

A detailed historical illustration, likely a woodcut or engraving, depicting a chaotic battle scene. In the foreground, several knights in full plate armor are mounted on horses, engaged in combat. One knight on a dark horse is prominently featured in the center-left, while another on a lighter horse is in the center-right. They are surrounded by other soldiers and horses in various states of action. In the background, a large crowd of people, some on foot and some on horseback, watches the battle from behind a stone wall with arched openings. The scene is set in a town or city street. The word "VISCONTI" is superimposed in large, white, bold, sans-serif capital letters across the middle of the image.

VISCONTI

VISCONTI

Herausgegeben von Rolf Schüler
und dem Berliner Filmkunsthaus Babylon e.V.

Mit freundlicher Unterstützung der Filmboard Berlin-Brandenburg GmbH

Dank an: Cornelia Klaufß und Sabine Lenkeit für die Organisation, Alberto Di Mauro und das Istituto Italiano di Cultura Berlin, Cinecittà International Roma, Centro sperimentale di cinematografia / Cineteca nazionale Roma, Casa Editrice di Sonzogno Milano für die freundliche Genehmigung zum Abdruck des Gesprächs mit Antonioni, Les Éditions du Cerf für die Aufsätze von Bazin, Peter Latta und die Stiftung Deutsche Kinemathek für die freundliche Bereitstellung der Fotos, alle genannten und ungenannten Fotografen, Filmbühne am Steinplatz Berlin, Alitalia, Christiane Baumann, Dieter Fehsecke, Elisabetta Sirotti-Tranchina, Anusch Thielbeer, Andreas R. Trogisch

Alle Rechte vorbehalten. © 1995 Berliner Filmkunsthaus Babylon e.V., Rosa-Luxemburg-Straße 30,
10178 Berlin. Gestaltung und Satz: grappa. Druck und Herstellung: movimento network

Vorwort	
von Rolf Schüler	8
Alles, was Luchino machte, war sein Leben	
Michelangelo Antonioni erinnert sich an Visconti	13
Die Tränen des Leoparden.	
Zu den Filmen Luchino Viscontis	
von Peter Nau	21
Bei Renoir in Frankreich	
von Stefan Flach	29
Am Vollkommenen ruhen.	
Notizen über Viscontis epischen Realismus	
von Rolf Schüler	33
Triumph der Stadt.	
Über Rocco und seine Brüder	
von Susanne Röckel	45
Jenseits der Welt, die Gott erschaffen hat.	
Anmerkungen zu Visconti	
von Norbert Grob	53
Die Welt der Kostüme in den Filmen Viscontis	
von Alfons Arns	61
Viscontis Conversation Piece	
von Johannes Beringer	75
La terra trema	
von André Bazin	83
Senso	
von André Bazin	89
Filmografie	94
Autoren	96



Die Welt der Kostüme in den Filmen Viscontis

von Alfons Arns

Die Erinnerung an die Filme Viscontis ist in besonderer Weise an die äußere Erscheinung bestimmter Schauspieler geknüpft. Neben den Physiognomien sind es vor allem die Kostüme, die im visuellen Gedächtnis gespeichert bleiben. Unvergeßlich die enganliegende Uniform des österreichischen Leutnants Franz Mahler (Farley Granger) in *Senso*, dessen theatralisch-weißer Umhang militärisch vorschriftsmäßige Schutzbekleidung und verführerisch-mephistophelische Hülle zugleich ist; oder die schlichte Eleganz des Chanel-Kostüms von Romy Schneider in *Il lavoro*.

Die untrennbare Einheit von Körper und Kostüm bei Visconti gründet auf dem von ihm selbst formulierten poetischen Konzept des anthropomorphen Kinos, eine an Stanislawski orientierte Schauspielertheorie, in der die Akteure vor der Kamera und ihre unmittelbare Umgebung den eigentlichen Brennpunkt des Geschehens bilden. Von der Kunst der Schauspieler und ihrer äußeren Erscheinung hängt es ab, ob der Gestaltungswille des Regisseurs den Zuschauer erreicht. Masken, Kostüme und Accessoires wie Hüte, Schleier und Handschuhe sind deshalb ebenso zentrale wie dominante, unmittelbar auf den Körper bezogene Elemente der Viscontischen *Mise en scène*, die der Regisseur in ihrem Zeichencharakter als Bedeutungsträger virtuos einzusetzen wußte.

Man denke an die kleine Maria Cecconi in *Bellissima* und das im Zentrum stehende Ballettkostüm. Angetrieben von sozialen Aufstiegsphantasien investiert die Mutter Maddalena (Anna Magnani) alle Zeit, Arbeit und Geld, damit ihre Tochter den von der Cinecittà ausgeschriebenen Darstellerwettbewerb für eine geplante Filmproduktion gewinnt und damit eine Karriere als Kinderfilmstar in Aussicht steht. Just das hart erarbeitete Ballettkostüm wird zum Sinnbild tiefer Ernüchterung, als Maddalena erkennen muß, daß Maria die Szenenprobe nicht bestanden hat und stattdessen zum Gespött der Filmleute

wird. Heftig weinend entlarvt das in Tüll und Spitze gehüllte Mädchen die kleinbürgerlichen Illusionen der Mutter von der Traumfabrik. Schärfer, ironischer, ja tragischer konnte der Kontrast zwischen Wunsch und Wirklichkeit, zwischen Film bzw. Kostüm und Realität nicht ausfallen.

Schon ein kurzer Blick auf Viscontis persönlichen Werdegang erklärt, warum der Regisseur in seinen zahlreichen Inszenierungen für Theater, Oper und Film den Kostümen einen so hohen Stellenwert im Hinblick auf die Glaubwürdigkeit der Schauspieler und die historische Authentizität der jeweiligen Szenerie beimaß. Von grundlegender Bedeutung scheint, daß Luchino Visconti in einer aristokratisch-großbürgerlichen Welt aufwuchs, in der modische Kleidung und theatralisches Auftreten eine große Rolle spielten. Sich gut anzuziehen und sich zu verkleiden gehörten gewissermaßen zum selbstverständlichen Habitus der Viscontis, die in ihrem Mailänder Palazzo sogar ein eigenes kleines Haus theater mit zahlreichen Vorstellungen mit und für den näheren Freundes- und Gesellschaftskreis unterhielten. Wie sein Vater Giuseppe Visconti di Modrone war Luchino stets ein äußerst elegant gekleideter, attraktiver Mann, wie nicht zuletzt die Fotos des Freundes und Modefotografen Horst P. Horst beweisen, wobei er trotz seines großen Modebewußtseins eine eher beiläufige, indirekte und spontane Eleganz pflegte.

