

Michael Wedel

Joe McElhaney: Luchino Visconti and the Fabric of Cinema

2022

<https://doi.org/10.25969/mediarep/19123>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wedel, Michael: Joe McElhaney: Luchino Visconti and the Fabric of Cinema. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 39 (2022), Nr. 4, S. 408–409. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/19123>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Joe McElhaney: Luchino Visconti and the Fabric of Cinema

Detroit: Wayne State UP 2021, 229 S., ISBN 9780814343081, USD 35,99

Wie Joe McElhaney eingangs klarstellt, ist sein Buch über die Filme von Luchino Visconti weder als ein Beitrag über Mode und Film noch im engeren Sinne als eine Studie über die Rolle zu verstehen, die das Kostümbild im vielgestaltigen Werk des italienischen Regisseurs spielt. Vielmehr handele es sich um eine monografische Fallstudie zu einer genuin filmischen Ästhetik der Stofflichkeit, die er unter den Begriff eines „cinema of fabric“ (S.1) fasst. An dem in dieser Hinsicht exzessiven Œuvre Viscontis wird damit eine prinzipielle Ausdrucksqualität des Mediums ins Visier genommen, die nicht auf Visconti beschränkt ist, an seinen Filmen aber besonders gut greifbar wird. Die ausgeprägte ästhetische Sensibilität für Stoffe und Gewebe aller Art führt McElhaney vor allem auf drei bio-

grafische Umstände zurück: Viscontis aristokratische Herkunft, seine marxistischen Überzeugungen und seine Homosexualität. Im Verlauf der verschiedenen Kapitel kommt dabei vor allem der dritte Aspekt zum Tragen, wodurch die detaillierten analytischen Betrachtungen immer wieder den Charakter von *queer readings* annehmen und auf diese Weise überraschende Deutungsperspektiven auf ganze Filme oder einzelne Szenen eröffnen. Eine komplementäre Stärke des Vorgehens liegt dabei in der konsequenten film- und kulturhistorischen Einbettung der an den Filmen erzielten Befunde.

Entlang von zwei zentralen Feldern der filmischen Artikulation – der *Mise en Scène* als Summe aus Bewegung und Rauminhalt einer Einstellung sowie der Montage, deren Schnittmuster selbst als

eine Art des (Ver-)Webens verstanden werden (vgl. S.15) – setzt McElhaney sein Vorhaben einer ästhetisch angeleiteten Neuverortung Viscontis an Beispielen um, die alle Schaffensperioden des Regisseurs abdecken. Kapitel 1 spürt Ausstattung- und Bekleidungsdetails in *Ossessione* (1943), *La terra trema* (1948) und *Rocco e i suoi fratelli* (1960) nach und stellt sie in einen Zusammenhang mit Verfahren des literarischen Naturalismus und Verismus. In präzisen Quervergleichen profiliert McElhaney Viscontis spezifische Signatur im Wechselspiel von Figur, Klassenzugehörigkeit und Milieu gegenüber neorealistischen Schlüsselwerken anderer Regisseure, wobei sein besonderes Augenmerk der Erotisierung des männlichen Körpers gilt.

In Kapitel 2 rücken die weiblichen Hauptfiguren von *Bellissima* (1951) und *Senso* (1954) in den Mittelpunkt. Sie werden in die Genretradition des frühen italienischen Diva-Films gestellt, der wiederum Einflüsse aus der Oper und dem melodramatischen Theater in sich aufgenommen hat. Das für diese Tradition typische, durch opulente Kostüme und subtile Verschleierungen betriebene Spiel mit der sinnlich-körperlichen Präsenz weiblicher Stars sieht McElhaney auch bei Visconti am Werk, hier jedoch vor allem als Katalysator, um in beide Filme das Gefühl für eine Tiefenzeitlichkeit des Geschehens einzuziehen, das an Marcel Proust und Thomas Mann gemahnt. An den Literaturverfilmungen *Le notti bianche* (1957) und *Lo straniero* (1967) arbeitet Kapitel 3 vor allem den physisch-erotischen, aber auch latent bedrohlichen Bedeu-

tungsüberschuss heraus, den Viscontis Inszenierung kultureller Projektionen mithilfe des gezielten Arrangements von Kleidungsstilen und Farbkontrasten gegenüber Fjodor Michailowitsch Dostojewskis und Albert Camus' Vorlagen produziert.

Kapitel 4 stellt mit den Familientragödien *Il gattopardo* (1963) und *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965) zwei Versionen eines Klassizismus einander gegenüber, die über zum Teil erhebliche Gestaltungsunterschiede hinweg durch den filmischen und gestischen Umgang mit den Insignien ihrer skandalösen Verfallsgeschichten (z.B. Taschentücher, Decken, Tücher und Schals) miteinander korrespondieren. Das folgende Kapitel „Decadent Threads“ (S.137) schließt thematisch nahtlos an das vorige an, stellt an der ästhetisierten Ausgestaltungssprache von *La caduta degli dei* (1969), *Morte a Venezia* (1971) und *Ludwig II.* (1973) jedoch deutliche Zeichen eines sich radikalierenden filmischen Modernismus fest. Diese Tendenz schließt einen sich ebenfalls radikalierenden Umgang mit (Homo-)Sexualität ein und setzt sich, wie McElhaney im letzten Kapitel ausführt, in *Gruppo di famiglia in un interno* (1974) und *L'innocente* (1976) fort.

Elegant geschrieben und originell komponiert, wirft McElhaney's *Luchino Visconti and the Fabric of Cinema* einen frischen Blick auf das vermeintlich so disparate Gesamtwerk Viscontis, dessen innerer Zusammenhang uns in den hier gekonnt miteinander verwobenen Fäden ganz neu vor Augen tritt.

Michael Wedel (Potsdam)