

Universität Passau  
Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft

# **(Un)Bewegte Kunst**

Ekphrasis als intermediales Phänomen im Bedeutungssystem Film

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades  
an der Philosophischen Fakultät  
der Universität Passau

vorgelegt von  
**Amata Wagner**

Tag der Verteidigung: 26. Juni 2020

# **(Un)Bewegte Kunst**

## Ekphrasis als intermediales Phänomen im Bedeutungssystem Film

Die vorliegende Arbeit erforscht den Einsatz von Ekphrasen in audiovisuellen Texten. Der ursprünglich aus der antiken Rhetoriklehre stammende Begriff bezeichnet die literarische Beschreibung von bildender Kunst und wird im Rahmen dieser Untersuchung auf den Film übertragen. Ziel der Analyse filmischer Beschreibungen von Kunst, speziell Malerei, ist es zu eruieren, wie Kunstwerke im Sinne der Bedeutungsvermittlung semantisch aufgeladen respektive funktionalisiert werden. Zentrale Forschungsgegenstände bilden demnach die Medien Bild und Film – somit ist die gesamte Arbeit in den Kontext des Intermedialitätsdiskurses eingebettet. Als Korpus dient ein Konglomerat an Texten, das neben zentralen Schlüsselwerken insbesondere jüngere – zwischen 2011 und 2016 entstandene –, wenig bis kaum erforschte Filme umfasst.

Amata Wagner  
Universität Passau, 2019

---

Erstgutachter: Prof. Dr. Martin Nies

Zweitgutachter: PD Dr. Dennis Gräf

# Inhaltsverzeichnis

<b>1 Kunst als Oberfläche und Symbol</b> .....	<b>1</b>
1.1 Zielsetzung .....	4
1.2 Forschungsstand .....	6
1.3 Methode .....	8
1.4 Textkorpus .....	9
<b>2 Zum Begriff Intermedialität</b> .....	<b>15</b>
2.1 Eine kurze Geschichte der Intermedialität .....	15
2.1.1 Von "ut pictura poesis" zum Paragone .....	16
2.1.2 Das Laokoon-Paradigma .....	16
2.1.3 Die wechselseitige Erhellung der Künste .....	17
2.1.4 Intertextualität als Vorläufer der Intermedialität .....	18
2.2 Definitionen, Arten und Bedingungen von Intermedialität .....	19
2.2.1 Was ist ein Medium? .....	20
2.2.2 Intermedialität – ein Explikationsversuch .....	21
2.2.3 Varianten intermedialer Phänomene .....	23
2.2.4 Mediendifferenz als Voraussetzung für Intermedialität .....	27
2.3 Bild und Film – eine wissenschaftliche Betrachtung zweier Medien .....	28
2.3.1 Wucherung des Sehens – <i>pictorial turn</i> und <i>iconic turn</i> .....	29
2.3.2 Was ist ein Bild? .....	31
2.3.2.1 Kategorisierung von Bildern .....	32
2.3.2.2 Spezifische Charakteristika des Mediums Bild .....	34
2.3.3 Was ist ein Film? .....	38
2.3.3.1 Der audiovisuelle Film als Hybridmedium .....	39
2.3.3.2 Spezifische Charakteristika des Mediums Film .....	41
2.4. Malerei im Film – Ekphrasen auf der Leinwand .....	50
2.4.1 Kunst und Film im Kontext technischer Reproduzierbarkeit nach Benjamin ...	51
2.4.2 Unsichtbare Bilder, mit Worten gemalt – die literarische Ekphrasis .....	54
2.4.2.1 Ekphrasis als Fachbegriff der antiken Rhetorik .....	56
2.4.2.2 Ekphrasis im Spannungsfeld zwischen Verbalisierung und Visualisierung .....	58
2.4.3 Sichtbare Bilder, mit der Kamera gemalt – die filmische Ekphrasis .....	60
2.4.3.1 Die filmische Ekphrasis als selbstreflexiver, intermedialer Bezug .....	61
2.4.3.2 Vier Typen von Ekphrasis nach Sager Eidt .....	63
<b>3 Das intermediale FilmKUNSTwerk – Peter Greenaways DER KONTRAKT DES ZEICHNERS</b> .....	<b>69</b>
3.1 Intermediale Bezüge in DER KONTRAKT DES ZEICHNERS .....	72
3.1.1 Systemreferenzen .....	73
3.1.2 Einzelreferenzen .....	76

3.1.3 Januarius Zicks <i>Allegorie auf die Verdienste Newtons um die Optik</i> als <i>mise en abyme</i> .....	78
3.2 Tödliche Abbilder von "Wirklichkeit" – die Zeichnungen .....	84
3.3 Der Kadrierungsapparat und die lebende Statue – mediale (Selbst)Reflexion als metafiktionaler Diskurs .....	90
3.4 DER KONTRAKT DES ZEICHNERS als Musterbeispiel postmoderner Radikalisierung.....	94
<b>4 Bewegte Malereien – <i>tableaux vivants</i> als Mittel zur experimentellen Auseinandersetzung mit Kunst .....</b>	<b>96</b>
4.1 Derek Jarmans CARAVAGGIO .....	98
4.1.1 Intermediale Bezüge in CARAVAGGIO.....	101
4.1.1.1 Der Caravaggio-Stil als Systemreferenz .....	101
4.1.1.2 Einzelreferenzen auf ausgewählte Gemälde Caravaggios.....	103
4.1.1.3 Materielle Gemälde im Caravaggio-Originalstil.....	106
4.1.1.4 Die <i>tableaux vivants</i> und ihre malerische Umsetzung .....	110
4.1.1.5 Kunstkritik unerwünscht – Giovanni Baglione und <i>Der Tod des Marat</i> ..	115
4.1.2 CARAVAGGIO – eine anachronistische Künstlerbiografie der Postmoderne....	117
4.1.2.1 Geld regiert die Welt – und die Herzen der Armen .....	118
4.1.2.2 Selbstreferenz und Multiperspektivität .....	119
4.2 Lech Majewskis DIE MÜHLE UND DAS KREUZ.....	121
4.2.1 Pieter Bruegels des Älteren <i>Die Kreuztragung Christi</i> .....	124
4.2.1.1 Betrachtung des Originalgemäldes.....	124
4.2.1.2 <i>Die Kreuztragung Christi</i> und seine Bedeutung im Film .....	125
4.2.2 Politische Diskurse, intermediale Referenzen und das unaufhaltsame Rad der Zeit .....	128
4.2.2.1 Der Maler als Metagott seiner eigenen Welt.....	128
4.2.2.2 Jonghelinck als Ankläger der politischen Lage Flanderns.....	130
4.2.2.3 Kreis und Kreuz – Symbole für Leben und Tod .....	133
4.2.3 DIE MÜHLE UND DAS KREUZ – Allegorie auf eine Allegorie.....	135
4.3 Dorota Kobiela & Hugh Welchmans LOVING VINCENT .....	137
4.3.1 Intermediale Bezüge in LOVING VINCENT .....	140
4.3.1.1 Der van-Gogh-Stil als Systemreferenz.....	140
4.3.1.2 Vom Gemälde zum Filmbild – Einzelreferenzen.....	141
4.3.2 Die Ikone des leidenden Künstlers – Stereotypen in LOVING VINCENT .....	145
4.3.2.1 Der Künstler als leidenschaftlich Besessener.....	145
4.3.2.2 Der Künstler als Außenseiter .....	146
4.3.2.3 Der Künstler als armes, verkanntes Genie .....	147
4.3.2.4 Der Künstler als Leidender .....	147
4.3.3 Einsatz weiterer Medien in LOVING VINCENT .....	148
4.3.3.1 Faktenvermittlung und zeitliche Verortung im historischen Kontext <i>via title cards</i> .....	148
4.3.3.2 Vermittlung von Authentizität durch das Buch zum Film .....	149

4.3.4 LOVING VINCENT – intermediales Produkt eines dreifachen Medien- wechsels .....	150
<b>5 Aspekte der Ideologievermittlung im Spielfilm über Kunst und Künstler.....</b>	<b>153</b>
5.1 Hans Steinhoffs REMBRANDT .....	154
5.1.1 Intermediale Bezüge in REMBRANDT .....	158
5.1.1.1 Materielle Gemälde, <i>tableaux vivants</i> und Werke anderer Künstler .....	158
5.1.1.2 Rembrandts Selbstporträts.....	162
5.1.1.3 Ein Werk für die Ewigkeit – <i>Die Nachtwache</i> .....	164
5.1.2 Die Funktionalisierung der Geschlechterrollen im Sinne der NS-Ideologie....	166
5.1.2.1 Das leidende Künstlergenie – ein propagandistisch wertvolles Stereotyp.....	167
5.1.2.2 Jüdische Feindbilder – Rembrandts Gegner.....	170
5.1.2.3 Rembrandt als filmisches Pendant Adolf Hitlers .....	172
5.1.2.4 Die Frau im Film als Vorbild für die Frau an der Heimatfront.....	173
5.1.3 Rembrandts später Erfolg als Versprechen eines finalen Sieges Deutschlands .....	177
5.2 Konrad Wolfs GOYA .....	178
5.2.1 Intermediale Bezüge in GOYA .....	182
5.2.1.1 Goyas Porträtmalereien – von dekorativen "Schinken" zu schonungslos realistischen Darstellungen .....	182
5.2.1.2 Wendepunkt Tribunal – Goyas Kunst wird politisch.....	185
5.2.1.3 Das Porträt der Königsfamilie – ein Gemälde im Sinne des sozialistischen Realismus .....	187
5.2.1.4 <i>Los Caprichos</i> – wenn die Vernunft schläft.....	189
5.2.1.5 <i>Die Schrecken des Krieges</i> und <i>Schwarze Malereien</i> – alptraumhafte Vorreiter surrealistischer Kunst .....	193
5.2.2 Goya und seine Frauen als Vermittler ideologischer Werte .....	198
5.2.2.1 Goya – ein fehlerbehafteter Mann wie aus dem Bildungsroman.....	198
5.2.2.2 Die Herzogin, Maria Rosario und Goyas Mutter – starke Frauen als Vorbilder .....	200
5.2.3 Die Verantwortung des Künstlers in einer diktatorischen Gesellschaft als Leitthema in GOYA .....	203
<b>6 Biopics – Künstlerwerdung und Schaffensprozesse.....</b>	<b>205</b>
6.1 Julian Schnabels BASQUIAT .....	210
6.1.1 Intermediale Referenzen auf Basquiats Kunst .....	213
6.1.1.1 Basquiats Collage-Stil als Systemreferenz.....	215
6.1.1.2 Basquiats Malereien .....	220
6.1.2 Intermediale Referenzen auf Werke anderer Künstler.....	225
6.1.2.1 Picasso, van Gogh und das Stereotyp des Künstlergenies .....	226
6.1.2.2 Andy Warhol – Gegensätze ziehen sich an.....	230
6.1.2.3 Vorbild, Freund, Konkurrent – Albert Milo als Alter Ego Julian Schnabels.....	234

6.1.3 Die gnadenlose Welt des Kunstmarkts als Metathema in BASQUIAT.....	239
6.2 Tim Burtons BIG EYES.....	240
6.2.1 Intermediale Bezüge auf moderne Kunst, Andy Warhol und Walter Keane respektive S. Cenic.....	242
6.2.1.1 (Moderne) Kunst und ihre Bewertung.....	242
6.2.1.2 Intermediale Referenzen auf Andy Warhol und seine Kunst der Reproduktion.....	244
6.2.1.3 Walter Keanes vermeintliche Frühwerke.....	245
6.2.2 Intermediale Referenzen auf Margaret Keanes Kunstwerke.....	247
6.2.2.1 Kunst als Massenprodukt.....	249
6.2.2.2 <i>Tomorrow Forever</i> – das "Meisterwerk" für UNICEF als Auslöser des Wendepunkts.....	252
6.2.2.3 <i>Exhibit 224</i> – Kunst als Mittel zur Urteilsfindung.....	253
6.2.3 BIG EYES – postfeministisches Biopic und Ehedrama zugleich.....	254
6.3 Tom Hoopers THE DANISH GIRL.....	255
6.3.1 Intermediale Referenzen auf Einar Wegeners Kunst.....	257
6.3.1.1 Einars Landschaftsmalereien auf der Vernissage.....	257
6.3.1.2 Einars letzte beiden Werke.....	258
6.3.2 Intermediale Referenzen auf Gerda Wegeners Kunst.....	262
6.3.2.1 Gerdas Porträts vor Lili.....	262
6.3.2.2 Gerdas Porträts von Lili.....	264
6.3.3 THE DANISH GIRL – ein Biopic über ein cisgeschlechtliches, dänisches Mädchen.....	268
6.4 Aisling Walshs MAUDIE.....	270
6.4.1 Intermediale Referenzen auf Maud Lewis' Kunst.....	271
6.4.1.1 Maud Lewis' Postkarten und Malereien auf Holz.....	272
6.4.1.2 Maud und Everett Lewis' Kate als eigenständiges Kunstwerk.....	278
6.4.2 MAUDIE – Kunst als Lebensrettung und Mittel zur Zusammenführung zweier einsamer Menschen.....	282
<b>7 Jacques Rivettes DIE SCHÖNE QUERULANTIN.....</b>	<b>284</b>
7.1 Intermediale Referenzen auf Bernard Dufours Kunst.....	285
7.1.1 <i>Martine, Bernard en 1967</i> – ein Analogon zu Frenhofer und Marianne.....	286
7.1.2 <i>Nu fond vert et blanc</i> – <i>tableau-vivant</i> -Einsatz im Spannungsmoment.....	287
7.2 Edouard Frenhofer – ein lebender Meister der Malkunst.....	288
7.2.1 Herantasten an Malerei und Modell – das Skizzenbuch.....	290
7.2.2 Die Angst vor der Selbstaufgabe – Entwürfe auf großformatigem Papier.....	293
7.2.3 Ein ganzes Leben auf Leinwand – <i>Die schöne Querulantin</i> .....	297
7.3 Mediales Miteinander, Emanzipation und das Streben nach Vollkommenheit.....	301
<b>8 Kunst im Film – Weiterdeutungen, Umdeutungen und mediale Grenz- erfahrungen.....</b>	<b>304</b>
8.1 Filmische Ekphrasen als Mittel zur selbstreflexiven Auseinandersetzung mit den eigenen medialen Grenzen.....	308

8.2 Filmische Ekphrasen als Facetten der Künstlerpersönlichkeit.....	309
8.3 Filmische Ekphrasen als Zeitzeugnisse ihres Entstehungskontextes .....	310
8.4 Filmische Ekphrasen als? – Ausblick.....	313
<b>9 Anhang .....</b>	<b>315</b>
9.1 Bibliografie.....	315
9.1.1 Primärquellen .....	315
9.1.1.1 Literatur .....	315
9.1.1.2 Filme.....	315
9.1.2 Sekundärquellen .....	316
9.1.2.1 Forschungsliteratur.....	316
9.1.2.2 Internetquellen.....	324
9.2 Abbildungsverzeichnis .....	329

## 1 Kunst als Oberfläche und Symbol

Alle Kunst ist Oberfläche und Symbol zugleich.  
Wer unter die Oberfläche geht, tut dies auf eigene Gefahr.  
Wer das Symbol liest, tut dies auf eigene Gefahr.

Oscar Wilde, *Das Bildnis des Dorian Gray*

Bündige Thesen, die in Summe eine kurzgefasste Abhandlung über Kunst und Künstler ergeben, bilden das Vorwort zu Oscar Wildes einzigem Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* (2015) (vgl. ebd.: 9f.). Das 1890 erstmals im Philadelphier *Lippincott's Monthly Magazine* und ein Jahr später in der uns heute geläufigen Buchform erschienene Werk erzählt von dem jungen, vermögenden Dorian Gray, dessen exorbitante Schönheit in Form eines vollkommenen Porträts festgehalten wird (vgl. British Library 2019). Beim Anblick seines gemalten Selbst, das auf ewig in der Blüte seines Lebens stehen wird, wünscht sich Dorian, es möge an seiner statt altern. Seine Bitte wird erhört und fortan zeigt sich jede Spur seines zunehmend hedonistischen, rücksichtslosen Lebensstils – zu dem er von Lord Henry Wotton, einer mephistophelisch angehauchten Teufelsfigur, angeregt wird – auf dem Gemälde, wohingegen Dorian weiterhin einem „jungen Adonis [gleich], der aussieht, als bestünde er aus Elfenbein und Rosenblättern“ (Wilde 2015: 13).

Das Bildnis, dessen wachsenden Verfall Dorian über die Jahre seinem makellos bleibenden Äußeren gegenüberstellt, ist nun in der Tat beides – Oberfläche und Symbol. Erste lässt sich allgemein als Außenseite, als sichtbare Begrenzung eines Gegenstands definieren. Zugleich kann sie als Projektionsfläche fungieren, wie in diesem Fall als zweidimensionales Abbild des schönen Jünglings Dorian Gray. Dabei zeigt dieses nicht, wie für Gemälde üblich, nur dessen Äußeres;<sup>1</sup> es ist ebenso das Innere, was hier dem Betrachter optisch offenbart wird.<sup>2</sup> Die vorüberziehenden Jahre und, noch weit deutlicher, das lasterhafte Leben hinterlassen ihre Spuren auf der Leinwand: „Es [das Gemälde] hatte sich schon verändert, und es würde sich weiter verändern. Sein Gold würde zu Grau welken. Seine roten und weißen Rosen würden sterben. Mit jeder Sünde, die er beging, würde ein Fleck seine Reinheit zuschanden machen“ (ebd.: 121).

---

<sup>1</sup> Zu Beginn ist Dorians Seele rein und unverfälscht, weshalb sowohl sein Inneres wie sein Äußeres schön sind. Demgemäß gleicht das Porträt seinem Modell zunächst bis aufs Haar.

<sup>2</sup> „Wieder hielt er [der Maler Basil Hallward] die Lampe an die Leinwand und untersuchte sie. Die Oberfläche schien völlig unbeschädigt und genau so, wie er sie hinterlassen hatte. Offenbar kamen die Gemeinheit und das Grauen von innen. Durch eine seltsame Beschleunigung des Innenlebens zerfraßen die verderblichen Einflüsse der Sünde das Ganze nach und nach“ (Wilde 2015: 201).



Zeitgleich tritt auch die Symbolkraft des Gemäldes zutage: Als Zeichen, das für etwas anderes steht, wird es zur materiellen Verkörperung von Dorian's Gewissen und damit einhergehend seiner menschlichen Seele.<sup>3</sup> Ebenso bewahrheiten sich in DAS BILDNIS DES DORIAN GRAY Wildes weitere, eingangs erwähnte Proklamationen, denn all jene Figuren, die einen Blick hinter Dorian's Äußeres, hinter die Oberfläche erhaschen, nehmen ein tragisches Ende. So wird beispielsweise der Schöpfer des Gemäldes, Basil Hallward, von Dorian erstochen und der Porträtierte selbst stirbt bei dem missglückten Versuch, sich von seinen Sünden freizumachen, als er das Bildnis mit einem Messer durchbohrt. Dorian hat das Symbol richtig gedeutet – „[e]s ist das Gesicht meiner Seele“ – und findet dadurch den Tod (ebd.: 200).

Wie wird nun ein Gemälde, ein Kunstwerk, zum Symbol oder, in anderen Worten, zum *Bild*? Wie oft fälschlicherweise angenommen, sind die Begriffe "Gemälde" und "Bild" nicht gleichzusetzen (vgl. Galter 2013). Bei einem Gemälde handelt es sich um eine Malerei, um bildende Kunst; ein Bild hingegen „ist das, was ein Kunstwerk im Betrachtenden entstehen lässt – was dieses aber möglicherweise gerade nicht darstellt“ (ebd.). Ein Bild wird somit erst dann generiert, wenn das Gemälde zum Diskurs, wenn zum Beispiel darüber gesprochen oder geschrieben wird (vgl. ebd.).

Ein literarischer Text wie er in Form von Oscar Wildes Roman vorliegt, bedient sich ausschließlich schriftlicher Zeichen.<sup>4</sup> Im Gegensatz zum Gemälde, das durch seine Optik zumindest auf den ersten Blick für sich selbst spricht, muss sich DAS BILDNIS DES DORIAN GRAY bestimmter Worte bedienen, die das Gemälde greifbar machen und ein Bild davon im Kopf des Rezipienten entstehen lassen.<sup>5</sup> Zur Bildgenese wird das titelgebende Porträt an mehreren Stellen beschrieben. Es beginnt als „das lebensgroße Portrait eines jungen Mannes von außerordentlicher persönlicher Schönheit“, dessen „anmutige und wohlgeformte Gestalt“ der Maler Basil Hallward voller Verzückung betrachtet – ein „wunderbares Kunstwerk, und auch die Ähnlichkeit war großartig“ (Wilde 2015: 11, 12 und 39). Nach Dorian's erster schlechter Tat tritt ein Wandel zutage: „In dem trüben, ge-

---

<sup>3</sup> Siehe dazu „Das Bild, verändert oder nicht, wäre für ihn das sichtbare Emblem des Gewissens“ und „Seine eigene Seele schaute von der Leinwand auf ihn und sprach das Urteil über ihn“ (Wilde 2015: 121 und 155).

<sup>4</sup> Selbstverständlich gibt es auch literarische Texte, die eine Kombination aus Wort und Bild darstellen oder die Schriftzeichen so anordnen, dass sie ein bestimmtes grafisches Bild ergeben. Diese werden in dieser Arbeit vernachlässigt.

<sup>5</sup> Hierzu sei der Bucheinband erwähnt, dessen Titelgrafik sich meist konkret auf den Buchinhalt bezieht – so kann, je nach Ausgabe, eine visuelle Interpretation des Dorian-Gray-Porträts gegeben sein, die ein imaginäres Vorstellungsbild des (noch) unversehrten Gemäldes nichtig macht.

dämmten Licht [...] erschien ihm das Gesicht ein wenig verändert. Der Ausdruck war anders. Man hätte meinen können, dass um den Mund ein Hauch von Grausamkeit lag“ (ebd.: 118f.). Je mehr Lastern sich Dorian hingibt, desto abscheulicher wird das Gemälde, wobei der Porträtierte zwischen Furcht und Hohn schwankt.<sup>6</sup> Nachdem er die höchste Sünde, Mord, begeht, breitet sich zudem ein Blutfleck auf dem Bildnis aus. Auch nach einer vermeintlich guten Tat lässt sich dies nicht mehr ungeschehen machen.<sup>7</sup> Dorian sieht keinen anderen Ausweg als das Gemälde zu zerstören – und tötet damit sich selbst. Er stirbt als verkümmerte, hässliche Kreatur, doch das Gemälde erstrahlt in alter Pracht: „Als sie [die Dienerschaft] eintraten, sahen sie, an der Wand hängend, ein prachtvolles Portrait ihres Herrn, wie sie ihn zuletzt gesehen hatten, im Wunder seiner erlesenen Jugend und Schönheit“ (ebd.: 281).

Auffällig sind nun zweierlei Aspekte: Keine der erfolgten Beschreibungen geht im Detail auf das Aussehen des zu Beginn unversehrten Porträts ein. Dorian's Äußeres wird zwar kurz charakterisiert, die Farbe seines Haars, seiner Lippen und Augen, doch Genaueres bleibt dem Leser verwehrt. Er erfährt nichts über die Farbgebung, die Gestik, die Mimik, die Linienführung, allesamt wichtige Punkte bei der Deskription eines Kunstwerks. Des Weiteren liegt ein grundlegender Unterschied zwischen dem Bildnis und anderen Gemälden vor: Es ist materiell nicht existent, kann in keinem Museum bestaunt werden. Während bei einer schriftlichen Erwähnung von Leonardo da Vincis *Mona Lisa* (1503-1519) augenblicklich ein geistiges Bild des im Pariser Louvre ausgestellten Kunstwerks emporsteigt, muss sich der Rezipient im Falle von Dorian Grays fiktivem Bildnis ausschließlich auf die im Text genannten Schilderungen sowie seine eigene Vorstellungskraft stützen, insofern kein Titelbild gegeben ist. Dies ist jedoch vollkommen ausreichend, denn – wie aus den Zitaten hervorgeht – sind weder die oben genannten Charakteristika der Malerei noch das konkrete Aussehen des Porträts für die Handlung bedeutungstragend. Die Beschreibungen

---

<sup>6</sup> „Mit minutiöser Sorgfalt, manchmal auch mit monströsem, schrecklichem Genuss untersuchte er die scheußlichen Falten, die die runzlige Stirn verschrten oder sich um den schweren, sinnlichen Mund wanden, und fragte sich zuweilen, was grässlicher war, die Zeichen der Sünde oder die des Alters. Er legte seine weißen Hände neben die groben, angeschwollenen des Bildes und lächelte. Er verspottete den missgestalteten Körper und die verfallenden Glieder“ (Wilde 2015: 165).

<sup>7</sup> „Das Ding war noch immer abscheulich – abscheulicher, wenn das denn möglich war, als zuvor –, und der scharlachrote Tau, der die Hand befleckte, wirkte heller, eher wie frisch vergossenes Blut. [...] Und warum war der rote Fleck größer als zuvor? Es war, als wäre er wie eine grässliche Krankheit über die runzligen Finger gekrochen. Blut war auch auf den gemalten Füßen, als hätte das Ding getropft[...]“ (Wilde 2015: 278f.).

dienen vielmehr dazu, den charakterlichen Wandel Dorian Grays mithilfe des optisch zum Hässlichen mutierenden Gemäldes zu schildern.

In Annäherung an die in der vorliegenden Arbeit behandelte Thematik stellt sich die Frage, wie sich dieser Sachverhalt ändert, wenn ein literarisches und damit rein schriftliches Werk in das audiovisuelle Medium Film transferiert wird.<sup>8</sup> Hier zeigt sich dem Betrachter schließlich ein konkretes Gemälde, das in seiner Sichtbarkeit völlig neue Wege der Interpretation eröffnet. Folglich wird dieser Aspekt im Produktionsprozess berücksichtigt: Die wohldurchdachte optische Gestaltung des Porträts dient der Bedeutungskonstituierung und das Bildnis fungiert als semantisch aufgeladenes, der fortschreitenden Handlung dienliches Zeichen. Das Kunstwerk wird durch seine visuelle und – falls gegeben – akustische Beschreibung für den Film funktionalisiert.

Diese Instrumentalisierung von Kunstwerken beschränkt sich nicht allein auf fiktive Gemälde wie das Bildnis von Dorian Gray. Existierende Malereien können ebenfalls durch bestimmte getroffene Aussagen oder Darstellungsmodi umgedeutet respektive "weitergedeutet" werden, auch wenn sie auf den ersten Blick – insbesondere gegenständliche Kunst – selbsterklärend erscheinen: „Denn Bilder, auch die ‚evidentesten‘, haben immer Deutungsbedarf; Augenscheinlichkeit ist eben nicht gegeben, sondern ein komplexes epistemologisches Problem“ (Fliedl et al. 2013: 7f.).<sup>9</sup> Dies lässt sich anhand zahlreicher literarischer Diskurse und Filme über Kunst wie Künstler belegen.

## 1.1 Zielsetzung

Obwohl Kunst, speziell Malerei, ausschließlich visuell rezipiert werden kann, weckt sie seit jeher das Bedürfnis, in Worte gefasst zu werden. Die literarische Beschreibung von bildender Kunst wird als Ekphrasis bezeichnet – ein Begriff, der seinen Ursprung in der Rhetoriklehre der griechischen Antike findet. Mit dem Einzug des Mediums Film, beginnend gegen Ende des 19. Jahrhunderts und sich seither stetig weiterentwickelnd, bot sich die Möglichkeit, Kunst auch auf filmischem Wege zu beschreiben. Diese "filmische

---

<sup>8</sup> Die erste filmische Adaption des Romans mit dem Titel *DORIAN GRAYS PORTRÄT* (DK 1910) hat eine Länge von 17 Minuten. In den folgenden Jahrzehnten wurde der Stoff mehrfach für Verfilmungen herangezogen; zu den bekanntesten gehören Massimo Dallamano's gleichnamige Interpretation von 1970 mit Helmut Berger in der Rolle des Dorian Gray (D/I 1970) sowie die ebenfalls als *DAS BILDNIS DES DORIAN GRAY* titulierte, jüngste Version von Oliver Parker, erschienen 2009 (GB 2009).

<sup>9</sup> In dieser Analyse werden ausschließlich Gemälde als Forschungsgegenstände herangezogen. Auf Werke anderer Gattungen der bildenden Kunst – wie Bildhauerei, Architektur oder Kunsthandwerk – wird nicht eingegangen, auch wenn sie ebenso (um)interpretiert werden können.

Ekphrasis" bildet den zentralen Forschungsgegenstand vorliegender Analyse. Doch wie kann die Beschreibung eines statischen, visuellen Mediums in einem bewegten, audiovisuellen erfolgen und welches Mittel bedient sich der Film? Welche medienspezifischen Charakteristika gehen dabei verloren? Diese Fragen verweisen auf eine weitere Begrifflichkeit, die eng mit der Ekphrasis verbunden ist: Intermedialität. Was verändert sich durch den Transfer von Malerei in den Film?

Aus dieser weitgefassten Fragestellung leitet sich das zentrale Thema ab, das diese Untersuchung erörtern wird. Denn von Interesse ist nicht nur, wie Malerei im Film beschrieben wird, sondern welche Semantiken daraus resultieren. Die grundlegende Forschungsfrage lautet demnach: Wie wird Malerei im Medium Film für die Bedeutungsvermittlung funktionalisiert?

Zur Beantwortung gilt es anhand ausgewählter audiovisueller Texte zu erforschen, wie die darin enthaltenen Kunstwerke semantisch aufgeladen werden.<sup>10</sup> Das Spannende daran ist, dass mithilfe bestimmter Strategien zugleich eine Interpretation des gezeigten Kunstwerks vorgegeben wird. Was hinter dem Bild steckt, wird gewissermaßen "erklärt": „Die Deixis richtet sich zwar auf ein Gemälde, aber nur, um darüber hinauszuweisen auf das Bild, welches man als das ‚anhand eines Sichtbaren Gemeinte‘ bestimmen kann“ (Galter 2013). Dies geschieht unabhängig davon, ob es sich um die vom Künstler gewollte Interpretation handelt oder nicht und hat stets zum Ziel, für die Narration bedeutungstragend zu sein.

Im Laufe des 20. und 21. Jahrhunderts wurde eine Vielzahl an Filmen, die Kunst thematisieren, veröffentlicht. Malerei wird in ihnen – je nach kulturellem und zeitlichem Kontext – auf verschiedene Art und Weise instrumentalisiert. Dennoch lässt sich ein wiederkehrender Befund, insbesondere im wohl umfangreichsten Genre, den Biopics, feststellen, der zu folgender Hypothese führt: Während die ursprüngliche Ekphrasis – die Schilderung von Kunst in der Literatur – das eigentliche Kunstobjekt fokussiert, legt der Film den Schwerpunkt auf den Kunstschaffenden. Die Beschreibung der Gemälde erfolgt über den Künstler und rückt dessen Charakter, dessen Biografie, in den Vordergrund. Das Kunstwerk wird demnach unter anderem dahingehend funktionalisiert, tiefere Einblicke in die Psyche des Künstlers zu gewähren und dessen Handlungsweisen zu begründen.

---

<sup>10</sup> Im weiteren Kontext dieser Untersuchung bezeichnet "Text" jedes bisweilen medienunspecifische Gewebe aus Zeichen: „Unter <Text> wird semiotisch generell das (empirisch vorliegende) Ergebnis aus Wahl und Kombination konkreter Zeichen eines spezifischen Zeichensystems verstanden“ (Gräf et al. 2011: 27).

## 1.2 Forschungsstand

Wie sich bei der Literaturrecherche zeigte, ist die intermediale Beziehung zwischen Bild und Film beziehungsweise die Thematik Malerei im Film ein vielfach diskutiertes Feld. Speziell in den letzten vier Jahrzehnten wurden vermehrt Dokumentationen, Spiel- sowie Experimentalfilme, die bildende Kunst und deren Urheber in Szene setzen, als Analyseobjekte herangezogen, um die Kombination beider Medien zu erörtern. Die Materie an sich bedingt eine Überschneidung manch angrenzender Fachbereiche wie Film- und Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte, Medien- und Kulturwissenschaft. Dementsprechend werden lediglich einige zentrale wissenschaftliche Publikationen genannt, die als Sekundärliteratur fungieren und deren thematische Auflistung sich an der Gliederung dieser Arbeit orientiert.

Hauptuntersuchungsgegenstand ist die bereits genannte filmische Ekphrasis, die als spezifische Variante der Intermedialität zu verstehen ist. Dieser sehr weit gefasste Begriff muss zu Beginn greifbar gemacht werden, um ein grundlegendes Verständnis zu generieren. Als Standardwerk gilt Irina O. Rajewskys *Intermedialität* (2002), herangezogen wird zudem ihr acht Jahre später erschienener Aufsatz in Lars Elleströms Herausgeberschrift *Media borders, multimodality and intermediality* (2010). Neben Irina O. Rajewsky forscht auch Werner Wolf eingehend auf dem Gebiet der Intermedialität und liefert in Volker Dörrs Sammelband *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität* mit seinem Aufsatz *Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie, intermediale Formen* (2014) eine detaillierte Zusammenfassung. Zu nennen ist außerdem Yvonne Spielmanns Monografie *Intermedialität – das System Peter Greenaway* (1998), die sich mit der ästhetischen Theorie der Intermedialität befasst und zur Argumentation auf Beispiele aus Filmen von Peter Greenaway stützt. Angesichts der analytischen Auseinandersetzung mit dessen Werk *DER KONTRAKT DES ZEICHNERS* im dritten Kapitel findet Spielmanns Schrift mehrfachen Nutzen. Ebenso essenziell ist Martin Nies' Aufsatz *Intermedialität* (2013a), der explizit auf Bezüge zwischen Film und anderen Medien eingeht.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> In Anbetracht des teils länger zurückliegenden Zeitraums, in dem diese Schriften veröffentlicht wurden, muss eine kurze Begründung für deren Wahl geliefert werden. Selbstverständlich existieren auch neuere Beiträge zur Intermedialität – die ebenfalls konsultiert wurden –, doch eines haben sie alle gemeinsam: Sie stützen sich auf die Werke der soeben genannten Autoren, allen voran Irina O. Rajewskys und Werner Wolfs. Ihre Allgemeingültigkeit besteht bis heute, weshalb sie keineswegs als veraltet oder überholt zu erachten sind.

Im Zentrum dieser Analyse stehen bekanntermaßen die Medien Bild – als Überbegriff für die Malerei – und Film. Beide weisen aufgrund ihres visuellen Charakters Gemeinsamkeiten auf, unterscheiden sich jedoch hinsichtlich einer Reihe von Merkmalen. Eine Schilderung der jeweiligen medialen Spezifika ist daher obligat. Eng verbunden mit dem Schlagwort *pictorial turn*, auf das zu späterem Zeitpunkt eingegangen wird, ist W. J. T. Mitchell, der sich in seiner Monografie zur *Bildtheorie* (2008) mit sämtlichen essenziellen Aspekten des Bildlichen auseinandersetzt. Etwa zur selben Zeit wie Mitchell sprach auch Gottfried Boehm von einer "ikonischen Wende", dem sogenannten *iconic turn*. Im Zuge dessen stellt Matthias Wieser in seinem Aufsatz *Visual turn und Visual Cultural Studies* (2014), erschienen in Jörg Helbig's Herausgeberschrift *Visuelle Medien*, Boehms sowie Mitchells Erkenntnisse anschaulich gegenüber. Für die methodische Bildanalyse wurden insbesondere zwei Monografien zu Rate gezogen: Jörg Astheimer schildert in *Qualitative Bildanalyse* (2016) eingehend die Herangehensweise bei der Erforschung von Bildern, wohingegen Hartmut Stöckls Schrift *Die Sprache im Bild* (2004) die semiotischen beziehungsweise semantischen Aspekte des Bildes thematisiert. Mit den Charakteristika des Mediums Film – neben anderen wie Roman, Comic oder Hörspiel – setzt sich Nicole Mahne in ihrem Werk *Transmediale Erzähltheorie* (2007) detailliert auseinander. Als weitere Informationsquelle wird auf die von Dennis Gräf, Stephanie Großmann, Peter Klimczak, Hans Kraus und Marietheres Wagner gemeinsam publizierte Herausgeberschrift *Filmsemiotik – Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate* (2011) zurückgegriffen, da sie sich explizit mit der Bedeutungsgenerierung sowie -dekodierung im Film befasst.

Zur Ekphrasis, die ursprünglich in literarischen Texten beheimatet ist, liegen mehrere zu Rate gezogene Schriften vor, unter anderem Veronika Darians *Das Theater der Bildbeschreibung* (2011), die den Weg von der Entstehung in der Antike bis zur Verwendung in verschiedenen europäischen Ländern eindrücklich nachzeichnet.<sup>12</sup> Haiko Wandhoffs *Ekphrasis* (2003) erforscht die vielen Facetten der literarischen Kunstbeschreibung. Dabei werden unter anderem die Ekphrasis als Schnittstelle auditiver und visueller Medialität, ergo deren intermedialen Charakter, sowie ihre narratologischen Eigenschaften thematisiert. Britta Bußmann wiederum beschäftigt sich in *Wiedererzählen, Weitererzählen und Beschreiben* (2011) mit dem modernen Ekphrasis-Konzept.

---

<sup>12</sup> Derart ins Detail wird diese Analyse nicht gehen, da ihr ein anderes Erkenntnisinteresse zugrunde liegt, doch zur Begriffsdefinition ist Darians Monografie äußerst hilfreich.

Konkret mit der filmischen Ekphrasis setzte sich Laura Sager Eidt in ihrer Monografie *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film* (2006) auseinander: Sie vergleicht darin literarische und filmische Texte, in denen Kunstwerke eine zentrale Rolle spielen. Sager Eidt erweitert den Begriff der Ekphrasis um die filmische Dimension und entwickelt dazu vier Typen von Ekphrasis, die sie für die anschließende Analyse nutzt. Ihr Ziel ist es aufzuzeigen, dass literarische und filmische Ekphrasen einer gleichen Ordnung unterliegen, sich aber die soziale Dimension betreffend unterscheiden.

Abschließend sei eine kleine Auswahl an Publikationen der letzten Jahre genannt, die sich mit der Darstellung von Kunst und Künstlern im Film befassen, Heinz Peter Schwerfels Monografie *Kino und Kunst* (2003) sowie ausgewählte Aufsätze folgender Herausgeberschriften: Thomas Hensels *Das bewegte Bild* (2006), Henry Keazors Sammelband *FilmKunst* (2011) und Christopher Balmes *Die Passion des Künstlers* (2011).

Zu einigen der im Korpus enthaltenen filmischen Texte ist ergiebige Literatur vorhanden, insbesondere zu Peter Greenaways *DER KONTRAKT DES ZEICHNERS* (UK 1982) und Derek Jarmans *CARAVAGGIO* (UK 1986). Zu neueren Werken, die in dieser Arbeit verstärkt Beachtung finden, wurden bisher wenig bis keine wissenschaftlichen Abhandlungen veröffentlicht, weshalb sich die eruierten Ergebnisse (beinah) ausschließlich aus der Untersuchung des Primärtextes herleiten.

### 1.3 Methode

In ihrer Gesamtheit handelt es sich bei der vorliegenden Untersuchung um eine komparatistische, semiotische Analyse filmischer Texte.<sup>13</sup> Sie gliedert sich in zwei Bereiche, wobei ersterer in Form einer eingehenden, theoretischen Abhandlung an die Thematik heranführt. Wie bereits anhand der Auflistung der Forschungsliteratur deutlich wurde, konzentriert sich die Theorie zunächst auf die Intermedialität, bevor die beiden Medien Bild sowie Film definiert und ihre jeweiligen Charakteristika gegenübergestellt werden – schließlich sind sowohl das einzelne Medium als auch seine Gemeinsamkeiten und Unterschiede mit beziehungsweise zum jeweils anderen relevant. Im Anschluss daran erfolgt eine Erörterung des Begriffs Ekphrasis, beginnend mit deren literarischen Ursprüngen, bevor zu ihrer fil-

---

<sup>13</sup> Im Zentrum des Interesses steht demnach die semiotische Dimension des Mediums, nach der „Filme als Zeichensysteme bzw. als Äußerungsakte in einem Zeichensystem zu verstehen sind und demgemäß *Bedeutungen* kommunizieren“ (Gräf et al. 2011: 24).

mischen Ausformung – und damit zum grundlegenden Forschungsgegenstand – übergegangen wird.

Den zweiten Part und eigentlichen Hauptteil stellt die praktisch-hermeneutische Analyse filmischer Inszenierungen von Malereien dar, deren jeweilige Bedeutung für die Narration von zentralem Erkenntnisinteresse ist. Die sich daraus ergebenden Semantiken werden abschließend verglichen, um auf mögliche Muster – abhängig oder unabhängig vom zeitlichen respektive kulturellen Kontext – schließen zu können. Dieses Vorgehen gilt „als charakteristisch für qualitative Verfahren“ und wird bei ausgewählten Einzelfällen angewandt (Astheimer 2016: 26). Gemäß der Begriffsbestimmung von Hermeneutik erfolgt die Ermittlung der Bedeutungen durch Auslegung (vgl. ebd.: 41). Schwerpunkt der Untersuchung bildet die jeweilige *histoire* der filmischen Texte, da aufgezeigt werden soll, welche verschiedenen Funktionen Kunst auf der narrativen Ebene erfüllt. Untrennbar damit verknüpft ist der *discours*, denn es wird zudem erforscht, *wie* Kunst im Film für die Handlung inszeniert wird.

Zur Analyse wird auf einen narratologischen, literatursemiotischen Ansatz zurückgegriffen, der auf Jurij M. Lotmans Modell, das Texte als sekundäre, modellbildende semiotische Systeme versteht, basiert (vgl. Lotman 1993: 22). Seiner Theorie nach bestehen Literatur, Filme oder andere mediale Produkte aus Zeichen und sind folglich semiotisch. Sie bedienen sich primärer Zeichen, die sie zu einem Syntagma anordnen, das ein neues, sekundäres System kreiert und sind deshalb als sekundär zu bezeichnen (vgl. Nies 2008: 39). Zugleich konstruiert jeder Text einen eigenen Weltentwurf, ein eigenes Modell von Wirklichkeit, das der Realität je nach Intention mehr oder weniger ähneln, sie jedoch nie unmittelbar abbilden kann (vgl. Gräf et al. 2011: 26). Diese textuellen Weltmodelle müssen stets im kulturellen Kontext ihrer Produktionszeit betrachtet werden, da sie, bewusst oder unbewusst, auf deren jeweils vorherrschende Wert- und Normenvorstellungen verweisen (vgl. Nies 2008: 39). Mithilfe von Lotmans Ansatz lassen sich komplexe filmische Systeme adäquat beschreiben, Semantiken erschließen und Funktionalisierungen von intradiegetischen Elementen – in diesem Fall Malereien – erörtern.

#### 1.4 Textkorpus

Zur Prüfung relevanter Fragestellungen und getroffener Hypothesen ist ein umfassendes Korpus wesentlicher Bestandteil einer wissenschaftlichen Analyse. Während der Recher-



che und Durchsicht einschlägiger Literatur ließ sich in vielen Fällen eine Überschneidung des Korpus feststellen: So gibt es einige filmische Beispiele, die immer wieder aufgegriffen werden, allen voran Peter Greenaways DER KONTRAKT DES ZEICHNERS (UK 1982), Derek Jarmans CARAVAGGIO (UK 1986), Julian Schnabels BASQUIAT (USA 1996) sowie Julie Taymors FRIDA (USA/CAN/MEX 2002). Mit FRIDA als jüngstem Film in dieser Reihe sind die meisten Analysegegenstände im zeitlichen Kontext der Achtziger- und Neunzigerjahre entstanden. In vorliegender Untersuchung soll ein umfangreicheres Korpus an Texten erforscht werden, mit besonderem Augenmerk auf Filme des 21. Jahrhunderts. Diesem Feld ist bis dato weniger Aufmerksamkeit gewidmet worden und stellt einen der Aspekte dar, der diese Arbeit von bisherigen Forschungsbeiträgen unterscheidet. Zudem werden auch einige ältere filmische Texte aufgegriffen, um einen adäquaten Gesamtvergleich ziehen zu können.

Für die Analyse werden filmische Texte zweier übergeordneter Werkgruppen herangezogen: Spielfilme über historisch belegte MalerInnen sowie Spielfilme über fiktive MalerInnen. Erstere lassen sich nochmals in Filmbiografien, auch genannt Biopics, und *reenactment*-Filme unterteilen, die sich durch den gehäuftten Einsatz von *tableaux vivants* auszeichnen. Zur besseren Übersicht wurde das vollständige Textkorpus den soeben genannten Gruppen entsprechend am Ende dieses Kapitels chronologisch aufgelistet.

Bei jenen Texten, die sich in wissenschaftlichen Beiträgen zum Thema Malerei im Film gehäuft finden, handelt es sich um essenzielle, zum Teil genresprengende Filme. So gilt Peter Greenaways DER KONTRAKT DES ZEICHNERS als Paradebeispiel für intermediale Bezüge, da er diverse Malereien – insbesondere von Georges de La Tour und Michelangelo Merisi da Caravaggio – zu „Element[en] eines audiovisuellen Diskurses und eines narrativen Kontextes“ macht (Schuster 1998: 21). Wiederholt kommt es im filmischen Text zu „intermedialen Übertragung[en]“, anhand derer sich die eingangs getroffenen Forschungsfragen ausführlich erörtern lassen (ebd.). Da sich nur wenige Spielfilme mit einem vergleichbar hohen Vorkommen an Kunstdiskurs finden lassen, stellt DER KONTRAKT DES ZEICHNERS einen idealen Einstieg in die praktische Analyse dar.

