

INTERPRETATIONEN

Literaturverfilmungen

Herausgegeben von
Anne Bohnenkamp

in Verbindung mit
Tilman Lang

Philipp Reclam jun. Stuttgart

Der Tod in Venedig (Thomas Mann – Luchino Visconti)

»Musiker unter den Dichtern«. ¹ Zum Stellenwert des Musikalischen

Von Roger Lüdeke

Friedrich Nietzsches *Geburt der Tragödie* (1872) und das darin entwickelte Begriffspaar des Dionysischen und des Apollinischen bilden einen der wesentlichen Bezugspunkte von Thomas Manns 1912 erschienener Novelle *Der Tod in Venedig*. ² Diesem intertextuellen Bezug im vorliegenden Zusammenhang nachzugehen erscheint viel versprechend, weil sich daraus – über die Grenzen von Wort, Bild und Ton hinaus – eine Unterscheidung zwischen verschiedenen Repräsentationstypen entwickeln lässt, die als Grundlage für einen Vergleich der Novelle mit ihrer Verfilmung durch Luchino Visconti dienen kann. Vor diesem Hintergrund kann die filmische Variante als wesentliches Indiz dafür gelten, dass Viscontis Adaptation – Aschenbach wird im Film zum Musiker – insbesondere auf die von Mann angestrebte *Musikalisierung* der sprachlichen Darstellung ästhetisch reagiert. Insofern dies bei Visconti wie bei Mann mit einer gezielten Erweiterung der literarischen und filmischen Darstellungskonventionen einhergeht, mündet der Vergleich von Film und Text so in eine funktionale Unterscheidung verschiedener Formen intermedialer Grenzüberschreitung.

¹ Thomas Mann, »Einführung in den »Zauberberg«. Für Studenten der Universität Princeton. (1939)«, in: T. M., *Reden und Aufsätze 3, Gesammelte Werke* in 13 Bänden. Bd. 11, Frankfurt a. M. ²1974, S. 602–617, hier: S. 611. – Dank gilt Nathalie Huber, Sebastian Donat, Jörg Dünne und Peter Kolb für hilfreiche Gespräche.

² Vgl. etwa Manfred Dierks, *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, Bern 1972.

Gestützt auf verschiedene Ansätze der Selbstdeutung von Thomas Mann, ³ hat die literaturwissenschaftliche Forschung wiederholt auf das *epische Leitmotiv* als zentrales Verfahren der Mann'schen Erzählkunst hingewiesen. Es bezeichnet die »Wiederholung eines identischen textlichen Grundelement[s] – Adjektiv oder Substantiv, aber auch Verbindungen von beiden«, das sich in verschiedenen Bedeutungszusammenhängen durch den Text zieht. ⁴ Die dem Gesamtkunstwerk-Programm des Komponisten Richard Wagner entlehnte Leitmotiv-Technik bildet bei Mann einen Zusammenhang zwischen verschiedenen Textelementen, der die lineare Vermittlung einer vom Leser empirisch nachvollziehbaren Welt übersteigt: Durch die Verknüpfung von verschiedenen Räumen, Zeitebenen und Figuren, »die in der Lebenswirklichkeit [...] klar und eindeutig voneinander unterschieden sind«, entsteht ein Beziehungssystem, das immer wieder die »Scheinhaftigkeit der empirischen Welt und der dargestellten Wirklichkeit« ⁵ in den Vordergrund spielt und so auf einen dahinter gelegenen Sinnzusammenhang verweist. Beispiele für diese Verdoppelung von Bedeutungsebenen finden sich auch in *Der Tod in Venedig*. Ein Detail zu Ende der Erzählung erscheint gerade im Blick auf die Verfilmung besonders relevant. ⁶ »Ein photographischer Apparat, scheinbar herrenlos, stand auf seinem dreibeinigen Stativ am Rande der See, und ein schwarzes Tuch, darübergebreitet, flatterte klatschend im kälteren Winde.« ⁷ Das »flatterte klatschend im

³ So z. B. in: Mann (Anm. 1), S. 611.

