

Marijana Erstić

**Jenseits der Starrheit des Gemäldes.
Luchino Viscontis kristalline
Filmwelten am Beispiel von *Gruppo
di famiglia in un interno (Gewalt
und Leidenschaft)***

Abstract

The films of Luchino Visconti, according to Gilles Deleuze, provide examples of the ›crystal-image‹. ›Crystal-images‹ become manifest through Visconti's use of mirror in his films. This analysis of the film *Gruppo di famiglia in un interno* (1974) asks whether a ›crystal-image‹ does not also result from Visconti's use of paintings.

Die Filme Luchino Viscontis stellen Gilles Deleuze zufolge Beispiele des Kristallbildes dar. Die Kristallbilder manifestieren sich bei Visconti im Einsatz der Spiegel im Film. Ob ein Kristallbild auch dann entsteht, wenn an die Stelle der Spiegel die Gemälde treten – dieser Frage geht der Aufsatz am Beispiel des Films *Gruppo di famiglia in un interno* (1974) nach.

Die Problematik des bewegten Bildes im populären Film ist seit Erwin Panofskys Essay *Stil und Medium im Film* (erste Fassung unter dem Titel *On Movies*, 1936) immer wieder ein Bestandteil der bildwissenschaftlichen Überlegungen, insoweit, dass vor allem das Element der filmischen Bewegung und der filmischen Zeit in den Vordergrund gerückt wird (vgl. PANOFSKY 1999: 19-57). Eine spezifisch filmische Spannung entsteht dann, wenn in das ›bewegte‹ Bild jene unbewegten hineinkomponiert werden. Doch entsteht die

Bewegung im Film nicht nur aus der Kamerabewegung sondern auch oder sogar vor allem durch die Fragmentierung und die Montage. Bereits vor den Bildwissenschaftlern haben sich mit dem Thema des unbewegten Tableau innerhalb des vermeintlich bewegten Filmbildes auf je unterschiedliche Art und Weise verschiedene Filmemacher auseinandergesetzt, ausgehend von Giovanni Pastrone (z.B. in *Cabiria*, 1914) über Otto Preminger (z.B. in *Laura*, 1944) bis hin zu Michaelangelo Antonioni (z.B. in *Blow Up*, 1966) oder Stanley Kubrick (z.B. in *Barry Lyndon*, 1975), um nur einige wenige zu nennen. In die höchst unvollständige Reihe dieser Filmgrößen gehört unzweifelhaft der italienische Film- und Theater-Regisseur Luchino Visconti.

In seinem vorletzten Film *Gruppo di famiglia in un interno* (1974) spielt die Malerei sogar eine titelgebende Rolle – »Ein Familienportrait in einem Innenraum« (deutscher Verleihtitel *Gewalt und Leidenschaft*). Es ist ein Vexierspiel aus Tableau, Film und vielleicht auch Kammerstück-Theater, das hier zum Vorschein kommt. Mithilfe der spezifischen und von Gilles Deleuze als »kristallin« bezeichneten Filmbildern entsteht hier eine Konkurrenz, aber auch eine einzigartige Verbindung von Malerei und Film.

Gruppo di famiglia in un interno ist die Geschichte eines Intellektuellen meiner Generation, [...]. Der Professor ist ein Sammler von »Conversation pieces«, jenem englischen Malereigenre des achtzehnten Jahrhunderts, das die aristokratischen oder großbürgerlichen Familien darstellte, samt ihren Kindern, ihren Bediensteten, ihren Hündchen; entzückende, elegante, anmutige Figuren, an denen das Reizvolle die Versuchung ist, die Leidenschaften und die Gesichter jenseits der Starre eines Gemäldes zu ersinnen. Mein Film ist solch ein »Conversation piece«: das Porträt einer Familie. (FALDINI/FOFI 1984: 232)