CARAVAGGIO von Derek Jarman prägt als experimenteller Kunstfilm jede Auseinandersetzung mit der Thematik Malerei im Film. Mithilfe deutlich inszenierter *tableaux vivants* diskursiviert er die bekanntesten Kunstwerke Caravaggios und verfolgt damit einen gezielt intermedialen Ansatz: Aufgrund ihres statischen Charakters sind Gemälde stets bloße

Momentaufnahmen – im Gegensatz zum Film, der es via syntagmatische Aneinanderreihung von Bildern vermag, eine fortschreitende Handlung zu erzählen. Das *tableau vivant* dient nun als eine Art Verbindung zwischen Malerei und Film, indem es das Kunstwerk "verlebendigt" respektive als „Umsetzung einer gemalten Bildszene in die körperliche Dreidimensionalität realer Dinge und lebender Personen“ auftritt (Barck 2008: 19). Der narrative Aufbau von CARAVAGGIO konstituiert sich großteils durch den Einsatz ausgewählter *tableaux vivants*, sodass sich dieses intermediale Phänomen hervorragend anhand dieses Films untersuchen lässt.

Auch zwei jüngere Texte bedienen sich "lebendiger Bilder" und erschaffen dabei neuartige Varianten des Kunstfilms: Lech Majewskis DIE MÜHLE UND DAS KREUZ (PL/S 2011) basiert wortwörtlich auf Pieter Bruegels des Älteren Gemälde *Die Kreuztragung Christi* (1564) und konzentriert sich somit lediglich auf ein einzelnes Kunstwerk. Er fokussiert dabei ein gutes Dutzend Personen aus der etwas mehr als fünfhundert Figuren umfassenden Malerei des niederländischen Renaissance-Malers und dokumentiert deren Tagwerk. Die Kulisse des Films erscheint wie ein direkt dem Gemälde entnommenes Bühnenbild, woraus eine statische Zweidimensionalität resultiert, die durch die vordergründige Dreidimensionalität der sich bewegenden Personen nochmals betont wird und dem Film insgesamt eine besondere Optik verleiht.

Eine dritte Form experimenteller Auseinandersetzung mit Malerei im Film via *tableaux vivants* präsentieren Dorota Kobiela und Hugh Welchman in LOVING VINCENT (GB/PL 2016). Inhaltlich thematisiert die britisch-polnische Koproduktion das letzte Lebensjahr Vincent van Goghs und erzählt aus der Sicht der von ihm Porträtierten. Dabei erstaunt weniger die *histoire* als vielmehr der *discours*: Das Regisseur-Duo nahm van Goghs Aussage „Wir können nur durch unsere Bilder sprechen“ wörtlich und ließ für das Filmprojekt von über hundert Künstlern etwa 65.000 einzelne Bilder im Stil des Malers anfertigen (Sterneborg 2018). LOVING VINCENT stellt einen Sonderfall im Kontext filmischer *tableaux vivants* dar, was den Text zu einem reizvollen Analyseobjekt macht.

Wie hingegen Kunst für die Ideologievermittlung instrumentalisiert werden kann, soll anhand von Hans Steinhoffs REMBRANDT (D 1942) und Konrad Wolfs GOYA (DDR/SU 1971) aufgezeigt werden.<sup>14</sup> Steinhoff galt im nationalsozialistischen Deutschland als führender Regisseur, durch den von ihm gedrehten, heutigen Vorbehaltsfilm HITLERJUNGE

---

<sup>14</sup> Steinhoffs Film erhielt später den Verleihtitel EWIGER REMBRANDT; zur besseren Lesbarkeit wird auf die ursprüngliche, kürzere Version REMBRANDT zurückgegriffen.

QUEX (D 1933) zog er die wohlwollende Aufmerksamkeit der NS-Führungsrige auf sich. In REMBRANDT lassen sich ebenfalls propagandistische Einflüsse des Dritten Reichs nachweisen, die es herauszustellen gilt.

Wolfs GOYA wiederum, der im kulturellen Kontext der Deutschen Demokratischen Republik entstand, wird insbesondere durch die explizit vorgeführte „Politisierung der Kunst“ zum wissenschaftlich wertvollen Untersuchungsgegenstand (Benjamin 2007: 50).

Das umfangreichste Kapitel bilden schließlich die Biopics, die – ausgenommen BASQUIAT (USA 1996) – in einem Zeitraum von 2014 bis 2016 veröffentlicht wurden. Es handelt sich dabei größtenteils um US-amerikanische und britische Produktionen.

Nur acht Jahre nach dem Tod Jean-Michel Basquiats war dessen Filmbiografie BASQUIAT im Kino zu sehen – obwohl noch keine umfassende Autobiografie vorlag, die als Basis für das Drehbuch hätte dienen können (vgl. Berger 2009a: 153f.). Regisseur Julian Schnabel, selbst als Maler tätig, gab mit BASQUIAT sein Filmdebüt und widmet sich ganz dem Künstler sowie dessen Image.

Tim Burtons BIG EYES (USA 2014) ist im zeitlichen Kontext der Fünfzigerjahre situiert und porträtiert die Lebensgeschichte der US-amerikanischen Malerin Margaret Keane, deren sämtliche Bilder ein unverwechselbares Merkmal aufweisen: Die dargestellten Frauen, Kinder und Tiere verfügen allesamt über surreal große Augen. Der Film funktionalisiert Keanes Kunst auf vielerlei Arten und nimmt zugleich die Perspektive einer Frau ein, die im Rahmen einer repräsentativen Analyse nicht vernachlässigt werden darf.<sup>15</sup>

Ebenfalls von einer Frau – und einem Transsexuellen – erzählt THE DANISH GIRL (USA/GB/D/DK/B 2015): Das Künstlerehepaar Gerda und Einar Wegener führt in den Zwanzigerjahren ein scheinbar zufriedenes Leben, bis letzterer für seine Frau zu Modellzwecken in Damenkleidung schlüpft und sich fortan nicht mehr mit seiner Männlichkeit identifizieren kann. Kunst wird hier zum Auslöser und Katalysator eines Selbstfindungsprozesses, der in einer der ersten geschlechtsangleichenden Operationen resultiert.

Jüngster filmischer Text dieses Korpus ist MAUDIE (CDN/IR 2016) der irischen Regisseurin Aisling Walsh. Das Biopic befasst sich mit der Lebensgeschichte der von Arthritis geplagten Folk-Art-Künstlerin Maud Lewis, die, trotz ihres zunehmend verkrümmenden Körpers, in ihrem grauen neuschottischen Heimatort farbenfrohe Bilder malte. Walsh ori-

---

<sup>15</sup> Da der Beruf des Künstlers über die Jahrhunderte ausschließlich Männern vorbehalten war, gibt es vergleichsweise deutlich weniger Filmbiografien über Malerinnen. Deshalb umfasst dieses Korpus lediglich drei Biopics über Frauen.

entiert sich dabei weniger an den konventionellen Regeln biografischer Spielfilme, sondern „erzählt [stattdessen] elliptisch, mit weiten Auslassungen und historisch jenseits der Jahreszeiten nicht immer klar einzuordnen, was dem Gleichlauf des Lebens in dieser Weltgehend durchaus entspricht“ (Lueken 2017). Spannend wird in MAUDIE zu erforschen sein, wie Maud ihre Kunst gerade nicht dazu benutzt, ihrem Schmerz Ausdruck zu verleihen – ihre Bilder stellen vielmehr einen kraftvollen Gegensatz dar.

Den Abschluss der praktischen Analyse bildet schließlich Jacques Rivettes DIE SCHÖNE QUERULANTIN, in dem, wie in Greenaways DER KONTRAKT DES ZEICHNERS, eine fiktionale Künstlerfigur als Protagonist fungiert; der darin auftretende Maler Edouard Frenhofer hat in unserer Wirklichkeit nie existiert. DIE SCHÖNE QUERULANTIN weist, im Vergleich mit den vorangegangenen Filmen, eine Besonderheit auf: Kunst wird darin zwar produziert und gezeigt, das titelgebende Hauptwerk jedoch dem Rezipienten bewusst visuell verwehrt.

Resultat ist ein Korpus, das – ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben – Filme verschiedener Gattungen und zeitlicher, kultureller sowie politischer Entstehungskontexte umfasst, eine Art Retrospektive der bedeutendsten Exempel von Malerei im Film mit besonderem Augenmerk auf jüngst erschienene Texte. Die zentrale Intention bei der Wahl der einzelnen Analysebeispiele war es, ein möglichst breites Spektrum an filmischen Texten zu generieren, um die eingangs erhobene Fragestellung fundiert beantworten und die getroffene Hypothese bestätigen oder widerlegen zu können. Im Zuge dessen ist es unabdingbar, sich vorab eingehend der Theorie – speziell dem Begriff der Intermedialität und dessen Ausformung, der filmischen Ekphrasis – zu widmen.

### Spielfilme über existente MalerInnen (Biopics und *re-enactment*-Filme):

Filmtitel	Jahr	Land	Regisseur	Künstler	Textart
REMBRANDT	1942	Deutschland	Hans Steinhoff	Rembrandt van Rijn	Biopic
GOYA	1971	DDR, Sowjetunion	Konrad Wolf	Francisco de Goya	Biopic
CARAVAGGIO	1986	Großbritannien	Derek Jarman	Michelangelo Merisi da Caravaggio	<i>re-enactment</i>
BASQUIAT	1996	USA	Julian Schnabel	Jean-Michel Basquiat	Biopic
DIE MÜHLE UND DAS KREUZ	2011	Polen, Schweden	Lech Majewski	Pieter Bruegel	<i>re-enactment</i>
BIG EYES	2014	USA	Tim Burton	Margaret Keane	Biopic
THE DANISH GIRL	2015	USA, Großbritannien, Deutschland, Dänemark, Belgien	Tom Hooper	Einar Wegener / Lili Elbe, Gerda Wegener	Biopic
MAUDIE	2016	Kanada, Irland	Aisling Walsh	Maud Lewis	Biopic
LOVING VINCENT	2016	Polen, Großbritannien	Dorota Kobiela, Hugh Welchman	Vincent van Gogh	<i>re-enactment</i>

### Spielfilme über fiktive MalerInnen:

Filmtitel	Jahr	Land	Regisseur	Künstler	Textart
DER KONTRAKT DES ZEICHNERS	1982	Großbritannien	Peter Greenaway	Mr. Neville	Spielfilm
DIE SCHÖNE QUERULANTIN	1991	Frankreich	Jacques Rivette	Edouard Frenhofer	Spielfilm

## 2 Zum Begriff Intermedialität

Es ist kein Leichtes, einem so vagen, weitläufigen Terminus wie dem der Intermedialität habhaft zu werden – und das, obwohl sie „seit den 1990er Jahren bis in die Gegenwart ein anhaltend boomendes interdisziplinäres Forschungsfeld“ darstellt (Nies 2013a: 359). Eine der ersten und seitdem meist zitierten Begriffstypologien nahm Irina O. Rajewsky (2002) vor: Sie bezeichnet Intermedialität – in Anlehnung an Umberto Eco – als "termine ombrello(ne)", sprich als Schirm- beziehungsweise Oberbegriff für verschiedene heterogene Phänomene, die diesem zu- und unterzuordnen sind (vgl. ebd.: 6).<sup>16</sup> So ist auch die Ekphrasis als Subkategorie der Intermedialität unter deren breitem Schirm situiert (vgl. ebd.: 7).

Eine Annäherung an das Phänomen Intermedialität erfolgt zunächst über die Frage: Wo liegen ihre wissenschaftshistorischen Ursprünge? Diese soll einleitend beantwortet werden, bevor erste Definitionsversuche folgen. Daran schließen sich ein Überblick über die Arten und Bedingungen der Intermedialität sowie eine detaillierte, vergleichende Gegenüberstellung der beiden Medien Bild und Film an, die für die praktische Analyse essenziell ist. Abschließend wird die Ekphrasis als spezielle Form der Intermedialität einer genauen Untersuchung unterzogen, mit besonderem Augenmerk auf die themenrelevante filmische Ekphrasis.

### 2.1 Eine kurze Geschichte der Intermedialität

Bei Intermedialität handelt es sich nicht um eine historische Begrifflichkeit, dennoch reichen ihre Anfänge weit zurück bis in die griechisch-römische Antike.<sup>17</sup> Die Beziehung zwischen den Künsten respektive Medien beschäftigt Dichter, Maler, Gelehrte und Wissenschaftler somit seit vielen Jahrhunderten. Dabei divergieren die jeweiligen Ansichten stark, orientieren sich an jeweils aktuellen Epochen und darin vorherrschenden Denkweisen.

---

<sup>16</sup> Rajewsky (2002) erweitert den italienischen Begriff "termine ombrello" um "ombrellone", da das Suffix "-one" auf eine noch größere Einheit – in diesem Fall vom wortwörtlichen Regenschirm auf den Sonnenschirm – verweist (vgl. ebd.: 6). Grund dafür ist die Beziehung zwischen Intermedialität und Intertextualität, denn letztere ist als ein "termine ombrello" zu verstehen (vgl. ebd.). Dadurch wird der Intermedialität ein noch größerer Wirkungsbereich zuerkannt.

<sup>17</sup> Zwar finden sich bereits in der Spätantike Belege für die Verwendung des lateinischen "intermedius", doch ist damit nicht mehr gemeint als "Mittelding" oder "dazwischen" (vgl. Robert 2014: 20).

### 2.1.1 Von "ut pictura poesis" zum Paragone

In der Antike lag der Fokus, das Verhältnis verschiedener Medien zueinander betreffend, auf der Gegenüberstellung der beiden hohen Künste Dichtung und Malerei, damit des schriftlichen und des visuellen Zeichensystems (vgl. Nickel 2015: 36). Ihnen wurde eine strukturelle Ähnlichkeit attestiert, die Horaz 14 v. Chr. in seiner *Ars poetica* mit den Worten "ut pictura poesis" festhielt (vgl. Rippl 2014: 140).<sup>18</sup> Diese wurden dem im sechsten Jahrhundert v. Chr. lebenden Simonides von Keos zugeschrieben und zum geflügelten Aphorismus "Malerei ist stumme Dichtung und Dichtung sprechende Malerei" (vgl. ebd.).

Im Laufe der Jahrhunderte und Epochen kehrte sich diese Sichtweise um: Die verschiedenen Arten hoher Kunst, sei es nun Dichtung, Malerei oder Bildhauerei, wurden in ein Konkurrenzverhältnis zueinander gesetzt (vgl. ebd.: 141). Leonardo da Vinci beispielsweise war aufgrund der „besseren Erfüllung des Ähnlichkeitspostulats“ von einer Überlegenheit der bildenden Kunst, explizit der Bildhauerei, gegenüber der Dichtung überzeugt (ebd.).<sup>19</sup> Die Frühe Neuzeit war somit vom sogenannten Paragone geprägt, dem „Wettstreit zwischen den Künsten“ (ebd.).<sup>20</sup>

### 2.1.2 Das Laokoon-Paradigma

Gegen eine Ähnlichkeit der Zeichensysteme Text und Bild sprach sich auch Gotthold Ephraim Lessing aus, allerdings argumentierte er weitaus wissenschaftlicher als die Paragone-Verfechter. Er befasste sich in seiner häufig zitierten Schrift *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* von 1766 – die nach Schneider (2014) als „erste moderne Formulierung einer Medienästhetik gelten kann“ – mit den medienspezifischen, semiotischen Unterschieden zwischen Dichtung und Malerei (ebd.: 72).<sup>21</sup> Darin plädiert Lessing für eine strikte Grenzziehung: Zunächst kritisiert er das Gebot "ut pictura poesis" als „blendende Antithese“, bevor er die bildende Kunst als Raumkunst sowie die Dichtung als

---

<sup>18</sup> Lateinisch, zu Deutsch "Wie ein Bild [sei] das Gedicht"; mit dieser Formel wird ausgedrückt, dass sich die Dichtung am Vorbild der Malerei, die Malerei wiederum am „kulturelle[n] Schriftwissen der Poesie“, an deren Intellekt und Rationalität, orientieren solle (Schneider 2014: 73).

<sup>19</sup> Leonardo da Vinci plädierte im Zuge des Paragone für die Beförderung der bildenden Kunst vom bloßen Handwerk in den Stand einer *ars liberalis*, sprich einer freien Kunstform (vgl. Schneider 2014: 73).

<sup>20</sup> Italienisch, zu Deutsch "Vergleich, Gegenüberstellung". Robert (2014) beschreibt ihn als „Form der poetologischen Selbstreflexion“ der Künste (ebd.: 14).

<sup>21</sup> In seiner Schrift widmet sich Lessing weniger der mythologischen Figur Laokoon an sich als der sogenannten Laokoon-Gruppe, einer derzeit in den Vatikanischen Museen befindlichen Skulptur, die den trojanischen Priester Laokoon gemeinsam mit seinen beiden Söhnen im Todeskampf gegen Schlangen zeigt (vgl. Musei Vaticani 2019).

Zeitkunst definiert und damit der Vorstellung beider als Schwesterkünste widerspricht (Lessing 1990, zit. n. Schneider 2014: 76). Nach Lessing verhält es sich so, dass „die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit“ (ebd.).

Die Radikalität von Lessings Thesen animierte in den Folgejahren zahlreiche Literaten zu einer eigenen Stellungnahme – unter ihnen Johann Gottfried Herder, Friedrich Schiller sowie Johann Wolfgang von Goethe – und beeinflusst bis heute die intermediale Forschung (vgl. Schneider 2014: 72). Dabei ist der Laokoon-Text für die semiotische Intermedialitätstheorie von ambivalenter Bedeutung: Zwar stellt er ihr „historisches Manifest“ dar (Robert 2014: 15), lässt aber den Fakt durchaus nachweisbarer medialer respektive semiotischer Gemeinsamkeiten zwischen den Künsten unbeachtet (vgl. Rippl 2014: 141). Rippl zufolge ist es demnach wenig verwunderlich, dass in der Romantik die Idee des Gesamtkunstwerks aufkam, um Lessings Diktum von der Trennung der Künste wieder aufzuheben (vgl. ebd.).

### 2.1.3 Die wechselseitige Erhellung der Künste

Der Begriff Gesamtkunstwerk geht auf Richard Wagner zurück, der ihn erstmals in seinen *Zürcher Schriften* von 1850/51 aufgreift, um seiner „Vision der Vereinigung der Künste im ‚Kunstwerk der Zukunft‘“ Ausdruck zu verleihen (Spielmann 1998: 114). Ein wissenschaftlich fundiertes Konzept beziehungsweise eine spezifische Definition des Gesamtkunstwerks wurde jedoch nie theoretisch ausgearbeitet (vgl. ebd.). Nachweisbar ist lediglich der „Versuch, im kollektiven Zugriff die Kränkungen und Fragmentierungen der Moderne zu kompensieren und zur präsupponierten Einheit der Künste in der Antike zurückzukehren“ (Robert 2014: 16).

Die Vorstellung eines Paragone wurde danach nicht mehr neu entfacht; stattdessen war nun, zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die Rede von der „wechselseitige[n] Erhellung der Künste“ (Wolf 2014: 11). Oskar Walzels 1917 verlautetes Diktum kann als eine Art Vorbote der Intermedialität interpretiert werden, auch wenn es sich vorrangig auf die hohen Künste bezieht, mit welchen sich der erstmals in den USA der Sechzigerjahre etablierte Forschungszweig der *interart studies* ebenfalls befasst (vgl. ebd.).



Für Rajewsky (2002) stellen die *interart(s) studies* oder *comparative art studies* einen von zwei Forschungssträngen dar, die sich zunächst unabhängig voneinander ausgeformt und in den letzten Jahren des endenden 20. Jahrhunderts angenähert haben (vgl. ebd.: 7f.). Sie entwickelten sich aus dem Fachgebiet der Komparatistik und beschäftigen „sich vorrangig mit den Wechselbeziehungen zwischen Literatur, bildender Kunst und Musik“ (ebd.: 8) – demzufolge gehören die *interart(s) studies* „zu den ‚konservativen‘ Feldern der Intermedialitätsforschung“ (Robert 2014: 87). Hinzukam Anfang des 20. Jahrhunderts das wissenschaftliche Interesse an dem damals neuen Medium Film, dem sich Autoren, Film- sowie Kulturtheoretiker wie Bertolt Brecht, Bela Balázs, André Bazin oder Walter Benjamin plötzlich verstärkt widmeten (vgl. Rajewsky 2002: 8). Insbesondere aus der Thematik "Film und Literatur" resultierten diverse Forschungsfelder, unter ihnen die Verfilmung literarischer Texte (vgl. ebd.).

Obwohl bereits in den Achtzigerjahren in beiden Forschungssträngen gelegentlich von "intermedialen Relationen" oder "intermedialer Forschung" gesprochen wurde, blieb der Terminus Intermedialität zunächst in letzterem verankert (vgl. ebd.). Erst nach und nach ersetzte er Bezeichnungen wie "Film und Literatur" oder "filmische Schreibweise" (vgl. ebd.: S. 8f.).<sup>22</sup>

#### 2.1.4 Intertextualität als Vorläufer der Intermedialität

Den Begriff Intermedialität führte erstmals Aage A. Hansen-Löve in den literaturwissenschaftlichen Diskurs ein, als er 1983 in seinem Aufsatz *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst am Beispiel der russischen Moderne* von „intermediale[n] Beziehung[en] zwischen Gattungen (bzw. Einzeltexten) verschiedener Kunstformen“ sprach (Rippl 2014: 143). Er nutzte ihn dazu, das Verhältnis von Wort und Bildkunst im Rahmen der Intertextualitätsthematik zu beschreiben (vgl. Berger 2012: 41).<sup>23</sup>

Das Konzept der Intermedialität wurde stark von jenem der Intertextualität beeinflusst, einem Forschungsgebiet, auf dem Julia Kristeva als führende Vertreterin gilt. Sie befasste

---

<sup>22</sup> Da sich die *interart(s) studies* ausschließlich mit den hohen Künste befassen, grenzen sie sich klar von der Intermedialität ab, die sich auch für „Formen der Kombination mit und zwischen *neuen* Medien (Film, Internet, moderne und populäre Künste)“ interessiert (Robert 2014: 87). Somit „privilegiert sie ein ‚demokratisches‘ Vorgehen“, im Gegensatz zu den *interart(s) studies* (Rippl 2014: 140).

<sup>23</sup> Die englische Version "intermedia" verwendete Dick Higgins schon 1966 in seinem Manifest *Intermedia*, in welchem er für die Verbindung, nicht die Nebeneinanderstellung, von Medien plädiert (vgl. Rajewsky 2002: 9f.).

sich vorwiegend mit schriftlichen Texten, bezog jedoch auch intermediale Phänomene mit ein und ging folglich von einem weitgefassten Begriff aus (vgl. Rajewsky 2002: 47f.). Unter Intertextualität versteht Kristeva die „*Transposition* eines oder mehrerer Zeichensysteme (*systeme de signe*) in ein anderes“, eine von vielen exemplarischen Definitionen, die auch zur Intermedialität zu finden sind (Robert 2014: 74). Da Intertextualität – im Gegensatz zur Intermedialität, die im Besonderen Beziehungen zwischen unterschiedlichen Medien beschreibt – ausschließlich Phänomene zwischen schriftlichen Texten umfasst, sind beide voneinander abzugrenzen (vgl. Fendler 2004: 214).<sup>24</sup>

1990 kommt schließlich der Terminus Intermedialität in seiner heutigen Bedeutung auf, Mitte der Neunzigerjahre wurde er zum festen Begriff: „[S]eit 1994/1995 ist er in so gut wie allen Publikationen zum Verhältnis der Literatur zu den technischen bzw. elektronischen Medien sowie zu den Relationen dieser Medien untereinander zu verzeichnen“ (Rajewsky 2002: 9). Darin stimmt Rajewsky mit vielen anderen Wissenschaftlern verschiedener Fachrichtungen überein, welche die Etablierung der Intermedialität als eigenes Forschungsgebiet ebenfalls in diesem Zeitraum, also der letzten Dekade des ausgehenden 20. Jahrhunderts, verorten (vgl. dazu u.a. Hillenbach 2012: 25; Nickel 2015: 37; Nies 2013a: 359; Paech 2014: 46; Robert 2014: 16; Wolf 2014: 11). Weniger Einigkeit herrscht hingegen, wenn die Ausarbeitung einer allgemeingültigen Intermedialitätstheorie zum Thema wird. Rajewsky präsentiert in ihrem Standardwerk ein System, mit dessen Hilfe sich intermediale Phänomene anschaulich kategorisieren lassen.

## 2.2 Definitionen, Arten und Bedingungen von Intermedialität

Eine Annäherung an die Intermedialität erfolgt zunächst über die Definition des inhärenten Wortbestandteils "medial", abgeleitet von "Medium", an die sich etablierte Auslegungen des Intermedialitätsbegriffs anschließen. Diesen unterteilt Rajewsky nochmals in drei Subkategorien, wobei jene der intermedialen Bezüge von entscheidendem Interesse für die spätere Analyse ist.

---

<sup>24</sup> Versteht man unter Text nicht nur ein literarisches Werk, sondern ein medienunspezifisches Gewebe aus Zeichen, so könnte man Intertextualität mit Intermedialität gleichsetzen (vgl. Nickel 2015: 42). Doch aufgrund der wissenschaftshistorischen Entwicklung ist Intertextualität – falls nicht anderweitig kommentiert – stets als enger Textbegriff gesetzt, der sich ausschließlich auf literarische Texte bezieht.

## 2.2.1 Was ist ein Medium?

Wörtlich bedeutet "Medium" in etwa "Mitte" oder "Vermittler": „Medien beziehen sich auf ein ‚Zwischen‘, da sie Informationen kodieren und die Distanz zwischen Sender und Empfänger überbrücken“ (Rippl 2014: 142).<sup>25</sup> Wie sich anhand dieser ersten vagen Auslegung zeigt, ist der Terminus – ebenso wie Intermedialität – vielseitig definierbar. Hiebel (1997) beispielsweise sieht in Medien „materielle oder energetische [...] Träger und Übermittler von Daten bzw. Informationseinheiten“, McLuhan versteht darunter „any extension [...] of man“ (zit. n. Wolf 2014: 19).<sup>26</sup> Ebenfalls von McLuhan stammt das Diktum „the medium is the message“; es bezieht sich auf die jeweils spezifischen Eigenschaften eines Mediums, die stets die zu transferierende Botschaft mitgestalten (Rippl 2014: 142).

Medien haben eine „modellierende Wirkung“ auf die Inhalte, die sie übermitteln (Wolf 2014: 19). Diesen Fakt spart Hiebels Definition aus, woraufhin Wolf zu folgendem Schluss kommt: Für literaturwissenschaftliche Untersuchungen wird eine Auslegung des Begriffs Medium benötigt, die technische bzw. vermittlungszentrierte, semiotische sowie kulturelle Aspekte umfasst (vgl. ebd.). In Anlehnung an Marie-Laure Ryan definiert er Medium als

ein konventionell als distinkt angesehenes Kommunikationsdispositiv, das nicht nur durch bestimmte technische und institutionelle Übertragungskanäle, sondern auch durch die Verwendung eines semiotischen Systems (oder mehrerer solcher Systeme) zur öffentlichen Übermittlung von Inhalten gekennzeichnet ist; zu diesen Inhalten gehören referentielle ‚Botschaften‘, sie sind aber nicht beschränkt auf diese. Allgemein beeinflusst das verwendete Medium die Art der übermittelten Inhalte, aber auch, wie diese präsentiert und erfahren werden. (ebd.: 20)

Rajewsky (2002) stützt sich in ihrem Standardwerk zur Intermedialität ebenfalls auf Wolfs Mediendefinition, allem voran aus heuristischen Gründen, da sie es erlaubt, „sowohl z.B. die Literatur, die nur ein semiotisches System verwendet, als auch den Film, der mehrere semiotische Systeme verwendet, die ihrerseits wiederum anderen Medien zuzuordnen sind, jeweils als ›(Einzel-)Medien‹ zu definieren“ (ebd.: 7). Gleiches gilt für Berndt und Tonger-Erk (2013), die im Begriff Medium ein technisches Massenmedium sowie ein Zeichensystem, das Bedeutungen übermittelt, sehen; somit lassen sich die Künste ebenfalls als Medien interpretieren (vgl. ebd.: 158).

---

<sup>25</sup> Die spiritistische beziehungsweise parapsychologische Auslegung des Begriffs Medium im Sinne einer Person, die mit Geistern oder Verstorbenen kommunizieren kann, fand erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts ihren Weg in die Enzyklopädien (vgl. Rippl 2014: 142).

<sup>26</sup> McLuhan fasst seine Interpretation von Medium sehr weit; für ihn sind beispielsweise auch Eisenbahnen oder Gasbeleuchtungen Medien, insofern sie soziale Interaktionen ermöglichen (vgl. Robert 2014: 22). Damit vertritt er Aristoteles' These, nach der jede Art von Wahrnehmung auf Medien angewiesen ist, die bisweilen transparent, „aber nicht *nichts*“ sein können (ebd.: 21f.).

Medien sind aufgrund kultureller Veränderungen in ständigem Wandel begriffen und doch verfügen sie über einen bestimmten „ontologischen Kern“, der sie voneinander abgrenzt (Hillenbach 2012: 16). Selbst wenn beispielsweise eine Fotografie ein Gemälde imitiert, bleibt sie dennoch eine Fotografie – ganz im Sinne von Rene Magrittes Kunstwerk *La trahison des images* (1929).

### 2.2.2 Intermedialität – ein Explikationsversuch

Betrachtet man zunächst die etymologische Seite, so setzt sich der Terminus aus dem lateinischen "inter", zu Deutsch "zwischen", und dem lateinischen "medius", das so viel wie "Mittler", "vermittelnd" heißt, zusammen (vgl. Wolf 2013: 344). Wie soeben erläutert, beziehen sich Medien auf ein "Zwischen" – wenn Intermedialität nun wortwörtlich "zwischen den Medien" bedeutet, liegt folglich eine Dopplung der Semantik vor (vgl. Rippl 2014: 143).

Nach Nies (2013a) koexistieren diverse Interpretationen von Intermedialität und deren charakteristischen Merkmalen (vgl. ebd.: 359). Er selbst fasst sie „im semiotischen Sinne als eine [...] Form der Referenzbeziehung eines gegebenen medialen Bedeutungskonstrukts (= ‚Text‘ [...]), zu einem fremdmedialen System“ auf (ebd.). Mit dieser Auslegung des Intermedialitätsbegriffs offeriert Nies das nötige Handwerkszeug für die spätere Analyse, da er sich zugleich an der Definition der von Rajewsky festgelegten Subkategorie der intermedialen Bezüge, auf die in Kapitel 2.2.3. näher eingegangen wird, orientiert.

Wolf (2014) hält sich ebenfalls an Rajewsky und gibt an, seine ursprüngliche „werkzentrierte“ Definition“ dahingehend erweitert zu haben, dass sie im Grunde mit der von ihr getroffenen übereinstimmt (ebd.: 21). Für Wolf bezeichnet Intermedialität „das Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Kommunikationsmedien, wobei solches Überschreiten sowohl innerhalb von einzelnen Werken oder Zeichenkomplexen als auch zwischen solchen vorkommen kann“ (ebd.). Da Wolf für den Eintrag im *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (2013) verantwortlich zeichnet, stimmt die darin hinterlegte Definition mit der soeben genannten überein (vgl. ebd.: 344).

Spielmann (2000) zufolge meint Intermedialität „Prozesse der Vernetzung und Mediatisierung“ (ebd.: 57). Sie formuliert ihre Definition offener, bezeichnet Intermedialität als „ein Phänomen der Vermischung zwischen unterschiedlichen Medien[...][,] eine Verschmelzung[...], deren Vorkommen die Trennung der Medien voraussetzt“ (ebd.). Dieser

Aspekt der Differenz, welcher der Synthese von Medien – wie sie in Form intermedialer Phänomene im Grunde vorliegt – eigentlich oppositionell gegenübersteht und von Spielmann als obligatorische Gegebenheit deklariert wird, findet in Kapitel 2.2.5 erneut Erwähnung. In Hinblick auf das Erkenntnisinteresse der Mediensemiotik befindet Spielmann (1998) die Intermedialität als nützliche Vergleichskategorie der beim medialen Transfer feststellbaren Verschiebungen (vgl. ebd.: 35).

Schließlich seien noch Rajewskys Ausführungen und Interpretationen genannt, die bereits bei Wolf kurz Erwähnung fanden. Rajewsky (2002) wagt sich schrittweise an eine Definition von Intermedialität heran, indem sie diese zunächst als „\*Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene“ auffasst (ebd.: 12). Darunter versteht sie all jene, „die, dem Präfix ›inter‹ entsprechend, in irgendeiner Weise *zwischen* Medien anzusiedeln sind“ (ebd.). Mithilfe dieser Formulierung grenzt Rajewsky Intermedialität bewusst von Intramedialität ab,<sup>27</sup> da diese, darauf verweist das Präfix "intra", ausschließlich jene Phänomene umfasst, die *innerhalb* eines Mediums bestehen – es werden keine Mediengrenzen überquert (vgl. ebd.).<sup>28</sup>

In genauem Wortlaut bezeichnet Rajewsky mit Intermedialität alle „Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren“ (ebd.: 13). Damit liegt eine Definition vor, die den Begriff nicht weiter spezifiziert, sondern vielmehr großen Spielraum lässt. Dies birgt den Nachteil, dass eine einheitliche Theorie zur Intermedialität und deren jeweiligen Phänomenen nach wie vor in weiter Ferne liegt, respektive wird mehr oder minder bestätigt, dass der Terminus möglicherweise ohnehin nicht konkret theoretisierbar ist (vgl. ebd.: 14). Für Rajewsky überwiegen bei dieser weitgefassten Auslegung die Vorteile, insbesondere in Hinblick auf die heuristische Nutzbarkeit: Sie bezieht „Relationen zwischen sämtlichen medialen Ausdrucksformen“ ein, seien sie nun den hohen Künsten wie der Malerei oder den Neuen Me-

---

<sup>27</sup> Bezieht sich ein Film auf einen anderen Film oder ein filmisches Genre, spricht auf das *System* Film, so spricht man dabei von einem Intramedialitätsphänomen (vgl. Rajewsky 2002: 12). Dies gilt ebenso für andere Medien, beispielsweise die Literatur; in diesem Fall hat sich, wie erwähnt, der Begriff der Intertextualität durchgesetzt (vgl. ebd.; vgl. Nickel 2015: 42).

<sup>28</sup> Darüber hinaus definiert Rajewsky (2002) eine dritte Kategorie, die der Vollständigkeit halber genannt werden muss und von ihr als Transmedialität bezeichnet wird: Hierunter fallen „[m]edienunspezifische Phänomene, die in verschiedensten Medien mit den dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne daß hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist“ (ebd.: 13). Ein Beispiel für Transmedialität ist die Parodie, deren Ursprünge zwar in der Literatur anzusiedeln sind, die jedoch als Diskurstyp nicht an ein bestimmtes Medium gebunden ist (vgl. ebd.). Im Gegensatz zur Intermedialität, die das Produkt des Medientransfers fokussiert, liegt bei der Transmedialität der Schwerpunkt auf dem Medientransfer an sich (vgl. Nickel 2015: 44).

dien wie dem Computer zuzuordnen (ebd.). Darüber hinaus ermöglicht diese Definition eine Abgrenzung zu Intramedialität und Transmedialität, sodass eine Beschränkung auf spezifische Medien nicht notwendig wird (vgl. ebd.).

Abschließend führt Rajewsky an, dass durch den vorgelegten Intermedialitätsbegriff „sämtliche Subkategorien des Intermedialen [erfasst werden], ohne [...] bestimmte Teilbereiche ausgrenzen zu müssen“ (ebd.: 14f.). Sie selbst unterscheidet zwischen drei praktisch anwendbaren Subkategorien, die bisweilen Berührungspunkte mit Wolfs Systematisierung intermedialer Phänomene aufweisen.

### 2.2.3 Varianten intermedialer Phänomene

Nachdem Rajewsky in einem ersten Schritt Intermedialität von Intramedialität und Transmedialität abgegrenzt hat, unterteilt sie diese in die Gegenstandsbereiche Medienkombination, Medienwechsel und intermediale Bezüge (vgl. ebd.: 15f.).<sup>29</sup> Durch diesen Vorgang wird „eine einheitliche Theoriebildung ermöglicht, und zwar ohne daß dabei die Natur der jeweils involvierten Medien eine Rolle spielte“ (ebd.: 15).

Die Medienkombination – ein Synonymbegriff zur Multi- oder Plurimedialität – addiert „mindestens zwei[...], konventionell als distinkt wahrgenommene [...] Medien, die in ihrer Materialität präsent sind und jeweils auf ihre eigene, medienspezifische Weise zur (Bedeutungs-)Konstitution des Gesamtprodukts beitragen“ (ebd.). Beispiele für eine Medienkombination wären das Lied, die Oper oder auch der Film (vgl. ebd.). Konsequenz dieser Variante von Intermedialität ist somit nicht selten die Ausformung eigener Mediengattungen, deren „plurimediale Grundstruktur“ zum Charakteristikum des neuen Mediums wird (ebd.).<sup>30</sup>

Beim Medienwechsel hingegen handelt es sich um die „Transformation eines medien-spezifisch fixierten Produkts bzw. Produkt-Substrats in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium; nur letzteres ist materiell präsent“ (ebd.: 19). Exemplarisch für dieses intermediale Phänomen sind Literaturverfilmungen oder -adaptionen, allerdings sind Medienwechsel grundlegend mit sämtlichen Medien möglich (vgl. ebd.: 16).

---

<sup>29</sup> Jede der genannten Subkategorien ließe sich noch weiter spezifizieren, Kühnel beispielsweise differenziert zwischen drei Arten von Medienwechsel, die er als Medientransformation, Medientransposition und Medientransfiguration bezeichnet (vgl. Rajewsky 2008: 53). Im Rahmen dieser Analyse, die sich ohnehin ausschließlich mit Ausprägungen intermedialer Bezüge beschäftigt, ist der Rückgriff auf die Definitionen Rajewskys und Wolfs mehr als ausreichend.

<sup>30</sup> Für eine spezifischere Kategorisierung der Medienkombination verweist Rajewsky (2002) auf Wolfs Kriterium der Dominanzbildung, das an späterer Stellung näher erläutert wird (vgl. ebd.: 16).

Ergebnis ist stets ein neuer Text, „der anderen medienspezifischen Bedingungen der Bedeutungskonstitution unterworfen ist und daher als eigenständiges Bedeutungskonstrukt zu behandeln ist“ (Nies 2013a: 364).

Von größter Relevanz für diese Arbeit ist die dritte und letzte Subkategorie, die sogenannten intermedialen Bezüge (vgl. Rajewsky 2002: 16). Unter diesem Begriff werden „Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme auf ein Produkt (= Einzelreferenz) oder das semiotische System (= Systemreferenz) eines konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den dem kontaktnehmenden Medium eigenen Mitteln“ subsumiert, wobei nur letzteres materiell präsent ist (ebd.: 19). Dabei werden nicht beide Medien addiert – woraus eine Medienkombination resultieren würde –, sondern „Elemente und/oder Strukturen eines anderen, konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den eigenen, medienspezifischen Mitteln thematisiert, simuliert oder, soweit möglich reproduziert“ (ebd.: 17). Nach dieser Definition fallen die literarische Beschreibung eines Kunstwerks in Form einer Ekphrasis respektive Bezüge eines Films auf ein Gemälde (= Einzelreferenz) oder die Malerei an sich (= Systemreferenz) im Sinne einer filmischen Ekphrasis in den Bereich der intermedialen Bezüge.<sup>31</sup>

Intermediale Produkte müssen nicht explizit einer der genannten Kategorien zugeordnet werden (vgl. ebd.: 17).<sup>32</sup> Im Allgemeinen geht es Rajewsky mit ihrer Typologie weniger um eine Systematisierung als um die Beantwortung der Frage, was mit Intermedialität gemeint ist oder genauer, wofür die Begrifflichkeit stehen kann (vgl. ebd.: 18).

---

<sup>31</sup> Hinsichtlich der intermedialen Bezüge interessieren vorrangig die „Möglichkeiten und Funktionen intermedialer Verfahren der Bedeutungskonstitution [...] [und die Beantwortung der Frage], wie sich mit Hilfe der dem kontaktnehmenden Medium eigenen Mittel Bezüge zu einem anderen Medium herstellen lassen“ (Rajewsky 2002: 25). So kann sich die Referenz darauf beschränken, dass das jeweils andere Medium auf der Ebene der *histoire* thematisiert wird, wie beispielsweise das Radio bei Oliver Stones TALK RADIO (USA 1988) (vgl. Nies 2013a: 363f.). Daneben kann es auch auf *discours*-Ebene „zu einer partiellen Identifikation mit dem anderen Medium“ kommen, indem etwa der Film spezifische Modi der Malerei imitiert; dies wird an späterer Stelle anhand diverser Analysebeispiele aufgezeigt (ebd.: 364).

<sup>32</sup> Eine Literaturverfilmung kann mitunter allen drei Teilbereichen zugewiesen werden: Da es sich um einen Film handelt, liegt eine Medienkombination vor, die Verfilmung eines anderen Mediums impliziert einen Medienwechsel und eventuelle Referenzen auf den Ausgangstext, die über „den obligatorischen medialen Transformationsprozeß“ hinausgehen, weisen sich als intermediale Bezüge aus (Rajewsky 2002: 18).

<b>Medienkombination</b>	<b>Medienwechsel</b>	<b>Intermediale Bezüge</b>
Mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien, die in ihrer Materialität präsent sind	Transformation eines medien-spezifisch fixierten Produkts bzw. Produktsubstrats in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium; nur letzteres ist materiell präsent	Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme auf ein Produkt (= Einzelreferenz) oder das semiotische System (= Systemreferenz) eines konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit dem dem kontaktnehmenden Medium eigenen Mitteln; nur letzteres ist materiell präsent
Beispiel: Film	Beispiel: Literaturverfilmung	Beispiel: Filmische Ekphrasis
Bei Wolf: Plurimedialität, manifeste Intermedialität	Bei Wolf: Intermediale Transposition	Bei Wolf: Intermediale Referenz

Intermedialität – Typologie nach Rajewsky

Zur gleichen Zeit wie Rajewsky entwickelt auch Wolf (2014) eine Typologie intermedialer Formen, wobei er zwischen werk-/aufführungsübergreifend erschließbarer und werk-/aufführungsintern nachweisbarer Intermedialität unterscheidet (vgl. ebd.: 38). Ersterer Gruppe ordnet er die Transmedialität sowie die sogenannte intermediale Transposition unter, die mit Rajewskys Phänomen des Medienwechsels gleichzusetzen ist (vgl. ebd.).<sup>33</sup>

In die zweite Kategorie fallen die intermediale Referenz – ein anderer Begriff für Rajewskys intermediale Bezüge – sowie die Plurimedialität, ein Synonym zur Medienkombination (vgl. ebd.). Es lässt sich demnach feststellen, dass Rajewsky und Wolf – bis auf die Benennung der jeweiligen Teilbereiche sowie eine unterschiedliche Auffassung hinsichtlich der Eingliederung beziehungsweise Ausklammerung der Transmedialität – großteils darin übereinstimmen, wie ein für wissenschaftliche Untersuchungen nutzbares System der Intermedialität aufgebaut sein sollte.

Darüber hinaus generiert Wolf weitere „klassifikatorische Kategorien“ für die praktische Analyse, die auch im von ihm verfassten Eintrag zur Intermedialität im Metzlerschen *Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* aufgeführt werden (ebd.). Die erste Kategorie fokussiert die beteiligten Medien: Im Rahmen dieser Arbeit ist die intermediale Beziehung von Kunst und Film von Interesse, weshalb durch die Angabe "Kunst und Film" klar formuliert wird, welche Medien im Zentrum der Analyse stehen (vgl. Wolf 2013: 345). Darauffol-

<sup>33</sup> Rajewsky grenzt die Transmedialität – ebenso wie die Intramedialität – von der Intermedialität ab, während Wolf (2014) sie „als eine ihrer Erscheinungsformen ansieht“ (ebd.: 25).



gend wird nach der Dominanzbildung differenziert, sprich, ob eine klare Dominanz vorliegt oder nicht (vgl. ebd.). Das Kunstlied gilt als anschauliches Exempel für eine intermediale Form ohne klare Dominanz, da Musik und Lyrik auf gleicher Ebene stehen, wohingegen in einem Roman, der gelegentliche Illustrationen aufweist, eine deutliche Dominanz des Schriftlichen gegenüber dem Bildnerischen festgestellt werden kann (vgl. ebd.). Hinsichtlich der Quantität der intermedialen Bezugnahmen wird zwischen partieller und totaler Quantität unterschieden (vgl. ebd.). Wolf führt dazu ein Drama mit Liederlagen als Beispiel für partielle, eine Oper für totale Quantität an (vgl. ebd.). Die vorletzte Kategorie ist die Genese der Intermedialität, die wie bei der Bildgeschichte primär oder wie bei Romanverfilmungen sekundär ausfallen kann (vgl. ebd.). Den Abschluss bildet schließlich die Untersuchung der Qualität des intermedialen Bezugs: Sind die beteiligten Medien nach wie vor erkennbar, beispielsweise Musik im Tonfilm, so spricht Wolf von manifester Intermedialität (vgl. ebd.). Ihr Gegenstück ist die verdeckte Intermedialität, bei der stets eine Dominanzbildung vorliegt und das "rezessive" Medium nicht immer eindeutig ermittelbar ist (vgl. ebd.). Für Wolf ist die themenrelevante Ekphrasis den verdeckt intermedialen Bezügen zuzuordnen, speziell einer Unterform, der intermedialen Thematisierung (vgl. ebd.). Im Gegensatz zur Imitation eines fremden Mediums – einer weiteren Subkategorie –, wird dabei „unter üblicher Verwendung der Zeichen des einen Mediums auf ein anderes Medium referiert“ (ebd.).

Rajewskys und Wolfs Typologien basieren auf idealtypischen Vorstellungen von intermedialen Phänomenen, die sich in der Praxis nicht immer eindeutig kategorisieren lassen. Dennoch liegen mit ihnen allgemeingültige Systematisierungen vor, die einen adäquaten Vergleich unterschiedlicher Arten von filmischer Ekphrasis ermöglichen. An dieser Stelle sei anzumerken, dass sich vorliegende Untersuchung einzig auf Rajewskys Typologie stützt; Wolfs Kategorisierung darf aufgrund ihrer Bedeutung für die Intermedialitätsforschung nicht unerwähnt bleiben, findet jedoch keine praktische Anwendung.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Grund dafür ist die Komplexität von Wolfs System, die zur Beantwortung der gestellten Forschungsfrage nicht vonnöten ist, sowie die teils redundante Kategorisierung, die sich von jener Rajewskys lediglich hinsichtlich der Begriffsbezeichnung unterscheidet.

