

Intervallo. I pittori del Rinascimento in Luchino Viscontis *Rocco e i suoi fratelli*

Originalveröffentlichung in: Donetti, Dario ; Gründler, Hana ; Richter, Mandy (Hrsgg.): *Viaggio nel Nord Italia : studi in cultura visiva in onore di Alessandro Nova*, Firenze 2022, S. 55-58

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2024), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009172>

Tanja Michalsky

Luchino Visconti ist nicht gerade als Video-Künstler bekannt, aber er hat bereits 1960 – bevor mit Nam June Paik und anderen die bildende Kunst das Fernsehen und seinen Apparat für sich entdeckt hat – ein offensichtlich eigens erstelltes ‚Video‘ als Meta-Kommentar in seinen Film *Rocco e i suoi fratelli* eingebaut.¹ Es handelt sich um die Verfremdung eines im Spot explizit so betitelten *Intervallo*, also eines kurzen, damals tatsächlich von der RAI produzierten Kurzfilmformates über das italienische Kulturerbe (meist historische Städte), das in Sendepausen eingeblendet wurde.² Visconti adaptiert dieses bildungspolitische TV-Format in einem schnell geschnittenen Kurzfilm, der in Schwenkbewegungen Werke von berühmten Malern der Renaissance nur im Detail zeigt, während sich im filmischen Raum vor dem Fernseher ein veritabler Kampf abspielt.³ Es ist der Kampf zwischen dem neureichen, dementsprechend selbstbewussten, in seiner Wohnung von teuren Kunstwerken umgebenen, homosexuellen Mäzen Morini und dem wehrlosen, finanziell und psychisch bereits ruinierten Boxer Simone, dem schwarzen Schaf aus der Familie Roccas.⁴ Die im Fernseher gezeigten Bilder, deren Ikonographie sich aufgrund der Ausschnitte nur Kennern wirklich erschließt,⁵ kommentieren die Figuren, während die Dynamik der Kamerabewegung die hektische Kampfhandlung visuell noch steigert. Die hier gewählte Rahmenvergrößerung (Taf. IX) zeigt den Moment, in dem Morini am Ende der Szene seinen Fernseher ausschaltet, auf dem gerade noch ein verführerisches Detail aus Tizians *Bacchanal der Andrier* (Madrid, Museo del Prado) zu sehen ist. Pointiert könnte man

Rahmenvergrößerung aus Luchino Viscontis *Rocco e i suoi fratelli*.



interpretieren: Das Kino hat die Macht, sowohl den noch jungen Konkurrenten – das Fernsehen – als auch den alten – nämlich die sogenannte Hochkultur der Renaissance, die ihrerseits ‚für alle‘ im Fernsehen erklärt wird – zu überformen und in die eigenen Dienste zu stellen, wo es sie zudem an- und wieder ausschalten kann.

Doch die ganze Szene ist selbstredend vielschichtiger: Der Fernseher ist oft unüberschnitten zu sehen und teils scheint es, als würden die Figuren aus dem *Intervallo* direkt in die Szene eingreifen. Die Szenen bzw. Ausschnitte sind sprechend: Gleich nach dem Einschalten des Fernsehers erscheint Raffaels *Heiliger Georg mit dem Drachen* (Paris, Musée du Louvre) und alludiert die Erwartungen an den Boxer, siegreich aus dem Kampf hervorzugehen. Bei zurückgezogener Kamera gerät das Fernsehbild mit Raffaels *Traum eines Ritters* (London, National Gallery) zwischen die Protagonisten – Morini kommentiert, so (also anders als im Traum) habe es enden müssen. Zu Tizians *Danae* (Madrid, Museo del Prado), die allein auf dem Bildschirm den Goldregen erhält, erinnert Morini an seine Hoffnungen in Simone, der ihm, als er ihn das erste Mal sah, wie ein Apollo erschien. Er befigert seinen ‚Apollo‘, der sowohl Objekt der Begierde als auch ‚Goldesel‘ im Boxstall war. Nachdem Rocco aus dem Bild gelaufen ist, scheint Adams Arm aus Tizians *Adam und Eva* (Madrid, Museo del Prado) Morini gleichsam zu berühren, der so im übertragenen Sinne an die Stelle der Sünderin Eva tritt. Morini verkündet das Ende von Simones Boxlaufbahn bietet aber Hilfe als (begehrender) Mann an. Während der physische Kampf der Männer sich anbahnt blickt die stillende Nackte aus Giorgiones *Tempesta* (Venedig, Gallerie dell'Accademia) gewohnt rätselhaft auf die Betrachter – und der Schriftzug „Intervallo I PITTORI DEL RINASCIMENTO“ markiert den medialen Status des Bildes. Mit wilden Schwenks im Raum wie auch im *Intervallo* wird die Rauferei aufwändig inszeniert. Ruhe tritt erst mit dem Ausschnitt aus Tizians *Bacchanal der Andrier* ein. Wenn man so will, bilden die aufreizenden Frauen die Folie für das (einseitig) erotische Verhältnis von Morini und Simone.⁶ Um dies im Detail zu erkennen, muss man die Szene mehrfach sehen – der erste Eindruck ist der eines autoritativen Mediums, das den Kampf begleitet.

Das *Intervallo* hat, rein ikonographisch betrachtet, eine kommentierende Funktion und bereitet dem informierten Betrachter einen besonderen Genuss bei der Dechiffrierung des Dargestellten und der Anwendung seines kulturellen Wissens. Bedenkt man jedoch das medienhistorische Umfeld, in dem der Film entstanden ist, und die Intention Viscontis, mit den (oft kritisierten) Mitteln eines Melodrams die Probleme der Integration von süditalienischen Landarbeitern in die Mailänder Arbeitswelt zu zeigen, erhält dieser genau kalkulierte Einschub eine weitere Bedeutung.