Mit dieser Äußerung beschrieb Visconti eine zweifache Funktion der Malerei in diesem Film, eine formal-ästhetische sowie eine inhaltliche (in einer deutschen Visconti-Monographie weisen die Verfasser auf die Doppelbedeutung hin, denn »zum einen meint er, »Gruppenbild einer Familie von innen« (gesehen), zum anderen ist er dem englischen Fachausdruck »Conversation piece« nachgebildet« (SCHÜTTE 1975: 131; vgl. auch VENUS 1998: 149-169). Die Gemälde – in diesem Falle vorrangig die »Conversation pieces« des englischen Rokoko-Malers Arthur Davis – spielten für den Filmplot eine konstitutive Rolle (auf die Idee zu dem Film ist Visconti während eines Krankenhausaufenthaltes durch eine Studie über die »Conversation pieces« von Mario Praz gekommen (vgl. DE GIUSTI 1985: 138; TONETTI 1983: 169f.).

Dabei handelt es sich um eine zumeist in einer Landschaft angesiedelte Gattung der Malerei des 18. Jahrhunderts. Der die »Conversation pieces« ironisierende Filmtitel bezieht sich dabei als »Familiengruppenbild in einem Innenraum« auf die grundlegende Täuschung des Filmprotagonisten (vgl. JANSEN/SCHÜTTE 1975: 132f.). In dieser Bedeutung enthält der Titel zudem einen impliziten Hinweis auf den Antagonismus zwischen den »unbewegten« Tafelbildern und den »bewegten« Filmbildern, aber auch auf ihre Übereinstimmungen, Verschmelzungen, Hybridisierungen. Visconti konstruiert seinen vorletzten Film – sowohl im Hinblick auf den Inhalt, als auch auf die Form – vermittels des Kontrastierens der unterschiedlichen Bild-, Zeit- und Medien-

charakteren der Malerei und des Films (zur Frage nach der Möglichkeit medialer Repräsentationen vgl. MÜLLER 1996: 197ff.).

Doch vor der Filmanalyse werden die wichtigsten Elemente des viscontianischen Kristallbildes skizziert, wie es vom französischen Philosophen Gilles Deleuze beschrieben wurde. Die Filme Luchino Viscontis zeigen Deleuze zufolge vier fundamentale Elemente auf, die sich leitmotivisch durch sein ganzes Werk hindurchziehen. Das erste dieser Elemente ist die Problematisierung des Lebens der ehemals reichen Aristokratie, eine edle, aber zerbrechliche Welt, die in einem – so das zweite Element – Zustand der Dekomposition inbegriffen ist. Die aristokratische Welt und ihr Zerfall: Beide Merkmale werden durch die visuelle Seite der Filme ausgedrückt, und die großen Kompositionen Viscontis besitzen, so Deleuze, einen »Sättigungsgrad, der ihre Verfinsterung bestimmt« (DELEUZE 1997: 129). Die Ursache des Dekompositionsprozesses liege in der Vergangenheit, die in dieser aristokratischen Welt künstlich zu überleben versucht und die von Deleuze als synthetischer Kristall charakterisiert wird (vgl. DELEUZE 1997: 128f.). Die Geschichte – das, so Deleuze, dritte Element – besitzt die Funktion eines Katalysators innerhalb des Dekompositionsprozesses (vgl. DELEUZE 1997: 129f.). Sie beschleunigt die Zersetzung des Kristalls. Auch das vierte und letzte der von Deleuze angesprochenen Elemente ist ein Element der Zeit. Es handle sich um die Vorstellung oder die Enthüllung, so Deleuze, etwas käme zu spät. Dies sei kein in der Zeit sich ereignender Unfall, sondern eine Dimension der Zeit selbst und diese setze sich der statischen Dimension der Vergangenheit entgegen (vgl. DELEUZE 1997: 130). Diese verlorene Zeit werde allerdings bei Visconti gerade durch die Filme und durch die visuelle Problematisierung des Schönen wiedergefunden (BACON 1998; SCHÜLER 1995).