⁴ Borge Kristiansen, »Das Problem des Realismus bei Thomas Mann. Leitmotiv – Zitat – Mythische Wiederholungsstruktur«, in: *Thomas Mann-Handbuch*, hrsg. von Helmut Koopmann, Stuttgart 1990, S. 823–835, hier S. 829–831.

⁵ Kristiansen (Anm. 4), S. 830.

⁶ Vgl. zum folgenden Matías Martínez, *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*, Göttingen 1996, S. 168–169.

⁷ Thomas Mann, »Der Tod in Venedig«, in: T. M., *Frühe Erzählungen*, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt a. M. 1981, S. 559–641, hier S. 639.

kälteren Winde« ist mit einer vorhergehenden Passage verbunden, welche bereits das »Flattern, Klatschen und Sausen« erwähnt, dieses aber den »Windgeister[n] üblen Geschlechts« zuordnet, die den »unter seiner Schminke [f]iebernden« Aschenbach bedrängen.⁸ Damit wird das schwarze Tuch des Fotoapparats auf die Harpyien der griechischen Mythologie bezogen, »Sturmgeister«, die den Menschen ins Reich des Todes entführen.⁹ Tadzio stellt in diesem Zusammenhang den »Psychagog«¹⁰ dar, der die Seelen der Toten in die Unterwelt begleitet; der fotografische Apparat aber – dessen dreibeiniges Stativ auf den Dreifuß des delphischen Orakels anspielt – dient als das Auge einer transzendenten Übermacht.

Die inhaltliche Nähe zur *Geburt der Tragödie* von Nietzsche legt es nahe, das leitmotivische Darstellungsverfahren auf die Unterscheidung zwischen apollinischem und dionysischem Weltbezug zu beziehen, die sich Nietzsche zufolge ästhetisch in einer eher plastischen bzw. eher musikalischen Darstellungsweise manifestiert. Tatsächlich ermöglicht es der lineare Textverlauf dem Leser von *Der Tod in Venedig*, das darin dargestellte Geschehen als »fortwährendes Werden in Zeit, Raum und Causalität, mit anderen Worten, als empirische Realität«¹¹ zu erfahren und so in der apollinischen Geschlossenheit einer plastisch vor Augen tretenden »Erscheinungs- oder Bilderwelt«¹² zu aktualisieren. Dagegen scheint das leitmotivische Verweisungssystem in Manns Novelle eine Darstellungsform einzubeziehen, die Nietzsche zufolge kennzeichnend ist für ästhetische Verfahren, die darauf zielen, »die Musik nachzuahmen«: »das Wort, das Bild, der Begriff sucht einen der

8 Mann (Anm. 7), S. 636.

9 Vgl. Erwin Rohde, *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Darmstadt 1991, Bd. 1, S. 71.

10 Mann (Anm. 7), S. 641.

11 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus*. Stuttgart 1993. S. 33.

12 Nietzsche (Anm. 11), S. 42.

Musik analogen Ausdruck und erleidet jetzt die Gewalt der Musik an sich.«¹³ Dabei, so Nietzsche weiter, erzeugen auch die in diesem Sinne musikalischen Darstellungsformen noch Bildähnliches, jedoch fügen sich die »Bilder«, welche Musik und »musikalisierte« Sprache »um sich ausprüh[en]«, zu keiner geschlossenen Gegenstandswahrnehmung mehr: als Ausdruck einer dionysischen Erfahrung der Selbst-Entgrenzung und der Auflösung einer in Zeit und Raum geordneten Wirklichkeitserfahrung »offenbaren [sie] in ihrer Buntheit, ihrem jähen Wechsel, ja ihrem tolleren Sichüberstürzen eine dem epischen Scheine und seinem ruhigen Fortströmen wildfremde Kraft«¹⁴.

