

Götterdämmerung

Luchino Viscontis
deutsche Trilogie



jovis

Luchino Visconti (1906–1976), der italienische Film-, Theater- und Opernregisseur, setzte sich in seinen Filmen ab 1968 mit der deutschen Vergangenheit auseinander. Drei Filme entstanden, die einer aus dem anderen hervorgingen: ein Gang in die Geschichte von 1933 zurück bis 1864.

Die Macht des Kapitals, die Richard Wagner im *Ring des Nibelungen* vorgeführt hatte, zeigte Visconti in den Konsequenzen für die deutsche und italienische Gesellschaft. LA CADUTA DEGLI DEI sollte den deutschen Titel „Götterdämmerung“ tragen. Eine Hommage an Wagner und eine Bestätigung: Die Götterdämmerung dauert an.

Visconti erzählte 1969 mit LA CADUTA DEGLI DEI (Die Verdammten) von der Selbstzerstörung einer deutschen Industriellenfamilie in den ersten Jahren des Nazi-Regimes. 1971 folgte MORTE A VENEZIA (Tod in Venedig) nach der Novelle von Thomas Mann. Ein Komponist überlässt sich im Angesicht der Schönheit dem Tod, da er seine künstlerischen Ideale nicht realisieren kann. Mit LUDWIG (Ludwig II.) zeichnete Visconti 1973 den Lebensweg des bayerischen Königs nach, der in seiner Einsamkeit, dem politischen Druck nicht gewachsen, die Geschichte verriet.

Das Buch begleitet die Ausstellung im Filmmuseum Berlin.

Herausgegeben
von
Wolfgang Storch

Götterdämmerung

Mit Fotografien
von Mario Tursi

Luchino Viscontis
deutsche Trilogie

jovis

Filmmuseum Berlin –
Stiftung Deutsche Kinemathek
© 2003 by Stiftung Deutsche Kinemathek
und jovis Verlag GmbH
© für alle Texte, Textauszüge, Übersetzungen
und Abbildungen siehe Bild- und Textnachweis

Redaktion:

Annette Vogler

Übersetzungen:

Carola Jensen

Peter Kammerer

Klaudia Ruschkowski

Begleitbuch zur Ausstellung

„Götterdämmerung –

Luchino Viscontis deutsche Trilogie“

im Filmmuseum Berlin

21. August bis 16. November 2003

Kurator der Ausstellung:

Wolfgang Storch

Medieninstallation:

Thomas Heise

Ausstellungskoordination:

Peter Mänz

Kooperationspartner/Leihgeber:

Fondazione Istituto Gramsci onlus, Rom

Tirelli costumi, Rom

Gestaltung und Layout:

Volker Noth Grafik-Design

Umschlagfoto:

Luchino Visconti bei den Dreharbeiten

zu MORTE A VENEZIA, 1970

© Mario Tursi

Satz:

Volker Noth Grafik-Design + Satzinform, Berlin

Lithografie:

Satzinform, Berlin

Druck und Bindung:

Offizin Andersen Nexö Leipzig, Zwenkau

Gefördert aus Mitteln des
Hauptstadtkulturfonds

Dank an:

 **ITALIENISCHE BOTSCHAFT**
KULTURABTEILUNG ISTITUTO DI CULTURA

ISBN 3-936314-32-2

Vorwort	Wolfgang Storch Viscontis Einkehr in die deutsche Geschichte	7
Ich, Luchino Visconti	Luchino Visconti Bekenntnisse und Erinnerungen, gesammelt von Aurelio Di Sovico	11
	Hans Werner Henze Trauer um Visconti	16
Viscontis Begegnungen mit Deutschland	Alfons Maria Arns Viaggio in Germania	21
Viscontis Arbeit mit den Drehbuchautoren	Nicola Badalucco Im Gespräch mit Elio Testoni und Marina Marcellini Über LA CADUTA DEGLI DEI und MORTE A VENEZIA	33
	Michael Mann Der verfilmte Tod in Venedig Offener Brief an Luchino Visconti	36
	Enrico Medioli Im Gespräch mit Elio Testoni und Marina Marcellini Über LA CADUTA DEGLI DEI und LUDWIG	39
Viscontis Arbeit mit dem Kostümbildner Piero Tosi	Piero Tosi Im Gespräch mit Caterina d'Amico Über LA CADUTA DEGLI DEI, MORTE A VENEZIA und LUDWIG	43
	Ingrid Thulin Über LA CADUTA DEGLI DEI	44
	Silvana Mangano Über MORTE A VENEZIA	48
Viscontis Einsatz von Musik	Luchino Visconti Im Gespräch mit Lino Micciché Über MORTE A VENEZIA	49
	Wolfgang Storch Die As-Dur-Elegie von Richard Wagner Von Visconti in LUDWIG eingesetzt	50
Viscontis Arbeit mit den Schauspielern	Luchino Visconti Das anthropomorphe Kino	51
	Helmut Griem Der Wein auf der Tafel	53
	Dirk Bogarde „Diesmal lächelst du“	54
	Dirk Bogarde Der Blick von Charlotte Rampling	55
	Dirk Bogarde „Alle werden Mahler erwarten“	56
	Luchino Visconti und Björn Andresen Visconti findet Tazio	58
	Helmut Berger „Luchino kannte kein Pardon“	59
	Helmut Griem „Nehmt euch den Raum!“	60
	Ruggero Mastroianni Über den Schnitt	60
	Romy Schneider Aus dem Tagebuch	61
	Giorgio Strehler Visconti	62
Alberto Moravia über die deutsche Trilogie	Alberto Moravia LA CADUTA DEGLI DEI, MORTE A VENEZIA, LUDWIG	63
Statt eines Epilogs	Werner Schroeter Der lachende Tod	68
Anhang	Alfons Maria Arns Filmografie	70
	Alfons Maria Arns Literatur	73
	Autorinnen und Autoren, Bild- und Textnachweis, Ausstellungsteam	76
	Index	79

Alfons Maria Arns

Viaggio in Germania

In Erinnerung an Karsten Witte

Zu Beginn des Jahres 1970 lief in den Kinos der Bundesrepublik ein Spielfilm an, den der Film- und Theaterregisseur Rainer Werner Fassbinder einmal als den „deut-schesten“ Film bezeichnete, den er kenne: Luchino Viscontis *LA CADUTA DEGLI DEI* (Götterdämmerung) mit dem deutschen Verleihtitel „Die Verdammten“. Visconti hätte das vermutlich als Kompliment aufgefasst für seinen Versuch, Deutschland mit sei-ner jüngeren Geschichte von Nationalsozia-lismus, Zweitem Weltkrieg und Holocaust zu verstehen. In einer immer weiter in die Ge-schichte zurückgehenden Suchbewegung forschte der italienische Regisseur nach den Ursachen der „deutschen Katastrophe“, als müsste es einen Zeitpunkt oder ein Ereignis geben, mit dem alles begann. So entstanden die Filme *LA CADUTA DEGLI DEI* (Die Verdammten, 1969), *MORTE A VENEZIA* (Tod in Ve-nedig, 1971) und *LUDWIG* (Ludwig II., 1973), die erst post festum als „trilogia germa-nica“, als „deutsche Trilogie“ in die Filmhistorie eingegangen sind.¹ Den historischen Hintergrund bilden jeweils folgenschwere Brüche in der deutschen Geschichte: die Jahre 1933/34 mit der Entstehung des NS-Staates; das Jahr 1911 mit der schon zu die-sem Zeitpunkt drohenden Gefahr eines europäischen Krieges (die deutsche Flotten-politik in der zweiten Marokkokrise und der „Panthersprung nach Agadir“); die krie-gerischen Gründerjahre des „Deutschen Reiches“ mit der Eingliederung des König-reichs Bayern in das zweite deutsche Kaiserreich im Jahre 1871.

Vor diesem gewaltigen Prospekt agieren die Protagonisten Aschenbach in *LA CA-DUTA DEGLI DEI*, sein Namensvetter Gustav von Aschenbach in *MORTE A VENEZIA* und Ludwig II., die den Gang durch die Story als Gang durch die Zeit deutlich machen sollen. Denn die Zeit, so Gilles Deleuze, ist Viscontis eigentliches Thema.² Das Kino träumte immer schon davon, „die direkte Präsentation der Zeit zu erreichen“.³ Bei Vi-sconti ist dieser Vorstoß in die Geschichte als (Kamera-) Bewegung im Raum insze-niert, mal schockartig-mitreißend, dann wieder verführerisch-fließend, dem Gestus der Musik folgend. Historische Authentizität (Originalschauplätze, Musik) und sorg-fältige Rekonstruktion (Kostüme, Dekor) sind für Visconti Grundvoraussetzungen, um Geschichte im Film wie in einem sich im Zerfall befindlichen „Zeitkristall“ (Deleuze) sichtbar zu machen. Die deutsche Geschichte stellte eine besondere Her-ausforderung dar, führte sie den Regisseur doch an die Grenzen seiner Poetik des „anthropomorphen“, auf emphatische Weise den Menschen zugewandten Kinos.

Der Film *LA CADUTA DEGLI DEI* schreckte das Kinopublikum in Deutschland auf, denn mit einem Schlag sahen sich die Menschen in der auf allegorische Weise zuge-spitzten Konstellation von Tätern und Opfern mit der Vergangenheit konfrontiert. Nie zuvor in einem Spielfilm waren Schauspieler als Soldaten der SA und SS in ihren braunen und schwarzen Uniformen so offen in Szene gesetzt worden, wurden unge-niert Nazilieder gegrölt und brutale Erschießungsaktionen nachgestellt, wurde die politische Rolle von Schwerindustrie, Wehrmacht und SS im „Dritten Reich“ ins Zentrum einer Dramaturgie der verführerischen Macht des Bösen im Nationalsozia-lismus gerückt. Symptomatisch war für den Verfasser jenes Ereignis, als während einer Filmvorführung mehrere ältere Zuschauer leise die Melodie eines Naziliedes mitsummten und ihre Beine zum Marschrhythmus in Bewegung gerieten. Die Ver-gangenheit war von der Leinwand ausgehend in ihre Körper eingedrungen und auf unheimliche Weise lebendig geworden.

Unter den Regisseuren Italiens gibt es keinen, der sich so intensiv mit Geschichte und Kultur der Deutschen beschäftigt hat wie der am 2. November 1906 in Mailand geborene und am 17. März 1976 in Rom verstorbene Theater-, Opern- und Filmregis-seur Luchino Visconti. Das ging so weit, dass er anlässlich einer geplanten Adaption

¹ Vgl. Pietro Bianchi: *Trilogia germanica*. In: „Ludwig“ di Luchino Visconti, hg. v. Giorgio Ferrara. Bologna 1973. S. 11–27.

² Vgl. Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1. Frankfurt am Main 1989. S. 184.

³ Ebd., S. 57.

Viscontis Begegnungen mit Deutschland

des Romans *Der Zauberberg* (1924), mit der die bereits realisierte Trilogie zu einer Tetralogie erweitert werden sollte, sich selbst einmal gegenüber Golo Mann als Biograf Deutschlands⁴ bezeichnete. Woher rührte dieses Interesse, mit welchen Personen und Ereignissen war es verknüpft und welchen Niederschlag hat es in seinem Werk gefunden, auch über die „deutsche Trilogie“ hinaus?

Wie Gianni Rondolino in seiner Visconti-Biografie ausführt, schien der Regisseur in diesen frühen siebziger Jahren völlig versunken zu sein in der „germanità“.⁵ Die für die Spielzeit 1973 geplante Regie des ersten Teils der Wagner'schen Ring-Tetralogie *Das Rheingold* am Mailänder Teatro alla Scala hatte Visconti aus gesundheitlichen Gründen absagen müssen, nachdem die Arbeiten zu LUDWIG seine ganze Kraft in Anspruch genommen und er im Juli 1972 einen Kreislaufkollaps mit Lähmungserscheinungen erlitten hatte. In einer Erklärung im *Corriere della Sera* kündigte er aber an, das gesamte Wagner-Projekt *Der Ring des Nibelungen* in den kommenden Spielzeiten wieder aufzugreifen, sobald seine Gesundheit dies zulasse.⁶ Neue tatkräftige Zukunftspläne also noch im Moment des Verzichts, die signalisieren, wie weitgehend diese späte Hinwendung zu Deutschland gewesen sein muss.

Interessant ist, dass Rondolino und einige andere italienische Filmhistoriker Viscontis Beschäftigung mit deutschen Themen im Spätwerk nicht mehr in ihrer historisch-politischen Dimension wahrnahmen, wie sie noch den früheren Filmen *SENSE*, *ROCCO E I SUOI FRATELLI* oder *IL GATTOPARDO* zugestanden wurde, sondern als bloße autobiografische Selbstbespiegelung eines Regisseurs, der seine privaten Probleme und Leidenschaften auf die Figuren der jeweiligen Filme projiziere. Während Rondolino in Bezug auf den Film LUDWIG vom Bekenntnis eines Autors an der Schwelle zum Tod, gar von einer „öffentlichen Selbstgeißelung“ sprach, erhob der Filmkritiker Guido Aristarco gegenüber dem „späten“ Visconti den Vorwurf einer Verschmelzung von „Konzepten des Individualismus und des Todes“. In der „deutschen Trilogie“ sei „sterben“ das verbindende Wort: todgeweiht seien die Personen. „In seinem letzten, tragischen Stadium unterscheidet sich das Wissen Viscontis nicht von seinem Sein, ist es nicht mehr ein Teil des Seins. Er weiß nichts mehr über Ludwig, da er Ludwig ist: Er lebt weiter, in der Art, wie er leben muß – die physische Krankheit lähmt ihn immer mehr –, aber er handelt nicht mehr.“⁷

Auch im Spätwerk und insbesondere in den Filmen der „deutschen Trilogie“ ist der für Viscontis Filme insgesamt so charakteristische doppelte Blick auf Politik und Eros vorhanden. Der gleichzeitig geführte autobiografische Diskurs, ein komplexes Wechselspiel von Erinnerungen, Ängsten und Sehnsüchten, ist der Motor dieser Bemühungen und sollte nicht als „Autobiografismus“ abgewertet, sondern als eine produktive Kraft des Verstehenwollens begriffen werden. Denn es dürfte wohl kaum einen Regisseur geben, der seiner widersprüchlichen Existenz als Aristokrat, Homosexueller und Kommunist eine so aufrichtige künstlerische Gestalt gegeben hat.⁸ Der 1995 verstorbene Filmkritiker Karsten Witte hat Visconti einmal als „Chronist der Gefühle in Umbruchszeiten“, als „Anwalt unerlöster Leidenschaften“ bezeichnet, was sehr treffend ist für jemanden, der in seinen Filmen stets bewusst untersucht hat, in welchem Verhältnis die privaten Leidenschaften zu der Notwendigkeit politischen Denkens und Handelns stehen. „Visconti nimmt den Zwischenraum ein“, so Witte, „ihm geht es um den Augenblick des Nicht-Mehr und des Noch-Nicht. An diesem Ort herrscht oft trügerische Stille, schwelgerischer Luxus und täuschende Euphorie. Der Sturz ist umso tiefer. Der Ort, den Visconti als Geschichtsphilosoph einnehmen würde, ist einer, an dem Geschichte klafft. Visconti bezeichnet den historischen Zwischenraum.“⁹

Viscontis Annäherungen an deutsche Kultur und Geschichte sind der Versuch, „Deutschland und die Deutschen“ vor dem Hintergrund der Nazi Herrschaft zu verstehen. Der wichtigste Mittler in diesem Verstehensprozess ist der Schriftsteller Tho-

Faschismus und Nationalsozialismus
im Spielfilm der siebziger Jahre

IL CONFORMISTA
(1970, Bernardo Bertolucci)
IL GIARDINO DEI FINZI CONTINI
(1970, Vittorio De Sica)
CABARET (1972, Bob Fosse)
FILM D'AMORE E D'ANARCHIA
(1973, Lina Wertmüller)
LACOMBE LUCIEN
(1973, Louis Malle)
IL PORTIERE DI NOTTE
(1974, Liliana Cavani)
SALÒ O LE 120 GIORNATE DI
SODOMA (1975, Pier Paolo Pasolini)
SALON KITTY (1975, Tinto Brass)
PASQUALINO SETTEBELLEZZE
(1975, Lina Wertmüller)
NOVECENTO
(1976, Bernardo Bertolucci)
DAS SCHLANGENEI
(1976, Ingmar Bergman)
M. KLEIN (1976, Joseph Losey)
HOLOCAUST
(1976, Marvin J. Chomsky)
HITLER – EIN FILM AUS DEUTSCH-
LAND (1977, Hans Jürgen Syberberg)
LE DERNIER MÉTRO
(1980, François Truffaut)
LILI MARLEEN
(1981, Rainer Werner Fassbinder)

⁴ Costanzo Costantini: L'ultimo
Visconti. Mailand 1976, S. 12.