Geradezu anekdotisch ist Viscontis Wiedererweckung der verlorenen Zeit geworden. Es mussten nicht nur die Blumen echte Blumen, das Kerzenlicht echtes Kerzenlicht, der Moselaner echter Moselaner, sondern auch die Schränke voller historischer Gegenstände sein. Und doch wird durch diese Sättigung des Filmbildes die Atmosphäre der vergangenen Sinnlichkeit (vgl. KAPPELHOFF 2008: 181ff.) nicht nur wiedererweckt, sondern auch musealisiert. Die Frage lautet also, ob mit den Filmen das Schöne nicht mumifiziert werde und damit jenes erreicht werden soll, was die Kunst immer schon erschuf – eine Musealisierung des Schönen. Und mehr noch – Visconti scheint dies zu wissen und damit zu spielen, sind doch der Tod und mit ihm die Unbeweglichkeit – die stets mit der Schönheit einhergehen – in seinen Filmen allgegenwärtig. Nicht von ungefähr schließt Deleuze seine Überlegungen zu Visconti mit der These eines italienischen Filmkritikers, dem zufolge »das Schöne bei Visconti wirklich zu einer Dimension (wird), es spielt die Rolle der vierten Dimension« (DELEUZE 1997: 131).

Solche musealisierten, mumifizierenden Gedächtnisbilder zeigen zwar die Vergangenheit, sie sind jedoch in die Zukunft gerichtet, denn nur so kann die Vergangenheit reaktiviert werden, in die Aktualität einerseits der Figuren andererseits der Zuschauer hineinbrechen, wenn auch zu spät. Das von Vis-

conti inszenierte Gedächtnis ist der »memoire« um 1900 verpflichtet, ein Gedächtnis, das einen Prozess der Erinnerung »in die Zukunft« darstellt (vgl. HÜLK 2012: 7ff.).

Der auffallendste mediale Ort eines solchen Verhängnis-Spiels mit der Zeit, der Geschichte und dem Kristall einer entschwindenden Welt ist der Spiegel, und seine metaphorische Kraft wurde bereits in dem Erstlingswerk des Regisseurs eingesetzt. Die Spiegelungen auf den Film-Bildern verdoppeln in den Filmen Viscontis die Figuren, sie verdrängen diese aus dem Bild und weisen somit auf eine zeitliche Determiniertheit und die Konstante des Selbstverkennens. Dies bezeugt auch ein Beispiel aus dem Film *Il Gattopardo* (*Der Leopard*) aus dem Jahr 1963 – wie *Gruppo di famiglia in un interno* (*Gewalt und Leidenschaft*) ebenfalls mit Burt Lancaster in der Hauptrolle. Es ist ein berühmtes Beispiel des Kristallbildes, das in diesem Film seine Inszenierung findet. Nicht mit der Gegenwart und den sensomotorischen Vorgängen werden die Figuren seit Visconti konfrontiert, sondern mit den virtuellen Bildern einer neben der Gegenwart gleichberechtigt existierenden Vergangenheit:

Die kristalline Ordnung schafft Unbestimmtheits- und Ununterscheidbarkeitszonen, weil sie die Wahrnehmungsbilder von ihrer motorischen Fortsetzung abschneidet und mit einem virtuellen Bild, einem Spiegelbild verknüpft, das dem Gedächtnis angehört. (BALKE 1998: 73)

Im Falle des Kristallbildes ist der Unterschied zwischen einem aktuellen und einem virtuellen Bild nicht mehr deutlich, er existiert zwar noch *de jure*, *de facto* aber wird die Zuschreibung unmöglich gemacht. Das aktuelle und das virtuelle Bild befinden sich, so Mirjam Schaub, in einem »Kreislauf des gegenseitigen Austausches, der die Differenz zwischen beiden Kategorien umspielt und sie auf eine phänomenologische Ununterscheidbarkeitszone (*l'indiscernabilité*) zurückführt« (SCHAUB 2003: 133). Diese Ununterscheidbarkeitszone nennt Deleuze »objektive Illusion«:

