

Aristokratischer Ästhet und marxistischer Künstler : zum Tode von Luchino Visconti

Autor(en): **Ulrich, Franz**

Objekttyp: **Obituary**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **28 (1976)**

Heft 7

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Aristokratischer Ästhet und marxistischer Künstler

Zum Tode von Luchino Visconti

I.

«Un condottiere marxiste» hat Jean de Baroncelli im «Le Monde» seinen Nachruf auf den am 17. März nach langer schwerer Krankheit (Visconti war seit dem Sommer 1972 halbseitig gelähmt) und vor Beendigung seines Films «L'innocente» (nach einem Roman Gabriele D'Annunzios) in Rom verstorbenen Luchino Visconti überschrieben. Damit sind wohl die zwei Pole bezeichnet, aus denen Leben und Werk des grossen italienischen Regisseurs die fruchtbarsten schöpferischen Impulse bezogen hat. Als Spross uralten lombardischen Adels schilderte dieser linke Aristokrat als einer der ersten das Elendsleben in der Po-Ebene («Osessione») und in den Fischerhütten Siziliens («La terra trema») und das Drama süditalienischer Gastarbeiter im Norden Italiens («Rocco e i suoi fratelli»). Mit Überzeugung hielt er am grossen Lebensstil seines Standes fest, dessen Zerfall und Untergang er in grossartigen Fresken («Senso», «Il Gattopardo») beschrieben hat. Er stand den Kommunisten nahe, hielt Ehrenwache am Sarg des KPI-Chefs Palmiro Togliatti, und der dialektische Materialismus war für seine Wirklichkeitserfassung bestimmend – und dennoch liess er sich nie in den sozialistischen Realismus sowjetischer Prägung einzwängen. Er war ein vehementer Gegner des Faschismus; gegen den bornierten Widerstand seiner Vertreter brach er dem italienischen Neorealismus Bahn, von dem er sich jedoch wieder weit entfernte, so etwa in der «deutschen Trilogie» («La caduta degli dei», «Morte in Venezia» und «Ludwig»), drei gewaltigen melodramatischen Gemälden der Dekadenz. Einige seiner Filme sind Abgesänge auf die feudalistisch-aristokratisch-bürgerliche Welt, von deren kulturellen Werten, Leistungen und poetischen Reizen er fasziniert war. Visconti glaubte an das kommende goldene Zeitalter einer klassenlosen Gesellschaft, die darzustellen er jedoch nie versucht hat. Utopien waren seine Sache nicht. «Seine Liebe hat er stets jenen zugekehrt, die scheitern, weil die Zeit für sie abgelaufen ist oder weil sie die Zeichen der Zeit nicht begreifen» (Martin Schlappner). Die meisten Filme Viscontis sind durch Eingriffe der politischen Zensur und von Produzenten und Verleihern gekürzt und teilweise bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt worden. Dennoch hat er immer innerhalb des kommerziellen Systems gearbeitet. Luchino Visconti war voller Widersprüche und Zwiespältigkeiten, sie gehörten zu seinem Temperament, zu seiner Grösse: Aus der nie gelösten Spannung zwischen dem überfeinerten Kunstbewusstsein des aristokratischen Ästheten, das sich aus einer souveränen Kenntnis der Literaturen, Malerei und Musik Europas nährte, und dem politisch linken Engagement für den Proletarier, zwischen der Sehnsucht des Künstlers nach der ästhetisch raffinierten Vollkommenheit und dem Bewusstsein der elementaren, zerrissenen Wirklichkeit – aus solcher Spannung wuchsen Viscontis Filme, in 34 Jahren nur knapp 20 Werke, die als Gesamtheit jedoch zum wichtigsten Bestand des Nachkriegsfilms gehören. Diese Filme sind jedoch nur ein Teil seiner schöpferischen Tätigkeit: Er hat als Dekorateur, Bühnenbildner und Regisseur über 60 Theaterstücke, Opern und Ballette realisiert. Wie kaum ein anderer Filmregisseur hat Visconti, dieser Erbe einer grossen kulturellen Vergangenheit, Einflüsse von Malerei, Literatur, Musik und Architektur assimiliert und in neue, der Oper verwandte Gesamtkunstwerke umgesetzt.

II.

Luchino Visconti, am 2. November 1906 in Mailand geboren, wuchs als Sohn des Herzogs Giuseppe Visconti di Modrone und einer Industriellentochter in einem rei-