⁵ Gianni Rondolino: Luchino Visconti.
Turin 1981, S. 500.

⁶ Vgl. Luchino Visconti: „Rinuncio con
dolore alla Scala“. In: *Corriere della
Sera*, 3. 2. 1973.

⁷ Guido Aristarco: Der späte Visconti
zwischen Wagner und Mann. In: *Film
und Fernsehen*, 5/1992, S. 18–25,
hier: S. 19.

⁸ Vgl. Pascal Bonitzer: Visconti, le
communisme et l'homosexualité.
In: *caméra/stylo*, 7/1989, S. 17–19.

⁹ Vgl. Karsten Witte: Der Filmregis-
seur Luchino Visconti – ein Porträt.
(= unveröffentl. Manuskript,
NDR 3, 15. 2. 1987).

Italienische Filme über
Deutschland und seine Geschichte

ROMA CITTÀ APERTA
(1945, Roberto Rossellini)
GERMANIA ANNO ZERO
(1947, Roberto Rossellini)
LA PAURA (1954, Roberto Rossellini)
I MAGLIARI (1959, Francesco Rosi)
STORIA DEL TERZO REICH
(1961/62, Liliana Cavani)
I SEQUESTRATI DI ALTONA
(1962, Vittorio De Sica)
PORCILE (1969, Pier Paolo Pasolini)
IL GIARDINO DEI FINZI CONTINI
(1970, Vittorio De Sica)
IL PORTIERE DI NOTTE
(1974, Liliana Cavani)
AL DI LÀ DEL BENE E DEL MALE
(1977, Liliana Cavani)
INTERNO BERLINESE
(1985, Liliana Cavani)

¹⁰ Vgl. hierzu ausführlich Thomas Meder: Vom Sichtbarmachen der Geschichte. Der italienische „Neorealismus“, Rossellinis „Paisà“ und Klaus Mann. München 1993, S. 145–227.

¹¹ Vgl. Tagebuchnotizen vom 11. III., 27. VIII., 8. X. und 19. X. 1945 in: Klaus Mann: Tagebücher 1944 bis 1949, hg. v. J. Heimannsberg / P. Laemmle / W.F. Schoeller. München 1991, S. 77, 94, 98.

¹² Am deutlichsten sichtbar wird der Einfluss der Novelle auf den Film, wenn man einen Blick in das im Fondo Visconti aufbewahrte, von Visconti und Enrico Medioli verfasste „trattamento“ wirft, das den Titel *All but Toys. Synopsis per un film su Ludwig di Baviera* trägt und auf den 6. Juni 1971 datiert ist.

¹³ Vgl. Gaia Servadio: Luchino Visconti – a biography. New York 1983, S. 47.

mas Mann, der wie kaum ein anderer als bürgerlicher Repräsentant und kritischer Chronist deutscher Geschichte gilt. Mit Thomas Mann teilte Visconti die Liebe zu und das Leiden an Deutschland. So konnte der Regisseur in dessen Werk die italienische Geschichte (die verspätete nationale Einigung, die Unfähigkeit zu einer bürgerlichen Revolution und der Faschismus), die Geschichte der eigenen Familie (eine Allianz von Aristokratie, Großbürgertum und Künstlerexistenz) und schließlich seine Liebe zu den Männern gespiegelt sehen: ein italienisch-deutsches Wechselspiel auf der Folie der Mann'schen Italien-Sehnsucht.

Nicht weniger wichtig ist die Bedeutung des Enfant terrible Klaus Mann. Wie wir heute aus seinen Tagebüchern wissen, hat er sich im Sommer/Herbst 1945 nach der Befreiung Italiens durch die amerikanische Armee mehrmals mit Visconti in Rom zu Gesprächen getroffen. Klaus Mann war gerade aus dem Dienst der US Army und seiner Korrespondententätigkeit für die Zeitung *Stars and Stripes* entlassen worden und arbeitete zusammen mit dem Filmregisseur Roberto Rossellini am Exposé für ein Projekt über den Italien-Feldzug der US Army mit dem späteren Titel *PAISÀ*.¹⁰ Visconti präsentierte in diesem Jahr im Teatro Eliseo dem römischen Publikum seine ersten Theaterinszenierungen von französischen und amerikanischen Autoren wie Jean Cocteau, Jean-Paul Sartre und Ernest Hemingway. Begierig auf das neue italienische Theater- und Kinoleben und bemüht um Kontakte zu Film- und Theaterleuten, besuchte Klaus Mann viele der Visconti-Inszenierungen. Zu den mehrmaligen Treffen direkt nach den Aufführungen heißt es in den Tagebüchern stets nur lapidar: „Gespräch mit Visconti“. ¹¹ Erst Jahre später sollte Klaus Mann eine Bedeutung für Visconti bekommen; mit seiner Novelle um den Tod König Ludwigs II. von Bayern *Vergittertes Fenster* (1937), der wichtigsten literarischen Quelle für den Film *LUDWIG* (1973) und dessen Entstehungsprozess.¹² Die einfühlsam geschriebene Erzählung liefert den Schlüssel zum Verständnis des dritten Teils der „deutschen Trilogie“, da sie die Homosexualität und das Volkskönigtum, die Leidenschaft für Richard Wagner und für Schlösser, die Zuneigung zu Kaiserin Elisabeth und Ludwigs Einsamkeit und Leiden ins Zentrum eines historischen Porträts rückt. So wie Luchino Visconti seinen Film als kriminalistische Recherche politischer Intrigen vom Ende her aufrollt und Ludwigs Freundschaften und Passionen mit großer Sympathie Revue passieren lässt, so beschreibt auch Klaus Mann seinen in ein Zimmer mit vergitterten Fenstern eingesperrten Helden mit einer ganzen Serie von perspektivischen Rückblenden.

Zwischen 1933 und 1935 reiste der junge wohlhabende Visconti mehrfach nach Deutschland, wo er sich in Berlin und München öffentliche Aufmärsche der neuen Machthaber anschaute. Die Biografin Gaia Servadio berichtet, dass Visconti damals fasziniert auch Leni Riefenstahls *TRIUMPH DES WILLENS* (1935) gesehen hat.¹³ Der Propagandafilm war im März 1935 im Berliner Ufa-Palast am Zoo uraufgeführt und noch im gleichen Jahr während des Filmfestivals in Venedig gezeigt worden. Den Gegenpol zu diesen Expeditionen ins „Dritte Reich“ bildete Paris mit den Emigranten und Exilanten aus Deutschland, Italien und Spanien. Dorthin kam Visconti im Frühjahr 1936. Er lernte zwei Künstler kennen, die seine Abkehr von der Sympathie für Faschismus und Nationalsozialismus wie auch die Hinwendung zu sozialistisch-kommunistischen Ideen und zum Film in Gang setzten: den französischen Filmregisseur Jean Renoir (1894–1979) und den in Deutschland geborenen und aufgewachsenen Fotografen Horst P. Horst (1906–1999). Während Visconti als Regieassistent bei einigen Filmen Renoirs den Umgang mit Drehbuch, Drehortsuche, Kamera, Kostümen und Schauspielern erlernte und schließlich am Film *LA ROSCA* (1941) mitwirkte, machte ihn der neu gewonnene Freund Horst in seinem Studio mit den künstlerischen Möglichkeiten der Fotografie vertraut.

Geboren als Horst Paul Albert Bohrmann in Weißenfels an der Saale, war Horst zu Beginn der dreißiger Jahre nach Paris gegangen und arbeitete schließlich als

Fotograf für die Modezeitschrift *Vogue*. Dort begegnete er dem gleichaltrigen Visconti; aus einer stürmischen Liebesbeziehung wurde schließlich eine lebenslange Freundschaft auf Distanz. Wie zum Beleg der Abwendung vom Nationalsozialismus gibt es einen Brief von Visconti an Horst, der seit 1937 in den USA lebte, geschrieben wenige Monate nach Beginn des Zweiten Weltkriegs. Dort heißt es unter anderem: „Wie bedauere ich es doch, dass ich, wenn auch nur für einen kurzen Augenblick meines Lebens, auf der Seite ... der Nazis gewesen bin. Vielleicht verstehst Du, dass diese Neigung bei mir hauptsächlich ästhetischer Natur war ... Aber jetzt ist keine Zeit mehr für derlei Vorlieben und ich wünsche mir nur, dass dieses ganze Volk ausgerottet werden möge (mit Ausnahme einiger weniger Personen, die ich namentlich nennen könnte). Du stimmst mir doch zu?“¹⁴

Von Renoir hatte Visconti Ende der dreißiger Jahre den Roman *The Postman Always Rings Twice* des Amerikaners James M. Cain erhalten. Mithilfe von Filmjournalisten aus dem Umfeld der Zeitschrift *Cinema* übertrug Visconti die hart erzählte Dreiecksgeschichte um Leidenschaft, Ehebruch und Mord auf italienische Verhältnisse, tief verankert in der Landschaft der Pianura Padana. Es entstand der Spielfilm *OSSESSIONE* (1943), mit dem nicht nur Viscontis Filmkarriere begann, sondern der italienische Film insgesamt in eine neue Richtung gelenkt wurde, die des Neorealismus. Doch was hatte Visconti mitten in einer Zeit von Faschismus und Krieg dazu gebracht, selber Filme zu machen? Eine Antwort findet man in jenen berühmten Sätzen aus Viscontis ästhetischem Manifest *Das anthropomorphe Kino* vom Oktober 1943: „Zum Film hat mich vor allem das Bestreben geführt, Geschichten von lebendigen Menschen zu erzählen, von lebendigen Menschen inmitten der Dinge, nicht von Dingen an sich.“¹⁵

Als Italien nach dem Sturz Mussolinis im Juli 1943 und der Kapitulation Italiens im September 1943 von der deutschen Wehrmacht und der SS besetzt wurde, war Visconti unter falschem Namen in der italienischen Widerstandsbewegung aktiv und stellte seine römische Villa als Zuflucht für Widerstandskämpfer zur Verfügung. Im Frühsommer 1944 wurde er von der neu gegründeten politischen Polizei verhaftet, ins Gefängnis geworfen und dort zum Zeugen von Folter und Mord. Während eines Verhörs wurde Visconti geschlagen, das Trommelfell seines linken Ohres wurde zerstört, so dass er auf ihm taub blieb.¹⁶

Mithilfe von Freunden wurde Visconti nach kurzer Zeit aus dem Gefängnis befreit und schon bald darauf schrieb er zusammen mit Leidensgenossen das *Treatment* zu einem Film über jene grausamen Ereignisse. Der Titel *Pensione Oltremare*¹⁷ sollte auf lakonische Weise hindeuten auf die berüchtigten Foltergefängnisse des Leiters der politischen Polizei in Rom, Pietro Koch. *Pensione Oltremare* wurde nicht realisiert, dafür aber ein Jahr später der in einem Kollektiv unter Beteiligung Viscontis hergestellte Dokumentarfilm *GIORNI DI GLORIA* (1945), der den Anteil der Resistenza an der Befreiung Italiens festzuhalten suchte. Im Zentrum des Films stehen die



LA CADUTA DEGLI DEI (1969)

¹⁴ Brief von Luchino Visconti an Horst P. Horst, Rom, 14. 11. 1939 (Original in Französisch); amerik. in: Valentine Lawford: Horst – His Work and his World. New York 1984, S. 190. (Übers. d. Verf.)

¹⁵ Luchino Visconti: *Das anthropomorphe Kino*, in diesem Buch, S. 51 f.

¹⁶ Vgl. Hans Werner Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926–1995*. Frankfurt am Main 1996, S. 184.

¹⁷ Ein Auszug dieses *Treatments* findet sich in Giovanni Vento / Massimo Mida: *Cinema e Resistenza*. Florenz 1959, S. 146–157.

Ereignisse um das Massaker in den Fosse Ardeatine bei Rom im Frühjahr 1944, wo deutsche Soldaten der SS als Vergeltungsmaßnahme für ein Partisanenattentat in der römischen via Rasella 335 politische Gefangene auf bestialische Weise erschossen hatten. Für diese „Chronik trauriger Ereignisse“¹⁸ filmte Visconti in einer bedrückend-realistischen Mischung aus Voyeurismus und Anteilnahme, gleichsam in einem Akt



LA CADUTA DEGLI DEI (1969)

der „Reinigung“, die Kriegsverbrecherprozesse gegen den Polizeichef Caruso und seine Mitarbeiter Koch und Occhetto sowie die Urteilsverkündung und die Vollstreckung der Todesstrafe durch Erschießen.¹⁹

Nach dem Ende von Faschismus, Krieg, Okkupation und Widerstand setzte Visconti seinen neorealistischen Weg fort und wandte sich den Problemen sizilianischer Fischer und den Filmträumen einer römischen Kleinbürgerin zu. Es entstanden der semidokumentarische Film *LA TERRA TREMA* (1948) und die Tragikomödie *BELLISSIMA* (1951). Mit seinem ersten Farbfilm *SENSO* (1954) betrat Visconti dann erstmals historisches Terrain und widmete sich der Zeit des italienischen Befreiungskriegs von den österreichischen Besatzern, der Epoche des „Risorgimen-

to“. Karsten Witte hat darauf hingewiesen, dass die Sprache der Besatzer in der italienischen Originalfassung von *SENSO* deutsch belassen wurde. „Aber diese Stimmen, die Befehle schreien, Komplimente machen, klingen eher preußisch als österreichisch. Mögen die Herren dreistimmig Schuberts Lied an den Lindenbaum singen, nach ihrem blutigen Sieg in Custoza gröhlen sie: ‚Schwarzbraun ist die Haselnuß, schwarzbraun bist auch du‘ und andere Soldatenlieder, die in italienischen Ohren wie die gerade verflossenen Lieder der Nazitruppen klangen. Hinter den feschen Österreichern lauern die häßlichen Deutschen.“²⁰

In das Jahr 1956 fiel die Uraufführung des Ballettdramas *Mario e il mago* / *Mario und der Zauberer* an der Mailänder Scala nach der gleichnamigen Erzählung von Thomas Mann (1930). Bereits während der Arbeit an *OSSESSIONE* hatte Visconti zwei kürzere Erzählungen Manns für den Film bearbeitet (*Herr und Hund*, 1919; *Unordnung und frühes Leid*, 1925), beide waren aber nicht über das Stadium des Treatments hinausgekommen. Jetzt also das theatrale Debüt mit dem Schriftsteller Thomas Mann, der das ganze Projekt vom Vertragsabschluss im Jahre 1951 an aufmerksam verfolgt und sich im Jahre 1953 sogar mit Visconti in Rom getroffen hatte, um über die ungewöhnliche Mischung des „spettacolo-balletto“ von Rezitation, Gesang, Musik, Tanz und Dekoration unterrichtet zu werden. Am Tag des Zusammentreffens soll Visconti, so erinnert sich der Komponist der Ballettmusik Franco Mannino, nervös wie ein Löwe in seinem Käfig gewesen sein. Nachdem Visconti ihm das Libretto und die Regieabsichten und Mannino ihm die Partitur erläutert hatte, war Thomas Mann beruhigt.²¹ Da die Premiere mehrmals verschoben werden musste, konnte Thomas Mann, der im August 1955 starb, die Aufführung nicht mehr erleben.

In seiner „azione coreografica“ betonte Visconti den Gegensatz zwischen der realen Welt eines mondänen italienischen Seebades und der Scheinwelt, in die der

¹⁸ Jochen Wolf: „Giorni di Gloria“ / „Tage des Ruhms“ – Chronik trauriger Ereignisse. In: *Das Jahr 1945 – Filme aus fünfzehn Ländern*. Berlin 1990, S. 269 f.