Das bekannteste Beispiel liefert der Spiegel. Die Zerrspiegel, die Konkav- und Konvexspiegel und die venezianischen Spiegel sind untrennbar von einem Kreislauf [...]. Der Kreislauf (*le circuit*) ist selbst ein Austausch (*un échange*): das Spiegelbild ist in Bezug auf die aktuelle Person, die es einfängt, virtuell, aber zugleich ist es aktuell im Spiegel, der von der Person nicht mehr als eine einfache Virtualität zurücklässt und sie aus dem Bild – »hors-champ« – verdrängt. [...] Wenn die virtuellen Bilder sich derart vermehren, wird die ganze Aktualität der Person von ihnen absorbiert, während die Person nur noch eine Virtualität unter anderen ist. (DELEUZE 1997: 97)

In einer der berühmtesten Spiegelsequenzen des Films *Il Gattopardo* wird gerade dies vorgeführt: Der Principe Salina steht vor einem Spiegel, die Kamera erfasst zunächst sowohl ihn als auch die Spiegelung. Nach einem Schnitt ist der Fürst nur noch als eine Spiegelung in einem Affektbild – in der Nahaufnahme – zu sehen. Die Einstellung verharrt für einige Sekunden auf dem Gesicht des Fürsten, eine Träne rinnt über sein Gesicht. Die Ränder des Spiegels sind längst nicht mehr zu sehen, der Zuschauer vergisst, dass es sich um eine Spiegelung handelt. In diesem Moment des »Vergessens« ist das Virtuelle an die Stelle des Aktuellen getreten, die Illusion an die Stelle des

Wahrhaftigen. Der Schnitt bildet in dieser Situation einen Sprung vom Realen ins Imaginäre, von der Jetzt-Zeit in die Vergangenheit, einen ›Sprung im Spiegel‹ (vgl. BLÜMLINGER 1990). Interessant ist, dass sich die beiden Einstellungen als ein Schuss/Gegenschuss-Verfahren mit dem Spiegel entpuppen. Es ist so, als ob das Spiegelbild zurückschaut, das Virtuelle das Aktuelle im Griff hat, auf die vergangene Rolle des Menschen hindeutet. Diese Koaleszenz von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunftsvorausdeutung macht dann auch die reine Zeit im bergsonianischen Sinne des Wortes aus – die Zeit als ›durée‹, als Dauer. Bei Deleuze heißt es:

[Das] aktuelle und das virtuelle Bild koexistieren gemeinsam, beide Bilder treten in einen Kreislauf, der uns beständig von einem auf das andere verweist, sie bilden ein und dieselbe ›Szene‹, in der die Personen zwar dem Realen angehören, aber dennoch eine Rolle spielen. (DELEUZE 1997: 109)

Es ist die Verabschiedung des Fürsten von seiner Jugend und auch von seinem Leben, es ist aber auch die Verabschiedung einer ganzen Klasse divinöser Figuren, die in diesem Film inszeniert wird.

Im Film *Gruppo di famiglia in un interno* treten an die Stelle des Spiegels scheinbar die Gemälde, an die Stelle der Familie eine Familiencollage. Damit zurück zur Handlung des Films. In der Hauptrolle auch hier Burt Lancaster als ein ehemaliger Professor. Des Professors frühere Tätigkeit als Naturwissenschaftler scheint ihn in gesellschaftlich-politische Schwierigkeiten gebracht zu haben. Seine Ehe ist, wie es die Rückblenden suggerieren, gescheitert und die wiederkehrende Erinnerung an die Mutter ist eine deutliche Hommage an Marcel Proust. Interessant ist, dass man als Zuschauer in die Rückblenden regelrecht hineintappt, die Einrichtung der Wohnung hat sich in diesen Szenen nämlich genauso wenig verändert wie die formale Seite der Aufnahme. In diese Welt vereinsamter Ich-Konflikte und Erinnerungen dringt eine wahrhaftige Familie ein, in vorderster Front eine gewisse Marchesa Bianca (Silvana Mangano), mit ihrer Tochter Lietta, deren Verlobtem Stefano und mit ihrem Geliebten Konrad. Die Familie möchte eine Wohnung des Palastes anmieten; sie wird die Wohnung völlig umgestalten. Bei einem Abendessen, zu dem der Professor seine unmöglichen Mieter zum Schluss des Films einlädt, entlarvt sich die bisweilen mysteriöse Familie. Die geradezu theatrale Einheit des Ortes und der Zeit ist für die Konstitution der beiden folgenden Sequenzen bezeichnend, spricht doch aus ihrem Kontrast die Kluft zwischen Realität und Wunsch, die die Figur des Professore auszeichnet.