Noch vor *Ossessione* (1943) hatte der junge Visconti Mitte der 30er Jahre sein Debüt beim Film als Kostümbildner und Regieassistent bei Jean Renoir: In *Partie de campagne* (1936) kümmerte er sich besonders um die Kostüme für die Hauptdarstellerin Sylvia Bataille. Kurz darauf inszenierte Visconti in Como, Mailand und San Remo drei Komödien, die durch ihre einfallsreiche und exquisite Gestaltung von Dekor und Kostümen Beachtung fanden. Es ist sicherlich kein Zufall, daß in Viscontis früher Erzählung

»Il cappello di paglia« (1942) ein Kostümrequisit, ein alter Panama-Strohhut, im Zentrum der mit leiser Melancholie gefärbten Dreiecksgeschichte steht.

Schon früh sind Kostüme für Visconti mehr als nur notwendige Verhüllungen des Körpers (mit den Grundfunktionen Schmuck, Scham und Schutz); über die soziale Distinktion hinaus sind sie Träger von Stimmungen und Gefühlen, von Zeichen und Signalen.

Wirklicher als die Wirklichkeit

Eines der wichtigsten Prinzipien bei der Vorbereitung seiner Filme war für Visconti das Prinzip historischer Präzision. Bis in kleinste, für den Zuschauer kaum sichtbare Details ging es ihm darum, möglichst authentisch eine bestimmte Epoche zu rekonstruieren. Kostüme, Requisiten, Dekor, Architektur: wichtig für den atmosphärischen Effekt beim Zuschauer, vor allem aber, um die Schauspieler in eine spezifische Stimmung zu versetzen. Damit die Akteure möglichst lebendig und nicht wie steife Puppen auf der Leinwand agierten, durfte die Kostümierung nicht als äußerliches dekoratives Element aufgefaßt werden, sondern mußte, wie das Leben selbst, ganz auf die Schauspieler, und das bis hinein in die Nebenrollen, bezogen werden. »Costume come vita« heißt ein aufschlußreicher Artikel von Piero Tosi in der Zeitschrift »Cinema« vom 25. Juni 1954. Mit dem 1927 geborenen Kostümbildner hat Visconti von *Bellissima* an eng und kontinuierlich bis zum letzten Film *L'innocente* zusammengearbeitet. »Das Ziel Viscontis«, so Tosi rückblickend über die Arbeit an *Senso*, »war ein einziges: lebende, wahre Menschen vor der Kamera zu haben. Er sah das Kostüm nicht wie ein äußerliches, dekoratives Element, sondern wie das Leben selbst.«

Es ging also nicht darum, einen Mann oder eine Frau einem Kostüm anzupassen, sondern umgekehrt mit allen Mitteln zu versuchen, das Kostüm dem Schauspieler wie eine perfekte Hülle auf den Leib zu schneiden. Das Kostüm sollte die Akteure dabei unterstützen, einen Charakter oder eine bestimmte Situation zu erschaffen. Daß dies funktionierte, haben Schauspielerinnen wie Maria Callas, Claudia Cardinale,

Romy Schneider und Ingrid Thulin bestätigt. Letztere in einem Gespräch über ihre Arbeit am Set bei der *La caduta degli dei* (im »Film-bulletin«, Februar/März 1989): »Das Make-up und die Kostüme waren so speziell, daß man nicht gegen sie arbeiten konnte. Man konnte nicht gegen das spielen, was man angezogen hatte... Das Make-up und die Kostüme erzählten die ganze Rolle«.

Insbesondere mit visuellen Mitteln – und mit den Kostümen – war Visconti bestrebt, »eine Wirklichkeit zu rekonstruieren, die wirklicher ist als die Realität selbst. Diese filmische Rekonstruktion der Wirklichkeit stützt sich weder auf die papierernen Illusionskulissen des Filmstudios, wie das bei den meisten historischen Filmen der Fall ist, deren Schauplätze im Studio nachgestellt werden, noch auf eine dokumentarische Identifikation mit den realen Orten des Geschehens oder die Rekonstruktion eines ähnlichen Ambientes. Visconti nähert sich der historischen Wirklichkeit mittels eines konkreten und materiellen Rekonstruktionsprozesses, der dem Film die Möglichkeit gibt, auf die Wirklichkeit Einfluß zu nehmen und sie für seinen besonderen Gebrauch verfügbar zu machen«. So Sara Mamone in Zusammenfassung einiger Ausführungen von Paolo Bertetto in ihrem Aufsatz über *Il gattopardo* (in: Albersmeier/Roloff, edd.: Literaturverfilmungen, Frankfurt/M. 1989). Der Regisseur Visconti ist kein »costumier«, sondern ein »créateur de formes« – wie Emanuel Decaux 1980 in der Zeitschrift »Cinématographe« (No. 58) schrieb –, dessen Singularität in der Stilisierung der Erinnerung und der Genauigkeit der Rekonstruktion anzusiedeln ist.