¹⁹ Vgl. Mario Serandrei: *Gli scritti – un film: „Giorni di gloria“*, hg. v. Laura Gaiardoni. Rom 1998.

²⁰ Vgl. Witte (1987), S. 12.

²¹ Vgl. Franco Mannino: *Musica e spettacolo: esperienze con Luchino Visconti*. In: *Rassegna musicale Curci*, Nr. 3, Dez. 1977 / Jan. 1978, S. 69.

Zauberer den jungen Mario versetzt.²² Auffällig ist, dass Visconti noch im bereits publizierten Libretto aus dem Jahre 1954 den Zeitpunkt des Novellengeschehens (etwa Mitte der zwanziger Jahre) auf das Jahr 1935 verschoben hatte, weshalb man eine zugespitzte Faschismusinterpretation hätte erwarten können.²³ Offenbar wollte er aber später den der Novelle inhärenten Aspekt des Antifaschismus nicht allzu sehr betonen, sondern ihre magisch-illusionistischen Elemente herausarbeiten. Der Schriftsteller und Musikkritiker Eugenio Montale monierte jedenfalls, dass die vielen Verwicklungen der Novelle – etwa die Parodie auf Mussolini in der Figur des Zauberers Cipolla – verloren gegangen seien und alles sich auflöse in ein vage-realistisches Märchen.²⁴

Mit der Freundschaft zu dem fast zwanzig Jahre jüngeren deutschen Komponisten Hans Werner Henze, der seit 1953 in Italien lebt, begann auch ein neues Kapitel der Annäherung an Deutschland. Visconti lernte Henze im Spätherbst 1955 kennen, nachdem er zuvor in einem Brief nicht mit Lob gespart hatte für zwei in Italien aufgeführte Kompositionen: die Ballett-Pantomime *Der Idiot* (1952) und das lyrische Drama *Boulevard Solitude* (1951). Henze besuchte seinerseits, zusammen mit Ingeborg Bachmann, Proben zu einer *La Traviata*-Inszenierung Viscontis mit Maria Callas, und es entstand ein intensiver Austausch von Besuchen und Gesprächen. Visconti missfiel Henzes Vorliebe für Gustav Mahler und er fand, dass er ihm eigentlich „diese ganze *pesantezza tedesca* abgewöhnen müsse“.²⁵

Schließlich erhielt Hans Werner Henze das Angebot, die Musik für das von Visconti konzipierte Ballett *Maratona di danza* zu schreiben. Es war kein Ballett im herkömmlichen Sinn, „sondern eher ein Schau-Spiel, in dem Tanzen Tragödie an sich ist, (es) handelt von Gianni, einem römischen Vorstadtjungen, der in einer der Tanz-Marathon-Veranstaltungen, wie sie nach dem Kriege in Italien in Mode waren, ein prosaisch-grausiges Ende findet“.²⁶ Henze sagte begeistert zu und erfand zum Visconti'schen Libretto eine „neorealistische Musik“ zwischen Jazz und einer betont klassischen, am Barock orientierten Klanglichkeit.²⁷ Die Premiere an der Städtischen Oper Berlin am 24. September 1957 war von Tumulten begleitet und geriet zum Skandal.²⁸ Die giftig-aggressive Show passte zu Berlin, erinnerte sie doch daran, dass die Stadt in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren – insbesondere in den Augen vieler italienischer Schriftsteller und „Flaneure“ wie Marinetti, Borgese, Pirandello, Solari, Alvaro, Rosso di San Secondo und vielleicht auch in der Erinnerung Viscontis – einmal ein kulturelles Laboratorium der europäischen Avantgarde gewesen war.²⁹ Mit dem Essay *Versuch über Luchino Visconti*, geschrieben ein Jahr nach der Uraufführung, bedankte sich Henze bei dem Mann, der das Musiktheater in Deutschland wieder zum Ausdrucksmedium des Tanzes hingeführt und dem deutschen Publikum gezeigt hatte, dass die Mittel darstellender Kunst grenzenlos sein können, wenn sie mit aller Genauigkeit in den Dienst einer Suche nach menschlicher Wahrheit gestellt werden.³⁰



LA CADUTA DEGLI DEI (1969)

²² Vgl. Horst Rüdiger: Thomas Manns „Mario und der Zauberer“ in der Mailänder Scala. In: Universitas, H. 5, Mai 1956, S. 553f.

²³ Vgl. Mario e il mago. Azione Coreografica in due atti di Luchino Visconti, tratta dal racconto omonimo di Thomas Mann, Musica di Franco Mannino. Mailand 1954.

²⁴ Vgl. Eugenio Montale. In: Corriere d'informazione, 27./28.2.1956.

²⁵ Vgl. Henze (1996), S. 171.

²⁶ Hans Werner Henze: Arbeit mit Luchino Visconti. In: Ders.: Essays. Mainz 1964, S. 83.

²⁷ Vgl. die Studienpartitur von Hans Werner Henze: Maratona. Tanzdrama von Luchino Visconti. Ein Bild (1956). Mainz u. a. O. 2001.

²⁸ Vgl. Henze (1996), S. 184.

Während der Proben zu *Maratona di danza* im August 1957 hatte Visconti sich Theateraufführungen in Berliner Schauspielhäusern angesehen (unter anderem mehrere Brecht-Stücke im Theater am Schiffbauerdamm). Eine *Hamlet*-Inszenierung von Fritz Kortner am Schiller-Theater gefiel ihm so, dass er Kortner einen Brief schrieb. Aus dieser Zeit resultierte auch die Gewohnheit, sich für Filmbesetzungen auf



LA CADUTA DEGLI DEI (1969)

den Bühnen deutscher und österreichischer Sprechtheater umzusehen oder auf Darsteller zu achten. Helmut Griem wurde auf diese Weise ebenso von Visconti entdeckt wie Maria Schell. Auf der Suche nach einem neuen Filmstoff hatte die Drehbuchautorin Suso Cecchi d'Amico im September 1956 den Roman *Weißer Nächte* (1848) von Fjodor Dostojewskij vorgeschlagen. Visconti sah sofort eine Umsetzung und meinte in einem Telegramm an seine Ratgeberin, dass es ein „schöner Coup“ wäre, Maria Schell zu engagieren. Sie war bereits international bekannt durch Filme wie *DIE LETZTE BRÜCKE*, *DIE RATTEN* und *GERVAISE*.

Durch Alain Delon lernte Visconti im Sommer 1960 dessen Verlobte Romy Schneider kennen. Bei einem Treffen in Viscontis Haus in

Rom gefielen ihm ihr Mut und ihre Willensstärke: „Weiblich, aber hart.“³¹ Schon nach wenigen Abenden bot er ihr als Partnerin von Alain Delon die Rolle der Annabella in dem elisabethanischen Theaterstück *Schade, dass sie eine Hure war* (1633) von John Ford an. Wie so oft bei jungen Darstellern und Mitarbeitern sah Visconti sofort die Chance zur Formung einer begabten Schauspielerin. Die damals erst 23 Jahre alte Romy Schneider hielt dieses Angebot zunächst für eine absurde Idee: „Ein Mädchen ohne jede Bühnenerfahrung soll ausgerechnet in einem englischen Stück in französischer Sprache mit einem italienischen Regisseur auftreten?“³² Visconti aber ließ nicht locker und nach vielen Mühen und Qualen erlebte Romy Schneider im März 1961 auf der Bühne des Théâtre de Paris zum ersten Mal „das Gefühl, eine Schauspielerin zu sein“.³³

Sie war vom „pausbäckigen Jungmädchen“ zur selbstbewussten Frau und Schauspielerin mutiert. Visconti drehte anschließend mit ihr den Film *IL LAVORO* (1962), die sarkastische Interpretation einer Erzählung von Guy de Maupassant, übertragen ins zeitgenössische Italien. Zehn Jahre später forderte Visconti seine „Romina“ auf, in dem Film *LUDWIG* erneut die Kaiserin Elisabeth von Österreich zu spielen, diesmal jedoch als Seelenverwandte des Bayernkönigs. In Deutschland war Romy Schneider die „Sissi“ nie wirklich losgeworden, jetzt aber konnte sie dem heimischen Publikum die Summe ihrer schauspielerischen Erfahrungen präsentieren: „Ich werde diese Rolle, den Charakter dieser Frau zum ersten Mal wirklich spielen ...“³⁴

Aus der Rückschau betrachtet, erhält die Formung der Schauspielerin Romy Schneider durch Visconti zentrale Bedeutung, können doch Schauspieler/-innen immer auch die Verkörperungen nationaler Phantasmen sein. Françoise Audé hat in diesem Zusammenhang auf Viscontis entscheidende Vermittlerrolle hingewiesen zwischen dem süßlichen deutsch-österreichischen Sissi-Mythos, der auf ihr lastete,

◀ ²⁹ Vgl. Olga Cerrato: *La Berlino degli italiani. Percorsi letterari nella metropoli del primo Novecento*. Florenz 1997.

◀ ³⁰ Vgl. Hans Werner Henze: Versuch über Luchino Visconti, In: *Merkur*, Jg. 12, H. 10, Okt. 1958, S. 964–970.

³¹ Vgl. Oriana Fallaci: Sono tutti suoi figli (= Interview mit Luchino Visconti). In: *L'Europeo*, Nr. 39, 24. 9. 1961, S. 32, 34.

³² Ich, Romy. *Tagebuch eines Lebens*, hg. v. Renate Seydel. Frankfurt am Main / Berlin 1990 (1988), S. 188.

³³ Ebd., S. 192.

³⁴ Seydel (1990), S. 273 f.

und dem französischen Publikum.³⁵ Als Verbündete der Männer und unabhängige Frau durchlief sie in den siebziger Jahren „die ganze Skala der Gefühle und Wunschvorstellungen der Französisinnen – und zweifellos auch der Europäerinnen“, während sie gleichzeitig in Rollen auftrat, „in denen man den Widerhall der schändlichen, mit Wunden geschlagenen Vergangenheit jenes Deutschland vernimmt, in dem sie sich so mißverstanden fühlte. Ihr Tagebuch, soweit man es kennt, zeigt die Bedeutung, die sie ihrer deutschen Identität beimaß.“³⁶

Für Visconti begann der Abstieg in die deutsche Vergangenheit mit dem Film *VAGHE STELLE DELL'ORSA...* (1965), jenem düsteren, im etruskischen Volterra angesiedelten Requiem um Schuld, Trauer und Anklage mit der Suche nach einer neuen jüdischen Identität vor dem Hintergrund des Holocaust.³⁷ Gemeinsam mit ihrem amerikanischen Ehemann Andrew Dawson ist die Dolmetscherin Sandra auf der Suche nach der Wahrheit über ihren 1944 in Auschwitz ermordeten Vater, dem früher in Volterra in großbürgerlichen Verhältnissen lebenden jüdischen Wissenschaftler Emmanuel Wald Luzzatti. Das Paar hatte in Auschwitz mit der Suche begonnen und schließlich Nachforschungen bei den wenigen Überlebenden angestellt. In einem BMW-Sportwagen geht es von Genf aus nach Volterra; eine Bewegung im Raum, die als Reise in die Vergangenheit spürbar ist. Niemandem in diesem Film gelingt es, der Geschichte zu entrinnen. Und so könnte man Viscontis *VAGHE STELLE DELL'ORSA...* auch als präzisen zeitgenössischen Kommentar zum deutsch-italienischen Verhältnis lesen; dass nämlich die Auseinandersetzung mit der gemeinsamen Vergangenheit gerade erst begonnen hatte.

Während der Entstehung von *VAGHE STELLE DELL'ORSA...* fand in Frankfurt am Main von Dezember 1963 bis August 1965 der erste Auschwitz-Prozess statt. Da die internationale Presse ausführlich darüber berichtete, kann man annehmen, dass Visconti und sein Koautor Enrico Medioli das Geschehen verfolgt haben. Denn auffällig ist, dass noch im letzten Drehbuchentwurf vom August 1964 nicht Genf, sondern Berlin der Ausgangspunkt für die kathartische Reise in die Vergangenheit sein sollte.³⁸ Wie einige Regiekollegen vor ihm (etwa Alain Resnais mit *NUIT ET BROUIL-LARD*, 1956, oder Gillo Pontecorvo mit *KAPÒ*, 1960) war sich Visconti der Notwendigkeit einer filmischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust bewusst, wollte sie aber angesichts einer mit fiktiven Mitteln kaum darstellbaren Realität auf distanzierter-vorsichtiger Weise umsetzen.³⁹

Während der Dreharbeiten in Volterra zu *VAGHE STELLE DELL'ORSA...* im Spätsommer 1964 lernte Visconti den erst zwanzig Jahre jungen Österreicher Helmut Steinberger kennen, der als Helmut Berger sein Star werden sollte: Martin von Essenbeck in *LA CADUTA DEGLI DEI*, der Bayernkönig Ludwig II. in *LUDWIG* und der aus Deutschland kommende ehemalige Aktivist der Studentenbewegung Konrad Hubel in *GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO*. Es kann kein Zufall sein, dass Visconti sich parallel zum Austausch mit Berger intensiver mit der deutschen Geschichte be-



LA CADUTA DEGLI DEI (1969)
René Kolldehoff

³⁵ Vgl. Françoise Audé: Romy Schneider – eine zärtliche Adoption. In: Kameradschaft – Querelle. Kino zwischen Deutschland und Frankreich, hg. v. Heike Hurst / Heiner Gassen. München 1991, S. 226.

³⁶ Ebd., S. 230.

³⁷ Vgl. Pierre Samson: Le requiem de Visconti. In: Les Temps Modernes, Nr. 237, Febr. 1966, S. 1520–1525; Annette Insdorf: Indelible Shadows – Film and the Holocaust. Cambridge 1989, S. 131 ff.

³⁸ Vgl. Visconti a Volterra. La genesi di „Vaghe stelle dell'orsa...“, hg. v. Veronica Pravadelli. Turin 2000, S. 123–215.

³⁹ Vgl. Suzanne Liandrat-Guigues: Aria di tomba. In: Ebd., S. 27–52.

schäftigte als je zuvor. Hinzu kommt: In dem Maße, wie überall in Europa der sechziger Jahre Lügen und Verkrustungen in der Gesellschaft aufbrachen, brutale Gewalt und Krieg als Mittel rechter wie linker Politik virulent wurden und die junge Generation historische Erinnerungsarbeit einforderte, schienen auch die privaten Erinnerungen und aufklärerischen Absichten des Regisseurs in Bezug auf Faschismus

und Nazismus an die Oberfläche zu kommen. Der Schauspieler Berger als Spiegelfigur Viscontis wurde offenbar zum Mittler dafür.

So arbeitete Visconti im Sommer 1965 an einem Treatment nach dem Roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906), in dem der Autor Robert Musil seine Erfahrungen als Kadett eines k. u. k. österreichischen Internats verarbeitete. „Ich mache den *Törleß*“, so Visconti in einem zeitgenössischen Interview, „weil er im Keim jene Grausamkeit und jenen Sadismus enthält, die vielleicht die eigentlichen Quellen des Nazismus in Deutschland waren. Und weil darin ein Milieu und eine Verhaltensweise geschildert wird, die ahnen lassen, was dann in Europa geschehen ist.“⁴⁰ Für die Rolle des Törleß war Helmut Berger vorgesehen, doch



LA CADUTA DEGLI DEI (1969)
Helmut Griem, Helmut Berger

gingen die Verfilmungsrechte in letzter Minute an einen anderen Produzenten. Der deutsche Nachwuchsregisseur Volker Schlöndorff war Visconti zuvorgekommen und konnte so seinen Debütfilm *DER JUNGE TÖRLESS* (1966) realisieren.