Luchino Visconti 1968 bei den Dreharbeiten zu «La caduta degli dei/The Damned»

chen, konservativen Elternhaus auf. Er genoss eine musisch orientierte Erziehung. Jugendliche Unruhe, Ziellosigkeit und Opposition gegen die Familie führten zu Konfliktsituationen, denen er sich mehrmals durch Flucht entzog. Mit 18 Jahren verließ er das Internat in Genua und kam für zwei Jahre auf die Kavallerieschule in Pinerole, wo sich seine Passion für Pferde entwickelte. Nach dem Militärdienst widmete er sich während einiger Jahre auf den väterlichen Gütern der Pferdezucht. Früher hatte er sich mehr zum Film als zum Theater hingezogen gefühlt, aber weniger als Regisseur denn als Dekorateur. Als er 1936 Gabriel Pascal, dem Produzenten von Gustav Machatys «Erotikon» (1929) begegnete, interessierte er sich sofort für dessen Vorschlag, in England einen Film nach Flauberts «Novembre» zu drehen. Visconti ging nach London, wo sich der Plan jedoch zerschlug. Auf der Rückkehr besuchte er in Paris Freunde, die ihn mit Jean Renoir bekannt machten. Visconti wurde dritter Regieassistent und Kostümentwerfer für «Une partie de campagne». Von Renoir lernte Visconti, mit Schauspielern umzugehen. In dieser Zeit kam er mit Künstlern und Intellektuellen der französischen Linken in Kontakt; der Spanische Bürgerkrieg und die Volksfrontatmosphäre, die so sehr von der faschistischen in Mussolinis Italien verschieden war, prägten sein politisches Denken und Handeln nachhaltig.

1947 fuhr Visconti nach Hollywood, von wo er zwei Jahre später, enttäuscht von der Arbeitsweise des amerikanischen Films, wieder nach Italien zurückkehrte. In Mailand übernahm er die Ausstattung für zwei Theateraufführungen. 1939 schrieb er mit Jean Renoir und Karl Koch das Drehbuch zu «La Tosca», dessen Dreharbeiten jedoch durch den Ausbruch des Krieges unterbrochen wurden. Koch und Visconti als Assistent beendeten den Film. Visconti schloss sich schon bald dem antifaschistischen Widerstand an und wurde Mitglied der KPI, von deren Politik er sich jedoch später immer wieder distanzierte. Er wurde Mitarbeiter der römischen Filmzeitschrift «Cinema», dem Sprachrohr einer jungen linken Generation, die dem von historischen

Melodramen und sentimental Schnulzen beherrschten italienischen Kino die Forderung nach einem neuen, am «Verismus» des sizilianischen Schriftstellers Giovanni Verga (1840–1922) orientierten Filmschaffens entgegenstellten. Viscontis Projekt der Verfilmung einer Erzählung Vergas, dessen Werk dem faschistischen Regime suspekt war, scheiterte an der politischen Zensur. 1942 durfte er seinen ersten Film, «Osessione», nach dem Kriminalthriller «The Postman Always Rings Twice» von James M. Cain, realisieren. Nach einem kurzen Start in den italienischen Kinos wurde der Film 1943 zuerst gesteuert boykottiert und schliesslich von der Zensur verboten. Dann wurde er zusammengeschnitten und in einer neuen Version vorgeführt; das Negativ wurde zerstört. Visconti konnte eine Kopie retten und liess davon ein Dup-Negativ ziehen, von dem alle noch im Umlauf befindlichen Kopien stammen. Im gleichen Jahr erschien in «Cinema» ein Beitrag von Visconti, der mit «Il cinema antropomorfo» überschrieben war. Programmatisch formulierte er darin seine Auffassung von Film, die für sein gesamtes Werk gültig geblieben ist: «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.»

1944/45 arbeitete Visconti zunächst für das Filmbüro der alliierten Besatzung, dann überwachte er zusammen mit Giuseppe De Santis die Herstellung von «Giorni di gloria», einem Montagefilm über den Partisanenkrieg. Weitere Projekte, darunter ein Film über persönliche Widerstandserfahrungen und eine «Othello»-Adaptierung, blieben unausgeführt. Visconti widmete sich darauf vorwiegend der Theaterarbeit, wobei es zu einem besonders intensiven Zusammenwirken mit der Schauspieltruppe von Rina Morelli und Paolo Stoppa kam, für die er in den folgenden Jahren über 25 Inszenierungen machte. Viscontis zweiter, 1947/48 auf Sizilien gedrehter Film, «La terra trema», erhielt zwar 1948 am Festival von Venedig den Preis als bester Film, wurde jedoch ein finanzieller Misserfolg, sodass er erst 1951 mit Anna Magnani seinen dritten Film, «Bellissima», drehen konnte. Parallel zur Filmarbeit, die aus finanziellen und wohl auch aus politischen Gründen nur in grossen Abständen erfolgen konnte, inszenierte er in Rom, Mailand, Florenz, Venedig, Westberlin, London, Spoleto (er gehörte 1958 zu den Initiatoren des dortigen Festivals), Paris und Wien Theater- und Ballettaufführungen. Mit «Senso» und «Rocco e i suoi fratelli», vor allem aber mit «Il Gattopardo» gelang Visconti der internationale Durchbruch. Diese Filme brachten ihm die Anerkennung als einer der, neben Federico Fellini und Michelangelo Antonioni, bedeutendsten Regisseure Italiens und wohl auch der bisherigen Filmgeschichte.

III.