Die feinen Unterschiede

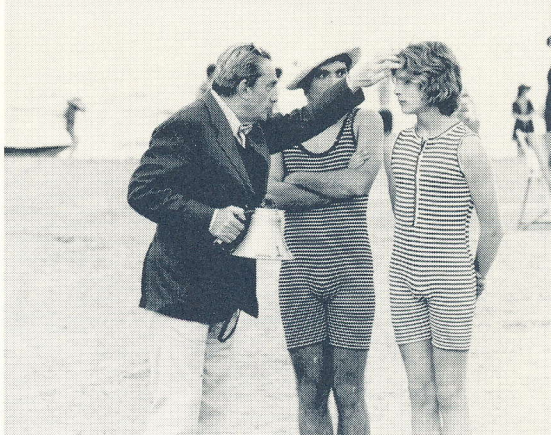
Eine der auffälligsten Besonderheiten in den Filmen Viscontis, vor allem in den farbigen Historienfilmen *Senso*, *Il lavoro*, *Il gattopardo*, *La strega bruciata viva*, *Lo straniero*, *La caduta degli dei*, *Morte a Venezia*, *Ludwig* und *L'innocente*, ist der opulente Einsatz von Kostümen und die korrespondierende Szenenausstattung im Hinblick auf Architektur, Dekor und Requisiten. Weit ausladende Hüte, üppige Blumenarrangements, schmucke Uniformen, ele-

gante Kleider und Anzüge bilden ein Meer von Farben und Formen, das mit Hilfe einer ausgeklügelten Kamerastrategie (Fahrten, Panorama-schwenks, Zooms) und einer effektvollen Cadrage in seinen Akzenten und Nuancen eingefangen wird. Ganz im Sinne der Proustschen Recherche und der dort entwickelten Kleiderästhetik – einer Suche nach der verlorenen Zeit und deren Kostümierung – soll so als inszenatorisches Fundament die Atmosphäre der verschiedenen Epochen (das Risorgimento, das Fin de siècle, die Belle Époque, das Dritte Reich) heraufbeschworen werden.

Die Kostümierungen, vor allem bei den Massen- und Gruppenszenen, den Auditorien, Schlachten, Bällen, Tänzten, Diners und Versammlungen, geben dabei jeweils gezielt Aufschluß über den historischen, politischen und sozialen Status, über die spezifischen gesellschaftlichen Konstellationen und ihre Protagonisten. Man erinnere sich an den Aufmarsch der Kostüme zu Beginn von *Ludwig* mit den Repräsentanten des bayerischen Königshauses, des Militärs, der politischen Verwaltung und der Kirche; oder an den Egomane Tullio Hermil, der die sozial unterscheidende Funktion der Bekleidung innerhalb der filmischen Diegese auf den Punkt bringt, als er gegen Ende von *L'innocente* seiner Frau einen kostbaren Pelzmantel schenken will. Giuliana versucht das Geschenk abzuwehren, doch Tullio meint: »Sei nicht töricht! Du weißt, wie gern es die Bauern sehen, wenn ihre Herrschaft gut gekleidet ist!«

In der Eröffnungssequenz von *Senso* werden die weiß-blau uniformierten österreichischen Offiziere im Teatro La Fenice betont als Fremdkörper konturiert, inmitten der Gesellschaft der im Parkett und auf den Rängen versammelten venezianischen Bürger, vor allem aber in Abgrenzung zu den im schwarzen Frack gekleideten freiheitlichen Patrioten um den Marchese Ussoni. Mit ihren hoch aufragenden schwarzen Zylindern bilden sie den bürgerlich-revolutionären Widerpart zum militärischen Kostüm der Soldaten der K.u.K.-Monarchie.

Über diese distinktive Funktion von Kostümen hinaus richtet sich der Blick in mannigfaltiger Weise auf die Körperkostümierung einzelner

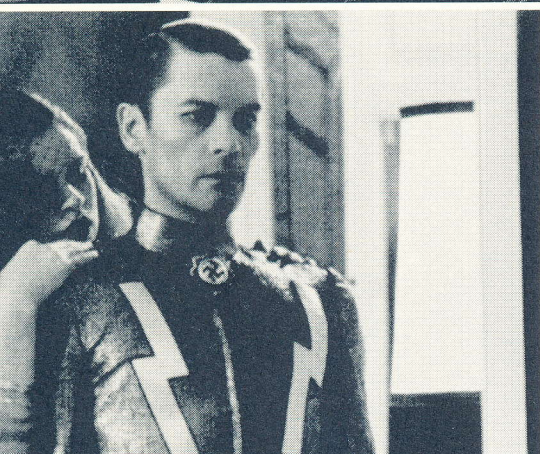


Visconti bei *Morte a Venezia* (Foto: Tursi)

L'innocente (Foto: Tursi)

Visconti bei *Senso* (Foto: Patellani)

Ludwig (Foto: Tursi)



Hauptfiguren und deren erotische Ausstrahlung. Der Zuschauer wird im Verlauf der Filme immer stärker als Komplizenhafter Voyeur intimer Szenarien involviert, wenn die Körper in allen möglichen Schattierungen von vollständiger Einhüllung, über teilweise Entblößung bis hin zur Nacktheit exponiert werden. Den männlichen Körper stellt Visconti in diesem Zusammenhang mit derselben Aufmerksamkeit wie den weiblichen zur Schau, wenn nicht gar mit der größeren. Bei Visconti sieht man eben nicht nur den sich in öffentlichen Räumen bewegenden, den sprichwörtlich verkleideten Menschen, sondern ebenso und in gleichgewichtiger Weise die Personen in ihren verschiedensten häuslichen Privaträumen, wo sie sich unbeobachtet und daher ungeniert bewegen, sich ankleiden oder ausziehen. Ob im Dessous, Unterhemd, Negligé, Bademantel, Unterrock oder Schlafanzug – kein Kleidungsstück wird ausgelassen, je nach Zweck und Funktion der jeweiligen Szenerie.

Es bestätigt sich hier, was Mario Perniola zur »Erotik des Schleiers und Erotik der Bekleidung« formuliert hat: »Die Erotik manifestiert sich in den bildenden Künsten als Beziehung zwischen dem Zustand der Bekleidung und dem der Nacktheit. Ihre Bedingung ist als die Möglichkeit einer Bewegung, eines Übergangs von einem Zustand zum anderen: Wird einem der beiden Terme eine primäre und, zum Nachteil des anderen, essentielle Bedeutung zugeschrieben, fehlt die Möglichkeit dieses Übergangs und also die der Erotik. In diesem Fall wird entweder der Bekleidung oder der Nacktheit ein absoluter Wert beigemessen.« (in: Kamper/Wulf, edd.: *Der Schein des Schönen*, Göttingen 1989) Nacktheit und Schleier sind die Elemente einer Erotik der Entblößung, während Bekleidung und Körper die Konstituenten einer Erotik des Anziehens bilden. In Viscontis Filmen wird beiden Dimensionen Raum und Zeit gegeben, und es ist diese Spannung von Enthüllen und Verkleiden gemeint, wenn Alain Sanzio in seiner Studie »Voiles, miroirs et désordre« (in: Sanzio/Thirard: *Luchino Visconti: cinéaste*, Paris 1986) von einer »esthétique du dévoilement«, einer Ästhetik der Entschleierung spricht; im ganz wörtlichen, wie im übertragenen, soziologischen Sinne. Denn es

Helmut Berger, *Ludwig*
 Helmut Berger, *La caduta degli dei* (drei Aufnahmen)
 (Fotos: Tursi)

werden nicht nur die Körper, sondern auch ihre privaten Leidenschaften und sozialen wie politischen Ambitionen enthüllt.