<b>Beteiligte Medien</b>	<b>Dominanzbildung</b>	<b>Quantität der intermedialen Bezugnahmen</b>	<b>Genese</b>	<b>Qualität des intermedialen Bezugs</b>
Beispiel: Kunst und Film	Ohne klare Dominanz Beispiel: Kunstlied	Partielle Quantität Beispiel: Drama mit Liedeinlage	Primäre Intermedialität Beispiel: Bildgeschichte	Manifeste Intermedialität Beispiel: Musik im Tonfilm
	Mit Dominanz Beispiel: Einzelne Illustration im Roman	Totale Quantität Beispiel: Oper	Sekundäre Intermedialität Beispiel: Romanverfilmung	Verdeckte Intermedialität, lässt sich unterteilen in: Imitation Beispiel: Literarischer Text, der durch bestimmte Strukturen der Musik angenähert wird Intermediale Thematisierung Beispiel: Ekphrasis

Intermedialität – Typologie nach Wolf

#### 2.2.4 Mediendifferenz als Voraussetzung für Intermedialität

Trotz anerkannter Definitionen und Systematisierungen – allen voran Rajewskys Unterteilung in Medienkombination, Medienwechsel und intermediale Bezüge – bleibt das Ziel einer einheitlichen Theorie der Intermedialität nach wie vor unerreicht (vgl. Berger 2012: 33f.). Neben mehr oder weniger konformen, vagen Begriffsbestimmungen liegen „je nach Forschungsperspektive [...] etliche Spezifizierungen und unterschiedliche Terminologien“ vor (ebd.: 33). Dieses Faktum muss nicht zwingend als problematisch erachtet werden; vielmehr verdeutlicht es, wie vielseitig intermediale Phänomene ausfallen können (vgl. Hillenbach 2012: 14). Jene Vielfalt wird insbesondere durch das breite Spektrum an Medien, die sich hinsichtlich ihrer spezifischen Charakteristika unterscheiden und in eine intermediale Wechselbeziehung treten können, ermöglicht. Dabei ist es im Besonderen die Abgrenzung der Medien voneinander, die zu Intermedialität führt – darin sind sich die Forscher einig. So konstatiert beispielsweise Robert (2014), es könne „nur das Differente und Heterogene [...], aufeinander bezogen, jenen ästhetischen Mehrwert generieren, der aus der intermedialen Reibung entspringt“ (ebd.: 16). Auch Spielmann weist zu Beginn ihrer Monografie *Intermedialität – Das System Peter Greenaway* (1998), und damit 16 Jahre vor Robert, auf die in der Medienwissenschaft allgemeingültige Begriffsdeutung, nach der die

Trennung der Medien als Bedingung dafür gilt, dass Intermedialität überhaupt zutage treten kann (vgl. ebd.: 31). Hier zeigt sich das große Paradoxon der Intermedialität: Obwohl sie als eine – in welcher Form auch immer geartete – Mediensynthese interpretiert werden kann, sind es die Grenzen und folglich die Differenz der jeweils beteiligten medialen Zeichensysteme, die intermediale Phänomene erst ermöglichen.

Diese Feststellung impliziert eine klare Grenzziehung zwischen den Medien, die nicht ohne Weiteres vorgenommen werden kann (vgl. Rajewsky 2010: 52). Auf diese Problematik verweist Rajewsky in dem acht Jahre nach ihrem Standardwerk *Intermedialität* erschienenen Aufsatz *Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality* und führt als Ursache die zunehmende Vermengung der Medien an, welche die Frage aufwirft, ob das Konzept der Mediengrenzen nicht bereits überholt ist (vgl. ebd.).<sup>35</sup> Sie betont, dass speziell in Bezug auf intermediale Phänomene Mediengrenzen sowie mediale Spezifika von entscheidender Bedeutung sind (vgl. ebd.: 53). Wie Medien jeweils zu definieren und voneinander abzugrenzen sind, „is of course always dependent on the historical and discursive contexts and the observing subject or system, taking into account technological change and relations between media within the overall media landscape at a given point in time“ (ebd.: 54). Rajewsky sieht in den Grenzen oder Grenzzonen zwischen Medien jenen „methodisch-disziplinären Raum ‚in between‘“ situiert, in dem die an sich nicht greifbare Intermedialität in Erscheinung tritt und auf verschiedensten Wegen erforscht werden kann (Robert 2014: 20; vgl. Rajewsky 2010: 65). Für die Analyse intermedialer Phänomene ist es demnach erforderlich, sich der Mediendifferenz beziehungsweise den spezifischen Eigenschaften der in Beziehung getretenen Zeichensysteme, die Medien voneinander unterscheidbar machen, zu widmen.

### 2.3 Bild und Film – eine wissenschaftliche Betrachtung zweier Medien

Im Kontext dieser Untersuchung, die Zeichensysteme zum Forschungsgegenstand macht, sind im Besonderen zweierlei Aspekte von größter Relevanz: die Semantizität – sprich die Fähigkeit, Bedeutungen zu generieren und zu vermitteln – und die materielle Beschaffenheit, „wobei davon ausgegangen wird, daß die Materialität der unterschiedlichen Zeichensysteme die Botschaft immer auch mitformt“, ganz im Sinne von Marshall McLuhans "the

---

<sup>35</sup> Rajewsky (2010) bezieht sich hier auf eine Konferenz der Deutschen Gesellschaft für Theaterwissenschaft im Jahr 2006, auf der exemplarisch der heutzutage gängige Einsatz von Film und Video auf der Bühne angeführt wurde (vgl. ebd.: 52).

medium is the message" (Rippl 2005: 43f.). Demgemäß konzentrieren sich die folgenden Ausführungen – in Tradition von Lessings *Laokoon*-Schrift – auf die jeweiligen Charakteristika der beiden Medien Bild, speziell der Malerei, sowie Film, die sich trotz der Schnittmenge Visualität vor allem hinsichtlich des Trägermaterials unterscheiden und verschiedener Mittel bedienen. Im Zuge dessen wird einleitend ein Phänomen skizziert, das seit den Neunzigerjahren allen voran in sprach-, bild- und kunstwissenschaftlichen Kreisen für Diskussionen sorgt: der *pictorial turn* oder *iconic turn*.<sup>36</sup>

### 2.3.1 Wucherung des Sehens – *pictorial turn* und *iconic turn*

Ein Übermaß an visuellen Reizen durch Fernsehen, Smartphone, Internet, Kino, Printwerbung etc. ist zum festen Bestandteil unserer Kultur geworden – es lässt sich gewissermaßen von einer „Allgegenwart der Bilder“ sprechen (Rippl 2005: 14).<sup>37</sup> Diese Entwicklung nahm ihren Anfang mit der Erfindung technisch-apparativer Medien – allen voran der Fotografie sowie des Films zu Beginn respektive gegen Ende des 19. Jahrhunderts – und erfuhr durch die vielseitigen Distributionsmöglichkeiten des Internets, das im ausgehenden 20. Jahrhundert für jedermann zugänglich wurde, nochmals eine Steigerung. Aufgrund der Vielzahl an visuellen Medien, der wir uns inzwischen gegenübersehen, befassen sich seit einigen Jahren nicht nur, wie vormals, hauptsächlich Kunstgeschichte und Kunstkritik, sondern weitere Disziplinen wie die Kultur- oder Sozialwissenschaften verstärkt mit der Erforschung des Bildes (vgl. Wieser 2014: 13f.). Dies führt zur Annahme einer Abkehr von der Schriftkultur, die „zunehmend marginalisiert“ wird (Fliedl et al. 2013: 7). Sprach man seit 1967 wiederholt vom sogenannten *linguistic turn*, etablierten sich als Reaktion darauf etwa drei Jahrzehnte später drei mehr oder minder synonyme Begrifflichkeiten – *visual turn*, *iconic turn* sowie *pictorial turn* –, welche die kulturelle Vorherrschaft der Sprache anfechten und stattdessen das Visuelle als dominant erachten (vgl. Wieser 2014: 14f.).<sup>38</sup> Unter *visual turn* wird im Allgemeinen „die vielfältige Hinwendung zu Visuellem in den Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften“ verstanden (ebd.: 15). Die Termini

---

<sup>36</sup> Man beachte die zeitliche Übereinstimmung zwischen der Festigung des Intermedialitätsbegriffs in den Wissenschaften und der Proklamation eines *pictorial* sowie *iconic turn*.

<sup>37</sup> Die in der Kapitelüberschrift zitierte Sentenz geht auf Michel de Certeau zurück, der sich schon früh kritisch gegenüber der Bilderexpansion äußerte (vgl. Wieser 2014: 13).

<sup>38</sup> Der Begriff *linguistic turn* erlangte durch Richard Rorty – der die Philosophiegeschichte anhand verschiedener Wenden, sprich *turns*, beschreibt – Bekanntheit und bezeichnet die Entwicklung, nach der „Linguistik, Semiotik, Rhetorik und verschiedene Modelle von »Textualität« [...] zur Lingua franca für kritische Betrachtungen der Künste, Medien und anderer kultureller Formen geworden [sind]“ (Mitchell 2008: 101).

*iconic turn* und *pictorial turn* sind auf zwei Kunstwissenschaftler zurückzuführen: Gottfried Boehm und William J. T. Mitchell (vgl. ebd.).

Laut Boehm zeichnet sich bereits seit dem 19. Jahrhundert eine ikonische Wende ab (vgl. ebd.: 16). Unter *iconic turn* versteht er einen Gegenentwurf zum *linguistic turn* und betont mit dessen Ausrufung die Gleich- wenn nicht sogar Vormachtstellung des Bildes gegenüber der Sprache (vgl. ebd.). Er vergleicht die Lesbarkeit von sprachlichen Texten mit der Sichtbarkeit von Bildern und attestiert ihnen eine eigene Logik, die über deiktisches Potenzial verfügt (vgl. ebd.: 16). 1992, zwei Jahre vor Boehm, prägte William J. T. Mitchell (2008) den Begriff *pictorial turn* (vgl. ebd.: 102). Er plädiert damit für eine „Herausstellung der Bedeutung und Relevanz des Bildlichen, die Rhetorik und Anschaulichkeit der Bilder“ und sieht im *pictorial turn* zudem „eine ›Rückwendung zur Gegenständlichkeit‹ als eine Kritik an Hermeneutik und Semiotik“ (Wieser 2014: 15f.). Für Mitchell (2008) steht fest, dass die Möglichkeit einer von Bildern dominierten Kultur durch sich stetig weiterentwickelnde Technologien durchaus gegeben ist (vgl. ebd.: 107). Eine allgemeine kritische Auseinandersetzung mit visuellen Erscheinungsformen erscheint demnach obligat, schließlich handelt es sich bei Bildern nicht um intentionslose Repräsentationsmedien; sie sind visuelle Codes, die es in mehreren komplexen Schritten zu entschlüsseln gilt (vgl. ebd.: 108).

Während *iconic turn* und *pictorial turn* auf den ersten Blick wie austauschbare Termini anmuten, lassen sich bei näherer Betrachtung einige Differenzen nachweisen. Für Boehm stellt der *iconic turn* eine wissenschaftliche Neuheit dar, für Mitchell bezeichnet der *pictorial turn* weniger etwas noch nie Dagewesenes als vielmehr ein repetitives Ereignis (vgl. Wieser 2014: 17). Boehm bleibt mit seinem Begriff fest in den Geisteswissenschaften verankert, er fokussiert „das Bild als Logos in seiner Eigengesetzlichkeit“ (Krefting 2014: 39), wohingegen Mitchell an einer generellen Bildkritik in soziokulturellem Kontext interessiert ist, die auch die alltägliche Bildrezeption einschließt (vgl. Astheimer 2016: 127). Ein weiterer Unterschied findet sich im Verhältnis zu Sprache und Schrift: Mitchells Konzept des *pictorial turn* bezieht Wechselwirkungen zwischen Bildern, Wörtern sowie Texten mit ein, Boehm nimmt eine Grenzziehung vor und distanziert sich dadurch deutlich von linguistischen Phänomenen (vgl. Wieser 2014: 17).

Die Wende von der Schrift zum Bild als neuem kulturellen Leitmedium zählt seit ihrer Proklamation vor mehr als zwanzig Jahren zu den meist erörterten Diskursen einschlägiger

Fachrichtungen. Einigkeit herrscht über die Tatsache, dass die Zahl an visuellen Erscheinungsformen in stetigem Wachstum begriffen ist. Häufig außer Acht gelassen werden dabei intermediale Beziehungen: Kaum ein Bild präsentiert sich allein in seiner Visualität, es wird fast immer von Schrift, Sprache oder Musik begleitet, sei es eine Zeitungsfotografie, ein Video oder Kinofilm (vgl. Hillenbach 2012: 34). Sie dienen in erster Linie dazu, die Statik des Bildes zu kompensieren und den Verlauf einer Handlung anzudeuten (vgl. Peters 1994: 46). Besonders die Schrift nimmt dabei eine bedeutende Rolle ein. Mitchell ist sich dessen bewusst und plädiert deshalb nicht wie Boehm für eine Isolierung des Bildes; er sieht im *pictorial turn* keine Ablösung, „sondern eine Erweiterung der linguistischen Wende“ (Astheimer 2016: 128). Ein Indiz für die Richtigkeit dieser Aussage findet sich in der Art und Weise, wie Bilder decodiert werden: Die direkte Kommunikation erfolgt ausschließlich auf visueller Ebene, doch die enthaltenen Semantiken werden stets sprachlich oder schriftlich erörtert – „[d]as Bilder-Sehen erschließt sich durch Sprache“ (Fliedl et al. 2013: 9). Es wäre treffender, von einem *intermedial turn* anstelle eines *pictorial*, *iconic* oder, allgemeiner, *visual turn* zu sprechen, der an und für sich kein neuartiges Phänomen darstellt, sondern lediglich Resultat der rasanten Entwicklung technischer Verbreitungsmöglichkeiten und Verschmelzung der Medien ist.<sup>39</sup>

Trotz der massenhaften Zunahme an Bildern und deren ständiger Allgegenwart lässt sich seitens der Empfänger keine gesteigerte Bildkompetenz nachweisen. Boehm zufolge verhält es sich umgekehrt: Die Bilderflut verhindere die Ausbildung einer solchen und führe zu einem „Analphabetismus der Bildsprache“ (Krefting 2014: 40). Fundiertes Wissen über die medialen Eigenschaften des Bildes hilft, diesem entgegenzuwirken.

### 2.3.2 Was ist ein Bild?

Die Welt breitet sich vor jedermanns Augen aus, doch niemand nimmt sie auf identische Weise wahr; selbst wenn ein gemeinsamer Grundkonsens gegeben ist, finden sich spätestens in den Details Abweichungen. Ebenso verhält es sich mit manuell oder technisch-apparativ hergestellten Bildern: Ihre kognitive Verarbeitung unterscheidet sich von Rezipient zu Rezipient, da sie auf „eine[r] riesige[n] Palette im unbewussten Gedächtnis abgelegter visueller Erfahrungen, Muster und Strukturen [basiert]“ (Krefting 2014: 33). Das Erkennen von Bildern beruht demnach auf Vorwissen, auf bereits Bekanntem, dessen Seman-

---

<sup>39</sup> Nach Nickel (2015) wurde für die Mitte der Neunzigerjahre, analog zum *linguistic turn* und *iconic* oder *pictorial turn*, tatsächlich ein *intermedial turn* ausgerufen (vgl. ebd.: 37).

tiken sich entschlüsseln und interpretieren lassen (vgl. Astheimer 2016: 131f.). Es ist Teil des kulturellen Wissens, das jene Menge an Aussagen umfasst, die von den Mitgliedern einer Kultur als wahr erachtet werden (vgl. Gräf et al. 2011: 64).<sup>40</sup> Es kann nach verschiedenen Typen klassifiziert werden, unter anderem in ein allgemeines kulturelles Wissen, über das gewöhnlich jedes Mitglied einer gewissen Kultur verfügt, oder ein gruppenspezifisches kulturelles Wissen, das nur jene teilen, die einem bestimmten Kollektiv angehören (vgl. ebd.). So werden Betrachter einer Malerei in realitätsnahen Stil, auf der ein sich im Spiegelbild einer Wasseroberfläche selbst betrachtender junger Mann abgebildet ist, diesen einstimmig als solchen ausweisen. Dass es sich dabei um ein Gemälde Caravaggios mit dem Titel *Narziss* handelt, das 1598/99 entstand und den griechischen Mythos von Narziss, der sich in sein eigenes Spiegelbild verliebt, aufgreift, ist hingegen nur einer bestimmten Gruppe wie Kunsthistorikern, -händlern, oder -interessierten geläufig. Folglich kann man bei der Bildrezeption parallel zur Lesekompetenz von einer Sehkompetenz sprechen (vgl. Krefting 2014: 41). Zwar sind Bilder auf den ersten Blick leichter zu "lesen" als Buchstaben – Bildzeichen müssen im Gegensatz zu Schriftzeichen nicht erst erlernt werden –, doch „[i]hr Sinn liegt nicht a priori vor, sondern muss vom Betrachter auf der Basis kulturell vermittelter und gültiger Symbolsysteme kreierte und decodiert werden“ (ebd.).

Bilder lassen sich als kulturelle Phänomene auffassen, die in ständigem Wandel begriffen und stets im Kontext der sozialen, politischen sowie ökonomischen Gegebenheiten ihrer Entstehungszeit zu betrachten sind (vgl. Wieser 2014: 19).<sup>41</sup> Sie stehen nie für sich allein und ihre Bedeutung ist häufig prädeterniniert (vgl. Rippl 2005: 41). Die Frage, was ein Bild ist, lässt sich „immer nur punktuell für einen bestimmten Zeitraum und unter Berücksichtigung der diskursanalytischen Ebene [beantworten]“ (ebd.: 17f.).

### 2.3.2.1 Kategorisierung von Bildern

Dieser Feststellung zum Trotz bemüht sich die Forschung um eine Universalantwort, die jedoch nur schwer zu finden ist, schließlich werden unter dem Begriff Bild die verschiedensten visuellen Phänomene subsumiert: von Gemälden, Fotografien und Piktoren-

---

<sup>40</sup> Im kulturellen Wissen ist all jenes enthalten, das im Gedächtnis der Mitglieder einer spezifischen Kultur gespeichert und abrufbar ist: von gesellschaftlichen, sozialen oder kulturellen Strukturen über Zeichensysteme, Individuen sowie Gruppen bis hin zu Normen- und Wertvorstellungen (vgl. Gräf et al. 2011: 64).

<sup>41</sup> So zeichnen sich vormoderne Bildnisse großteils durch eine narrative Komponente aus: Sie erzählen Geschichten, die Bestandteil ihrer jeweiligen Kultur sind, wie die mythologischen Epopöen in der Antike oder die biblischen Geschichten der mittelalterlichen Kunst (vgl. Wandhoff 2014: 292). Dies ändert sich mit dem Aufkommen moderner Kunst, die „Reinigung und Reinheit“ fordert (ebd.).

grammen über computergenerierte Bilder bis hin zu Träumen, Halluzinationen oder Erinnerungen. Sie unterscheiden sich unter anderem hinsichtlich ihrer materiellen Beschaffenheit oder geistigen Form, des Produktionsprozesses, des Abstraktionsgrades und des kulturellen Kontextes, womit eine Aufstellung allgemeingültiger Analyse Kriterien zur Untersuchung von Bildern nicht umsetzbar scheint (vgl. Hillenbach 2012: 32). Eine Typologie der Bilder ist daher zwingend notwendig. Mitchell nahm derer zweierlei vor: eine binäre Kategorisierung sowie einen "Familienstammbaum" der Bilder.

Grundlegend unterscheidet Mitchell (2008) zwischen Bild (*image*) und materiellem Bild (*picture*) oder auch Kunstwerk (vgl. ebd.: 285).<sup>42</sup> Den *images* ordnet er nicht Greifbares wie Symbole, geometrische Figuren, Formloses, Ähnlichkeiten, Piktogramme und Buchstaben zu, während Gemälde oder Fotografien *pictures* darstellen (vgl. ebd.). *Images* sind abstrakter, *pictures* konkreter Natur – wobei erstere die Existenz letzterer bedingen: „Das Bild (*picture*) ist das Bild (*image*) plus der materielle Träger; es ist die Erscheinung des immateriellen Bildes (*image*) in einem materialen Medium“ (ebd.). Für Mitchell ist das *image* das „wahre, eigentliche Bild“, das durch das *picture* lediglich für das Auge wahrnehmbar gemacht wird (ebd.: 55).

Der Familienstammbaum der Bilder gestaltet sich etwas detaillierter: Mitchell vergleicht Bilder mit einer Großfamilie, „die sich zeitlich und räumlich auseinandergelebt und in diesem Prozeß grundlegende Veränderungen durchgemacht hat“ (ebd.: 20). Er setzt das Bild als Oberbegriff und ordnet ihm verschiedene Bildtypen unter. Gemälde gehören nach dieser Typologie zum Zweig der grafischen Bilder, dem Mitchell einen optischen, perzeptuellen, geistigen und sprachlichen gegenüberstellt (vgl. ebd.).<sup>43</sup> Da die Grafik 1984 veröffentlicht wurde und somit aus einer Zeit stammt, in der computergenerierte Bilder noch nicht allgegenwärtig waren, fehlt dieser Zweig (vgl. Rippl 2005: 18). Mitchell lässt zudem die Gruppe der bewegten Bilder beinahe gänzlich außen vor.<sup>44</sup> Eine Erweiterung seines

---

<sup>42</sup> Im deutschsprachigen Raum versteht man unter dem Begriff "Bild" sowohl *image* als auch *picture* (vgl. Wieser 2014: 18).

<sup>43</sup> In seiner *Bildtheorie* hält Mitchell (2008) fest: „Man kann sich des Eindrucks kaum erwehren, daß Bilder ›eigentlich‹ die auf der linken Seite unseres Stammbaumdiagramms verzeichneten Dinge sind, nämlich graphische oder optische Darstellungen, die an einer objektiven, allgemein zugänglichen Stelle zu sehen sind“ (ebd.: 24). Diese Erkenntnis ist insofern interessant, dass es scheinbar Typen von Bildern gibt – wie Malereien –, bei denen wir stärker oder instinktiver dazu geneigt sind, sie mit dem Begriff Bild zu verbinden, während andere „eine erweiterte, uneigentliche oder figürliche Verwendung des Begriffs erfordern“ (ebd.).

<sup>44</sup> Mitchell grenzt bewegte Bilder nicht vollständig aus: So finden sich Projektionen als Beispiele für optische Bilder. Kinofilme, die an eine Leinwand projiziert werden, sind demzufolge in seinem Stammbaum inbegriffen, wohingegen Fernsehbilder nicht aufgeführt werden.



Schaubilds um zwei zusätzliche "Familienmitglieder" ist daher vonnöten. In Form folgender aktualisierter Version dient Mitchells Kategorisierung als hilfreiches Instrument zur heuristischen Analyse verschiedener Bildtypen.

<b>BILD</b> Ähnlichkeit / Ebenbild						
<b>Grafisch</b>	<b>Optisch</b>	<b>Perzeptuell</b>	<b>Geistig</b>	<b>Sprachlich</b>	<b>Elektronisch</b>	<b>Bewegt</b>
Gemälde, Zeichnungen etc. Statuen Pläne	Spiegel Projektionen	Sinnesdaten „Formen“ Erscheinungen	Träume Erinnerungen Ideen Vorstellungsbilder (Phantasmatata)	Metaphern Beschreibungen	JPGs, PNGs etc. Vektorgrafiken	Fernsehbilder

Typologie nach Mitchell (*erweitert*)

Eine weitere nützliche Kategorisierung nimmt Gabriele Rippl in ihrer Monografie *Beschreibungs-Kunst* (2005) vor, in der sie literarische Texte untersucht, die sich mit Bildern befassen.<sup>45</sup> Dazu stellt sie unter anderem Wort und Bild vergleichend gegenüber, wobei sich das Erkenntnisinteresse vorliegender Arbeit auf letzteres richtet. Das grafische Bild – in Anlehnung an Mitchells Familienstammbaum der Bilder – deklariert Rippl als Zeichensystem oder visuellen Code, der sich in verschiedenen Medien wie Zeichnungen, Fotografien oder eben Gemälden manifestiert (vgl. ebd.: 45). Unter dem Sammelbegriff Darstellungskonventionen führt sie abschließend Gattungen und Kunstformen wie das Porträt, das Stilleben oder die Historienmalerei an (vgl. ebd.). Rippl fügt Mitchells Zweig der grafischen Bilder weitere Äste hinzu, die einer präziseren Kategorisierung grafischer Bilder dienen.

### 2.3.2.2 Spezifische Charakteristika des Mediums Bild

Bilder zu systematisieren ist ein erster Schritt in Richtung Antwort auf die Frage „Was ist ein Bild?“. Einen weiteren, größeren stellt die ausführliche Betrachtung der Eigenschaften, die für das Medium Bild kennzeichnend sind, dar. Dabei stützt sich ein Großteil der im Folgenden genannten Bildcharakteristika auf die Liste an Merkmalen nach Stöckl (2004), die um weitere ergänzt wird (vgl. ebd.: 100-104). Sie alle beziehen sich vorrangig auf Bil-

<sup>45</sup> Rippl (2005) zitiert ebenfalls Mitchells Grafik und geht mit dieser weitestgehend konform. Sie kritisiert lediglich zweierlei Aspekte: das erwähnte Fehlen elektronischer Bilder sowie die Verortung der dreidimensionalen Skulptur in derselben Kategorie wie das zweidimensionale Gemälde (vgl. ebd.: 18f.).

der des grafischen Zweigs, speziell Malereien, da ausschließlich diese themenrelevant sind; somit wird in diesem Kapitel unter dem Begriff Bild stets jener Typus verstanden.

Wie jedes Medium zeichnen sich auch Bilder durch ihre **Zeichenhaftigkeit** aus. Sie setzen sich aus „ikonisch, expressiv oder kausal motivierten Zeichen“ zusammen, die sich insbesondere dahingehend von jenen anderer Zeichensysteme – beispielsweise den arbiträren Buchstaben und Zahlen in der Schrift oder Noten in der Musik – unterscheiden, dass sie stets aufs Neue gedeutet werden müssen (Schneider 2014: 71). Der Buchstabe "A" meint immer denselben phonetischen Laut, dagegen kann die Farbe Rot, abhängig vom Kontext, für eine Emotion, eine politische Gesinnung oder viele weitere Dinge stehen. Linien, Formen und Farben lassen sich ebenso kombinieren wie Buchstaben, doch sie ergeben nicht immer dasselbe "Wort" (vgl. Rippl 2005: 49).

Darüber hinaus weisen die Zeichen, derer sich Bilder bedienen, eine **Ähnlichkeit** zwischen Signifikat und Signifikant auf. Dies erscheint auf den ersten Blick schlüssig: Die Illustration eines Hauses stimmt mit der geistig abgespeicherten Vorstellung davon überein, wenn auch nicht im Detail, so zumindest in den bekannten Merkmalen wie Wände, Dach, Fenster und Eingangstür, die ein Haus als solches kennzeichnen (vgl. Stöckl 2004: 65). Kritiker merken dazu an, dass Linien, Striche, Farben und Formen, festgehalten auf einer zweidimensionalen Oberfläche, „rein physikalisch keine Ähnlichkeit mit realen dreidimensionalen Gegenständen aufweisen“ (ebd.). In Kombination ist es ihnen jedoch durchaus möglich, „gleiche bzw. funktionsanaloge mentale Modelle aufzubauen wie auch die Gegenstände in einer realen oder fiktiven Wirklichkeit“ (ebd.).

Ein weiteres Charakteristikum von Bildern ist ihre **Flächigkeit**: Bilder werden auf Flächen gebannt, da sie „nur so perzeptuell zugänglich sind“ (ebd.: 102). Trotz der durch das flache Trägermaterial gegebenen Zweidimensionalität sind sie dazu in der Lage, die Illusion von Dreidimensionalität heraufzubeschwören (vgl. ebd.).

Diese Fläche, auf der die Bildzeichen in bestimmter Anordnung arrangiert sind, wird durch einen Rahmen **begrenzt** und ist daher endlich (vgl. ebd.: 100). Mit Rahmen wird sowohl der Rand des Bildes, des Papiers, der Leinwand oder eines anderen Materials, als auch das zumeist aus Holz oder Plastik gefertigte dekorative Element, welches das Bild umgibt, bezeichnet. Dieses kann, muss aber nicht gegeben sein; falls vorhanden, wirkt es sich auf die Aussagekraft des Bildes aus und muss dementsprechend in der Analyse berücksichtigt werden. Dabei spielen vor allem seine Form, Farbe sowie der Detailreichtum –

für welche jeweils ein breites Spektrum an Gestaltungsmöglichkeiten zur Verfügung steht – eine bedeutende Rolle. Der Rahmen trennt die innerbildliche von der außerbildlichen Realität und wird dadurch zu einer „Zone räumlicher Desorientierung“ (Bazin 2004: 225). Überdies kann er explizit als eine Grenze semantisiert sein (vgl. Nies 2013b: 305).

Hinsichtlich der Rahmenform, sprich des **Formats**, haben sich zwei Varianten durchgesetzt: Hochformat und Querformat. Obwohl die Wahl des Formats frei ist, wird sie von gewissen Konventionen beeinflusst, die sich im Laufe der Zeit entwickelt haben. So präsentieren sich Porträts einzelner Personen, ein Reiter zu Pferd oder langstielige Blumen in einem Krug im Hochformat, während für weite Landschaften, Historiengemälde und großangelegte Stillleben bevorzugt das Querformat gewählt wird (vgl. Koebner 2011: 205).

Bilder können auf verschiedenste Materialien gebannt werden, auf Zeitungs- oder Fotopapier, Bildschirme, Hausfassaden, Leinwände etc. Ihre jeweilige **Materialität** trägt zur Bedeutungskonstituierung des Bildes bei, sie fungiert selbst als Zeichen. In Bezug auf die Malerei müssen Art und Qualität der Farbe – Ölfarbe, Tusche, Wasserfarbe etc. –, des Zeichenträgers – meist handelt es sich dabei um eine Leinwand, Papier oder Holz – sowie des Rahmens untersucht werden (vgl. Genz und Gévaudan 2016: 65).

Bisweilen zeichnen sich visuelle Phänomene zudem dadurch aus, dass sie sich in verschiedene Bereiche **gliedern** lassen: Die Unterteilung des Bildraums in Bildmittelpunkt und Bildrand, Vordergrund und Hintergrund, scharfe oder unscharfe Elemente etc. gibt eine bestimmte "Leserichtung" vor, welche die Semantik des Dargestellten beeinflusst (vgl. Stöckl 2004: 100).

Auch hinsichtlich des **Themas** kann gegliedert werden: Nach Stöckl lassen sich zwei große Bildgruppen differenzieren, denotierende Darstellungen von realen oder fiktiven Weltausschnitten und Motive mit selbstreflexivem Fokus auf Formen, Farben, Strukturen sowie Texturen (vgl. ebd.: 100f.). Im Bereich der Malerei kann man hierbei von gegenständlicher und abstrakter Kunst sprechen – letztere eine Folge der Erfindung der Fotografie, welche die Malerei als „das zur ‚Nachahmung der Natur‘ am besten geeignete Medium“ ablöste und sie dadurch von der Pflicht zur Imitation befreite (Nies 2013b: 291).<sup>46</sup>

Analog zu den Genres, nach denen Filme kategorisiert werden, entwickelten sich auch für das Bild allgemeingültige Muster oder **Gattungen** (vgl. Stöckl 2004: 102). Man unter-

---

<sup>46</sup> Eine eindeutige Gruppenzuordnung ist allerdings nicht immer möglich: Ein Gemälde kann zugleich abstrakt und gegenständlich sein, einen Ausschnitt von Welt abbilden und dabei seine eigene Medialität reflektieren.

scheidet beispielsweise nach dem dargestellten Thema zwischen Landschaftsbildern, Porträts und Stillleben oder nach der Herstellungsart zwischen Zeichnung, Gemälde, Fotografie etc. (vgl. ebd.).

Das bereits genannte **kulturelle Wissen** ist für die Rezeption und kognitive Verarbeitung von Bildern entscheidend. Die darin enthaltenen mentalen Konzepte, die von Geburt an der Umwelt entnommen werden, sorgen bei der Deutung ikonischer Zeichenkomplexe für einen instinktiven **Bild-Welt-Abgleich**: Die Bildinhalte werden mit bekannten Formen verbunden und dadurch semantisch aufgeladen (vgl. ebd.: 103). Dies trifft auf gegenständliche wie abstrakte Bilder zu, da diese ebenfalls mit geistigen Vorstellungen verglichen „und durch Analogie oder Inferenz, aber auch durch das kreative Koppeln von verfügbaren Konzepten, emotionalen Bewusstseinsinhalten und erinnertem multisensorischen Erleben zu einer – wenn auch oft inhärent vagen – Deutung [gebracht werden]“ (ebd.).

Abschließend seien die beiden wohl augenscheinlichsten Merkmale von Bildern genannt. Zunächst ihre Gestalthaftigkeit oder **tendenzielle Simultaneität**: „Als flächig-räumlich organisierte Zeichenkonfigurationen sind piktoriale Texte nicht auf eine sequenzierende Wahrnehmung angewiesen“ (ebd.). Nach Stöckl kann ein Bild mit einem Blick ganzheitlich wahrgenommen werden – zumindest in der Theorie, da es innerhalb kürzester Zeit mit im Gedächtnis hinterlegten Mustern und Modellen verglichen wird (vgl. ebd.). Details, komplexe Zusammenhänge sowie tiefergehende Semantiken hingegen werden erst nach und nach entdeckt.<sup>47</sup> Um ein Bild vollständig erschließen zu können, bedarf es eines ausgedehnten Rezeptionsprozesses, infolgedessen einzelne Zeichen oder Zeicheneinheiten aufgenommen und decodiert werden (vgl. Berger 2012: 45).<sup>48</sup> Dieser "Lesevorgang" bei der Bildrezeption muss oder kann in manchen Fällen – im Gegensatz zu Sprache, Schrift oder einem Musikstück – nicht linear vonstattengehen, denn „die Linearität oder Nicht-Linearität der Rezeption [hängt] von der materiellen Beschaffenheit des Zeichens ab“ (Genz und Gévaudan 2016: 76). Generell richtet sich der erste Blick auf den dominan-

---

<sup>47</sup> Da kein Gemälde auf einen Blick vollständig erschlossen werden kann, deklariert Rippl (2005) Lessings These der Malerei als Raumkunst als Mythos: „Totalität und Zeitlosigkeit sind deshalb irreführende Kategorien, wenn es um die Beschreibung der langsamen Entzifferungsprozesse von Bildern und die schrittweise Versenkung in sie geht“ (ebd.: 37).

<sup>48</sup> Das Auge vollführt dabei sogenannte sakkadische Bewegungen, es springt von Objekt zu Objekt und sendet die aufgenommenen Impressionen an das Gehirn, wo sie zu einem Gesamtbild zusammengesetzt werden (vgl. Krefling 2014: 35). Dieser Vorgang findet in kürzester Zeit statt, sodass der Eindruck von Simultaneität entsteht.

testen Part eines Bildes, der hinsichtlich Form, Größe, Farbgebung, Anordnung im Bild oder Textur jeweils unterschiedlich ausfallen sein kann.

Kennzeichnend für das Bild ist außerdem seine **Statik**, welche die visuelle Darstellung von Handlungen, Emotionen oder vergehender Zeit bisweilen schwierig gestaltet. So merkt Thiele (1976) an, dass kein Bild und keine Skulptur die Bewegung eines Körpers zeigen kann; nur die Spannung, „die im Abweichen von der normalen Haltung liegt“, lässt sich darstellen und gilt folglich als Charakteristikum des Kunstwerks (ebd.: 89). Das Bild ist aufgrund „seiner medialen Struktur [...] [dazu] gezwungen den ‚prägnantesten Moment‘ (Lessing) zu wählen und einen ‚freeze frame‘ zu zeigen“ (Berger 2012: 44). Zwar kann Bewegung durch gewisse Techniken – wie eine dynamische Strichführung beim Gemälde oder eine längere Belichtung bei der Fotoaufnahme – angedeutet werden, doch ist das Bild dabei stets auf die Mitarbeit des Betrachters angewiesen, der den festgehaltenen, starren Moment weiterimaginiert: Das, was das Bild nicht zeigt, ersetzt der Rezipient durch seine Vorstellungskraft (vgl. Genz und Gévaudan 2016: 81). Diesen Vorgang kann das Bild erleichtern, indem es mittels der Darstellung jenes prägnanten Moments, in dem eine Grenzüberschreitung „von einem Ausgangszustand in einen logisch-semantic davon differenten Folgezustand“ stattfindet, eine Vergangenheit und eine Zukunft voraussetzt (Nies 2013b: 306). Das Bild impliziert dadurch narrative Handlungen – schließlich regt es zu Fragestellungen wie „Was ist passiert?“, „Was wird passieren?“ und „An welcher Stelle der Geschichte befinden wir uns gerade im Bild?“ an – und ist mit Unterstützung des Rezipienten trotz seines statischen Charakters dazu in der Lage zu erzählen, zumindest im kleinen Rahmen.

### 2.3.3 Was ist ein Film?

Analog zum Bild stellt sich im Kontext der kommenden Analyse auch die Frage nach der Ontologie des Films,<sup>49</sup> die André Bazin als Titel seiner vierbändigen Essay- und Filmkritiksammlung *Was ist Film?*, erstmals erschienen 1958-1962, auserkor. Eine allumfassende Antwort darauf ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, da sie vom grundlegenden Forschungsthema ablenken würde. Im Zentrum der folgenden Ausführungen stehen die semiotische Dimension des Films und jene damit verbundenen Spezifika, die das Zeichensystem

---

<sup>49</sup> In Anlehnung an Bazin (2004), der in *Was ist Film?* von der „Ontologie des graphischen Bildes“ spricht (ebd.: 5).

als solches kennzeichnen.<sup>50</sup> Deren Auflistung erfolgt in Anlehnung an die soeben genannten Charakteristika des Bildes, da sich neben medial bedingten Unterschieden ferner einige Gemeinsamkeiten finden lassen. Von essenzieller Bedeutung ist es, wie bei der Bildforschung, den historischen Kontext der zu analysierenden Filme zu berücksichtigen – die gesellschaftlich-kulturell vorherrschenden Gegebenheiten der Zeit, in der sie jeweils produziert wurden, ebenso wie die technischen Möglichkeiten des Mediums, die sich konstant weiterentwickeln (vgl. Rajewsky 2002: 35).

### 2.3.3.1 Der audiovisuelle Film als Hybridmedium

Mit Blick auf die entwicklungsgeschichtliche Verortung ließe sich bei Bildern – im Sinne manuell hergestellter, visueller Phänomene wie Gemälde – von Alten Medien sprechen, wohingegen der Film als altes Neues Medium zu bezeichnen wäre (vgl. Winter 1999: 16).<sup>51</sup> Denn ebenso wie bei der Fotografie handelt es sich beim Film um eine Erfindung des 19. Jahrhunderts, wobei „die Fotografie dem Geist des Realismus entspringt, [...] der Film dem des Naturalismus“ (Robert 2014: 54). Nicht umsonst zeigte einer der ersten Filme der Geschichte, das einminütige Werk DIE ANKUNFT EINES ZUGES AUF DEM BAHNHOF IN LA CIOTAT (F 1895) der Gebrüder Auguste und Louis Lumière, eine alltägliche Szenerie in Zeiten der florierenden Industrialisierung: Arbeiter aus der Chemikalienfabrik der Lumières, die auf den herannahenden Zug warten (vgl. ebd.). Der Film entstand in einer „Zeit des Umbruchs“, als die Moderne in jeglichen Lebensbereich – sei es die Ökonomie, die Kultur, die Wissenschaft, die Denkstruktur an sich – Einzug hielt (Rajewsky 2002: 29). Er war das Medium der Stunde, denn wie kein anderes vermochte er es, die Begebenheiten dieser neuen Ära zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu dokumentieren:

Der Film zeigt die Relativität von Zeit, Raum und visueller Perspektive, die Fragmentarität der Wahrnehmung, die Simultaneität der Erfahrungen; auch dem Drang nach Bewegung kommt dieses Medium am überzeugendsten entgegen. Gerade der Suche nach neuen Formen der beweglichen Darstellung verdankt der Film seine Entstehung und seinen raschen Aufstieg. (ebd.)

Während sich der Film nun dahingehend von der Fotografie abgrenzte, dass er durch die Aneinanderreihung minimal verschiedener Bilder Bewegung simulieren konnte, war er noch einige Jahre davon entfernt das zu werden, was heute unter Film verstanden wird: ein

---

<sup>50</sup> Neben der semiotischen Dimension verfügt der Film zudem über eine technische, die den physikalisch-technologischen Aspekt fokussiert und eine institutionelle, die sich mit der kommunikationssoziologisch-handlungspragmatischen Seite des Mediums befasst (vgl. Gräf et al. 2011: 14).

<sup>51</sup> Zu den neuen Neuen Medien gehören digitale wie der Computer.

Medium, das sowohl visuell als auch auditiv *zeigen* kann.<sup>52</sup> Dabei existierte die Vorstellung vom Film als audiovisuelles Medium seit der ersten Stunde und selbst der Stummfilm verhielt keine lautlose Vorführung.<sup>53</sup> Der Filmstreifen an sich war tonlos, aber schon bald wurden die filmischen Geschehnisse von Live- und später von Grammophonmusik untermauert (vgl. Filser 2006: 22).<sup>54</sup> Anwesend waren zudem Geräuschemacher, um die wichtigsten Szenen akustisch hervorzuheben, und Erzähler, welche die Filmbilder kommentierten oder die Handlung zusammenfassten (vgl. ebd.: 23). Hinzukamen die im Film dargestellten Geräusche, Gespräche und Musikvorführungen, die zwar nicht akustisch zu hören waren, dafür im Kopf des Rezipienten eine Vorstellung von Tönen generierte (vgl. ebd.). Denselben Effekt erzeugte der Einsatz von schriftlichen Worten in Form von Zwischentiteln, die mit zunehmender Komplexität der Filme ganze Dialoge wiedergaben (vgl. ebd.).

Als erster Tonfilm, der einem breiten Publikum vorgestellt wurde, gilt *DER JAZZSÄNGER* (USA 1927) (vgl. Robert 2014: 54). Genau genommen greift er sowohl auf die Mittel des Ton- als auch des Stummfilms zurück, da lediglich die Musik, die Gesangseinlagen und ein Monolog vertont wurden; für die restlichen Geräusche, allen voran die Dialoge, griff man nach wie vor auf Zwischentitel zurück (vgl. Filser 2006: 24). Dies änderte sich jedoch schnell und bald wurden Gespräche ebenfalls vertont: „Der Tonfilm – auch *Talki* und *cinéma parlant* genannt – wurde zum Sprechfilm, und mit der Durchsetzung des Lichttonverfahrens um 1931 wurde auch der Filmstreifen audiovisuell“ (ebd.).

Die mediale Verfasstheit des Films lässt darauf schließen, dass er an sich intermedial ist: Sein Hybridcharakter resultiert aus der ihm inhärenten Kombination aus bewegtem Bild, Schrift, Sprache, Musik und anderweitigen Tönen.<sup>55</sup> Nach Rajewskys Terminologie stellt der Film somit eine Medienkombination dar, die sich zu einem eigenständigen Medium weiterentwickelt hat. Es bedarf folglich, in Hinblick auf die Intermedialitätsforschung, zusätzlich „fremdmediale[r] Elemente[,] [die] aktiv an Bedeutungsprozessen beteiligt sind, anstatt lediglich schmückendes Beiwerk darzustellen“ (Siebert 2002: 154).

---

<sup>52</sup> Heutzutage gilt außerdem der Farbfilm als gängige Konvention, wohingegen bis in die Sechzigerjahre Schwarz-Weiß-Filme vorherrschten.

<sup>53</sup> Thomas Alva Edison beispielsweise experimentierte im Jahr der ersten Filmvorführung durch die Lumière-Brüder mit dem simultanen Abspielen bewegter Bilder sowie aufgezeichneter Töne, indem er sein Kinetoscop mit einem Phonographen kombinierte und zu einem Kinetophon ausbaute (vgl. Filser 2006: 22).

<sup>54</sup> Der Grund dafür war nicht künstlerisch-ästhetischer Natur, die Musik diente auch dazu, die Geräusche des Projektors zu verschleiern, der sich anfangs im Zuschauerraum befand (vgl. Filser 2006: 22).

<sup>55</sup> Im Grunde ließe sich dieser Liste auch die Verwendung digitaler Technologie im Film hinzufügen, da im Zuge der heutigen Filmproduktion kaum auf digitale Nachbearbeitung verzichtet wird (vgl. Rajewsky 2008: 52).

Der Film ist potenziell in der Lage, „alle anderen Medien verhandeln oder auch zeichenhaft simulieren“ zu können (Nies 2013a: 366). Dies befähigt ihn gegenüber anderen Medien dazu, „dokumentarische Repräsentationen von Wirklichkeit“ zu liefern und intermediale Referenzen in Form von Malereien semantisch zu funktionalisieren (ebd.: 367).

### 2.3.3.2 Spezifische Charakteristika des Mediums Film

Mag die soeben genannte **Multimedialität** des Films einen ersten Unterschied zum monomedialen Bild, und damit zum themenrelevanten Gemälde, darstellen, findet sich auch so manche Gemeinsamkeit (vgl. Spielmann 2000: 62).

