

**Hans J. Wulff**

**Rez. zu: Marjana Erstić: *Kristalliner Verfall: Luchino Viscontis (Familien-) Bilder ,al di là della fissità del quadro‘*. Heidelberg: Winter 2008, 207 S. (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft. 157.).**

Eine erste Fassung dieser Rezension erschien in: *Medienwissenschaft: Rezensionen* 25,3, 2008, S. 311-313.  
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/8-92>.

In Deleuze' Auffächerung des „Zeit-Bildes“ steht das Kristallbild neben dem „Erinnerungsbild“ - das mit Rückblenden Überblendungen u.ä. arbeitet, um die Virtualität oder Irrealität des Gezeigten zu markieren - und dem „Traumbild“, das subjektiv imaginierte Szenarien zeigt. Im Kristallbild treten Aktuelles und Virtuelles nebeneinander, das Vergangene und das Imaginierte überlagert das Gegenwärtige. Insbesondere die in das Bild eingelagerten Artefakte - Film/Theater/usw. im Film, Gemälde, Photographien, Plastiken, situative oder erinnerungsstimulierte Bedeutungen tragende Objekte u.a.m. - brechen das Bild des Seienden vor der Kamera auf, bereichern es um weitere Bedeutungen, die sich nur aus der Gegenwart nicht erklären lassen. Kristallbilder vereinen Bildelemente aller Zeitstufen; sie koexistieren und sind gegeneinander durchlässig - eine These, die Deleuze im Bild der *Koaleszenz* faßt, eines chemophysikalischen Zustands von Flüssigkeiten, in dem kolloidale Teilchen zusammenfließen und bis sich zur Ununterscheidbarkeit miteinander mischen. Das Bild koaleszierender Elemente ist ein Versuch, der oft unsicheren Bedeutung von ikonographischen Anspielungen auf den Begriff oder zumindest ins Bild zu helfen. Da werden auf der Ebene der visuellen Stereotypen, der Bezugnahme auf Werke der Bildenden Kunst oder auf verallgemeinerte Pathosformeln Bedeutungshorizonte ins Spiel des Verstehens eingemischt, die vielen Zuschauern nur höchst diffus zugänglich sind, vielleicht sogar zur Gänze unzugänglich bleiben. Koaleszente Elemente vertiefen Bedeutungen, unter Umständen eröffnen sie sogar ein eigenes Feld ikonographischer Diskursivität - indem sie historische Bedeutungen, die sozusagen „quer“ zu den primären Bedeutungen des Films liegen, zur Disposition stellen. Für Erstić ist diese eher semantisch-historische Leistung als subjektive Bildenergie gefasst; demnach umfassen Kristallbilder ein aktuelles und ein virtuelles Bild, wobei letztere „auf das Virtuelle der Wünsche und Träume der Filmper-

sonen verweisen und die Personen im aktuellen Bild verdoppeln, somit eine kristalline Zone, eine ‚subjektive Illusion‘ formierend, bei denen die Ununterscheidbarkeit freilich [...] mehr auf der Seite der Filmpersonen liegt, denn auf der der Zuschauer“ (S.47f).

In den Filmen Viscontis hat die Überlegung eine erhebliche Konsequenz: Weil die kristallin umspielten Bedeutungen hier durchweg auf eine verlorengegangene historische Welt des Adels, der Kunst-Bohème und der Großbourgeoisie des 19. Jahrhunderts verweisen, werden die Figuren als gebrochene Gestalten zwischen den Zeiten konstituiert - konfrontiert mit einer Realität, die mit der subjektiven Realität der Wünsche nicht mehr übereinstimmt. Die virtuellen Elemente der koaleszenten Mischung sind objektiv als Leistungen der Bildgestaltung und der Mise-en-Scène gegeben; in der Interpretation des Films aber werden sie zu Indikatoren einer besonderen subjektiven Verfasstheit der Handelnden. Desillusionierung - die Einsicht in die Unvereinbarkeit des Realen und des Virtuellen individueller Existenz - ist darum auch eines der zentralen narrativen Motive in Viscontis Filmen. Erstić verbindet die bildtheoretische Überlegung Deleuze' mit den Ich-Spaltungs- und Spiegel-Modellen Lacanianischer Psychoanalyse, mit einer Selbstreflexivität des Blicks (der beide Grundelemente der Koaleszenz erfasst), den Pathosformeln Aby Warburgs, die als „Energiebilder“ (S.90) neu gefasst werden, der eigenen Rolle der Photographien in Visconti-Filmen. Die im Titel angekündigten „Familienbilder“ treten erst spät (S.145ff) ins Zentrum des Interesses. Eine Vielzahl von intertextuellen Referenzen in die Malereigeschichte v.a. des 19. Jahrhunderts untermauert die Annahme, dass Viscontis Bildwelten ihre Bedeutungsenergien aus einer ‚kristallinen Zone‘ von Vorausbedeutungen beziehen. Die Filme Viscontis bilden so ein extremes Beispiel für eine Bedeutungs-

produktion aus intertextueller Bezugnahme: Ersti?  
Siegener Dissertation zeigt dieses sehr überzeugend  
an zahlreichen Beispielen. Schade darum, dass di-

verse ‚Screen-Shots‘ aus den Breitwandfilmen nur  
verzerrt wiedergegeben sind.