Überblickt man nun die verschiedenen Aspekte der Kostümierung hinsichtlich der Hauptpersonen, dann lassen sich – grob gesprochen – drei grundlegende Dimensionen der Regiekonzeption differenzieren: der Kostümwechsel, das Wechselspiel der Kostüme und die An- und Auskleideszenen.

Spiegel der Gefühle: die Kostümwechsel

Auffällig häufig tauschen die Hauptakteure bei Visconti im Verlaufe eines Films ihre Kostüme aus, fast nach dem Schema: neue Szene, neues Kostüm. Ein Beispiel: In *Senso* wechseln die verschiedenen weit ausladenden Krinolinen der Schauspielerin Alida Valli (als Gräfin Livia Serpieri) nicht weniger als zehn Mal; so daß man von ihrem ersten Auftritt in einer Loge der venezianischen Oper bis hin zum irrenden Taumel durch das nächtliche Verona gegen Ende des Films fast von einer Modenschau reden könnte, wären diese Kostümwechsel nicht wie selbstverständlich eingebunden und motiviert durch die Logik der Handlung (Wechsel von Aktion, Ort, Raum und Zeit) und vor allem durch die jeweils aktuelle psychische Situation der Hauptdarstellerin.

So etwa in jener Szene, als Livia im Säulengang vor den Ställen der Villa Serpieri im ländlichen Aldeno unruhig umhergeht und man im Off ihre Stimme hört. Dort berichtet sie von einem Brief, den sie von Franz Mahler, ihrem schönen österreichischen Besatzer, erhalten hat. Franz ist aufgrund der Geldsumme, die er von Livia in erpresserischer Ausbeutung ihrer Leidenschaft erhalten hatte, vom Militärdienst freigekommen. Livia aber weiß jetzt stärker als zuvor, daß sie einen schmachvollen Verrat an der italienischen Widerstandsbewegung und vor allem an ihrem Cousin, dem Marchese Ussoni, begangen hat, indem sie die Kriegskasse, deren treuhänderische Verwahrung sie übernommen hatte, ihrer Liebe zu dem österreichischen Leutnant opferte. Es ist in dieser Szene, als schäme sich Livia des Verrats, ablesbar an ihrer Mimik und vor allem an der Kostümierung. Denn

angesichts eines rostbraunen teppichähnlichen Schulterumhangs (einer »mantille«), der ihren Oberkörper umhüllt, hat man den Eindruck, als verkrieche sie sich darunter. Die Kamera fängt gleichzeitig die perspektivische Fluchtlinie der Säulen ein. Sie verstärkt noch den Eindruck zunehmender Desillusionierung einer Frau ohne Fluchtpunkt, deren private Leidenschaft auf den Verrat der politischen Sache gegründet ist.

Das Moment des Wechsels als Grundbedingung von Mode schlechthin ist auch der Motor der Viscontischen Verkleidungen. Nicht aber als Prinzip des ewig Neuen, sondern als Element höchster Gegenwärtigkeit in bezug auf das Hier und Jetzt von Stimmungen, Gefühlen, Gewissensbissen, Zweifeln, Wünschen und Sehnsüchten der Akteure. Von Karsten Witte stammt der Satz, Visconti sei »ein Chronist der Gefühle in Umbruchszeiten«; die Kostüme, so möchte man ergänzen, sind die Gestalt gewordenen Texturen dieser Chronik. Wie in einem Hohlspiegel ist an ihnen vor und jenseits aller Sprache Habitus, Charakter und die momentane psychische Konstellation der Personnage ablesbar; vom Zuschauer wird allerdings hohe Aufmerksamkeit und ein wenig Decodierarbeit verlangt.

Eine gesteigerte Betonung des Kostümwechsels stellen die zahlreichen musikalischen Auftritte und tänzerischen Darbietungen dar, die in beinahe jedem Film zu beobachten sind: der Opernsängerwettbewerb in *Ossessione*, der Donizetti-Chor während des Vorspanns von *Bellissima*, die Troubadour-Szene zu Beginn von *Senso*, Silvana Manganos Hexentanz in *La strega bruciata viva* oder der Auftritt der Bänkelsänger in *Morte a Venezia*. Die Verdopplung der Bühnensituation – Theater im Theater – weist den Darstellern und ihren Kostümen über die Spiegelfunktion hinaus eine ironisch-kritische Kommentierung des Geschehens zu. Die Kostümierung steht dabei in scharfem Kontrast zu der des versammelten Publikums; so beispielsweise im *Tod in Venedig*, wo die Bänkelsängertruppe in ihrer volkstümlich-bäuerlichen Kleidung und mit ihren Spottliedern auf lärmende und obszöne Weise in das Leben der versammelten feinen Hotelgesellschaft im Grand Hôtel des Bains

einbricht. In *La caduta degli dei* schließlich steigert sich diese Funktion zur Travestie (Martins Auftritt als Lola Lola, das Fest der SA).