Nun dient die leitmotivische Verkettung in Manns Novelle aber offensichtlich dazu, eine semantische Konkurrenzordnung neben der empirisch nachvollziehbaren Aktualisierung des Dargestellten einzuführen, indem sie ein »mythisch-übernatürliches Verständnis des Geschehens«¹⁵ nahe legt. Dieser semantischen Konkurrenzordnung zufolge erscheint der geschilderte Niedergang und Tod Aschenbachs in quasi mythischer Perspektive nicht mehr nur als organischer Verfall, sondern zugleich als Eintritt in die transzendente Ordnung eines »Verheißungsvoll-Ungeheure[n]«. In dem Maße also, wie die Leitmotiv-Technik dazu führt, dass die empirisch-katastrophische »Verfallsgeschichte« Aschenbachs durch eine mythisch-erfolgreiche »Initiationsgeschichte«¹⁶ verdoppelt wird, setzt die Erzählung der von ihr erzeugten Bildproduktion gleichsam ein Regulativ entgegen. Dies allerdings bewirkt nicht, dass sich die sukzessive Abfolge der Darstellungselemente zu keinem konsistenten Sinnzusammenhang mehr verdichtet; stattdessen bleibt das Dargestellte dadurch weiterhin im Geltungsrahmen der sprachlichen Bedeutungsfunktion ge-

13 Nietzsche (Anm. 11), S. 42.

14 Ebd.

15 Martínez (Anm. 6), S. 173.

16 Ebd.

halten. Manns Leitmotivik verhält sich somit geradezu gegensätzlich zu einer mit dem Ende des 19. Jahrhunderts einsetzenden *musicalization of fiction*, bei der sich die Sprache – in der Lyrik des Symbolismus etwa, aber auch im modernen Roman – aus ihrer Verweiskraft auf außersprachliche Sachverhalte zu lösen beginnt. Bei Mann hingegen entthront die über den kausal-logischen Erzählverlauf hinausgehende Verknüpfung von heterogenen Textsegmenten nicht etwa die plastische Kraft der Erzählung; die Binnenverweise der Darstellungselemente auf andere Darstellungselemente betonen hier keineswegs den Eigenwert der Verlaufsstruktur des Textes unabhängig von dessen Bedeutungsfunktion. Vielmehr bleibt die von Mann angestrebte Musikalisierung seines Textes funktional der inhaltlichen Verdeutlichung untergeordnet, denn sie erzeugt den nachdrücklichen Verweis auf die Anwesenheit einer numinosen Gegenordnung zum Apollinischen, in die Aschenbach durch seinen Tod eintritt. Das Dionysische wird hier nicht im Sinne Nietzsches auf der Ebene des ästhetischen Vermittlungsprozesses wirksam, sondern bleibt auf die inhaltliche Ebene des Erzählten und die Funktion seiner möglichst plastischen Vermittlung beschränkt.

Visconti greift mit seiner Wandlung Aschenbachs zum Komponisten auf die Entstehungsgeschichte von *Der Tod in Venedig* zurück. Ein Zeitungsausschnitt mit einer Fotografie Gustav Mahlers, der sich in den Arbeitsnotizen Manns findet, legt nahe, dass sich nicht nur der Vorname, sondern auch die äußere Erscheinung Aschenbachs an den Komponisten anlehnen. An Viscontis Betonung dieses entstehungsgeschichtlichen Aspekts interessieren hier nicht die daraus resultierenden inhaltlichen Differenzen zwischen Film und Erzählung, die insbesondere in den Rückblenden wirksam werden.¹⁷ Stattdessen soll die Erset-

¹⁷ Vgl. Béatrice Delassalle, *Luchino Viscontis ›Tod in Venedig‹. Übersetzung oder Neuschöpfung*, Aachen 1994, S. 28–32.

