

Inhalt

Intention und ästhetischer Ernst

7

In Filmzirkeln

84

Die versperrenden Möglichkeiten oder
Wirklichkeit als Utopie

126

Anerkennung einer Veränderung

159

Envoi

192

Kleine Entstehungsgeschichte

193

Biblio- und Filmographie

198

Anmerkungen

206

It matters that others know what I see, in a way that it does not matter whether they know my tastes. It matters, there is a burden, because unless I can tell what I know, there is a suggestion (and to myself as well) that I do *not* know.¹

Stanley Cavell

A movie is something we should only see *when somebody else shows it to us.*²

Jonathan Coe

Sóc ànima si em mires, / sóc cos i amor si em penses.³

Carles Riba, *Tankas del retorn*

Intention und ästhetischer Ernst

Now produce your explanation,
and pray make it improbable.⁴
Oscar Wilde, *The Importance Of Being Earnest*

1

Das Mögliche, nie das unmittelbar Wirkliche, versperrt der Utopie den Platz. Es soll gezeigt werden, daß Luchino Viscontis Filme diesen Gedanken, den Adorno am Ende seiner Einleitung zur *Negativen Dialektik* formuliert⁵, zum Ausdruck bringen. Nicht nur soll damit ein einheitlicher sachlicher Zugang zu dem Werk des italienischen Regisseurs gefunden werden, der bislang eher auf der Ebene von Stereotypen gesucht wurde, in klischierten Vorstellungen dessen, was marxistisches Engagement und dekadenter Ästhetizismus bedeuten. Nicht nur soll zugleich ein Gesichtspunkt im Werk des Frankfurter Philosophen hervorgehoben werden, der bislang durch die Vorherrschaft des Motivs von der Geschlossenheit des Verblendungszusammenhangs verdeckt wurde. Es soll außerdem ein Begriff von Kunst als Einsicht in Fleisch und Blut entwickelt werden, als einer Wirklichkeit, die sich mit der Äußerlichkeit als unvereinbar erweist, die in der Idealität verfügbarer Erkenntnisse liegt. Diese Wirklichkeit ist utopisch in dem Sinne, daß in ihr Wege, Übergänge, Plätze nicht versperrt sind; als utopisch er-

scheint sie also nur, wo man sich an der Unterscheidung von Möglichkeit und Wirklichkeit ausrichtet und damit gerade dem Offenen einen Riegel vorschiebt.

Eine solche Absichtserklärung wirft sogleich eine Menge Fragen auf, Fragen nach geistesgeschichtlichen Zusammenhängen, Fragen nach Definitionen, Fragen nach dem Verhältnis von Kunst und Begriff. Sollen Viscontis Filme als bewegte oder lebendige Bebilderung einer Einsicht betrachtet werden, die er mit Adorno teilt und die dieser begrifflich faßt? Ein wichtiger Gesichtspunkt dessen, was mit dem Teilen einer Einsicht gemeint sein kann, betrifft die Intention, also den ästhetischen und philosophischen Ernst, der die Schaffung eines Kunstwerks durch das Material und die Entfaltung eines Gedankens durch den Begriff auszeichnet. Denn nur dann kann eine Einsicht geteilt werden, wenn man ernsthaft ihre Aufdeckung und Erschließung verfolgt, sei es mit den Mitteln der Kunst, sei es mit denen der Philosophie.

Der ästhetische Ernst liegt schon darin, daß überhaupt der Versuch unternommen wird, einen Film zu drehen, der nicht an erster Stelle den Anforderungen der Vermarktung zu gehorchen sucht. Von allen empirischen Schwierigkeiten und Widerständen, die gerade mit einem derartigen Vorhaben verbunden sind, im Unterschied etwa zum Schreiben eines Gedichtzyklus, mag man nur schwerlich absehen. Die Höhe der anfallenden Kosten, die Abstimmung, die zwischen den Mitwirkenden erzielt werden muß, scheinen dem Medium nicht einfach äußerlich zu sein. Visconti erinnert sich im Alter einmal an seinen Lehrer Jean Renoir: »In seiner Jugend hat sich Renoir für Keramik begeistert. Er sagte mir, Keramik und Kino hätten etwas gemeinsam. Wie der Künstler oder der Kunsthandwerker, der eine Keramik herstellt, weiß der

Filmregisseur, was er will. Ist die Sache aber im Ofen, weiß man nicht mehr, ob das, was herauskommt, das ist, was man gewollt hat, oder doch etwas anderes.«⁶ Über *La terra trema*, einen Film, der häufig als Meisterwerk gewertet wird, sagt Visconti, er sei zu sehr an fremde Rücksichtnahmen gebunden und deshalb kein »absolutes künstlerisches Erzeugnis«. Filme seien eben nicht so beschaffen, daß sie die Unbedingtheit eines Gedichts beanspruchen könnten.⁷ Wie immer es um die Tragweite der empirischen Schwierigkeiten und Widerstände bestellt sein mag – kein künstlerischer Versuch kann ohne die Verpflichtung, das eigene Werk *zu meinen*, unternommen werden.