Unmittelbar nach dem Film *LO STRANIERO* (1967) schrieb die Drehbuchautorin Suso Cecchi d'Amico zusammen mit Visconti an einer neuen Geschichte, angesiedelt im Industriellen-Milieu und inspiriert durch den „Profumo-Skandal“, der 1963 in Großbritannien für Aufsehen gesorgt hatte. Der britische Verteidigungsminister John Dennis Profumo trat zurück, nachdem er das Unterhaus über seine Geliebte, das Callgirl Christine Keeler, belogen hatte. Ihm wurde vorgeworfen, über sie mittelbar in einen Spionagefall verwickelt zu sein. Wie Cecchi d'Amico berichtet, nannten sie ihr Projekt „Unser Macbeth“, da das Treatment auf der Folie des Shakespeare-Dramas entworfen wurde.⁴¹ Die Dinge veränderten sich, als Viscontis Mitarbeiterin im selben Jahr ein langer Artikel mit zahlreichen Fotos über die Familie Krupp und deren in Schwierigkeiten befindlichen Hüttenwerke in dem Wochenmagazin *L'Europeo* in die Hände fiel. Der Beitrag faszinierte Visconti und weckte bei ihm Erinnerungen an eine deutsche Aristokratie, die er als junger Mann gut kennen gelernt hatte. Ein Versuch, das Macbeth-Projekt in die Zeit des Nationalsozialismus und auf die Geschichte einer einflussreichen deutschen Familie zu übertragen, schlug fehl. Suso Cecchi d'Amico zog sich aus der „cosa tedesca“ zurück, dies auch, weil ihr Kenntnisse in deutscher Sprache, Geschichte und Kultur fehlten.⁴²

Die Ausarbeitung des Drehbuchs zum Filmprojekt *LA CADUTA DEGLI DEI* übernahmen Enrico Medioli und Nicola Badalucco. Medioli arbeitete bereits seit *ROCCO E I SUOI FRATELLI* (1960) mit Visconti zusammen. Mit Badalucco trat ein Kenner der deutschen Geschichte, der Werke Thomas Manns und der Shakespeareschen Dramen hinzu. Von ihm stammt die Idee, die deutsche Industrielengeschichte an den

⁴⁰ Lietta Tornabuoni: Circe sul Canal Grande (=Interview mit Luchino Visconti). In: *L'Espresso*, Nr. 23, 6.6.1965, S. 13. (Übers. d. Verf.)

⁴¹ Vgl. Suso Cecchi d'Amico / Luchino Visconti: *Macbeth 1967* (trattamento). In: *Bianco & Nero*, Jg. 37, H. 9/12, S. 53–72.

⁴² Vgl. Suso Cecchi d'Amico: *Notre Macbeth*. In: *L'Avant-Scène Cinéma*, Nr. 501, Apr. 2001 („Les Damnés“. Un film de Luchino Visconti), S. 125; dies.: *Magari un giorno si faranno*. In: *Scrivere il cinema* – Suso Cecchi d'Amico, hg. v. Orio Caldiron / Matilde Hochkofler. Bari 1988, S. 72.

Beginn der Nazizeit zu stellen, zwischen den Reichstagsbrand im Februar 1933 und die „Nacht der langen Messer“ im Juni 1934.⁴³ Die Figur des SS-Hauptsturmführers Aschenbach trat in der Macbeth-Konstellation an die Stelle der Hexen, inspiriert ist sie auch durch Thomas Manns *Doktor Faustus*. Um den Hintergrund dieser Konstruktion zu erläutern, hat Badalucco auf den letzten Abschnitt des Romans über das „Leben des deutschen Tonsetzers“ verwiesen, in dem seiner Meinung nach die Essenz des Nationalsozialismus enthalten sei. „Deutschland, die Wangen hektisch gerötet, taumelte dazumal auf der Höhe wüster Triumphe, im Begriffe, die Welt zu gewinnen kraft des einen Vertrages, den es zu halten gesonnen war, und den es mit seinem Blute gezeichnet hatte. Heute stürzt es, von Dämonen umschlungen, über einem Auge die Hand und mit dem andern ins Grauen starrend, hinab von Verzweiflung zu Verzweiflung. Wann wird es des Schlundes Grund erreichen?“⁴⁴ Der Kunstgriff der Drehbuchautoren bestand also darin, das Wissen um das abgründige Ende des „Dritten Reiches“ bereits an dessen Beginn aufscheinen zu lassen.

In einem Interview mit der Filmjournalistin Lietta Tornabuoni während der Montage überraschte Visconti mit dem Eingeständnis, dass der Nationalsozialismus ihn immer fasziniert habe und er ihn mit diesem Film verstehen wolle: „Der Nazismus übt auf mich jene Art von Terror und geheimnisvoller Anziehung aus, die der Henker stets auf sein Opfer ausübt.“⁴⁵ Es ist dieser ambivalenten Haltung zu verdanken, dass mit *LA CADUTA DEGLI DEI* einer der ersten Filme entstand, der diese perverse Faszinationskraft des Nationalsozialismus zu enthüllen versuchte.

Visconti kehrte so zu seinem Generalthema zurück: dem tragischen Verfall einer Familie – jetzt aber vor dem Hintergrund einer noch größeren Tragödie: dem Verfall einer ganzen Gesellschaft, die vom Nationalsozialismus überwältigt wird. „Ich habe diesen Film aus einer Perspektive gemacht, die keinen Zweifel darüber aufkommen lässt, was die Ursachen und das Wesen des Nazismus sind; doch damit nicht genug. Gleichzeitig habe ich versucht, eine spezifische Angst zu bezeugen, die typisch gewesen ist für Menschen dieser Generation.“⁴⁶ Aufschlussreich ist die durchgehend angstvoll-beklemmende Atmosphäre daher nicht nur für das Verständnis des Films, sondern auch für das der Nazizeit selbst, deren tödliche Gewalt im Widerschein des Feuers (Hochöfen, Reichstagsbrand, Bücherverbrennung) und in den vorwärts stürmenden, schwarz uniformierten SS-Mannschaften (Sturmung von Schloss Kleistburg, Fest der SA) ihren stärksten bildhaften Ausdruck findet. Visconti zeigt diese Angst besonders deutlich an der Figur der Elisabeth Thallmann (Charlotte Rampling), die, wie man später im Film aus dem Mund ihres Mannes Herbert Thallmann (Umberto Orsini) erfahren wird, ins Konzentrationslager Dachau deportiert und dort ermordet wurde. Geradezu unheimlich ist hier jene Szene, als Dirk Bogarde in der Rolle des Friedrich Bruckmann plötzlich bei der Nachricht vom Reichstagsbrand in Charlotte Ramplings Augen einen Blick voller Schrecken und böser Ahnung registrierte: „Das ganze Grauen lag in diesem Blick: Die ganze Angst einer Frau, die instinktiv begriff, daß ihre Familie verloren war, kam darin zum Ausdruck.“⁴⁷

Es war ein lang gehegter Wunsch Viscontis gewesen, nach dem Ballettdrama *Mario und der Zauberer* eines Tages Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig* (1912) ins Medium des Films übertragen zu können; erst der internationale Erfolg aber von *LA CADUTA DEGLI DEI* ließ dieses Vorhaben in greifbare Nähe rücken. Jetzt sollte *MORTE A VENEZIA* (1971) „ein Werk der Reife“ werden.⁴⁸ Die Drehbuchautoren Badalucco und Visconti haben oft betont, dass die Novelle den Handlungsverlauf des Films praktisch vorgab, wobei die Verwandlung des Schriftstellers Gustav von Aschenbach in einen Komponisten und Musiker den größten (und oft kritisierten) Eingriff darstellte. Wie der jüngste Sohn von Thomas Mann, der Musiker und Germanist Michael Mann (1919–1977) in einem *Offenen Brief* an Luchino Visconti feststellte, war hier ein wunderbar anmutendes „*künstlerisches Bündnis*“ entstanden, „mehr denn bloße Trans-

Industrie und Nationalsozialismus
im deutschen Film

DER HERRSCHER (1937, Veit Harlan)
AM SEIDENEN FADEN
(1938, Robert Adolf Stemmle)
DER RAT DER GÖTTER
(1950, Kurt Maetzig)
DER REST IST SCHWEIGEN
(1959, Helmut Käutner)
VÄTER UND SÖHNE
(1986, Bernhard Sinkel)

⁴³ Vgl. Nicola Badalucco: Il trattamento. In: „La caduta degli dei“ (Götterdämmerung) di Luchino Visconti, hg. v. Stefano Roncoroni. Bologna 1969, S. 37–65.

⁴⁴ Vgl. Nicola Badalucco: Au cinéma, c'est mieux de confier aux images le fil du récit. In: L'Avant-Scène Cinéma, Nr. 501, Apr. 2001, S. 132–135; Stefano Roncoroni: Visconti dal Macbeth al Götterdämmerung. In: Bianco & Nero, H.1/4, Jan./Apr. 1970, S. 144–157.

⁴⁵ Lietta Tornabuoni: Una famiglia di mostri vista da Visconti (=Interview mit Luchino Visconti). In: L'Europeo, 10.4.1969, S. 64. (Übers. d. Verf.)

⁴⁶ Luchino Visconti: L'angoscia del passato e il presente. In: Cinema Nuovo, Nr. 201, Sept./Okt. 1969, S. 334f. (Übers. d. Verf.)

⁴⁷ Dirk Bogarde: Der Blick. In: Charlotte Rampling – „With Compliments“. München 1986, S. 11.

⁴⁸ Daniela Pasti: Luchino Visconti parla del suo ultimo Film: „Morte a Venezia“ (=Interview mit Luchino Visconti). In: Il Mondo, 14.3.1971, S. 33.

Ludwig II. im Spielfilm

LUDWIG DER ZWEITE, KÖNIG VON
BAYERN (1920, Rudolf Raffé)

LUDWIG DER ZWEITE, KÖNIG VON
BAYERN – DIE TRAGÖDIE EINES
UNGLÜCKLICHEN MENSCHEN

(1930, Wilhelm Dieterle)

LUDWIG II. – GLANZ UND ELENDE
EINES KÖNIGS

(1954, Helmut Käutner)

LUDWIG – REQUIEM FÜR EINEN
JUNGFRÄULICHEN KÖNIG

(1972, Hans Jürgen Syberberg)

LUDWIG (1973, Luchino Visconti)

LUDWIG 1881

(1993, Donatello und Fosco Dubini)

position von einem Medium ins andere, als legitime Ergänzung der Erzählung, die Pantomime zum Gedicht, die Melodie zum Wort“.⁴⁹

Im zweiten Teil der „deutschen Trilogie“, in *MORTE A VENEZIA*, ist der Bezug zu Deutschland weniger deutlich. Der Schauplatz Venedig im Jahre 1911 versetzt den Zuschauer in das kosmopolitische Ambiente der Belle Époque mit dem allein reisenden deutschen Komponisten als beobachtendem Zaungast. Wie Thomas Mann im internationalen Sanatorium „Berghof“ in Davos (*Der Zauberberg*), so versammelt Visconti im Grand Hôtel des Bains am Lido die ganze europäische Gesellschaft, die in ihrem Sprachengewirr nach und nach unterminiert wird von Zeichen der Krise und der tödlichen Auflösung: der grassierenden Choleraepidemie, dem bösen Spottgesang einer Bänkelsängergruppe und dem russischen Wiegenlied von Modest Musorgskij. Gesungen von Masha Predit, die eine vornehme Russin darstellt, wirkt das Lied wie eine Totenklage sowohl für den sterbenden Aschenbach als auch für die inzwischen abgereiste Hotelgesellschaft.

Mit *MORTE A VENEZIA* entfernt sich Visconti auf den ersten Blick aus dem Bannkreis seines vorhergehenden Films. Und doch erscheint in diesem Drama über das Verhältnis von sittenstrenger Haltung und sinnlicher Auflösung die ganze zuvor am Nazismus indizierte Gewalt gleichsam nach innen gekehrt, wie im Keim bereits vorhanden. Dass Gustav von Aschenbach den Tod bewusst sucht und akzeptiert, ist schon Ausdruck jenes Willens zum Untergang, wie er in *LA CADUTA DEGLI DEI* gesellschaftliche Gestalt annimmt. Es ist kein Zufall, dass der SS-Mann und Cousin der Esenbecks aus *LA CADUTA DEGLI DEI* denselben Namen Aschenbach trägt; ein Name, der das Bild des Todes bereits in sich trägt. Aus diesem Grund hat Visconti seinen Film *MORTE A VENEZIA* wie auch die Novelle als Geschichte einer Zerstörung bezeichnet: „Es ist die Suche nach Perfektion aufseiten des Künstlers, deren symbolische Bedeutung darin liegt, dass absolute Schönheit nur im und durch den Tod erreicht werden kann.“⁵⁰ Es scheint paradox zu sein: Gerade weil Geschichte in *MORTE A VENEZIA* wie abwesend ist – nur zu Beginn sind einmal kurz militärische Trompetensignale zu hören und „bersaglieri“, Scharfschützen, im Laufschrift zu sehen –, ist sie doch wie kristallisiert und präsent in der Figur eines deutschen Leistungsethikers, der sich nach Venedig verirrt hat. Dirk Bogarde spielt mit großer Intensität einen verklemmten, sich beständig disziplinierenden älteren Herrn, der angesichts eines jungen hübschen Knaben aus der Fassung gerät. Stärker und sinnlicher als in der Novelle beschrieben, betont Visconti im Spiel der Blicke und Andeutungen ein homosexuelles Begehren, das alle Grenzen überschreiten möchte und doch im Gefängnis des puren Voyeurismus stecken bleibt. Auch hier also Versagung und Todeswunsch.

Für das Verständnis der „deutschen Trilogie“ und ihres inneren Zusammenhangs ist es wichtig zu wissen, dass die Idee zu *LUDWIG* (1973) mindestens bis in das Jahr 1967 zurückreicht, als Visconti bei der Suche nach Drehorten für *LA CADUTA DEGLI DEI* durch Deutschland reiste und zum ersten Mal die Schlösser des Bayernkönigs Ludwigs II. sah: Hohenschwangau, Neuschwanstein, Linderhof und Herrenchiemsee. Wie Enrico Medioli als Mitreisender berichtet, waren damals alle beeindruckt von der schaurig-erhabenen Schönheit der verschiedenen Orte und fast hätte man das ganze *LA CADUTA DEGLI DEI*-Projekt verändert. Dies geschah nicht, aber der Keim für den Film *LUDWIG* war gelegt.⁵¹ Visconti erzählte 1972 in einem Interview, die Ludwig-Idee sei lange vor *LA CADUTA DEGLI DEI* entstanden, gab jedoch weder einen näheren Zeitpunkt noch genauere Quellen an. „Ludwig ist eine ebenso außergewöhnliche wie faszinierende Persönlichkeit. Ein Autor sucht stets danach, die Geschichte einer Person zu erzählen, die nicht der Norm entspricht. Wenn man Ludwigs Lebensweg verfolgt, entdeckt man wichtige Aspekte der ökonomischen, politischen und sozialen Situation Europas jener Zeit. Zum Beispiel die Kriege von 1866 und 1870,

⁴⁹ Michael Mann: Der verfilmte Tod in Venedig. Offener Brief an Luchino Visconti. In: *Süddeutsche Zeitung*, 20./21. 11. 1971.

⁵⁰ Vgl. Pasti (1971).

⁵¹ Vgl. Enrico Medioli: Les Damnés n'a pas été écrit avec de l'eau. In: *L'Avant-Scène Cinéma*, Nr. 501, Apr. 2001, S. 130.

als Bayern als eigenständiger Staat verschwindet und das Deutsche Reich mit Bismarcks Machtfülle entsteht. Der große Verlierer ist Ludwig.⁵²

Viscontis Perspektive auf den Bayernkönig kommt jener Sichtweise nahe, wie sie Thomas Mann in seinem Roman *Doktor Faustus* (1947) entwickelt hat. Dort kommt es im vierzigsten Kapitel zu einer Kontroverse zwischen Rudi Schwerdtfeger und dem Ich-Erzähler Serenus Zeitblom „über den sogenannten Wahnsinn, die Regierungsunfähigkeit, die Entthronung und Entmündigung Ludwigs“, die Zeitblom „für ungerechtfertigt und für eine brutale Philisterei, wie übrigens auch für ein Werk der Politik und des sukzessorischen Interesses“ erklärt. Während Schwerdtfeger „ganz bei der nicht sowohl volkstümlichen als bourgeoisen und offiziell gegebenen Auffassung“ steht, dass der König „knallverrückt“ gewesen und „seine Überhändigung an die Psychiater und Irrenwärter, die Einsetzung einer geistig gesunden Regentschaft eine unbedingte Notwendigkeit für das Land gewesen sei“, liegen Zeitbloms Sympathien (und damit die des Autors) ganz bei „dem zweifellos aus der Norm Fallenden“ und dessen berechtigter „Menschenflucht“.

