

RETROSPEKTIVE in Zusammenarbeit mit dem
Italienischen Kulturinstitut Innsbruck



(1906 - 1976)

17.1. - 13.3.1984

CINEMATOGRAFH

Schöpfstraße 21
6020 Innsbruck
Tel: 21 8 80

PROGRAMMÜBERSICHT

Di 17.1.1984	22 ⁰⁰	OSSESSIONE (O.F.) 1942, 143 min.
Di 24.1.	22 ⁰⁰	GIORNI DI GLORIA (O.F.) 1945, 71 min.
Di 31.1.	22 ⁰⁰	BELLISSIMA (O.F.) 1951, 116 min.
Di 7.2.	22 ⁰⁰	Dokumentarfilm über Luchino Visconti anschließend: SIAMO DONNE (O.F.) 1953, 101 min.
Di 14.2.	22 ⁰⁰	SENSO (O.F.) 1954, 126 min.
Di 21.2.	22 ⁰⁰	LE NOTTI BIANCHE (O.F.) 1957, 107 min.
Di 28.2.	22 ⁰⁰	VAGHE STELLE DELL'ORSA (O.F.) 1965, 105 min.
Di 6.3.	22 ⁰⁰	LO STRANIERO (O.F.) 1967, 110 min.
Di 13.3.	22 ⁰⁰	LA CADUTA DEGLI DEI (O.F.) 1969, 157 min.

(O.F. = Originalfassung)

Abkürzungen: B = Buch, K = Kamera, Sch = Schnitt, Ba = Bauten, Ko = Kostume, M = Musik, Ra = Regieassistent, D = Darsteller, P = Produktion, Pd = Produzent, F = Format, OL = Länge der Originalfassung (dabei wurden die Auskünfte der Cineteca Nazionale zugrunde gelegt und die Meterlängen in Minuten umgerechnet; Projektorenlaufgeschwindigkeit: 24 Bilder pro Sekunde), DL = Länge der deutschen Fassung, U = Uraufführung, DE = Erstaufführung in der Bundesrepublik, TV = Fernsehschrastrahlung in der Bundesrepublik, V = Verleih in der Bundesrepublik, soweit Kopien verfügbar sind.

"Was mich zum Film geführt hat, das ist vor allem das Bedürfnis, Geschichten von lebendigen Menschen zu erzählen, von Menschen, die inmitten der Dinge leben, und nicht von den Dingen selbst. Das Kino, das mich interessiert, ist ein anthropomorphes Kino. Von allen Aufgaben, die ich in meiner Eigenschaft als Realisator zu übernehmen habe, passioniert mich deshalb die Arbeit mit den Schauspielern: menschliches Material, mit dem man neue Menschen schafft, die ihrerseits die neue Wirklichkeit, die sie zu leben berufen sind, erzeugen, die Wirklichkeit der Kunst."

(Luchino Visconti am 25. Sept. 1943 in der Zeitschrift Cinema)

1942 OSSESSIONE. Ossessione ... von Liebe besessen - B: Luchino Visconti, Mario Alicata, Giuseppe De Santis, Antonio Pietrangeli, Gianni Puccini (nach dem Roman *The Postman Always Rings Twice* von James M. Cain). - K: Aldo Tonti, Domenico Scala. - Sch: Mario Serandrei. - Ba: Gino Franzì. - Ko: Maria De Matteis. - M: Giuseppe Rosati. - Ra: Giuseppe De Santis, Antonio Pietrangeli. - D: Massimo Girotti (Gino), Clara Calamai (Giovanna), Juan De Landa (Bragana), Elio Marcuzzo (=der Spanier), Vittorio Duse (Detektiv), Dhia Cristiani (Anita), Michele Riccardini (Don Remigio), Michele Sakara. - P: Industrie Cinematografiche Italiane, Rom. - Pd: Libero Solaroli. - Gedreht von Juni bis November 1942 in Ferrara und Umgebung, Ancona, Comacchio, Codigoro. - F: 35 mm, schwarzweiß. - OL: 3.923 m = 143 min. - DL: 2.818 m = 103 min. - U: Juni 1943, Rom.

Mit OSSESSIONE sprengte Visconti den kleinbürgerlichen Provinzialismus des zeitgenössischen italienischen Films. Die Verbindung einer amerikanischen Kriminalhandlung, die im italienischen Bereich angesiedelt ist, mit der Filmtechnik, die Visconti von Jean Renoir erlernt hatte, und der Atmosphäre der "Volksfront", setzte der Film künstlerisch ein Signal des Antikonformismus und des revolutionären Aufstandes. Gegen den Druck des sich verhärtenden faschistischen Regimes wird unerwartet eine bisher verleugnete Grundschrift italienischen Lebens entblößt: Ein Drama der sexuellen Besessenheit, der Besitzgier, des gegenseitigen Betrugs, der existentiellen Unruhe und Rebellion. Erotische Zwänge und Freiheitsdrang wirken als Antithese gegen die Wirklichkeitsfremdheit des faschistischen Films, letztlich gegen das Regime selbst mit seiner Ideologie eines Lebens in heroischer Gefahr und pathetischer Ästhetik, in der sich das kleinbürgerliche Verhalten ein Alibi der Größe zu etablieren versucht.

(u. h.)

1945 GIORNI DI GLORIA. [Tage des Ruhms] - R: Mario Serandrei in Zusammenarbeit mit Luchino Visconti, Giuseppe De Santis und Marcello Pagliero. - K: Giovanni Pucci, Massimo Terzano u. a. - Kommentar von Umberto Calosso und Umberto Barbaro - P: Taurus, Rom/ANPI, Rom. - F: 35 mm, schwarzweiß. - OL: 1.956 m = 71 min. - U: November 1945, Rom.

Dokumentarfilm

1951 **BELLISSIMA** Bellissima. - B: Luchino Visconti. Suso Cecchi D'Amico, Francesco Rosi (nach einer Novelle von Cesare Zavattini). - K: Piero Portalupi, Paul Ronaldi. - Sch: Mario Serandrei. - Ba: Gianni Polidori. - Ko: Piero Tosi. - M: Franco Mannino (unter Verwendung von Themen von Gaetano Donizetti). - Ra: Francesco Rosi, Franco Zeffirelli. - D: Anna Magnani (Maddalena Cecconi), Tina Apicella (Maria Cecconi, ihre Tochter), Walter Chian (Alberto Annovazzi), Alessandro Blasetti (er selbst), Gastone Renzelli (Spartaco Cecconi), Tecla Scarano (Schauspiellehrerin), Lola Braccani (Frau des Fotografen), Arturo Bragaglia (Fotograf), Linda Sini (Mimmetta), Nera Ricci, Vittorina Benvenuti, Gisella Monaldi, Amalia Pellegrini, Vittorio Giori, Iris, Geo Taparelli, Mario Chian. - P: Film Bellissima S. R. I., Rom. - Pd: Salvo D'Angelo. - Gedreht im Sommer 1951 in Rom. - F: 35 mm, schwarzweiß. - OL: 3.162 m = 116 mm. - DL:



Dieser Film spielt in der römischen Filmstadt 'Cinecittà'. Maddalena, gespielt von Anna Magnani, bringt ihre Tochter Maria zu einem Wettbewerb, bei dem "la bellissima di Roma" für einen Film des Regisseurs Alessandro Blasetti ausgesucht wird. Maria straubt sich vorzusingen und verpatzt somit die Probeaufnahmen. Der Film zeigt einen Teil der Arbeitsweise von Filmschaffenden und deren Welt im Gegensatz zur Welt, die Film konsumiert. Ein Traum soll in Erfüllung gehen, der Traum selbst ein Teil dieses Traums sein zu dürfen. Doch fehlt die spezielle Ausbildung. Kompromißlos trennt Visconti zwischen Leben und Kunst. Für den Film schminken, fürs Leben abschminken. Im Film sind selbst die Proletarier der Hochsprache mächtig. Maddalena verkauft sich nie so weit, daß sie nicht mehr zurück kann, so kann sie am Schluß leicht Klassenbewußtsein zeigen und auf das Geld der Bürgerlichen verzichten. Für sie gibt es keinen Unterschied zwischen Leben und Film, wenn sie am Ende sagt: "Ich habe meine Tochter nicht geboren, damit sich andere über sie lustig machen. Sie wird niemals beim Film arbeiten." Auch im Film soll nicht über die Gefühle von Menschen gelacht werden. Maddalena kann die Produktion von scheinhaftem Leben nicht verstehen. Die Schwierigkeit Viscontis mit Laiendarstellern wird im Film thematisiert und seine Ästhetik von aristokratischer Abstammung wird durch die Gegenüberstellung von bürgerlicher Dekadenz und kleinbürgerlichem Proletariat transparent. (h.g.)

Documentario su "Luchino Visconti" anschließend:

1953 **SIAMO DONNE** [Wir Frauen]. - Episodenfilm. Titel der Episode von Visconti: *Anna Magnani*. - B: Cesare Zavattini, Suso Cecchi D'Amico. - K: Gabor Pogany. - Sch: Mario Serandrei. - M: Alessandro Ciocchini. - Ra: Eriprando Visconti. - D: Anna Magnani. - P: Titanus-Film Costellazione, Rom. - Pd: Alfredo Guarini. - Gedreht in Rom. - F: 35 mm, schwarzweiß. - OL des ganzen Films: 2764 m = 101 min. - Länge der Visconti-Episode: 18 min. - U: Oktober 1953: - In der BRD nicht verliehen.

Die anderen Episoden des Films stammen von Alfredo Guarini, Gianni Franciolini, Roberto Rossellini und Luigi Zampa mit den Hauptdarstellerinnen Emma Danieli, Alida Valli, Ingrid Bergman, Isa Miranda. Viscontis Episode bildet das Ende des Films.