Nichts ändern daran die mehr oder weniger begründeten Zweifel, die zum Beispiel der Werkbegriff wecken mag. Diese Zweifel müssen nämlich selber zu einem Teil des Werks werden, und sei es durch dessen Zerstörung oder Öffnung. Mit anderen Worten: ein Künstler und ein Philosoph vermögen eine Einsicht nur in dem Maße zu teilen, in dem sie zunächst meinen, was sie tun. Je weniger sie sich dabei auf vorgegebene Abmachungen, Regeln oder Muster verlassen, je mehr die Durchbildung des Werks oder die Entfaltung des Gedankens etwas ist, das es allererst zu leisten gilt; je weniger der Künstler und der Philosoph wissen, was sie tun, je mehr sie den Gegenstand, den sie meinen, erfinden müssen, als würde es das Gemeinte geben und dann auch wieder nicht, desto mehr wächst der Ernst an, bis er an die Grenze eines Alles-nicht-so-wichtig rührt.

Diese Grenze, die im Falle der Kunst eine Übertreibung anzeigt, der ihre Erhabenheit entspringt, ist eine doppelte. Sie ist die Grenze zum Nihilismus, zum Auf- und Preisgeben der Kunst, zu einem Nachlassen der Kräfte aus Indolenz, zur Überantwortung der Kunst an das

wiedererkennbar Bewährte oder gleichgültig Spielerische, an das Beliebige, zu ihrer Entkünstung, die sie zur Ware verdinglicht, zum Kulturgut. Sie ist indes ebenfalls die Grenze zu dem Uernst, von dem der Ernst zehrt, indem er ihn in einem sei's auch minimalen und nie abgesicherten, nie gegebenen Abstand zu Dogmatismus und Rigorismus hält, zu einem erstarrten Ernst. Ohne einen solchen Uernst hätte sich Visconti nicht die Beweglichkeit erhalten, mit jedem neuen Film, ob gelungen oder mißlungen, es *wieder* ernst zu meinen, sich dabei also *anders* zu dem zu verhalten, was all seinen Filmen eigentümlich ist, sie als Filme Viscontis charakterisiert. Wenn Adorno darüber spekuliert, ob die Rede vom Ernst nicht bereits Züge der Reaktion trägt, der Gebrauch des Begriffs nicht darauf hinweist, daß Künstler die Kunst um so mehr als »Spielerei« betrachteten,⁸ je ernster es ihnen mit ihr war, hat er diese zweite Grenze im Sinn.

Komische Pointen und eine von Film zu Film anwachsende Sammlung von scharf gezeichneten, manchmal auch überzeichneten Charakteren, sind in Viscontis Filmen die sichtbare Spur des Uernstes, der ihren Ernst speist. Bragana, der Wirt aus *Ossessione*, vertreibt Hühner aus seiner Garage; Natalia, das Mädchen aus *Le notti bianche*, versteckt sich auf der Flucht in einem Hühnerstall, als wäre er das Sinnbild für eine beinahe abstruse Naivität. Der ganze Sketch *Anna Magnani* dreht sich um die Definition des Wortes Schoßhund. Ein Schnitt verbindet in *Bellissima* die Herden aus dem Western, der in einem Freilichtkino vorgeführt wird, mit den Horden der Mütter, die mit ihren Töchtern auf das Filmstudio in Cinecittà einstürmen – der Tonstreifen des Westerns läuft weiter. Der Anfang von *Il lavoro* erinnert an eine Boulevardkomödie, in der Mißverständnisse und Mißgeschicke, geistige oder mo-

ralische Beschränktheit dafür sorgen, daß möglichst viel durcheinandergerät. In *Le notti bianche* regnet es einmal in Strömen. Natalia und Mario stellen sich unter. Ein Fremder tritt hinzu. Er bindet sich ein Taschentuch um seinen Kopf, rennt davon. Kurz darauf kehrt er zu dem Kirchenportal zurück, sieht das Paar an, zeigt mit dem Finger gen Himmel und sagt: »Es regnet.« Beim Tanzen offenbart sich dann Natalias Humor, ihre gleichsam angenommene, nicht überspielte Unbeholfenheit. Sie parodiert nicht die anderen Tänzer, wie Mario es tut, der hüpfend gegen den hübschen dunklen Jungen antritt, gegen Dionysos, und so seine Anwesenheit in der choreographierten Einlage behauptet. Ein keifender weiblicher Gast sagt über den Filmstar Gloria, der im Mittelpunkt von *La strega bruciata viva* steht, ihre Herkunft sei so niedrig, daß sie nicht einmal an den Meeresspiegel reiche. Dem alternden Professor schenken die jungen Leute in *Gruppo di famiglia in un interno* einen kreischenden Vogel, der unverständliche Worte wiederholt, ein humoristischer Einfall des Regisseurs, ein Requisit als *boutade*.

2

Adorno hat seinen programmatischen Vortrag über »musique informelle«, den er in Kranichstein Anfang der sechziger Jahre gehalten hat, mit dem Satz beendet, die gegenwärtige Gestalt »künstlerischer Utopie« würde darin bestehen, Dinge zu machen, von denen man nicht wisse, »was sie sind«.⁹ Die Spezifizierung, diese Gestalt »künstlerischer Utopie« sei »gegenwärtig«, erfolgt im Namen der Spontaneität des Künstlers, zielt kritisch auf die Alternative zwischen einer Unterwerfung unter die