Vor allem im Anfangsstadium des LUDWIG-Projekts hat aber Klaus Manns Erzählung *Vergittertes Fenster* eine entscheidende Rolle gespielt, die seit 1962 in italienischer Übersetzung vorlag. Wie schon in *MORTE A VENEZIA* konzentriert sich Visconti in LUDWIG ganz auf die Psyche einer Figur, mit dem Unterschied, dass es sich jetzt um eine reale Person aus der deutschen Geschichte handelt. Aus den unterschiedlichen Perspektiven der ihn umgebenden Menschen, der Diener, Grafen und Minister, entwirft Visconti ein vielschichtiges Porträt des ebenso exzentrischen wie tragischen Bayernkönigs. Mit Ludwig nahm der Fall der Götter seinen Anfang: in der romantischen Flucht in die Musik Richard Wagners, im Bau von Fantasieschlössern und im Ausleben absolutistischer Machtvorstellungen; eine durchaus unpolitische Haltung, in der die reale Umwelt und die realen Machtverhältnisse aus dem Blickfeld geraten. Gleichwohl zeichne Visconti, so Pietro Bianchi, ein sympathisches Porträt des Bayernkönigs, weil dieser alles das verkörpere, was Nazismus und Nationalismus nicht besitzen: die Fähigkeit zum Träumen, Großzügigkeit, Toleranz und eine partikularistische Haltung, die auf Krieg als Mittel der Politik verzichtet. Seit Bismarck und Ludwig gebe es zweierlei Deutschland.⁵³

Auffälliger noch als in den beiden anderen Filmen der „deutschen Trilogie“ ist die Geschichte hier nicht unmittelbar gegenwärtig, dafür umso stärker elliptisch präsent, „hors champ“, wie Gilles Deleuze in seiner Studie *Das Zeit-Bild* schreibt. Vielleicht aber kommt uns die deutsche Geschichte auf diese Weise näher, als wir bislang wahrgenommen haben. „In LUDWIG sieht man wenig von der Geschichte, nur indirekt erfährt man von den Greueln des Krieges und von der Machtergreifung Preußens, und dieser Zug verstärkt sich um so mehr, als Ludwig all dies ignorieren will: die Geschichte dröhnt vor der Tür.“⁵⁴

Luchino Viscontis Begegnungen mit Deutschland – das waren die früh einsetzenden und im Lauf der Jahre immer stärker werdenden Bemühungen des Regisseurs, das für ihn rätselhafte Land zu verstehen. Eine Kultur, die ihn stets faszinierte, deren politische Umbrüche aber Irritation und Angst hinterlassen haben. Mit seinen Filmen wollte Visconti erkunden, was er an sich selbst als beunruhigende Faszination wahrgenommen hatte. Genau darin aber liegt die produktive Funktion: zu verstehen, warum Deutschland den Weg nahm von der Romantik zur Barbarei.

⁵² Liliana Madeo: Visconti: il mio diritto al passato. Incontro sul set, mentre si sta ultimando il film „Ludwig“ (=Interview mit Luchino Visconti). In: La stampa, 21.6.1972, S. 7. (Übers. d. Verf.)

⁵³ Vgl. Bianchi (1973), S. 25 f.

⁵⁴ Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*. Kino 2. Frankfurt am Main 1991, S. 129.

Regie: Luchino Visconti ■ Buch und Idee: Nicola Badalucco, Enrico Medioli, Luchino Visconti

Kamera: Armando Nannuzzi, Pasquale De Santis ■ Kameraführung: Nino Cristiani, Giuseppe Berardini, Mario Cimini ■ Schnitt: Ruggero Mastroianni ■ Schnittassistent: Lea Mazzocchi ■ Ton: Vittorio Trentino ■ Mischung: Renato Cadueri ■ Musik: Maurice Jarre; Willi Kollo: *Nachts ging das Telefon* (1935) ■ Production Design: Pasquale Romano, Enzo Del Prato, Giuseppe Ranieri ■ Spezialeffekte: Aldo Gasparri ■ Kostüme: Piero Tosi, Vera Marzot ■ Maske: Mauro Gavazzi ■ Frisuren: Luciano Vito ■ Regieassistent: Albino Cocco, Fanny Wessling ■ Skript: Rometta Pietrostefani ■ Standfotos: Mario Tursi

Darsteller: Dirk Bogarde (Friedrich Bruckmann), Ingrid Thulin (Sophie von Essenbeck), Helmut Griem (Hauptsturmführer Aschenbach), Helmut Berger (Martin von Essenbeck), Renaud Verley (Günther von Essenbeck), Umberto Orsini (Herbert Thallmann), René, d.i. Reinhard, Kolldehoff (Konstantin von Essenbeck), Albrecht Schoenhals (Joachim von Essenbeck), Florinda Bolkan (Olga), Nora Ricci (Gouvernante), Charlotte Rampling (Elisabeth Thallmann), Irina Vanka (Lisa), Karin Mittendorf (Thilde Thallmann), Valentina Ricci (Erika Thallmann), Wolfgang Hillinger (Janek), Bill Vanders (Kommissar), H. Nelson Rubien (Rektor), Werner Hasselmann (Gestapooffizier), Peter Dane (Stahlwerksangestellter), Mark Salvage (Polizeiinspektor), Karl Otto Alberty (1. Wehrmachtsoffizier), John Frederick (2. Wehrmachtsoffizier), Richard Beach

(3. Wehrmachtsoffizier), Claus Höhne (1. SA-Offizier), Ernst Kühn (2. SA-Offizier), Peter Brandt (3. SA-Offizier), Wolfgang Kühn (SA-Soldat), Esterina Carloni (1. Dienstmädchen), Antonietta Fiorita (2. Dienstmädchen), Jessica Dublin (Kindermädchen)

LA CADUTA DEGLI DEI (Götterdämmerung) / Die Verdamnten

Italien/Schweiz/Bundesrepublik
Deutschland 1969



Ingrid Thulin, Helmut Berger

Produzenten: Ever Haggiag, Alfred Levy ■ Executive Producer: Pietro Notarianni ■ Produktionsleitung: Giuseppe Bordogni ■ Aufnahmeleitung: Anna Davini, Gilberto Scarpellini, Umberto Sambuco, Bruno Sassaroli, Hugo Leeb, Ernst Egerer ■ Produktion: Praesidens Film, Zürich; Pegaso-Italnoleggio, Rom; Eichberg Film, München

Drehzeit: Juli 1968 – März 1969 ■ Drehorte: Oberhausen und Essen, Deutschland; Unterach am Attersee, Österreich; Stahlwerke Terni und Cinecittà, Rom ■ Länge: 156' ■ Format: 1:1.33 ■ Farbe: Eastmancolor

Premiere: 15. Oktober 1969, Rom ■ Kinostart in Italien: 16. Oktober 1969, Rom ■ Kinostart in der BRD: 27. Januar 1970

Filmografie: Alfons Maria Arns

Quellen: „La caduta degli dei“ (Götterdämmerung) di Luchino Visconti, hg. v. Stefano Roncoroni. Bologna: Cappelli, 1969. ■ Elaine Mancini: Luchino Visconti – a guide to references and resources. Boston: G.K. Hall, 1986. ■ Abspanndaten DVD „La caduta degli dei“, Istituto Luce, Rom 2000. ■ Il cinema di Luchino Visconti, hg. v. Veronica Pravadelli. Rom: SNC, 2000.

MORTE A VENEZIA
Tod in Venedig

Italien/Frankreich 1971

Regie: Luchino Visconti ■ Buch: Luchino Visconti,
Nicola Badalucco (nach der Novelle *Der Tod in Venedig*
von Thomas Mann)

Darsteller: Dirk Bogarde (Gustav von Aschenbach),
Björn Andresen (Tadzio), Romolo Valli (Direktor des
Hôtel des Bains), Silvana Mangano (Tadzios Mutter),
Nora Ricci (Tadzios Gouvernante), Mark Burns (Alfried),
Marisa Berenson (G. v. Aschenbachs Ehefrau), Carole
André (Esmeralda), Leslie French (Angestellter von
Cook's Reisebüro), Sergio Garfagnoli (Jasciu),
Ciro Cristoforetti (Hotelangestellter), Antonio Apicella
(Straßenmusikant), Bruno Boschetti (Bahnhofsan-
gestellter), Franco Fabrizi (Barbier), Luigi Battaglia
(Alter auf dem Schiff), Dominique Darel (englische
Touristin), Mirella Pompili (Hotelgast), Masha Predit
(russische Touristin)

Produzent: Luchino Visconti ■ Executive Producer:
Mario Gallo, Robert Gordon Edwards ■ Produktions-
leitung: Egidio Quarantotto, Anna Davini ■ Aufnahme-
leitung: Umberto Sambuco, Bruno Sassaroli, Alfredo
Di Santo ■ Produktionssekretariat: Dino Di Dionisio,
Annie Rozier ■ Produktion: Alfa Cinematografica,
Rom; Production Éditions Cinématographiques
Françaises, Paris

Drehzeit: April–August 1970 ■ Drehorte: Hôtel
des Bains, Lido, Venedig; Bahnhof, Triest; Cinecittà,
Rom ■ Länge: 135' ■ Format: Panavision ■
Farbe: Technicolor

Premiere: 1. März 1971, London ■ Kinostart in
Italien: 4. März 1971 ■ Kinostart in der
BRD: 4. Juni 1971



Dirk Bogarde, Björn Andresen

Kamera: Pasquale De Santis ■ Kameraführung:
Mario Cimini, Michele Cristiani ■ Kameraassistent:
Marcello Mastrogirolami, Giovanni Fiore, Roberto
Gengarelli ■ Schnitt: Ruggero Mastroianni ■ Schnitt-
assistent: Lea Mazzocchi ■ Ton: Vittorio Trentino ■
Musik: Sinfonie Nr. 3 (4. Satz: Misterioso) und Sinfonie
Nr. 5 (4. Satz: Adagietto) von Gustav Mahler; Orchestra
Stabile dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Altstimme: Lucretia West, Dirigent: Franco Mannino;
Für Elise von Ludwig van Beethoven, *Wer bei den
Frauen Glück haben will* von Armando Gil; *Wiegenlied*
von Modest Mussorgskij ■ Production Design: Ferdi-
nando Scarfiotti ■ Requisiten: Nedo Azzini, Osvaldo
Desideri, Gianfranco De Dominicis ■ Kostüme: Piero
Tosi, Gabriella Pescucci ■ Maske: Mario Di Salvio,
Mauro Gavazzi, Goffredo Rocchetti ■ Frisuren: Luciano
Vito, Ida Gilda De Guilmi, Maria Teresa Corridoni ■
Regieassistent: Albino Cocco, Paolo Pietrangeli ■
Skript: Rometta Pietrostefani ■ Standfotos: Mario Tursi

Filmografie: Alfons Maria Arns

Quellen: „Morte a Venezia“
di Luchino Visconti, hg. v. Lino
Micciché. Bologna: Cappelli, 1971. ■
Elaine Mancini: Luchino Visconti –
a guide to references and resources.
Boston: G.K. Hall, 1986. ■ Il cinema
di Luchino Visconti, hg. v. Veronica
Pravadelli. Rom: SNC, 2000.

Regie: Luchino Visconti ■ Idee und Buch:
Luchino Visconti, Enrico Medioli, unter Mitarbeit von
Suso Cecchi d'Amico

Kamera: Armando Nannuzzi ■ Kameraführung: Nino
Cristiani, Giuseppe Berardini, Federico Del Zoppo ■
Kameraassistent: Daniele Nannuzzi, Gianni Maddaleni,
Sergio Melaranci ■ Schnitt: Ruggero Mastroianni ■
Schnittassistent: Lea Mazzocchi, Stefano Patrizi ■
Ton: Vittorio Trentino, Giuseppe Muratori ■ Mischung:
Romano Pampaloni ■ Musik: Robert Schumann,
Richard Wagner, Jacques Offenbach; Orchestra Stabile
dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Dirigent und
Solist am Piano: Franco Mannino ■ Production
Design: Mario Chiari, Mario Scisci, Pietro Ferraroli,
Oltrona Luchino Visconti ■ Requisiten: Vincenzo
Eusepi, Corrado Riccato, Gianfranco De Dominicis ■
Kostüme: Piero Tosi, Gabriella Pescucci, Maria Fanetti ■
Maske: Alberto De Rossi, Goffredo Rocchetti ■
Frisuren: Grazia De Rossi, Maria Teresa Corridoni ■
Regieassistent: Albino Cocco, Giorgio Ferrara, Fanny
Wessling, Luchino Gastel, Louise Vincent ■ Skript:
Renata Franceschi ■ Dialogassistent: Louise Vincent ■
Standfotos: Mario Tursi

Darsteller: Helmut Berger (König Ludwig II. von
Bayern), Romy Schneider (Kaiserin Elisabeth von
Österreich), Trevor Howard (Richard Wagner), Silvana
Mangano (Cosima von Bülow), Gert Fröbe (Pater
Hoffmann), Helmut Griem (Graf Dürckheim), Isabella
Teletzynska (Königin Mutter), Umberto Orsini (Graf
von Holstein), John Moulder Brown (König Otto),
Sonia Petrova (Sophie), Folker Bohnet (Joseph Kainz),
Heinz Moog (Professor Gudden), Adriana Asti (Lila von
Bulowski), Marc Porel (Richard Hornig), Nora Ricci
(Gräfin Ida Ferenczy), Mark Burns (Hans von Bülow),
Maurizio Bonuglia (Mayer), Bert Bloch (Weber), Helmut
Stern (Osterholzer), Anna Maria Hanschke (Herzogin
Ludovika), Gernot Möhner (Hesselschwerdt), Karl Heinz
Peters (Washington), Wolfram Schaerf (Crailsheim)

Produzent: Ugo Santalucia ■ Executive Producer:
Robert Gordon Edwards ■ Produktionsleitung: Lucio
Trentini ■ Aufnahmeleitung: Giorgio Russo, Federico
Tocci, Klaus Zeissler, Albino Morandin ■ Produktion:
Mega Film, Rom; Cinetel S.A., Paris; Dieter Geissler Film-
produktion – Divina Film, München

Drehzeit: Januar–Juni 1972 ■ Drehorte: Schlösser
Neuschwanstein, Hohenschwangau, Linderhof, Herren-
chiemsee, Nymphenburg, Possenhofen; Kaiservilla, Bad
Ischl; Cinecittà, Rom ■ Länge: 184' (Bonner Premieren-
kopie), 143' bzw. 135' (dt. Verleihkopien vom März bzw.

LUDWIG Ludwig II.

Italien/Frankreich/Bundesrepublik
Deutschland 1973



Helmut Berger, Trevor Howard

Oktober 1973), 264' (integrale Neumontage / Filmfestival
Venedig 1980), 237' (dt. Synchronisation der integralen
Fassung / ZDF 1993) ■ Format: Panavision ■ Farbe:
Technicolor

Premiere: 18. Januar 1973, Bonn ■ Kinostart in
Italien: 7. März 1973 ■ Kinostart in der
BRD: 22. März 1973

Anmerkung: Der Ludwig-Film hat wegen des umstrit-
tenen Final Cut – direkte Folge von Viscontis Schlagan-
fall im Juli 1972 nach Ende der Dreharbeiten – eine
verwirrende Publikationsgeschichte, was Längen
und Versionen betrifft. Die 1980 erfolgte integrale
Neumontage kann als authentischste Fassung
bezeichnet werden.

Filmografie: Alfons Maria Arns

Quellen: „Ludwig“ di Luchino
Visconti, hg. v. Giorgio Ferrara.
Bologna: Cappelli, 1973. ■ Elaine
Mancini: Luchino Visconti – a guide
to references and resources. Boston:
G. K. Hall, 1986. ■ ZDF Presse
Special „Visconti“. Mainz, Februar
1993. ■ Abspanndaten DVD
„Ludwig II.“, Kinowelt Home Ent-
ertainment GmbH 2000. ■ Il cinema
di Luchino Visconti, hg. v. Veronica
Pravadelli. Rom: SNC, 2000.