Gewöhnlich läßt sich Anna Magnani vor ihrem Auftritt in einem römischen Varieté von einem Taxi zu einem Park fahren, wo sie mit ihrem Dackel spazierengeht. Eines Tages verlangt ein Taxifahrer einen Zuschlag für den Hund, kostenlos konnten nur Schoßhunde mitfahren, ein Dackel sei kein Schoßhund, so steht es in den Beförderungsbedingungen. Die Magnani ist empört, da will sie einer übers Ohr hauen, kommt nicht in Frage,

nie hat sie einen Zuschlag für ihren Dackel bezahlen müssen. Sie läßt sich von dem Taxichauffeur zu einem Polizisten fahren, von dem sie Hilfe erwartet. Der möchte aber erst einmal die Hundemarke sehen. Weil Anna sie nicht dabei hat, muß sie Strafe bezahlen. Nun will sie es aber genau wissen. Ihre nächste Station ist das Hauptquartier der Carabinieri, das sie völlig auf den Kopf stellt. Erst als durch ein herbeigeschafftes Lexikon

geklärt wird, daß ihr Dackel als Schoßhund gelten kann, und der Taxifahrer den Rückzug antritt, gibt sie sich zufrieden. Triumphierend, vom Applaus der begeisterten Carabinieri begleitet, zieht sie ab. In letzter Minute erreicht sie ihre Garderobe und stürzt auf die Bühne.

Von Zavattini stammte der Einfall, berühmte Schauspielerinnen eine Episode aus ihrem Leben noch einmal unter der Regie verschiedener Regisseure spielen zu lassen. Visconti arbeitete mit der Magnani zusammen, die er schon für die Rolle der Giovanna (OSSESSIONE) vorgesehen hatte.

1953/54 **SENSEMOUCHU**. - B: Luchino Visconti. Suso Cecchi D'Amico, Giorgio Prosperi, Carlo Alianello, Giorgio Bassani (nach der gleichnamigen Erzählung von Camillo Boito). Mitarbeit bei den Dialogen: Tennessee Williams und Paul Bowles. - K: G. R. Aldo, Robert Krasker (Assistenz: Giuseppe Rotunno). - Sch: Mario Serandrei. - Ba: Ottavio Scotti. - Ko: Marcel Escoffier, Piero Tosi. - M: aus der 7. Sinfonie von Anton Bruckner, aus dem *Troubadour* von Giuseppe Verdi, gespielt vom Orchestra della RAI/TV. Dirigent: Franco Ferrara. - Ra: Francesco Rosi, Franco Zeffirelli. - D: Alida Valli (Gräfin Livia Serpieri), Farley Granger (Leutnant Franz Mahler), Massimo Girotti (Marquis Roberto Ussoni), Heinz Moog (Graf Serpieri), Rina Morelli (Laura, Gouvernante), Marcella Mariani (Clara, Prostituierte), Christian Marquand (böhmischer Offizier), Tonio Selwart (Oberst), Tino Bianchi (Hauptmann Meucci), Sergio Fantoni (Luca), Marianna Leibl (Frau des österreichischen Generals), Cristoforo De Hartungen (Befehlshaber in Venedig), Ernst Nadherny (Befehlshaber in Verona), Goliarda Sapienza (Wirtin). - P: Lux Film, Rom. - Pd: Domenico Forges Davanzati. - Gedreht vom August 1953 bis Januar 1954 in Venedig, in der Villa di Valmarana und in der Umgebung von Verona. - F: 35 mm, Farbe (Technicolor). - OL: 3.450 m = 126 min.

Venedig im Frühjahr 1866. Der italienische Befreiungskrieg steht unmittelbar bevor. Während einer Operaufführung von *Verdis Il Trovatore* werfen Nationalisten Flugblätter von der Galerie ins Parkett, in dem das österreichische Offizierscorps sitzt. Die Contessa Livia Serpieri (Alida Valli), deren Mann (Heinz Moog) mit den Österreichern kollaboriert, bekennt sich zum Widerstand, an dem auch ihr Vetter, der Marchese Roberto Ussoni (Massimo Girotti), teilnimmt. Roberto beleidigt den österreichischen Offizier Franz Mahler (Farley Granger). Ein Duell zwischen den beiden versucht Livia zu verhindern. Franz lehnt ihr Ansinnen erst ab; als sie ihn erneut besucht, verspricht er ihr, einzulenken. Er begleitet sie nach Hause, sie gestehen sich ihre Liebe, treffen sich oft in einer Pension, bis eines Tages Franz ausbleibt und Livia, die ihn in seiner Unterkunft aufsucht, erfahren muß, daß er ein Weiberheld ist. - Als der Krieg ausbricht, ziehen sich die Serpiers auf ihr Landgut in der Nähe Veronas zurück. Kurz vor ihrem Aufbruch erhält Livia eine geheime Botschaft. In der Annahme, Franz erwarte sie, geht sie zu einem Treff; aber es ist nur Roberto, der die Verwirrte bittet, das von den Untergrundkämpfern gesammelte Geld aus Venedig herauszuschmuggeln. - Auf ihrem Landgut hört Livia eines Nachts Hundegebell. Ein Österreicher wurde gesehen. Es ist Franz, der zu Livia geflüchtet ist. Sie versteckt ihn. Er gesteht ihr, er wolle in diesem sinnlosen Krieg, den die Österreicher verlieren würden, nicht sterben; für ein hohes Bestechungsgeld schreibe ihn ein Regimentsarzt wehruntauglich. Livia übergibt ihm das Geld der Untergrundkämpfer, Franz flieht. Livias Verrat an den Untergrundkämpfern verhindert deren Eingreifen in die Schlacht von Custoza, welche die regulären italienischen Truppen verlieren. - Livia hat erfahren, daß sich Franz in Verona aufhält. Sie fährt zu ihm und findet ihn betrunken zusammen mit einer Prostituierten. Franz ist desertiert, erklärt, er habe Livia nie geliebt, er ekele sich vor ihr, und außerdem habe er Roberto verraten. Livia verläßt den zynischen Franz und denunziert ihn bei den Österreichern. Wahnsinnig geworden, irrt sie durch die nächtlichen Straßen Veronas, wo betrunkene Österreicher ihren letzten Pyrrhussieg feiern. Immer wieder ruft sie den Namen ihres Geliebten, der von einem Peloton erschossen wurde.

Die politischen und historischen Konsequenzen von Livias Verrat und die Bedeutung Ussonis als Gegenfigur zu Mahler sind in der italienischen Kinofassung von der Zensur getilgt worden. Weitere Schnitte wurden auf Wunsch des Verteidigungsministeriums an der Schlachtdarstellung vorgenommen. Visconti erwähnt (in einem Interview), daß der Film ursprünglich sogar «Custoza» heißen und die Schlacht in seinem Mittelpunkt stehen sollte. Am Ende wendet sich der Film nach diesem Drehbuch von Franz ab, er verschwindet, seine Füslierung unterbleibt, und Livia irrt durch Gruppen betrunkenen Soldaten; ein junger österreichischer Soldat lehnt an einer Mauer und

betrunken singt er Siegeslieder: »Dann hört er auf zu singen; er weinte, weinte, weinte und schrieb: 'Es lebe Österreich.«¹² Das hatte die Perspektive von *senso* gegen seine jetzige melodramatische Schlußpointe ins Politische verändert.

Wie in allen seinen Filmen, denen literarische Stoffe zugrunde liegen, gestaltet Visconti die Vorlage gründlich um. Er hat die Geschichte einer (selbst)zerstörerischen Leidenschaft, die in vielem an *OSSESSIONE* erinnert, vor den breit aufgefächerten historischen Hintergrund des *Risorgimento*, der italienischen Befreiungs- und Einigungskriege gestellt und die Psychologie der Personen mit ihren sozialen Positionen verknüpft. Nur in diesem sozial-psychologischen Korrespondenznetz sind die Charaktere und ihre Handlungsweisen verständlich.

Der allmähliche Verfall Franz Mahlers ist in Viscontis Werk, das sich immer wieder der Darstellung solcher Verfallsphänomene gewidmet hat, die beklemmendste, genaueste und unsentimentalste Studie eines Charakters. Dieser Romantiker und Libertin teilt mit seinem Lieblingsdichter Heine das Bewußtsein, ein Spatgeborener zu sein. Franz weiß überdeutlich, daß seine Zeit, die seiner Klasse und der österreichischen Monarchie abgelaufen ist. Das nationale Bürgertum meldet seinen Herrschaftsanspruch an, und über kurz oder lang wird es die Armee der Okkupanten aus Norditalien vertrieben haben. Franz ist zur Armee gegangen, weil er dort den höchsten Grad gesellschaftlicher Unverbindlichkeit mit individueller Freiheit im Korsett eines äußerlichen Ehrenkodexes verbinden kann. Die Armee besitzt keine verbindende Idee oder impenale Zielsetzung mehr; sie kämpft ohne Hoffnung, erdrückt von der Last einer längst abgestorbenen und versteinerten Vergangenheit, gegen eine Zukunft, die stärker sein wird. Der Ausbruch des Krieges verschärft die Krise von Franz Mahlers labiler Existenz, der nun nichts geblieben ist als die Angst um ein leichtsinnig hingebrochenes Leben, das von einem sinnlosen Tod auf dem »Feld der Ehre«, das keines mehr ist, bedroht wird. So sucht er die Flucht quer durch die Linien, wobei sich sein ironischer, kindlicher Charakter immer mehr verhärtet zum Gespenst eines zynischen Decadent. Durch Verrat, Denunziation und Zuhälterei versucht er bis zuletzt das einzige festzuhalten, was den schmalen Sinn seines verfallenen Lebens ausmacht: hemmungslosen Genuß.