Vom ersten bis zum letzten Film wurde Visconti von einem kritisch-ideologischen Interesse an den Themen und Gestalten seiner Werke geleitet. Diese Haltung befähigte ihn, historisch-ideologische Motive nahtlos mit den menschlichen, psychologischen und existenziellen seiner Filmgestalten zu verbinden. Er hielt es für unmöglich, diese verschiedenen Aspekte zu trennen. Das Problem ihres richtigen Verhältnisses im Kunstwerk war für ihn *das* Problem der Probleme des Realismus. Das Historisch-Politische überwog bei ihm nie die anderen Dinge des menschlichen Lebens. Es sei sinnlos, sagte er, in seinem Film («Il Gattopardo» – aber das gilt auch für seine andern Werke) «den skeptischen und unkonstruktiven Gegensatz zu suchen zwischen dem intimen Bereich der Gefühle und den kollektiven Leidenschaften, zwischen irrationalen Impulsen des Herzens und realen Bewegungen der Geschichte, kurz gesagt zwischen Verzweiflung und Hoffnung». Fast ohne Hoffnung, aber voller Verzweiflung, Resignation und Pessimismus ist «Gruppo di famiglia in un interno», den Visconti, unter äussersten physischen und psychischen Belastungen und den Tod vor Augen wie der Professor (die Hauptfigur des Films – ein Selbstpor-

trät des hypochondrischen Regisseurs) als Resümee und Vermächtnis geplant hat. Daran wird auch sein letztes Werk, «L'innocente», kaum etwas ändern. Visconti zog darin eine ruhige, aber schonungslose Bilanz seiner persönlichen Erfahrungen mit der jungen Linken und den faschistoiden Tendenzen in der italienischen Gesellschaft: «Die Alten können zwar versuchen, die Jungen zu verstehen und zu lieben, aber das, was die Generationen trennt, ist meistens unüberbrückbar. Mit diesem Film wollte ich versuchen, das Verhältnis zwischen den beiden Welten in seiner ganzen Traurigkeit darzustellen. Ich zeige die Welt, in der wir leben. Die Älteren sind entweder der Wirklichkeit entrückt oder faschistisch, die Jungen sind der Korruption verfallen oder sind ihr auf jeden Fall auf Schritt und Tritt ausgesetzt. Sie sind selber verdorben. Dabei sind sie schön und anziehend, und ihre Verdorbenheit ist keine bewusste. Es soll, im Grunde genommen, ein antifaschistischer Film sein, im tiefsten, gesellschaftlichen Sinne.» Und darin, in dieser politisch-ideologischen Parteinahme ist auch dieser Film noch ein Bekenntnis zum Leben, kein überbordendes und zukunftsfreudiges zwar, sondern voller Schmerz und Skepsis. Franz Ulrich

Filmographie

1942: Ossessione	1962: Il Gattopardo»
1945: Giorni di gloria (Ko-Regie)	1964: Vaghe stelle dell'orsa
1948: La terra trema	1966: La strega bruciata viva (Episode zu «Le streghe»)
1951: Bellissima	1967: Lo straniero
Appunti su un fatto di cronaca (Kurzfilm)	1968: La caduta degli dei/The Damned
1953: Anna Magnani (Episode zu «Siamo donne»)	1970: Morte a Venezia/Death in Venice)
1954: Senso	1972: Ludwig
1957: Le notti bianche	1974: Gruppo di famiglia in un interno/Conversation Piece)
1960: Rocco e i suoi fratelli	1975: L'innocente
1961: Il lavoro (Episode zu «Boccaccio '70»)	

Literaturhinweis

Luchino Visconti. Mit Beiträgen von Martin Schlappner, Klaus Geitel, Wolfram Schütte, Hans Helmut Prinzler. München 1975, Carl Hanser Verlag, 176 Seiten, ill. (mit ausführlicher Filmographie und Bibliographie); Martin Schlappner, Filme und ihre Regisseure. Bern und Stuttgart 1967, Verlag Hans Huber, 196 Seiten, ill.; Antonello Trombadori, Gespräch mit Visconti, in Filmkritik 12/63; Jacques Doniol-Valcroze und Jean Domarchi, Gespräch mit Luchino Visconti, in Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente, Band 2: 1945 bis heute. Hg. Theodor Kotulla. München, 1964, R. Piper Verlag, 429 Seiten, ill.; Luchino Visconti, Von Verga zu Gramsci, ebenfalls in Der Film (s. oben).

Zürcher Radiopreis vergeben

rpd. Bei einer kleinen Feier im Radiostudio Zürich wurden Donnerstag, 26. Februar, die Preisträger des Zürcher Radio-Preises 1975 geehrt: Dr. Franz Kienberger für sein radiophonisches Gesamtschaffen auf dem Gebiet der Musiksendungen, die Redaktion von «Index 5 vor 12» (Dr. Eva Eggli, Ellinor von Kauffungen, Dr. Dino Bornatico, Eduard Nacht) in Anerkennung des in einem Jahr Geleisteten. Die Pressedokumentation mit den Laudationes auf die Preisträger kann bei der Pressestelle Radio DRS, Tel. (061) 34 80 88 bezogen werden.