Verführerische Hüllen: das Wechselspiel der Kostüme

In einigen Filmen ist der Kostümwechsel der Hauptfiguren so aufeinander abgestimmt, daß sich zwischen ihnen ein mimetisch-dialogisches Wechselspiel vor allem hinsichtlich der Farbgebung ergibt, das sich in seiner Struktur und Zeichenhaftigkeit erst nach und nach im Verlaufe des Films erschließt. Man kann sich Youssef Ishaghpour anschließen, der in seiner Studie »Visconti: le sens et l'image« (Paris 1984) meint, daß die Farbdramaturgie bei Visconti nicht exzessiv sei oder symbolisch, sondern dramatisch, beinahe wie ein Vergnügen an den Zeichen selbst. Auch hierzu ein Beispiel, das aufgrund seiner Komplexität ausführlicher erläutert werden soll:

Es geht um den Film *Morte a Venezia*, dessen narrative Gelenkstellen die zahlreichen stummen Blickbegegnungen zwischen dem deutschen Komponisten Gustav von Aschenbach und dem polnischen Knaben Tadzio bilden. Als freie Adaptation der gleichnamigen Novelle von Thomas Mann ist der Film eine erotologische Studie über die Polarität von kontemplativer und umfassend-sinnlicher Erfahrung des männlichen Körpers – eine filmische Reflexion über das Wechselverhältnis von distanziert-voyeuristischem Blick und körperlicher Berührung.

Visconti und sein Kostümbildner Piero Tosi stecken dementsprechend den androgyn wirkenden Körper des Schweden Björn Andresen in immer neue körperbetonende Hüllen, um diesem alle Nuancen seines jugendlich-männlichen Eros abzugewinnen. Dirk Bogarde dagegen ist stets von Kopf bis Fuß in den Körper panzernde Anzüge eingehüllt. Aus seinen Nachstellungen gegenüber dem hübschen Knaben ist nicht nur ein vage angedeutetes homosexuelles Begehren ablesbar, sondern zugleich die Sehnsucht nach der Rückgewinnung einer familiären Einheit, in der Aschenbach die Vaterrolle spielen möchte.

Aufgrund der vielfältigen Strategien subjektiver

Perspektivierung seitens der Kamera und einer ganz auf die Hauptfigur ausgerichteten traumartigen Hörwelt kann man den Film als Innenansicht der Aschenbachschen Psyche deuten, in der alle anderen Personen des Films lediglich als Funktions- und Spiegelfiguren seiner Stimmungen, Wünsche, Projektionen, Tagträume und Erinnerungen fungieren.

Auffällig ist in diesem Kontext das Wechselspiel der Kostüme zwischen Aschenbach und Tadzio, das bei genauerem Betrachten nach einer spezifischen Struktur – auf der Basis eines definierten Farbschemas – arrangiert ist. Die Kostümierungen ersetzen den gänzlich fehlenden Dialog und plaudern leicht verrätselt die geheimen Wünsche des Protagonisten Gustav von Aschenbach aus. Was Tadzio betrifft, so wird dieser als Objekt der Begierde bis zur Mitte des Films immer stärker mit weiblich-mädchenhaften Attributen ausgestattet (man beachte die verschiedenen Mädchen- bzw. Damenhüte!) bis hin zu jener nächtlichen Szene vor dem Hotel, in der Aschenbach, auf einer weißen Bank sitzend, sein Liebesgeständnis ablegt.

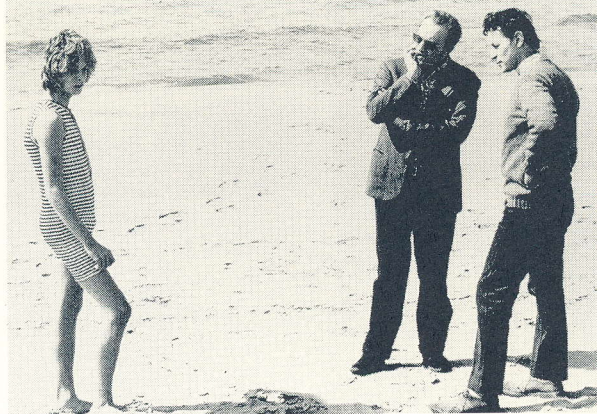
Das Farbschema der Kostüme von Bogarde und Andresen umfaßt zunächst die beiden konträren Grundfarben Schwarz und Weiß sowie ein intensives Karmesinrot, ein helles Blau und einen dezenten mittleren Grauton. Während Schwarz mit Distanz, Feierlichkeit, Alter und Würde konnotiert ist, hat die Farbe Weiß eine ambivalente Konnotation – einerseits Jugendlichkeit, Unschuld und Reinheit, andererseits Auflösung und Tod. In betonter Akzentuierung werden die beiden Farben gleich zu Beginn eingeführt, als Aschenbach sich mit dem Schiff »Esmeralda« Venedig nähert. Überdeutlich als Nahaufnahme inszeniert, stößt die Schiffshupe zusätzlich zur schwarzen Rauchfahne des Schiffsmotors hellweißen Dampf aus. Kurz darauf sieht man in einem Zwischenschnitt einen Schlepper, auf dem zwei Männer – der eine ganz in Schwarz, der andere ganz in Weiß gekleidet – wie ein Empfangskomitee das ankommende Schiff begleiten. Es scheint, als habe Aschenbach hier noch die Wahl zwischen den beiden konträren Kostümierungen, und man wird sehen, daß er sich nach langem Hin und Her für die Farbe

Weiß, das Signalelement für Auflösung und Tod entscheiden wird.

Das intensive Rot als dritter zentraler Farbton in diesem Schema ist im geläufig kodierte Sinne die auf den Körper bezogene Farbe der Verführung, der Sinnlichkeit und der Sexualität. Das helle Blau dagegen als Farbe der Elemente Wasser und Luft eröffnet für den Aschenbachschen Horizont – so jedenfalls sein Mienenspiel – das Gefühl von Heiterkeit, Verspieltheit, sehnächtiger Leidenschaft und künstlerischer Produktivität. Die Farbe Grau schließlich als Mischfarbe von Schwarz und Weiß versetzt Aschenbach ganz banal in den Kontext von Alltag und Arbeit, und bezeichnenderweise taucht sie auch nur zweimal an seinem Anzug auf; bei der Ankunft in Venedig nach seiner Flucht aus dem bürgerlichen Dasein und bei seiner vorzeitigen Abreise, die bekanntlich umgehend in die zweite, die eigentliche Ankunft mündet. Aschenbach meidet für immer den grauen Alltag und entscheidet sich statt dessen für einen schönen Tod in Venedig. Er wechselt das Kostüm.