Mit der Einführung des Fernsehens in Italien 1954 war ein Auftrag zur kulturellen Bildung verbunden, der sich unter anderem in Lehrfilmen und experimentellen Formaten zur Interpretation vornehmlich italienischer Kunst niederschlug.⁷ Erinnert sei lediglich an Carlo Ragghianti, Roberto Longhi und Luciano Emmer, die in ihren faszinierenden Filmen mit Kamerafahrten, Detailauf-

nahmen und einem sonoren Kommentar die italienische Kunst erklärten. Wenn Visconti diese Art des Kunstfilms in seinem sozialkritischen Kinofilm verwendet, nutzt er sie auch als Kommentar zu einer Kulturpolitik, die sich in einer längst gewandelten Gesellschaft noch immer auf die Heroen der Renaissance bezieht.

Das *Intervallo in Rocco e i suoi fratelli* lässt sich in diesem Sinn als Indiz einer in nationalen kulturellen Traditionen verhafteten Gesellschaft lesen, die die überkommenen Machtverhältnisse beibehält, in denen die ‚Ungebildeten‘ keine Chance haben – und in denen Bildung nach wie vor auf einem überkommenen Kanon beruht. Der übergriffige Morini besitzt nicht nur den Fernseher, sondern auch das dort auf krude Weise vermittelte Wissen, das ihm Macht verleiht. Die Zuschauer des Films, die das ‚Video‘ überhaupt entziffern können, sollten dies reflektieren, denn ihnen wird, wie genau auch immer von Visconti geplant, in Form dieses Fernsehbildschirms der Spiegel vorgehalten. Es ist der Spiegel einer Kultur, die sich selbst feiert, dabei aber den Abgehängten (aus dem Süden, wo die Renaissance angeblich, wenn überhaupt, dann nur mit Verspätung angekommen ist) kaum eine Chance gibt. Die Bilder der Renaissance sind im *Intervallo* Viscontis nur noch ein Schatten ihrer selbst, gleichwohl dominieren sie den gesellschaftlichen und kunsthistorischen Diskurs nicht nur 1960, sondern bis heute.

- 1 Vgl. zu den frühen Protagonisten in der bildenden Kunst: Lynn Spigel, *TV by Design: Modern Art and the Rise of Network Television*, Chicago/London 2009; Dieter Daniels, „Das Fernsehen anschauen (als Kunst)“, in: *TeleGen: Kunst und Fernsehen / Art and Television*, Kat. der Ausst., hg. von *idem*/Stephan Berg, München 2015, S. 14–32. Zu der Szene im Film siehe Ivo Blom, *Reframing Luchino Visconti: Film and Art*, Leiden 2017, S. 51f., 121, 181; Marco Pistoia, „La televisione di Visconti“, in: *Drammaturgia*, VII (2000), S. 37–52; zum Film allgemein siehe John M. Foot, „Cinema and the City: Milan and Luchino Visconti’s *Rocco and His Brothers* (1960)“, in: *Journal of Modern Italian Studies*, IV (1999), 2, S. 209–235; Veronica Pravadelli, „Visconti’s *Rocco and His Brothers*: Identity, Melodrama, and the National-Popular“, in: *Negotiating Italian Identities* (= *Annali d’Italianistica*, XXIV [2006]), S. 233–246; Mauro Giori, *Luchino Visconti: Rocco e i suoi fratelli*, Torino 2011; Sam Rohdie, *Rocco and His brothers*, London 2020 (1992).
- 2 Es gibt kaum Literatur zu den frühen *Intervalli*. Auf YouTube sind jedoch einige eingestellt. Trotz Recherche und Nachfrage im Archiv der RAI ließ sich kein *Intervallo* mit diesem Titel oder Inhalt finden.
- 3 Das *Intervallo* ist offensichtlich erst im Nachhinein eingefügt worden. Technisch war das 1960 ein großer Aufwand, da die Bilder einzeln auf der Filmrolle aufgetragen werden mussten. Das Drehbuch sieht lediglich einen eingeschalteten Fernseher vor, dessen Bilder nicht spezifiziert werden und dessen Ton man nur leise hört. Vgl. *Sceneggiatura di Luchino Visconti* [u.a.] *ROCCO E I SUOI FRATELLI*, Turin, Archivio del Cinema, Codice d’archivio PQFC0077, S. 240–246. Diesen Hinweis verdanke ich Carlo Ugolotti.
- 4 Zum Umgang mit Homosexualität in diesem Film siehe Eugenio Bolongaro, „Representing the Un(re)presentable: Homosexuality in Luchino Visconti’s *Rocco and His Brothers*“, in: *Studies in European Cinema*, VII (2010), 3, S. 221–234. Zu den Kunstwerken im Raum siehe Blom (Anm. 1), S. 52.
- 5 Pistoia (Anm. 1), S. 38–41, hat die Werke identifiziert und eine erste Deutung vorgenommen. Zum Verhältnis des ungebildeten Südtaliens (Lucania) zum reichen Mailänder und dessen Wohnungseinrichtung siehe Foot (Anm. 1), S. 226–229.
- 6 Siehe Pistoia (Anm. 1), S. 44.
- 7 Siehe Aldo Grasso, *Storia critica della televisione italiana, 1954–1979*, Milano 2019, S. 79–85.