Als wohl augenscheinlichste gilt die Visualität: Mit Blick auf die **Zeichenhaftigkeit** liegt auch beim Film eine Entsprechung von Signifikat und Signifikant vor, allerdings in noch höherem Maße als bei der bildenden Kunst, da der Film keine manuell ausgeführten Linien oder Formen nutzen kann, sondern sich stets auf in der Wirklichkeit vorhandene Objekte, Lebewesen und technische Apparate wie die Kamera stützen muss.<sup>56</sup>

Wo sich das Bild auf einer **Fläche** materialisiert, wird der Film auf eine Fläche projiziert. Er ist ebenfalls zweidimensional und hat die Fähigkeit, den Eindruck von Dreidimensionalität zu suggerieren. Dazu bedient sich das Medium verschiedener optischer Perspektiven, Größenrelationen, Licht-, Kontrast- oder Farbvariationen, der variablen Bildschärfe, des Einsatzes von Tönen sowie der Bewegung von Objekten, Figuren und Kamera (vgl. Mahne 2007: 92).<sup>57</sup>

Wie das gemalte Bild ist auch das filmische Bild **begrenzt**: Es wird von Leinwand, Fernsehgerät, Computer oder Smartphone gerahmt, wobei sich die Größe der endlichen Fläche nach dem jeweiligen Endgerät richtet, über das der Film rezipiert wird. In seinen Abhandlungen über das Kino sprach sich Bazin (2004) für eine klare Unterscheidung zwischen Bild- und Filmbegrenzung aus, die er als Kader (*cadre*) und Kasch (*cache*) bezeichnet:

---

<sup>56</sup> Dies trifft natürlich nur zu, insofern in der Postproduktion keine umfangreiche digitale Bearbeitung oder Verzerrung stattfindet. Mit Hilfsmitteln wie *green screens* oder *blue screens* lassen sich Landschaften, Objekte, Figuren oder Abstraktes nachträglich in den Film einfügen, ohne materiell vorhanden sein zu müssen.

<sup>57</sup> Seit dem Erfolg von James Camerons AVATAR – AUFBRUCH NACH PANDORA (UK/USA 2009) werden zunehmend mehr Filme mithilfe stereoskopischer Kameras – umgangssprachlich, "in 3D", – gedreht. Das Endprodukt kann ausschließlich via 3D-Brille rezipiert werden und zeichnet sich durch eine besonders eindrückliche Illusion von Raumtiefe aus.



Die Umgrenzung der Kinoleinwand ist kein Rahmen des Kinobildes, wie die technischen Begriffe manchmal glauben machen, sondern ein Kasch, eine Abdeckung, die nur einen Teil der Realität freilegen kann. Der Rahmen polarisiert den Raum nach innen, hingegen ist alles, was die Leinwand uns zeigt, darauf angelegt, sich unbegrenzt ins Universum fortzusetzen. Der Rahmen ist zentripetal, die Leinwand zentrifugal. (ebd.: 225)

Der zentripetale Rahmen des Bildes fokussiert den Bildmittelpunkt, er verweist auf sich selbst; der Bildinhalt ist in sich geschlossen (vgl. Paech 1990: 45). Die Kinoleinwand hingegen ist zentrifugal, da sie nach außen expandiert, in einen Raum jenseits dessen, was auf der Leinwand zu sehen ist; er wird erst dann sichtbar, wenn sich Kamera, Figuren oder Objekte bewegen oder Töne erklingen, deren Geräuschquellen außerhalb des sichtbaren Bereichs liegen (vgl. ebd.). Bazin bezieht sich mit seinen Ausführungen ausschließlich auf das Kino – da zu seiner Lebzeit noch keine anderen Speichermedien für Filme existierten –, sie lassen sich aber ebenso auf Fernseher, DVD, Blu-Ray etc. anwenden. Am eindrücklichsten zeigen sich die Grenzen des Films zu Beginn und Ende der Vorführung, wenn das erste Filmbild die Leinwand oder den Bildschirm erhellt beziehungsweise die letzte Einstellung in den Abspann übergeht (vgl. Sykora 2003: 20). Der Rezipient wird in jenen Momenten „in einen Zustand der Ernüchterung“ versetzt, in dem die mediale Verfasstheit des Films besonders deutlich ins Auge sticht (ebd.: 21).

Mit Blick auf das **Format** des filmischen Bildrahmens lässt sich eine eindeutige Dominanz des Querformats feststellen – dies zeigt sich bereits in der ausschließlich im Querformat angelegten Gestaltung von Kinoleinwänden und Fernsehgeräten –, auch wenn im Laufe der kinematografischen Evolution eine gewisse Experimentierfreudigkeit, die „zwischen einem Fast-Quadrat und extrem ausgedehnten liegenden Rechtecken“ rangierte, zutage trat (Koebner 2011: 205). Der Film kann folglich nicht zwischen verschiedenen Formaten wählen, zumindest was seine äußere Begrenzung betrifft; innerhalb des Filmbildes lassen sich mithilfe stilistischer Mittel Illusionen von anderweitigen Formaten erzeugen.<sup>58</sup>

Malereien sind stets in Form eines materiellen Objekts vorhanden, bei Filmen hingegen handelt es sich um **nicht greifbare**, endliche Lichtprojektionen, die sich lediglich auf bestimmte Speichermedien bannen lassen (vgl. Sykora 2003: 20). In den Anfängen des neuen

---

<sup>58</sup> Als Beispiel beschreibt Koebner (2011) eine Einstellung im Film *DER SCHWARZE FALKE* (USA 1956), in der John Wayne buchstäblich an der Schwelle zu einem bürgerlichen Leben steht, den Schritt ins Hausinnere jedoch nicht wagt und stattdessen in die weite Steppenlandschaft zurückkehrt (vgl. ebd.: 207). Die Gegensätze 'Haus' vs. 'Außenwelt', 'Zivilisation' vs. 'Wildnis' und 'Enge' vs. 'Weite' werden stilistisch anhand des Bildformats aufgezeigt, indem aus dem dunklen Haus durch die offene Haustür ins Freie gefilmt wird. Der Türrahmen bildet ein helles Rechteck, in dem John Wayne steht, das Hausinnere liegt in schwarzen Schatten – das Resultat ist ein semantisch aufgeladenes Hochformat im Querformat (vgl. ebd.: 208). Koebner spricht dabei „vom dramatischen Hochformat im eher epischen Querformat“ (ebd.: 205f.).

Mediums waren diese noch nicht vorhanden, weshalb die einzige Möglichkeit der Rezeption im Besuch eines öffentlichen Lichtspielhauses bestand. Mit der Erfindung des Fernsehers und dessen rasender Verbreitung in so gut wie jedem Haushalt konnten Filme auch privat in den eigenen vier Wänden angesehen werden, womit eine Veränderung der gesamten Rezeptionsweise – vom Bildformat über die „Atmosphäre des Zuschauerraums“ bis hin zur technischen Art und Weise der Filmvorführung – einherging (Simonis 2010: 43). Die Entwicklung von populären Speichermedien wie Videokassetten, DVDs oder Blu-Rays in Kombination mit den jeweils kompatiblen Abspielgeräten bot schließlich die Option, Filme zu jeder Zeit und in beliebiger Wiederholung anzusehen. Video-on-Demand-Dienste sowie Streaming-Plattformen wie Netflix befreien überdies von der Ortsgebundenheit und setzen lediglich ein Endgerät mit Internetanschluss voraus. Dem Film bieten sich demnach verschiedene Arten von Trägermedien, die zwar nicht die Kernbotschaft des Textes, dafür jedoch die Art und Weise der Rezeption verändern. Komplexe Zusammenhänge, die womöglich beim ersten Sehen nicht erkannt werden, lassen sich durch Zurückspulen, Pausieren oder wiederholtes Ansehen entschlüsseln.

Filmische Texte **gliedern** sich in sogenannte Einstellungen, jene Einheiten, „die ohne Unterbrechung mit einer Kamera aufgenommen [werden]“ (Mahne 2007: 77). Etabliert haben sich insgesamt acht Einstellungsgrößen (in Relation zum Menschen), die auch innerhalb einer Einstellung variieren können, beispielsweise durch eine sich nähernde Kamera. Ansteigend von der geringsten bis zur größten Entfernung zwischen Objekt und Kamera unterscheidet man zwischen Detailaufnahme, Großaufnahme, Nahaufnahme, amerikanische Größe, Halbnahe, Halbtotale, Totale sowie Panoramaaufnahme (vgl. Gräf et al. 2011: 113-115). Die Einstellungsdauer betreffend haben sich keine allgemeingültigen Vorgaben durchgesetzt: „Das Spektrum reicht von extremer Kürze zur Evokation von Dynamik und Spannung bis zu Experimentalfilmen, die lediglich aus einer Einstellung bestehen“ (Mahne 2007: 79).

Im Zuge der Montage erfolgt eine willkürliche Aneinanderreihung der Einstellungen. Je nachdem, wie sich die Montage gestaltet, kann sie die Kohärenzbildung erschweren oder vereinfachen, beispielsweise wenn zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sprunghaft gewechselt wird, wobei innerhalb der Einstellung stets ein chronologischer Ablauf der Narration gegeben ist (vgl. ebd.: 82). Generell wird „über die Wiederaufnahme bildlicher Elemente, die Fortsetzung von Bewegungseinheiten und den Fokalisierungsleis-

tungen der Figuren“ dafür gesorgt, dass der Rezipient die räumliche Orientierung nicht verliert (ebd.: 94). Eine Einstellung steht nie für sich allein, sondern stets in Wechselbeziehung mit der vorangegangenen als auch der nachfolgenden und wird von diesen beeinflusst (vgl. Thiele 1976: 47). Da jede Einstellung zugleich ein Bild ist, lässt sie sich ebenfalls in Vordergrund, Hintergrund, Zentrum, Randbereich etc. unterteilen, wodurch bestimmte Elemente betont und der Blick auf diese gelenkt wird. Als essenzielles Hilfsmittel dafür gilt die variable Bildschärfe (vgl. Mahne 2007: 90).

Üblicherweise werden Filme sogenannten **Genres** zugeordnet. Diese definieren sich über verschiedene Eigenschaften: die Handlung – steht eine Romanze im Fokus wird von einem Liebesfilm gesprochen, gibt es viel Spannung und rasante Szenen, von einem Actionfilm –, die Art der Narrationsvermittlung – wird mit Leichtigkeit und Witz erzählt handelt es sich um eine Komödie, ist die Stimmung ernster, um ein Drama – oder das Produktionsverfahren – exemplarisch hierfür wären Zeichentrick- oder Animationsfilme (vgl. Straub 2007: 15). Filme lassen sich nicht nur einem einzelnen Genre zuweisen, doch für gewöhnlich wird eines dominant gesetzt (vgl. ebd.). Diese Etikettierung dient in erster Linie dem Rezipienten, da mit jedem Genre gewisse, auf Konventionen beruhende Erwartungen verbunden werden (vgl. ebd.).

Die Rezeption von Filmen wird, ähnlich der Bildrezeption, von im Gedächtnis gespeicherten Mustern und Konventionen, sprich von **kulturellem Wissen**, beeinflusst. Mit Blick auf die Untersuchung filmischer Ekphrasen ist davon auszugehen, dass im Besonderen gruppenspezifisches kulturelles Wissen vorhanden sein muss, um intermediale Bezüge aufdecken und das Dargestellte adäquat interpretieren zu können.

Ebenfalls wie beim Bild findet ein automatischer **Ableich mit der Welt** statt, wobei dieser stark dazu verleitet, das Gesehene mit der Realität gleichzusetzen. Gemälde beispielsweise können abstrakte, unrealistische Formen schaffen, der Film kann nur beeinflussen, auf welche Art und Weise die Kamera aufnimmt (vgl. Peters 1994: 43). Dennoch dürfen die gezeigten Filmbilder nicht als unmittelbare Darstellungen von Wirklichkeit interpretiert werden, da sie auf einer „paradigmatischen Auswahl aus einem unendlichen Potenzial jedoch nicht realisierter Abbildungen“ beruhen (Nies 2013b: 297f.). Hinzukommen selektierte, intentionale Kamerabewegungen, Aufnahmewinkel, Einstellungsgrößen und der Einsatz von Licht (vgl. Poppe 2007: 69). Resultat ist ein subjektives Modell von Welt im Sinne Jurij M. Lotmans.

Wo sich das Bild, zumindest tendenziell, simultan präsentiert, folgt im Film eine Einstellung auf die nächste (vgl. Spielmann 1998: 125).<sup>59</sup> Somit werden im Text Simultaneität – die des Filmbildes an sich – und **Linearität** – die Anordnung der Einstellungen hintereinander – miteinander kombiniert. Letzteres Merkmal tritt dominant auf, da sich die vermittelten Aussagen und Semantiken des Films erst in Summe aller Einstellungen ergeben.

Unter einer Vielzahl von Merkmalen, die den Film vom Bild unterscheiden, lassen sich zwei hervorheben, derer man auf den ersten Blick gewahr wird. Zunächst die **Dynamik**, sprich die Möglichkeit zur Darstellung von Bewegung, die dem statischen Gemälde nicht zur Verfügung steht. Eine Reihe von unbewegten Bildern – meist 24 Stück pro Sekunde, in aufwendigen Kinofilmen oder 3D-Produktionen sind es doppelt so viele – wird mithilfe eines Projektors in derart rascher Abfolge gezeigt, dass diese bewegt erscheinen (vgl. Paech 1999: 37). Voraussetzung dafür sind minimale Unterschiede zwischen den Bildern, denn „[n]ur aus der figurativen Differenz zwischen den schnell aufeinander folgenden stehenden Bildern entsteht der Eindruck von Bewegung“ (Spielmann 1998: 115). Fehlt diese Differenz, wirkt der Film trotz mechanischer Bewegung durch den Projektor statisch (vgl. Paech 1999: 37f.).

Im Film selbst lassen sich zwei Arten von Bewegung nachweisen: die der gezeigten Objekte und Lebewesen oder der beobachtenden Kamera, die „zu den faszinierendsten Möglichkeiten des Mediums“ gehört (Thiele 1976: 81). Erstere können sich innerhalb des Bildes bewegen, in dieses ein- oder austreten (vgl. Mahne 2007: 89). Dadurch verweisen sie zugleich auf den imaginären Raum, der außerhalb des Sichtbaren liegt, aber zugleich Teil der filmischen Diegese ist. Der Kamerablick kann ihnen dabei folgen, *off-screen*-Räume zu *on-screen*-Räumen machen und vice versa, ruhig verharren oder unabhängig umherschweifen (vgl. ebd.). Er ist das Auge, durch das der Rezipient die Handlung verfolgt: „Man kann sagen, daß die Kamerabewegung eine Verbindung zwischen dem Zuschauer und den Objekten im Bild herstellte“ (Peters 1994: 45). Gleichzeitig lenkt sie den Blick des Betrachters und zeigt ihm jene Ausschnitte von Welt, die für die Bedeutungsvermittlung relevant sind. Es lässt sich festhalten, dass ein Gemälde zwar in seiner Statik verhaftet ist, dafür aber die Möglichkeit zur Kontemplation bietet – wohingegen das Filmbild flüchtig ist und

---

<sup>59</sup> Der Film kann zwar auf spezielle Techniken wie den *split screen* zurückgreifen und dadurch mehrere Einstellungen synchron zeigen, allerdings handelt es sich dabei um ein eher selten genutztes Verfahren (vgl. Mahne 2007: 77).

keiner näheren Betrachtung unterzogen werden kann, insofern man den Film nicht pausiert (vgl. Benjamin 2007: 43f.).

Neben der Dynamik gilt der **Ton**, sprich die Fähigkeit, Informationen neben dem visuellen auch über den auditiven Kanal zu vermitteln, als weiteres auffallendes Charakteristikum des Films. Die Bildebene erscheint auf den ersten Blick dominant, der Ton als nützlicher Zusatz, der automatisch mitrezipiert wird. Nach Peters (1994) verhält es sich hingegen vielmehr so, dass „[a]n das Auge der Kamera [...] ein Ohr gekoppelt [ist]“ und dem Film somit zwei "Sinnesorgane" zur Verfügung stehen (ebd.: 45). Dass sie zwei gleichwertige Informationskanäle sind, wird insbesondere bei Ausbleiben des Tons deutlich: Der Einsatz von Stille gilt als bedeutungskonstituierendes Stilmittel und erzeugt beim Rezipienten ein Gefühl von Irritation (vgl. Mahne 2007: 97).

Bild und Ton treten im Film – bis auf wenige Ausnahmen, die der Semantisierung dienen – generell simultan und aufeinander bezogen auf (vgl. ebd.: 95).<sup>60</sup> Zu unterscheiden sind dabei Geräusche, Sprechakte und Musik, die innerhalb oder außerhalb der Diegese zu verorten sind. Werden in einer Szene, die stets nur einen Ausschnitt der gesamten filmischen Welt enthält, Geräusche erzeugt, Gespräche geführt oder musiziert und gehen diese Klänge auf eine sichtbare Quelle zurück, so spricht man von *on-screen*-Tönen (vgl. ebd.: 96). Die Quelle von *off-screen*-Tönen hingegen liegt – zumindest eingangs – außerhalb des sichtbaren Bereichs; exemplarisch hierfür wäre eine visuell anwesende Figur, die sich mit einer anderen unterhält, die Teil des erweiterten Filmraums ist, sodass nur ihre Worte zu hören sind (vgl. ebd.). Sie „unterstützen die Raumillusion zu Gunsten einer existierenden aber nicht in ihrer Totalität sichtbaren Welt“, da sie mit der menschlichen Wahrnehmungserfahrung konform gehen (ebd.). Sowohl *on-screen*-Töne als auch *off-screen*-Töne stellen Bestandteile der Diegese dar und sind als intradiegetisch zu bezeichnen. Ihnen stehen extradiegetische Klänge gegenüber, die nur vom Rezipienten wahrgenommen werden können.<sup>61</sup> In den meisten Fällen handelt es sich dabei um Filmmusik, die eigens für den Text komponiert oder ausgewählt wurde. Ihre Hauptaufgaben umfassen die Erzeugung von Emotionen, Sympathie lenkung, Aufmerksamkeitssteuerung, Spannungssteigerung und Bedeutungskonstituierung (vgl. Mahne 2007, S. 97). Im Vergleich dazu werden Gespräche

---

<sup>60</sup> Beziehen sich Bild und Ton auf verschiedene Zeitebenen, so unterscheidet man zwischen proleptischen und analeptischen Lauten, die auf zukünftige beziehungsweise vergangene Ereignisse verweisen (vgl. Mahne 2007: 95).

<sup>61</sup> Intradiegetische Klänge können zudem in extradiegetische übergehen – und umgekehrt. Man spricht dabei von einem ambidiegetischen Einsatz von Tönen (vgl. Gräf et al. 2011: 260).

oder Monologe vorrangig zur Informationsvermittlung genutzt, überdies liefern sie zusätzliche Auskünfte über den Sprechenden, sein Geschlecht, sein Alter, seine regionale Zugehörigkeit: „Die Tongebung oder Intonation der Worte trägt zur Charakterisierung der Figur und ihrer momentanen Befindlichkeit bei“ (ebd.: 96f.).

Der Einsatz von Tönen fördert die Impression, es bei filmischen Aufnahmen mit Abbildern der Wirklichkeit zu tun zu haben, da sie der Bildebene eine realistisch anmutende, akustische Komponente beifügen (vgl. Filser 2006: 21). Töne erfüllen zudem deiktische Aufgaben, sie betonen und kommentieren das Sichtbare, insbesondere die gesprochenen Worte, doch „die anderen Komponenten des Filmtons, Geräusche und Musik, [...] vermögen ebenfalls den Blick zu lenken und das Gezeigte einer bestimmten Lesart zu unterwerfen“ (ebd.).

Als abschließendes Merkmal sei das **narrative Potenzial** des Films genannt, denn ebenso wie die Literatur gilt er als erzählerisches Medium par excellence – im Gegensatz zum statischen Bild.<sup>62</sup> 1966 proklamierte Christian Metz fünf Charakteristika, die eine Erzählung als solche ausweisen (vgl. Schweinitz 1999: 78). Zunächst nennt er die Abgeschlossenheit, da jede Narration über einen Anfang und ein Ende verfügt, auch Erzählungen mit offenem Ende; im Film ist es das letzte sichtbare Bild (vgl. ebd.). Anschließend führt Metz an, dass es sich bei jeder Erzählung sowohl um eine zeitliche Sequenz – er bezieht sich dabei auf die Differenz zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit – als auch eine Rede handelt (vgl. ebd.). Mit letzterer Aussage verweist Metz auf die obligatorische Anwesenheit einer erzählenden Instanz, die beim Film in Form eines Kommentators, einer handelnden Figur oder dem Kamerablick selbst vorliegt; ein sichtbarer Sprecher ist somit nicht verpflichtend (vgl. ebd.). Es folgt das Merkmal der Irrealisation der erzählten Sache: Realität ist an Präsenz gebunden, weshalb jede Erzählung nur so lange als solche gesehen wird, „wie ein Spielraum [...] zwischen ihr und dem vollkommenen *hic et nunc* besteht“, so wie es beispielsweise im Kino der Fall ist (Metz 1966, zit. n. Schweinitz 1999: 78f.). Außerdem ist laut Metz jede Erzählung eine Menge von syntagmatisch angeordneten Ereignissen (vgl. ebd.: 79). Zusammengefasst lässt sich das Narrative aus semiotischer Sicht als „abgeschlossene Rede, die eine zeitliche Sequenz von Ereignissen irrealisiert“ definie-

---

<sup>62</sup> Laut Schweinitz (1999) stellt der Film als Erzählmedium einen festen Bestandteil der Alltagskultur dar, insbesondere das Mainstream-Kino, welches das Bedürfnis nach Narration erfüllt, „das soziologisch als direkte Fortentwicklung jener Bedürfnislage verstanden werden kann, die sich im 19. Jahrhundert herausgebildet hat und die zunächst von der Literatur bedient wurde“ (ebd.: 73).

ren (ebd.). Metz festigte damit die Interpretation des Narrativen als filmtheoretischen Begriff (vgl. ebd.).

Werner Wolf wiederum definiert das Erzählerische als

ein kognitives Schema von relativer Konstanz, das auf lebensweltliche Erfahrung, vor allem aber auf menschliche Artefakte, und hier wiederum auf deren makro- wie mikrotextuellen oder -kompositionellen Bereich, applizierbar ist, und zwar ohne daß dabei apriorische Festlegungen hinsichtlich bestimmter Realisierungs- und Vermittlungsebenen getroffen werden müssen. (Wolf 2002, zit. n. Reiche 2016: 22)

Betrachtet man das Narrative als kognitives Schema, so müssen bestimmte Reize gegeben sein, um dieses beim Rezipienten zu aktivieren (vgl. ebd.: 23). Diese Stimuli oder Narrativitätsfaktoren bezeichnet Wolf als Narreme (vgl. ebd.: 24).<sup>63</sup> Nicht jedes Medium vereint alle Narreme in sich, demzufolge ist der „Grad an Narrativität“ medienabhängig (vgl. ebd.: 30). Wolf betrachtete verschiedene Medien und schlussfolgerte, dass manche geschichtendarstellend, andere geschichtenindizierend sein können (vgl. ebd.). Bilder wie Gemälde gehören letzterer Gruppe an, sie können lediglich Augenblicke zeigen, weshalb der Rezipient durch Eigenleistung einen Handlungsablauf ersinnen muss (vgl. ebd.: 31).<sup>64</sup> Bilder sind demnach nicht per se außerstande zu erzählen; sie können Geschichten andeuten, sind jedoch nicht in der Lage, „die Hintergründe eines Geschehens oder Sachverhaltes zu erschließen“ (Nies 2013a: 370).

Die eingehende Betrachtung der Medien Bild und Film zeigt, dass jedes für sich über ein spezifisches Set an Eigenschaften verfügt. Diese formen den strukturellen Charakter des betreffenden Mediums und beeinflussen zugleich die zu vermittelnden Semantiken. Zum Transfer von Botschaften bedienen sich Bild und Film eines bestimmten Systems von Zeichen, eines Codes, der insbesondere in Hinblick auf die Intermedialität eine bedeutende Rolle spielt: Gehen zwei Medien eine intermediale Verbindung ein, so muss ein Wechsel des Codes berücksichtigt werden, wobei zwangsläufig Textsubstrate verloren gehen – dies gilt es bei der Analyse zu beachten (vgl. Fendler 2004: 214f.).

---

<sup>63</sup> Wolf unterscheidet dabei zwischen qualitativen, inhaltlichen und syntaktischen Narremen: Erstere bezeichnen Grundqualitäten des Narrativen wie die Darstellungs- oder Erlebnisqualität, inhaltliche Narreme hingegen Aspekte, die der Darstellung einer fiktiven Welt dienen, beispielsweise das Setting, und letztere Regeln und Prinzipien wie werk- beziehungsweise textinterne Relevanz (vgl. Reiche 2016: 25f.).

<sup>64</sup> Derartige Narrativierungen seitens des Rezipienten können mithilfe von intermedialen Referenzen gefördert werden (vgl. Reiche 2016: 31).

<b>Charakteristika</b>	<b>Bild</b>	<b>Film</b>
Multimedialität	–	Audiovisuelles Hybridmedium
Zeichenhaftigkeit	Ikonisch, expressiv oder kausal motivierte Zeichen	Entsprechung von Signifikat und Signifikant
Flächigkeit	Bilder werden auf Flächen aufgetragen	Filme werden auf Flächen projiziert
Begrenztheit	Bilder werden durch einen Rahmen begrenzt	Filme werden durch den Rahmen des Endgeräts begrenzt
Format	Generell keine Einschränkungen; konventionell durchgesetzt haben sich Hoch- und Querformat	Orientiert sich am Rahmen des Endgeräts, beinahe ausschließlich Querformat
Materialität	Freie Wahl von Farbe, Zeichenträger und Rahmen	Nicht greifbare, endliche Lichtprojektion DVD, Blu-Ray etc.
Gliederung	Mögliche Unterteilung in Bildmittelpunkt und Bildrand, Vordergrund und Hintergrund etc. → Latente Vorgabe einer Leserichtung	Einstellungen, variable Einstellungsdauer, Aneinanderreihung der einzelnen Einstellungen → Vorgabe einer Lese- richtung
Thema	Gegenständliche/abstrakte Malerei	–
Gattungen/Genres	Landschaftsmalerei, Porträt, Stillleben etc. Zeichnung, Gemälde etc.	Liebesfilm, Actionfilm, Komödie, Drama, Animationsfilm etc.
Kulturelles Wissen	Allgemein oder gruppenspezifisch	Allgemein oder gruppenspezifisch
Bild-Welt-Abgleich	Gegenständliche und abstrakte Malereien werden mit geistigen Vorstellungen verglichen	Gesehenes wird mit Realität verglichen und häufig gleichgesetzt
Tendenzielle Simultaneität	Bild kann auf einen Blick wahrgenommen werden/kein linearer Lesevorgang	Kombination aus Simultaneität (des Filmbildes) und Linearität (des Einstellungssyntaxmas)
Statik	Bild zeigt prägnantesten Moment	–
Dynamik	–	Möglichkeit zur Darstellung von Bewegung
Ton	–	Möglichkeit zur Informationsvermittlung via auditiven Kanal
Narratives Potenzial	Möglichkeit zur Andeutung einer Geschichte	Möglichkeit zum Erzählen einer Geschichte

Vergleich medialer Charakteristika von Bild und Film



## 2.4. Malerei im Film – Ekphrasen auf der Leinwand

Seit Beginn der Filmgeschichte hat sich ein umfangreicher Fundus an Filmen etabliert, die Malerei adressieren. Die größten Gruppen bilden ohne Zweifel Dokumentationen über Kunst und Kunstschaffende sowie autobiografische Spielfilme über Künstler. Dabei wird nicht jedes filmische Werk als "gelungen" befunden – häufig ist es die zugunsten der Narration vorgenommene, willkürliche Veränderung der Biografie, die beanstandet wird –, doch die Kombination aus Film und Kunst an sich wird nicht kritisiert. Dies war nicht immer so: Der Film galt gerade in seinen Anfängen als Medium, das hohen Künsten wie der Malerei unterzuordnen war: „In gebildeten Kreisen war die Beschäftigung mit Film noch anrühlich“ (Thiele 1976: 23). Sobald er sich der Kunst zuwandte, begegneten Kunsthistoriker, Kunstkritiker sowie Kunstschaffende diesem Vorstoß mit Ablehnung und deklarierten den Film „als verlockendes Gift[...], das dem Kunstwerk Schaden tun wird“ (ebd.). Ein zentraler Kritikpunkt war die Divergenz zwischen dem statischen Kunstwerk und dem dynamischen Film (vgl. ebd.: 24). Zudem wurde ihm vorgehalten, „völlig fiktive Zusammenhänge oder Chronologien zwischen inhaltlich und zeitlich oft sehr weit auseinanderliegenden Werken her[zustellen]“ und den Rezipienten in die Irre zu führen, indem er ihn glauben lässt, „die bildnerische Wirklichkeit vor Augen zu haben, während er in Wirklichkeit dazu gezwungen wird, sie innerhalb eines Bildsystems wahrzunehmen, das sie zutiefst verfälscht“ (Bazin 2004: 224). Des Weiteren könnten die Farben eines Gemäldes niemals originalgetreu vom Film wiedergegeben werden und ohnehin zerstöre die Kinoleinwand „den Raum des Gemäldes vollkommen“ (ebd.: 225). Kurzum: „Der Film verrät die Malerei“ (ebd.: 224).

Bazin spricht sich offen gegen diese Vorwürfe aus; er sieht in der Kombination aus Malerei und Film die Okkasion, Kunst Millionen von Interessierten zugänglich zu machen (vgl. ebd.: 226). Er geht sogar so weit zu behaupten, der Film rette die Kunst, da er eine Brücke zwischen dem Künstler und der breiten Masse schlägt, das Kunstwerk somit nicht nur einem kleinen elitären Kreis vorbehalten bleibt (vgl. ebd.: 228). Auch aus ästhetischer Sicht befindet Bazin die genannten Einwände als unbegründet oder missverständlich, schließlich dienen die Filme keinem pädagogischen Zweck, sie selbst sind Kunstwerke und dahin gehend autonom (vgl. ebd.). Man dürfe sie nicht nur hinsichtlich der thematisierten Malerei bewerten, sondern müsse sie „an der Anatomie oder vielmehr Histologie jenes neuen ästhetischen Wesens messen, das aus der Begegnung von Malerei und Film hervor-

geht“ (ebd.: 228f.). In seinem Resümee zum Thema Malerei und Film proklamiert Bazin, dass letzterer der Malerei weder unterzuordnen sei noch sie zu denunzieren gedenke; stattdessen erweitere er ihr Repertoire um eine weitere Daseinsform (vgl. ebd.: 229). Bazin spricht diesbezüglich von einer symbiotischen Beziehung: „Der Malerei-Film ist eine ästhetische Symbiose zwischen Leinwand und Gemälde wie die Flechte zwischen Alge und Pilz“ (ebd.). Dies ist besonders insofern interessant, da Bazin damit nichts anderes als Intermedialität beschreibt.

#### 2.4.1 Kunst und Film im Kontext technischer Reproduzierbarkeit nach Benjamin

Im Kontext der wechselseitigen Beziehung zwischen Malerei und Film sowie daraus resultierenden intermedialen Phänomene darf Walter Benjamins wegweisender Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, erstmals erschienen 1936 in der Zeitschrift für Sozialforschung, nicht unerwähnt bleiben (vgl. Benjamin 2007: 8). Den Schwerpunkt der folgenden Ausführungen bilden weniger die politische Komponente und damit verbundene Veränderungen sowie Möglichkeiten, die aus der technischen Reproduktion von Kunstwerken resultieren – der Wandel von Rezeption und Interpretation des Kunstwerks, der sich dadurch vollzog, ist von Interesse.

Der Vorgang der Reproduktion an sich ist so alt wie das Kunstwerk selbst: Was ein Mensch schafft, kann von anderen nachgemacht werden (vgl. ebd.: 10). Neuartig hingegen ist die technische Reproduktion von Kunstwerken, die sich im Laufe der Jahrhunderte in Form diverser Verfahren präsentierte und bis heute stetig weiterentwickelt (vgl. ebd.). Nach dem Holzschnitt, der erstmals die Grafik reproduzierbar machte, und dem Druck, der die massenweise Verbreitung von Schrift ermöglichte, bot sich mit dem Aufkommen der Lithografie Anfang des 19. Jahrhunderts eine Reproduktionstechnik, die mehr gestalterische Freiheit erlaubte (vgl. ebd.: 11).<sup>65</sup> Schon wenige Jahrzehnte später wurde ihr von der Fotografie, die das Auge, nicht die Hand, zum ausführenden Organ im Reproduktionsprozess macht, der Rang abgelassen: „Da das Auge schneller erfaßt, als die Hand zeichnet, so wurde der Prozeß bildlicher Reproduktion so ungeheuer beschleunigt, daß er mit dem Sprechen Schritt halten konnte“ (ebd.). Benjamin leitet von der Fotografie unmittelbar auf den Film über, indem er auf den Filmoperateur verweist, der mithilfe einer steten Kurbel-

---

<sup>65</sup> Die Lithografie – ein Verfahren, bei dem die Zeichnung auf einen Stein aufgetragen wird – bot erstmals die Möglichkeit, Grafiken in täglich verschiedenen Gestaltungsvarianten zu verbreiten (vgl. Benjamin 2007: 11).

bewegung die Bilder in derselben Geschwindigkeit ablaufen lässt, in welcher der Darsteller spricht (vgl. ebd.). Er hält fest, dass die Möglichkeiten zur technischen Reproduktion bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts derart fortgeschritten waren, dass sie in der Lage war, jedwedes Kunstwerk zu reproduzieren und auch zu modifizieren; darüber hinaus avancierte sie selbst zu einer künstlerischen Verfahrensweise (vgl. ebd.: 12).

Was nicht produziert werden kann, ist „das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet“ (ebd.). Dieses Hier und Jetzt weist das Kunstwerk als "echt" aus und jene Authentizität ist es, die sich weder im manuellen noch technischen Reproduktionsprozess nachbilden lässt (vgl. ebd.: 13). Doch im Vergleich zur manuellen Reproduktion, die leichter als "das Unechte" entlarvt werden kann, verhält es sich bei der technischen Reproduktion nicht ganz so deutlich (vgl. ebd.). Benjamin sieht dafür zweierlei Gründe: Er befindet die technische Reproduktion als selbstständiger, da sie andere Aspekte des Kunstwerks herausstellen, unterschiedliche Blickwinkel einnehmen oder für das Auge Unzugängliches sichtbar machen kann (vgl. ebd.). Zudem vermag sie es, „das Abbild des Originals in Situationen [zu] bringen, die dem Original selbst nicht erreichbar sind“ (ebd.: 14). Als Beispiele führt Benjamin eine örtlich fixierte Kathedrale an, die sich plötzlich, in Form einer Fotografie, an einem anderen Ort wiederfindet oder einen Chor, dessen eigentlich einmaliger Gesangsvortrag auf Schallplatte in einem Zimmer erklingt (vgl. ebd.). Seine Aussage kann auch anderweitig interpretiert werden, speziell im Kontext filmischer Ekphrasen: Die technische Reproduktion eines Gemäldes im Film vermag es, dieses potenziell von seiner Statik, Stummheit und Zweidimensionalität zu befreien.<sup>66</sup>

Was somit laut Benjamin im technischen Reproduktionsverfahren verloren geht, ist die Aura des Kunstwerks, die „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ (ebd.: 16).<sup>67</sup> Sie zeichnet sich durch das Hier und Jetzt, ihre Einmaligkeit, ihre Tradition aus und

---

<sup>66</sup> Kulminationspunkt aller drei Aspekte ist das *tableau vivant*, das sich nur durch das kulturelle Wissen des Rezipienten als Nachahmung des Originalwerks zu erkennen gibt. In ihm können sich die Figuren selbstständig bewegen, sie interagieren miteinander, sprechen und treten in den Raum hinein oder heraus. Näheres zum *tableau vivant* folgt in Kapitel 4.

<sup>67</sup> Interessanterweise sprach Benjamin erstmals in seinem 1931 veröffentlichten Aufsatz *Kleine Geschichte der Photographie* von der Aura – diese fand er jedoch nicht in einer der traditionellen Künste wie der Malerei, sondern in dem technischen Medium Fotografie (vgl. Rollet 2003: 40). Allerdings bezieht sich Benjamin nur auf Fotografien der Daguerreotypie beziehungsweise Porträtfotografie der ersten zehn Jahre des damals noch neuartigen Mediums (vgl. ebd.).

„[e]s gibt kein Abbild von ihr“ (ebd.: 28).<sup>68</sup> Hinsichtlich dieses Aspekts geht nach Benjamin die größte Bedrohung vom Film aus, da dieser es am besten vermag, den Traditionswert am Kulturerbe auszulöschen; dies zeigt sich am deutlichsten in Historienfilmen (vgl. ebd.: 15). Darin wird das Kunstwerk seiner Aura, seiner Autonomie beraubt, indem es in bestimmte Kontexte gesetzt und für die Narration funktionalisiert wird.<sup>69</sup> Der Film versucht den Verlust der Aura auszugleichen, indem er sich um den Aufbau eines außerdiegetischen Starkults bemüht (vgl. ebd.: 31).

An späterer Stelle geht Benjamin nochmals anhand eines Vergleichs explizit auf das Verhältnis zwischen Film und Malerei ein. Er stellt einem Chirurgen einen Magier gegenüber: Ersterer nimmt operativ einen Eingriff vor, er dringt ins Innere des Kranken ein; letzterer heilt durch bloßes Handauflegen und wahrt dabei eine natürliche Distanz (vgl. ebd.: 35f.). Der Magier steht stellvertretend für den Maler, denn ebenso wie dieser betrachtet er sein Werk aus einer gewissen Entfernung zum Gegebenen (vgl. ebd.: 36). Im Chirurg hingegen sieht Benjamin den Kameramann, da auch dieser tief ins Gewebe des Gegebenen eintaucht (vgl. ebd.).<sup>70</sup> Resultat sind jeweils verschiedene Bilder – das des Malers präsentiert sich in seiner Totalität, das des Kameramanns in mehreren Teilstücken, die „sich nach einem neuen Gesetz zusammenfinden“ (ebd.). Aufgrund der tiefgreifenden Durchdringung, die der Film apparativ vornimmt, gelingt es ihm ein wirklichkeitsnäheres, paradoxerweise scheinbar apparatfreies Bild zu zeichnen, wodurch die filmische Repräsentation von Realität bedeutungsvoller wirkt als diejenige der Malerei (vgl. ebd.).

Die technische Reproduzierbarkeit löste einen Wandel im Verhältnis der Masse zum Kunstwerk aus, was im Besonderen daran erkennbar ist, wie Kritik und Kunstgenuss im Publikum auseinanderfallen; beim Film verhält es sich genau entgegengesetzt, hier fallen Kritik und Genuss zusammen (vgl. ebd. 37). Im Zuge der technischen Reproduktion von Gemälden veränderte sich die ästhetische Rezeption von Kunst (vgl. Rajewsky 2002: 33). So war das Gemälde zunächst nur einigen wenigen Betrachtern zugänglich, bevor es durch die technische Reproduktion in Form von Postkarten, Abbildern in Zeitschriften und später

---

<sup>68</sup> Der einzigartige Charakter des Kunstwerks ist für Benjamin identisch mit dem Platz, den es in der Tradition einnimmt; diese kann sich über die Zeit verändern und mit ihr die Interpretation eines Kunstwerks (vgl. Benjamin 2007: 17).

<sup>69</sup> Filmische Ekphrasen bedingen somit den größten Auraverlust.

<sup>70</sup> Während sich der Regisseur meist etwas distanziert und dadurch den Gesamtüberblick behält, ist der Kameramann näher am Geschehen und nimmt nur Teile dessen wahr (vgl. Rollet 2003: 43).

Filmen ein großes Publikum erreichte – ein Aspekt, den beispielsweise Bazin, wie erwähnt, durchaus begrüßt.

Durch die Reproduktion im Film geht die von Benjamin deklarierte Aura verloren und mit ihr die Möglichkeit zur Kontemplation, wie sie ein Gemälde grundlegend erfordert (vgl. ebd.). Logische Konsequenz daraus wäre, dass der Rezipient durch die technische Reproduktion von Malerei im Film vom vormaligen Interpreten zum bloßen Begutachter degradiert wird – immerhin spricht der Film gerade deshalb die Massen an, weil er leichter zu verstehen und keinem elitären Kreis aus Kunstgelehrten vorbehalten ist. Allerdings bedeutet dies nicht, dass der Rezipient überhaupt keine Interpretationsarbeit mehr leisten muss: Zwar gibt der Film durch seine gezielte Auswahl an Paradigmen und deren syntagmatischer Reihung nur eine überschaubare Menge an Bedeutungen vor, doch auch diese muss decodiert werden. Kunstwerke wie Gemälde verfügen generell über eine eigene Semantik; indem sie an ausgewählter Stelle in den Film integriert werden, wird diese erweitert beziehungsweise modifiziert. Natürlich bietet der Film die Gelegenheit zu reinem Eskapismus – um sein volles semantisches Potenzial zu entschlüsseln, ist jedoch ebenso Vorwissen und Interpretationsleistung gefragt wie bei der Betrachtung eines Gemäldes im Museum. Diese These wird sich in der späteren Analyse anhand einer Vielzahl von filmischen Ekphrasen bestätigen.

#### 2.4.2 Unsichtbare Bilder, mit Worten gemalt – die literarische Ekphrasis

Ein erster Zugang zur klassischen Ekphrasis – der Beschreibung von Kunstwerken durch Worte – erfolgt über den Prototyp der antiken Ekphrasis<sup>71</sup> und meist genanntes Exempel in der einschlägigen Fachliteratur: die Schildbeschreibung in Homers *Ilias* (7./8. Jh. v. Chr.) (vgl. u.a. Arnulf 2004: 24; Bußmann 2011: 65; Rippl 2005: 58).<sup>72</sup> Im 18. Gesang begibt sich Thetis, die unsterbliche Mutter Achills, zu Hephaistos (vgl. Homer 2009: 370). Der Gott der Schmiedekunst soll ihrem Sohn eine neue Rüstung samt Schild fertigen, nachdem Hektor im Kampf gegen Achills Vertrauten Patroklos, der in dessen Rüstung angetreten war, seine Waffen an sich genommen hatte (vgl. ebd.: 373). Hephaistos macht sich so-

---

<sup>71</sup> Da der Begriff der Ekphrasis zu Lebzeiten Homers noch nicht geläufig war, greift Robert (2014) auf die Umschreibung „Prototyp einer rhetorischen Form“ zurück, wenn er von der Schildbeschreibung spricht (ebd.: 9). Diese stieß auch bei anderen Dichtern der Antike auf großes Ansehen und wurde mehrfach als Inspiration herangezogen, so beispielsweise für *Der Schild des Herakles* von Hesiod (7./8. Jh. v. Chr.) oder die Schildbeschreibung im achten Buch von Vergils *Aeneis* (29-19. v. Chr.) (vgl. ebd.).

<sup>72</sup> Das als Kapiteltitel herangezogene Aperçu nutzt Wandhoff (2014) als Umschreibung für die (literarische) Ekphrasis (vgl. ebd.: 300).

gleich ans Werk und in den folgenden Zeilen wird detailliert beschrieben, welche prächtige Szenerien der Feuergott auf Achills neuem Schild verewigt. Denn entgegen dem Usus, die Waffe mit einem apotropäischen Symbol wie dem Haupt der Medusa zu versehen, arbeitet Hephaistos ein Bild der Welt und des (menschlichen) Kreislaufs des Lebens in die unterschiedlichen Metallschichten ein (vgl. Wandhoff 2003: 39).<sup>73</sup> Diese Bilder zeichnen sich dadurch aus, dass sie Vorgänge sowie Handlungsabläufe zeigen und dementsprechend das Verstreichen von Zeit suggerieren (vgl. Arnulf 2004: 27). Im Vergleich zu der ausführlichen Schilderung der Schildfertigung wird der restlichen zu fertigenden Rüstung kaum Beachtung geschenkt (vgl. Homer 2009: 378).

Die präzise Beschreibung des Schilds erscheint zunächst sonderbar, ist sie doch für die Handlung eher unwesentlich. Zwar widmet Achill, nachdem ihm die neue Rüstung von Thetis vorgelegt wurde, der Betrachtung geraume Zeit und „erkannte ihr Einmaligkeit“, aber der Schild selbst wird nicht explizit genannt (ebd.: 379). Es findet sich auch keine weitere Erwähnung desselben in der *Ilias* (vgl. Wandhoff 2003: 41). Zudem liegen bis heute keinerlei archäologische Funde derartiger Schilde vor, weshalb Homer zugeschrieben wird, dem für ausschließlich militärische Zwecke dienlichen Schild „eine neue, dezidiert poetische Funktion“ verliehen zu haben, indem er ihn mit Bildnissen des alltäglichen Lebens – wie sie ansonsten nur auf Vasen, Schalen oder ähnlichen Haushaltsgegenständen der griechischen Antike zu sehen sind – ausstattet (ebd.: 40).<sup>74</sup> Die Ekphrasis richtet sich folglich allein an den Rezipienten, der ihre Bedeutung für den Gesamttext entschlüsseln muss (vgl. ebd.: 41).

Dazu ist es hilfreich, den Kontext, in den die Schildbeschreibung gebettet ist, zu eruieren: Mit Blick auf die Handlung findet sie sich unmittelbar vor dem Kampf zwischen Achill – der zuvor eher passiv am Kriegsgeschehen teilnahm, nun aber von Rache für Patroklos getrieben ist – und Hektor, der den Anfang vom Ende Trojas einläutet (vgl. ebd.). Der auf dem Schild festgehaltene Kosmos könnte symbolisch für die Welt Achills stehen, der sie in Händen hält und mit seinem Handeln über ihr Schicksal entscheidet (vgl. ebd.). Weitere Interpretationen stützen sich auf den abgebildeten Zyklus menschlichen Daseins, der als Metapher für die „zirkuläre Zeitkonzeption des Epos“ fungiert oder sehen in den

---

<sup>73</sup> So verziert Hephaistos den Schild unter anderem mit Darstellungen von Himmel und Erde, zwei Städten, kriegerischen Handlungen, Szenen aus der Landwirtschaft, mehreren Hochzeiten und Reigentänzen, die derart detailliert ausgearbeitet niemals darauf Platz finden könnten (vgl. Homer 2009: 373-378).

