

### **Geoffrey Nowell-Smith: Luchino Visconti**

London: BFI Publishing 2003, 250 S., ISBN 0-85170-961-3, € 13.99

Der 1906 geborene Luchino Visconti gehört zu einer kleinen Gruppe von Regisseuren, die, ähnlich wie Welles oder Resnais, ihr öffentliches Ansehen in der Filmwelt und den internationalen Rang als Künstler durch ihre frühen Arbeiten erstritten und in der Folgezeit, trotz eines überschaubaren Œuvres, behaupten konnten. Seine Karriere nahm einen gänzlich anderen Verlauf als die seiner Kollegen Rossellini, de Sica oder Antonioni. Zum Film brachte den Sohn des Herzogs Visconti di Modrone nach eigener Aussage der „Drang, Geschichten von lebendigen Menschen zu erzählen“, von Protagonisten, ihren Sehnsüchten und Leidenschaften zu berichten, die „inmitten der Dinge lebendig sind, nicht von den Dingen an sich“ („Das anthropomorphe Kino“ in: *Cinema*, Rom 1943, Nr. 173-174). Von den Aufgaben, die ihn als Regisseur erwarteten, schrieb er, sei es die Arbeit mit den Schauspielern, die ihn am meisten begeistere. Er verstand es wie kaum ein anderer seiner Generation, ihre Qualitäten zu finden und für die Konzeption seiner Figuren vor der Kamera zum Leuchten zu bringen. Mit den Traditionen seiner Gesellschaftsschicht vertraut, galt er selbst als Schilderer von Dekadenz – ein Mann mit stupender Bildung sowie feinem Sinn für die europäische Kulturgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, der besonders Literatur und Musik für seine Filmarbeit produktiv zu machen versuchte. Aber sein Stil lässt sich gewiss nicht auf seine aristokratische Herkunft oder seine von Gramsci und Lukács beeinflusste marxistische Haltung reduzieren.

Schon die Entstehungsgeschichte des BFI-Bandes von Geoffrey Nowell-Smith ist erstaunlich. Als die erste, im März 1967 fertiggestellte Auflage 1972 vergriffen war, hatte Visconti drei weitere Filme abgedreht und eine vierte Produktion vor sich. Nachdem der Autor neues Material zu *Lo straniero* (1967), *La caduta degli dei* (1969) und *Morte a Venezia* (1971) verfasst hatte, konnte eine zweite überarbeitete Auflage Anfang 1974 erscheinen. *Ludwig* (1973) kam im Jahr zuvor in einer drei Stunden langen Version in New York auf die Leinwand. Obwohl gesundheitlich schwer angeschlagen, realisierte der Regisseur zwei weitere ambitionierte Projekte, die heute zu seinen interessantesten Filmen gezählt werden, *Gruppo di famiglia in un interno* (1974) und *L'innocente* (1976), bevor er im März 1976 in Rom starb. Nach seinem Tod konnte er nicht unbedingt an Ruhm gewinnen. Die dritte Auflage des Buches, in London drei Jahre vor dem hundertsten Geburtstag Luchino Viscontis veröffentlicht, übernimmt den Text der ersten und zweiten vollständig. Nunmehr selbst ein Zeitdokument, notiert sie abweichende

Einschätzungen in den Fußnoten und ergänzt neben einer Auswahlbibliografie (und Liste der Theater- und Operninszenierungen) ein resümierendes Kapitel aus dem Jahr 2002, das u.a. den lange verkannten Subtext der Homosexualität in den Filmen aufruft. In dieser Gegenüberstellung damaliger und heutiger Beurteilungen liegt ein besonderer Reiz der Studie.

Überaus lesenswert ist die Einleitung von 1967, weil sie Auskunft über den zeitgenössischen Filmdiskurs gibt und mit dazu beitrug, das prekäre Paradigma eines ‚structural auteurism‘ zu lancieren. Die Forderung lautet: „The purpose of criticism becomes therefore to uncover behind the superficial contrasts of subject and treatment a structural hard core of basic and often recondite motifs. The pattern formed by these motifs, which may be stylistic or thematic, is what gives an author's work its peculiar structure, both defining it internally and distinguishing one body of work from another” (S.10-11). Die Darstellung weitet sich so immer wieder zu einem Kommentar über die Autorentheorie aus.

In den fünfzehn Abschnitten des Hauptteils behandelt Geoffrey Nowell-Smith die Filme in ihrer künstlerischen Bandbreite in Einzelanalysen, ohne allzu abstrakt vorzugehen. Ausgehend vom fulminanten Debüt *Ossessione* (1943) spürt er ihrer kompositorischen Eigenart und optischen Raffinesse nach, dabei stets auf der Suche nach strukturellen Parallelen und Querverweisen, die die Weiterentwicklung von Viscontis Erzählformen und Zeitkonstruktionen belegen. Mit der Fertigstellung von *Rocco e i suoi fratelli* (1960) schlägt der Italiener, so eine These, im folgenden Jahrzehnt neue Wege ein. Auch bei seinen Periodisierungen macht Nowell-Smith deutlich: Erst im Gesamtkontext eines relativ kohärenten Schaffens und in der Wiederholung und Variation von filmischen Verfahren lassen sich Leitmotive, wie der Verfall der Familie, die Erniedrigung von Gefühlen und das Festhalten an einer entschwundenen Vergangenheit, angeben: „It [the ambiguity] strikes deeper and reflects a constant tension in Visconti's work between an intellectual belief in the cause of progress and an emotional nostalgia for the past world that is being destroyed.” (S.136) Geschichtliche Ereignisse, wie sie exemplarisch etwa in der Eingangssequenz von *Senso* (1954), seinem erstem Farbfilm, oder dem Ball-Segment von *Il gattopardo* (1963) zum Thema gemacht werden, sind niemals nur Dekor. Die Geschichte beschleunigt oder erläutert eher die Auflösungsprozesse, von denen die Figuren in ihrer Erkenntnis des Zu-spät-Kommens betroffen sind. Nowell-Smith widmet sich aber auch Aspekten wie verschiedenen, teils radikal gekürzten Fassungen, der Bedeutung von Rollenbesetzungen (Cardinale, Delon) und der außergewöhnlichen Allianz des Regisseurs mit seinen Drehbuchautoren Suso Cecchi D'Amico und Enrico Medioli. Der dunklen Welt der ‚deutschen Trilogie‘, die eine Ausstellung des Berliner Filmmuseums im vergangenen Jahr präsentierte, steht der Brite mit Ausnahme des *Ludwig* eher reserviert gegenüber. Seine Einschätzung der Thomas Mann-Adaption fällt kritisch-distanziert aus, weil sie seiner Ansicht nach das erzählerische Vorbild in zentralen Aspekten verfehlt.

Wenn nicht alles täuscht, ist hier für eine jüngere (akademische) Leserschaft der Auftakt gesetzt zu einer neuerlichen Beschäftigung mit den Filmen Viscontis. Das cinephile Publikum, das das Buch bei seinem ersten Erscheinen im Auge hatte, wendet seine Aufmerksamkeit gegenwärtig anderen Dingen als dem Kino zu.

Sabine Gottgetreu (Köln)