

Andreas Jacke

Ivo Blom: Reframing Luchino Visconti: Film and Art 2018

<https://doi.org/10.17192/ep2018.4.7982>

Veröffentlichungsversion / published version
Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Jacke, Andreas: Ivo Blom: Reframing Luchino Visconti: Film and Art. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 35 (2018), Nr. 4. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2018.4.7982>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier: <https://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: <https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Ivo Blom: Reframing Luchino Visconti: Film and Art

Leiden: Sidestone Press 2018 (CLUES, v.4), 314 S.,
ISBN 9789088905483, EUR 39,95

Für die Gestaltung der ästhetisch durchinszenierten Filme von Visconti ist der Einfluss künstlerischer Vorlagen bedeutsam. Beispielsweise orientierten er und seine Crew sich bei Kompositionen der Filmbilder an Gemälden. Ivo Bloms Studie zeigt die Vorlagen, die dazu verwendet wurden. Zunächst wird der Eindruck vermittelt, dass Viscontis optische Brillanz einfach daher rührt,

dass er seine Filme so gestaltet hat, wie auch viele andere bekannte Filme über Malerei konzipiert sind: In *Girl with a Pearl Earring* (2004) oder schon bei *Un dimanche à la campagne* (1984) wurden die Bildkompositionen der Gemälde von Jan Vermeer oder der Impressionisten einfach imitiert, während die Narration Episoden aus dem Leben der Maler erzählte. Im Gegensatz zu

diesen einfachen Nachahmungen sind die Bildzitate hier aber meistens auf komplexere Weise verwendet worden, außerdem stammen einige von ihnen aus dem großen Fundus der Filmgeschichte.

Die Studie konzentriert sich verständlicherweise stark auf die Szenografie, die Kostüme und Kinematografie. Die Adaptionsfähigkeit von Visconti ist anders, als beispielsweise bei Sergio Leone, nicht darauf gerichtet optische Ideen innerhalb einer postmodernen *Bricolage*-Technik zu sampeln, sondern sie wird meist in kulturgeschichtlich ausgefeilten Kontexten und szenischen Zusammenhängen angewendet. Bloms beeindruckende Archäologie des Filmbildes stellt daher keineswegs bloß einfache Analogien zwischen den künstlerischen Vorlagen und den Filmen her, sondern in nahezu allen Fällen sind die Beziehungen der vorgenommen Bildadaptionen vielschichtig und selten für die Zuschauer_innen auf den ersten Blick sichtbar. Zwei Drittel der Studie widmen sich der Analyse von filmspezifischen Mitteln, dem *Framing*, dem *Mobile Framing* und dem *Mirroring* und arbeiten neben den Bildquellen so durchaus an einer Analyse von Viscontis genuin kinematographischer Bildsprache.

Ein repräsentatives Beispiel ist, wie das Gemälde *La malédiction paternelle. Le fils puni* (1778) von Jean-Baptiste Greuze in *Il Gattopardo* (1963) verwendet wurde (vgl. S.54ff.). Der Film handelt vom Untergang des sizilianischen Adelsgeschlechts zugunsten der bürgerlichen Gesellschaftsord-

nung. Verkörpert wird der Adel vor allem von dem Fürsten Don Fabrizio, der es seinem Neffen Tancredi ermöglicht zur Macht zu gelangen, obwohl dieser eine neue bürgerliche Ordnung durchsetzen möchte. Im letzten Drittel des Films findet ein opulent in Szene gesetzter Ball statt, in dem das Szenario dieses Machtwechsels besiegelt wird. In einer zentralen Szene am Ende des Balls zieht sich Don Fabrizio, dem es körperlich nicht gut geht, in ein einsames Gemach zurück und betrachtet dabei ein Gemälde auf dem ein sterbender Vater und seine entsetzte Familie dargestellt sind. *La malédiction paternelle. Le fils puni* von Greuze aber handelt eigentlich von einem Sohn, der sich zum Ärger seines Vaters zum Kriegsdienst gemeldet hat, von der Armee nach Hause kommt und seinen Vater todkrank vorfindet. Schon in der Romanvorlage wurde der Fokus von dem kriegslüsternden, verlorenen Sohn ganz auf den vor Kummer sterbenden Vater hin verschoben (vgl. S.58). Visconti hat aber noch mehr verändert: Im ersten Drehbuchentwurf war vorgesehen diese Szene mit einem Voiceover zu unterlegen, durch das die Gedanken des Fürsten über sein Ende analog zum Roman erzählt werden sollten (vgl. S.59). Stattdessen findet nun im Film zwischen dem Fürsten, seinem Neffen und dessen Frau ein Dialog über den Tod statt. Der Neffe sorgt sich zwar um seinen Onkel, dieser weiß aber genau, dass die Sorge um ihn viel schwächer ist, als der revolutionäre Glaube an die Erneuerung. Er hat das Zepter weitergegeben, die Revolution unterstützt, obwohl er nicht an sie glaubt und sein

Verhalten den eigenen Untergang beschleunigen wird. Das Gemälde spielt in dieser Szene eine Schlüsselrolle, weil es sowohl den Aufbruch des Sohns in den Krieg meint, als auch den Tod des Vaters zeigt. Diese Kontexte entziehen sich dem Betrachter, ebenso wie das Wissen um Viscontis Ausgestaltung der Szene. Auch weist Blom darauf hin, dass der Tod von Don Fabrizio, der im Roman ausführlich beschrieben wird, im Film nur als Antizipation angedeutet

wird (vgl. S.273). Auf dem Cover des Buches ist ein Foto aus dieser Szene abgebildet.

Für interessierte Leser_innen kann diese präzise und umfangreiche Studie dazu beitragen, dass viele zentrale Details an der Schnittstelle zwischen Kunst- und Filmwissenschaften sowie ihre Zusammenhänge in Viscontis Filmen erkennbar werden.

Andreas Jacke (Berlin)