<sup>74</sup> Dagegen sind ausreichend Belege für Schilde mit Apotropäa vorhanden (vgl. Wandhoff 2003: 40).

größtenteils friedlichen Szenarien jene alltäglichen Momente des Lebens, die Achill niemals selbst erleben wird und in Homers Überlieferung vom zehnjährigen Krieg um Troja derart deplatziert wirken, dass sie einzig in Form künstlerischen Handwerks auf einen Schild gebannt werden können (ebd.). Wie sich zeigt, erfüllt die Ekphrasis keine bloße retardierende Funktion, welche die Spannung für den bevorstehenden Kampf steigern soll; ihr wohnt semantisches Potenzial inne, das „die Handlung der „Ilias“ in umfassende, kosmische Zusammenhänge stellt“ (ebd.: 42).

In ihrer Gesamtheit bildet die Deskription des Schildes eine Binnenerzählung und gehört damit nach Wandhoff der Kategorie der sogenannten *micro-narratives* an, die allgemein „von der Rahmenhandlung sowohl getrennt sind, wie sie sich ihr auch einfügen, um sie mit zusätzlichen Registern und Bedeutungsdimensionen anzureichern“ (ebd.: 7). In seiner Monografie *Ekphrasis* bezeichnet er die Homersche Schildbeschreibung als „Urszene der antiken Ekphrasis“ (ebd.: 39). Robert (2014) greift diesen Titel wortgetreu für seine *Einführung in die Intermedialität* auf, nimmt daran jedoch eine bedeutsame Änderung vor: Er spricht bezüglich der Schildbeschreibung von „Urszene[n] der Intermedialität“ (ebd.: 7). Dadurch deklariert er die Ekphrasis bewusst als intermediales Phänomen und behauptet überdies: „Mit Homers Schild des Achill beginnt nicht nur die Geschichte der rhetorischen Ekphrasis, sondern auch die der Intermedialität“ (ebd.: 10).

#### 2.4.2.1 Ekphrasis als Fachbegriff der antiken Rhetorik

Bevor der Ekphrasis ihr Platz im weitverzweigten Gefüge der Intermedialität zugewiesen wird, richtet sich der Blick auf ihren Ursprung. Dass dieser in der griechischen Antike liegt, beweisen nicht nur vorchristliche Ekphrasen wie Homers Schildbeschreibung in der *Ilias*: Erstmals wurde der konkrete Begriff Ekphrasis im ersten Jahrhundert n. Chr. von Ailios Theon von Smyrna, einem griechischen Rhetor, verwendet und definitorisch festgelegt (vgl. Rippl 2005: 65). Von etymologischer Seite betrachtet, leitet er sich vom Verb "ekphrazein" ab, das sich aus dem Präfix "ek-" (zu Deutsch in etwa "aus", "heraus") und dem Verb "phrazein" ("zeigen", "bekannt machen", "deutlich machen") zusammensetzt. In Kombination bezeichnet "ekphrazein" ein „völlig und restlos deutlich Machen“ und verweist dadurch zugleich auf die deiktische Funktion der Ekphrasis (Graf 1995: 143; vgl. Darian 2011: 24).

Alios Theon von Smyrna deklariert die Ekphrasis in seinen sogenannten *Progymnasmata* – eine Sammlung von Vorübungen für angehende Rhetoren – als „beschreibende(n) Text, der das Mitgeteilte anschaulich (*enargôs*) vor Augen führt“ (Graf 1995: 144). Die Betonung liegt hierbei auf der Anschaulichkeit, der *enargeia*, die sich auch mit "Klarheit" oder "Deutlichkeit" übersetzen lässt (vgl. Darian 2011: 25). Nach Nikolaos von Myra, einem griechischen Rhetor des fünften Jahrhunderts n. Chr., gilt *enargeia* als entscheidendes Charakteristikum der Ekphrasis, da sie den passiven Hörer oder Leser zum aktiven Zuschauer macht und sich dadurch vom Bericht abgrenzt (vgl. Rippl 2005: 65). Unter Ekphrasis wurde demnach eine bestimmte Rhetorik verstanden, mithilfe derer nicht Sichtbares derart für den Hörer oder Leser beschrieben wurde, dass dieser glaubte, jenes Unsichtbare tatsächlich vor Augen zu haben (vgl. ebd.: 68). Gewünscht war keine möglichst objektive Darstellung eines nicht präsenten Beschreibungsgegenstands, sondern eine subjektive, bildhafte Interpretation:

Das Hervorbringen von *enargeia*, d.h. die Verwendung von Wörtern in einer Weise, daß durch die Lebendigkeit der Beschreibung das dargestellte Objekt sozusagen buchstäblich vor dem inneren Auge des Lesers (Hörers) erscheint, ist das Höchste, was der Wortkünstler sich erhoffen kann: eine Darstellung, die fast so gut ist wie ein Bild, das seinerseits fast so gut ist wie das Objekt selbst. (Krieger 1995: 46)

Auch die Ekphrasis im 18. Gesang der *Ilias* zeichnet sich – neben der akribischen Schilderung, „die jedes Details wie auf einem geführten Rundgang präsentiert“ – durch *enargeia* aus, die lebendige Anschaulichkeit der Beschreibung, die dem Rezipienten das Objekt imaginär vor Augen führt (Bußmann 2011: 72).

Bei der Ekphrasis handelte es sich somit im originären Sinn um eine Anfängerübung für angehende Rhetoren, die weder eine hervorgehobene Stellung genoss noch als eigene Gattung galt, allenfalls als Subkategorie der Gruppe Übungstexte (vgl. Graf 1995: 144).<sup>75</sup> Sie konnte auf jede Art von Objekt angewandt werden – von Relevanz war die rhetorische Technik, nicht das beschriebene Signifikat – und sollte sich durch eine detailreiche, anschauliche Schilderung, sprich ein lebhaftes „Vor-Augen-Führen“ auszeichnen (Wandhoff 2014: 290). Die Ekphrasis war noch weit davon entfernt, als Beschreibung von bildender Kunst verstanden zu werden; der grundlegend sehr weit gefasste Begriff wurde für künstle-

---

<sup>75</sup> Synonym dazu wurde in der lateinischen Rhetorik der Begriff "descriptio" verwendet, der sich jedoch nicht gegen das griechische "ekphrasis" durchsetzen konnte, da die Ekphrasis einzig in der griechischen Antike auf eine eigene Geschichte zurückblicken kann und nur in dieser Zeit ausführlichere Niederschriften zur Thematik verfasst wurden (vgl. Graf 1995: 143f.). Zu den bevorzugten Redeformen, in denen sich Ekphrasen finden lassen, gehört die epideiktische Rede, auch Schaurede genannt (vgl. Darian 2011: 24).



rische Objekte zunächst nicht einmal in Betracht gezogen. Bevorzugte Themen waren Personen oder Lebewesen, Ereignisse, Orte oder Zeiten (vgl. Bußmann 2011: 69). Diese Auflistung Ailios Theons von Smyrna blieb fester Bestandteil der *Progymnasmata*, sie wurde lediglich abgewandelt oder erweitert, jedoch nicht um Kunstwerke (vgl. ebd.).

Den Weg der Ekphrasis zur eigenständigen Gattung Kunstbeschreibung ebneten schließlich die *Eikones* Philostratos des Jüngeren, eine erste Sammlung selbstständiger Ekphrasen aus dem dritten Jahrhundert n. Chr., die beinahe ausschließlich aus Beschreibungen von Kunstwerken besteht (vgl. Graf 1995: 153). Sie wurden nicht wie bisher in einen größeren Gesamtkontext, beispielsweise der *Ilias*, eingebettet, sondern stehen für sich allein und bilden – gemeinsam mit den Werken seines gleichnamigen Großvaters sowie den Schilderungen des Kallistratos’ – eine neue Art von Ekphrasen (vgl. Klarer 2001: 5). Ab dem vierten Jahrhundert wurden Beschreibungen von Malereien und Plastiken Teil der rhetorischen Lehre: „In der Spätantike verlagert sich also der Einsatz des Begriffs von eher allgemeinen Beschreibungen in Richtung „gerahmtes“, d.h. als mimetische Repräsentation ausgewiesenes, Kunstwerk“ (ebd.: 6).

Wie Homers Schildbeschreibung spätere Dichter zu eigenen Ekphrasen animierte, waren es wiederum jene der römischen Antike, die in der mittelalterlichen Literatur rezipiert wurden: Neben Vergil und seiner *Aeneis* verfasste insbesondere Ovid eine Vielzahl an Ekphrasen, die im Mittelalter als Modell für Kunstbeschreibungen fungierten (vgl. Arnulf 2004: 58).<sup>76</sup> Mit der Wiederentdeckung der Antike in der Renaissance wurde die Ekphrasis schließlich allgegenwärtig (vgl. Robert 2014: 9).

#### 2.4.2.2 Ekphrasis im Spannungsfeld zwischen Verbalisierung und Visualisierung

Teil des literaturwissenschaftlichen Diskurses – zunächst im anglistischen Sprachraum sowie der Komparatistik – und losgelöst von der Rhetorik wurde die Ekphrasis trotz ihres langen Bestehens seit der Antike erst Mitte des 20. Jahrhunderts. Den Impuls dazu lieferte Leo Spitzers Aufsatz über Keats’ *Ode auf eine griechische Urne* von 1955, in dem er die Ekphrasis als „poetic description of a pictorial or sculptural work of art“ definierte (Bußmann 2011: 20).

---

<sup>76</sup> Indem sie sich Homers Schildbeschreibung zum Vorbild nahmen, versuchten Dichter der römischen Antike wie Vergil oder jene der italienischen und englischen Renaissance wie Ariosto, Tasso oder Spenser anhand eigener Ekphrasen dem nahezukommen, „was als perfekte Dichtung galt“ (Klarer 2001: 9).

Gängiger ist James A. W. Heffernans vielzitierte Auslegung der Ekphrasis als „verbal representation of visual representation“ (Berger 2012: 31). Obwohl auf den ersten Blick recht allgemein formuliert, versteht er darunter explizit die Beschreibung von realen oder fiktiven Kunstwerken (vgl. Rippl 2005: 25). Bei eingehender Betrachtung dieser Definition nach Heffernan lassen sich zwei Oppositionspaare festhalten: verbal vs. visuell und Repräsentation erster Ordnung vs. Repräsentation zweiter Ordnung (vgl. Wandhoff 2014: 289).<sup>77</sup> Ersteres tritt, in Anlehnung an Lessings Proklamation der Dichtung als Zeitkunst und der Malerei als Raumkunst, dann in Kraft, wenn es sich beim beschriebenen Objekt um ein in der Realität existentes handelt: Die Sprache versucht mithilfe der ihr zur Verfügung stehenden, linear aufeinanderfolgenden Zeichen die sich gleichzeitig präsentierenden, bildlichen Zeichen des beschriebenen Objekts zu simulieren (vgl. Darian 2011: 31).<sup>78</sup> Der Rezipient betrachtet faktisch lediglich die textlichen Zeichen, vor seinem inneren Auge hingen – sofern die Ekphrasis die Kriterien der Akribie und *enargeia* erfüllt – entsteht eine bildliche Vorstellung, weshalb er sich „einem ständigen Oszillieren zwischen Text und Bild“ ausgesetzt sieht (Wandhoff 2003: 1).

Auch Murray Krieger, dessen einschlägige Forschungen großen Anteil an der vollständigen Etablierung des Terminus Ekphrasis Ende der Achtzigerjahre, Anfang der Neunzigerjahre hatten (vgl. Bußmann 2011: 20), widmete sich der Problematik der unterschiedlichen Zeichensysteme, zwischen denen die Ekphrasis oszilliert:

Wie können Wörter die Funktion des ›natürlichen Zeichens‹ zu erfüllen versuchen (d.h. des Zeichens, das als visueller Ersatz für das Bezeichnete genommen werden kann), wenn Wörter offensichtlich nur arbiträre Zeichen sind, wenngleich arbiträr im Rahmen einer Konvention und oft auch eines sprachlichen Systems? (Krieger 1995: 41)

Aus semiotischer Sicht ist es somit irrelevant, ob man den weitgefassten, ursprünglichen Ekphrasis-Begriff – der auch Beschreibungen von nicht-künstlerischen Objekten einschließt – oder die engere Definition, die ausschließlich Schilderungen bildender Kunst meint, heranzieht, denn in beiden Fällen geht es um das Bemühen der Sprache, räumlich-visuelle Zeichen mithilfe arbiträrer Zeichen anschaulich zu zeigen, sprich „das nicht mit Worten Darstellbare darzustellen“ (ebd.: 43).

---

<sup>77</sup> Die Festlegung der Ekphrasis als Repräsentation zweiter Ordnung betont zugleich ihr (selbst)reflexives Potenzial, Näheres dazu in Kapitel 2.4.3.1 (vgl. Rippl 2014: 151).

<sup>78</sup> John Hollander bezeichnet Ekphrasen imaginärer, sprich fiktionaler Kunstwerke wie des Schilds von Achill als *notional ekphrasis*, denen die *actual ekphrasis*, also die Beschreibung tatsächlich existierender Kunstwerke, oppositionell gegenübersteht (vgl. Rippl 2005: 64).

Mit seinen Studien bewegt sich Krieger klar auf dem Feld der Intermedialität. Das semiotische, literatur-, kunst- sowie kulturwissenschaftliche Interesse an der Ekphrasis als intermedialem Phänomen hat sich seitdem konstant gesteigert und macht sie zu einem bis heute interdisziplinär diskutierten Forschungsgegenstand.<sup>79</sup> Sie ist als eine Ausformung der von Rajewsky definierten intermedialen Bezüge zu verstehen, da das sprachlich-schriftliche Zeichensystem auf das bildliche referiert, aber nur Monomedialität in Form von Sprache oder literarischem Text vorliegt (vgl. Berger 2012: 32).

#### 2.4.3 Sichtbare Bilder, mit der Kamera gemalt – die filmische Ekphrasis

Gemäß ihrer ursprünglichen Bedeutung befassten sich wissenschaftliche Arbeiten zur Ekphrasis lange Zeit ausschließlich mit Wort-Bild-Beziehungen. Gleichwohl wurde der Begriff in den vergangenen Jahren auch auf die Bereiche Fotografie, Musik oder Film angewandt (vgl. Buchholz 2012: 8). Dies beweist – neben Aufsätzen wie *A Concert of Paintings. Musical Ekphrasis in the 20th Century* von Siglind Bruhn (2001) oder *Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non-Verbal Texts* von Claus Clüvers (1997) – Laura Mareike Sager Eidts Dissertation *Writing and Filming in Painting. Ekphrasis in Literature and Film* (2006), in der sie Ekphrasen in Literatur sowie Film untersucht und miteinander vergleicht. Sager Eidt kombiniert beziehungsweise erweitert die von Bruhn und Clüver getroffenen Begriffsbestimmungen zu einer eigenen Definition der Ekphrasis als „*the verbalization, quotation, or dramatization of real or fictitious texts composed in another sign system*“ (ebd.: 15). Die bedeutungsvermittelnde Funktion der Ekphrasis tritt dabei während der Literatur- oder Filmrezeption in Kraft (vgl. Buchholz 2012: 8).

Wo die literarische Ekphrasis versucht, den Zuhörer oder Leser mithilfe von Worten zum Zuschauer zu machen, bietet sich dem Film die Möglichkeit, das Kunstwerk unmittelbar zu zeigen. Dennoch findet kein verlustfreier Transfer des Originalbilds in den Film statt: es wird aus einem bestimmten Winkel gezeigt, in einer bestimmten Größe, in Relation zu anderen intradiegetischen Objekten (vgl. Sager Eidt 2006: 40). Infolgedessen wird dem Rezipienten ein bewusst subjektives "Bild vom Bild" präsentiert, analog zur nach rhetorischen Maßstäben gelungenen Ekphrasis, die ein bestimmtes Bild in der Imagination des Rezipienten heraufbeschwört. Zugleich büßt das Gemälde – in Anlehnung an Walter Benjamins proklamierten Verlust der Aura durch die technische Reproduktion – an Autonomie

---

<sup>79</sup> Als weiterer Grund dafür lässt sich der bereits erwähnte *pictorial turn* oder *iconic turn* anführen, der eine Reihe von Veröffentlichungen zum Thema nach sich zog (vgl. Wandhoff 2003: 2).

ein, da es stets im Kontext des Films und nicht für sich allein betrachtet wird (vgl. Heeling 2009: 36f.). Die filmische Ekphrasis muss sich folglich trotz ihres visuellen Charakters durch *enargeia* auszeichnen, um dem Rezipienten zu ermöglichen, das Filmbild mit dem Original zu assoziieren, abzugleichen und den semantischen Mehrwert dahinter zu erkennen (vgl. Sager Eidt 2006: 233f.).

Generell stehen dem Film drei Optionen zur Verfügung, Kunstobjekte auf visueller Ebene zu beschreiben. Zum einen kann er das Werk an sich, die gerahmte Malerei, in originalgetreuer Darstellung einbinden, zum anderen gewisse Elemente wie Details, aber auch Farbgebung, Stil, Figuren etc. aus dem Gemälde entnehmen oder fokussieren. Zusätzlich vermag er es, das gesamte Bildnis als *tableau vivant*, als lebendiges Bild, dessen Erkennen Vorwissen erfordert, zu inszenieren (vgl. ebd.: 40). Zweit- und letztgenannte Variante sind eindeutig als filmische Ekphrasis zu deuten, erstere muss durch schriftliche, lautliche oder anderweitige filmische Parameter wie beispielsweise Kamerabewegung gekennzeichnet sein (vgl. ebd.: 40f.). Denn nicht jedes in der filmischen Diegese repräsentierte Kunstwerk stellt zwangsläufig eine filmische Ekphrasis dar (vgl. Pethő 2010: 213). Davon lässt sich erst sprechen, wenn „ein unbewegtes, statisches Kunstwerk in die Zeitachse eines bewegten Bildes transformiert und dabei sowohl beschrieben als auch interpretiert wird“ (Buchholz 2012: 8).<sup>80</sup> Diese Beschreibung kann auch über den auditiven Kanal erfolgen, indem im Film über das betreffende Kunstwerk gesprochen wird – gegebenenfalls ohne dieses zu zeigen (vgl. Heeling 2009: 34). Ist es hingegen zu sehen, so wird die Rede oder Diskussion über das Gemälde Teil der filmischen Ekphrasis (vgl. ebd.). Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass ein Kunstwerk an der Wand lediglich dekorativen Zwecken dienen kann, ohne darüber hinaus weiter semantisiert zu sein; um von einer filmischen Ekphrasis sprechen zu können, müssen die Kriterien eines intermedialen Bezugs erfüllt sein.

#### 2.4.3.1 Die filmische Ekphrasis als selbstreflexiver, intermedialer Bezug

Intermedialität ist bekanntermaßen ein Phänomen, das *zwischen* Medien stattfindet; das Überschreiten von Mediengrenzen gilt als fundamental (vgl. Rajewsky 2010: 51f.). Damit Grenzen überschritten werden können, müssen diese generell gegeben sein – Mediendiffe-

---

<sup>80</sup> Dazu bieten sich dem Film vielfältige Möglichkeiten. Auf der Ebene des *discours* sind dies allen voran die Einstellungsgröße und -dauer, Montage sowie Kamerabewegung – jene bereits genannten Charakteristika des filmischen Mediums, die dem statischen Bildkunstwerk nicht eigen sind (vgl. Heeling 2009: 39).

renz wird, wie in Kapitel 2.2.4 erläutert, für Intermedialität vorausgesetzt. Sie ist besonders die intermedialen Bezüge betreffend entscheidend, denn nur wenn das kontaktgebende Medium aufgrund seiner spezifischen Charakteristika im kontaktnehmenden erkannt wird, ist auch die Referenz ersichtlich (vgl. Rajewsky 2002: 36).

Die Besonderheit der intermedialen Bezüge liegt nun gerade darin, dass es zu keiner Überquerung im wörtlichen Sinne kommt, sondern mit den eigenen medialen Grenzen gespielt wird: Ein im Film gezeigtes Gemälde tritt in Beziehung zur Malerei, bleibt aber dennoch ein filmisches Bild und somit im kontaktnehmenden Medium verhaftet (vgl. Rajewsky 2010: 58). Mit anderen Worten: Durch die intermediale Referenz vollzieht sich eine Annäherung des Films an die Malerei, er selbst kann jedoch zu keinem Zeitpunkt zum Gemälde werden, sondern lediglich als „an illusion, an 'as if' of the other medium“ auftreten (ebd.: 63). Das semiotische System des Films ist geschlossen, einzig er ist materiell präsent – ebenso verhält es sich beim Medienwechsel (vgl. Hillenbach 2012: 18f.). Der Unterschied zwischen den beiden intermedialen Phänomenen liegt darin, dass es sich bei den intermedialen Bezügen, ebenso wie bei der dritten Subkategorie Medienkombination, um intrakompositionelle Intermedialität handelt (vgl. Rajewsky 2010: 56). Darunter versteht Rajewsky die direkte oder indirekte Auswirkung von mehr als einem Medium auf den Bildungsprozess und darüber hinaus auf die Bedeutungsgenerierung sowie die Struktur eines gegebenen semiotischen Systems, in diesem Fall des Films (vgl. ebd.).<sup>81</sup> Im Gegensatz dazu muss sich extrakompositionelle Intermedialität nicht zwangsläufig auf die Semantiken oder das äußere Erscheinungsbild auswirken (vgl. ebd.).

Im Falle eines intermedialen Bezugs werden mithilfe der filmeigenen, spezifischen Medieneigenschaften diejenigen des Gemäldes thematisiert, evoziert oder imitiert (vgl. ebd.: 58). Diese Art der Überschreitung von Mediengrenzen bewirkt demnach keine Veränderung des Films in Hinblick auf seine mediale Beschaffenheit, „but rather the specific quality of *the reference itself*“ (ebd.: 59). Durch die intermediale Referenz werden neue Bedeutungsebenen eröffnet und Semantiken vermittelt, die es bei der Analyse zu berücksichtigen gilt (vgl. ebd.). Die Entscheidung, zwei Medien oder mediale Produkte in Beziehung zu

---

<sup>81</sup> Unter Bezugnahme auf Kapitel 2.2.3 sei erneut darauf verwiesen, dass eine intermediale Referenz „den (Rück-)Bezug eines Textes auf ein vorfindliches (reales oder fiktives) Produkt oder das System eines anderen Mediums, und zwar im Sinne eines bedeutungskonstituierenden Aktes“, darstellt – Gleiches gilt für die filmische Ekphrasis (Rajewsky 2002: 62).

setzen – beispielsweise Malerei im Film zu inszenieren –, stellt stets einen bewussten Vorgang dar: „Intermedialität setzt Intentionalität voraus“ (Robert 2014: 23).

Damit verbunden ist der Wille zur Selbstreflexion, der mit jedwedem intermedialen Phänomen einhergeht (vgl. ebd.: 26).<sup>82</sup> So verweist die Ekphrasis, filmisch wie literarisch, auf das Produkt des kontaktgebenden Mediums und reflektiert dabei zugleich ihre eigenen medialen Eigenschaften – Intermedialität wird dadurch „zum Ort poetologischer Selbstbeschreibung“ (ebd.: 75). Nies hat sich in seinem Aufsatz *Intermedialität und Film* (2013a) explizit dieser „textsemantische[n] Funktion“ intermedialer Bezüge gewidmet, die er als essenziell erachtet: „[D]as Medium wird auf diese Weise als ein Medium und mit seinen spezifischen Bedingungen und Möglichkeiten der Bedeutungskonstitution in Abgrenzung von einem anderen zum Gegenstand der Betrachtung“ (ebd.: 360). Die Erkenntnis, dass durch den Verweis auf die eigene Medialität auch auf den Konstruktcharakter der Diegese aufmerksam gemacht wird, ist ein aus semantischem beziehungsweise bedeutungskonstituierendem Blickwinkel nicht zu übersehender Aspekt (vgl. ebd.). Besonders deutlich verweist das filmische Charakteristikum der Dynamik auf die eigene textuelle Verfasstheit, da es mit der Statik des Gemäldes kontrastiert „und so selbstreflexiv auf seine eigenen Möglichkeiten des ‚bewegten Rahmens‘ verweist“ (Heeling 2009: 37).

Intermediale Referenzen wie die filmische Ekphrasis gestatten „einen erhellenden ‚Blick von außen‘ auf das ‚eigene‘ Medium“, auf dessen Möglichkeiten und Beschränkungen (Wolf 2014: 13). Zugleich betonen sie sowohl die Künstlichkeit des beschriebenen Gemäldes wie des beschreibenden filmischen Textes (vgl. Wandhoff 2014: 298).

#### 2.4.3.2 Vier Typen von Ekphrasis nach Sager Eidt

In ihrer Monografie vergleicht Sager Eidt die Referenzen auf Malereien von Goya, Rembrandt und Vermeer im Film mit Ekphrasen in literarischen Texten. Dazu entwirft sie eine Typologie von Ekphrasen, bestehend aus vier Kategorien mit zunehmender Komplexität: *attributive*, *depictive*, *interpretive* und *dramatic ekphrasis*. Diese erweiterte Definition der Ekphrasis nutzt sie als Hilfsmittel für die Analyse von Romanen, Gedichten und Filmen.

---

<sup>82</sup> Unter Selbstreflexion ist die Thematisierung des eigenen Mediums zu verstehen – dies sei an dieser Stelle erwähnt, da für diesen Vorgang mehrere Begriffe existieren, die eine Differenzierung bisweilen schwierig gestalten (vgl. Gräf et al. 2011: 238). Gräf et al. unterscheiden konkret zwischen Selbstreferenz respektive Selbstreferenzialität und Selbstreflexivität: Ersterer Terminus wird genutzt, „wenn die Medialität des Vorgeführten expliziert wird“, letzterer, „wenn sich die Selbstbezüglichkeit nicht nur auf die Ebene des Mediums bezieht, sondern dabei auch hinsichtlich dessen, was damit geleistet wird“ (ebd.: 238f.). An dieser begrifflichen Distinktion orientiert sich die vorliegende Arbeit.

Obwohl sich die Zeichensysteme Literatur und Film medial unterscheiden, erachtet Sager Eidt ihre Systematik als ausreichend weitgefasst, um sie auf beide anwenden zu können und zugleich spezifisch genug, um Überschneidungen möglichst zu vermeiden (vgl. Sager Eidt 2006: 43). Die Forschungen Sager Eidts bilden einen interessanten Bezugspunkt für die kommende Analyse und werden deshalb, in Vorbereitung darauf, näher betrachtet.

Die erste Kategorie ihrer eigens aufgestellten Typologie bezeichnet Sager Eidt als *attributive ekphrasis* (vgl. ebd.: 45). Darunter versteht sie sowohl die verbale Anspielung auf Kunstwerke in einer literarischen Beschreibung oder einem Dialog als auch filmische Szenen, in denen Gemälde – in Form eines gerahmten Bildes oder *tableau vivant* – gezeigt oder erwähnt, allerdings nicht im Detail diskutiert oder beschrieben werden (vgl. ebd.). So werden im Film signifikante Bilddetails extrahiert oder vollständige Malereien abgebildet, meist in Totalaufnahme, um ihren Platz in der Einstellung und ihre Relation zu anderen Objekten oder Figuren aufzuzeigen (vgl. ebd.). Obwohl nur geringfügig semantisiert, tragen *attributive ekphrases* durchaus zur Bedeutungskonstituierung in literarischen sowie filmischen Texten bei (vgl. ebd.). Exemplarisch für diesen Ekphrasistypus sind Wandgemälde, die in erster Linie als ausgewählte Requisite fungieren und der Hervorhebung bestimmter Figurenmerkmale dienen (vgl. ebd.).

Die *depictive ekphrasis* lässt sich als gesteigerte Form der ersten Kategorie interpretieren: In ihr werden Bilder eingehender beschrieben, diskutiert oder reflektiert und spezifische Ausschnitte explizit genannt beziehungsweise mithilfe filmischer Darstellungsparameter wie Detail- oder Großaufnahmen sowie langsamen Kamerabewegungen in Szene gesetzt (vgl. ebd.: 48). Sager Eidt sieht in der *depictive ekphrasis* die größte Ähnlichkeit zu Heffernans Definition von Ekphrasis als „verbal representation of visual representation“, da sie auch im Film zumeist verbal geäußert wird (vgl. ebd.). Die *depictive ekphrasis* ist nicht zwangsläufig an zentralen Stellen des literarischen oder filmischen Texts zu finden, übernimmt jedoch eine bedeutende Rolle für die Figurencharakterisierung oder Narration (vgl. ebd.: 48f.). Da der Film Bilder direkt zeigen kann ohne auf Worte angewiesen zu sein, greift er nur selten auf *depictive ekphrases* zurück oder präsentiert sie lediglich in aller Kürze (vgl. ebd.: 51). Als Beispiel wählt Sager Eidt die Repräsentation von Rembrandts Gemälde *Die Nachtwache* (1642) in Alexander Kordas REMBRANDT (UK 1936) (vgl. ebd.). Das in Auftrag gegebene Kunstwerk wird erstmals öffentlich zur Schau gestellt und vom Publikum diffamiert. Anklagend zeigen die Betrachter auf verschiedene Details der Male-

rei, die von der Kamera, meist in Nahaufnahmen, fokussiert werden (vgl. ebd.). Durch den wiederholten Wechsel vom aufgetragenen Publikum zum Gemälde und zurück wird für den Rezipienten des Films betont, wie unangebracht die Ablehnung der Öffentlichkeit gegenüber dem Bildnis ist, das – wie er weiß – zu einem der meistgeschätzten Werke der Kunstwelt avancieren wird (vgl. ebd.: 52). Sager Eidt erachtet diese *depictive ekphrasis* als Exempel hochgradiger Interferenz, da bewusst ein Widerspruch zwischen der Wahrnehmung des Originals durch die intradiegetischen Betrachter und der Inszenierung sowie Rezeption des Filmbildes durch den Zuschauer generiert wird (vgl. ebd.).

Auf *depictive ekphrases* folgen meist interpretative Reflektionen über das Kunstwerk, die Sager Eidts dritte Kategorie der *interpretive ekphrasis* bilden (vgl. ebd.). Diese kann zweierlei Formen annehmen: als verbale Reflexion über das Gemälde oder visuell-verbale Dramatisierung dessen im *tableau vivant* (vgl. ebd.). Ebenso wie bei der *depictive ekphrasis* werden gewisse Details der Malerei hervorgehoben, doch der Grad an Transformation und Semantisierung sind bei der *interpretive ekphrasis* höher – sie unterscheiden sich demnach hinsichtlich der Qualität (vgl. ebd.). Dazu trägt insbesondere die Verbalisierung des Gemäldes im *tableau vivant* bei (vgl. ebd.). Dieser Aspekt ist häufig Ausgangspunkt für Reflexionen, die über die auf der bildlichen Ebene gezeigte Thematik hinausgehen (vgl. ebd.). Verbale Varianten der *interpretive ekphrasis* kommen im Film eher selten vor, das *tableau vivant* ist hingegen ein gern genutztes Stilmittel (vgl. ebd.: 57). Es wird generell in Großaufnahme gezeigt, die Kamera bewegt sich langsam bis gar nicht, sodass sie länger auf dem Gemälde verweilen kann, um zu einem Vergleich mit dem im Gedächtnis gespeicherten Original einzuladen (vgl. ebd.: 59). Beim *tableau vivant* handelt es sich um eine visuelle Ausdrucksform der Ekphrasis, die um verbalen Diskurs und auditive Elemente wie Musik erweitert werden kann, welche ebenfalls in die Interpretation miteinbezogen werden müssen (vgl. ebd.).

Ein Beispiel für eine *interpretive ekphrasis* findet sich ebenfalls in Kordas REMBRANDT: Des Künstlers Gemälde *Saul und David* (1660) wird darin in einem *tableau vivant* inszeniert (vgl. ebd.). Rembrandt erzählt seinen beiden Modellen, einem Bettler und dessen Sohn, die biblische Geschichte von König Saul, die ersteren derart rührt, dass er sich seine Tränen an einem Vorhang trocknet; dabei nimmt er dieselbe Pose ein, die Rembrandt auf die Leinwand bannt (vgl. ebd.). Hierbei wird die visuelle Ekphrasis in Form des *tableau vivant* erst durch die verbale Ekphrasis, die Erzählung von Rembrandt, generiert



(vgl. ebd.). Gleichzeitig wird sie zur verbalen Ekphrasis der visuellen Ekphrasis, da sie in Worten ausdrückt, was visuell repräsentiert wird (vgl. ebd.). Der Film animiert dazu, das Filmbild mit Rembrandts Originalgemälde und die beiden visuellen Versionen mit der erzählten Geschichte zu vergleichen (vgl. ebd.). Im direkten Vergleich unterscheidet sich die *interpretive ekphrasis* somit hinsichtlich des höheren Komplexitätsgrades, darüber hinaus ist sie selbstreflexiver (vgl. ebd.: 60).

Eine Steigerung der *interpretive ekphrasis* findet sich in der vierten und letzten Kategorie nach Sager Eidt, der *dramatic ekphrasis* (vgl. ebd.). Sie ist die visuellste aller genannten Typen, zeichnet sich durch ein hohes Maß an *enargeia* aus und selbstreflexive Tendenzen treten in ihr noch gehäuft auf (vgl. ebd.). Die *dramatic ekphrasis* in literarischen oder filmischen Texten birgt das Potenzial, Bildnisse im Kopf des Rezipienten entstehen zu lassen und sie zugleich zu modifizieren, was zu weiteren, gegebenenfalls kontrastierenden Bildern führt (vgl. ebd.: 60f.). Auf *discourse*-Ebene werden die Kunstwerke in Gänze oder nur Details von ihnen repräsentiert, ferner können sie zergliedert werden; überdies ist es möglich, dass Figuren aus dem Bildnis treten, ihren ursprünglichen Kontext verlassen und neuen Raum betreten (vgl. ebd.: 61). *Dramatic ekphrases* werden meist in entscheidenden Moment der Narration eingesetzt und nehmen ein gewisses Maß an Zeit in Anspruch, sie sind hochgradig semantisiert (vgl. ebd.). Der Grad an Interferenz ist ebenfalls erhöht, da durch die Extraktion des Gemäldes aus seinem ursprünglichen Kontext ein Spannungsverhältnis zwischen diesem und dem neuen Kontext, in dem sich das Kunstwerk wiederfindet, resultiert (vgl. ebd.). Im Film tritt die *dramatic ekphrasis* beispielsweise in Form eines mittels Montage in Szene gesetzten *tableau vivant* auf (vgl. ebd.: 64). Das filmisch inszenierte Kunstwerk wird als Kommentar auf die Sequenz, in der es eingefügt wurde, funktionalisiert und reflektiert zugleich das Originalbild (vgl. ebd.).

In Peter Greenaways EIN Z UND ZWEI NULLEN (USA/NL 1985) wird Vermeers *Die Musikstunde* (1662-1665) in einer *dramatic ekphrasis* animiert: Angeordnet als *tableau vivant*, nötigt der Chirurg und Künstler van Meegeren seine Patientin Alba zum Klavierspielen und bringt damit Bewegung in das Gemälde (vgl. ebd.). Die filmische Repräsentation desselben unterscheidet sich in drei essenziellen Punkten vom Original, wodurch die erotischen Spannungen des Vermeer-Gemäldes intensiviert und vervielfältigt werden (vgl. ebd.: 64f.). Indem betont wird, wie sehr die invalide Frau der Gnade des Mannes, dessen Begehren sie gegen ihren Willen entsprechen muss, ausgeliefert ist, rücken durch die An-

derungen die Geschlechterrollen in den Fokus (vgl. ebd.: 65). Die Rezeption betreffend, erfordert die *dramatic ekphrasis* das höchste Maß an Imagination und Kenntnis des Œuvres des Künstlers (vgl. ebd.: 70). Sie tendiert dazu, das Gemälde derart in das filmische Medium einzubinden, dass die intermediale Referenz auf das Originalwerk nicht auf den ersten Blick zu erkennen ist (vgl. ebd.).

Sager Eidt bezeichnet die *attributive ekphrasis* und die *depictive ekphrasis* als zerebral: Sie appellieren an die Aufmerksamkeit des Rezipienten, indem sie eine Verbindung zwischen der jeweiligen Interpretation des Kunstwerks und der Filmszene, in der es repräsentiert wird, herstellen (vgl. ebd.: 230). Der Rezipient wird folglich dazu aufgefordert, das Kunstwerk im Kontext des Films neu zu interpretieren (vgl. ebd.). Im Gegensatz dazu sind die *interpretive* und die *dramatic ekphrasis* vielmehr affektiv: Sie verleiten den Rezipienten dazu, die vom Film vorgegebene Sicht der Dinge einzunehmen (vgl. ebd.: 231). Die Ekphrasen dieser beiden Kategorien sind subtiler, sie erfordern noch mehr Aufmerksamkeit seitens des Rezipienten und setzen Wissen über die gezeigten Kunstwerke voraus (vgl. ebd.). Diese sind im Film nicht mehr als solche erkennbar, sie werden Teil der Diegese – und das in solchem Maße, dass sie ihren Status als Malereien verlieren, der wiederum in der *attributive* sowie *depictive ekphrasis* erhalten bleibt (vgl. ebd.). Die *interpretive* und *dramatic ekphrases* lösen das Gemälde aus seinem Rahmen, sie verleihen ihm eine Stimme, eine akustische Komponente, und machen es beweglich (vgl. ebd.: 231f.).

Ergebnis von Sager Eidts komparatistischer Analyse literarischer und filmischer Ekphrasen ist die Erkenntnis, dass beide Formen einer ähnlichen Agenda unterliegen, da sie eine Verbindung zum Paragone aufweisen (vgl. ebd.: vii). Während literarische Texte Identitätsproblematiken und die Wirkungsweise von Kunst für das Individuum fokussieren, konzentriert sich der Film auf sozialpolitische Kontexte, spricht auf die soziale, öffentliche Rolle von Individuen; die Ekphrasen werden dahingehend jeweils funktionalisiert (vgl. ebd.). Inwieweit Sager Eidts Aussagen zutreffen, lässt sich in vorliegender Arbeit nicht prüfen – zum einen, da literarische Texte nicht Bestandteil des Korpus sind, zum anderen, da dies für das eigentliche Erkenntnisinteresse irrelevant ist. Ebenso wenig liegt dieser Untersuchung daran, die nachgewiesenen filmischen Ekphrasen zu kategorisieren. Dennoch lassen sich Berührungspunkte mit Sager Eidts Monografie nachweisen: „My goal is to articulate with the help of these categories which aspects of a work are used in what way, which are left out, what is added, and why“ (ebd.: 44). Dieses Ziel – herauszufinden, wie

Kunst in Texten funktionalisiert wird – verfolgt auch die anschließende Analyse, beginnend mit Peter Greenaways DER KONTRAKT DES ZEICHNERS.

### 3 Das intermediale FilmKUNSTwerk – Peter Greenaways DER KONTRAKT DES ZEICHNERS

Peter Greenaways DER KONTRAKT DES ZEICHNERS aus dem Jahr 1982 übernimmt im Kunstfilmdiskurs eine Schlüsselrolle: Neben unzähligen intermedialen Bezügen auf Male-reien diverser Künstler tritt die Hauptfigur selbst als Zeichner auf, dessen Werke für die Narration funktionalisiert werden. Der Text bildet somit einen idealen Einstieg in die Ana-lyse filmischer Ekphrasen und eine adäquate Ausgangsposition für weitere Untersuchen-gen.

Greenaway gilt als facettenreicher Regisseur, dessen Filme sich aufgrund ihrer (kunst-historischen) Komplexität vorrangig an ein intellektuelles Publikum richten (vgl. Helbig 1999: 280). So verfügt sein erster Spielfilm DER KONTRAKT DES ZEICHNERS zwar über eine narrative Grundstruktur, wie man sie aus dem konventionellen Erzählkino kennt, aber ist dennoch von vorangegangenen Kunstfilmproduktionen, insbesondere jenen Hollywoods, zu unterscheiden: „[I]t is far more sophisticated, self-conscious and intricate“ (Walker 1993: 112). Im Bereich des europäischen Kunstfilms nimmt er – wie Greenaways spätere Filme – ebenfalls eine Sonderstellung ein. Als Gründe dafür führt Petersen (2009) eine „fast grenzenlose[...] Zitierwut“ sowie einen „bisher unübertroffenen Ästhetizismus der Filmsprache“ an, die Greenaways Filmografie auszeichnen (ebd.: 9). Jene Zitierwut meint nichts anderes als die vielen intermedialen Referenzen auf Mythologie, Literatur, Medien und Kunst, vor allem Malerei, die sich in jedem von Greenaways Filmen nachweisen las-sen (vgl. Schuster 1998: 13).<sup>83</sup>

England, 1694: Auf einer Abendgesellschaft wird der Zeichner Mr. Neville beauftragt, eine Serie von Veduten des Landsitzes Compton Anstey von Mr. Herbert anzufertigen. Es kostet dessen Frau und Tochter einiges an Überzeugungskraft, Mr. Neville zur Annahme des Auftrags zu bewegen. Letztlich lenkt er ein, nicht jedoch ohne zuvor einen Kontrakt mit Mrs. Herbert abzuschließen. Dieser enthält neben der Festlegung auf insgesamt zwölf Zeichnungen und einer detaillierten Beschreibung des Zeichenvorgangs die Bedingung, Mrs. Herbert möge Mr. Neville sexuell zu Diensten sein. Die Dame des Hauses stimmt zu und so beginnt der Zeichner sein Werk. Nach genauem Zeitplan bannt er versucht objektiv und nach naturalistischer Manier das Anwesen und die Gärten Mr. Herberts, der sich auf

---

<sup>83</sup> Bezüge wie jene auf den Persephone-Mythos werden nicht näher erörtert, da sie für die vorliegende Arbeit von geringer Relevanz sind.

einer mehrtägigen Reise nach Southampton befindet, auf Papier. Dabei darf nichts seine Arbeit oder den Blick durch seinen Kadrierungsapparat, ein Hilfsmittel zum Zeichnen, stören – weder Mensch, Tier noch aufsteigender Rauch. Doch immer wieder stehlen sich merkwürdige Gegenstände in Mr. Nevilles Blickfeld: ein Hemd im Strauch, ein Paar Stiefel auf der Wiese, eine Leiter an der Hauswand. Anstatt zu hinterfragen, wie diese Objekte ihren Weg in den Garten gefunden haben, integriert Mr. Neville sie in seine Werke, denn er zeichnet stets alles, was er sieht.<sup>84</sup> Mrs. Talmann, die Tochter der Herberts und Frau eines deutschen Protestanten, macht Mr. Neville darauf aufmerksam, dass die Gegenstände als Indizien für ein Verbrechen am Hausherrn gedeutet werden könnten, was ihn als Mitwisser erscheinen lässt. Sie bietet ihm einen zweiten Kontrakt an, in dem sich Mrs. Talmann die Erfüllung ihrer sexuellen Wünsche durch Mr. Neville ausbedingt.<sup>85</sup> Dieser willigt ein und kurz vor Fertigstellung der zwölf Zeichnungen bewahrheiten sich Mrs. Talmanns Vermutungen: Mr. Herberts Leiche wird im Wassergraben entdeckt. Unter den Anwesenden auf Compton Anstey werden nun Mutmaßungen angestellt und Verdächtigungen ausgesprochen, nicht zuletzt entfacht durch Mr. Nevilles Zeichnungen. Dieser hatte sich nach getaner Arbeit verabschiedet und kehrt für eine weitere Zeichnung sowie ein letztes Stelldichein mit Mrs. Herbert zurück. Im Anschluss daran offenbaren ihm Mutter und Tochter, dass er von ihnen manipuliert wurde: Um ihre Machtposition auf Compton Anstey zu sichern, benötigt Mrs. Talmann einen Erben, den zu zeugen ihr impotenter Ehemann nicht fähig ist. Doch damit endet Mr. Nevilles Rolle als Spielfigur noch nicht, sie wird zu der des Sündenbocks transformiert: Während er an der letzten Zeichnung arbeitet, stellen ihn die männlichen Bewohner Compton Ansteys vor ein Femegericht und beschuldigen ihn des sexuellen Missbrauchs an Mrs. Herbert sowie der Ermordung ihres Gatten.<sup>86</sup> Die Strafe

---

<sup>84</sup> Dieses Credo Mr. Nevilles geht auf eine Regel zurück, die Greenaway als Akademiestudent zu hören bekam: „An artist should draw what he sees and not what he knows“ (Greenaway 1991, zit. n. Graupner 1995: 139).

<sup>85</sup> Steht im ersten Kontrakt Mr. Nevilles Befriedigung an erster Stelle, wobei der teils rüde Umgang mit Mrs. Herbert einem Missbrauch gleichkommt, verhält es sich im zweiten Vertrag genau umgekehrt: Hier dominiert die Frau den Mann (vgl. Petersen 2009: 106).

<sup>86</sup> Man beachte die zweifache Wortbedeutung des englischen Wortes "draughtsman", das sich sowohl mit "Zeichner" als auch mit "Damestein" übersetzen lässt. Greenaway verweist durch die Wahl des Titels THE DRAUGHTSMAN'S CONTACT auf Mr. Nevilles Doppelrolle als Künstler und als Spielfigur, allen voran der Damen des Hauses (vgl. Kremer 1995: 15).

erfolgt sogleich, Mr. Neville wird geblendet, erschlagen und im Wasser versenkt, seine Zeichnungen verzehrt das Feuer.<sup>87</sup>

Wie das Insert zu Beginn des Films verrät, trägt sich die Handlung 1694 zu, sechs Jahre nach der sogenannten Glorreichen Revolution, die das Ende des königlichen Absolutismus in England und den damit verbundenen Sieg der Protestanten über die Katholiken einläutete (vgl. Lehmann 2003: 359). Die Staatssouveränität lag fortan beim englischen Parlament, die Rechte der Katholiken wurden stark begrenzt (vgl. Liptay 2012: 258f.). Die Abkehr vom Absolutismus zeigte sich auch in der Landschaftsarchitektur: So wurde der französische Barockgarten, dessen strikte Symmetrie bisher die Landsitze der Oberschicht prägte und sich Schlossgärten wie jenen von Versailles zum Vorbild nahm, zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert allmählich vom englischen Landschaftsgarten abgelöst (vgl. ebd.: 251). Dieser zeichnet sich durch weniger Geradlinigkeit aus und domestiziert die Natur in weit geringerem Maße (vgl. ebd.).<sup>88</sup>

Obwohl sich Greenaway an einer bestimmten, vergangenen Epoche orientiert und deren Rahmenbedingungen weitestgehend einhält oder gelegentlich kommentiert, ist er an historischer Rekonstruktion wenig interessiert.<sup>89</sup> Als Beleg dafür dient beispielsweise das in Kapitel 3.1.3 erörterte Kunstwerk *Allegorie auf die Verdienste Newtons um die Optik* (1785) von Januarius Zick, das sich im Haus der Herberts befindet, jedoch erst knapp ein Jahrhundert nach den Geschehnissen auf Compton Anstey entstanden ist (vgl. Schuster 1998: 15). Überdies sind die exorbitanten Perücken höher, die Roben komplizierter, die Sprache affektierter und selbst der Garten grüner, als historische Fakten belegen (vgl. Eke 2004: 123).<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> Was nun aufgrund der knappen Zusammenfassung wie eine schlüssige, leicht nachzuvollziehende Handlung im Sinne eines klassischen *whodunit* erscheint, ist in Wahrheit ein komplexes filmisches Konstrukt, dessen Decodierung insbesondere durch die vielen Referenzen auf Kunst, Mythologie und das Medium Film selbst sowie den affektierten Sprachduktus erschwert wird.

