

melband thematische Anregungen und methodische Modellanalysen für eine weitere Beschäftigung mit dem deutschen Nachkriegskino bereitzustellen, erfüllen die ihre Gegenstände umsichtig kontextualisierenden und historisierenden Beiträge im Einzelnen wie in der Gesamtschau voll und ganz. (Michael Wedel)

■ Marijana Erstic: **Kristalliner Verfall. Luchino Viscontis (Familien-)Bilder al di là della fissità del quadro**. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008, 207 Seiten, Abb.
ISBN 978-3-8253-5426-8, € 48,00

Verglichen mit dem schier unerschöpflichen Oeuvre des italienischen Film-, Theater- und Opernregisseurs Luchino Visconti (1906-1976) ist die Menge der bislang dazu erschienenen deutschsprachigen Buchpublikationen recht überschaubar. Umso erfreulicher ist der Vorsatz von Marijana Erstics romanistisch-kunsthistorischer Dissertation, die „Rolle einzelner Künste und Medien bei der (De-)Konstruktion der Familienbilder in den Filmen Luchino Viscontis“ (S. 20) zu untersuchen. Denn tatsächlich ist die Familie sowohl in lebensweltlicher wie soziologisch-analytischer Hinsicht eines der Hauptthemen bei Visconti – was sicherlich nicht zuletzt der biografischen Tatsache geschuldet ist, dass der Regisseur selbst einer der großen aristokratischen Familien Italiens angehörte.

Ausgehend von der ausgesprochenen „Piktoralität“ und „einer bewußt eingesetzten Intermedialität“ bei Visconti stützt sich Erstic bei ihrer „dekonstruktive[n] Lektüre“ (S. 177) insbesondere auf den „Zeit-Ansatz“ in der Kinophilosophie von Gilles Deleuze. Dieser hatte mit der anschaulichen Metapher des „im Zerfall befindlichen Kristalls“ die Viscontischen Filme als einen in den frühen 1940er Jahren einsetzenden Neubeginn in der Kinogeschichte bezeichnet. Gekennzeichnet wurde dieser durch den Übergang vom affekt- und aktionsreichen „Bewegungs-Bild“ hin zum selbstreflexiven, geschichts- und erinnerungsträchtigen „Zeit-Bild“.

Ähnlich wie Marcel Proust ist Luchino Visconti auf der Suche nach der verlorenen Zeit und findet sie vor allem in den „Gedächtnisbildern des Schönen“ (S. 53). Das von ihm häufig eingesetzte Requisit des Spiegels bzw. der spiegelnden Wasseroberfläche etwa gehorcht in seiner Dramaturgie dem Lacan'schen Wechselspiel von narzisstischem Sich-Sehen und Sich-Verkennen, wie Erstic an verschiedenen Filmbeispielen exemplifiziert. „Wie bei Lacan sind die Spiegelungen bei Visconti beides: Orte der Bestätigung des Subjekts und seiner Dekonstruktion, Orte der vergeblichen Umarmung eines flüchtigen Scheins.“ (S. 88)

Bedeutsamer noch ist der Bezug der Schauspielerkörper zu verschiedenen Werken der Malerei, die bei Visconti im Sinne historischer Rekonstruktionen

sowie ironischer Zitate und Anspielungen den Status von Tableaux vivants erhalten. Man könnte sie als Warburg'sche „Pathosformeln“ bezeichnen, die in das Medium des Films transformiert und damit verlebendigt werden. Auf ähnlich freie, spielerische Weise verfährt der Regisseur übrigens mit den jeweiligen literarischen Vorlagen, die Erstić auf implizite Weise in ihre Analysen mit einbezieht. „Die Viscontischen Zeit- und Erinnerungsbilder rekonstruieren nicht nur eine vergangene Welt, sie inszenieren immer wieder die Erinnerungen als die Protagonisten wie den Zuschauer in den Bann ziehenden Impulse.“ (S. 120) Das Thema Fotografie, wiederum in Gestalt von Familienfotografien, spielt dabei eine besondere Rolle: In ihrer Funktion als Ikonen sollen sie, ortsunabhängig und transportabel, die (verlorene) Einheit von Subjekt und Familie garantieren, wie sie vor allem in den neorealistischen Filmen zelebriert wird. In MORTE A VENEZIA (TOD IN VENEDIG, 1971) schließlich kommt es zu einer Verschmelzung von Fotografie und Film, wenn in der erotischen Figur des engelgleichen Jungen Tadzio die Fotografie gewissermaßen Fleisch geworden ist.

Nicht ganz folgen kann man der Autorin dagegen im letzten Kapitel ihrer Untersuchung, das bezogen auf das Spätwerk im quasi autobiografischen Kurzschluss eine Engführung der Viscontischen Familienbilder durch Verweise auf die religiös-mythische Konstruktion der „Heiligen Familie“ vornimmt: Selbst ihre Unkenntlichkeit, ihr Zerfall trage mythischen Charakter. Erstić unterschätzt damit eine von ihr selbst am Schluss angedeutete „gendertheoretische Fragestellung“. Sie spricht von „latenten und offensichtlichen homoerotischen Elementen“ in den Filmen Viscontis, die eine „sprechende Alternative“ seien zur bürgerlichen Familie (S. 176 f). Und so hätte dieser allzu sehr von intermedialen Fragestellungen dominierten, manchmal etwas ziellosen „dekonstruktive[n] Lektüre der kristallinen, in Auflösung befindlichen (Familien-)Bilder“ (S. 177 f) unbedingt eine konstruktive Lektüre zur Erotik des männlichen Körpers in den Filmen Luchino Viscontis an die Seite gestellt werden müssen: „al di là della fissità del quadro“ - „jenseits der Starrheit des Gemäldes“. (Alfons Maria Arns)

■ Henning Wrage: **Die Zeit der Kunst. Literatur, Film und Fernsehen in der DDR der 1960er Jahre. Eine Kulturgeschichte in Beispielen.** Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2009, 417 Seiten, Abb. ISBN 978-3-8253-5502-9, € 58,00

Die Geschichte der SED-Kulturpolitik ist eine Geschichte von Dogmen und Denkverboten, von ideologisch überfrachteten Auftragsarbeiten, von drangsalieren und genötigten Künstlerinnen und Künstlern. Gleichzeitig ist sie eine Geschichte von Nischen und Freiräumen, die den Literaten, Musikern oder Filmemachern in der DDR – mit schwankender Intensität – gewährt