Dabei steht ihm in der älteren, reiferen Livia eine Frau entgegen, die dem Jungling die Erfahrung einer erfüllten erotischen Leidenschaft verdankt und die ihn tiefer zu binden trachtet, nachdem sie sich ihm ganz anvertraut hat. Es gehört zu den erstaunlichsten erzählerischen Subtilitäten von *senso*, daß Visconti es versteht, Livias Liebesverhältnis mit Franz organisch mit ihrem politischen Verrat zu verschränken. Als stolze Adelige bekennt sie im Theater: »Sono una vera Italiana«; zuletzt, als sie nach Verona zu Franz fährt, ist davon nur noch geblieben: »sono Veneta«; ihr politisches Bewußtsein ist getilgt, aufgesaugt von ihrer Liebe zu Franz. Ihre politische Leidenschaft, die Sympathie für die Rebellen, war schon anfangs erotisch grundiert. An der Seite eines älteren Mannes lebend, der mit den Österreichern kollaboriert, begeistert sie sich leicht für den geheimnisumwitterten romantischen Wagemut ihres Veters Robert. Um ihn zu schützen, lernt sie Mahler kennen, dessen Charme sie trotz enttäuschender Erfahrungen bezaubert. Endgültig und unaufhebbar wird ihre Bildung an Franz jedoch erst mit ihrem Verrat an Roberto und den Freischärlern. Ihr Entschluß, ihn zu vernichten, indem sie ihn denunziert, wird nicht nur dadurch motiviert, daß er sie als liebende Frau zutiefst verletzt hat; sein Geständnis, Roberto verraten zu haben, gibt den letzten Anstoß. So hatte er auch noch die einzige patriotische Tat, die für sie hätte sprechen können, zunichte gemacht.

Die Farbdramaturgie von *SENZO* – es war Viscontis erster Farbfilm – gehört zu den hervorsteckendsten Qualitäten des Films. Obgleich mehrere Kameraeile an dem Film gearbeitet haben und durchaus verschiedene Stillehaltungen zu erkennen sind, treten doch keine Brüche auf, die nicht von der Handlung selbst erforderlich wären. Schon die Eingangssequenz im Theater setzt ein dunkel getöntes Braun der Bühne gegen das blendende Beige und Gelb der österreichischen Uniformen, unter die sich die ganz in Schwarz gekleideten Verschwörer mischen. Die rot, grün und weiß herabfallenden Bänder sprengeln den Theaterraum mit den Farben der italienischen Tricolore. Ebenso erscheint Venedig bei Tag und Nacht in verschiedenen Farben und zwischen grünem und blauer Transparenz wechselnd. Das große Schlachtgemälde, das Visconti in *SENZO* (und später noch einmal im *GATTOPARDO*) entfaltete, beginnt in den frisch blinkenden Farben einer neuen Palette, die sich dann im Laufe des blutigen Gemetzels immer mehr verschleiern und einklinkeln mit dem Rot des Bluts, dem Braun des Drecks und dem Weiß der Binden der Verwundeten. Die farbenprächige Aussicht von dem Serpiertischen Landgut atmet ganz die idyllische Ruhe romantischer Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, wie überhaupt zeitgenössische Gemälde die Farbdramaturgie von *SENZO* inspiriert haben. Bei allem Genuß Viscontis an einer opulenten, farbtintensen Darstellung, verschönern die Farben, die einen realistischen, interpretierenden Charakter besitzen, keinen Augenblick die Geschichte.

Ganz ähnlich funktioniert die Musikmontage, für die Visconti sich an Bruckners 7. Sinfonie hielt, die Bruckner Richard Wagner widmete, der in Venedig gestorben ist, wobei das Adagio angeblich in Vorahnung von Wagners Tod komponiert wurde: als dessen Grabesang Passagen aus dem Adagio und dem Scherzo der Sinfonie – mit deren Verwendung Viscontis Beschäftigung mit deutscher Kultur einsetzt, wovon weitere Zeugnisse vor allem in seinem Spätwerk offenliegen (*LA CADUTA DEGLI DEI; MORTE A VENEZIA; LUDWIG*) – haben in *SENZO* leitmotivische Funktion. Sie tauchen die Begegnung der beiden Liebenden emotional in ein wechselndes Licht, gründern den melancholisch-melodramatischen Zug der Liebesgeschichte, den sie trotz Livias Bemerkung im Theater, man solle die Oper nicht außerhalb des Opernhauses fortsetzen, im weiteren Verlauf erhält. Aber gegen ein selbstgenügsames Versinken in solchen melodramatischen Momenten setzt Visconti immer wieder Sequenzen, die das individuelle Geschehen in historischen Konfliktfeldern verankern.

Die Überlegung, welche Visconti in *SENZO* anstellt und die er im *GATTOPARDO* dann noch einmal aufnehmen wird, zielt darauf ab, den Mythos des *Risorgimento* auf seinen Wahrheitsgehalt im Lichte unserer späteren geschichtlichen Erfahrungen zu überprüfen. Danach scheint das *Risorgimento* – was il

GATTOPARDO noch deutlicher aussprechen wird – nichts anderes gewesen zu sein als eine feudalistische Revolution von oben, deren Ansätze zu einer Volkserhebung von Militär unterdrückt wurden. Die Bourgeoisie hat sich, im Gegensatz zu gewissen citizenhaften Tendenzen, die im Volksfrontpathos Ussois kenntlich sind, mit der heimischen Monarchie arrangiert.

Es waren Parallelen zur italienischen Nachkriegszeit, welche Visconti in seinem historischen Stoff entdeckte und die er assoziativ und allegorisch mit *SENZO* ebenfalls ansprach. Wenn auch nur wenige Kritiker den überragenden zeitgeschichtlichen, politischen und ästhetischen Rang des Films erkannten – als er auf der Biennale in Venedig 1954 erstmals lief, ignorierte ihn die Jury und gab ihm »Goldenen Löwen« an Castellani *Romeo und Julia* –, so hatte doch die Zensur ihn begriffen. Trotz ihrer Eingriffe hat sie das Meisterwerk jedoch nicht zerstört, wenn auch stark beschnitten können. Die Fassung, die in unseren Kinos lief, war vom Verleih noch einmal beschnitten worden, mit dem Ziel, die melodramatischen Momente der Liebesgeschichte zu betonen.

1957 **LE NOTTE BIANCHE**, Weiße Nächte. – B: Luchino Visconti. Suso Cecchi D'Amico (nach dem Roman *Belve nœc* von F. M. Dostojewskij). – K: Giuseppe Rotunno. – Sch: Mario Serandrei. – Ba: Mario Chiari, Mario Garbuglia. – Ko: Piero Tosi. – M: Nino Rota. – Ra: Rinaldo Ricci. – D: Maria Schell (Natalia), Marcello Mastroianni (Mario), Jean Marais (der Unbekannte), Clara Calamai (die Prostituierte), Dick Sanders (der Tänzer), Giorgio Luzzati (Polizist), Alberto Carloni (Wirt), Elene Fanera (Kassiererin), (Familie, mit der Mario befreundet ist): Ferdinando Gerra (Vater), Leonilde Montesi (Mutter), Anna Filippini (Tochter), Corrado Pani, Renato Terra, Varcella Rovena, Mario Zanelli, Lanfranco Ceccarelli, Angelo Galassi. – P: Cinematografica Associata, Rom, für Vides/Intermondia Films, Paris. – Pd: Franco Cristaldi. – Gedreht von Januar bis März 1957 in Rom (Cinecittà). – F: 35 mm, schwarzweiß. – OL: 2.916 m = 107 min. – DL: 2.666 m = 97 min. – U: 6. 9. 1957, Venedig (Biennale).

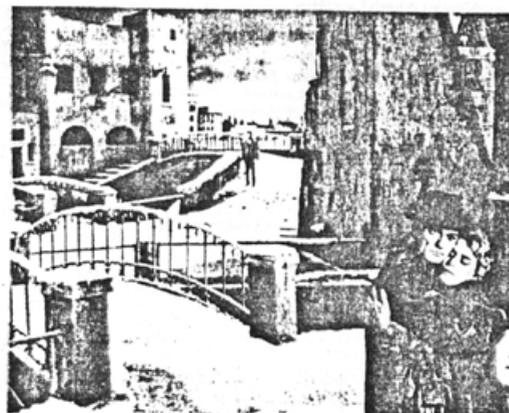
Mario (Marcello Mastroianni), ein einsamer Junggeselle, schlendert, wie oft des Nachts, abseits hellerleuchteter Hauptstraßen durch dunkle Nebengassen, die in ein Gewirr nebelverhangener Kanäle führen. Auf einer Brücke hört er im Vorübergehen das unterdrückte Schluchzen eines Mädchens, Natalia (Maria Schell). Mario spricht sie an, aber sie flieht vor ihm. Junge Burschen auf Motorrädern stellen ihr nach, Mario bietet Natalia seinen Schutz an. Sie verspricht, am nächsten Abend wieder auf der Brücke zu sein. Bei ihrer zweiten Begegnung erzählt Natalia von ihrem völlig zurückgezogenen Leben mit ihrer blinden Großmutter und von einem geheimnisvollen Fremden (Jean Marais), in den sie sich verliebt habe. Eines Tages mußte er verreisen und versprach, in genau einem Jahr zu einer bestimmten Uhrzeit auf der Brücke zu sein. Das Jahr ist um, und Natalia hat schon mehrere Abende vergebens gewartet. Mario schlägt ihr vor, einen Brief an den Fremden zu schreiben. Als er sie verlassen hat, zerreißt er den Brief. Am nächsten Abend – Mario schlendert durch helle Geschäftsstraßen – trifft er überraschend Natalia, der er ausgewichen war. Sie besuchen ein Café. Mario erzählt von sich und seinem Leben. Natalia interessiert sich jedoch mehr für die Rock'n-Roll-Tänzer. Beide beginnen zögernd zu tanzen und beherrschen am Ende die Tanzfläche. Plötzlich stürzt Natalia aus dem Café zur Brücke: es ist die verabredete Zeit. Mario läuft ihr nach und trifft auf die Prostituierte (Clara Calamai), die ihm schon in den Nächten zuvor immer wieder begegnet war. Diesmal folgt er ihr; aber als er sie unterwegs verlassen will, wird er von jungen Burschen, die vom emporstehenden Geschrei der Prostituierten herbeigeführt werden, verprügelt. Natalia kehrt zurück. Sie glaubt sich nun endgültig von dem Fremden vergessen, und Mario gesteht ihr, daß er den Brief zerrissen hat; ihrer Liebe scheint nun nichts mehr entgegenzustehen. In einem Boot fahren sie zum Platz der Liebespaare, aber dort haben schon Obdachlose Zuflucht vor der Kälte gesucht. Es hat zu schneien begonnen. Sie nähern sich der Brücke. Auf ihr steht eine ganz in Schwarz gekleidete Gestalt: der Fremde ist zurückgekehrt. Natalia stürzt zu ihm, das Paar umarmt sich. Mario, in der Ferne, wendet sich ab.