<sup>88</sup> Allerdings war dieser "Wildwuchs" ebenso geplant wie die streng symmetrischen Arrangements im Barockgarten (vgl. Liptay 2012: 251).

<sup>89</sup> Exemplarisch hierfür steht das Streitgespräch zu Tisch zwischen Mr. Neville, der die Seite des Katholizismus vertritt und Mr. Talmann, der für den Protestantismus steht (vgl. DER KONTRAKT DES ZEICHNERS 00:20:50ff.).

<sup>90</sup> Letzterer soll gegen Ende des Films von Mr. van Hoyten, einem niederländischen Zeichner, umgestaltet werden, um „dem Garten ein neues Gesicht und neue Behaglichkeit zu geben“ (DER KONTRAKT DES ZEICHNERS 01:18:44-01:18:47). Die Aufgabe der Neukonzipierung des französischen Barockgartens als englischer Landschaftsgarten wird somit einem fach- und kulturfremden Holländer übertragen – der weder als Gartenarchitekt ausgewiesen wird noch der englischen Sprache mächtig ist –, was erneut die intendierte historische Inkorrektheit unterstreicht.

DER KONTRAKT DES ZEICHNERS könnte demnach aufgrund der historischen Gegebenheiten als Kostümdrama deklariert werden; die mysteriösen Fundstücke im Garten und die Leiche des Hausherrn hingegen verleihen dem Film den Anschein eines klassischen *whodunit* (vgl. Walker 1993: 115). Dass weder das eine noch das andere zutrifft und es sich bei DER KONTRAKT DES ZEICHNERS vielmehr um eine facettenreiche Reflexion über Kunst und Wirklichkeit handelt, wird anhand folgender Untersuchung ausgewählter filmischer Ekphrasen aufgezeigt.<sup>91</sup>

### 3.1 Intermediale Bezüge in DER KONTRAKT DES ZEICHNERS

Malerei respektive Zeichenkunst wird auf zweierlei Arten in den filmischen Text integriert. Zunächst in Form intermedialer Bezüge, die kulturelles Wissen, speziell aus dem Bereich Kunstgeschichte, voraussetzen. Dabei muss zwischen Systemreferenzen auf die Malerei oder gewisse Epochen und Stile bestimmter Maler sowie Einzelreferenzen auf existente Gemälde unterschieden werden. Hinzukommen die Zeichnungen Mr. Nevilles, die als handlungstragende Elemente für das Fortschreiten der Narration obligat sind. Es ist aber nicht nur die Malerei, die im Vordergrund steht – das Medium Film selbst und dessen wechselseitige Beziehung zur Malerei werden ebenfalls thematisiert.

Bevor nun System- und Einzelreferenzen näher betrachtet werden, sei einleitend auf die augenscheinliche intramediale Bezugnahme auf Michelangelo Antonionis BLOW UP (GB 1966) verwiesen. Analog zu den Fotografien des Protagonisten Thomas sind es in DER KONTRAKT DES ZEICHNERS Zeichnungen, die Hinweise auf einen Mord enthalten, ohne dass sich Mr. Neville dessen bewusst ist (vgl. Nies 2013a: 372). In beiden Filmen „dient die künstlerische Produktion als Schlüsselmotiv zur Erhellung der filmischen Erzählstrategien“ und beide reflektieren über die Möglichkeit der medialen Darstellung von Wirklichkeit, die letztlich scheitert (Brückle 2006: 188; vgl. Nies 2013a: 373). Exemplarisch hierfür ist eine Fotografie in BLOW UP, in der zwar Indizien für einen Mord festgehalten, aufgrund der Vergrößerung und daraus resultierenden Grobkörnigkeit jedoch nicht erkennbar sind – die Fotografie wird zum abstrakten Bildnis, dessen Struktur an pointilistische Malerei erinnert (vgl. Nies 2013a: 373).

Greenaway bedient sich nun derselben narrativen Grundidee, kehrt allerdings die Verhaltensweise seines Protagonisten um: Während Thomas zu viel in seine Fotografien hin-

---

<sup>91</sup> Ohne Anspruch auf Vollständigkeit werden lediglich ausgewählte intermediale Referenzen untersucht. Dies gilt gleichfalls für alle nachfolgenden Texte des Korpus.

eininterpretiert und in ihnen ein Verbrechen zu sehen glaubt, das möglicherweise gar nicht geschehen ist, verweigert Mr. Neville jegliche Deutung der Veduten beziehungsweise der darin enthaltenen verdächtigen Objekte. Seinem Beispiel zu folgen wäre angesichts der zahlreichen intermedialen Bezüge in DER KONTRAKT DES ZEICHNERS, die entscheidend zur Bedeutungsvermittlung beitragen, für das Textverständnis äußerst kontraproduktiv.

### 3.1.1 Systemreferenzen

Betrachtet man den Film in seiner Gesamtheit, so weist er eine generelle Systemreferenz auf die Malerei und ihre medialen Charakteristika auf. Im knapp zehnminütigen Prolog etwa sind alle Einstellungen als Gemälde inszeniert (vgl. Lehmann 2003: 409). Dafür spricht neben der Aufnahme der Charaktere durch eine statische Kamera, die entweder von vorne, von hinten oder im Profil gezeigt werden, auch die symmetrisch ausgerichtete *mise en scène* (vgl. ebd.). Der Beginn von DER KONTRAKT DES ZEICHNERS wirkt dementsprechend ungewohnt – Grund dafür ist die Erwartungshaltung des Rezipienten, der bei einem filmischen Text Dynamik voraussetzt. Stattdessen wird eine Reihe von Einstellungen präsentiert, die fast ohne Bewegung auskommen (vgl. ebd.: 388). Dies wird besonders anhand der Gartenaufnahmen deutlich, die durch die Verwendung langer, statischer Einstellungen an Landschaftsgemälde erinnern (vgl. Liptay 2012: 254; vgl. DER KONTRAKT DES ZEICHNERS 01:20:19ff.). Das regungslose Verharren der Filmkamera auf der Landschaft – insgesamt lassen sich in DER KONTRAKT DES ZEICHNERS nur sehr wenige, ausschließlich horizontale Kamerafahrten nachweisen – ermöglicht es dem Rezipienten, die jeweilige Einstellung genauer zu betrachten und sich der zentralperspektivischen Kompositionen gewahr zu werden (vgl. ebd. 00:51:38ff.). Ergebnis ist eine „De-Dynamisierung“ des Films, die ihn „zurück ins Tableau“ führt (Eke 2004: 129). Eke sieht darin eine Theatralisierung, die vorrangig der Betonung medialer Differenz dient (vgl. ebd.). Denn so sehr sich der Text auch bemüht, Malerei zu sein, ist er seiner eigenen medialen Charakteristika wegen nicht dazu in der Lage.<sup>92</sup>

Des Weiteren lässt sich ein Bezug zur europäischen Barockmalerei feststellen. Dieser äußert sich speziell im Einsatz von *chiaroscuro*, einem malerischen Phänomen, das die Helldunkelmalerei sowie die daraus resultierende Dichotomie zwischen Statik und Dynamik beschreibt (vgl. Engelhart 2014: 218). Ursprünglich in der Renaissance entstanden,

---

<sup>92</sup> Zwar könnte der Text statische Aufnahmen ohne Ton aneinanderreihen, doch dann wäre er nicht mehr als Film, sondern vielmehr als Bilderschau zu deklarieren – und nach wie vor nicht als Malerei.



wurde es im Barock weiterentwickelt und dementsprechend als Charakteristikum barocker Malerei ausgewiesen (vgl. ebd.). Greenaway verwendet dieses Konzept nun in der *mise en scène* einiger Einstellungen, besonders im Prolog: Die kaum merklichen Bewegungen werden weniger durch die Figuren als die Nutzung von oder den Verzicht auf Licht generiert (vgl. ebd.; vgl. DER KONTRAKT DES ZEICHNERS 00:02:33ff.). Ein weiteres Beispiel ist jene Szene, in der Mr. Neville nach seinem letzten sexuellen Abenteuer mit Mrs. Herbert auf der Chaiselongue ruht: Die Einstellung wirkt von kinematografischem Standpunkt aus extrem statisch, aus malerischer Sicht hingegen erscheint die Komposition sehr dynamisch, was durch den intendierten Lichteinfall noch verstärkt wird (vgl. ebd. 01:25:24ff.).

Wie auch Schönenbach (2000) bemerkt, lassen sich in DER KONTRAKT DES ZEICHNERS des Weiteren eine Vielzahl an Referenzen auf Blumen- und Früchtestillleben finden, ebenfalls gehäuft im Prolog sowie in den letzten zwanzig Minuten des Films. Die üppigen, kunstvoll arrangierten Obstschalen und -etageres stellen, gemeinsam mit allerlei Ziergegenständen wie Kerzen, Spiegel oder Gläser, einen Bezug zum künstlerischen Motiv der Stillleben her (vgl. Lehmann 2003: 388). Sie erinnern an die in der barocken Malerei sehr beliebten Vanitas-Stillleben, deren Bildinhalte Topoi wie Leben, Tod, Jugend, Schönheit und Vergänglichkeit aufgriffen (vgl. Schuster 1998: 30). Häufiges Motiv ist eine junge Frau vor einem Spiegel, in deren Schoß oder Hand ein Totenschädel ruht, wie in Georges de La Tours Gemälde *Büßende Maria Magdalena* (1640) (<https://bit.ly/32dPk8e>).<sup>93</sup> In DER KONTRAKT DES ZEICHNERS liegt ein solcher zwar nicht im Schoß einer Dame, dafür auf einem Regal links im Filmbild, als handle es sich um gewöhnlichen, dekorativen Nippes (vgl. DER KONTRAKT DES ZEICHNERS 00:52:52ff.). Der Schädel ist bewusst in jene Sequenz integriert, in der Mr. Neville Mrs. Herbert zu einem potenziellen Mordkomplott befragt.

Früchte wie Orangen, Pflaumen oder Äpfel werden nicht nur auf Bild-, sondern auch auf Tonebene thematisiert (vgl. Engelhart 2014: 218). Sie bilden gewissermaßen die Exposition – siehe die erste Einstellung, in der Mr. Noyes in eine Pflaume beißt (vgl. DER KONTRAKT DES ZEICHNERS 00:00:18ff.). Mrs. Herberts Auspressen der Granatäpfel, ein

---

<sup>93</sup> Der Gegensatz 'jung/lebendig' vs. 'tot' sowie die herabbrennenden Kerzen verweisen auf das Vergehen der Zeit und den Tod, der unausweichlich eintreten wird (vgl. Schuster 1998: 25). Der Spiegel steht für die Eitelkeit und Fragilität des Seins, der am Boden liegende Schmuck für „die Entsagung irdischen Luxus angesichts der Erkenntnis von dessen Nichtigkeit“ (ebd.).

Geschenk Mr. Nevilles, und der Biss der lebenden Statue in die Ananas, ein Geschenk Mrs. Herberts wiederum an den Zeichner, prägen hingegen das Finale (vgl. ebd. 01:40:09ff.).

Früchte und Blumen – Produkte der Natur – stehen in DER KONTRAKT DES ZEICHNERS für die Frauen (vgl. Engelhart 2014: 219).<sup>94</sup> Dies lässt sich exemplarisch anhand der drei Granatäpfel nachweisen: Als Symbol für Weiblichkeit und Fruchtbarkeit verweisen sie auf Mrs. Talmanns (vermutliche) Schwangerschaft, ein Resultat ihrer wiederholten sexuellen Vergnügungen mit dem Zeichner, die sie im zweiten Kontrakt ausgehandelt hat (vgl. ebd.). Als Mutter und Tochter ihr Ränkespiel, das im Prolog mit der Einstellung, in der beide von Obstarrangements umgeben sind, ihren Anfang nahm, vor Mr. Neville ausbreiten und bestätigt wird, dass der Zeichner nur zum Zweck der Zeugung eines Erben benutzt wurde, zerdrückt Mrs. Herbert die Granatäpfel mit ihren Händen (vgl. DER KONTRAKT DES ZEICHNERS 01:28:59ff.;). Sie meint, die Farbe ähne sowohl dem Blut von Neugeborenen als auch Mord:

Sie verkündet damit den Untergang des Künstlers sowie den Sieg über das ‚männliche Prinzip‘ einerseits und andererseits die Kontinuität der eigenen Machtposition, geboren – und das ist wörtlich zu nehmen – aus der Frucht des Leibes der Tochter, aus dem Erscheinen des künftigen Erben. (Schuster 1998: 33)

Jenes männliche Prinzip bildet den Gegenpart zur weiblichen Ordnung: Es ist rational, zwanghaft strukturierend und beherrschend, letzteres verdeutlicht die erste Einstellung von Mr. Noyes' Biss in die Pflaume.

Der semantische Mehrwert des Obstes als Symbol für Weiblichkeit offenbart sich zudem in jenen Szenen, in denen Mr. Noyes in lobenden Tönen von Orangen spricht, während er das Dekolleté der Mätresse Mrs. Pierpoint betrachtet, oder Mr. Neville von Mrs. Herbert sexuelle Dienste hinter dem Sonnenschirm einfordert und dabei den Duft der Limonen preist (vgl. DER KONTRAKT DES ZEICHNERS 00:04:10ff.; 00:42:24ff.). Der weibliche Körper wird mit etwas Fruchtbarem, Natürlichem gleichgesetzt, das zudem ein Prestigeobjekt darstellt, welches man(n) besitzen kann – so wie Mr. Herbert seinen Garten (vgl. Schuster 1998: 32).<sup>95</sup> Dieser wird ebenfalls domestiziert und der Ordnung der Männer unterworfen, bis sich die Damen des Hauses, nachdem sie ihre Macht durch den Tod Mr. Herberts und die Schwangerschaft Mrs. Talmanns zurückerobert haben, dazu entschließen,

---

<sup>94</sup> Phallisch-vertikale, künstliche Objekte wie Kerzen oder Obeliskten hingegen sind Symbole der Männer.

<sup>95</sup> Dies wird im Prolog des Films verdeutlicht, wenn Mr. Herbert seiner Tochter empört berichtet: „Mrs. Clement fragte mich, ob ich eine Gattin hätte, was einer gewissen Impertinenz nicht entbehrt. Sie weiß, dass ich einen Garten habe, warum weiß sie nicht, dass ich eine Gattin habe?“ (DER KONTRAKT DES ZEICHNERS 00:05:25-00:05:33). Für ihn stellen sowohl Garten als auch Gattin Besitztümer dar.

den Garten neu anzulegen, „um die Strenge der Geometrie, die so sehr meines Vaters Geschmack entsprach, zu mildern“ (DER KONTRAKT DES ZEICHNERS 01:18:38-01:18:43). Insofern wird der angesprochene historisch bedingte Wandel vom französischen Barockgarten zum englischen Landschaftsgarten auch dahingehend funktionalisiert, die neue, weibliche Ordnung auf Compton Anstey widerzuspiegeln.

Ein weiteres in der Malerei des 17. Jahrhunderts häufig zu findendes Motiv ist das des Vogels im Käfig (vgl. Schuster 1998: 21). Je nach Kontext können diesem verschiedene Semantiken zugewiesen werden, meist steht der seiner Freiheit beraubte Vogel für Jungfräulichkeit oder Liebende, die sich selbst in Unfreiheit begeben (vgl. ebd.). Greenaway bedient sich dieses Motivs in einer der Einstellungen, in der Mr. Neville die vertraglich fixierten sexuellen Dienste Mrs. Herberts einfordert; zu sehen sind zwei Vogelkäfige, in denen sich jeweils ein Vogelpärchen befindet (vgl. DER KONTRAKT DES ZEICHNERS 00:27:25ff.). Da es sich bei der Hausherrin weder um eine Jungfrau noch um eine Liebende, sondern – im übertragenen Sinne – eine Gefangene Mr. Nevilles handelt, kehrt Greenaway das Motiv ironisch um. Zugleich verweisen die Vögel auf den bevorstehenden Sexualakt, da der holländische Begriff "vogelen" bereits im 17. Jahrhundert als Umschreibung für Geschlechtsverkehr verwendet wurde (vgl. Schuster 1998: 21).

In DER KONTRAKT DES ZEICHNERS lassen sich somit mehrere Systemreferenzen nachweisen. Zunächst auf die Malerei an sich, ihre Medialität betreffend: Lange Einstellungen mit statischer Kamera erschaffen Filmbilder, die an Gemälde erinnern und bieten dem Publikum mehr Zeit zur visuellen Rezeption. Hinzukommen explizite Bezüge auf die barocke Malerei des 17. Jahrhunderts, jene Epoche, in der sich die Handlung zuträgt: Stillleben, Landschaftsmalerei und die zentralperspektivische respektive symmetrische Bildkomposition, sprich all jene Konzepte, die bezeichnend für die Malerei des 17. Jahrhunderts sind, finden in DER KONTRAKT DES ZEICHNERS Verwendung (vgl. Eke 2004: 128).

### 3.1.2 Einzelreferenzen

Widmet man sich der *mise en scène* der Prologeinstellungen, stechen die vielen Kerzen, die daraus resultierenden diffusen Lichtverhältnisse und die Kartenspieler ins Auge. Dies lässt auf eine bewusste Referenz auf barocke Kunstwerke von Meistern wie Michelangelo Merisi da Caravaggio und Georges de La Tour schließen, was auch Schuster (1998) feststellt (vgl. ebd.: 23). Exemplarisch hierfür ist eine Szene, deren Komposition auf de La

Tours Gemälde *Der Falschspieler mit dem Karo-Ass* (1635-38, <https://bit.ly/32he13W>) verweist.<sup>96</sup> Das Bild zeigt vier Personen, drei von ihnen widmen sich dem Kartenspiel. Links sitzt der Falschspieler, der versucht, mithilfe eines hinter seinem Rücken verborgenen Karo-Asses den Sieg zu holen und mit dem Ellbogen sein Geld vor (neu)gierigen Blicken verbirgt. Rechts befindet sich ein weiterer männlicher Spieler und zwischen ihnen sitzt eine Dame, deren Weinglas von einer Bediensteten aufgefüllt wird. Letztere wirft einen Blick auf den Falschspieler und wird selbst von der Spielenden taxiert. Die Dienerin scheint den Falschspieler zu durchschauen und wirkt, als wolle sie der anderen Frau, die argwöhnt, dass sich nicht jeder am Spieltisch an die Regeln hält, ihr Wissen ins Ohr flüsteren.

Wie in de La Tours Gemälde ist der Hintergrund im Filmbild ebenfalls schwarz, zudem stimmen Komposition und Bild- beziehungsweise Einstellungsgröße überein, auch wenn hier fünf statt vier Personen zu sehen sind (vgl. DER KONTRAKT DES ZEICHNERS 00:03:07ff.). Im Film wird der Blick des Rezipienten gelenkt: Flankiert von vier Kerzen sowie den Poulenc-Zwillingen, besteht im Grunde nur freie Sicht auf die Frau, den Zuhörer im Hintergrund und den erzählenden Mr. Noyes, der eine zentrale Position bezieht. Die Einstellung ist stark von Vertikalen geprägt: den Kerzen, den Männern mit ihren hohen Perücken und dem hohen Kopfschmuck der spielenden Dame. Es wird also eine Dominanz des Männlichen in dieser Szene impliziert. Darüber hinaus greift sie das Motiv der Symmetrie auf, das sich durch den gesamten Film zieht. Das des Falschspiels wird nicht visualisiert, dafür jedoch über den auditiven Kanal vermittelt: So weiß Mr. Noyes von einem gewissen Duc de Coursey zu berichten, der seinen Wasserkunstmeister fragte, ob er ein für ihn gefertigtes Kunstwerk erneut herstellen könne. Nachdem dieser bejahte, wurde er von seinem Auftraggeber ins Wasser gestoßen und fand dadurch den Tod. Der Duc hat den Wasserkunstmeister durch seine Frage in eine Falle gelockt, was diesen das Leben kostet. Ein ähnlich falsches Spiel wird im Laufe der Erzählung auch mit Mr. Neville gespielt: Zur Mehrung respektive Rückeroberung von Besitz schrecken die Bewohner Compton Ansteys nicht vor Betrug – und Mord – zurück, wobei der Zeichner das ahnungslose Opfer darstellt. Das Motiv des Falschspiels ist somit nicht auf visueller Ebene präsent, sondern „in die au-

---

<sup>96</sup> Michelangelo Merisi da Caravaggio gilt mit seinem Gemälde *Die Falschspieler* von 1595 als Urheber dieses Motivs, das fortan andere europäische Maler zu eigenen Versionen der betrügerischen Kartenspielerrunde inspirierte – unter ihnen de La Tour, der zwei Gemälde zum Falschspiel anfertigte: *Der Falschspieler mit dem Karo-Ass* und *Falschspieler mit dem Kreuz-Ass* (1630-34) (vgl. Schuster 1998: 27).

ditive verlagert sowie durch den narrativen Kontext des Films realisiert“ (Schuster 1998: 29).

Der soeben beschriebene intermediale Bezug stellt eine filmische Ekphrasis dar, die Stil und Komposition des Gemäldes filmisch inszeniert. Hierbei bedarf es speziellen kulturellen Wissens, das für die Decodierung der im Folgenden genannten Einzelreferenzen ebenfalls vonnöten ist, um die Referenz zu erkennen. Diese lassen sich immerhin zweifelsfrei als Malereien identifizieren, da sie als materielle Ziergegenstände in die Diegese integriert sind. Die ersten Gemälde befinden sich in einer Szene gegen Ende des Films, in der sich Mr. Neville ein letztes Mal sexuellen Vergnügungen mit Mrs. Herbert hingibt (vgl. DER KONTRAKT DES ZEICHNERS 01:27:13ff.). Sie befinden sich in einem Raum, dessen Wand drei Bildnisse schmücken: Das runde Porträt einer Frau wird von zwei rechteckigen Gemälden eines Mannes sowie einer weiteren Frau flankiert, was den Eindruck erweckt, es handle sich hierbei um eine Abbildung von Vater, Mutter, Kind, ergo Mr. Herbert, Mrs. Herbert und deren Tochter Mrs. Talmann. Die Frauenporträts erstrahlen im einfallenden Sonnenlicht, das des Mannes liegt im Schatten und ist kaum auszumachen, wäre es nicht ebenfalls von einem stark reflektierenden Goldrahmen umgeben. Die beiden Gemälde verweisen auf die Überlegenheit der Frauen, die, nach jahrelanger Unterdrückung durch das männliche Geschlecht, nun dank des Todes von Mr. Herbert und der erfolgreichen Zeugung eines Erben die Oberhand (zurück)gewonnen haben.<sup>97</sup>

Jene zuletzt genannten Gemälde dienen als dekorative Objekte, die unbeachtet im Hintergrund hängen. Sie werden nicht aktiv in die Handlung miteinbezogen, sind aber semantisch aufgeladen, für die Narration funktionalisiert und damit filmische Ekphrasen. Etwas anders verhält es sich beim zweiten Exempel, das aufgrund seiner zentralen Rolle für das Filmgeschehen eingehend erörtert wird.

### 3.1.3 Januarius Zicks *Allegorie auf die Verdienste Newtons um die Optik als misen abyme*

Wie deutlich wurde, lassen sich in DER KONTRAKT DES ZEICHNERS mehrere intermediale Bezüge auf die Malerei nachweisen, seien es nachgestellte Filmbilder im Stil bestimmter Künstler, Reminiszenzen an die Malerei als Medium oder die Wände zierende Gemälde. Umso auffallender ist es, dass nur an einer einzigen Stelle im Film ein existierendes, mate-

---

<sup>97</sup> Während eines Schäferstündchens erwähnt Mrs. Herbert gegenüber Mr. Neville, dass Compton Anstey ursprünglich in ihrem Besitz war, bevor das Anwesen durch Heirat an ihren Gatten überging (vgl. DER KONTRAKT DES ZEICHNERS 00:34:20ff.).

rielles Bildnis hervorgehoben und kommentiert wird. Es handelt sich dabei um eine semantisch stark aufgeladene Sequenz, die bewusst in der Mitte von DER KONTRAKT DES ZEICHNERS situiert ist (vgl. ebd. 00:52:36ff.). In dieser führt Mr. Neville Mrs. Herbert für ein weiteres Schäferstündchen in ein Nebengebäude und nimmt besagtes Gemälde, das er scheinbar zufällig entdeckt hat, von der Wand, bringt es gewissermaßen aus dem Schatten ans Licht. Er bezeichnet es als faszinierend, wohingegen Mrs. Herbert gleichgültig äußert, ihm bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt zu haben. Der Zeichner beginnt daraufhin, eine Reihe von Fragen zu stellen, um zu ergründen, was Mr. Herbert wohl zum Erwerb des Gemäldes bewogen haben mochte. Jede einzelne Frage – bis auf die erste und letzte, zu denen jeweils das Gesamtbild gezeigt wird – lässt sich einem Bildausschnitt zuweisen.

Visuelle Ebene	Sprachliche Ebene/Frage Mr. Nevilles
Gesamtaufnahme (ebd. 00:53:15ff.)	Vielleicht hat er einen Sinn für optische Theorie?
Detail 1 (ebd. 00:53:19ff.)	Oder für die Leiden von Liebenden?
Detail 2 (ebd. 00:53:22ff.)	Oder für das Verstreichen der Zeit?
Gesamtaufnahme (ebd. 00:53:15ff.)	Was meint Ihr?

Mrs. Herbert zeigt sich desinteressiert und argumentiert, das Gemälde zeige einen Garten, das sei für ihren Gatten bereits Grund genug, es zu kaufen. Mr. Neville stimmt zu, beharrt jedoch weiterhin auf eine genauere Untersuchung der Geschehnisse, die sich in diesem Garten abspielen.

Visuelle Ebene	Sprachliche Ebene
Detail 3 (ebd. 00:53:46ff.)	Wollen wir es gemeinsam prüfen?
Detail 4 (ebd. 00:53:53ff.)	Seht Ihr, Madam, eine Geschichte in diesen scheinbar unzusammenhängenden Episoden? Spielt sich nicht Dramatisches in diesem überbevölkerten Garten ab?

Während er mit einer Schere die Schnüre an Mrs. Herberts Korsett auftrennt, fährt Mr. Neville fort, weitere Fragen an sie zu richten: „Welche Intrige ist darin? Glaubt Ihr, die Figuren haben uns vielleicht etwas zu sagen? Wüsstet Ihr wohl, Madam, ob Eure Tochter irgendein besonderes Interesse an diesem Gemälde hatte?“ (ebd. 00:53:56-00:54:10).

Visuelle Ebene	Sprachliche Ebene
Detail 5 (ebd. 00:54:17ff.)	Madam, könntet Ihr es einer Jahreszeit zuordnen? Madam, habt Ihr eine Meinung dazu?
Detail 6 (ebd. 00:54:23ff.)	Welche Treulosigkeiten sind hier dargestellt?
Gesamtaufnahme (ebd. 00:53:15ff.)	Glaubt Ihr, dass man einen Mord vorbereitet?

Auf all diese Fragen gibt Mrs. Herbert keine Antwort, doch der Zeichner scheint ohnehin keine zu erwarten. Die Schnelligkeit, mit der er sie aneinanderreihet und der Hausherrin dadurch kaum Zeit für eine Erwiderung bietet, lässt sie wie rhetorische Fragen klingen. Da sie durch die Montage mit dem Gesamtbild oder Ausschnitten aus diesem verknüpft sind, beträgt die Einstellungsdauer jeweils nur wenige Sekunden, was eine umfassende Rezipition unmöglich macht. Dafür gibt die Verbindung von Bildausschnitt und Mr. Nevilles Kommentaren, die einen klaren Zusammenhang zwischen Frage und Bild sowie auf einer Metaebene zwischen Bildgeschehen und Filmgeschehen herstellt, vor, wie die Details zu deuten sind. Das Gemälde wird somit durch Einsatz filmspezifischer Mittel narrativiert (vgl. Schuster 1998: 63). Die bildfüllende Aufnahme, die auch den Rahmen ausschließt, entledigt es seiner Begrenzung und zerlegt es in mehrere Einzelbilder (vgl. ebd.: 68). Diese fügen sich nahtlos in das filmische Syntagma ein und werden so zu Filmbildern. Indem keinerlei Informationen über den Urheber oder Titel des Werks geliefert werden, verliert das Gemälde weiter an Autonomie, wodurch der intermediale Integrationsvorgang nochmals erleichtert wird (vgl. ebd.: 43f.).

Da intradiegetisch nicht offenbart wird, wer das Bild gemalt hat, bedarf es dazu speziellen kulturellen Wissens oder – selbst kunstversierte Rezipienten dürften es nicht ohne Weiteres identifizieren können – Recherche. Dies führt zu der Erkenntnis, dass es sich bei dem gezeigten Gemälde um ein Werk des spätbarocken deutschen Malers Januarius Zick mit dem Titel *Allegorie auf Newtons Verdienste um die Optik* handelt, das etwa 1794 entstand (vgl. Liptay 2012: 258f.). Dass der Film nicht auf die Hintergründe des Gemäldes eingeht, ist nicht weiter verwunderlich, schließlich wurde es, wie eingangs angemerkt, erst hundert Jahre nach den Geschehnissen in *DER KONTRAKT DES ZEICHNERS* geschaffen und existierte folglich zum Zeitpunkt der Narration noch nicht.<sup>98</sup> Es geht Greenaway demnach weniger um einen direkten Verweis auf das existente Gemälde als um die darin abgebildete Szene.

Was zeigt nun die Malerei? Auf den ersten Blick wirkt sie wie in der Mitte halbiert: Die linke Seite ist in Licht getaucht, die rechte liegt im Schatten (vgl. *DER KONTRAKT DES ZEICHNERS* 00:53:15ff.). Blickfang ist eine männliche Figur, die durch ihre erhabene Position und die weiße Kleidung samt rotem Farbakzent als dominant gesetzt wird. Mit dem rechten Fuß drückt sie eine Gestalt mit Maske in der Hand auf den Boden, ihr linker Zeige-

---

<sup>98</sup> Als einzige Anspielung auf den Gemäldetitel ließe sich Mr. Nevilles Frage anführen, ob Mr. Herbert wohl einen Sinn für optische Theorie habe (vgl. *DER KONTRAKT DES ZEICHNERS* 00:53:10ff.).

finger deutet auf einen Rundtempel, der im Dunkel der rechten Bildseite liegt. Im Tempel befindet sich ein Spiegel, in dem ihre Reflexion zu sehen ist. Rechts unterhalb des Spiegels steht ein Putto, der ein Feuer schürt und außerhalb des Tempels befinden sich zwei männliche Gestalten. Rechts neben ihnen ist eine Sonnenuhr zu sehen, deren gedämpftes Weiß den einzig hellen Punkt auf der rechten Seite bildet. Links hinter der weißgekleideten Gestalt – über der eine Taube mit Zweig im Schnabel schwebt –, auf der in Licht getauchten Bildhälfte, stehen vier Personen, wobei das Paar im Vordergrund deutlich besser auszumachen ist, allen voran die Frau, deren weißer Ärmel den Blick auf sich zieht.

Eine umfangreiche Interpretation des Gemäldes liefert Schuster (1998), ausgehend von einem kurzen Vermerk aus dem Katalog des Hannover Landesmuseums, in dessen Besitz sich das Gemälde seit 1926 befindet (vgl. ebd.: 44f.). Die hell erleuchtete Figur ist Newton, der „Genius der Reinheit“, der auf die Lüge tritt, dargestellt durch den Bezwungenen mit Maske am Boden (ebd.: 46). Sein Spiegelbild im Inneren des Tempels verweist auf Newtons Beschäftigung mit der Optik, der Putto darunter geht einem kultischen Ritual nach, das aufgrund der Verortung in einem Tempel und unterhalb des ikonenhaften Abbild Newtons als huldigend zu deuten ist (vgl. ebd.). Die Taube über seinem Kopf steht als christliches Symbol für die Seligkeit oder die im Himmel angekommene Seele (vgl. ebd.). Newtons Fingerzeig und die sich vom Rundtempel wegbewegenden beiden Männer rechts im Bild weisen auf eine Vertreibung dieser – aus dem Paradies? – hin (vgl. ebd.: 47). Aufgrund der Attribute, die sie in den Händen halten, handelt es sich wohl um die Gelehrten Diogenes und Euklid (vgl. ebd.).<sup>99</sup> Letzterer befasste sich mit der Lehre vom Sehen und seine dazu etwa 300 v. Chr. verfasste Abhandlung *Optica* beeinflusste auch die Proportions- und Perspektivenlehre der neuzeitlichen Kunst (vgl. ebd.). Newtons zentrale Position weist darauf hin, dass er die beiden großen Denker mit seinen Errungenschaften übertrumpft hat (vgl. ebd.). Die auf der linken Bildseite versammelten Gestalten bilden eine Art Publikum, das die Geschehnisse im Garten aufmerksam verfolgt; sie sind nicht Teil der

---

<sup>99</sup> Diogenes, erkennbar anhand der Laterne in seiner Hand, hat sich ebenfalls mit der Thematik des Sehens befasst, jedoch nicht im naturwissenschaftlichen Sinne, sondern mit der „erkenntnisorientierte[n] Dimension des Sehens, welche die Lehre vom Sehen in einer Suche nach Wahrheit aufgehen läßt“ (Schuster 1998: 50). Die zweite Person weist der Hannoversche Katalog laut Schuster fälschlicherweise als Sokrates aus; seine Argumentation, dass die Attribute Zirkel, Lineal und Winkelmaß eher auf Euklid hinweisen, erscheint logisch (vgl. ebd.). Allerdings lassen sich diese Werkzeuge nicht eindeutig im Filmbild ausmachen und Euklid, im Bild als alter Mann dargestellt, wäre eigentlich jünger als Diogenes, der auf dem Gemälde nicht alt wirkt. Das Bildthema betreffend ist Euklid dennoch die passendere Wahl.



Ereignisse, was sich durch ihre Randposition und ihre Kleidung, die sich von den antiken Gewändern der restlichen Figuren unterscheidet, bemerkbar macht.

Schuster meint in Zicks Gemälde „den traditionellen Bildtypus des Kampfes von Tugend und Laster“ zu sehen (ebd.: 46). Newton wird als eine dem Göttlichen nahekommende Figur dargestellt, die das Niederträchtige – die Lüge – bezwingt und sogar die alten Weisen in der Lehre vom Sehen überflügelt (vgl. ebd.: 47f.). Um diese Semantik zu unterstreichen, verzichtet Zick auf physikalische Genauigkeit. So ist die Reflexion im Spiegel nicht logisch nachvollziehbar: weder diejenige Newtons, der auf die beiden Gelehrten deutet, jedoch im Spiegelbild gezeigt wird, als würde er direkt auf dieses blicken, noch die der Taube, die am oberen Spiegelrand frontal zu sehen ist, obwohl sie von hinten dargestellt werden müsste (vgl. ebd.: 48f.). Die Ausbreitung des Lichts ist ebenfalls nicht korrekt wiedergegeben (vgl. ebd.: 49). Daraus lässt sich ableiten, dass Zick nicht wie Mr. Neville das malt, was er sieht – oder sehen würde, wenn sich die Szenerie vor seinen Augen präsentierete –, sondern das, was er weiß, respektive was er an Bedeutungsgehalt vermitteln will:

In dem Tableau *Allegorie auf die Verdienste Newtons um die Optik* kommen optische Allusionen (der Spiegel, die Lichtphänomene) weniger als Indices einer naturwissenschaftlichen Wissenschaftstheorie zum Tragen, als vielmehr unter der Prämisse symbolischer Bedeutung und künstlerischer Repräsentation. (ebd.: 50)

Analog dazu integriert Greenaway das Bild in den Film, weil es Parallelen zu DER KONTRAKT DES ZEICHNERS aufweist: einen Garten, in dem sich fragwürdige Dinge ereignen, eine wissenschaftlich-systematisch vorgehende Figur im Zentrum, neugierige Beobachter im Umfeld (vgl. ebd.). Durch die Fragen Mr. Nevilles, die sich um Gärten, Intrigen, Treulosigkeiten sowie Mord drehen, werden die Gemäldedetails mit diesen Themen verknüpft und dementsprechend eine Interpretationsrichtung vorgegeben.

Dies ist nur einer der Gründe für die Funktionalisierung des Gemäldes in DER KONTRAKT DES ZEICHNERS. Darüber hinaus wird durch die Thematik der optischen Lehre auf Mr. Nevilles bereits erwähntes Credo, seine Umgebung zu malen, wie sie ist und die verstreuten Gegenstände, deren plötzliches Auftauchen er nicht hinterfragt, verwiesen (vgl. ebd.: 53). Erst nachdem Mrs. Talmann ihn darauf aufmerksam macht, dass es sich dabei um Indizien für ein Verbrechen handeln könnte, scheint der Zeichner ins Grübeln zu kommen, was sich an den Fragen „Seht Ihr, Madam, eine Geschichte in diesen scheinbar unzusammenhängenden Episoden?“, „Spielt sich nicht Dramatisches in diesem überbevölkerten Garten ab?“ und „Glaubt Ihr, dass man einen Mord vorbereitet?“ offenbart, ganz zu

schweigen von seiner direkten Erkundigung nach Mrs. Talmanns Interesse an dem Gemälde. Mrs. Herbert liefert keinerlei Antworten, was nicht weiter verwundert – schließlich ist sie Mitwissende beziehungsweise Drahtzieherin im Komplott gegen ihren Ehemann und folglich gegen Mr. Neville. Der Zeichner scheitert an der Aufklärung: Er kann die unzusammenhängenden Episoden nicht zu einer Geschichte verbinden, was letztlich sein Ende bedeutet.

Schusters eingehende Analyse liefert einige hilfreiche Aspekte und Interpretationsweisen, dennoch muss seiner Ansicht, die Sequenz mit dem Zick-Gemälde diene im Besonderen dazu, Mr. Nevilles Blindheit gegenüber den Geschehnissen auf Compton Anstey zu betonen, zumindest teilweise widersprochen werden. Die Fragen des Zeichners verweisen zum einen auf die Neugier und das Misstrauen, das durch Mrs. Talmanns Bemerkungen geweckt wurde, zum anderen auf den Verdacht, den er gegen Mrs. Herbert – und/oder ihre Tochter – hegt, wie auch Brückle (2006) argumentiert (vgl. ebd.: 189f.). Dafür spricht außerdem, dass seine ersten Fragen in Anbetracht der Bildinhalte zunächst noch schlüssig erscheinen, was sich mit seinen letzten Aussagen über Treulosigkeiten und Mord ändert – um diese aus dem Gemälde herauszulesen bedarf es einiger Fantasie, zumal es keinerlei visuelle Hinweise darauf gibt. Sie verweisen vielmehr auf seinen Argwohn sowie Mr. Herberts und Mr. Nevilles eigenes tragisches Ende.

Durch die Wahl des Gemäldes von Januarius Zick, das, wie Titel und Bildinhalt verraten, eine Huldigung Newtons darstellt, rückt einer der „großen Rationalisten und Wahrheitssuchenden[...], dessen Verdienst und Anliegen es war, die den Erscheinungen zugrunde liegenden Gesetzmäßigkeiten zu entdecken“, in den Mittelpunkt der Handlung (Schuster 1998: 58). Was Newton im Gemälde ist, könnte Mr. Neville in DER KONTRAKT DES ZEICHNERS sein – auch er ist ein wissenschaftlich-rationaler Geist. Doch im Gegensatz zu Newton hat Mr. Neville nicht vor, die zugrunde liegenden Gesetzmäßigkeiten, in seinem Fall die Indizien im Garten, näher zu erforschen. Dies beweisen die Fragen, die er Mrs. Herbert stellt, aber nicht weiter verfolgt und im weiteren Filmgeschehen ad acta legt.

Indem also Mr. Neville versucht, das Gemälde anhand der von ihm aufgeworfenen Fragen zu interpretieren, wird dessen Funktion für die Narration ersichtlich: Als *mise en abyme* steht es stellvertretend für die gesamte Filmhandlung, auf die sich dieselben Fragen anwenden lassen. Ebenso wie Mr. Neville bleiben auch dem Rezipienten die Antworten verwehrt, denn wer Mr. Herbert letztlich ermordet hat, wird nicht aufgeklärt: „Jedes Detail

wird zum bedeutungsträchtigen Indiz, doch keines davon birgt Möglichkeiten der nähergehenden Klärung der Handlung“ (Brückle 2006: 189f.). Die Sequenz verrät ihm lediglich, dass Mr. Herbert tatsächlich zu Tode kommen wird, was der Einsatz einer *sound bridge* nochmals explizit betont: Die Einstellung, in der Mr. Neville Mrs. Herbert fragt, ob ein Mord vorbereitet wird, wird über extradiegetische Musik mit der nächsten Szene verbunden, in der ein Diener das reiterlose Pferd Mr. Herberts zum Anwesen führt (vgl. DER KONTRAKT DES ZEICHNERS 00:54:16ff.).

Abschließend sei außerdem auf Liptay (2012) verwiesen, die in der erörterten Sequenz zugleich einen „metafiktionalen Kommentar“ sieht (ebd.: 258f.). So kommentiert Mr. Neville mit seinen Fragen auch den Film DER KONTRAKT DES ZEICHNERS, wenn er von „eine[m] Sinn für optische Theorie“, vom „Verstreichen der Zeit“ oder einem „Interesse an visueller Übertreibung“ spricht und die Frage aufwirft, ob „eine Geschichte in diesen scheinbar unzusammenhängenden Episoden“ zu erkennen sei (vgl. ebd.). Dass diese Interpretation durchaus treffend erscheint, beweist Kapitel 3.3, das sich der selbstreflexiven Komponente von DER KONTRAKT DES ZEICHNERS widmet. Zuvor wird auf die Zeichnungen Mr. Nevilles eingegangen, die im Film mehrere Funktionen übernehmen.

### 3.2 Tödliche Abbilder von "Wirklichkeit" – die Zeichnungen

Können die genannten filmischen Ekphrasen nur mithilfe kunsthistorischer Vorkenntnisse decodiert werden, ist die Instrumentalisierung der Zeichnungen, die Mr. Neville von Compton Anstey anfertigt, hingegen sofort ersichtlich – immerhin bilden sie die narrative Grundstruktur und sorgen für das Fortschreiten der Handlung. So lässt sich die *histoire* anhand der Zeichnungen in drei Abschnitte gliedern: Der Prolog behandelt die Gründe für ihre Anfertigung und legt die Arbeitsbedingungen vertraglich fest, anschließend erfolgt der mehrtägige Zeichenvorgang sowie die Interpretation der Bilder, bevor sie im Finale verbrannt werden.

Im Vertrag zwischen Mrs. Herbert und Mr. Neville wird gewissenhaft notiert, wann und wo der Zeichner seiner Arbeit nachgeht (vgl. DER KONTRAKT DES ZEICHNERS 00:09:58ff.). Zwei Stunden pro Tag werden für jede der zwölf in Auftrag gegebenen Zeichnungen veranschlagt, wobei die Umgebung des abzubildenden Motivs – die Rasenflächen, der Lustgarten, der Hügel hinter dem Anwesen – menschen- und tierleer zu sein

haben (vgl. ebd. 00:11:07ff.).<sup>100</sup> Mr. Neville ist folglich zwölf Stunden mit Zeichnen beschäftigt, einzige Unterbrechung stellt das Schäferstündchen mit Mrs. Herbert gegen Mittag dar. Strikt hält der Zeichner seinen Zeitplan ein, zumindest in den ersten Tagen. Ersichtlich wird dies anhand der Zeichnungen, deren kontinuierlicher Fortschritt dem Rezipienten in chronologischer Reihenfolge präsentiert wird – bis auf die vierte Zeichnung, die nach dem ersten Mal nicht mehr zu sehen ist.<sup>101</sup> Interessanterweise spielen der Werdegang Mr. Nevilles als Künstler sowie der Schaffensprozess an sich kaum eine Rolle; der Zeichenvorgang wird höchstens durch einen auf Papier gezogenen Strich oder einen prüfenden Blick durch den Kadrierungsapparat visualisiert. Dadurch wird gezeigt, was Mr. Neville die Kunst bedeutet: Für ihn ist das Zeichnen ein Handwerk, dem er ohne sonderliche Gefühlsregung nachgeht, von Bedeutung ist weniger das Motiv als dessen exakte Darstellung, wie der Zeichner in einem Gespräch mit Mrs. Talmann betont:

**Mr. Neville:** „Madam, ich bemühe mich sehr, nichts zu verzerren oder unbeachtet zu lassen.“

**Mrs. Talmann:** „Ist dies etwa immer Eure Arbeitsweise, Mr. Neville?“

**Mr. Neville:** „So ist es.“

(ebd. 00:44:30-00:44:38)

Durch seine strengen Vorgaben, die es penibel einzuhalten gilt – sowohl von den Landsitzbewohnern, die seinen Blick nicht stören dürfen, als auch ihm selbst –, versucht Mr. Neville, seiner Umgebung Herr zu werden; dazu vertraut er „auf die ordnende Macht des künstlerischen Eingriffs“ (Brückle 2006: 187). Dieses Vorhaben wird permanent unterlaufen: Ein Hemd hängt plötzlich im Baum, ein Rock über einem Busch, eine Leiter lehnt an der Hauswand, herrenlose Stiefel stehen auf der Wiese. Selbst die Natur – und damit das semantische System der Frauen – stellt sich gegen ihn, wenn heraufziehender Nebel ihn am Zeichnen hindert oder Schafe durch die Wiese laufen (vgl. Petersen 2009: 105f.). Die zunehmende Unordnung äußert sich überdies durch die Montage der zweiten Bilderserie: Nur vier der sechs letzten Zeichnungen werden wie die erste Serie gezeigt, Ort- sowie Zeitangabe für die elfte und zwölfte Zeichnung fehlen. Ist Mr. Nevilles Arbeit getan, wer-

---

<sup>100</sup> Die Zahl Zwölf ist in *DER KONTRAKT DES ZEICHNERS* bewusst gewählt: Nach der Numerologie steht sie für ein harmonisches Prinzip und beschreibt einen geschlossenen Kreis (vgl. Spielmann 1998: 220). Übertragen auf den Film handelt es sich bei diesem demnach um ein geschlossenes Ordnungssystem, was wiederum mit Mr. Nevilles Strukturtreue – und derjenigen der anderen männlichen Charaktere – übereinstimmt. Dass diese Struktur aufgebrochen wird, lässt sich anhand der dreizehnten Zeichnung belegen: Die Zahl Dreizehn gilt als Unglückszahl und tatsächlich wird der Zeichner während seiner Arbeit an dem finalen Bild ermordet (vgl. ebd.).