zung des Literaten durch den Musiker als erster Hinweis darauf gelten, dass sich Visconti mit Manns Orientierung am Musikalischen auf der Ebene der filmischen Darstellung auseinandersetzt. Hinweise für eine Musikalisierung der filmischen Darstellung im Sinne von Nietzsches Unterscheidung finden sich bereits zu Beginn von *Morte a Venezia* (00:00–02:20)¹⁸. Der Hintergrund der (weiter laufenden) Titelei wird langsam als grauer Meereshorizont erkennbar, auf dem sich nach und nach eine horizontale Linie von Rauchschwaden abzeichnet. Am Ende eines langsamen Schwenks nach links, der der Linie des Rauchs folgt, wird ein Schiff mit qualmendem Schornstein sichtbar, das nach links aus dem Bild fährt. Es bleibt der Blick auf das Kielwasser des Schiffs, das sich auf der Meeresoberfläche abzeichnet. Nach einem Schnitt ist Aschenbach in einem Liegestuhl an Bord des Schiffs zu sehen; er lässt das Buch, in dem er liest, auf seinen Schoß sinken. Ein Zoom hebt die Lehne des Stuhls hervor, auf dem Aschenbach sitzt: ein Bastgeflecht aus kleinen Rechtecken, die durch doppelte Verstrebungen miteinander verbunden sind. Während die lineare Abfolge der Bilder von Rauch, Schornstein und Kielwasser sich für den Zuschauer noch in das einheitliche semantische Paradigma des Schiffs fügt, signalisieren das durchbrochene Bastgeflecht von Aschenbachs Lehnstuhl wie auch die Unregelmäßigkeiten in der klaren geometrischen Struktur der (durch Weichzeichner) stark schematisierten Uferlandschaft bereits Brüche und Leerstellen, die dem Idealverlauf einer linear sinnstiftenden Rezeption entgegenstehen.

Dieses Spannungsverhältnis beherrscht auch die Einführung der für den Handlungsverlauf so zentralen Figurenkonstellation Tadzio-Aschenbach (21:46–29:38). Die erste Wahrnehmung des Jungen durch den Komponisten im Salon des Hotels bildet den Endpunkt einer langen Folge

¹⁸ *Death in Venice*, Regie: Luchino Visconti, Italien 1971.

von Impressionen aus dem Leben der Bourgeoisie, welche die Kamera, begleitet von Walzern aus Léhars *Lustiger Witwe*, in einem langen, mehrmals wechselnden Schwenk parallel zur Bildfläche von rechts nach links einfängt. Erst mit der Fixierung der Schwestern und der Erzieherin Tadzios, die ihr Ende in einer längeren Naheinstellung des Jungen findet, ist die Sicht des Zuschauers mit dem Blickwinkel des Komponisten identisch. Dabei erfolgt Aschenbachs erste Wahrnehmung von Tadzio zeitgleich mit dem Ende des ersten Walzers. Neben dieser auffälligen Synchronisierung von Bild und Musik wird der Umschlag von filmischer Reihung in die semantische Verdichtung der zentralen Figurenkonstellation auch durch den Wechsel von einem flachen Bildraum in die Illusion eines tiefen Handlungsraums markiert.¹⁹

Während das Prinzip der handlungsrelevanten Verdichtung der Darstellung des Erzählten untergeordnet bleibt, betont das Prinzip der Reihung von logisch-kausal nicht näher verknüpften Einzeleindrücken den Eigenwert der filmischen Vermittlung. Visconti verbindet mit dieser formalen Opposition eine Reflexion auf die Bedingungen seiner filmischen Darstellung. Dies wird besonders deutlich an der Aufwertung jenes Bildelements, das bereits in Manns Version der Novelle angelegt ist: Während der »fotographische Apparat« am Ende von Manns Erzählung seinen eindrucksvollen, aber einmaligen Auftritt hat, tritt dieses Requisit im Film gleich fünfmal in Erscheinung. Auch ist es zunächst nicht »herrenlos«, da es einem Fotografen unter seinem schwarzen Tuch wiederholt Schutz bietet. Die auf den ersten Blick kaum wahrnehmbaren Auftritte des Fotografen durchkreuzen hierbei jeweils die zwischen Aschenbach und Tadzio sich entwickelnde Leiden-

¹⁹ Vgl. zu dieser Unterscheidung David Bordwell: »Modelle der Raumin-szenierung im zeitgenössischen europäischen Kino«, in: D. B. (u. a.), *Zeit, Schnitt, Raum*, Frankfurt a. M. 1997, S. 17–42 (vgl. Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart u. a. ³2001, S. 73–74).