Viscontis Film nach Dostojewskijs gleichnamiger Erzählung überraschte auch jene, die den Weg des Regisseurs von *OSSESSIONE* zu *SENZO* als eigenwillige, aber konsequente Entwicklung betrachteten hatten. Der historische Realismus von *SENZO* hatte dem italienischen Film die kritische Untersuchung des weiten Felds nationaler Geschichte und deren Mythologien eröffnet. In *LE NOTTE BIANCHE* war weder davon, noch von irgend sonst einer zeitbezogenen oder gar politischen Absicht etwas zu merken. Der Film, der auch heute noch, isoliert im Werk Viscontis, eine Sonderstellung einnimmt, ohne Schlüsselfunktion zu besitzen, konzentriert alle stilisierenden Mittel von Viscontis Theaterarbeit. Er ist durchweg in Studio-Dekors gedreht, was umso bemerkenswerter ist, als er zum überwiegenden Teil »draußen«, auf der Straße spielt. Die Absage an alle *pleinair*-Postulate des Neorealismus und der Rückzug in eine bewußt kenntlich gemachte theaterhafte Künstlichkeit könnte nicht vollständiger sein. Dadurch entstand eine artifizielle Traum- & Märchenwelt, deren graugetönte Ansicht, deren nebelverhangenes Irgendwo und deren romantischer Subjektivismus in äußerstem Kontrast stehen zur opulent ausgemalten, farbdramaturgisch akzentuierten, episch-breit dargestellten Geschichtsepoche in *SENZO*. Bemerkenswert am topografischen Ungefähr der *NOTTE BIANCHE* ist auch der Gegensatz zu Robert Bressons *Quatre nuits d'un rêveur* (Vier Nächte eines Träumers, 1971), der die Erzählung ins Paris der Gegenwart verlegte und

dessen Interesse sich stärker dem träumenden Künstler zuwendet als dem Mädchen, in dem der Träumer sein Ideal entdeckt zu haben glaubt.

Die in den *NOTTE BIANCHE* hermetische und befremdende Ästhetik eines »Abstechers in die Welt des Traums« (Visconti), welche doch mehr den Charakter einer »Träumerei« als die Logik eines Traums besitzt, macht es einem schwer zu entscheiden, ob Maria Schell und Jean Marais eklatante Fehlbildungen sind oder ob das hysterische Gekicher, mit dem die Schell den Film überzieht, und das Staturisch-Phallushafte von Jean Marais denn doch Momenten einer bewußten Regiekonzeption entsprechen. Dafür spräche, daß Marcello Mastroianni – der einzige Darsteller, der nicht in solchem Zwielicht steht – eine Person verkörpert, die den Kampf gegen die romantische Idealwelt Natalias und des sie beherrschenden Fremden aufnimmt. An Natalia wird der Flaneur Mario zum Beteiligten und Liebenden. Bisher hatte er sich selbst immer wieder an den Rändern des Traums aufgehängt, war er zu jener Brücke gegangen, welche hinüberführt in die dunkle Welt, in der Natalia zu Hause ist.

Die Metapher der Brücke ist der zentrale Schnittpunkt des Geschehens.



Immer wieder kehrt der Film, seinen Personen folgend, dorthin zurück. Während der erste Abend expositionsartig die beiden Hauptpersonen zusammenführt, beherrscht Natalias Welt, durch überraschend eingefügte Rückblenden, die zweite Nacht. Die Rückblenden, welche Marios Perspektive, aus der der Film zuerst erzählt wird, aufheben und Natalias Erzählung das Gewicht visualisierter Gegenwartigkeit geben, setzt Visconti gegen das Geschehen der dritten Nacht, in der es Mario gelingt, Natalia für einige Zeit (im Café, während des frenetischen Tanzes) in seine Welt (in die Realität) hinüberzuführen. Diese erzählerische Symmetrie löst sich wiederum auf, als Natalia flieht und Mario bereit scheint, der Prostituierten zu folgen; beide sind an den äußersten Enden ihrer Welten an-

gelangt und kehren, enttäuscht, doch wieder zur Brücke zurück. Die Möglichkeit einer Aussöhnung von Traum und Wirklichkeit deutet sich an: indem Mario die Erfüllung seines Traums, Natalia zu gewinnen, nahe sieht und Natalia aus ihrem Traum in der Wirklichkeit Marios erwacht. Der Schnee überzieht das dunkle (Seelen)Gelande mit dem Schimmer einer hellen, weißen Verheißung des Glücks. Desto fordernder erhebt sich gegen den weißen Hintergrund die schwarze Gestalt des Fremden. Der Schluß – der Sieg der Vergangenheit über die Gegenwart, des Traums über die Wirklichkeit, der Erinnerung über das Erleben, der Magie über die Psychologie – bewahrt eine irritierende Ambivalenz. Denn die dunkle Erscheinung des Fremden, der nach Jahresfrist wiederkehrt, könnte auch die des Todesengels sein, der Natalia wie ein Vampir in das Schattenreich zurückzieht, aus dem sie kommt und dessen Bann sie durch Marios Hilfe fast entkommen wäre.

1964 **VAGHE STELLE DELL'ORSA**. Sandra. – B: Luchino Visconti. Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli. – K: Armando Nannuzzi. – Sch: Mario Serandrei. – Ba: Mario Garbuglia. – Ko: Bice Brichetto. – P: Cesare Franck, Donagiovanni Pallavicini, Magliacci-Falci, Carlo Alberto Rossi, Pino Calvi. Le Tigri. – Ra: Albino Cocco, Rinaldo Ricci. – D: Claudia Cardinale (Sandra), Jean Sorel (Gianni), Michael Craig (Andrew), Renzo Ricci (Antonio Gilardini), Fred Williams (Pietro Fornari), Amalia Troiani (Fosca), Marie Belli (die Mutter), Vittorio Manfrino, Renato Moretti, Giovanni Rovini, Paolo Pescini, Isacco Polito. – P: Vides, Rom. – Pd: Franco Cristaldi. – Gedreht von Juli bis Oktober 1964 in Volterra und Gent. – F: 35 mm, schwarzweiß. – OL: 2878 m = 105 min. – DL: 2745 m = 100 min. – U: 3. 9. 1965, Venedig (Biennale).

Sandra (Claudia Cardinale) stammt aus einer italienisch-jüdischen intellektuellen-Familie. Ihr jüdischer Vater ist von den Nazis verschleppt und in Auschwitz ermordet worden. In Genf, wo sie als Dolmetscherin lebt, forscht sie bei internationalen Organisationen seinem Schicksal nach. Dort hat sie ihren Mann, den Amerikaner Andrew (Michael Craig) kennengelernt, mit dem sie nun erstmals in ihre Heimatstadt Volterra fährt. Im düsteren Palazzo, seinen Zimmerfluchten, verändert sich Sandra. Das Haus hat Geheimnisse; die Türen zu den Gemächern ihrer Mutter sind verschlossen. Sandras Bruder Gianni (Jean Sorel), ein Schriftsteller, führt Andrew durch die Stadt, spricht ironisch über deren langsamen Verfall und in Andeutungen über Sandras angeblichen früheren Freund Pietro, einen Arbeiterjungen, den sie in einer Kneipe treffen. Pietro ist Arzt geworden und pflegt in einer städtischen Irrenanstalt Sandras Mutter. Mit ihr verstrickt sich Sandra in eine haßerfüllte Auseinandersetzung und verspätet sich bei einer Zeremonie im Rathaus, während der der Garten des elterlichen Hauses der Gemeinde übertragen werden soll. Es kommt zu einem Zwischenfall, weil Gilardini (Renzo Ricci), der frühere Geliebte ihrer Mutter und jetzige Vermögensverwalter der zerstreuten Familie, sich durch Sandra zurückgesetzt fühlt. Wütend macht er drohende Andeutungen. Andrew sucht Gilardini später im Etruskermuseum auf und lädt ihn und auch Pietro zu einem Abendessen in den Palazzo ein. Während des Essens brechen, durch Sandra provoziert, erneut die Wunden auf. Gilardini spricht von einem inzestuösen Verhältnis, das Sandra und Gianni als Kinder gehabt hatten, während die Geschwister ihn und ihre Mutter verdächtigen, ihren Vater denunziert zu haben. Andrew ist bestürzt; er möchte von Gianni einen Widerruf der Inzestbehauptung. Aber der schweigt (wie Sandra). Andrew schlägt Gianni nieder und verläßt das Haus. Gianni, der einen Roman über seine Kindheit mit Sandra geschrieben hat, in dem Dichtung und Wahrheit vermischt sind, ist bereit, das kompromittierende Buch zu verbrennen. Er fordert dafür von Sandra den Vollzug der Inzests, nachdem sie früher nur durch eine kindliche Liebe miteinander verbunden waren. Da Sandra sich auch einem Versuch der Vergewaltigung widersetzt, droht Gianni mit Selbstmord. Er vergiftet sich zum Schein; aber Sandra, die sich in ihren Gemächern vergraben hat, hört seine Hilferufe nicht.