<sup>101</sup> Es wird vermutet, dass die vierte Zeichnung, die eine Schrägansicht auf die Front des Anwesens zeigt, kein verdächtiges Indiz enthält, weshalb sie für die Narration von geringerer Bedeutung und dementsprechend nur ein einziges Mal zu sehen ist.

den nacheinander alle Zeichnungen gezeigt – bis auf die vierte. Es sind demnach nur elf Zeichnungen zu sehen, was den Eindruck von Unvollständigkeit erweckt.

Je mehr die Ordnung, die der Zeichner vorgibt, aufgelöst wird, umso mehr Macht verliert er (vgl. ebd.: 104f.). Mr. Neville versucht dem entgegenzuwirken, indem er die Objekte und sogar Mr. Talmann, der sich präpotent vor seinem Zeichengerät aufbaut, in seine Zeichnungen integriert (vgl. DER KONTRAKT DES ZEICHNERS 00:18:54ff.: <https://bit.ly/2Fgcr9E>; vgl. ebd. 01:00:11ff.: <https://bit.ly/2GGM8cY>). Dabei entgeht Mr. Neville, dass sich seine Zeichnungen zugleich mit Hinweisen füllen, die für einen Mord an Mr. Herbert sprechen. Das erste Indiz, ein weißes Hemd, hängt plötzlich in einem Busch bei der Hermes-Statue auf der unteren Rasenfläche des Gartens (vgl. ebd. 00:44:44ff.). Dass sich dieses am Vortag noch nicht dort befunden hat, wird über die zwischen Filmbild und Zeichnung wechselnden Einstellungen vermittelt (vgl. ebd. 00:28:36ff.). Durch die vergleichenden *match cuts* und Detailaufnahmen wird deutlich, dass es sich bei den Gegenständen um Störfaktoren handelt, deren plötzliches Auftauchen hinterfragt werden sollte. Dies verweigert Mr. Neville, trotz treffender Aussagen seitens Mrs. Talmann, die sich dadurch verleitet fühlt anzumerken:

„Mr. Neville, ich bin zu der Auffassung gelangt, dass ein wirklich intelligenter Mann einen mittelmäßigen Maler abgibt. Denn die Malerei erfordert eine gewisse Blindheit, die teilweise Weigerung sich aller Möglichkeiten bewusst zu sein. Ein intelligenter Mann wird mehr über das wissen, was er zeichnet, als er mit den Augen sieht und in dem Raum zwischen Wissen und Sehen fühlt er sich immer eingengter, unfähig, konsequent eine Idee zu verfolgen.“  
(ebd. 00:47:18-00:47:46)

Nachdem die Zeichnungen fertiggestellt sind und Mr. Neville abgereist ist, gehen stattdessen die Bewohner Compton Ansteys der Aufgabe nach, die der Zeichner um seiner selbst willen hätte erfüllen sollen: Sie interpretieren seine Werke und versuchen, deren Semantik zu entschlüsseln. So fürchtet Mr. Noyes, der Mord an Mr. Herbert könnte ihm angelastet werden, wohingegen Mr. Talmann aufgrund bewusst platzierter Aussagen von Mr. Noyes die Zeichnungen als Beweise für die Untreue seiner Frau deutet (vgl. ebd. 01:02:58ff.; 01:12:08ff.). Mrs. Talmann lenkt die Sichtweise ihres Ehemanns um und weist ihn zunächst darauf hin, dass er durchaus als Mörder in Frage käme, bevor sie die Schuld Mr. Neville zuschiebt. Alles in allem sind es die Ränke der Frauen, die den Männern eingeben, wie sie die Zeichnungen zu interpretieren haben; dabei lässt sich mit einiger Sicherheit sagen, dass Mutter und Tochter es waren, die für den Tod Mr. Herberts verantwortlich

sind.<sup>102</sup> Es gelingt nicht, des wahren Mörders habhaft zu werden und so endet DER KONTRAKT DES ZEICHNERS mit einem Akt grausamer Selbstjustiz an Mr. Neville, der zur Anfertigung einer finalen, dreizehnten Zeichnung zurückkehrt. Als Vorlage dient dem Zeichner das steinerne Monument eines Reiters zu Pferd, das sich an derselben Stelle am Wassergraben befindet, wo Mr. Herberts Leichnam gefunden wurde (vgl. ebd. 01:32:08ff.).<sup>103</sup> Im Gegensatz zu den anderen Zeichnungen, die jeweils am Tag entstanden, arbeitet Mr. Neville nun im Dunkeln. Die spärlichen Lichtverhältnisse gewähren keine guten Voraussetzungen für Fertigung wie Betrachtung der Zeichnung, was auch Mr. Talmann anmerkt, der, maskiert und schwarz gekleidet, den Zeichner anspricht:

**Mr. Talmann:** „Und warum, Mr. Neville, treffen wir Euch noch so spät hier an? Sicherlich ist das Licht jetzt zu schwach, um ausreichend sehen zu können.“

**Mr. Neville:** „Das ist wahr. Ich bin fertig.“

**Mr. Talmann:** „Gut. Könnte ich es vielleicht sehen?“

**Mr. Neville:** „Wenn wir Licht hätten, wäre das vielleicht möglich.“

**Mr. Talmann:** „Ich bin sicher, wir können etwas Licht aufreiben. [Auftritt weiterer schwarz gekleideter, maskierter Männer mit Laternen und Fackeln. Neville hält die Zeichnung ins Licht. Zu sehen ist die unvollständige Zeichnung der Pferdeskulptur ohne Reiter.] Aber es ist nicht fertig, Mr. Neville.“

**Mr. Neville:** „Nein, Mr. Talmann, das ist es nicht. Ihr könnt vielleicht Euer Gesicht erfolgreich verbergen, aber es wird Euch trotz der Dunkelheit kaum gelingen, Sir, Eure Nationalität zu verbergen.“

(ebd. 01:32:30-01:33:19)

Wie Mr. Talmann korrekt feststellt, ist die Zeichnung noch nicht vollendet; der Hintergrund ist lediglich skizziert und der Reiter, der auf dem Pferd thront, fehlt. Auffällig ist dabei zweierlei: Mr. Neville scheint nicht zu beabsichtigen, den Reiter abzubilden – dies wird anhand der detaillierten Ausarbeitung des Pferdes und dessen Sattel deutlich – und er behauptet gegenüber Mr. Talmann, er sei fertig, obwohl er das offensichtlich nicht ist. Wie sich am Ende des Films herausstellt, handelt es sich bei dem Reiter um die lebende Statue,

---

<sup>102</sup> Beweise dafür liefern insbesondere Mrs. Herberts Fragen und Aussagen, die sie in der ersten halben Stunde von DER KONTRAKT DES ZEICHNERS stellt: „Thomas, wisst Ihr vielleicht, ob Mr. Herbert, als er seine Kleider packen ließ, seine französischen Stiefel mitnahm?“, „Falls er [Mr. Herbert] zurückkehren sollte“ und „Ich will Mr. Herbert schreiben, um zu erfahren, auf welcher Straße er zurückzukehren denkt“ (ebd. 00:23:53-00:24:00; 00:27:57-00:27:59; 00:18:10-00:18:14).

<sup>103</sup> Jenes Motiv, das Mr. Neville in der dreizehnten Vedute festhält, referiert auf das Monument, das in Gedanken an Mr. Herbert durch den Verkauf der Zeichnungen erworben werden soll (vgl. Lehmann 2003: 578). Die Skulptur wird, im Gegensatz zu den Bildnissen, auf Compton Anstey überdauern und nimmt dadurch eine höhergestellte Position als die Malerei ein (vgl. ebd.: 579). Die Zeichnungen, vormals ein Exempel hochwertiger Kunst, werden somit durch eine andere Kunstform ersetzt.

deren allegorische Figur die Diegese als Scheinwelt enthüllt.<sup>104</sup> Indem Mr. Neville bewusst darauf verzichtet, sie in die Zeichnung zu integrieren und dies durch die „ikonische Leerstelle“ verdeutlicht, gelingt es ihm, seinem Credo zu entsprechen und es darüber hinaus zu erweitern: Durch die Enthüllungen der Damen des Hauses ist der Zeichner nun in der Lage, tatsächlich das abzubilden, was er sieht *und* was er weiß (Nies 2013a: 373).<sup>105</sup> Das dreizehnte Bild wird zur gezeichneten Wirklichkeit und ist folglich entlarvend. Es besiegelt gewissermaßen Mr. Nevilles Schicksal, das nicht nur den Tod, sondern zudem die Blendung für ihn bereithält – der Zeichner, der sich zu Beginn weigerte, hinter seine eigenen Werke zu blicken, hat letztlich zu viel gesehen.

Mit der Ermordung Mr. Nevilles, ausgeführt von einem aus Bekannten und Angehörigen Mr. Herberts bestehenden Femegericht, endet DER KONTRAKT DES ZEICHNERS. Das Rätsel um Mr. Herberts Tod wird nicht vollends gelöst, vielmehr mehrere Möglichkeiten zur Interpretation geliefert. Dieser Befund lässt sich auf den Film an sich übertragen:

Das Film-Bild wird zum Enigma: „Ihre Zeichnungen sind voll von höchst unerwarteten Beobachtungen und sie zu betrachten, das ist, als ob man einer komplizierten Allegorie folge“ konstatiert einer der Protagonisten in *Der Kontrakt des Zeichners* angesichts der Zeichnungen, doch zweifellos sind diese Worte zugleich auf die Bilder des Films selbst gemünzt. (Schuster 1998: 31)

Die Zeichnungen Mr. Nevilles strukturieren die Narration, fungieren als Indizien für einen Mord und, je nach Interpretation, als Beweis für die Schuld Mr. Noyes', Mr. Talmanns oder Mr. Nevilles an der Ermordung des Hausherrn beziehungsweise für den Ehebruch Mrs. Talmanns. Sie übernehmen zudem weitere Funktionen, beispielsweise die der Tauschware zwischen den Geschlechtern: Mrs. Herbert möchte die Bilder für ihren Mann anfertigen lassen, um dadurch eine Versöhnung herbeizuführen (vgl. Lehmann 2003: 382). Dazu wendet sie sich an Mr. Neville, der wiederum für die Anfertigung der Zeichnungen sexuelle Gefügigkeit von ihr einfordert. Schließlich überlässt Mrs. Herbert Mr. Noyes die Zeichnungen gegen Aushändigung des ersten Kontrakts, um sich dem Vorwurf der Untreue zu entziehen (vgl. DER KONTRAKT DES ZEICHNERS 01:05:10ff.). Des Weiteren die-

---

<sup>104</sup> Die lebende Statue nimmt eine Sonderrolle in DER KONTRAKT DES ZEICHNERS ein: Sie tritt in verschiedenen Szenen des Films auf, meist unbeachtet von den anderen Charakteren, und dient in erster Linie selbstreflexiven Zwecken. Ausführliche Erläuterungen zur lebenden Statue finden sich deshalb in Kapitel 3.3.

<sup>105</sup> Einen ersten, verschwommenen Blick hinter die Scheinwelt wirft Mr. Neville bereits an jener Stelle im Film, als er der Bergung von Mr. Herberts Leiche beiwohnt (vgl. DER KONTRAKT DES ZEICHNERS 01:02:49ff.). Er beäugt das Reitermonument, das ihm bald als letzte Vorlage dienen wird, mit zusammengekniffenen Augen; etwas daran erscheint ihm merkwürdig, ohne es genau benennen zu können – im Gegensatz zum Rezipienten, der im Reiter sofort die lebende Statue erkennt.

nen sie der Orientierung des Rezipienten: Mit dem Wissen ausgestattet, dass Mr. Neville zwölf Bildnisse des Landsitzes anzufertigen habe, geht eine gewisse Erwartungshaltung einher, die einen chronologischen Arbeitsvorgang voraussetzt (vgl. Lehmann 2003: 416). Dieser wird zunächst eingehalten, wie Mr. Nevilles Stimme aus dem Off beweist, die die Zeichenagenda des ersten Tages zu jeder neu begonnenen Zeichnung verkündet. Doch bald wird zwischen den Zeichnungen hin und her gesprungen, der Zeichenvorgang der letzten beiden Bildnisse wird nicht einmal mehr gezeigt. Das Publikum sieht sich daher mit einer gewissen Orientierungslosigkeit konfrontiert, die zugleich die Auflösung der strikten Ordnung impliziert, die Mr. Neville aufrechtzuerhalten versucht.

Einzigster Anhaltspunkt stellt die zunehmende Ausarbeitung der wiederholt eingeblendeten Zeichnungen dar. An dieser Stelle sei anzumerken, dass je weiter diese voranschreitet, desto mehr gleichen sich Zeichnerblick und Kamerablick an. Die Kamera filmt durch den Kadrierungsapparat und erzeugt dadurch den Anschein, als würde der Rezipient selbst hindurch spähen (vgl. DER KONTRAKT DES ZEICHNERS 00:33:21ff.). Zu Beginn verhielt es sich noch umgekehrt, wie das Beispiel der recht ausführlich geschilderten Vorbereitung auf den ersten Zeichenvorgang beweist: Mit Unterstützung von seinem Assistenten richtet Mr. Neville den Kadrierungsapparat aus, wirft einen Blick hindurch, nimmt die richtige Position ein und setzt den ersten Strich aufs Papier (vgl. ebd. 00:10:57ff.). Es wird zunächst bewusst zwischen der Vorlage – dem Haus, dem Garten, dem Hügel – und der Zeichnung getrennt. Dieser Effekt wird durch die Opposition 'Farbbild' vs. 'Schwarz-Weiß-Zeichnung' noch verstärkt. Je mehr die weißen Stellen auf dem Papier im Rahmen von Mr. Nevilles Zeichentätigkeit schließlich schwinden, umso nahtloser werden die Zeichnungen in das filmische Syntagma integriert, nicht zuletzt durch den Einsatz von Schatten, der dem Bildnis mehr Plastizität und somit Dreidimensionalität verleiht. Sie eignen sich zunehmend „den Status eigenständiger Einstellungen“ an (Lehmann 2003: 438). Damit verknüpft ist eine Loslösung der Bilder von ihrem Schöpfer, denn immer häufiger sind die Zeichnungen, gemeinsam mit dem Kadrierungsapparat, ohne Mr. Neville zu sehen (vgl. ebd.). Als Filmbilder zeigen sie die diegetische Welt, während ihre zunehmende Ausarbeitung einen Hinweis auf das (zeitliche) Voranschreiten der Handlung gibt.



### 3.3 Der Kadrierungsapparat und die lebende Statue – mediale (Selbst)Reflexion als metafiktionaler Diskurs

Nicht nur die in DER KONTRAKT DES ZEICHNERS gezeigten Kunstwerke, von Systemüber Einzelreferenzen bis hin zu den im Film entstehenden Zeichnungen, werden semantisch aufgeladen, sondern auch der Kadrierungsapparat, den Mr. Neville für seine Arbeit nutzt.<sup>106</sup> Er besteht aus einem hölzernen, mit sechs horizontalen und vertikalen Drähten versehenen Rahmen, der das Blickfeld in mehrere Abschnitte unterteilt, um dadurch eine perspektivisch korrekte Anfertigung der Zeichnung zu erleichtern; dieselben Linien finden sich auf Mr. Nevilles Zeichenpapier. Am Gerät ist zudem, in etwa einem halben Meter Entfernung, eine Miniaturversion des Gitterrahmens angebracht, die dem Erkennen und der Ausarbeitung von Details dient (vgl. Lehmann 2003: 451). Der winzige Rahmen ähnelt dem Sucher einer Waffe, durch den das Ziel anvisiert wird – diese Impression verstärkt sich durch die Gitterstruktur des größeren Rahmens, der an ein Fadenkreuz erinnert. Besonders deutlich tritt dies in jener Szene zutage, in der Mrs. Talmann den Zeichner auf die unterschwellige Bedeutung der verstreuten Gegenstände hinweist: Der Kadrierungsapparat ist so positioniert, dass sich Mr. Nevilles Kopf genau in der Mitte des Zeichengitters befindet, als Rezipient rechnet man beinahe mit einem plötzlichen, tödlichen Schuss (vgl. DER KONTRAKT DES ZEICHNERS 00:47:37ff.). Der Zeichner wird in dieser Einstellung selbst zum Objekt vor dem Kadrierungsapparat, das sich künftig der vertraglich festgehaltenen Macht Mrs. Talmanns beugen muss. Die sitzende, untergeordnete Position Mr. Nevilles und die stehende, ihn überragende Mrs. Talmann verweisen auf die zunehmende Dominanz der Frauen sowie das Schicksal des Zeichners, der Ziel des weiblichen Komplotts ist und bald ermordet werden wird.

Eingeführt wird der Kadrierungsapparat umgehend nach dem Prolog im Zuge der Vorbereitungen für die erste anzufertigende Zeichnung. Er ist neben einem Tisch samt Stuhl im Garten aufgestellt, als Mr. Neville und sein Assistent vom Anwesen auf ihn zuschreiten. Der Assistent nähert sich dem Arbeitsplatz von der linken Seite, der Zeichner geht in gerader Linie auf das optische Hilfsmittel zu und gelangt damit direkt in dessen Fokus beziehungsweise wird von diesem eingerahmt (vgl. ebd. 00:10:57ff.). Mr. Neville wird bereits

---

<sup>106</sup> Der Kadrierungsapparat stellt eine leicht abgewandelte Variante des Zeichengeräts dar, das in Albrecht Dürers Holzschnitt *Der Zeichner des liegenden Weibes* von 1525 zu sehen ist (vgl. Spielmann 1998: 197). Dabei handelt es sich weniger um ein eigenständiges Kunstwerk als vielmehr eine Illustration aus Dürers Lehrbuch *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richscheyt*, die darin enthaltene Anweisungen veranschaulichen soll (vgl. ebd.).

an dieser Stelle zum Gegenstand des Kadrierungsapparats, der überdies schon vor seiner Ankunft den Schauplatz beherrscht (vgl. Lehmann 2003: 448). Dieser Eindruck wird kurz nach dem ersten gesetzten Bleistiftstrich nochmals betont, wenn Mr. Neville durch das Zeichengitter sieht: Die Kamera filmt dabei nicht über seine Schulter, um seinem Blick zu folgen, sondern aus entgegengesetzter Richtung, sodass der Zeichner selbst zur systematisch gegliederten Malvorlage wird (vgl. DER KONTRAKT DES ZEICHNERS 00:12:18ff.). Die Zeichenhilfe ist „eines eigenen Blickes fähig“, was insbesondere jene Einstellungen bestätigen, in denen das Gerät allein zu sehen ist und scheinbar die Umgebung observiert (Lehmann 2003: 449; vgl. DER KONTRAKT DES ZEICHNERS 00:50:11ff.). Dadurch erinnert sie an ein weiteres optisches Hilfsmittel: die Filmkamera.

Der Kadrierungsapparat begrenzt das Sichtfeld des Zeichners, er präsentiert nur einen Ausschnitt der Diegese (vgl. Petersen 2009: 115). Gleiches gilt für die Kamera, da sie lediglich Teile der realen Welt aufzeichnet (vgl. ebd.). So wie Mr. Neville zwar mehrere Zeichnungen des Landsitzes anzufertigen, diesen jedoch nie in seiner Gesamtheit darzustellen vermag, kann auch die Kamera niemals ein vollständiges Bild der Wirklichkeit wiedergeben (vgl. ebd.). Über den Zeichenprozess verdeutlicht der Film seine eigene Konstrukthaftigkeit und das Schritt für Schritt: „Es gibt das Bild, das sich der Zeichner macht[...]; es gibt das Bild, das sich davon wiederum die Kamera macht; es gibt schließlich das Reale selbst“ (Kötz 1986, zit. n. Petersen 2009: 115). Realität ist weder in der Zeichnung noch im Filmbild zu finden, denn beide sind jeweils nur Abbilder (vgl. ebd.). Die technischen Geräte liefern eine Menge an willkürlich gewählten Paradigmen, eine Reihe von „scheinbar unzusammenhängenden Episoden“, die zu einem sinnvollen Syntagma angeordnet werden müssen (DER KONTRAKT DES ZEICHNERS 00:53:47-00:53:50). Dem Film gelingt dies zumindest größtenteils, wohingegen Mr. Neville mit seinen Veduten daran und infolgedessen auch an der Enthüllung der Intrigen gegen ihn scheitert. Dem Rezipienten bleiben aufgrund fehlender Szenen ebenfalls manche Sichtweisen und damit einige Details verborgen, beispielsweise die Auflösung, wer Mr. Herbert nun wirklich ermordet hat.

Fungiert der Kadrierungsapparat als Analogon zur Kamera, lässt sich parallel dazu eine Ähnlichkeit zwischen Mr. Neville und dem Kameramann beziehungsweise Regisseur attestieren (vgl. Lehmann 2003: 450). So wie der Zeichner über die Örtlichkeiten, an denen er seiner Arbeit nachgeht, bestimmt, gestaltet der Filmemacher den Drehort nach seinen

Vorstellungen (vgl. ebd.).<sup>107</sup> Er wählt die aufzuzeichnenden Ausschnitte ebenso aus wie Mr. Neville seine zu zeichnenden Motive, die er mit dem Raster umrahmt (vgl. ebd.). DER KONTRAKT DES ZEICHNERS thematisiert dadurch das Charakteristikum der Begrenztheit, das sowohl dem Film als auch dem Gemälde zu eigen ist (vgl. Petersen 2009: 117).<sup>108</sup> Durch den schwarzen Rand der Zeichenhilfe wird auf den Bilderrahmen referiert, der nicht nur *begrenzt*, sondern zugleich von der Umwelt *abgrenzt*. Dies wird besonders an jenen Stellen ersichtlich, an denen Filmbild und Zeichengitterausschnitt kongruent sind: Die Einstellung wird doppelt gerahmt, zum einen durch die Kamera, zum anderen durch den schwarzen Rand des Kadrierungsapparats, der einem Gemälde Rahmen ähnelt und die dominante Rahmung darstellt.

In DER KONTRAKT DES ZEICHNERS wird folglich nicht nur die eigene filmische Medialität verhandelt, sondern zudem die des Bildes und infolgedessen die Unterschiede zwischen den beiden Medien (vgl. Liptay 2012: 258). Im Gegensatz zum Zeichner kann die Filmkamera Bewegungen einfangen, anstatt sie lediglich statisch auf Papier zu bannen (vgl. ebd.). Ebenso verhält es sich mit Sprache und Musik, worauf an mehreren Stellen im Film verwiesen wird. In einer Dinnerszene echauffiert sich Mr. Talmann über Mr. Nevilles anmaßende Diktate, die den Bewohnern Compton Ansteys vorschreiben, was sie zu unterlassen, zu tragen oder zu pfeifen haben (vgl. DER KONTRAKT DES ZEICHNERS 00:22:00ff.). Er spielt auf sich selbst sowie jenen Moment an, in dem er in Mr. Nevilles Blickfeld getreten ist und daraufhin Teil der Zeichnung wurde. Nach seinem Ausbruch erwidert Mr. Neville, Mr. Talmann solle sich morgen wieder an derselben Stelle einfinden, in gleicher Kleidung, merkt allerdings an: „Es liegt jedoch außerhalb meiner Macht, ein Pfeifen bildlich darzustellen“ (ebd. 00:22:25-00:22:28). Diese Thematik der Unübertragbarkeit von Geräuschen auf Papier wird in einer bedeutenden Szene erneut aufgegriffen. Mrs. Talmann listet Mr. Neville sämtliche Objekte auf, die als Mordindizien interpretierbar sind und fragt ihn, ob er nicht denke, dass er bald den Körper zu all den Kleidungsstücken finden werde (vgl. ebd. 00:45:20ff.). Darauf antwortet der Zeichner:

---

<sup>107</sup> Obwohl der Zeichner gewillt ist, alles so auf Papier zu bannen, wie es sich vor seinem Auge präsentiert, manipuliert er die Vorlage, indem er jeden Platz von Mensch, Tier, Staub oder Rauch räumen lässt: „In diesem Bereich ist also das Paradoxon angesiedelt, das die Figur Nevilles kennzeichnet“ (Lehmann 2003: 401).

<sup>108</sup> Mr. Neville zeichnet sich ebenfalls durch Begrenztheit, die verhindert, dass er das Intrigenspiel um ihn herum aufdeckt, aus (vgl. Petersen 2009: 117).

**Mr. Neville:** „Ich denke äußert angestrengt über die Zeichnung nach, die Ihr ausgelassen habt und Ihr Madam, wart auf dieser Zeichnung.“

**Mrs. Talmann:** „Seid Ihr sicher, Mr. Neville?“

**Mr. Neville:** „Nun, Eure Musik war in der Zeichnung, Ihr spieltet auf dem Spinett.“

**Mrs. Talmann:** „Ich dachte, Mr. Neville, wir hatten über die bildliche Entsprechung von Geräuschen diskutiert, ohne zu einem Ergebnis zu kommen. Vielleicht spielte nicht ich auf dem Spinett, habt Ihr daran gedacht?“

(ebd. 00:45:25-00:45:43)

Mrs. Talmann weist auf die ungeklärte Frage des Festhaltens von Tönen auf Papier hin und ergänzt, dass jeder das Instrument hätte spielen können; sie entzieht sich dadurch umgehend jeglicher Verbindung zu einem potenziellen Verbrechen. Selbst wenn Mr. Neville glaubt, ihr individuelles Spiel erkannt zu haben, schafft er es im Gegensatz zu einer Filmkamera nicht, es zeichnerisch abzubilden. Es existiert kein bildlicher Beweis dafür – und nur einen solchen würde die Gesellschaft auf Compton Anstey akzeptieren.

Durch den Einsatz des Kadrierungsapparats und dessen Gleichsetzung mit der Filmkamera wird ein selbstreflexiver Diskurs eröffnet. Neben den spezifischen Eigenschaften der Malerei werden diejenigen des Films thematisiert und miteinander verglichen. Dies geschieht in erster Linie mithilfe des Kadrierungsapparats, doch nicht ausschließlich – die Gemachtheit des Films wird auch anhand der lebenden Statue aufgezeigt. Erstmals taucht sie bei einer Dinnerszene auf, in der Mr. Neville, Mrs. Herbert, Mrs. und Mr. Talmann sowie Mr. Noyes an einer Tafel vor dem Haus speisen (vgl. ebd. 00:22:57ff.). Sie schleicht über das Dach, späht hinab zu der Gesellschaft und positioniert sich dann auf einem zentralen Giebel, um dort mit erhobener Hand starr zu verweilen. Die Totalaufnahme ermöglicht es, die Szenerie in ihrer Gesamtheit wahrzunehmen, verleiht ihr aber zugleich das Aussehen einer Theaterkulisse und damit eines künstlichen Raums. Die Scheinwelt des Films wird somit bereits in der ersten Szene mit der lebenden Statue offengelegt. Daneben ist sie noch in weiteren Einstellungen zu sehen: Bei einem Spaziergang Mr. Talmanns mit seinem Mündel Augustus beispielsweise verschmilzt sie optisch mit der Wand; während eines weiteren Dinners entfernt sie einen Obelisk von seinem Sockel und nimmt, urinierend sowie eine Fackel emporhaltend, dessen Platz ein; als die Herrschaften beim Lunch diskutieren, posiert sie als Skulptur mit Krug im Garten; kurz vor Mr. Nevilles Abreise klettert sie auf einen Sockel und belauscht die Gesellschaft bei der Betrachtung und Kommentierung der fertiggestellten Zeichnungen (vgl. ebd. 00:34:28ff.; 00:35:38ff.; 00:43:59ff.; 01:00:30ff.). All diesen Aktivitäten geht die lebende Statue nach, ohne von den adeligen Bewohnern des Landsitzes beachtet zu werden. Einzig Augustus, der die Statue dabei beo-

bachtet, wie sie Grimassen hinter Mr. Talmanns Rücken schneidet, sowie der Diener Mr. Clarke, der sie vom Grundstück jagt, bevor er die Nachricht vom Tod Mr. Herberts verkündet, nehmen sie bewusst wahr – „jene Figuren also, die letztendlich eine untergeordnete Rolle in der dargestellten Hierarchie spielen“ (Lehmann 2003: 524).<sup>109</sup> Dies beweist, dass die lebende Statue kein unsichtbarer Geist ist, den nur der Rezipient sehen kann; stattdessen bestätigt sich, dass sie von der Oberschicht demonstrativ ignoriert wird.

Die Szenen, in denen die lebende Statue ihre Späße treibt und je nach Belieben zwischen Statik und Bewegung wechselt, betonen die Künstlichkeit des Films, er kommentiert sich durch ihren Einsatz selbstironisch.<sup>110</sup> Dies wird nochmals am Ende des Films betont, wenn die Statue vom skulpturalen Pferd klettert und durch den Wassergraben wadet, um in die Ananas zu beißen, die Mrs. Herbert Mr. Neville zum Geschenk machte. Angesichts der Künstlichkeit des Geschmacks – und damit der gesamten Gesellschaft sowie des Films an sich – spuckt sie den Bissen angewidert aus. Dabei verwischt die Schminke um ihren Mund, die an den Beinen schon vom Wasser abgetragen wurde. Die lebende Statue verliert ihren artifiziellen Charakter, sie „legt ihre Rolle nieder“, wie ein Schauspieler nach getaner Arbeit (Lehmann 2003: 524).

### 3.4 DER KONTRAKT DES ZEICHNERS als Musterbeispiel postmoderner Radikalisierung

Nachdem nun ein ausführlicher Einblick in die komplexen internen Strukturen und Semantiken von DER KONTRAKT DES ZEICHNERS, mit besonderem Augenmerk auf die intermedialen Referenzen respektive filmischen Ekphrasen, gewährt wurde, darf der Vollständigkeit halber die extratextuelle Ebene des historischen Kontextes nicht außer Acht gelassen werden. Mit Blick auf das Entstehungsjahr 1982 fällt der Film in die Zeit des New British Cinema, das eine Phase des Aufschwungs in der Filmindustrie Großbritanniens beschreibt (vgl. Petersen 2009: 179). Ziel war es, die Produktion nationaler Filme zu fördern, auch

---

<sup>109</sup> Höchstwahrscheinlich nimmt auch Mr. Neville die lebende Statue wahr; dies implizieren seine Aussage „Es hilft mir vielleicht zu verstehen, was im Garten vor sich geht“, auf die unmittelbar die Einstellung mit der lebenden Statue samt Krug folgt, sowie sein aufmerksamer Blick, mit dem er das Reitermonument beäugt, auf dem die Statue thron (DER KONTRAKT DES ZEICHNERS 00:43:56-00:43:58). Dennoch entschließt er sich dazu, sie ebenso zu ignorieren wie die ansässige Oberschicht – zumindest bis zur finalen Zeichnung, in der er bewusst darauf verzichtet, die lebende Statue abzubilden.

<sup>110</sup> Greenaway sieht in der lebenden Statue die Verkörperung eines Narren, der die Freiheit hat, wie ein menschliches Lebewesen zu agieren, während sich die Menschen wie Statuen verhalten (vgl. Engelhart 2014: 218).

anspruchsvollere Projekte wie Greenaways erster Spielfilm (vgl. ebd.: 180). Aufgrund der Heterogenität der Filme, die dem New British Cinema zuzuweisen sind, bildet dieses „kein in sich konsistentes kulturelles Paradigma“ – im Gegensatz zum Konzept der Postmoderne, in dem DER KONTRAKT DES ZEICHNERS klar zu verorten ist (ebd.).

Dies zeigt sich insbesondere anhand der zahlreichen intermedialen und selbstreflexiven Bezüge, die „stets ein Bewusstsein von der eigenen Medialität und textuellen Gemachtheit transportieren [...] [und damit] weniger auf eine extratextuelle Wirklichkeit als auf andere Zeichen [verweisen]“ (Nies 2013a: 361). Die postmoderne Ästhetik ist geprägt von ihrem Überfluss an textlichen Referenzen: So verweisen die Zeichen eines medialen Produkts oder Systems auf die eines anderen, wie beispielsweise in DER KONTRAKT DES ZEICHNERS die des Filmes auf jene der Malerei. Resultat sind neue Semantiken, die nur durch Vorkenntnis entschlüsselt werden können. Gängige Konzepte von Wirklichkeit werden dadurch kontinuierlich hinterfragt, sie entziehen sich nicht nur – wie durch die Blendung am Ende des Films verdeutlicht wird – dem Zeichner, sondern ebenso dem Rezipienten. Nähert sich die Kunst der Wirklichkeit an oder wird die Wirklichkeit nach der Kunst gestaltet? Dies ist die Frage, der sich DER KONTRAKT DES ZEICHNERS vorrangig widmet und indem er „fortwährend die eigene Künstlichkeit thematisiert“, eröffnet der Film einen postmodernen Diskurs über künstlerische Willkür, die subjektive Interpretation von Wirklichkeit und die daraus resultierende Unmöglichkeit, Realität objektiv darzustellen (Brückle 2006: 191).

#### 4 Bewegte Malereien – *tableaux vivants* als Mittel zur experimentellen Auseinandersetzung mit Kunst

Stand in DER KONTRAKT DES ZEICHNERS ein fiktiver Künstler im Zentrum der Narration, widmen sich die folgenden drei filmischen Texte jeweils einem in der realen Welt existenten Künstler und dessen Werken: Michelangelo Merisi da Caravaggio, Pieter Bruegel der Ältere und Vincent van Gogh. Was diese Filme verbindet, ist die hohe Zahl an intermedialen Bezügen auf Malereien genannter Künstler, die als *tableaux vivants*, zu Deutsch "lebende Bilder", inszeniert werden. In seiner klassischen Definition wirkt der Begriff – insofern es nicht CARAVAGGIO betrifft – zu starr, weshalb in Anbetracht der beiden neueren Filme DIE MÜHLE UND DAS KREUZ und LOVING VINCENT eine weiter gefasste Auslegung des Terminus obligat erscheint.

Grundlegend werden unter *tableaux vivants* „Nachstellungen von Gemälden durch lebende Personen und reale Dinge“ verstanden (Barck 2008: 12). Ihre Ursprünge liegen vermutlich in geistlichen Krippen- und Passionsspielen, folkloristischen Umzügen oder Prozessionen, die konkrete Bezeichnung findet sich erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts (vgl. ebd.: 19). Bis zur Jahrhundertwende wurden *tableaux vivants* regelmäßig in Theateraufführungen integriert und dadurch so populär, dass sie sich bald auch bei privaten Gesellschaftsabenden großer Beliebtheit erfreuten (vgl. ebd.: 27).<sup>111</sup> Die Nachstellung berühmter Kunstwerke galt als „intellektuelles Spiel“, in dem diejenigen brillierten, die Unterschiede zu den malerischen Vorbildern aufdecken konnten (Heeling 2009: 43). Im späteren 19. Jahrhundert fanden *tableaux vivants* zunehmend kommerziellen Einsatz in Vereinen und Salons, auf Künstlerfesten, Benefizgalas oder im Variété.<sup>112</sup>

Im klassischen Sinn meint der Begriff *tableau vivant* somit die Reproduktion zweidimensionaler Kunst im dreidimensionalen Raum, wobei folgende Bedingungen erfüllt sein müssen: Bewegungslosigkeit, Stummheit, Detailtreue in Bezug auf das Gesamtarrangement, den Lichteinsatz, die Stofflichkeit und den Betrachterstandpunkt (vgl. Barck 2008:

---

<sup>111</sup> Zu ihrer allgemeinen Bekanntheit trug nicht zuletzt Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* aus dem Jahr 1809 bei (vgl. Barck 2008: 39).

<sup>112</sup> *Tableaux vivants* dienten dabei auch dem erotischen Vergnügen, denn bis in die Zwanzigerjahre des 20. Jahrhunderts war der Auftritt nackter Frauen im Variété nur dann erlaubt, wenn sie in völliger Bewegungslosigkeit verharrten, „also unter dem Vorwand der Bildung Teil eines Lebenden Bildes waren“ (Brandl-Risi 2003: 189).

22).<sup>113</sup> Bereits anhand der ersten Voraussetzung wird die Paradoxie ersichtlich, die dem *tableau vivant* innewohnt: Wenn die Statik als Charakteristikum des *tableau vivant* gilt, wie erklärt sich dann dessen inhärenter Wortbestandteil "lebend" (vgl. ebd.: 21)? In der Hochphase des *tableau vivant* als Gesellschaftsspiel bildet die exakte körperliche Nachstellung eines Gemäldes das vorrangige Ziel – die Lebendigkeit ergab sich allein durch die Verkörperung: „Daß dieser Verlebendigungsversuch unvollkommen bleiben mußte, nicht zuletzt da ohne einen Sprach- oder Bewegungsausdruck, wurde in Kauf genommen, denn wiederum ohne den deutlichen Bezug zum nachgestellten Gemälde war die Performance ohne Bedeutung“ (ebd.: 21f.).

Barck unterscheidet zwischen zwei Arten von historischen *tableaux vivants*: Erstere findet sich im Theater als integraler, teils bewegter Bestandteil der aufgeführten Handlung und ist vom solitären *tableau vivant*, das in vollkommener Bewegungslosigkeit für sich steht sowie in keinen Gesamtkontext eingebunden ist, zu unterscheiden (vgl. ebd.: 54f.). Diese Typisierung lässt sich auf die Verwendung von *tableaux vivants* im Film übertragen, die darin entweder in äußerst statischer oder dynamischer Form inszeniert werden (vgl. ebd.: 59). Dabei gilt, je starrer das *tableau vivant*, umso stärker wird der Narrationsfluss unterbrochen, denn innerhalb des Films nimmt das lebende Bild eine Sonderstellung ein: Es fügt sich zwar nahtlos in das Syntagma, ohne sich von den vorangegangenen beziehungsweise nachfolgenden Einstellungen optisch abzugrenzen – im Gegensatz zu einem Gemälde, dessen Zweidimensionalität stets prägnant zutage tritt –, wirkt jedoch aufgrund seiner Statik, sei sie nun stark oder schwach ausgeprägt, wie eine Anomalie im dynamischen Filmgeschehen.<sup>114</sup> Laut Paech (1989) erfüllen *tableaux vivants* ihre Funktion „als szenische Darstellungen auf der Grenze, sowohl dieses bestimmte Bild, als auch eingewebt in den ‘Text’ des Films zu sein“ (zit. n. Schuster 1998: 69). Als Filmbild ist das *tableau vivant* de facto ein zeitliches Bild und dennoch unterscheidet es sich von den übrigen Einstellungen. Auf einer Metaebene stellt das *tableau vivant* also zugleich Lessings Diktum der bildenden Kunst als bloße Raumkunst infrage.

---

<sup>113</sup> Ironischerweise wurde trotz der strengen Vorgabe fehlerloser Imitation selten das eigentliche Gemälde, sondern dem Original nicht gerecht werdende Kupferstiche, Radierungen oder Zeichnungen als Vorlage herangezogen – es handelte sich bei den daraus resultierenden *tableaux vivants* im Grunde um Kopien von Kopien (vgl. Barck 2008: 23).

<sup>114</sup> Auch das Filmbild ist bekanntermaßen zweidimensional, dennoch erscheint es der dreidimensionalen Vorlage wegen, welche die Kamera aufzeichnet, plastischer.



Ihrer Statik und der daraus resultierenden, offensichtlichen Unnatürlichkeit wegen verweisen *tableaux vivants* ferner auf die Künstlichkeit des Films, fungieren demnach als selbstreflexive Elemente. Da es sich bei ihnen zudem um intermediale Referenzen handelt, werden die Spezifika der Medien Bild und Film einander gegenübergestellt. Allerdings muss dieser Bezug, diese Verbindung zwischen Original und verlebendigter Imitation, vom Rezipienten erkannt werden. Ist dies nicht der Fall, erfolgt eine Degradierung zum bloßen, befremdlich anmutenden Filmbild, denn das *tableau vivant* kann „nur in der Spannung zur gemalten (oder skulpturierten) Vorlage existieren“ (Barck 2008: 33). Jene Spannung löst sich, und damit zugleich das *tableau vivant* selbst, auf, sobald wieder Bewegung in das lebende Bild kommt. Dies ist einer der Reize, den das *tableau vivant* ausübt: Es ist fragil, da zeitlich begrenzt und jederzeit im Verschwinden begriffen (vgl. Peucker 2008: 297).

Nach Lessing kann ein Gemälde nur den prägnantesten Moment abbilden. Wird es nun im Film in Form eines *tableau vivant* nachgestellt und in Bewegung versetzt, so wird dieser erwählte Augenblick von nachfolgenden abgelöst: „Die filmische Produktivität vollzieht dabei einen schwerwiegenden Eingriff in das Gemälde. Sie widerstreitet dem ursprünglichen Eindruck des Werkes, dessen Komposition der Elemente wohlüberlegt in der Fläche auf einen Blickpunkt hin arrangiert war“ (Schuster 1998: 99f.). Ein *tableau vivant* kann somit noch gezielter für die filmische Narration funktionalisiert werden als ein materiell vorhandenes Gemälde, dessen Gesamtkomposition, dessen prägnantester Moment, stets erhalten bleibt. Dies wird anhand folgender intermedialer Bezugnahmen belegt, beginnend mit jenen in CARAVAGGIO.

#### 4.1 Derek Jarmans CARAVAGGIO

Widmet man sich nach DER KONTRAKT DES ZEICHNERS der Analyse von Derek Jarmans CARAVAGGIO, lassen sich – mit Blick auf den Werdegang der Regisseure und die zeitlichen sowie ökonomischen Produktionsbedingungen – einige Parallelen zwischen beiden filmischen Texten nachweisen.<sup>115</sup> So fällt der 1986 erschienene CARAVAGGIO ebenfalls in die Zeit des New British Cinema und profitierte von der gezielten Förderung nationaler Filmprojekte. Dies ermöglichte es Jarman, fernab von hollywoodesken Standards eine genre-sprengende, experimentell-avantgardistische Künstlerbiografie zu schaffen, die sich mit Malerei auf bis dahin ungekannte Weise auseinandersetzt. Dennoch ist er von einer, im

---

<sup>115</sup> Jarman war, wie Greenaway, vor seiner Zeit als Regisseur künstlerisch tätig, studierte Malerei und Bühnendesign (vgl. Helbig 1999: 293).

Vergleich mit Jarmans vorangegangenen Filmen, verhältnismäßigen Konventionalität geprägt: In CARAVAGGIO setzt er erstmals professionelle Schauspieler ein und stützt sich auf eine großteils nachvollziehbare Handlungsstruktur im klassischen Sinn (vgl. Walker 1993: 58).<sup>116</sup>

Dabei ist letzteres, möchte man eine filmische Biografie über Caravaggio produzieren, kein einfaches Unterfangen, denn das Leben des italienischen Malers lässt sich nur anhand von Fragmenten rekonstruieren.<sup>117</sup> Bekannt ist, dass der junge Michelangelo Merisi, nach seinem Herkunftsort kurz Caravaggio genannt, mit 13 Jahren Schüler von Simone Peterzano, einem ehemaligen Studenten Tizians, wurde (vgl. ebd.: 59). In Rom etablierte er sich schnell als favorisierter Maler der katholischen Kirche, die zu Zeiten der Gegenreformation auf ausdrucksstarke religiöse Gemälde setzte, um das Volk wieder stärker an sich zu binden (vgl. ebd.). Nach einem tödlich endenden Streit mit Ranuccio Tomassoni musste Caravaggio 1606 aus Rom fliehen und verbrachte die folgenden vier Jahre unter anderem in Neapel, Malta sowie Sizilien, bevor er schließlich in Porto Ercole starb (vgl. ebd.). Diese Fakten stammen aus einigen wenigen Briefen, journalistischen Schriften, Polizeiberichten sowie Gerichtsurteilen, unter anderem zu einem Streit über einen Teller Artischocken mit einem Wirt und zum Totschlag Ranuccios (vgl. Buchholz 2012: 3). Jarman stützt sich vorwiegend auf anderes historisches Material, um seine Version von Caravaggios Leben zu kreieren – dessen Gemälde: „The narrative of the film is constructed from the paintings. If it is fiction, it is the fiction of the paintings“ (Jarman 1986, zit. n. Walker 1993: 61).<sup>118</sup> Sein Verweis auf die Fiktionalität der Gemälde zeigt, dass Jarman nicht an historischer Korrektheit interessiert war.<sup>119</sup> Wie Heeling (2009) gleichfalls feststellt, greift Jarman zwar belegte Lebensstationen Caravaggios auf und integriert ferner den polizeilich datierten Mord an Ranuccio ebenso wie den Artischocken-Streit in seinen Film, doch die historischen Fakten ordnen sich stets der durch die Gemälde vorgegebenen Narration unter (vgl. ebd.: 47).