Auch die Tatsache, dass der an den Rollstuhl gefesselte Visconti diesen Film in den Innenräumen drehen musste, spricht hier für eine Verbindung nicht nur mit der Malerei sondern auch mit dem Theater. Mit *Gruppo di famiglia in un interno* wurde ein Kammerstück inszeniert.

Zu Beginn der Sequenz sitzen vier Personen am Tisch: Der Professore am oberen Ende des Tisches, in der ersten Einstellung als eine Rückenfigur, mit der sich der Zuschauer identifizieren kann, in Szene gesetzt. Stefano und Lietta sitzen zu seiner Rechten, Konrad zu seiner Linken. Die zunächst harmonische Konversation – gesprochen wird über den vorzüglichen Wein des

Professore und über seine Liebe zu den ›Conversation pieces‹ – entspricht der gelassen-eleganten Atmosphäre des Raums, in dem sie stattfindet. Alles ist im Speiseraum in rokokohaften, leichten Pastellfarben gehalten. Es dominieren das helle Blau-Gold der Wände und das glänzende Orange-Gold der Kerzen, Leuchter, Fensterdraperien. Der Farbgestaltung hat wohl die Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts Pate gestanden, eine, so Visconti, »unschuldige Zeit der Fabeln, [...] ein märchenhaftes und ein wenig feenhaftes goldenes Zeitalter« (zit. nach SCHIFANO 1988: 278). Die dunkel gekleideten und vor einem hellblauen oder leicht rötlichen Hintergrund platzierten Personen werden von goldenen Kerzen und leuchtenden Weinkaraffen wie ›tableaux‹ eingerahmt. Die Kameraperspektiven loten alle Möglichkeiten einer ›al di là del fessità del quadro/Jenseits der Starre des Gemäldes‹ sich abspielenden, narrativen Montage aus. Im Hintergrund an der Wand sind hin und wieder die englischen Gruppenporträts zu erahnen, namentlich jene etwas steifen Darstellungen Arthur Davis'. Am Tisch, so scheint es, sitzt dagegen eine wahrhaftige Familie. Durch die Schnitte entstehen die Fragmentierung und die Rhythmisierung des Bilderflusses.

Dies bringt in die Darstellung des Gesprächs Bewegung hinein, so, als ob die mehrfigurigen filmischen Kompositionen gar nicht anders präsentiert werden können, ohne gleichzeitig zum Tableau zu erstarren. Die Bewegung entsteht hier nicht aus der Bewegung der Kamera heraus sondern aus der Fragmentierung, der Montage und der Zusammensetzung von Einstellungen.

Mit der Ankunft Marchesa Biancas mischen sich jedoch in die feenhaftes Speisesaalharmonie die Anzeichen einer Tragödie bei, und auch in diesem Film ist »das Speisezimmer [...] der Ort der Begegnungen und Zusammenstöße zwischen den Figuren... um eine Bienenkönigin ... Und die Dramen brechen aus« (VISCONTI 2003: 15).

Bei Biancas furienartigem Einmarschieren durch den dunklen Korridor bleibt die Kamera still und zeigt sie leicht von unten, um ihre Stärke und ihr Selbstbewusstsein zu betonen. Im Speisesaal erwähnt Bianca, ihr Mann habe noch am selben Tag nach Spanien fliegen müssen, ihr Monolog und das daran anknüpfende Gespräch wird jedoch im Salon fortgesetzt. Die Anordnung der Personen im Salon und das Verhältnis der beiden Personengruppen zueinander werden von nun an für die politischen Ideen und Lebenshaltungen stehen, die sie jeweils vertreten. Marchesa, Lietta und Stefano nehmen auf dem Sofa Platz. Der Professor und Konrad – die Familienlosen – beanspruchen für sich Plätze auf der gegenüberliegenden Seite. Marchesa Bianca führt ihre Geschichte zu Ende: Ihr Mann habe darauf bestanden, dass sie die Beziehung mit Konrad abbricht. Konrad erwidert: Biancas Ehemann, ein militanter Faschist, hätte zusammen mit seinen Verbündeten einen Staatsstreich geplant. Er, Konrad, habe die Polizei darüber informiert. Als dies deutlich wird, entpuppt sich Stefano als ein faschistischer Sympathisant und bezeichnet Konrad als einen ›Verräter‹ (auch der Filmproduzent dieses entschieden antifaschistischen Films stand im Verdacht neofaschistischer Sympathien; vgl. JANSEN/SCHÜTTE 1975: 131). Es kommt zur verbalen und auch körperlichen