Es würde zu weit führen, das verschachtelte Wechselspiel der Kostümierungen zwischen Aschenbach und Tadzio in seiner genauen szenischen Abfolge darzulegen. Björn Andresen ist jedenfalls ganz im Sinne der griechischen Mythologie als Hermes, Hadesbote, Aschenbachs Begleiter auf dem Weg in den Tod, wenn er Dirk Bogarde in ständig wechselnden Kostümen hinter sich herlockt. Ob im kindliche Unschuld mimenden weißen und dann wieder schwarzen Matrosenanzug oder im kecken weiß-blau gestreiften enganliegenden Badeanzug, ob in einer beflissene Dienstbarkeit verheißenden schwarzen Pagenuniform mit goldenem Knopfbesatz oder – als explizit sexuelle Kostümierung – im roten, aufreizenden Badeoutfit: Tadzio ist stets der Todesengel. Wie zur ständigen Mahnung an diese Rolle ist das Streifenmuster auf den Kragenspiegeln der verschiedenen Bekleidungen immer präsent. Es ist jenes Schwarz-Weiß-Muster, das man gleich zu Beginn auf dem Hemd des Gondoliers erkennen kann, der Aschenbach zum Lido bringt.

Aschenbach geht auf dieses Spiel von Lockung, Blicksuche, Blickkontakt und Zurück-



weisung insofern ein, als er bemüht ist, Tadzios Farbenspiel zu imitieren; mit dem Ziel, dem geliebten Objekt der Begierde ähnlich zu werden. So hat auch er in fast jeder neuen Szene die Garderobe gewechselt; mal ganz im schwarzen Smoking mit weißem Hemd, dann wieder mit schwarzem Jackett und weißer Hose und schließlich ganz in Weiß wie eine Hochzeitsbraut. Das Spiel wird grotesk, als Aschenbach seinerseits die Rolle des Verführers übernimmt, indem er sich bei einem Coiffeur verjüngen läßt. Wir sehen ihn in dieser Szene als Karikatur seiner selbst mit rot angemalten Lippen, weiß geschminktem Gesicht, schwarz getöntem Haar und Lippenbart und einer rosa Nelke am Revers. Es ist seine Todesmaske. Konnte er noch zu Beginn das Gleichgewicht zwischen Schwarz und Weiß, zwischen würdevoller Haltung und tödlicher Auflösung aufrechterhalten, so ist der durchgehend weiße Anzug mit der rot leuchtenden Krawatte nach dieser Verjüngungskur bis zur Schlussszene sein bleibendes Kostüm, sein Totenhemd.

Intime Wahrheiten: zur Theatralik der An- und Auskleideszenen

Eine dritte Dimension der Viscontischen Kostümdramaturgie besteht darin, daß der Vorgang des (in der Regel elliptischen) Um-, Ver-, Aus- und Ankleidens als integraler Bestandteil in die Handlung selbst verlegt wird. Der Kostümwechsel an meist exponierter Stelle des Handlungsverlaufs wird nicht als fertiges Ergebnis, sondern in seiner realzeitlichen Verlaufsform präsentiert. Wie auf einer Drehbühne hinter den Kulissen hervorgeholt, ist die Garderobe jetzt Teil des Bühnenschauplatzes. Kein Film, in dem nicht zumindest eine Sequenz montiert ist, wo das An- und Auskleiden ganz theatralisch auf

Visconti und Piero Tosi bei *Morte a Venezia*
(Foto: Tursi)





offener Szene erfolgt. Der Zuschauer soll bewußt teilhaben an einem privaten intimen Vorgang, der mitunter sarkastische Züge trägt.

So etwa in dem Episodenfilm *Il lavoro*, wo Romy Schneider in der Rolle der betrogenen Ehefrau Pupa eines ebenso reichen wie verwöhnten Mailänder Aristokraten sich gleich zweimal kurz hintereinander in Gegenwart ihres Mannes aus- und wieder ankleidet. Das ist von Visconti auf subtil-erotische Weise wie ein verführerischer striptease en passant inszeniert. Eine Callgirl-Affäre ihres Mannes versucht Pupa zu kontern, indem sie beschließt, arbeiten zu gehen. Doch wie sie selbst feststellt, ist das erlesene Chanel-Kostüm, das sie zunächst anprobiert, das falsche Kleid für jemanden, der arbeiten will. Resigniert wechselt Romy Schneider die Garderobe zugunsten eines blau schimmernden Negligés, gleichfalls von Chanel, um jetzt für ihren eigenen Mann zu arbeiten, das heißt, sich zu prostituieren. Der soll nämlich von nun an für ihre Liebedienste bezahlen. Mit einem Geldschein winkend, betritt Graf Octavio (Thomas Milian) in der Schlusszene das eheliche Schlafzimmer; dort wartet seine nunmehr vollends desillusionierte Frau. In der letzten Einstellung verschwimmen ihre Tränen mit der Unschärfe des Bildes.

Alles dreht sich in den meist breit ausgedehnten An- und Auskleideszenen um den Körper, bei dessen Toilette wir Augenzeuge sind: die Valastro-Brüder in *La terra trema*, die vom Fischfang heimkommen und ihre zerlumpte Arbeitskleider ausziehen; Maddalena Ceconi in *Bellissima*, die sich und ihre Tochter für den Besuch beim Fotografen präpariert und dabei Selbstgespräche über das Theater und das Leben führt; Livia Serpieri, die sich nach einem Rendezvous mit ihrem Geliebten Franz Mahler wieder in ihr Mieder zwängt; der Leopard, der in Anwesenheit des Hauspfarrers sich ausgiebig der Körperpflege und der Toilette widmet; Gloria, die in *La strega bruciata viva* nach ihrer Ohnmacht von ihren vermeintlichen Freundinnen erst brutal demaskiert und schließlich mit falschen Wimpern, Perücke und Pelzmantel als puppenhafte Filmdiva wiederhergestellt wird; Sandra, die – während sie sich auszieht – ihren Ehemann Andrew über die düstere Geschichte

ihrer Familie aufklärt, und Aschenbach, der seinen Körper immer wieder neu kostümieren und panzern muß gegen die Gefahren außerhalb seines Hotelzimmers.