schaftsbeziehung: Die Blickrichtung der Kamera ist dabei – mit einer Ausnahme – immer parallel zur Bildfläche ausgerichtet und bildet so ein deutliches Gegengewicht zu der vertikalen Bildachse, die in diesen Sequenzen durch wechselseitige Blicke zwischen Tadzio und Aschenbach, parallel zur Blickachse des Zuschauers, in die Tiefe des Handlungsraums weist. Die so im Film gefilmte Kamera betont nachdrücklich die Vermitteltheit des Gezeigten und die technische Gemachtheit der ästhetischen Illusionsbildung. Vor diesem Hintergrund aber erhalten jene Sequenzen ihre Bedeutung, in denen die Blickrichtung des Fotoapparats quer steht zu der für die Illusion der Filmhandlung so zentralen Inszenierung der Beziehung Aschenbach-Tadzio und die hierfür kennzeichnende Betonung der Bildtiefe. Denn dadurch signalisieren sie eine optisch-ästhetische Gegenordnung, die sich mit dem horizontal geprägten Darstellungsprinzip der diskontinuierlichen Reihung von Einzeldrücken solidarisch erklärt, die wie gezeigt ebenfalls parallel zur Bildfläche erfolgt.

Die Schlusszene schließlich zeigt den Fotoapparat – entsprechend der Textvorlage – »herrenlos« auf einem Stativ. Vor dem infolge der Gegenlichtaufnahme des Sonnenaufgangs stark schematisierten Hintergrund des Meeres, der in seiner Betonung der Waagerechten von Horizont und Meeressaum an die Uferlandschaft des Beginns erinnert, weist das Objektiv der Kamera parallel zur Bildfläche in dieselbe Richtung, in die auch Tadzio zeigt: nach links gen Norden. Wenn der frontal in Naheinstellung gezeigte Aschenbach daraufhin in Richtung des linken Bildrands – geographisch gesehen aber nach rechts: gen Süden – tot in seinem Strandstuhl zusammenbricht, so vervollständigt diese Bewegung die Waagerechte in jener Richtung, in der die herbeistürmenden Strandwärter den toten Aschenbach unmittelbar darauf in einer langen Einstellung abtransportieren: entlang einer Reihe von identischen Strandhäuschen, die infolge ihrer bemalten Türrahmen und Fenster

wie eine ornamentale Begrenzung des oberen Bildrands wirken.

In Viscontis Version der Mann'schen Novelle hat sich das Requisite des photographischen Apparats vom Bestandteil der mythisch-transzendenten Erzählhandlung zum Selbstverweis auf die Kamerahandlung gewandelt. Die Eigengesetzlichkeit der filmischen Verlaufsstruktur, der Eigenwert der Filmzeit und der in ihrem Verlauf vermittelten Bilder, wird dadurch nachdrücklich betont. Wie hier nur angedeutet, wird dieses Darstellungsprinzip bei Visconti immer auch dort wirksam, wo der Film die geschichtlich und gesellschaftlich bestimmte Situation seines Helden zur Darstellung bringt: in Versuchen einer quasi dokumentarischen Repräsentation der Belle Epoque. Durch die filmtechnisch gekennzeichnete Ausgliederung dieser Darstellungsintention aus dem Illusionsraum der zentralen Filmhandlung markiert Visconti womöglich sein Scheitern daran, jenen »Zwiespalt des Künstlers zwischen seinen ästhetischen Bestrebungen und dem Leben, zwischen seinem Dasein jenseits der Geschichte und seiner Zugehörigkeit zu seiner geschichtlichen, bürgerlichen Bestimmung« zu überwinden, der für ihn offensichtlich den wesentlichen inhaltlichen Anlass zur Verfilmung von Manns Novelle bildete.²⁰ Andererseits aber realisiert die Verweigerung dieses Darstellungsanspruchs nun gerade jenes ästhetische Glücksversprechen eines dionysisch aufgelösten Selbst- und Wirklichkeitsbezugs, von dem Mann »nur« erzählt, wo doch sein erzählerischer Rückgriff auf das Prinzip der Leitmotiv-Technik das semantische Kontinuum der Erzählung und ihre apollinisch-plastische Kraft nur umso nachdrücklicher aufrechterhält. Bei Visconti dagegen lösen sich die musikalische und die bildliche Darstellungsebene immer wieder aus dem raumzeitlichen