Gewalt, Konrad wird auf Anordnung Biancas aus der Wohnung des Professors gewiesen. Zwar hat sich der Professor als ein linker Denker erwiesen, um der Ruhe willen verzichtet er zunächst auf Konrads Anwesenheit. Danach setzt er verblüffender Weise zu einem Liebesbekenntnis an seine Untermieter an: ›Wenn es jemals unmöglichere Mieter gab, ich hatte sie. Doch dann fing ich an zu denken, dass sie meine Familie sein könnten.‹

Auf die Liebesbekenntnis folgt ein Schnitt auf die überraschten Gesichter von Stefano, Lietta und Bianca. Der Professor führt dennoch mit seiner Liebeserklärung fort, behauptet, die neue Familie hätte ihn zum Leben erweckt, schaut schließlich zu den Bildern: Vor dem 360-Grad-Kameraschwenk – einer Plansequenz im kleinen – findet – wie in der Spiegelzene des *Leoparden* – wieder ein Schnitt statt. Der Schnitt markiert auch hier die Gratwanderung vom Realen ins Imaginäre. Auch scheint der Schwenk zunächst aus subjektiver Sicht zu erfolgen, bis sich dies am Ende des Schwenks als irreführend erweist, ist doch der Professor jetzt als eine Rückenfigur zu sehen. Durch das Fenster dringt Tageslicht in den Salon ein, der Professor trägt ein anderes Jackett als während des Abendessens, nach einem Schnitt wird das jetzt leere Sofa gezeigt. Während des Kameraschwenks hat offensichtlich eine Zeitraffung stattgefunden: ein neuer Tag ist angebrochen. Folglich war auch die Liebeserklärung des Professors an die künstliche Collage-Familie ins Leere gerichtet.

Doch die Einsamkeit findet nicht nur in der Gegenwart statt, sie bezieht sich auch auf die Vergangenheit. Anders als in der Spiegelsequenz des *Gattopardo* wird in *Gruppo di famiglia in un interno* angedeutet, dass der Professor auch zu seinen historischen Vorbildern keine Verbindung mehr hat. Sie sind nicht das Alter Ego seines Inneren. Auch ist die Voraussetzung hier eine andere als beim Spiegelbild aus *Il Gattopardo*. In der Tat ist nur das Spiegelbild virtuell, weil es ein Bild zeigt, das nur in Abhängigkeit von einem aktuell anwesenden, aber selbst nicht sichtbaren Modell entsteht, darauf hat bereits Miriam Schaub hingewiesen. Auch die Photographien gelten, so Schaub, als virtuell, weil sie auf eine einstmalige Anwesenheit der abgelichteten Personen verweisen. Wenn es wichtig ist, dass die Referenzobjekte direkte Spuren auf den Bildern hinterlassen, dann scheiden die Gemälde als Kandidaten für virtuelle Bilder aus (vgl. SCHAUB 2003: 134). In letzter Konsequenz heißt dies nicht nur, dass es sich hier auf formalästhetischer Ebene um keine Kristallbilder im engeren Sinne handelt.