Das Drehbuch, das Visconti wie oft mit seinen Scriptwritern Suso Cecchi D'Amico und Enrico Medioli verfaßt hat, verarbeitet in seinen dramaturgischen Grundzügen zahlreiche Motive der *Oreste*. Wenngleich Visconti keine modernistische Deutung des Elektra-Mythos beabsichtigte – und eher umgekehrt das antike Handlungsmaterial zur Darstellung gegenwärtiger Erfahrungen nutzen wollte –, kann der Film eine eigentümliche Zwitterhaftigkeit und unentschiedene Dunkelheit nicht verleugnen. Die Kritik, die den Film überwiegend als mißlungen ansah – besonders da 1965, gleichzeitig mit *VAGHE STELLE DELL'ORSA*, Marco Bellocchio mit *I pugni in tasca* eine vom Stoff her verwandte, aber viel radikalere, bosere Abrechnung mit der italienischen Gegenwart präsentierte –, wies auf das »Theaterhafte« des Drehbuchs hin und sprach von einer Inszenierung, die in eine Verbi-Oper erinnere.²³ Selbst ein so bereiteter Verteidiger des Films wie Nowell-Smith sieht sich veranlaßt, den inszenatorischen Aufwand der komplexen Geschichte durch unumständliche Exkurse auf das Barock und den Manierismus zu rechtfertigen.²⁴ Visconti ist dem Werk Joseph Loseys – etwa dessen freilich später entstandendem *Secret Ceremony* – nie näher gekommen als mit diesem Film.

VAGHE STELLE DELL'ORSA mag zuerst der Versuch gewesen sein, wie schon oft zuvor und danach, am Beispiel einer Familiengeschichte und ihres Verfalls darüber hinausweisende gesellschaftliche und historische Konflikte Italiens darzustellen; etwa jener Frage nachzugehen: welche Schuld man an der Denunziation und Verschleppung jüdischer Mitbürger durch die deutschen Faschisten hat. Man könnte Sandras Suche nach der Wahrheit in der Geschichte ihrer Familie, die sie nach Genf wie von dort zurück ins »Reich der Toten« nach Valtierra führt, ebenso deuten. Aber dieses kriminalistische, aufklärerische Motiv wird, falls es überhaupt mehr war als ein auslösendes Moment, durch den weiteren Verlauf, wenn nicht zurückgedrängt, so doch überlagert von psychoanalytischen Introversionen, bedeutungsschweren Symbolismen (Spiegel, Schleier, Vasen, etruskisches Museum) und Horroreffekten (Gartenszene), welche zu einem überladenen, manchmal unfreiwillig komischen und nicht selten undurchschaubar mit vielen Zoomsexalitierten Stil führen. Das Interesse Viscontis an diesem Stoff richtet sich zunehmend auf die genüßvoll ausgetretete verschlüsselte Beschreibung einer moralisch zweideutigen, von Obsessionen, Traumata und Verfallsymptomen infizierten Welt. Sie wird von Gespenstern, Untoten, Verrückten bewohnt, die in Totenkammern sich aufhalten, in unterirdischen Kellern antiker Herkunft sich treffen (Sandra und Gianni); die sich eingesperrt haben in luxuriös drapierte und ausgestattete Innenräume, abgedichtet von der Außenwelt, die ohnedies meist nur als abendliches oder nächtliches Dämmerlicht erscheint.



Vaghe stelle dell' Orsa . . .

Die dunkle Morbidezza des Films hat ihre faszinierenden Momente; aber sie ist nicht produktiv, im Gegensatz zu dem verwandten Film LA CADUTA DEGLI DEI, der viel radikaler (auch gewagter) einen historischen Stoff politisch und psychologisch »übersetzt« in den bewußt kenntlich gemachten Stil der »großen Oper«. Sandras Abstieg zu den lebendigen Toten, ihre Suche nach den Wurzeln der Vergangenheit, an deren Folgen sie, Gianni, ihre Mutter und Gilardini leiden, führt sie nicht zu der Wahrheit, die sie sucht. Ob ihre Mutter und deren Liebhaber den Vater verraten haben oder diese Vermutung nur das Produkt eines kindlichen, auf den Vater fixierten Traumas ist, bleibt ungeklärt – wenn auch der Wahnsinn der Mutter und das aggressive Verhalten Gilardinis auf einen Schuldzusammenhang der beiden mit der Verschleppung und Ermordung des Vaters hindeuten scheinen. So schrumpft VAGHE STELLE DELL'ORSA, weil der Film sich auch einer Analyse von Wahn und Wirklichkeit, Vorstellung und Realität verweigert und eher in deren Oszillieren sein Reizfeld sucht, zur Geschichte einer Frau und deren ans Pathologische grenzendem Versuch, die eigene Identität zu finden, um den Preis vieler Opfer. Der kritische Ansatz, vergangene gesellschaftliche Schuld zu erkennen und aufzudecken – jene Fähigkeit des Epikers Visconti, Subjektives von Objektivem, individualisierte Personen von Geschichte und Gesellschaft wechselseitig sich durchdringen zu lassen –, wird hier zerrört; er versandet in einem romantizistischen Pathos, demzufolge an der Vergangenheit zugrunde geht, wer an ihr ruht. Denn ob Sandra, nachdem sie das unklare,

unentschiedene Vergangenheitsbild nicht durchdrungen, sondern nur noch undurchdringlicher verwirrt und ihren Bruder in den Tod getrieben hat, Valtierra verlassen oder nicht viel eher von nun an dort, unter den Toten, selbst bleiben wird – auch das bleibt offen. Würde sie dem geschichtsfremden, naiven Andrew in die »Neue Welt« folgen, als was würde sie ihm dann begegnen: von Geschichte befreit? Als »neuer Mensch«? Als von den früheren Schriftzügen gereinigtes, also wieder »unbeschriebenes Blatt«? Die Fragen, welche der Film hinterläßt – weil er so wenige beantwortet und viele so unpräzise stellt –, haben auch deshalb wenig Chancen, eine Antwort im Zuschauer zu assoziieren, weil einem Sandra in der (Nicht)Darstellung Claudia Cardinale ein Rätsel bleibt. Darin zuletzt (und zuerst) manifestiert sich das Scheitern des Films.

1967 **LO STRANIERO**, Der Fremde. – B: Suso Cecchi D'Amico, Georges Conchon, Emmanuel Robles (nach dem Roman *L'Étranger* von Albert Camus). – K: Giuseppe Rotunno. – Sch: Ruggero Mastroianni. – Ba: Mario Garbuglia. – Ko: Piero Tosi. – M: Piero Piccioni. – Ra: Rinaldo Ricci, Albino Cocco. – D: Marcello Mastroianni (Meursault), Anna Karina (Marie Cardona), Georges Wilson (Untersuchungsrichter), Bernard Blier (Anwalt), Jacques Herlin (Heimleiter), Georges Géret (Raymond Sintes), Jean-Pierre Zola (Chef), Mimmo Palmara (Masson), Angela Luce (Mme. Masson), Bruno Cremer (Priester), Pierre Bertin (Richter), Marc Laurent (Emmanuel), Alfred Adam (Staatsanwalt), Saada Cherif/Mohamed Ralcm/Brahim Hadjady (Araber), Vittorio Duse, Joseph Maréchal. – P: Dino De Laurentis Cinematografica, Rom/Master Film, Rom/Marianne, Paris/Casbah Film, Algier. – Pd: Dino De Laurentis. – Gedreht von März bis Mai 1967 in Algier und Umgebung. – F: 35 mm, Farbe (Technicolor). – OL: 3007 m = 110 min. – DL: 2841 m = 104 min. – U: 6. 9. 1967, Venedig (Biennale). – DE: 1. 3. 1968. – V: Impuls (35 mm).

Algier. Der kleine Angestellte Meursault (Marcello Mastroianni) verspürt eine fremdartige Gleichgültigkeit, die ihn ziellos und apathisch dahinleben läßt. Seine unerklärliche Empfindungslosigkeit manifestiert sich sowohl beim Begräbnis seiner Mutter als auch beim zufälligen Treffen mit Marie (Anna Karina), einer früheren Freundin. Als er mit ihr einen Freund besucht, trifft er am Strand unerwartet auf zwei Araber und erschießt einen der beiden in einer panikartigen Erregung, angestachelt vom grellen Licht der Sonne, da er glaubt, von einem blitzenden Messer geblendet worden zu sein. Er wird festgenommen und zum Tode verurteilt. Die Absurdität der Handlung basiert auf der Feststellung, daß nicht der Mord am Araber sondern seine emotionslose Haltung bei der Begräbniszereemonie als Indizien betrachtet werden. (u. h.)

Pressemeldungen zufolge hatte Visconti noch 1964 vor, *Die Pest* von Albert Camus (mit Peter O'Toole) zu adaptieren; ein Jahr später wird von seinem Wunsch berichtet, *Der Fremde* (mit Alain Delon) zu verfilmen. 1967 kommt es zu dem vorliegenden Film.

Was Visconti an Albert Camus bedeutendster Erzählung fasziniert haben mochte, ist aus seinem Film nur schwer ersichtlich. Im Gegensatz zur *Pest*, deren brüderliches Programm eines aktiven Humanismus zumindest seinen atheistisch-marxistischen Überzeugungen nicht fernstand, konnte man sich das schwerliche existentialistische Pathos, dieses Hohe Lied auf die Gleichgültigkeit der Welt, in dem das erzählerische Debut von Camus ausklingt, nur schlecht im Weltbild Viscontis vorstellen. Der mythische Akt, durch den Meursault in gleibendem Sonnenlicht zum Mörder wird – schuldlos, motivlos, willenlos treibend in einem Lebensgefühl ohne kausale Bezüge und zielhafte Handlungsweisen –, steht nicht nur allen gesellschaftlichen Momenten fern, sondern richtet sich sogar provokativ gegen sie. Die Absurditätsphilosophie, die Camus in der Abhandlung *Der Mythos vom Sisyphos* entwickelt und in der Erzählung *Der Fremde* dargestellt hat, trägt antigesellschaftliche, irrationalistische Züge.