Die Perspektive des Zuschauers wird in den An- und Auskleideszenen auf das Faktum und das Prozeßhafte der Verkleidung bzw. Enthüllung selbst hingelenkt, auf die Rolle, die Kostüme im Theater des Lebens spielen. In der Exhibitionierung verführerischer Körper und Gesichter betont Visconti einerseits die erotisch-sinnliche Funktion von Kleidung; andererseits sollen im Rhythmus von Enthüllen und Verkleiden die tieferliegenden Wahrheiten des Lebens und des menschlichen Handelns ans Licht befördert werden: der Traum vom besseren Leben, die Macht von Erinnerungen, die Gesetze des Showgeschäftes, die wahren Absichten und schließlich die sexuelle Leidenschaft, die politische Macht, die Gewalt und das Geld.

Verführung und Gewalt: das Kostüm des Nazismus

Es gibt einen Film, in dem die skizzierten Dimensionen der Kostümierung auf exemplarische und markante Weise zusammengeführt sind: *La caduta degli dei*. Mit dem ersten Teil der deutschen Trilogie wollte Visconti einen Eindruck von der angstvollen Atmosphäre der frühen 30er Jahre vermitteln, als Deutschland in der Nazibarbarei versank. Am Beispiel der deutschen Stahlbaronfamilie derer von Essenbeck wird der Einbruch der tödlichen Naziideologie in das Gefüge einer Industriellendynastie gezeigt, deren Mitglieder nach und nach entweder zu Komplizen oder zu Opfern der neuen Machthaber werden. Der Einzigartigkeit und Monstrosität dieser Ideologie entsprechend suchte der Regisseur nach filmisch-theatralischen Äquivalenten und fand sie in der Konstruktion einer melodramatischen Tragödie und einer Ästhetik des Todes, der Gewalt, des Umsturzes und der schockartigen Irritation. Visconti fährt in *La caduta degli dei* alles auf, was die Metaphorik des Theaters zu bieten hat: höchste Künstlichkeit, extreme Stilisierung, differenzierte Psychologisierung, explizite Personalisierung von Geschichte durch die Form der Allegorie und vor

allem eine ausgesprochene Opulenz in der Ausstattung von Szene, Requisite und Kostüm. Gemäß seiner Devise eines anthropomorphen Kinos wollte Visconti an den Körpern selbst aufzeigen, welche Deformationen und zersetzende Einbrüche – Ishaghpour spricht von einer »irruption décomposante« – der Nazismus bewirkt hat; bei den Tätern und den Opfern. Die Kostüme geben dabei Aufschluß sowohl über den inszenatorischen Charakter und die Ikonologie der Nazibewegung als auch über das großbürgerlich-aristokratische Milieu. Konsequenterweise gestaltet sich die lange Exposition als betonte Folge von Ankleidesituationen jener Akteure, die sich für das Geburtstagsfest des Firmenchefs der Essenbeck-Stahlwerke, Joachim von Essenbeck (Albrecht Schönhals), präparieren. Nacheinander sehen wir den SA-Mann Konstantin von Essenbeck (René Kolldehoff) – zuerst nackt in der Badewanne, dann im Smoking –, den alternden Joachim, der im Spiegel seine Garderobe prüft, und schließlich den Geschäftsführer der Essenbeck-Stahlwerke, den politisch liberal eingestellten Herbert Thallmann (Umberto Orsini) und seine Frau Elisabeth (Charlotte Rampling), die gleichfalls mit letzten Handgriffen ihre Kostümierung richten. Mit ihrer vornehmen Abendgarderobe präsentiert sich hier jenes wohlhabende, ökonomisch bedeutsame Bürgertum mit aristokratischem Habitus, das bereit war, die Nazibewegung zu unterstützen. Letztere tritt kurz darauf – von außen kommend – in Gestalt des machthungrigen und vor Mord nicht zurückschreckenden Technokraten Friedrich Bruckmann (Dirk Bogarde) und des SS-Mannes Aschenbach (Helmut Griem) auf die Bühne. Noch ist der elegante Anzug ihr Kostüm.

Der letzte, der in diesem mörderischen Kostümspiel um die Macht im Stahlkonzern die Szene, das heißt die Bühne betritt, ist Martin von Essenbeck (Helmut Berger). Sein Gesangsauftritt im Kostüm der Lola-Lola mit Federboa und Strapsen aus dem Film *Der blaue Engel* schockt das anwesende Publikum, denn die Travestie auf Marlene Dietrich und den Song von Friedrich Hollaender (»Kinder, heut' abend, da such' ich mir was aus...«) hält den versammelten Nazis,



Sympathisanten und Gegnern den Spiegel vors Gesicht. Der richtige Mann, nach dem Martin in seinem Song auf zweideutig-ironische Weise verlangt, ist nämlich weniger der Mann als Lustobjekt, sondern der neue Mann der Politik: Adolf Hitler. Noch kann Martin den Hofnarr spielen und mit dieser Travestie das Publikum ärgern oder erfreuen. Als Haupterbe des Stahlkonzerns lernt er nach und nach das Gefühl der Macht kennen; sein tödlicher Haß auf die Mutter, Sophie von Essenbeck (Ingrid Thulin), und deren Geliebten Bruckmann verschmilzt schließlich mit der Naziideologie. Man kann dies vor allem an seinen ständig wechselnden Kostümen ablesen: Immer mehr nähert sich Martin in seiner äußeren Erscheinung seinem Doppelgänger, dem Drahtzieher und SS-Mann Aschenbach an, bis er schließlich gegen Ende dieselbe schwarze SS-Uniform trägt.

Am markantesten in *La caduta degli dei* ist jedoch die Inszenierung der NS-Bewegung selbst: vor allem mit Hilfe der braunen und schwarzen Uniformen von SA und SS. Selten ist in einem Spielfilm über das Dritte Reich die tödliche Gewalt, die hinter den Uniformen lauerte, derart eindringlich in Szene gesetzt worden wie in der Bad-Wiessee-Sequenz. Mit voller Absicht

wählte Visconti den Zeitraum von 1933 bis 1934 als historischen Bezugspunkt. Hier wurden die Fundamente für die endgültige Akzeptanz der Nazibewegung in der Öffentlichkeit gelegt. Die Ermordung Ernst Röhrs und führender SA-Funktionäre bildete den Wendepunkt zum SS-Staat, wurde doch mit der SA eine gefährliche Konkurrenz innerhalb der Nazibewegung eingeschaltet. Die braune SA hatte geholfen, mit einem Krieg im Innern die Macht in Deutschland zu erkämpfen, jetzt aber galt es, mit Hilfe der aristokratischen schwarzen SS-Elite und der Reichswehr die eigentlichen Ziele der NS-Ideologie durchzusetzen: den Eroberungskrieg und die Vernichtung der Juden.