Inhaltlich bedeutet es, zwischen den imaginären Familien des Professors haben immer schon unüberwindbare Mauern bestanden. Die Zeitebenen des Professors und seiner Porträts bilden keine Koaleszenz, also keine Verschmelzung wie die Spiegelbilder des *Gattopardo*. Sie ereignen sich auf vollkommen anderen Zeitebenen und Vergangenheitsschichten. Dies ist inhaltlich der Grund der Illusion des Protagonisten und auf der Ebene des Rezipienten ein Hinweis auf diese Illusion.

Und doch sind auch die Gemälde zusammen mit der gesamten anachronistischen Einrichtung des Palazzo der Grund für den Eindruck eines syn-

thetischen Kristalls, der in sich die Vergangenheit – z.B. die Kindheit oder die Ehe des Professore – beinhaltet, in dem die Vergangenheit buchstäblich künstlich überlebt. Durch die Substituierung des Lebens durch die Gemälde erweist sich der Film als eine zeitgenössische, in vielerlei Hinsicht immer noch aktuelle Konsequenz des gesamten viscontischen Œuvres.

Dem angesprochenen Konflikt zwischen dem Professore und seiner imaginären Familie entsprechend ist der Film visuell auf unübersehbaren Gegensätzen aufgebaut. Durch differierende Wohnungseinrichtungen werden unterschiedliche Moral- und Familienvorstellungen sowie Charakterzüge hervorgehoben. Die englischen Konversationsstücke des 18. Jahrhunderts und Arthur Davis werden mit der Pop-Art und der amerikanischen Farbfeldmalerei konfrontiert, um auf die verschiedenen Zeitschichten, in denen die Protagonisten leben, hinzuweisen. Arien und Violinkonzerte Mozarts werden mit der zeitgenössischen Schlagermusik kombiniert, die (anfangs noch) strengen moralischen Ansichten des Professore mit sexueller Großzügigkeit. Zwar kann die vulgäre, nur auf Äußerlichkeiten fixierte Welt der Industriellenfrauen, -töchter und -söhne dem Familienideal des Professore unmöglich entsprechen. Der zwischen Ideal und Wirklichkeit ausgetragene Konflikt dekurviert aber seine eigenen, aus der angedeuteten Vergangenheit und rezenter geheimer Verzückung resultierenden Brüche und Selbstlügen, die in dem »letzten Abendmahl« der neuen Familie kulminiert. In diesem werden alle Kompositionsmöglichkeiten durchgespielt. Einzeldarstellungen wechseln sich mit Gruppenporträts ab, sitzende, stehende, sich langsam bewegende Figuren sind hier genauso präsent wie die miteinander kämpfenden Personen oder die Rückenfiguren. Als Bindeglied und Rhythmus-Geber fungiert hier die Montage. Mittels des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens und der Nahaufnahmen im Speiseraum und im Salon entsteht hier die Bewegung. Der 360-Grad-Kameraschwenk im Salon bescheinigt den Gemälden im Vergleich dazu, so scheint es, vielmehr ihre Starre. Denn die Kamera kreist an den Gemälden vorbei, ohne von ihnen etwas hervorzuheben, wie dies das menschliche Auge tun würde. Es ist, als ob ein toter Blick an der festgehaltenen toten Zeit vorbeizieht.

Die Figuren-Darstellungen von Arthur Davis werden sodann den Mietern des Professors und der in der Zeit verlaufenden Bewegung der Montage entgegengesetzt. Doch während die Außenporträts des Professors nicht nur als Gemälde sondern auch in ihrer Darstellung starr sind, erscheinen die in die Räume eingesperrten Protagonisten im Film durchaus lebendig und bewegt, ob sie sich gegenseitig verführen, miteinander speisen oder gegeneinander kämpfen.