Nun ist der geheime Fatalismus, das »amor fati« (Nietzsche), das dieser hymnisch ausschweifenden Lebensphilosophie zugrunde liegt, nicht unbedingt ein Fremdkörper im Werk Viscontis. Eine beherrschende Rolle, welche Camus der Natur zu-



weist, hatte sie schon in Viscontis GATTOPARDO, wo ihre monumentale, unveränderliche Schönheit gegen die politischen Veränderungen, die sich an den gesellschaftlichen Ordnungen zutragen, ausgespielt wurde. Aber die mythische Einheit von Natur und Mensch, die der Fürst meint, ist das Produkt menschlicher Geschichte; in der Erzählung von Camus wird sie bloß behauptet, gesetzt, herbeigerufen. Die Sonne, in deren Bann Meursault, der Passiv, tätig wird – sie hatte ihn schon am Sarg seiner Mutter in Trance versetzt –, erscheint als drohende Agentin eines undurchschaubaren Schicksals, dem das bürgerlich-französische Gemicht, das Meursault mit den Mitteln induktiven, kausalistischen Denkens »überführt« und als »empfindungsloses Schicksal aus der menschlichen Gemeinschaft ausstößt«, in Wirklichkeit gar nicht bekommen kann (und will).

Möglicherweise gruppiert sich aber um diese Gerichtsszene Viscontis Interesse am Stoff der Erzählung. Denn die groteske Unfähigkeit des Gerichts, die fanatisch und inhuman erscheint, Meursault zu begreifen, hat ihren Grund in der kolonialistischen Fremdheit europäischen, französischen, cartesianischen Denkens, das für den Algerienfranzosen Meursault nicht mehr gilt. Sein Atheismus, seine fatalistische Lethargie, sein Desinteresse an seinem Prozeß und dessen Ausgang – zusammen mit seiner früheren Äußerung über Paris, das er als »dreckig« empfindet, und »die Menschen haben dort alle eine weiße Haut« – könnten für das Gericht (unbewußt) provozierende Anzeichen dafür sein, daß da einer von den »Weißen«, den Kolonialisten die Linie gewechselt hat (ohne es freilich selbst zu wissen oder bewußt getan zu haben). Das Rassistisch-Kolonial-

istische der Gerichtsverhandlung käme dann darin zum Ausdruck, daß Meursault nicht etwa freigesprochen wird, weil er »nur« einen Araber erschossen hat, sondern darin, daß man ihn wie einen Araber behandelt und insofern als Verräter an der eigenen Rasse und machthabenden Klasse zum Tode verurteilt. Die zunächst erstaunliche Tatsache, daß ihn die arabischen Gefängnisinsassen, obgleich er ihnen sagt, daß er einen Araber getötet hat, nicht ausstoßen, sondern fast brüderlich aufnehmen (er wird kurz darauf, weil er ein Weißer ist, in eine Einzelzelle gebracht), könnte diese Interpretation stützen.

Visconti, der die Erzählung teils als inneren Monolog Meursaults, teils als Rückblende, mit der Verhaftung Meursaults einsetzend, angelegt hat, versucht auch andere soziale Momente anzudeuten, die in der Erzählung nur am Rande erscheinen. So erklärt Meursault, aus dessen Perspektive der Film berichtet: »Das Leben verändert man nie«; und er fügt hinzu: »Als Student war ich noch ehrgeizig; als ich das Studium abbrechen mußte, hat sich das gelegt.« Der deklarierte weiße Kleinbürger befindet sich ohnehin auf der untersten Stufe der kolonialistischen Hierarchie; verständlich, daß sein Absinken und Aufgehen im algerischem Proletariat naheliegt. Meursaults Mord wäre dann – im Gegensatz zu einer anderen, Camus gegenüber kritischen Interpretation, die im Mord die Metapher

für den kleinbürgerlichen Rassismus der Algerienfranzosen sehen würde – jener Akt, der ihn endgültig aus der europäisch-französischen Mentalität herausprengt, weil er unvernutzt, fremd, unverständlich ist.

Dagegen ist einzuwenden, daß Viscontis STRANIERO einer solchen Interpretation des Stoffs nicht entschieden genug vorgearbeitet hat; daß er ungeachtet zahlreicher realistisch-absurder Sequenzen (der Mann mit dem räumigen Hund; der Alte, der quer über das Feld läuft, um den Weg des Leichenwagens abkurzend, ihn rechtzeitig am Friedhof wieder zu erreichen; die Dichte der Totenwache-Sequenz) Meursaults Figur und Weg ins Monumentale gesteigert und vor allem im letzten Drittel des Films die Texte von Camus wie Spruchblasen über Bilder gelegt hat, die selbst unfähig sind zu sprechen. So hat Visconti weder die Erzählung als Film nacherzählt, noch eine ganz eigenständige Interpretation, gegen den Strich geburstet, wirklich gewagt. Es ist diese Uneinigkeit, welche die stilistische und geistige Uneinheitlichkeit des Films ausmacht.

1968 **LA CADUTA DEGLI DEI/THE DAMNED**, Die Verdammten. – B: Luchino Visconti, Nicola Badalucco, Enrico Medioli. – K: Armando Nannuzzi, Pasquale De Santis. – Sch: Ruggero Mastroianni. – Ba: Pasquale Romano, Enzo del Prato. – Ko: Piero Tosi, Vera Marzot. – M: Maurice Jarre. – Ra: Albino Cocco, Fanny Wessling. – D: Ingrid Thulin (Baronessa Sophie von Essenbeck), Dirk Bogarde (Friedrich Bruckmann), Helmut Berger (Martin von Essenbeck), Helmut Griem (Aschenbach), Umberto Orsini (Herbert Thallmann), Charlotte Rampling (Elisabeth Thallmann), René Koldehoff (Baron Konstantin von Essenbeck), Renaud Verley (Günther von Essenbeck), Albrecht Schoenhals (Baron Joachim von Essenbeck), Florinda Bolkan (Olga), Nora Ricci (Erziehlerin), Irma Vanka (Lisa Keller), Karin Mitendorf (Erika Thallmann), Valendera Ricci (Thilde Thallmann), Wolfgang Hillinger (Yanek), Bill Venners (Kummissar), Howard Nelson Ruben (Prior), Peter Dane (Angestellter in der Stahlgießerei), Mark Salvage (Polizenspektor), Karl Otto Alberty/John Frederick/ Richard Beuch (Soldaten), Jessica Dubin (Krankenschwester), Claus Hühner/Ernst Kuhr/Wolfgang Ehrlich (SA-Männer), Esterina Carloni/Antonietta Fiorita (Zimmermädchen), Giona Desideri, Michele Scalerà. – P: Pegaso Film, Rom/Italoleggo Film, Rom/Praesidens Film, Rom/Fischberg Film, München. – Pd: Alfredo Levy. Ever Haggiag. – Gedreht von Juli bis September 1968 in Unterach (Österreich), Oberhausen, in einem Stahlwerk in Terni (Ital.) und in Rom (Cinecittà) in englischer Sprache. – F: 35 mm, Farbe (Technicolor). – OL: 4296 m = 157 min. –

27. Februar 1933. Zur Geburtstagfeier des Familienoberhaupts Joachim von Essenbeck (Albrecht Schoenhals) haben sich die Familienmitglieder des Stahlbarons im pompösen Stammhaus versammelt: seine Tochter Sophie (Ingrid Thulin), deren dekadenter und perverser Sohn Martin (Helmut Berger) im »Blauen-Engels-Kostüm der Dietrich eine transvestitische Show-Nummer zum Besten gibt; sein Sohn Konstantin (René Koldehoff), ein brutaler SA-Mann, dessen Sohn Günther (Renaud Verley), zum Ärger des Vaters künstlerisch veranlagt, eine Bachpartita auf dem Cello spielt; dann seine Tochter Elisabeth (Charlotte Rampling), die mit dem liberalen Anti-Nazi Herbert Thallmann (Umberto Orsini) verheiratet ist und deren zwei kleine Mädchen dem Großvater zur Ehre ein italienisches Gedicht rezitieren. Während der Vorbereitungen zur Geburtstagssoiree sind auch Friedrich Bruckmann (Dirk Bogarde), der Geliebte der machthungrigen Sophie und Manager des Konzerns, sowie Aschenbach (Helmut Griem), ein Cousin der Familie und hoher SS-Offizier, eingetroffen. – Während Joachim seinen Entschluß bekannt gibt, sich von der Leitung des Konzerns zurückzuziehen, trifft die Nachricht vom Reichstagsbrand ein. Die kontroversen Meinungen innerhalb der Familie brechen auf: Herbert verurteilt diesen jüngsten Coup der Nazis, Konstantin begrüßt ihn, der unpolitische Martin genießt als Ästhet den Streit, Aschenbach und Bruckmann verständigen sich mit Blicken. In der gleichen Nacht ermordet Bruckmann, angestiftet von Aschenbach, Joachim und überredet Herbert, das Land zu verlassen, weil der Verdacht auf ihn gelenkt werden könnte. Nach Herberts Flucht, die als Schuldgeständnis ausgegeben wird, ist Bruckmann Generalbevollmächtigter des Konzerns. Aber noch steht ihm Konstantin im Wege, der seine Rechte anmeldet. Es liegt sowohl im Interesse Bruckmanns als auch Aschenbachs, der den SS-Staat anstrebt, den SA-Mann Konstantin zu beseitigen. Bruckmann ist es dann auch, der zu-

sammen mit Aschenbach am Überfall der SS auf die SA teilnimmt, die sich zu einem »Freundschaftstreffen« in Bad Wiessee getroffen hat, und Konstantin eigenhändig ermordet. – Auf dem Gipfel der Macht, auf den ihn Sophies skrupellose Gier getrieben hat, ist Bruckmann, auch als Mitwisser, für die SS gefährlich geworden. Die im Reichssicherheitshauptamt aktenkundig gemachten Neigungen und Handlungen Martins – er hat ein kleines Kind verführt, das sich daraufhin aufhängte – liefern den Pervertierten Aschenbach aus, der ihn zu seinem Instrument machen kann. Martins Haß richtet sich auf seine Mutter und deren Geliebten. Er erniedrigt sie, indem er sie vergewaltigt. Sie wird wahnsinnig; Bruckmann, der sie »zum Töten braucht«, ist seiner Stütze beraubt. Martin, nun an der Spitze des Konzerns, tritt in SS-Uniform auf und zwingt, während eines gespenstisch arrangierten Festes in der mit Hakenkreuzen drapierten Halle des Stammhauses, seine Mutter zur Heirat mit Bruckmann; dann schließt er die beiden ein, mit der unüberwindlichen Forderung, Selbstmord zu begehen. Von dem faschistisch gräuenden Martin blendet der Film über auf Bilder eines Hochofenabstichs, mit denen er auch begonnen hatte.