Alfons Maria Arns

Literatur

in chronologischer Reihenfolge
innerhalb der einzelnen Rubriken

Allgemeine Literatur

Callegari, Giuliana / Lodato, Nuccio (Hg.): *Leggere Visconti. Scritti, interviste, testimonianze e documenti di e su Luchino Visconti con una bibliografia critica generale*. Pavia: Amministrazione provinciale, 1976. ■ Di Giammatteo, Fernaldo (Hg.): *La controversia Visconti*. Rom: Ateneo e Bizzarri, 1976 (Bianco & Nero, Jg. 37, Nr. 9/12, Sept./Dez. 1976). ■ Ferrero, Adelio (Hg.): *Visconti: il cinema*. Modena: Comune, 1977 (= Ausst.-Ktlg.). ■ D'Amico de Carvalho, Caterina (Hg.): *Album Visconti*, Mailand: Sonzogno, 1978. ■ D'Amico de Carvalho, C. / Renzi, Renzo: *Luchino Visconti – Il mio teatro, Volume I (1936–1953) und Volume II (1954–1976)*. Bologna: Cappelli, 1979. ■ Wolfzettel, Friedrich: *Familien- und Fremdenthematik im Werk Viscontis. Zu einer psychologisch-thematisierenden Sicht des Adaptionproblems*. In: *Literatur in Film und Fernsehen: Von Shakespeare bis Beckett*, hg. v. Herbert Grabes. Königstein/Ts.: Scriptor, 1980, S. 57–80. ■ Baldelli, Pio: *Luchino Visconti*. Mailand: Mazzotta, 1983 (1973). ■ Servadio, Gaia: *Luchino Visconti – a biography*. New York: Franklin Watts, 1983 (London: Weidenfeld & Nicolson, 1981). ■ Ishaghpour, Youssef: *Luchino Visconti – Le sens et l'image*. Paris: Éd. La Différence, 1984. ■ Jansen, Peter W. / Schütte, Wolfram: *Luchino Visconti*. München/Wien: Hanser, 1985 (1975). ■ Aristarco, Guido: *Su Visconti – materiali per una analisi critica*. Rom: La Zattera di Babele, 1986. ■ Sanzio, Alain / Thirard, Paul-Louis: *Luchino Visconti, cinéaste*, Paris: Persona, 1986 (1984). ■ Villien, Bruno: *Visconti*. Paris: Calmann-Lévy, 1986. ■ Schifano, Laurence: *Luchino Visconti – Fürst des Films*. Gernsbach: Katz, 1988 (frz.: *Les feux de la passion*, Paris: Perrin, 1987). ■ De Giusti, Luciano: *I film di Luchino Visconti*. Rom: Gremese, 1990 (1985). ■ Magny, Joël: *Luchino Visconti,*

ou la beauté fragile. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 429, März 1990, S. 34–41. ■ Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild*. Kino 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991 (frz.: *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris 1985). ■ Bencivenni, Alessandro: *Luchino Visconti*. Mailand: Il Castoro, 1994. ■ Mannino, Franco: *Visconti e la musica*. Lucca: Akademos & Lim, 1994. ■ Renzi, Renzo: *Visconti segreto*. Rom/Bari: Laterza, 1994. ■ Schüler, Rolf (Hg.): *Visconti*. Berlin: Berliner Filmkunsthaus Babylon, 1995. ■ Aristarco, Guido u. Teresa (Hg.): *Su Visconti, vent'anni dopo*. In: *Cinema Nuovo*, Jg. 45, Nr. 360, Mai–Aug. 1996, S. 8–58. ■ Cecchi d'Amico, Suso: *Storie di cinema (e d'altro) raccontate a Margherita d'Amico*. Mailand: Garzanti, 1996. ■ Bruni, David / Pravadelli, Veronica (Hg.): *Studi viscontiani*. Venedig: Marsilio, 1997. ■ Gastel Chiarelli, Cristina: *Musica e memoria nell'arte di Luchino Visconti*, Mailand: Archinto, 1997. ■ Bacon, Henry: *Visconti – Explorations of Beauty and Decay*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. ■ Berger, Helmut: *Ich – Die Autobiographie*. Berlin: Ullstein, 1998. ■ Liandrat-Guigues, Suzanne: *Le couchant et l'aurore. Sur le cinéma de Luchino Visconti*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1999. ■ Bernardi, Sandro (Hg.): *Visconti*. In: *Drammaturgia*, Nr. 7, 2000, S. 5–155. ■ Pravadelli, Veronica (Hg.): *Il cinema di Luchino Visconti*. Rom: SNC, 2000. ■ Lagny, Michèle: *Luchino Visconti – Vérités d'une légende*. Paris: Bifi/Durante, 2002. ■ Micciché, Lino: *Luchino Visconti – Un profilo critico*. Venedig: Marsilio, 2002 (1996). ■ Nowell-Smith, Geoffrey: *Luchino Visconti*. London: BFI, 2003 (Third Edition). ■ Rondolino, Gianni: *Luchino Visconti*. Turin: UTET, 2003 (1981). ■ Tramontana, Gaetano: *Invito al cinema di Luchino Visconti*, Mailand: Mursia, 2003.

Bibliografien

Mancini, Elaine: *Luchino Visconti – a guide to references and resources*. Boston (Mass.): G.K. Hall, 1986. ■ Montesi, Antonella: *BiblioVisconti – Volume 1*. Rom:

Scuola Nazionale di Cinema / Fondazione Istituto Gramsci, 2001.

„Deutsche Trilogie“

Bianchi, Pietro: *Trilogia germanica*. In: „Ludwig“ di Luchino Visconti, hg. v. Giorgio Ferrara. Bologna: Cappelli, 1973, S. 11–27. ■ Kochenrath, Hans Peter: *Der Untergang als Sinnenfest – Ein Italiener, der deutsches Sterben zelebrierte. Zum Tod des Filmregisseurs Luchino Visconti*. In: *Die Zeit*, 26. 3. 1976. ■ Bogarde, Dirk: *Snakes and Ladders*. London: Chatto & Windus, 1978. ■ Carrio, Françoise: *Germanisme et théâtralité dans le cinéma de Luchino Visconti*. Montpellier, März 1980 (= Diss.). ■ Badalucco, Nicola: *Come si scrive una sceneggiatura*. In: *Cinema & Cinema*, Jg. 16, Nr. 56, Sept.–Dez. 1989, S. 9–18. ■ Lagny, Michèle (Hg.): *Visconti – classicisme & subversion*. Paris: Publication

de la Sorbonne nouvelle, 1990. ■ Eco, Umberto: *Do your movie yourself. Multiples Sujet für Luchino Visconti (1972)*. In: Ders.: *Platon im Striptease-Lokal. Parodien und Travestien*. München/Wien: Hanser, 1990, S. 127–129. ■ Aristarco, Guido: *Der späte Visconti zwischen Wagner und Mann*. In: *Film und Fernsehen*, Jg. 20, Nr. 5, 1992, S. 18–25 (ital.: *La trilogia tedesca*. In: *Studi viscontiani*, hg. v. David Bruni / Veronica Pravadelli. Venedig: Marsilio, 1997, S. 131–143). ■ Arns, Alfons: *Von der Romantik zur Barbarei. Luchino Viscontis filmische Blicke auf Deutschland und die Deutschen*. In: *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart*, Nr. 16, Nov. 1993, S. 105–120. ■

Arns, Alfons: Die Welt der Kostüme in den Filmen Viscontis. In: Visconti, hg. v. Rolf Schüler. Berlin: Filmkunsthaus Babylon, 1995, S. 61–72. ■ Kiefer, Bernd: Schönheit im Vergehen. Eine Miniatur zur ‚Deutschen Trilogie‘ von Luchino Visconti. In: Zeichen & Wunder. Vjschr. f. Kultur, Jg. 7, Nr. 25, Apr. 1996, S. 23–28. ■ D’Amico de Carvalho, Caterina / Vergani, Guido: Nel

Roncoroni, Stefano (Hg.): „La caduta degli dei“ (Götterdämmerung) di Luchino Visconti. Bologna: Cappelli, 1969 (Stefano Roncoroni: Dialogo con l'autore; Il trattamento; La sceneggiatura; I dialoghi definitivi; I titoli). ■ Hoffmann, Hilmar: Zwei teure Minuten der Wahrheit. Viscontis deutsches Film-Abenteuer. In: Christ und Welt, 23.8.1968. ■ Kraatz, Birgit: Götterdämmerung an der Ruhr. Luchino Visconti und die deutsche Vergangenheit. In: Weltwoche, 20.12.1968. ■ Pasolini, Pier Paolo: Kurze Wut / Jener Scheinwerfer des Motorrads / Lieber Visconti (1969). In: Chaos – Gegen den Terror, hg. v. Agathe Haag. Berlin: Medusa, 1981, S. 160–167. ■ Torri, Bruno: Il crepuscolo del realismo. „La caduta degli dei“ di Luchino Visconti. In: Cinema sessanta, Nr. 73/74, Dez. 1969/Jan. 1970, S. 93–94 (dt. in: Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, Jg. 29, Nr. 31, 1988, S. 11–19). ■ Capdenac, Michel: „Ce petit monde meurtrier“ ... „Les Damnés“ de Luchino Visconti. In: Les lettres françaises, Nr. 1322, 18.–24. 2. 1970, S. 15–17. ■ Schmidt, Giulio (Hg.): „La caduta degli dei“. In: Cineforum, Jg. 9, Nr. 90, März 1970, S. 675–692. ■ Roncoroni, Stefano: Visconti dal Macbeth al Götterdämmerung. In: Bianco & Nero, Jg. 31, H. 1/4, Jan./Apr. 1970,

Miccichè, Lino (Hg.): „Morte a Venezia“ di Luchino Visconti, Bologna: Cappelli, 1971 (Lino Micciché: Visconti e le sue ragioni; Mann su „La morte a Venezia“; Un incontro al magnetofono con Luchino Visconti; Qualche domanda a Nicola Badalucco / Franco Mannino / Mario Gallo; Una prima scaletta-trattamento; La sceneggiatura letteraria; La sceneggiatura desunta; I titoli). ■ Torri, Bruno: Luchino Visconti e Thomas Mann. In: Cinema sessanta, Nr. 81/82, Jan./Apr. 1971, S. 57–65. ■ Comuzio, Ermanno: Mann, Mahler, Visconti. In: Cineforum, Jg. 11, Nr. 102, Apr. 1971, S. 57–62. ■ Brustellin, Alf: Viscontis „Der Tod in Venedig“. Ein Film nach der Novelle von Thomas Mann bei den Festspielen in Cannes. In: Süddeutsche Zeitung, 26.5.1971. ■ Schlappner, Martin: „Der Tod in Venedig“ – Luchino Viscontis neuer Film im Kino Le Paris. In: Neue Zürcher Zeitung, 5.6.1971. ■ Schlappner, Martin: Luchino Viscontis Auseinandersetzung mit Thomas Mann. Noch einmal „Der Tod in Venedig“ im Zürcher Kino Le Paris. In: Neue Zürcher Zeitung, 19.6.1971. ■ Jenny, Urs:

mondo tedesco. In: Dies.: Piero Tosi – Costumi e scenografie. Mailand: Leonardo Arte, 1997, S. 129–131. ■ Pérez Millán, Juan Antonio (Hg.): Luchino Visconti. Valladolid: Semana Internacional de Cine, 2001. ■ Wood, Michael: Death becomes Visconti. In: Sight & Sound, Jg. 13, Nr. 5, Mai 2003, S. 24–27.

S. 144–157. ■ Schlappner, Martin: Der Niedergang einer Familie als politisches Gleichnis. L. Viscontis „La caduta degli dei“ im Kino Capitol. In: Neue Zürcher Zeitung, 21. 3. 1970. ■ Schroeter, Werner: Viscontis seriöse Nazioperette. In: Filmkritik, Nr. 3, 1970, S. 139–143. ■ Tarratt, Margaret: „The Damned“. Visconti, Wagner and the ‚Reinvention of Reality‘. In: Screen, Jg. 11, Nr. 3, Sommer 1970, S. 44–56. ■ Cecchi d’Amico, Suso / Visconti, Luchino: Macbeth 1967. In: Bianco & Nero, Jg. 37, Nr. 9/12, Sept./Dez. 1976, S. 53–72. ■ Joubert-Laurencin, Hervé: Pasolini, Visconti: Les Damnés. In: Caméra/Stylo, Nr. 7, Dez. 1989, S. 122–126. ■ Arns, Alfons: „Germania come patria dell’angoscia“ – Die Physiognomie des Nazismus in Luchino Viscontis „La caduta degli dei“ (Götterdämmerung). In: Widergänger. Faschismus und Antifaschismus im Film, hg. v. Joachim Schmitt-Sasse. Münster: MakS, 1993, S. 216–253. ■ Stiglegger, Marcus: Sadiconazista – Faschismus und Sexualität im Film. St. Augustin: Gardez! 1999, S. 80–95. ■ Boujut, Michel (Hg.): „Les Damnés“. Un film de Luchino Visconti. In: L’Avant-Scène Cinéma, Nr. 501, Apr. 2001, S. 1–138 (Découpage intégral, après montage; Dossier).

Luchino Visconti: Der Tod in Venedig. In: Filmkritik, H. 7, Juli 1971, S. 378–380. ■ Améry, Jean: Venezianische Zaubereien. Luchino Visconti und sein „Tod in Venedig“. In: Merkur, Jg. 25, H. 8, Aug. 1971, S. 808–812. ■ Kaiser, Joachim: Nur Venedig in Venedig. Luchino Viscontis „Der Tod in Venedig“ im Münchner Tivoli. In: Süddeutsche Zeitung, 1. 10. 1971. ■ Mann, Michael: Der verfilmte Tod in Venedig. Offener Brief an Luchino Visconti. In: Süddeutsche Zeitung, 20./21. 11. 1971. ■ Günther, Joachim: „Der Tod in Venedig“ – Randbemerkungen zu Film und Buch. In: Neue Deutsche Hefte, Jg. 18, Nr. 132, H. 4, 1971, S. 89–99. ■ Daney, Serge / Oudart, Jean-Pierre: Le Nom-de-l’Auteur (à propos de la „place“ de „Mort à Venise“). In: Cahiers du cinéma, Nr. 234/235, Dez./Jan.-Feb. 1972, S. 79–92. ■ Hutchison, Alexander: Luchino Visconti’s „Death in Venice“. In: Literature / Film Quarterly, Jg. 2, Nr. 1, Winter 1974, S. 31–43. ■ Ishaghpour, Youssef: Visconti et Thomas Mann. In: Magazine littéraire, Nr. 105, Okt. 1975, S. 26–27. ■ Faulstich, Ingeborg:

LA CADUTA DEGLI DEI

MORTE A VENEZIA

Luchino Visconti: „Tod in Venedig“ – ein Vergleich von Film und literarischer Vorlage. In: Werner u. Ingeborg Faulstich, Modelle der Filmanalyse. München: Fink, 1977, S. 14–60. ■ Sperlich, Hans-G. (Hg.): Der Tod in Venedig – Hommage à Thomas Mann et Luchino Visconti. Zeichnungen, Aquarelle und Gemälde von Jörg Madlener und Jan Vanriet. Darmstadt: Kunsthalle am Steubenplatz, 1978 (= Ausst.-Ktlg.). ■ Seitz, Gabriele: Film als Rezeptionsform von Literatur. Zum Problem der Verfilmung von Thomas Manns Erzählungen „Tonio Kröger“, „Walsungenblut“ und „Der Tod in Venedig“. München: tuduv, 1979. ■ Bleicher, Thomas: Zur Adaptation der Literatur durch den Film: Viscontis Metamorphose der Thomas-Mann-Novelle „Tod in Venedig“. In: Neophilologus, Jg. 64, Nr. 4, Okt. 1980, S. 479–492. ■ Mayer, Hans: Tod in Venedig – Ein Thema mit Variationen. In: Ders.: Thomas Mann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980, S. 370–385. ■ Renner, Rolf Günter: Das Ich als ästhetische Konstruktion. „Der Tod in Venedig“ und seine Beziehung zum Gesamtwerk Thomas Manns. Freiburg: Rombach, 1987, S. 143–158. ■ Fischer, Kurt von: Gustav Mahlers Adagietto und Luchino Viscontis Film „Morte a Venezia“. In: Verlust und Ursprung. Festschrift für Werner Weber, hg. v. Angelika Maass. Zürich: Ammann, 1989, S. 44–52. ■ Arns, Alfons: Ästhetische Analyse oder Vergleich.