Kontinuum einer kausallogischen Filmhandlung, um sich nur noch über die Achse einer gleichsam gegenstandslos vergehenden Filmzeit miteinander zu verbinden. So etwa in jener Sequenz, die zur Musik von Zarathustras Mitternachtslied aus dem vierten Satz von Mahlers dritter Symphonie eine weitgehend zusammenhangslose Folge von raumzeitlich unverbundenen Szenen überspannt, die in einem traumähnlichen Tanz Tadzios mündet; an dessen Ende wendet sich Aschenbach parallel zur Bildfläche ab und bricht nach einem langen Gang vor der klaren geometrischen Struktur von geraden, vor allem vertikalen, Linien der Strandhäuschen zusammen (01:04:34–01:09:31). Wenn der Liedtext aus *Also sprach Zarathustra* im Ausschnitt der Filmmusik dabei nun unmittelbar vor Nietzsches Beschwörung jener »tiefe[n], tiefe[n] Ewigkeit« von Lust (und Weh) endet, dann ist damit angezeigt, dass Visconti sich dem ästhetischen Anspruch einer dauerhaften Einheits- und Sinnstiftung nicht mehr wie Mann im Rückgriff auf mythische Ordnungsmuster, sondern nur noch negativ über die inszenierte Eigengesetzlichkeit des filmischen Mediums – in der Flüchtigkeit der von ihm produzierten Bilder und Töne – anzunähern vermag.

Text

Mann, Thomas: Der Tod in Venedig (1912). In: T. M.: Frühe Erzählungen. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt a. M. 1981. S. 559–641.

Film

Morte a Venezia (Death in Venice). Regie: Luchino Visconti. Italien 1971.

²⁰ Lino Micciche, *Morte a Venezia*, Bologna 1971 (übersetzt zitiert nach Delassalle [Anm. 17], S. 1).

Forschungsliteratur

- Delassalle, Béatrice: Luchino Viscontis *Tod in Venedig*. Übersetzung oder Neuschöpfung. Aachen 1994.
- Dierks, M.: Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. Bern 1972.
- Martínez, Matías: Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens. Göttingen 1996.
- Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus. Neue Ausgabe mit dem Versuch einer Selbstkritik (1886). In: F.N.: Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873. (Kritische Studienausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli /azzino Montinari, Bd. 1.) München [u. a.] 1988. S. 9-156.
- Rohde, Erwin: Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. Darmstadt 1991. Bd. I.
- Thomas-Mann-Handbuch. Hrsg. von Helmut Koopmann. Stuttgart 1990.

Der Untertan (Heinrich Mann – Wolfgang Staudte)

»... die ganze kleinbürgerliche Misere ...«

Von Brigitte Braun

Der Untertan ist die zweite erfolgreiche Realisation eines Films nach einem Roman von Heinrich Mann und gehört ebenso wie die erste, Josef von Sternbergs *Der blaue Engel* (1930) nach dem Roman *Professor Unrat*, zum Kanon der deutschen Filmgeschichte¹. Anders jedoch als *Der blaue Engel*, der sich von seiner Literaturvorlage in wesentlichen Punkten löst, gilt *Der Untertan* zugleich als besonders gelungenes Beispiel einer Literaturverfilmung, die nicht nur filmästhetisch Herausragendes leistet und jeglichen Ansprüchen an das Medium genügt, sondern auch den Erzählgestus der Romanvorlage von Heinrich Mann exakt trifft.

Welche Kriterien zu erfüllen sind, um einen Film als Kunst bezeichnen zu können, hat Heinrich Mann bereits 1938 unzweideutig erklärt: »Die Filmkunst, von ihr ist selten die Rede in Deutschland. Hier hört man immer nur von der Filmindustrie. Der Unterschied ist, daß Industrien nur gegen sich selbst und ihre Geldgeber Pflichten haben. Die Kunst ist verantwortlich der Mit- und Nachwelt und steht noch ein für ihre fernsten Auswirkungen. Kunst, auf die ein Volk blickt«, so heißt es weiter, »verführt es nicht, sondern erzieht es. Sie verkauft sich nicht, sie gibt sich nicht dazu her, das Volk nur abzulenken, anstatt es sehen und denken zu lehren. Es denken lehren, es vergeistigen, jede Kunst, die ernstlich sich selbst will, plant dies mit dem

¹ Beide Filme sind in das von Thomas Koebner herausgegebene Kompendium *Filmklassiker*, Stuttgart ³2001, aufgenommen worden.