Kein anderer Film Viscontis war (vor allem) bei der (westdeutschen) Kritik so umstritten wie *LA CADUTA DEGLI DEI*. Hauptsächlich warf man ihm vor, er habe ein so ernstes politisches Thema wie den deutschen Faschismus ins Melodramatisch-Opernhafte und damit ästhetisch völlig inadäquat übersetzt. Dabei seien die ökonomischen und gesellschaftlichen Gründe des Faschismus außer acht gelassen worden, so daß diese »Götterdämmerung« (wie der Film ursprünglich heißen sollte) der von Essenbeckens Familie, hinter deren fiktiven Namen die Großindustriellen-Dynastien der Krupps und Thyssen assoziiert sind, weder repräsentativ für die Rolle der Großindustrie im »3. Reich« sei, noch überhaupt der Film mit der Realität des deutschen Faschismus etwas gemein habe – außer einer dem Faschismus nahen Ästhetik²⁵. Die Dreharbeiten gestalteten sich schwierig, weil einer der Produzenten Bankrott machte; der Plan, im Ruhrgebiet zu drehen, mußte, von spärlichen Resten abgesehen, aufgegeben werden. Der Film entstand in Österreich und Italien. Nach seiner französischen Premiere löste dann der Film eine Modewelle aus, die sich an den Stoffen, Kleidern, Frisuren orientierte, die der auf historische Genauigkeit bedachte Visconti hatte rekonstruieren lassen.



La caduta degli dei
werk Richard Wagners so nahe, wie uns diese beiden heute fern sind. Die bewußte Kunstanstrengung, die Viscontis Spätwerk – vor allem in der »deutschen Trilogie«, aber auch schon in *VAGHE STELLE* – charakterisiert, entspricht einer inaktuellen Kunstvorstellung. Sie gehört dem 19. Jahrhundert an, dem sie die Opiate ihres Reizes verdankt. Es ist ihr »Zug und Wille zum großen Format, zum Standardwerk, zum Monumentalen und grandios Massenhaften«, zum heroischen Melodrama, zur opulenten Oper, der höchst unzeitgemäß, verschwenderisch-ästhetisierend erscheint. Thomas Mann hat das an Richard Wagners Opern erkannt, Visconti sich auf Wagners »Götterdämmerung« berufen. Die Fabel des Films greift aber, noch in

andere kulturelle Motivbereiche: Shakespeares *Macbeth* (Sophie und Friedrich), *Hamlet* (Martin, Sophie, Friedrich), Hanno Buddenbrook (Günther), Aschenbach (*Tot in Venedig*), *Die Dämonen* (Martin). »So werden Opernbücherei kompiliert, und so stopft Visconti seine Story mit qualifizierten Kulturwerten, die Bedeutsamkeit an sich verbürgen sollen.«²⁶ Richtig – nur übersieht Urs Jenny, daß diese Kompilation kultureller Mythen, in einem Akt fast comic-hafter Trivialisierung (gegen Viscontis mögliche Absicht), auch gebraucht und endgültig verbraucht werden. Dieser Traditionalismus, der »etwas Elektisches und Epigonales (hat)«²⁷, ist Kennzeichen einer späbürgerlichen Kunst. Dabei sollte man sich hüten, solche Werke auf ihren abbildlichen Realismus (oder gar widerspiegelnden Realismus) einzuschwören. Es sind nämlich in aller Regel: Übersetzungen, Übertragungen, Steigerungen, überhöhtes Darstellungsgelände. Unser Befremden angesichts dieses Films rührt daher, daß wir verlernt haben, uns in solchen Zeugnissen späbürgerlicher Kunst zu bewegen; weil dem übertragenen System der ornamentalen Sinnzusammenhänge, dieser Bilder- und Farbwelten unsere Ungeduld entgegensteht, die als Umweg verpönt, was ihr die (falsche) Unmittelbarkeit des Erkennens verweigert. Unsere Skepsis gegen Mythologie in der Kunst (wie denen in *LA CADUTA DEGLI DEI*) ist zweifellos berechtigt, weil sie aus Erfahrungen mit politischen Mythologierungen von ideologischen Interessen herrührt. Aber auch hier mußte man Thomas Manns Einsichten vor Visconti und unser vorläufiges Miß- und Unverständnis stellen. Denn die einander durchdringende Einheit von Mythosfiguren und Psychologie – an Wagners *Ring* von Thomas Mann dargelegt – verstellte auch in Viscontis Film nicht den Weg zur Aufklärung, allerdings in wechselseitiger Brechung.

Die »mächgeschützte Innerlichkeit« (Thomas Mann) der deutschen Großbourgeoisie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts hat im patriarchalischen Familienoberhaupt Joachim von Essenbeck als unzeitgemäßes Relikt überdauert. Er hält, wenn auch nur noch sehr schwach, die politisch auseinanderstrebenden Familienangehörigen zusammen. Die aristokratische Verachtung Joachims für die »Vulgarität« der Nazi-Bewegung (etwa auf der Stufe des »Leoparden«) ist aber längst keine Möglichkeit mehr, sich zu widersetzen. Die Frage, wie sich der Machtfaktor Stahlindustrie gegenüber dem neuen Staat verhält, mochte Joachim durch ein im Grunde opportunistisches, aber für ihn persönlich scheinbar ehrenhaftes Arrangement lösen. Jedoch dafür ist es längst zu spät. Bei Joachims Geburtstagsfeier führt Visconti die verschiedenen Figuren seines Dramas wie musikalische Themen eines großen Tongemäldes ein und beschwört damit noch einmal den prunkhaften Reichtum und die moralisch gesicherte zeremonielle Tradition der von Essenbecks. Aber die zukünftigen Hauptakteure des Verfalls werden zurückgehalten. Sie kommen, wie der Manager Friedrich Bruckmann und der SS-Drahtzieher Aschenbach, von außen; oder sie treten, wie Martin (und seine Mutter Sophie) erst spät auf, und zwar als Dissonanzen einer bis dahin harmonisch verlaufenden Familienfeier alten Stils. Ähnlich wie schon im *GATTOPARDO* ist es der bürgerliche Emporkömmling, der als Agent eines hier allerdings doppelt motivierten Machteinflusses die ersten Einbrüche herbeiführt: Friedrich Bruckmann, den wir zuerst in Begleitung Aschenbachs kennenlernen, von dem wir aber dann erfahren, daß er Sophie – seinem »Entrepreneur« zur Großbourgeoisie – hörig ist. Sophies selbstherrlicher Anspruch auf privaten Genuß imperialer Macht, die sie über Bruckmann und ihren Sohn Martin, den sie als Provokateur vorschickt, schon besitzt, und die sie nun auf das Erbe ihres Vaters ausdehnen möchte, findet sich durchaus in Entract mit Aschenbach. Politische Kompromisse, die es verlangt, würde sie jederzeit eingehen. Insofern setzt sie auf die historisch richtige Karte, auf den SS-Staat, während der brutale, vulgare Konstantin, der SA-Mann, einer überholten Phase des Faschismus angehört. Seine Vernichtung innerhalb der Machtsphäre der Familie wie die Ausrottung der SA-Führung im Massaker von Bad Wiessee korrespondieren einander. Wobei Visconti in der breit ausgemalten Episode des SA-Festes einige der unheimlichsten Blicke in die obszönen Bereiche des Faschismus, seine Mischung aus Sentimentalität, Nationalismus, Bier- und schweißdunstiger Männlichkeit ge-

lungen sind. Das Pendant zu diesem Satyrspiel in der unteren, barbarisch-primitiven Rängen ist die Inszenierung, die Martin später aufführen läßt (mit Sophie und Bruckmann als Opfern): das emotionslose, leere, ritualisierte, stumme, kalte und zynische Hochamt des SS-Staates. Danach verlagert sich das Interesse auf den mütter-fixierten Martin, in dessen widersprüchlicher Figur am stärksten und reichhaltigsten jene enge Wechselwirkung zwischen unterdrückter, fehlgeleiteter, liebebedürftiger Sexualität und dem machtgelien, mordenschen Faschismus zutage tritt. Mißbraucht von seiner Mutter, erpreßt erst von Konstantin und



La caduta degli dei
dann von Aschenbach, »emanzipiert« er sich zum Faschisten, der die bürgerlich verpönte, heimliche Lust nun öffentlich und staatlich sanktioniert exekutieren kann: die SS-Uniform dient ihm als transvestischer Identifikationsakt, mittels dessen er seine verdrängten Aggressionen zielgerichtet zur Ausrottung jener verwenden kann, von denen er sich bedroht fühlt. Mit Martin hat der SS-Staat als Bürokratie sich endlich durchgesetzt; auf dem Thron derer von Essenbeck sitzt ein abhängiges, willenloses, subjektloses Subjekt; das Patriarchat ist zerstört, der Angriff matriarchalischen Machtwillens vernichtet, die totalitäre anonyme Verfügungsgewalt über alle Bereiche des Lebens endgültig durchgesetzt.