Literaturverfilmungen zwischen Autonomie und Abhängigkeit. In: Medien praktisch, Nr. 3, 1991, S. 4–8. ■ Hess-Lüttich, Ernest W.B./Liddell, Susan A.: Medien-Variationen. Aschenbach und Tazio in Thomas Manns „Der Tod in Venedig“, Luchino Viscontis „Morte a Venezia“, Benjamin Brittens „Death in Venice“. In: Kodikas/Code, Jg. 14, Nr. 1/2, Jan./Juni 1991, S. 145–161. ■ Delassalle, Béatrice: Luchino Viscontis „Tod in Venedig“ – Übersetzung oder Neuschöpfung. Aachen: Shaker, 1994. ■ Arns, Alfons: „Morte a Venezia“. In: Metzler-Film-Lexikon, hg. v. Michael Töteberg. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995, S. 387–389. ■ Naglia, Sandro: Mann, Mahler, Visconti: „Morte a Venezia“. Pescara: Tracce, 1995. ■ Singer, Irving: „Death in Venice“. In: Ders.: Reality Transformed. Film as Meaning and Technique. Cambridge (Mass.) / London: MIT Press, 1998, S. 103–127. ■ Radigales, Jaume: Muerte en Venecia / Morte a Venezia. Barcelona: Ed. Paidós, 2001. ■ Revoltella, Sarah: La musica in „Morte a Venezia“ di Luchino Visconti. In: La Valle dell'Eden, Jg. 3/4, Nr. 8/9, Sept.–Dez. 2001 / Jan.–Apr. 2002, S. 111–130. ■ Testa, Carlo: Mann and Visconti. One Sentry Falls: „Death in Venice“ (1971). In: Ders.: Masters of Two Arts. Re-creation of European Literatures in Italian Cinema. Toronto/Buffalo/London: Univ. of Toronto Press, 2002, S. 183–201.

LUDWIG

Ferrara, Giorgio (Hg.): „Ludwig“ di Luchino Visconti. Bologna: Cappelli, 1973 (Pietro Bianchi: Trilogia germanica; Enrico Medioli: Ludwig o della solitudine; Giorgio Ferrara: Giornale delle riprese in Austria e Germania; La sceneggiatura; I dialoghi definitivi; I titoli). ■ Hopf, Florian: Ein Mensch, von der Wirklichkeit zerschlagen. Interview mit Luchino Visconti zu seinem Film über Ludwig II. In: Frankfurter Rundschau, 1. 4. 1972. ■ Schneider, Helmut: Der Reisende ins Gestern. Anmerkungen zu der Welle der Wiederbelebungsversuche an Ludwig II., König von Bayern. In: Die Zeit, 21. 4. 1972. ■ Jeremias, Brigitte: Das bayerische Rätsel. Luchino Viscontis Film „Ludwig II.“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. 1. 1973. ■ Schlappner, Martin: Glanz und Elend eines Zeitalters. Anmerkungen zu Luchino Viscontis „Ludwig“. In: Neue Zürcher Zeitung, 19. 5. 1973. ■ Cecchi d'Amico, Suso / Medioli, Enrico: Brief an Carlo Lizzani vom Juli 1980 (zur integralen Neumontage von „Ludwig“). In: Mostra internazionale del cinema / La Biennale di Venezia. Venedig 1980, S. 102–103. ■ Schlappner, Martin: Notizen zur integralen Fassung von Luchino Viscontis „Ludwig“. In: Neue Zürcher Zeitung, 14. 5. 1981. ■ Daney, Serge: Viscontiens, encore un

effort ... Une intégrale de „Ludwig“ sur les écrans parisiens. In: Libération, 6. 7. 1983, S. 23–24. ■ Assayas, Olivier: Autoportrait du cinéaste en despote d'un autre siècle. „Ludwig“ de Luchino Visconti. In: Cahiers du cinéma, Nr. 350, Aug. 1983, S. 5–8. ■ Chion, Michel: La loupe et le tableau. „Ludwig“ de Luchino Visconti. In: Cahiers du cinéma, Nr. 350, Aug. 1983, S. 9–11. ■ Fieschi, Jacques (Hg.): Dossier: Ludwig, Luchino Visconti. In: Cinématographe, Nr. 91, Juli–Aug. 1983, S. 1–19. ■ Guibbert, Pierre (Hg.): Dossier: Louis II de Bavière. In: Les Cahiers de la Cinémathèque, Nr. 45, 1986 (Le Cinéma des grands hommes), S. 29–50. ■ Jahraus, Oliver: Stoff, Diskurs, Mythos: Ludwig II. als Inszenierung im Film. In: Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte. München: diskurs film, 1996, S. 329–366. ■ Kiefer, Bernd: Der „Märchenkönig“ als Künstler und Visionär. Ludwig II. in Literatur und Film. In: Genie und Leidenschaft – Künstlerleben im Film, hg. v. Jürgen Felix. St. Augustin: Gardez! 2000, S. 145–166. ■ Revoltella, Sarah: La trama musicale di „Ludwig“. In: Bianco & Nero, Jg. 62, Nr. 4, Juli/Aug. 2001, S. 37–73.

Alfons Maria Arns, geb. 1954 in Lennestadt-Meggen, lebt in Frankfurt a. M., Film- und Kinohistoriker. Veröffentlichungen zum deutschen und italienischen Film sowie zur deutschen Film- und Kinoarchitektur. Zuletzt: Nachwort zu *Fritz Wilms – Lichtspieltheaterbauten* (1928; Berlin 2000).

Nicola Badalucco, geb. 1929 in Mailand, lebt in Rom, Journalist, Drehbuchautor. Erstes Drehbuch 1967/68 zusammen mit Enrico Medioli zu *LA CADUTA DEGLI DEI*, darauf *MORTE A VENEZIA*. Drehbücher zu über 30 Filmen von Bolognini, Montaldo, Clément u.a. Mitglied der Kommission für die „Oscar“-Preisträger, Sektion Drehbuch.

Helmut Berger (d.i. Helmut Steinberger), geb. 1944 in Bad Ischl, lebt in Rom, Schauspieler. Debüt in Viscontis *LA STREGA BRUCIATA VIVA*. Danach *LA CADUTA DEGLI DEI*, *LUDWIG*, *GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO*. Weitere Rollen in *IL GIARDINO DEI FINZI CONTINI* (1971), *SALON KITTY* (1975), *LUDWIG 1881* (1993). Autobiografie *Ich* (1998).

Dirk Bogarde, geb. 1921 in London – dort gest. 1999, Schauspieler. Spielte in über 70 Filmen für Regisseure wie Losey, Cavani, Resnais, Fassbinder, Tavernier. Zusammenarbeit mit Visconti in *LA CADUTA DEGLI DEI* und *MORTE A VENEZIA*. Autor von Kritiken, Essays, Kurzgeschichten und Autobiografien.

Helmut Griem, geb. 1932 in Hamburg, lebt in München, Schauspieler. Prägende Theaterregisseure: Hans Bauer und Hans Lietzau. Langjähriges Mitglied der Münchner Kammerspiele. Zusammenarbeit mit Visconti in *LA CADUTA DEGLI DEI* und *LUDWIG*. In Viscontis *Zauberberg*-Projekt hätte er Hans Castorp spielen sollen.

Hans Werner Henze, geb. 1926 in Gütersloh, lebt bei Rom, Komponist. Die Freundschaft mit Visconti und die Zusammenarbeit bei dem Ballett *Maratona di danza* (Berlin 1957) hat er in Aufsätzen dokumentiert.

Silvana Mangano, geb. 1930 in Rom, gest. 1989 in Madrid, Schauspielerin. Zusammenarbeit mit Visconti in *LA STREGA BRUCIATA VIVA*, *MORTE A VENEZIA*, *LUDWIG*, *GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO*.

Michael Mann, geb. 1919 in München als sechstes und jüngstes Kind von Katia und Thomas Mann, gest. 1977 in Orinda/Kalifornien, Literaturwissenschaftler. Zunächst Bratschist. Promotion über Heinrich Heines

Musikkritiken. War mit der Herausgabe der Tagebücher seines Vaters befasst.

Marina Marcellini, geb. 1955 in Rom, lebt dort. Forschungen über Viscontis Theaterproduktionen nach 1945 in Beziehung zur Theaterpolitik. Mitarbeit am Programm zum 100. Geburtstag Viscontis.

Ruggero Mastroianni, geb. 1929 in Rom, lebt dort, Schnittmeister. Beginn der Zusammenarbeit mit Visconti bei *LO STRANIERO*. Er besorgte 1978–80 die integrale Neumontage von *LUDWIG*. Schnitt für Filme von Fellini, Rosi, Ferreri und Petri.

Enrico Medioli, geb. 1925 in Parma, lebt bei Orvieto, Drehbuchautor. Er begann als Regieassistent bei Visconti und gehörte von *ROCCO E I SUOI FRATELLI* an zum ständigen Drehbuchteam. Zusammenarbeit mit Leone bei *ONCE UPON A TIME IN AMERICA* (1984). Zuletzt Co-Autor bei Ferraris *TOSCA E ALTRE DUE* (2002).

Lino Miccichè, geb. 1934, lebt in Rom, Filmkritiker und -historiker, Professor an der Università di Roma III. Er war Präsident der Biennale di Venezia, Gründer und Leiter der Mostra Internazionale del Nuovo Cinema in Pesaro. Bis 2002 Präsident der Scuola nazionale di cinema (SNC), Rom. Philologisch-editorische Studien zum Gesamtwerk Viscontis.

Alberto Moravia, geb. 1907 in Rom, dort gest. 1990, Schriftsteller. Über 2000 Filmkritiken für *L'Espresso*. Mitarbeit bei Viscontis Film *OSSESSIONE*.

Romy Schneider, geb. 1938 in Wien, gest. 1982 in Paris, Schauspielerin. Visconti inszenierte 1961 mit ihr und Alain Delon *Schade, dass sie eine Hure war* von John Ford in Paris und gab ihr die Rolle der Pupa in *IL LAVORO*. 1973 spielte sie die Elisabeth in *LUDWIG*.

Werner Schroeter, geb. 1945 in Georgenthal bei Gotha, lebt in Berlin, Film-, Theater- und Opernregisseur. Arbeitet zur Zeit in Frankreich und Portugal an dem Film *DEUX* mit Isabelle Huppert und Bulle Ogier.

Wolfgang Storch, geb. 1943 in Berlin, lebt in Volterra, Autor, Dramaturg, Kurator. Arbeiten zu Wagner, Brecht, Heiner Müller, zum Gesamtkunstwerk, zum Verhältnis der Künste zueinander, außerdem zu den Mythen. Zuletzt: *Der Raum Bayreuth* (2002).

Giorgio Strehler, geb. 1921 in Barcola, gest. 1997 in Lugano, Theaterregisseur. Mit Paolo Grassi gründete er

1947 das Piccolo Teatro in Mailand, setzte hier die Theaterarbeit von Brecht fort und erneuerte das italienische Theater.

Elio Testoni, geb. 1947 in Mesagne, lebt in Rom. Autor und Publizist. Mitglied des Programmkomitees zu Viscontis 100. Geburtstag. Gemeinsam mit Caterina d'Amico zuständig für die Projektentwicklung des Fondo Visconti.

Ingrid Thulin, geb. 1929 in Sollefteå, Schweden, lebt in Rom, Schauspielerin. Langjährige Zusammenarbeit mit Ingmar Bergman (u. a. WILDE ERDBEEREN, DAS SCHWEIGEN). Spielte in LA CADUTA DEGLI DEI die Sophie von Essenbeck.

Piero Tosi, geb. 1927 in Sesto Fiorentino, lebt in Rom. Bühnen- und Kostümbildner. Zusammenarbeit mit vielen bedeutenden Regisseuren Italiens. Kostüme für nahezu alle Filme und viele Theater- und Operninszenierungen von Visconti.

Mario Tursi, geb. 1929 in Rom, lebt dort, Fotograf. Standfotograf zuerst bei Castellani MARE MATTO (1963). Beginn der Zusammenarbeit mit Visconti bei VAGHE STELLE DELL'ORSA... Seit LA CADUTA DEGLI DEI dessen ständiger Fotograf. Zusammenarbeit mit Pasolini, Rosi, Annaud, Scola, Polanski sowie zuletzt mit Scorsese für GANGS OF NEW YORK (2002).

Bild- und Textnachweis

Bildnachweis

Für alle Fotografien: © Mario Tursi. ■ 44, 46, 47, 48
Figurinen: © Piero Tosi/Tirelli costumi ■ As-Dur-Elegie
von Richard Wagner, 1882: Vorlage aus NA/RWG.

Textnachweis

Die ausschließlichen Nutzungsrechte für Originalbeiträge liegen bei der Stiftung Deutsche Kinemathek (SDK). Für Texte oder Textauszüge, die von Carola Jensen (Bamberg), Peter Kammerer (Urbino, Italien) und Klaudia Ruschkowski (Volterra, Italien) im Auftrag der SDK für die vorliegende Publikation übersetzt wurden, liegen die ausschließlichen Nutzungsrechte an den Übersetzungen bei der SDK. Die Inhaber der Verlagsrechte sind in allen Fällen dem folgenden Textnachweis zu entnehmen.

Sofern unselbständigen Textauszügen für die vorliegende Publikation so genannte sprechende Überschriften gegeben wurden, die nicht vom Autor selbst stammen und die nicht mit dem Titel des Buches, des Kapitels oder der sonstigen Quelle übereinstimmen, aus welchem oder aus welcher der Textauszug entnommen wurde, so stehen diese Überschriften in doppelten Anführungsstrichen, insofern es sich um ein wörtliches Zitat aus dem nachfolgenden Text handelt. Der Herausgeber kommt hiermit der entsprechenden urheberrechtlichen Bestimmung nach. In allen Fällen sind die Originalquellen, aus denen die Textauszüge stammen oder übersetzt wurden, den bibliografischen Angaben im Textnachweis zu entnehmen.

Wir danken allen Rechteinhabern für die freundliche Gewährung von nicht-exklusiven Abdruckgenehmigungen und Übersetzungsrechten.