Enthüllen durch Verkleiden

Es scheint, als habe sich der Regisseur Visconti mit dem Konzept des anthropomorphen Kinos und den daraus entwickelten Kostümstrategien das Paradoxon einer Wahrnehmung des ganzen Leibes zu eigen gemacht; den Widerspruch nämlich in der Wahrnehmungsweise von Verhüllungen.

Das Wahre, so empfinden wir, ist das Unverhüllte, nackt und bloß. Je näher man aber dem Kern kommt, desto deutlicher macht das Nackte stumm, wird die Bedeutsamkeit der Hülle offenbar. So der Literaturwissenschaftler Gert Mattenklott, dessen Ausführungen zum »physiognomischen Leib« (in: Der übersinnliche Leib, Reinbek 1982) im Zusammenhang mit den hier skizzierten Kostümstrategien den archimedischen Punkt treffen: »Eine Hülle nach der anderen legt sich um den nackten Körper, und doch haben wir den Eindruck, daß wir der Wahrheit über diesen hier immer näher kommen. Je weiter diese Hüllen werden: die Kleidung, die Wohnung, die Familie, die Stadt, desto tiefer blicken wir ins Leben. Wir ahnen die verflossene Zeit, indem wir die Spuren auf den verschiedenen Lebensschalen lesen: einer modischen der Kleidung, der alltäglichen umhüllenden einer Wohnung oder des sozialen Milieus einer Familie und womöglich gar des kulturellen und geschichtlichen noch weiterer Räume und Zeiten. Einerseits wollen wir die Wahrheit aus ihren Verkleidungen schälen, und andererseits stellen wir fest, daß wir

sie reicher entfaltet auf der obersten Oberfläche und der äußersten Außenhaut buchstabieren können. Wir suchen sie innen und finden sie außen.«

In der Rekonstruktion der verschiedenen Hüllen – ob als Kostüm, Dekor, Architektur, Milieu oder Geschichte – hat Luchino Visconti versucht, dieser Wahrheit näherzukommen.



Morte a Venezia (Foto: Tursi)

GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO

Gewalt und Leidenschaft

I/F 1974

35 mm Todd-AO, Technic., 121 min.

B: Luchino Visconti, Enrico
Medioli, Suso Cecchi d'Amico

A: Mario Garbuglia, Vera Marzot,
Piero Tosi

K: Pasqualino De Santis

M: Franco Mannino (außerdem
Mozart: »Vorrei spiegarvi, oh
Dio!« und aus der Konzertsinfonie, KV 346)

D: Burt Lancaster (Professor),
Silvana Mangano (Bianca
Brumonti), Helmut Berger
(Konrad), Claudia Marsani
(Lietta), Stefano Patrizi (Stefano)

L'INNOCENTE

Die Unschuld

I/F 1975/76

35 mm Cosmovision, Technicolor,
130 min.

B: Luchino Visconti, Enrico
Medioli, Suso Cecchi d'Amico
(nach dem gleichnamigen Roman
von Gabriele D'Annunzio)

A: Mario Garbuglia, Carlo Gervasi,
Piero Tosi

K: Pasqualino De Santis

M: Franco Mannini (außerdem eine
Berceuse und ein Walzer von
Chopin, der »Türkische Marsch«
von Mozart, »Die Wasserspiele
der Villa d'Este« von Liszt und
»Che farò senza Euridice?« von
Gluck)

D: Giancarlo Giannini (Tullio
Hermil), Laura Antonelli
(Giuliana Hermil), Jennifer
O'Neill (Teresa Raffo), Rina
Morelli (Tullios Mutter),
Massimo Girotti (Stefano Egano)

R: Regie

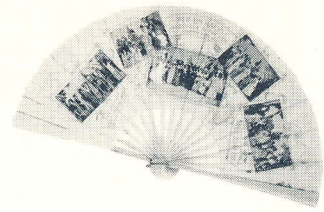
B: Buch

A: Ausstattung

K: Kamera

M: Musik

D: Darsteller



Autoren

ALFONS ARNS

1954 in Lennestadt-Meggen geboren.
Veröffentlichungen zum
italienischen Kino. Lebt in Frankfurt
am Main.

JOHANNES BERINGER

1941 in Winterthur, Schweiz
geboren. Mitarbeiter der Zeitschrift
»Filmkritik«. Autor und
Herausgeber von Texten aus dem
Nachlaß Ludwig Hohls.
»Jazzistisches« (1994). Lebt in Berlin.

STEFAN FLACH

1972 in Bad Soden-Salmünster
geboren. Herausgeber der »Publika-
tionsblätter«. Lebt in Berlin.

NORBERT GROB

1949 in Frankfurt geboren. Film-
historiker. Filmbeiträge für den
WDR. Filmkritiken für die »Zeit«.
Autor und Herausgeber von
Filmbüchern, u.a. »Wenders« (1991),
»Stroheim« (1994). Lebt in Berlin.

PETER NAU

1942 in Kaiserslautern geboren.
Mitarbeiter der »Filmkritik«.
Radiobeiträge. Autor: »Zur Kritik
des politischen Films (1978)
Lehraufträge an der DFFB und an
der FU Berlin.

SUSANNE RÖCKEL

1953 in Darmstadt geboren.
Mitarbeiterin der »Filmkritik«.
Schriftstellerin: »Palladion« (1989),
»Der Kimonofärber« (1990), »Der
Käfig« (1994). Lebt in München.

ROLF SCHÜLER

1959 in Bad Kreuznach geboren.
Filmhistoriker. Herausgeber von
»Antonioni« (1993) in der gleichen
Reihe. Lehraufträge an der FU
Berlin.