Diese mythologisch-psychologische Kolportage eines sich ausbreitenden Wahnsinns ist eingefärbt (und einmal unterbrochen) von den Bilderklammern eines Stahlabstichs. Das flammende Rot fällt als flackernder Schein in die abgedichteten Gwölbekammern der Essenbeckenschen Villa und ihrer endlosen Zimmerfluchten; vulkanisches Gelände reicht hier herein, spielt als Widerschein auf schweißnassen Gesichtern und Körpern der Figuren, deren Welt tollwütiger Leidenschaften in einer rauschhaften und zugleich verschlagenen Gier nach Macht und Besitz in Blut und Mord untergeht. Je grauenhafter sich der Selbstmord der Dynastie ausbreitet, desto irrlichtiger wird Viscontis Farbpalette. Er taucht seine Verfallsstudie – der gewiß auch ein an D'Annunzio erinnernder Dekadenz-Genuß nicht fremd ist und die ihn auskostet – immer tiefer ins Giftgrüne, Sepiabraune, Blauschwarze, in Verwesungsfarben; das fahle, blasse Rosa (auf dem geschminkten Gesicht Sophies) wirkt wie das blinde Weiß, das uns von Grottenolmen bekannt ist, die den Tag nie gesehen haben, nur die Nacht, das Dunkel, in dessen Abgründe einer grandios-düsteren Kolportage Viscontis den Schemenreigen seiner wahnwitzigen Figuren führt.

Aus Dostojewskijs lichtlosestem Werk, den *Dämonen* – auch einer Geschichte der Selbsterfleischung – hat Visconti die rätselhafte (erst posthum veröffentlichte) Episode übernommen, in der Stawrogin gesteht, ein kleines Mädchen verführt zu haben, das sich daraufhin erhängt. Genau dieses Erlebnis hat Martin, und damit vor allem erpreßt man ihn. Dieser Rückbezug auf die komplizierte masochistische Psychologie Dostojewskijs, mit der die Verfallspsychologie von *LA CADUTA DEGLI DEI* denn doch mehr zu tun hat als mit ihren Stoffanleihen bei Shakespeare und Wagner etc., deutet noch einmal den Hintergrund der Tradition an, vor dem dieser Film, so problematisch auch immer, erscheint, und vor dem er gesehen werden muß.

Es ist die Tradition des psychologischen Naturalismus, ineins mit dem »Zug und Willen zum großen Format« des Mythos und der *Opere*. Viscontis Film ist ein gewagter Versuch, noch einmal diese monumentale Einheit zu finden. Nicht nur ein

Spätwerk, ein spätestes – ausladend, barock, überbordend, opulent; von einem Raffinement der Farben und Dekors ohnegleichen (selbst im Vergleich zu *SENNO* und *IL GATTOPARDO*); selbstverliebt aber auch in der Beschreibung der Dekadenz und Hysterie (wie Heinrich Manns *Die Götinnen*); ein höchst bedauerliches, unzeitgemäßes, grandioses, verwirrendes, problematisches Werk, fern Viscontis realistischen Anfängen: »Ästhetizismus ist das Produkt hoffnungsloser Zeiten« (Heinrich Mann).

Von der Chronik zur Erzählung

Formal wandte sich der Neorealismus zunächst der Chronik zu, das heißt der rein beschreibenden, phänomenologischen Erfassung der Wirklichkeit. Die Ereignisse wurden im Vertrauen darauf, daß sie durch sich selbst sprächen, einfach vor Augen gestellt, und sie gaben ihren Sinn, ihre Wahrheit preis, ohne daß sie in kausalen Motivationen begründet werden mußten. Ihre Wahrheit war, daß sie die Ereignisse eines gegenwärtigen, unmittelbar erlebten geschichtlichen, gesellschaftlichen und politischen Umbruchs waren und damit die Erfahrung aller. Jedes Wachstum vollzieht sich auch in Krisen. Als Krise des Neorealismus trat am stärksten in Erscheinung der Übergang von der Form der Chronik in die Form der Erzählung oder, wenn man will, des dramatischen Schauspiels. Das bedeutet, daß sich der neorealistische Film auf die Grundlage einer neu konzipierten Ästhetik stellen mußte, ohne daß er seine als Stoff, Perspektive, Stil und Moral bezeichneten wesentlichen Positionen aufzugeben brauchte. Die Form der Erzählung sollte einen vertieften Realismus sichern. Diese ästhetische Richtungsänderung wurde notwendig in dem Augenblick, als die Ereignisse des politischen, des sozialen oder des individuell-alltäglichen Lebens ihre Wahrheitsevidenz verloren, die sie aufgrund der kollektiven und nationalen Erfahrungen in der ersten Zeit des Nachkriegs gehabt hatten.

Der Übergang vollzog sich allmählich. Er kann aber mit Viscontis *BELLISSIMA* (1951) datiert werden. Die Widersprüche und Versöhnungen der geschichtlich gegebenen Wirklichkeit, der Vergangenheit oder der Gegenwart, bilden die Handlungen in den Filmen von nun an. Sie sind in Handlungen und Personen verkörpert, die, mögen sie zuweilen auch ins Extreme gehen, das Typische der Zeit und ihrer politischen und sozialen Zustände auszudrücken in der Lage sind. Erst aus der Distanz, heißt es jetzt, in welcher durch die Erzählung die Analyse der Wirklichkeit geleistet werden kann, vermag der Künstler die moralisch-gesellschaftliche Wahrheit in den Griff zu bekommen. Im Gang dieser Entwicklung teilte sich der rein phänomenologische Realismus des Anfangs auf in einen Realismus der dramatisch-erzählerischen Verwaltung der Stoffe, in einen Realismus also der geschichtlich-politischen Analyse, und in einen Realismus der psychologischen Ergründung der Lebensvorgänge, mit welcher auch eine lyrische Subjektivierung des Geschehens gleichläuft.

Eine allgemeine Stimmung war vorhanden, die sich in der Forderung verdichtete, im Film sei die Alltagswirklichkeit in ihren vielfältigen Erscheinungen zu gestalten und so die im Volk unklar lebendigen Gefühle und Gedanken, Hoffnungen und Erwartungen in den Stand des Bewußtseins zu heben. Der Mensch nicht so sehr als einzelne Persönlichkeit, sondern als Individuum innerhalb der Sozietät war konsequenterweise das Ziel. Wie Zavattini es forderte, sollte der Film ein Aufruf sein zur Sammlung und Erweckung, ein Altar, vor dem das Bekenntnis der sozialen Solidarität abgelegt wird. Das alles war er zumindest in seiner künstlerischen Präsenz und Willensmeinung, aber er war es nicht, oder nur zum Teil, in seiner tatsächlichen Wirkung. Der Versuch, diesen Mangel an Wirksamkeit dennoch in einen Erfolg umzuwandeln, ist später nicht unterlassen worden. Der neorealistische Film, heißt es etwa, sei, indem er sich kritisch mit den kollektiven Zuständen auseinandersetze, zwar volksbezogen, also volkstümlich, aber er sei es nicht im Blick auf ein gesellschaftlich vielschichtiges Volk, sondern allein auf eine Elite, die in sich politisches Bewußtsein, das heißt Klassenbewußtsein im Sinn der sozialistischen Revolution ausgebildet habe. Neorealistisch ist dann der Film deshalb, weil er die politische und gesellschaftliche Revolution als das Zukünftige und damit als die Realität überhaupt anerkennt. Das sei es, was den Neorealismus etwa vom poetischen, psychologischen oder humanistischen Realismus grundsätzlich unterscheidet.

Visconti - Biographie

Luchino Visconti ist am 2. Nov. 1906 als Sohn einer aristokratischen Familie in Mailand geboren. Nach einer musisch orientierten Erziehung arbeitet er als Bühnenausstatter und Rennpferdtrainer, kommt 1935 nach Paris und schließt sich als Regieassistent Jean Renoir (UNE PARTIE DE CAMPAGNE) an. Während der Zeit der Volksfrontbildung üben Künstler und Intellektuelle der französischen Linken einen großen Einfluß auf ihn aus. Nach einem Besuch in Hollywood (1937) kehrt er nach Italien zurück und übernimmt die Ausstattung für 2 Theateraufführungen in Mailand. 1939 schreibt er mit Renoir und Karl Koch das Drehbuch zum Film LA TOSCA (1940 von Koch vollendet). Anfang der 40er Jahre schließt er sich der römischen Zeitschrift CINEMA (1936 gegr., von Vittorio Mussolini geleitet) an, die als Wegbereiter des Neorealismus gilt. 1942 dreht er seinen ersten Film (OSSESSIONE), beeinflusst von Renoir, und arbeitet zunächst für das Filmbüro der alliierten Besatzung. Von 1945 bis zu seinem Tod (1976 in Rom) inszeniert er Theateraufführungen, Opern und Ballette in Rom, Mailand und Westberlin (parallel zur Filmarbeit, die aus ökonomischen und politischen Gründen - Visconti bekennt sich zum Marxismus - in großen Intervallen realisiert werden.

Filmografie

OSSESSIONE (1942)
GIORNI DI GLORIA (1945)
LA TERRA TREMA (1947/48)
BELLISSIMA (1951)
APPUNTI SU UN FATTO DI CRONACA (1951)
SIAMO DONNE (1953)
SENSO (1954)
LE NOTTE BIANCHE (1957)
ROCCO E I SUOI FRATELLI (1960)
IL LAVORO (1961)
IL GATTOPARDO (1962)
VAGHE STELLE DELL'ORSA (1965)
LA STREGA BRUCIATA VIVA (1966)
LO STRANIERO (1967)
LA CADUTA DEGLI DEI (1968)
MORTE A VENEZIA (1970)
LUDWIG (1972)
GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTENRO (1974)
L'INNOCENTE (1975/76)

Zusammenstellung : Ulli Hosp

Impressum: Herausgeber OPI-Filmzentrum, Herstellung: u.h. unter Mitwirkung von h.g.

Filmbeschreibung aus: Reihe Film 4 und Filmlexikon 6.

Wir danken dem Italienischen Kulturinstitut Innsbruck für das Zustandekommen der Filmreihe