Bei dem Streitgespräch zwischen Konrad, Marchesa und Stefano zum Schluss des Films, auch dies geläufig im Schuss/Gegenschuss-Verfahren gefilmt, ist das Gesicht die affekt-tragende Komponente. Jenseits der Starrheit des Gemäldes bedeutet hier nicht nur die Montage sondern auch den Ausdruck der Leidenschaften, präsentiert durch die mimische Entladung. Das Gesicht und die Montage sind Elemente, mit denen die Filmbilder »al di là

della fissità del quadro inszeniert werden – nicht nur bei Visconti (ERSTIĆ 2008: 12; FALDINI/FOFI 1984: 232). Die Facetten des Filmbildes sind hier die Spannungen zwischen den Tableaux und der Schnitte/Montage, zwischen den Porträts und der zurückgenommenen Miene des Professors und den mimischen und verbalen Entgleisungen seiner Untermieter. Doch ob bewegt oder unbewegt – beide Bildarten können die Zeit zurückdrehen, die Schönheit – jene Silvana Manganos, jene Helmut Bergers, jene Burt Lancasters – für die zukünftigen Betrachter konservieren.

Literatur

- BACON, HENRY: *Visconti. Explorations of Beauty and Decay*. Cambridge [Cambridge UP] 1998
- BALKE, FRIEDRICH: *Gilles Deleuze*. Frankfurt/M. [Campus] 1998
- BLÜMLINGER, CHRISTA (Hrsg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien [Sonderzahl] 1990
- DE GIUSTI, LUCIANO.: *I film di Luchino Visconti*. Rom [Gremese] 1985
- DELEUZE, GILLES: *Kino II. Das Zeit-Bild*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1997
- ERSTIĆ, MARIJANA: Kristalliner Verfall. Luchino Viscontis (Familien-)Bilder 'al di là della fissità del quadro'. Heidelberg [Winter] 2008
- FALDINI, FRANCA; FOFI FOFFREDO (Hrsg.): *Il Cinema italiano d'oggi. 1970-1984. Raccontato dai suoi protagonisti*. Mailand [Arnoldo Mondadori] 1984
- HÜLK, WALBURGA.: *Bewegung als Mythologie der Moderne. Vier Studien zu Budelair, Flaubert, Taine, Valery*. Bielefeld [Transcript] 2012
- KAPPELHOFF, HERMANN: *Visconti: Die Sinnlichkeit einer anderen Zeit*. <http://www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/media/abstract002.pdf> [Letzter Zugriff: 11.03.2012]
- KAPPELHOFF, HERMANN: Der Geschmack vergangener Sinnlichkeit. Viscontis kinematographische Historien. In: KOEBNER, THOMAS; IRMBERT SCHENK (Hrsg.): *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre*. München [Edition Text und Kritik] 2008, S. 181-201
- MÜLLER, JUERGEN E.: *Intermedialität. Formen medialer kultureller Kommunikation*. Münster [Nodus] 1996
- PANOFSKY, ERWIN: Stil und Medium im Film. In: PANOFSKY, ERWIN: *Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers. Mit Beiträgen von Irving Lavin und William S. Heckscher*. Aus dem Amerikanischen von Rainer Grundmann und Helmut Färber. Frankfurt/M. [Fischer] 1999, S. 19-57
- SCHAUB, MIRIJAM: *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*. München [Fink] 2003
- SCHIFANO, LAURENCE: *Luchino Visconti. Fürst des Films*. Gernsbach [Katz] 1988
- SCHÜLER, ROLF: *Visconti*. Berlin [Filmkunsthaus] 1995

- SCHÜTTE, WOLFRAM: Kommentierte Filmografie. In: JANSEN, PETER W.; WOLFRAM SCHÜTTE (Hrsg.): *Luchino Visconti*. München [Hanser] 1975
- TONETTI, CLARETTA: *Luchino Visconti*. London [Columbus Books] 1983
- VENUS, JOCHEN: Luchino Viscontis ›Gruppo di famiglia in un interno‹. ›Klassisches‹ oder ›modernes‹ Kino? In: ROLOFF, VOLKER; HELMUT SCHANZE; DIETRICH SCHEUNEMANN (Hrsg.): *Europäische Kinokunst im Zeitalter des Fernsehens*. München [Fink] 1998, S. 149-169
- VISCONTI, LUCHINO: Ich, Luchino Visconti. In: STORCH, WOLFGANG (Hrsg.): *Götterdämmerung. Luchino Viscontis deutsche Trilogie*. Berlin [Bertz + Fischer] 2003, S. 11-20