7 Wolfgang Storch: Viscontis Einkehr in die deutsche Geschichte. © 2003 by SDK. ■ 11 Ich, Luchino Visconti. Bekenntnisse und Erinnerungen, gesammelt von Aurelio Di Sovico. Aus dem Italienischen übersetzt von Klaudia Ruschkowski. Quelle: Aurelio Di Sovico: Io, Luchino Visconti. In: Pio Baldelli: Luchino Visconti. Mailand: Gabriele Mazzotta Editore, 1982. S. 337–346. ■ 16 Hans Werner Henze: Trauer um Visconti. Textauszug aus: Hans Werner Henze: Reisebilder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926–1995. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1996. Hier: S. 426–429. © 1996 by Hans Werner Henze. ■ 21 Alfons Maria Arns: Viaggio in Germania. © 2003 by SDK. ■ 33 Nicola Badalucco: Im Gespräch mit Elio Testoni und Marina Marcellini. Aus dem Italienischen übersetzt von Klaudia Ruschkowski. © 2003 by SDK. ■ 36 Michael Mann: Der verfilmte Tod in Venedig. Offener Brief an Luchino Visconti. Textauszug aus: Süddeutsche Zeitung vom 20./21. November 1971. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von DIZ München GmbH, Content Syndication. ■ 39 Enrico Medioli: Im Gespräch mit Elio Testoni und Marina Marcellini. Aus dem Italienischen übersetzt von Klaudia Ruschkowski. © 2003 by SDK. ■ 43 Piero Tosi: Im Gespräch mit Caterina d'Amico. Aus dem Italienischen übersetzt von Carola Jensen. Textauszug aus: Nel mondo tedesco. In: Caterina d'Amico de Carvalho / Guido Vergani: Piero Tosi. Costumi e scenografie. Mailand: Leonardo Arte SRL, 1997. Hier: S. 129–130. Übersetzung mit freundlicher Genehmigung von Gemma Sala, Mondadori/Electa, Milano. ■ 44: Ingrid Thulin: Im Gespräch mit Renata Helker und Jochen Meyer-Wendt. Textauszug aus: Gespräch mit Ingrid Thulin: „Man konnte nicht gegen das spielen, was man angezogen hatte“. In: Filmbulletin, 31. Jg., H. 164, hier: S. 59. Mit freundlicher Genehmigung von Filmbul-

letin, CH-Winterthur. ■ 48 Silvana Mangano: Über MORTE A VENEZIA. Leicht gekürzte Mitschrift aus dem Dokumentarfilm von Carlo Lizzani: Luchino Visconti, RAI/NDR/arte, 2000 ■ 49 Luchino Visconti: Im Gespräch mit Lino Micciché. Aus dem Italienischen übersetzt von Carola Jensen. Textauszug aus: Lino Micciché: Un incontro al magnetofono con Luchino Visconti. In: Lino Micciché (Hg.): „Morte a Venezia“ di Luchino Visconti. Bologna: Cappelli, 1971. Hier: S. 115–117. Mit freundlicher Genehmigung von Lino Micciché, Rom. ■ 50 Wolfgang Storch: Die As-Dur-Elegie von Richard Wagner, von Visconti in LUDWIG eingesetzt. © 2003 by SDK. ■ 51 Luchino Visconti: Das anthropomorphe Kino. Aus dem Italienischen übersetzt von Carola Jensen. Quelle: Luchino Visconti: Il Cinema antropomorfo. In: Cinema. Organo della Federazione degli industriali dello spettacolo. 8. Jg., Bd. 2, H. 172/174 v. 25. 9. – 25. 10. 1943. ■ 53 Helmut Griem: Der Wein auf der Tafel. Auszug aus einem Gespräch mit Wolfgang Storch und Alfons Maria Arns in Berlin, 22. 5. 2003. © 2003 by SDK ■ 54 Dirk Bogarde: „Diesmal lächelst du!“ Aus dem Englischen übersetzt von Klaudia Ruschkowski. Textauszug aus: Dirk Bogarde: Snakes & Ladders. London: Chatto & Windus, 1978. Hier: S. 263–264. © Dirk Bogarde 1978. By permission of PFD on behalf of: The Dirk Bogarde Estate. ■ 55 Dirk Bogarde: Der Blick von Charlotte Rampling. Textauszug aus: Dirk Bogarde: Der Blick. Übersetzt von Susanne Vogel. In: Charlotte Rampling – With compliments. München: Schirmer/Mosel, 1986. Hier: S. 11. © 1986 by Schirmer/Mosel Verlag GmbH, München. By permission of PFD on behalf of: The Dirk Bogarde Estate. ■ 56 Dirk Bogarde: „Alle werden Mahler erwarten“. Aus dem Englischen übersetzt von Klaudia Ruschkowski. Textauszug aus: Dirk Bogarde: Snakes & Ladders. London: Chatto & Windus, 1978. Hier: S. 310–311. © Dirk Bogarde 1978. By permission of PFD on behalf of: The Dirk Bogarde

Kurator: Wolfgang Storch
Medieninstallation: Thomas Heise
Koordination: Peter Mänz, Kristina Jaspers
Bau: m.o.l.i.t.o.r., Berlin
Grafik: Cliffhouse Grafikdesign, Alex. Weiher
Textredaktion: Annette Vogler
Ausstellungsbüro: Christina Ohlrogge
Mitarbeit: Nils Warnecke, Peter Jammerthal
Programmierung: Maik Bielinski
Schnitt, Titelgrafik: Mike Jürgen, 4flash
Technische Mitarbeit: Roberti Siefert, Stephan Werner
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit: Heidi Berit Zapke, Christa Schahbaz

Estate. ■ 58 Aus Viscontis Agenda. Textauszug aus Archivalie C 39 – 011986, Fondazione Istituto Gramsci onlus, Rom. Aus dem Italienischen übersetzt von Klaudia Ruschkowski. ■ 58 Björn Andresen: Über die erste Begegnung in Stockholm. Textauszug aus: Caterina Pasolini: Tazio a Venezia vent'anni dopo. In: La Repubblica, 20. Juli 1988, S. 28. Aus dem Italienischen übersetzt von Klaudia Ruschkowski. ■ 59 Helmut Berger: „Luchino kannte kein Pardon“. Textauszug aus: Helmut Berger: Ich. Die Autobiographie. Berlin: Ullstein Buchverlage, 1998. Hier: S. 172 ff. © 1998 by Ullstein Buchverlage. ■ 60 Helmut Griem: „Nehmt euch den Raum!“ Auszug aus einem Gespräch mit Wolfgang Storch und Alfons Maria Arns in Berlin, 22. 5. 2003. © 2003 by SDK. ■ 60 Ruggero Mastroianni: Über den Schnitt. In: epd Film, 9. Jg. 1992, H. 8, S. 15. ■ 61 Romy Schneider: Aus dem Tagebuch. Textauszug aus: Romy Schneider: Ich, Romy. Tagebuch eines Lebens, hg. von Renate Seydel. München: Langen Müller, 1988. Hier: S. 273–274, 285, 323. © 1988 by Langen Müller Verlag in der F.A. Herbig Verlagsbuchhandlung GmbH, München. ■ 62 Giorgio Strehler: Visconti. Aus dem Italienischen übersetzt von Klaudia Ruschkowski. Quelle: Giorgio Strehler: Visconti. In: Sandro Bernardi (Hg.): Visconti (= Numero monografico di Drammaturgia, N. 7). Rom: Salerno, 2000. Hier: S. 5 f. © 2000 by Salerno Editrice S.r.l., Roma. ■ 63 Alberto Moravia: LA CADUTA DEGLI DEI, MORTE A VENEZIA, LUDWIG. Aus dem Italienischen übersetzt von Peter Kammerer. Quelle: Alberto Moravia: Al cinema. Mailand: Bompiani Saggistica, 1975. © R.C.S. Libri SpA Milano, Bompiani 1975. ■ 68 Werner Schroeter: Der lachende Tod. © 2003 by Werner Schroeter. ■ Trotz intensiver Recherchen war es uns nicht in allen Fällen möglich, die Rechteinhaber der Texte ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

Das in der Ausstellung ausgelegte Typoskript des Treatments zu LA CADUTA DEGLI DEI (Archivalie C36 – 010182, Fondazione Istituto Gramsci onlus, Rom) wurde von Carola Jensen, Bamberg, aus dem Italienischen übersetzt nach: „Luchino Visconti / Nicola Badalucco / Enrico Medioli: Il Trattamento“. In: Stefano Roncoroni (Hg.): „La Caduta degli dei“ (Götterdämmerung) di Luchino Visconti. Bologna: Cappelli, 1969.

Dank gilt allen Kolleginnen und Kollegen vom Film-museum Berlin – Stiftung Deutsche Kinemathek, ganz besonders: Rolf Aurich, Regina Hoffmann, Wolfgang Jacobsen, Wolfgang Theis.

Ausstellungsteam

Arbeiten von Luchino Visconti

Amante di Gramigna, L' (Projekt) 15 ■ *Anthropomorphe Kino, Das* (Manifest, 1943) 24, 51f. ■ **BELLISSIMA** (Bellissima, 1951) 15, 16, 25 ■ **CADUTA DEGLI DEI, LA** (Die Verdammten, 1969) 9, 13, 16M, 21, 24F, 25F, 26F, 27F, 28, 28F, 29, 29F, 30, 31, 33–38, 34F, 35F, 43, 43F, 45F, 46F, 47F, 53, 53F, 54M, 54F, 55, 55F, 60M, 63f., 66, 70F ■ **GATTOPARDO, IL** (Der Leopard, 1963) 7, 14, 17M, 18M, 19, 22, 46, 64 ■ **GIORNI DI GLORIA** („Tage des Ruhms“, 1945) 24 ■ **GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO** (Gewalt und Leidenschaft, 1974) 14, 18, 28, 40 ■ *Herr und Hund* (*Cane e padrone*, Projekt, 1942) 25 ■ **INNO-CENTE, L'** (L'Innocente – Die Unschuld, 1976) 11, 16M, 42 ■ **LAVORO, IL** (Der Job, 1962) 27 ■ **LUDWIG** (Ludwig II., 1973) 2F, 12, 17M, 18M, 21, 22, 23, 27, 28, 31, 32, 40F, 41F, 46, 50M, 59, 59F, 60, 60F, 61M, 61F, 66f., 72F ■ *Macbeth '67* (Projekt, 1967) 29 ■ *Maratona di danza* (Ballett, 1957) 26, 27 ■ *Mario e il mago* (Ballettdrama, 1956) 25, 30 ■ **MORTE A VENEZIA** (Tod in Venedig, 1971) 6F, 14, 17M, 20, 21, 30f., 31, 32, 33–38, 38F, 43–46, 43F, 47F, 48M, 48F, 49f., 56f., 56F, 57F, 58, 58F, 64ff., 68, 69F, 71F ■ **NOTTI BIANCHE, LE** (Weiße Nächte, 1957) 18, 27 ■ **OSSESSIONE** (Osessione ... von Liebe besessen, 1943) 15, 24, 25, 62 ■ *Parenti terribili, I* (Theater, 1945; Jean Cocteau) 17 ■ *Pensione Oltremare* (Projekt, 1944) 24 ■ **ROCCO E I SUOI FRATELLI** (Rocco und seine Brüder, 1960) 15, 18, 22, 29, 39, 68 ■ *Schade, dass sie eine Hure war* (Theater, 1961; John Ford) 27 ■ **SENSO** (Sehnsucht, 1954) 16, 19, 22, 25, 62 ■ **SIAMO DONNE** („Wir Frauen“, 1953) 15 ■ **STRANIERO, LO** (Der Fremde, 1967) 29 ■ **TERRA TREMA, LA** (Die Erde bebt, 1948) 16, 18, 19, 20, 25, 39, 68 ■ **TOSCA, LA** (Mitwirkung; Jean Renoir und Carl Koch, 1941) 23 ■ *Traviata, La* (Oper, 1955) 26 ■ *Unordnung und frühes Leid* (*Disordine e dolore precoce*, Projekt, 1942) 25 ■ **VAGHE STELLE DELL'ORSA...** (Sandra, 1965) 7, 8, 19, 28, 39, 41 ■ *Zauberberg, Der* (*La montagna incantata*, Projekt, 1974) 37

De Santis, Pasquale (Pasqualino) 45 ■ De Sica, Vittorio 18, 22M, 23M ■ Delon, Alain 17M, 27, 68 ■ Dietrich, Marlene 17f. ■ Dostojewskij, Fjodor 27, 40, 63, 64 ■ Edzard, Christine 43 ■ Elisabeth, Kaiserin von Österreich (Sissi) 23, 61M ■ Erhard, Ludwig 9 ■ Fassbinder, Rainer Werner 21, 22M ■ Fellini, Federico 18 ■ Ford, John 27 ■ Galli, Ida 46 ■ Garfagnoli, Sergio 38F ■ Gavazzi, Mauro 56 ■ Godard, Jean-Luc 18 ■ Griem, Helmut 27, 29F, 53, 53F, 60, 60F, 67 ■ Heine, Heinrich 19 ■ Hemingway, Ernest 23 ■ Henze, Hans Werner 16–20, 26 ■ Hercolani, Domietta 15 ■ Himmler, Heinrich 63 ■ Hitler, Adolf 9, 41, 63, 64, 66 ■ Hochhuth, Rolf 9 ■ Horst P. Horst 23f. ■ Howard, Trevor 67, 72F ■ Kiesinger, Georg 9 ■ Klarsfeld, Beate 9 ■ Koch, Pietro 13, 24, 25 ■ Kolldehoff, René 28F ■ Krupp, Familie 9, 29, 63 ■ Lancaster, Burt 14 ■ Leopardi, Giacomo 8 ■ Ludwig II., König von Bayern 23, 32, 50M, 59, 66f. ■ Magnani, Anna 16 ■ Mahler, Gustav 20, 26, 36M, 37, 49f., 56, 57, 65, 68 ■ Mangano, Silvana 14, 43, 45, 46, 48M, 48F, 67, 68 ■ Mann, Erika 37 ■ Mann, Golo 22, 37 ■ Mann, Klaus 23, 32 ■ Mann, Michael 30f., 36f. ■ Mann, Thomas 14, 20, 22, 25, 29, 30, 31, 32, 35, 36f., 36M, 37, 38, 39, 40, 45, 50, 56, 58, 63, 64ff., 68 ■ Mannino, Franco 25, 42, 50M ■ Mastroianni, Ruggero 42, 60M ■ Maupassant, Guy 27 ■ Mediolani, Enrico 15, 28, 29, 31, 33, 36, 39–42 ■ Moravia, Alberto 63–67 ■ Mozart, Wolfgang Amadeus 20 ■ Musil, Robert 29 ■ Mussolini, Benito 24, 26 ■ Mussorgskij, Modest 31, 49 ■ Nannuzzi, Armando 60 ■ Nietzsche, Friedrich 49, 50 ■ Notarianni, Pietro 33, 34 ■ Orsini, Umberto 30, 67 ■ Petrova, Sonia 67 ■ Platen, August von 37 ■ Pontecorvo, Gillo 28 ■ Predit, Masha, 31, 49 ■ Profumo, John Dennis 29 ■ Proust, Marcel 20, 40, 42 ■ Rampling, Charlotte 30, 55, 55F, 64 ■ Renoir, Jean 15, 23, 24 ■ Resnais, Alain 28 ■ Riefenstahl, Leni 23 ■ Röhm, Ernst 64 ■ Rosi, Francesco 18, 23M ■ Rossellini, Roberto 18, 22, 23, 23M ■ Russell, Ken 18 ■ Samoilowa, Tatjana (Samoilova) 58 ■ Sartre, Jean-Paul 23, 37M ■ Schell, Maria 27 ■ Schlöndorff, Volker 29 ■ Schneider, Romy 2F, 27, 59, 61M, 61F, 67 ■ Schubert, Franz 25 ■ Shakespeare, William 9, 11, 12, 13, 27, 29, 33, 35, 39, 40, 63 ■ Stendhal (Henri Beyle) 40 ■ Strauss, Richard 20, 50, 68 ■ Strehler, Giorgio 17, 62 ■ Testori, Giovanni 40 ■ Thulin, Ingrid 43, 44M, 45F, 64, 70F ■ Thyssen, Familie 63 ■ Tirelli, Umberto 43, 46 ■ Togliatti, Palmiro 16, 19M ■ Toscanini, Arturo 13, 50M ■ Toscanini, Wanda 11 ■ Tosi, Piero 42, 43–46, 43F, 44Fi, 45F, 46Fi, 47Fi, 48Fi ■ Vanka, Irina 47F ■ Verdi, Giuseppe 11, 20, 35 ■ Verga, Giovanni 15, 16, 19 ■ Vionnet, Madeleine 43 ■ Viscontis Familie 7, 8, 11, 12, 14, 45, 48M ■ Wagner, Cosima 50M ■ Wagner, Richard 13, 20, 22, 23, 32, 50F/M, 63 ■ Zeffirelli, Francesco 18

Personen

Andresen, Björn 38F, 45, 57F, 58, 58F, 69F, 71F ■ Antonioni, Michelangelo 18 ■ Aristarco, Guido 22, 35, 41 ■ Auden, W. H. 19 ■ Bachmann, Ingeborg 26 ■ Badalucco, Nicola 29, 30, 33–38, 40 ■ Battaglia, Luigi 56F ■ Beethoven, Ludwig 20, 37, 50 ■ Bellocchio, Marco 18 ■ Berger, Helmut 2F, 8, 16M, 28, 29, 29F, 43, 58, 59, 59f., 60, 60F, 64, 67, 70F, 72F ■ Bergman, Ingmar 19, 22M ■ Bergman, Ingrid 37, 43 ■ Bertolucci, Bernardo 18, 22M ■ Bogarde, Dirk 30, 31, 36M, 43F, 45, 54M, 54F, 55, 56f., 56F, 57F, 64, 68, 69F, 71F ■ Borchardt, Rudolf 8 ■ Buñuel, Luis 18f. ■ Cain, James 15, 24 ■ Callas, Maria 26, 62, 69 ■ Camus, Albert 17 ■ Cardinale, Claudia 7, 8, 17M ■ Cavani, Liliana 18, 22M, 23M ■ Cecchi d'Amico, Suso 7, 15, 27, 29, 40, 42 ■ Cocteau, Jean 17, 23 ■ Courrèges, André 43 ■ D'Annunzio, Gabriele 7, 13 ■

F = Fotografie
Fi = Figurine
M = Marginalspalte