---

<sup>116</sup> Beginnend mit seinem Kurzfilm *STUDIO BANKSIDE* (UK 1971), umfasst Jarmans Gesamtwerk etwa 50 Kurz- und Experimentalfilme, hinzukommen zahlreiche Musikvideos sowie elf Spielfilme (vgl. Helbig 1999: 293).

<sup>117</sup> Tatsächlich gingen der finalen Drehbuchfassung sechzehn Entwürfe voraus (vgl. Walker 1993: 61).

<sup>118</sup> Jarman nahm sich den Kunsthistoriker Walter Friedlander zum Vorbild, der aufgrund der lückenhaften Biografie beschloss, Caravaggios Gemälde als aufschlussreiche Belege für dessen Persönlichkeit heranzuziehen (vgl. Walker 1993: 61).

<sup>119</sup> Dazu finden sich in *CARAVAGGIO* noch weitere Belege, allen voran die diversen Anachronismen, auf die in Kapitel 4.1.2 näher eingegangen wird. Jarman vertritt die Ansicht, dass es keine Wahrheit an sich gibt, lediglich verschiedene Betrachtungsweisen (vgl. Walker 1993: 61).

Den Erzählrahmen bildet Caravaggios Todestag, der 18. Juli 1610: Auf dem Sterbebett erinnert sich der einst gefeierte Maler in Form episodenhafter Rückblenden an seine Zeit in Rom; CARAVAGGIO fokussiert demnach die Jahre 1593 bis 1606. Die „Erinnerungsfetzen, die Motive aus Caravaggios Bildern in ein fiktives Leben übersetzen“, werden – nach der ersten Rückblende, in der Caravaggio seinen zukünftigen stummen Gehilfen Jerusaleme kauft und den Jungen in sein Atelier führt – in chronologischer Reihenfolge präsentiert (Schwerfel 2003: 228). Die Sprünge erfolgen abrupt, bisweilen mit großem zeitlichen Abstand und werden wiederholt durch Szenen der Gegenwart unterbrochen, die den sich verschlechternden Gesundheitszustand des Malers zeigen.

Zu Beginn werden Caravaggios Jugendjahre in Rom geschildert: sein unbekümmerter Lebensstil, seine Entdeckung durch Kardinal Del Monte und die darauffolgende künstlerische Tätigkeit, die er im Auftrag der katholischen Kirche ausführt. Nach einem Wechsel in die Gegenwart zeigt die nachfolgende Rückblende den erwachsenen Maler, der in einer Schänke erstmals Ranuccio erblickt und sich sofort zu ihm hingezogen fühlt. Bald darauf posiert dieser für Caravaggio, stets begleitet von seiner Geliebten Lena, die mit wachsendem Argwohn die zunehmenden, seitens Ranuccio hauptsächlich durch Geld motivierten Zärtlichkeiten zwischen Maler und Modell beobachtet. Die Dreiecksbeziehung spitzt sich zu, als Caravaggio mit der Anfertigung eines Amor-Bildnisses beauftragt wird, das auf einem prunkvollen Ball im Beisein des Papstes enthüllt werden soll. Zu diesem Anlass lässt er für Lena ein luxuriöses Kleid schneidern und beschenkt sie mit Ohrringen, was ihm, zum Verdruss Ranuccios, sofort ihre Gunst einbringt. Auf dem Ball zieht sie die Aufmerksamkeit des Neffen des Papstes, Scipione Borghese, auf sich. Lena beginnt mit ihm eine Affäre und verkündet Caravaggio während einer Modellsitzung, sie sei schwanger. Als Ranuccio davon erfährt, ermordet er seine einstmalige Geliebte und wird daraufhin von Caravaggio getötet. Der Film endet mit dem Tod des Malers.

Zwar konstituiert sich die Handlung über Caravaggios Gemälde, allerdings weniger in Form materieller, gerahmter Imitate; diese sind zwar vertreten, bilden jedoch die Minderheit. Jarman entschied sich für eine flüssigere Integration der Malkunst Caravaggios in das filmische Medium und inszeniert den Großteil der referierten Gemälde in Form von *tableaux vivants*, die im Film als „eine zentrale filmästhetische Technik“ genutzt werden (Bieberstein 2011: 186).

#### 4.1.1 Intermediale Bezüge in CARAVAGGIO

Die im Text nachweisbaren intermedialen Referenzen lassen sich in fünf Kategorien unterteilen: Filmintern natürlich anmutende, ins Syntagma integrierte Einzelreferenzen auf Caravaggio-Gemälde in *tableau-vivant*-Form, materielle Gemälde im Caravaggio-Originalstil, *tableaux vivants* in Maler-Modell-Situationen sowie Bezüge auf Gemälde, die nicht von Caravaggio stammen, speziell Jacques-Louis Davids *Der Tod des Marat* (1793). Bevor sich die vorliegende Untersuchung diesen vier Gruppen widmet, wird einleitend die Systemreferenz auf den Stil Caravaggios einer genauen Betrachtung unterzogen.

##### 4.1.1.1 Der Caravaggio-Stil als Systemreferenz

Bereits im Vorspann von CARAVAGGIO verdeutlicht Jarman, sich bezüglich der Gestaltung seiner fiktionalisierten Künstlerbiografie über den barocken Maler ganz an dessen Werken zu orientieren. So wird hinter den weißen Texteinblendungen, die über Filmtitel und Besetzung informieren, eine Leinwand mit dicken Pinselstrichen schwarz gefärbt. Immer wieder fährt der Pinsel darüber, eine schwarze Schicht folgt auf die nächste, bis selbst die durch die feuchte Farbe leuchtende Reflektion übertüncht ist. Der Vorspann verweist mithilfe dieses Vorgehens auf zweierlei Aspekte, die den Film charakterisieren: Hauptsubjekt ist das Leben eines Malers, das wohl, wie die schwarze Farbe aufgrund ihrer negativen Konnotation in der westlichen Kultur verrät, ein tragisches Ende nehmen wird; die essenziellen Bildinhalte werden im Vordergrund platziert, hell ausgeleuchtet und somit gut sichtbar vor dunklem Hintergrund – *chiaroscuro*, zu dessen bekanntesten Vertretern Caravaggio gehört, wird die optische Gestaltung der Filmeinstellungen prägen. Caravaggios einzigartiger Stil zeichnet sich durch eben jene, auf harten Hell-Dunkel-Kontrasten basierende Technik aus. Sie lässt Figuren wie Objekte im Gemälde plastischer erscheinen, sorgt für zusätzliche Dramatik und bestärkt die Impression von Dynamik trotz der inhärenten bildlichen Statik. Um diesen Effekt zu generieren, griff der Maler auf ein strategisch platziertes Oberlicht zurück, das die Figuren hell erleuchtete und dadurch betonte, der Hintergrund blieb in Dunkelheit getaucht (vgl. Bieberstein 2011: 180). In CARAVAGGIO wird dieses Verfahren nachgestellt: Zur Erzeugung höherer Kontraste verstärkt Jerusalem das Kerzenlicht mithilfe von Reflektoren (vgl. ebd. 00:27:40ff.).

Jede Filmszene trägt sich im Inneren eines Raumes zu, oft handelt es sich dabei um Ca-

ravaggios Atelier.<sup>120</sup> Doch seien es nun dessen Werkstatt, Sterbezimmer oder die Räumlichkeiten des Kardinals Del Monte – sie alle sind karg und farblos eingerichtet, um zu keinem Zeitpunkt von den Figuren oder deren Handlungen abzulenken. Ebenso verhält es sich mit Caravaggios Malereien, in denen stets die Figur respektive das Figurenensemble vor leerem, dunklem Hintergrund auftritt und sämtliche Blicke auf sich zieht. Wie Buchholz (2012) ebenfalls bemerkt, ist die gesamte *mise en scène* des Films – das zeigt sich in jenen Einstellungen, in denen die *tableaux vivants* zu sehen sind und die Kamera, dem Blick eines Gemäldebetrachters gleich, in stiller, distanzierter Betrachtung verweilt, besonders deutlich – derart gestaltet, die Optik eines Caravaggio-Bildes zu imitieren, sowohl der Früh- als auch späteren Werke, die während seines Romaufenthalts entstanden sind (vgl. ebd.: 2).<sup>121</sup>

Caravaggio galt schon zu Lebzeiten als renommierter Maler, sah sich aber durchaus mit Kritik konfrontiert; speziell seinem extremen Naturalismus standen manche Zeitgenossen skeptisch gegenüber (vgl. Bieberstein 2011: 181). Als Modelle für seine Gemälde engagierte er nicht selten Bauern, Arbeiter, Huren, Bettler oder Straßenkinder und bannte sie samt Falten, schmutziger Füße sowie verdreckter Kleidung in Öl auf die Leinwand (vgl. Walker 1993: 59). Die Darstellung von Menschen aus der Unterschicht, die auf den Gemälden zu Heiligenfiguren werden, war der katholischen Kirche ein Dorn im Auge, tat jedoch der langen Reihe von kirchlichen Aufträgen keinen Abbruch (vgl. Bieberstein 2011: 181). Dem Künstler gelang es, zu Zeiten der Gegenreformation eine Brücke zwischen dem gemeinen Volk und der Kirche zu schlagen, deren Heilige nach Caravaggio ebenso von weltlichen Dingen wie Schmutz geplagt und dadurch vermenschlicht wurden (vgl. Heeling 2009: 50).

Jarman greift dieses Charakteristikum von Caravaggios Gemäldefiguren in seinem Film auf: Lena, Ranuccio, Jerusaleme, sie und alle anderen Angehörigen der niederen Gesellschaft haben Dreck unter den Nägeln, im Gesicht, an Füßen sowie Kleidungsstücken. Der Klerus hingegen – und später auch Lena, die dank Caravaggios teuren Geschenken und ihrer Liaison mit Scipione Borghese in die höheren Kreise aufsteigt – ist körperlich rein

---

<sup>120</sup> Ausnahmen bilden jene Szene zu Beginn des Films, in welcher der junge Caravaggio malend auf den Stufen sitzt sowie jene gegen Ende, wenn Caravaggio und sein Jugendfreund Pasqualone den toten Maler ehrfürchtig bestaunen (vgl. CARAVAGGIO 00:08:25ff.; 01:22:57ff.).

<sup>121</sup> Die *chiaroscuro*-Technik prägt erst Caravaggios spätere Gemälde, weshalb die Beleuchtung der Jugendjahre Caravaggios in Rom weniger düster ausfällt (vgl. Heeling 2009: 49). Die Einstellungen sind in hellen Farben gehalten, meist in Gelb, Grün, Weiß oder Grau und beinahe schattenfrei ausgeleuchtet. Je näher Caravaggio auf sein unausweichliches Schicksal zusteuert, umso düsterer werden die Szenen.

und untadelig gekleidet. Caravaggio selbst nimmt eine Mittelposition ein: Seine Haut und seine Kleidung sind stets sauber, wodurch seine Verbindung zur Oberschicht betont wird. Doch wenn er lächelt, sind die verfärbten, schlechten Zähne des Malers zu sehen, die ihn als Angehörigen der ärmeren Bevölkerungsschicht ausweisen.<sup>122</sup> Im Inneren ist Caravaggio, selbst nicht mehr als der Sohn eines Maurers, noch immer dem einfachen Volk zugeeignet, umgibt sich mit ihm, begehrt, bezahlt und beschenkt es großzügig. Dennoch gehört er nicht vollends dazu, denn er liebt die Machtposition und die Freiheit, die ihm als Künstler und Günstling der Kirche zuteilwerden, was sich anhand seines Äußeren offenbart. Caravaggios charakteristischer Stil wird somit nicht nur auf malerischer Ebene aufgegriffen, sondern ebenso hinsichtlich der Modelle, die er auf seinen Gemälden verewigt.

#### 4.1.1.2 Einzelreferenzen auf ausgewählte Gemälde Caravaggios

CARAVAGGIO inszeniert, wie eingangs erläutert, *tableaux vivants* auf zwei Arten: Als offenkundige filmische Ekphrasen, die durch die Modelle nachgestellt und von Caravaggio auf Leinwand festgehalten werden, sowie in Form intermedialer Referenzen ohne sichtbares Vorbild, die mithilfe von spezifischem kulturellen Wissen als solche erst erkannt werden müssen. So wird unter anderem auf die Gemälde *Knabe mit dem Früchtekorb* (1593/94, <https://bit.ly/3d599mb>), *Knabe, von einer Eidechse gebissen* (1593/94, <https://bit.ly/36Fcx5Q>) oder *Porträt von Papst Paul V.* (1605/06, <https://bit.ly/3lrYPaQ>) referiert, indem sie als natürliche Einstellungen inszeniert und nahtlos in das filmische Syntagma integriert werden (vgl. CARAVAGGIO 00:10:53ff.; 00:17:13ff.; 01:20:41ff.).<sup>123</sup> In dieser Untersuchung werden exemplarisch drei derartige intermediale Bezüge auf Caravaggios Kunstwerke erörtert, da diese als Beleg völlig ausreichend sind.

Zunächst sei auf eine Szene in der ersten Filmhälfte verwiesen, in der sich Caravaggio einen halbernstesten Messerkampf mit Ranuccio liefert (vgl. ebd. 00:36:38ff.). Letzterer liegt nach einem Stoß am Boden, richtet sich wieder auf und scheint das Duell mit einem Lächeln beenden zu wollen. Der Maler lässt sich davon blenden und wird durch eine Stichwunde verletzt. Als er später, von Blut und Schmutz gesäubert, seinen gelegentlichen

---

<sup>122</sup> Caravaggios Zähne sind aus zweierlei Gründen besonders auffällig: Zum einen kontrastiert ihr schlechter Zustand stark mit seinem ansonsten gepflegten Äußeren, zum anderen gibt es keine weitere Figur mit einem derart unansehnlichen Gebiss.

<sup>123</sup> Bilder wie die soeben genannten, deren Titel bereits verraten, was auf dem Gemälde zu sehen ist, werden nicht explizit beschrieben, außer ihre Bildinhalte sind von großer Bedeutung für die Narration respektive Analyse. Dasselbe gilt für alle folgenden Texte des Korpus.

Liebhaber Davide fragt, ob Ranuccio ihn nun liebe oder nicht, verneint dieser.<sup>124</sup> Caravaggio erwidert: „In der Wunde liegt die Antwort. Kunst steht immer gegen die Erfahrung des Lebens. Was sind Öl und zerstoßene Farben schon gegen Fleisch und Blut?“ (ebd. 00:38:50-00:39:05). Er greift nach Davides Hand und legt sie auf seine Wunde. Durch seine Gestik und Mimik imitiert er Caravaggios Gemälde *Der ungläubige Thomas* (1601/02, <https://bit.ly/3nlNpXW>), was auch Heeling (2009) feststellt (vgl. ebd.: 53; vgl. CARAVAGGIO 00:38:44: <https://imdb.to/3nkKBdG>). Dieses basiert auf der Begegnung Jesu Christi mit dreien seiner Jünger, unter ihnen Thomas, der aufgrund der plötzlichen Auferstehung des Gottessohns seinen Finger in dessen Seitenwunde stößt, um sich von dem Wunder zu überzeugen. Die Nähe der Figuren, die Penetration der Verletzung durch Thomas' Finger und die zupackende Hand Jesu Christi, die ihn dorthin drängt, verleihen dem Gemälde eine intime, erotisch aufgeladene Komponente. Diese wird auf das *tableau vivant* in CARAVAGGIO übertragen und durch die sexuelle Beziehung zwischen Caravaggio und Davide, die Absenz der beiden zusätzlichen Zeugen im Originalbild sowie die Verliebtheit Caravaggios in Ranuccio verstärkt. Für den Maler liegt die Antwort auf die Frage, ob Ranuccio ihn liebe, in der Wunde; er erachtet sie, die Verletzung und abgeleitet davon die Liebe, als authentisch – im Gegensatz zur Malerei, die er durch seine vergleichende Aussage degradiert. Daraus lässt sich ableiten, dass Caravaggio der Malerei weniger Wirkungsmacht beimisst als den realen Lebewesen, ihren Handlungen und Gefühlen.<sup>125</sup>

Als *tableau vivant* außerhalb der üblichen Maler-Modell-Situation wird ferner Caravaggios *Heiliger Hieronymus* (1605/06, <https://bit.ly/3d7hp56>) inszeniert (vgl. Heeling 2009: 54). Kardinal Del Monte nimmt exakt dessen Pose ein: Halb bekleidet an einem Tisch sitzend, auf dem ein Totenschädel ruht, schreibt er konzentriert in ein Buch. Jerusaleme tritt zu ihm und kniet weinend nieder, woraufhin ihm der Kardinal tröstend die Hand auf den Kopf legt. Dabei bemerkt er: „Als wir uns erstmals sahen, vor langer Zeit, habe ich geträumt von einer Malkunst, die ich lieben könnte“ (CARAVAGGIO 01:13:52-01:14:02). Vor seinem geistigen Auge erscheint die Erinnerung an den jungen Caravaggio, wie er sich das Messer zwischen den Zähnen hindurchzieht; diese Szene war bereits zu Beginn des Filmes

---

<sup>124</sup> Während des Kampfes ist Caravaggio ebenso schmutzig wie Ranuccio – er ist in jener Einstellung vollends Teil der Unterschicht.

<sup>125</sup> Diese Sichtweise wird in jener Szene widerlegt, in der Caravaggio ein Porträt des Papstes malen soll (vgl. CARAVAGGIO 01:19:18ff.). Gelingt es, wird Ranuccio freigelassen – Kunst entscheidet über Ranuccios Zukunft, ihr wohnt somit durchaus Macht inne. Dessen ist sich auch der Papst bewusst: „Revolutionäre Gesten in der Kunst können sehr hilfreich für uns sein. Das hast du sicher nicht bedacht, du kleiner schwuler Scheißkerl. Das erhält das Quo im Status“ (ebd. 01:20:23-01:20:34).

zu sehen (vgl. ebd. 00:14:42ff.). Del Monte spricht demnach von Caravaggio, für ihn ist die erwähnte Malkunst nur ein Synonym für den Maler. Er träumte von einer Idealversion Caravaggios, für sich selbst und die Kunst – so, wie er sich wünschte, die Idealversion eines „gelehrte[n], bußbereite[n] und gottesfürchtige[n] Kardinal[s]“ zu sein, was er durch Nachstellung des Gemäldes *Heiliger Hieronymus* zu erreichen versucht (Krüger 2006: 272).<sup>126</sup>

Die letzte an dieser Stelle zu nennende intermediale Referenz auf ein Gemälde Caravaggios findet sich gegen Ende des Films: Caravaggio und seine Jugendliebe Pasqualone, repräsentiert durch ein als Engel verkleidetes, mit Palmwedel ausgestattetes Kind und einen jungen Mann, beobachten eine Phalanx aus schwarzgekleideten Kuttenträgern, die Kreuze auf ihren Rücken schultern (vgl. CARAVAGGIO 01:22:58ff.).<sup>127</sup> Der Junge löst sich von Pasqualone und betritt einen verborgenen Raum, hinter dem sich das finale *tableau vivant* verbirgt: Die *Kreuzabnahme* (1600-1604, <https://bit.ly/3iBR2oS>), nachgestellt von zwei Männern und drei Frauen, die den toten Jesus, verkörpert durch Caravaggio, halten (vgl. ebd. 01:24:24: <https://imdb.to/3jtJeXD>).<sup>128</sup> Der Maler trägt die Stigmata des gekreuzigten Sohn Gottes, sodass selbst jene, die den intermedialen Bezug nicht erkennen wissen, um welchen Toten es sich hier handelt.

Die *Kreuzabnahme* ist eines von vielen religiösen Gemälden, die Caravaggio anfertigte. Grund dafür dürfte weniger sein starker Glaube – dagegen sprechen zumindest biografische Nachweise, die sein unchristliches Verhalten belegen – als die gut bezahlten Aufträge der Kirche sein. Auch in CARAVAGGIO wird keine Zuwendung zur Religion vermittelt, vielmehr das Gegenteil.<sup>129</sup> Die erneute Besetzung der Position Jesu Christi durch Caravaggio – nach dem intermedialen Bezug auf *Der ungläubige Thomas* – erfüllt zweierlei Funktionen: Der Maler wird dadurch überhöht, sein Talent als etwas Heiliges deklariert, das in Verbindung zum Göttlichen steht. Gleichzeitig stellt sie einen bewusst blasphemischen Akt dar, denn „[w]ährend sich die Autorität Michele [Caravaggios] über die Christusanalogie

---

<sup>126</sup> Darauf verweist auch seine Begeisterung für philosophische Abhandlungen (vgl. CARAVAGGIO 00:15:58ff.).

<sup>127</sup> Der Palmwedel verweist auf die kirchliche Tradition des Palmsonntags, an dem Jesus eine Woche vor Ostern auf einem Esel in Jerusalem einzieht und vom Volk als Messias ausgerufen wird.

<sup>128</sup> Die beiden Männer sind Nikodemus und der Evangelist Johannes, die drei Frauen die Mutter Gottes, Maria Magdalena sowie Maria Kleopa (vgl. Schütze 2015: 121).

<sup>129</sup> Als er dazu angehalten wird, den Ring des Papstes zu küssen, ohne dessen Hand zu berühren, agiert Caravaggio genau umgekehrt: Er ergreift die Hand und haucht einen Phantomkuss auf den Ring (vgl. CARAVAGGIO 01:19:24ff.). Überdies kämpft er am Ende des Films nicht nur gegen den Tod, sondern zugleich gegen den Geistlichen, der ihm ein Kreuzifix in die Hände drückt (vgl. ebd. 01:15:36ff.). Caravaggio wirft es fort, verlangt stattdessen sein Messer und stirbt, während er es fest umklammert.



dahingehend potenziert, dass ihm eine prägende, inspirierende und leitende Kraft zugewiesen wird, unterläuft der sündige, berechnende und schließlich mordende Künstler diese Analogie stetig“ (Buchholz 2012: 6). Der harte Schnitt auf den aufgebahrten Caravaggio, der von Jerusaleme, Nonnen und Geistlichen betrauert wird, verdeutlicht, dass die vorangegangene Einstellung nichts anderes als ein letztes Gedankenbild Caravaggios war (vgl. CARAVAGGIO 01:25:13ff.). Es offenbart, wie er sich selbst sieht beziehungsweise sehen will: als Märtyrer, als göttliches Wesen, sich selbst bestaunend und von einem Engel bestaunt werdend (dem jungen Caravaggio), gehuldigt von seiner Jugendliebe (dem ehrfürchtig betenden Pasqualone).<sup>130</sup>

Die intermedialen Bezüge auf Caravaggios Gemälde erfüllen eine klare Aufgabe: Sie fungieren als bedeutungstragende Teile der Narration beziehungsweise konstituieren diese erst, indem sie als natürlich wirkende Filmbilder auftreten und als solche auch gedeutet werden – insbesondere dann, wenn die Referenz nicht erkannt wird. Dies stellt Krüger (2006) ebenfalls fest:

An dieser Stelle wird erneut deutlich, daß sich das sinnproduktive Verfahren des Films nicht eigentlich aus einer Logik der – wie auch immer historisch perspektivierten – Narration speist, sondern daß vielmehr die Struktur der Narration selbst unablässig von der bildproduktiven Wirksamkeit ergriffen ist, dergestalt daß die Bilder, und nicht zuletzt die nachgestellten und nachgelebten Gemälde Caravaggios im Film, aus sich heraus neue ›Erzählungen‹ und immer wieder neue Wirklichkeitszusammenhänge hervorbringen. (ebd.: 273)

Ihr Einsatz bestätigt das eingangs zitierte Vorhaben Jarmans, die Handlung unter Zuhilfenahme von Caravaggios Gemälden zu konstruieren. Dieselbe Aufgabe, jedoch auf andere Art und Weise, erfüllen die intradiegetisch materiell vorhandenen Malereien.

#### 4.1.1.3 Materielle Gemälde im Caravaggio-Originalstil

Die erste Malerei wird zu Beginn des Films in einer Rückblende gezeigt: Caravaggio nimmt den kürzlich gekauften jungen Jerusaleme mit in sein Atelier (vgl. CARAVAGGIO 00:05:07ff.). Auf einer Staffelei steht das Schildgemälde *Medusenhaupt* (1597/98, <https://bit.ly/3liQtSO>), dem Jerusaleme die Zunge zeigt. Er nimmt es ab, läuft auf den Maler zu und hält es ihm wie eine Waffe entgegen, worauf dieser gespielt schockiert reagiert; nach einer weiteren Laufrunde verfährt er gleich, doch diesmal späht Caravaggio über das Bildnis und zeigt dem Jungen die Zunge. Nach ihrem scherzhaften Spiel lehnt Caravaggio

---

<sup>130</sup> Gleichzeitig findet durch die Substitution des misshandelten Jesu Christi durch Caravaggio das Stereotyp vom leidenden Künstlergenie Verwendung, das in Kapitel 4.3.2 eingehend erläutert wird.

das Bild an, nimmt Jerusalem auf den Schoß und schläft gemeinsam mit ihm ein. Währenddessen windet sich eine Schlange auf dem neben ihnen abgesetzten Korb, kurz darauf bewegt sie sich auf Jerusalemes Brust. Ein schneller Schnitt verrät, dass es sich dabei um reine Einbildung handelt – die Schlange ist nicht wirklich existent.

Wie Buchholz (2012) gleichfalls bemerkt, ist die lebende Schlange, die zuvor noch Teil des Gorgonenhauptes und damit eines unbelebten, zweidimensionalen Gemäldes war, ein erster Verweis auf die fließenden Übergänge respektive die wechselseitige Beziehung zwischen Kunst und Leben, die für die sich fortan entfaltende Narration in CARAVAGGIO bezeichnend sind (vgl. ebd.: 5). Die Schlange ist zudem, in Anlehnung an den griechischen Medusenmythos, ein Symbol der Bedrohung wie der Bestrafung und, nach der biblischen Überlieferung von der Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies, ein Zeichen der Verführung.<sup>131</sup> All diese Bedeutungen werden im Laufe des Films aufgegriffen – die Bedrohung durch den Tod, dem Caravaggio am Ende ins Gesicht blickt und daraufhin für immer erstarrt, die Bestrafung Lenas für die Affäre mit Scipione, die Verführung Caravaggios durch Ranuccio – und das Medusenhaupt somit als Vorbote für den weiteren Handlungsverlauf semantisiert.<sup>132</sup>

Als zweites Gemälde wird der *Früchtekorb* (1595/96, <https://bit.ly/30MyEnh>) präsentiert: Es dient einem älteren Herrn als Vorwand, den jugendlichen Maler Caravaggio anzusprechen, an dem er eigentlich interessiert ist (vgl. CARAVAGGIO 00:08:25ff.). Der Jüngling führt den Mann zu sich nach Hause, raubt ihn aus und jagt ihn fort. Kunst wird hier zum Lockmittel, zur Waffe des jungen Caravaggio, der um sein Aussehen und sein Talent weiß.

Da er Wein und einem hedonistischen Lebensstil zugetan ist, malt sich Caravaggio selbst als Bacchus (vgl. ebd. 00:11:00ff.). Das fertige Porträt, *Selbstbildnis als Bacchus* (1598, <https://bit.ly/36JW3JP>), zieht die Aufmerksamkeit Kardinal Del Montes auf sich, der sich über die grünliche Hautfarbe wundert:

---

<sup>131</sup> Athene bestraft Medusa für ihre Liebschaft mit Poseidon mit Haaren aus Schlangen und einem Blick, der jeden, der ihn erwidert, in Stein verwandelt.

<sup>132</sup> In jener Einstellung, in der Lenas Leichnam im Tiber treibt, wird über die Tonebene sogar konkret auf Medusa verwiesen, wenn Caravaggio seinen Monolog mit dem Satz „Ein Haar fließt dunkel wie um das Haupt der Medusa“ einleitet (CARAVAGGIO 01:05:12-01:05:15).

**Del Monte:** „Warum hast du das Fleisch so grün gemalt?“

**Caravaggio:** „Eminenz, ich bin den Sommer über krank gewesen. So entspricht es dem Leben.“

**Del Monte:** „Und auch der Kunst?“

**Caravaggio:** „Es ist keine Kunst.“

**Del Monte:** „Ich verstehe. Ein sehr eigenwilliger Standpunkt.“

(CARAVAGGIO 00:11:50-00:12:05)

Über Caravaggios Aussage, durch die grüne Hautfarbe entspreche das Gemälde dem Leben, wird auf dessen Eigenschaft als dem Naturalismus zugeneigter Maler referiert. Darüber hinaus wird ersichtlich, dass er eine klare Grenze zwischen Leben und Kunst zieht: Gemälde können zwar Leben visualisieren, sind dann aber keine Kunst und vice versa.<sup>133</sup> Anhand dieses kurzen Dialogs ironisiert sich die Narration selbst, die sich bekanntermaßen über die Bilder und damit über Kunst konstituiert. Es wird betont, dass die vermeintlich wahre Künstlerbiografie nichts anderes als Fiktion ist.

In der darauffolgenden Sequenz wird sogleich ein weiteres materielles Gemälde Caravaggios eingeführt: der *Lautenspieler* (1595/96, <https://bit.ly/3nuBtDg>) (vgl. ebd. 00:14:02ff.). Mithilfe dieser Auftragsarbeit möchte der junge Maler sein Messer zurückerlangen, das ihm der Kardinal im Krankenhaus abgenommen hat. Del Monte betrachtet die Malerei, fragt, was dort auf dem Notenblatt steht. Caravaggio antwortet: „Du weißt, ich liebe dich“, was das Geschäft besiegelt und ihm nicht nur das ersehnte Messer, sondern auch einen Platz im Bett des Kardinals sowie weitere Aufträge einbringt (ebd. 00:14:14-00:14:16). Caravaggios Kunst wird an dieser Stelle zum Tauschobjekt, zur Handelsware, die ihm weniger wert ist als das scharfge Messer. Zugleich dient sie der gezielten Manipulation: Er weiß um das Interesse des Kardinals und überzeugt ihn letztlich weniger mit malerischem Talent als der geschickten Wahl des Musikstücks und seinen Verführungskünsten.<sup>134</sup>

Die wohl bedeutendste filmische Ekphrasis in CARAVAGGIO bezieht sich auf *Amor als Sieger* (1601/02, <https://bit.ly/2Ia1tzt>): In einer knapp dreiminütigen Sequenz beobachtet der Maler abwechselnd das fertiggestellte Gemälde des geflügelten Liebesgottes und sein Modell Pipo, das artistische Übungen vorführt (vgl. ebd. 00:42:17ff.). Gesprochen wird kein Wort, lediglich extradiegetische, spanische Musik erklingt. Die Kommunikation fin-

---

<sup>133</sup> Den Unterschied zwischen Kunst und Leben greift Caravaggio in jener besprochenen Szene, in welcher *Der ungläubige Thomas* als *tableau vivant* nachgestellt wird, erneut auf (vgl. CARAVAGGIO 00:38:50ff.).

<sup>134</sup> Tatsächlich sind auf dem Originalgemälde vier Liebesmadrigale von Jacques Arcadelt verewigt, wovon eines den Titel *Voi sapete ch'io v'amo, anzi v'adoro* trägt, zu Deutsch "Du weißt, dass ich dich liebe und vergöttere" (vgl. Schütze 2015: 69).

det durch Blicke statt: Caravaggio blickt auf Pipo, zum Gemälde, erneut zu Pipo – er vergeleicht Vorlage und Abbild. Während Pipo ganz auf ihre körperlichen Verrenkungen konzentriert ist, scheint auch Amor, bewirkt durch die Gegenschuss-Montage, seinen Schöpfer verschmitzt lächelnd zu betrachten. In einer Art analog erstelltem *splitscreen* ist das Gemälde zu sehen, parallel zu Pipo, es nimmt die gesamte linke Hälfte des Filmbildes ein (vgl. ebd.: 00:42:50ff.). Der direkte Vergleich führt zu der Erkenntnis, dass im Grunde keine Ähnlichkeiten zwischen Modell und Amor vorhanden sind: Er ist nackt, männlich und hat dunkles Haar, Pipo ist bekleidet, eine Frau und rothaarig. Durch die Gegenüberstellung wird auf die Vorstellungskraft Caravaggios und den damit verbundenen künstlerischen Schaffensprozess verwiesen, in dessen Verlauf aus einer angezogenen Frau mit falschen Flügeln ein göttliches Wesen wird (vgl. Tweedie 2007: 223). Zudem wird die mediale Opposition zwischen Film und Gemälde unterstrichen, was auch Heeling (2009) bemerkt: Amor nimmt, ebenso wie Pipo, auf der Leinwand eine verrenkte Pose ein, ist in dieser für alle Zeit erstarrt; Pipo hingegen bewegt sich in einem fort und diese Bewegung wird durch ihre ausgeprägte Akrobatik, derer die meisten Menschen nicht fähig sind, nochmals verstärkt (vgl. ebd.: 55). Ihre Lebendigkeit ist so dominant, dass sie sogar die Aufmerksamkeit der Kamera auf sich zieht und die Malerei schließlich im *offscreen*-Raum verschwindet (vgl. ebd.).

Das Amor-Bildnis kommt noch in einem weiteren, bedeutenderen Moment zum Einsatz (vgl. CARAVAGGIO 00:51:01ff.). Anlässlich der Gemäldeenthüllung wird ein Ball in den römischen Katakomben ausgerichtet, auf dem sogar der Papst zugegen sein wird. Gemäß der mythologischen Bedeutung von Amor als Gott der Liebe kommt es auf dem Ball zu mehreren amourösen Verstrickungen, was sich bereits im Vorfeld ankündigt: Lenas Beziehung zu Ranuccio ist von Unmut ihrerseits geprägt, da sie ein Verhältnis zwischen ihm und Caravaggio vermutet. Als letzterer ihr jedoch ein Kleid und Schmuck zum Ball schenkt, küsst sie ihn leidenschaftlich, was Ranuccio mit eifersüchtigem Blick beobachtet (vgl. ebd. 00:49:00ff.). Auf dem Ball wendet sich Lena endgültig von Ranuccio ab und beginnt eine Affäre mit Scipione. Ranuccio wiederum wird von Caravaggio mit einem gestohlenen Ring und den Worten „Für ewig, Ranuccio, und einen Tag“ beschenkt (ebd. 00:54:07-00:54:09). Dies hält ihn allerdings nicht davon ab, eine reiche Adlige zu küssen und ihr währenddessen die Ohrringe zu stehlen (vgl. ebd. 00:55:00ff.). Zwischen diesen Szenen wird immer wieder Pipo gezeigt, wie sie vor *Amor als Sieger* Pirouetten dreht; da sie als

dessen Modell fungierte, wird sie selbst zum Amor und übt dessen Macht aus. Der Ball und damit die Liebeleien enden mit einigen finalen, artistischen Drehungen Pipos samt Tanzpartner inmitten der unterirdischen, mit Skeletten gefüllten Gänge sowie dem nun wieder verhüllten *Amor als Sieger*, das fortgetragen wird. Das Gemälde wird dergestalt semantisch aufgeladen, dass es als Auslöser und Wendepunkt für die weitere Handlung dient: Es kommt zur Affäre zwischen Lena und Scipione, die Ranuccio dazu bewegt, Lena zu ermorden, woraufhin er von Caravaggio getötet wird.<sup>135</sup> *Amor als Sieger* ist nicht zufällig genau in der Mitte der Handlung erstmals zu sehen: Die erste Hälfte des Films – die Sterbeszenen Caravaggios ausgenommen – ist harmonischer, die zweite von tragischen Ereignissen geprägt.

Den soeben ausgeführten Erörterungen fügt sich eine abschließende Erkenntnis an: Alle materiell präsentierten Gemälde in CARAVAGGIO werden ohne vorangegangenen Schaffensprozess in finaler Form gezeigt und ihr Malstil stimmt mit dem der Originale überein. Genau gegenteilig verhält es sich bei den *tableaux vivants* in Maler-Modell-Situation, welche die größte Gruppe unter den filmischen Ekphrasen im Text bilden.

#### 4.1.1.4 Die *tableaux vivants* und ihre malerische Umsetzung

Das filmische *tableau vivant* wird üblicherweise mit einer unbewegten, im Lot ausgerichteten Kamera aufgenommen, um dem Rezipienten einen möglichst objektiv-distanzierten Blick darauf zu gewähren (vgl. Barck 2008: 69). Jarman befolgt diese Regel in CARAVAGGIO pflichtbewusst, zeigt er neben Detailaufnahmen doch stets früher oder später das gesamte, nachgestellte Bild frontal und in einer gewissen Zeitspanne, die eine umfassende visuelle Aufnahme erlaubt. Dies gilt gleichfalls für die natürlich in den Narrationsfluss integrierten intermedialen Referenzen auf bestimmte Caravaggio-Gemälde wie die im Folgenden untersuchten *tableaux vivants*, die im Kontext einer Maler-Modell-Situation zu sehen sind. Parallel zu diesen ist stets das im Entstehen begriffene Gemälde zu sehen, sprich das zweidimensionale Abbild. In CARAVAGGIO wird die Funktion des *tableau vivant* umgedeutet: Ursprünglich als Nachahmung eines bestehenden Kunstwerks konzipiert, fungiert es im filmischen Text als Vorlage – die Malerei ist die Kopie. Der mit speziellem kulturellen Wissen ausgestattete Rezipient weiß hingegen, dass dem *tableau*

---

<sup>135</sup> Auch die Örtlichkeit der Katakomben ist nicht zufällig gewählt: Die Toten, zwischen denen die Ballgäste hindurchspazieren, verweisen auf das nahende Ende von Lena, Ranuccio und schließlich Caravaggio.

*vivant* ein in der Realität existierendes Gemälde vorausgeht, weshalb man hinsichtlich des Gemäldes im Film von einer Imitation der Imitation sprechen kann.<sup>136</sup>

Das erste *tableau vivant* wird kurz nach dem Tauschhandel zwischen Caravaggio und Kardinal Del Monte eingeführt (vgl. CARAVAGGIO 00:17:13ff.: <https://imdb.to/34y4K7w>). Es referiert auf *Musizierende Knaben* (1597, <https://bit.ly/36CUq0q>), eine Darstellung von vier Jugendlichen, einer von ihnen stimmt eine Laute. Vergleicht man das *tableau vivant* mit dem Originalgemälde, so fällt auf, dass es sich um keine formvollendete Imitation handelt: Der linke Junge hält Trauben in der Hand, der rechte hat eine dunkle Hautfarbe, der zweite von rechts blickt nach unten; auf dem Original befinden sich die Trauben am unteren linken Bildrand, der rechte Jüngling hat blasse Haut und derjenige links von ihm scheint den Betrachter direkt anzublicken. Hinzukommt, dass das *tableau vivant* nicht in vollkommener Bewegungslosigkeit verharrt: Die Körper der Jungen schwanken leicht, allen voran der des Lautenspielers, seine Hand sinkt kurz herab, er blinzelt und schluckt. Das lebende Bild wird dadurch eindeutig als Filmbild gekennzeichnet, die Verwandtschaft zum Medium Gemälde fällt geringer aus als in den späteren Maler-Modell-Situationen. Sobald der malende Caravaggio den Posierenden eine Pause gewährt, löst sich das *tableau vivant* vollständig auf, die Jungen entspannen sich erleichtert und beginnen ihre Requisite, die Trauben, zu essen, der Lautenspieler erzeugt sogar ein paar disharmonische Töne auf dem Musikinstrument.

Das *tableau vivant* der *Musizierenden Knaben* führt in Caravaggios Arbeitsroutine ein, es kennzeichnet die Methode, gezielt arrangierte Personen und Gegenstände als Vorlage zu nutzen, als Markenzeichen des Künstlers. Darüber hinaus dient es der Informationsvermittlung: Der Rezipient erfährt, wie lange sich Caravaggio bereits in Rom aufhält und wie es um seine Versorgung steht. Die Informationen ergeben sich aus den Fragen des Lautenspielers, der zudem wissen möchte, was sich der Kardinal von Caravaggio erhofft. Dieser gibt keine klaren Antworten, deutet jedoch mit seiner Aussage „Der will auf seine Kosten kommen“ sowohl ein geschäftliches als auch amouröses Verhältnis an (ebd. 00:18:06-00:18:08). Daneben wird klar, wie wenig Caravaggio dem christlichen Glauben zugeneigt ist, wenn er über den katholischen Musikgeschmack des Kardinals spottet. Er betrachtet

---

<sup>136</sup> Einzige Ausnahme bildet der erste Versuch des Künstlers, den heiligen Matthäus abzubilden; für dieses intradiegetische Gemälde existiert kein Caravaggio-Original, es ist ein rein fiktives Werk (vgl. CARAVAGGIO 00:21:06ff.).

seine Beziehung zu Del Monte als rein geschäftliche, die ihm dessen Gunst und damit auch Auftragsarbeiten einbringt.

Besonders stark semantisiert sind die beiden letzten intermedialen Bezüge auf Caravaggio-Gemälde, die in klassischer Modell-Maler-Situation präsentiert werden; in beiden ist Lena als zentrale Figur des *tableau vivant* gesetzt. Das erste referiert auf das Werk *Reuige Magdalena* (1597, <https://bit.ly/2Gt13rp>) und zeigt die in sich zusammengesunkene, büßende Heilige mit offenem Haar – ein Merkmal von Prostituierten –, zu deren Füßen ein Salbgefäß sowie Schmuck als Attribute der Maria Magdalena ruhen (vgl. Buchholz 2012: 4; vgl. CARAVAGGIO 01:00:55ff.: <https://imdb.to/34tZJMT>). Das *tableau vivant* wird nicht unmittelbar als solches inszeniert, zunächst sind aufeinanderfolgende Detailaufnahmen von Lenas im Schoß ruhenden Händen, ihrem Gesicht und der Objekte am Boden zu sehen (vgl. ebd. 01:00:26ff.). Die Schnitte zwischen den Detailaufnahmen sind weich, die Blenden verleihen der Sequenz eine sanfte, himmlisch-zwischenweltliche Komponente. Durch die Statik dieser Einstellungen wird der Narrationsfluss unterbrochen – nach der vorangegangenen, aufrührenden Sequenz mit dem im Todeskampf gequälten Caravaggio kehrt nun wieder Ruhe ein. Auffällig ist in diesen sowie den darauffolgenden Einstellungen, wenn der Maler an seinem Gemälde arbeitet, dass die charakteristischen Spezifika Statik (des Bildes) und Dynamik (des Films) dem jeweils anderen Medium zugewiesen werden: Das *tableau vivant* verharret gemäß seiner Natur bewegungslos, wohingegen die Leinwand bei jedem Pinselstrich Caravaggios schwingt und dadurch den Eindruck erweckt, die gemalte Magdalenengestalt wäre lebendig. Der Künstler vermag es demnach, etwas Statisch-Unbelebtem Leben einzuhauchen.

Die Parallele zur Filmfigur Lena ist aufgrund des Namens und deren Beschäftigung als Prostituierte unverkennbar (vgl. Buchholz 2012: 4). Darüber hinaus nimmt sie exakt dieselbe Pose ein wie auf dem Gemälde. Doch im Gegensatz zu ihrem biblischen Vorbild tut Lena keine Buße, sondern schläft aufgrund der Erschöpfung, die mit ihrer Schwangerschaft einhergeht, während der Malsitzung ein. Das Thema des ursprünglichen Gemäldes wird somit semantisch umkodiert, ein Akt christlich-frommen Verhaltens zu etwas vermeintlich Profanem degradiert. Zugleich mutet Lenas regungsloses Verharren nicht wie natürlicher Schlaf an: Ihre Augen sind nicht gänzlich geschlossen, sie blicken leer auf den Boden, ihre Brust hebt und senkt sich nicht beim Atmen, die Lider flattern nicht. Infolgedessen wird zunächst angenommen, eine Leiche säße auf dem Stuhl – ein Verweis auf das

nahende tragische Schicksal, das Lena bald ereilen und tatsächlich zum toten Modell Caravaggios machen wird. Dies wird nochmals betont, wenn Jerusaleme nach der Schwangerschaftsverkündung durch Lena den Wasserkrug fallen lässt: Das Zerschellen wird zwei Mal dezidiert gezeigt und referiert auf den Tatort, an dem Lenas Leichnam gefunden wird – den Tiber.

Das *tableau vivant* unterscheidet sich von den übrigen Modell-Maler-Szenen dahingehend, dass die eingenommene Pose keine künstliche ist (vgl. Krüger 2006: 275). Der gesenkte Kopf, die entspannte Haltung, sie resultieren aus dem natürlichen Schlaf, der Lena übermannt hat. Hier zeigt sich, ähnlich wie in der Szene mit dem *Medusenhaupt*, der fließende Übergang zwischen Kunst und (filmischem) Leben: „Lena alias Magdalena erwacht aus ihrem Bildsein zum Leben, sie weint, sie lächelt, ja sie raucht eine Zigarette, und offenbart schließlich dem Maler, daß sie schwanger ist, ein wahrhaft Leben hervorbringendes Bild“ (ebd.: 276).

In Opposition dazu wird das darauffolgende *tableau vivant* gesetzt (vgl. CARAVAGGIO 01:09:38ff.). Analog zur *Reuigen Magdalena* werden ebenfalls erst Detailaufnahmen gezeigt, von Gesicht und Füßen der nun toten Lena, dem Kopf eines Mannes, eines trauernden Jungen, einer Gruppe von vier männlichen Personen sowie Lenas Hand. Die einzelnen Einstellungen folgen diesmal in harten Schnitten aufeinander, keine weichen Blenden mildern die Tragik der Situation. Zudem verharren die Figuren in absoluter Regungslosigkeit – umso einschneidender, beinahe erschreckend, wirkt die gebräunte, männliche Hand, die sich, plötzlich von rechts in das Filmbild kommend, auf Lenas bleiche Finger legt. Sie kontrastiert nicht nur aufgrund der Hautfarbe mit der Verstorbenen, sondern betont die Antonymenpaare 'unbewegt' vs. 'bewegt' und insbesondere 'tot' vs. 'lebendig'. Ein Gegenschuss verrät, dass es sich um Caravaggios Hand handelt; er entfernt sich und gibt den Blick auf das nun vollständig sichtbare *tableau vivant* frei, welches das Gemälde *Marietod* (1601-1606) nachstellt – wenn auch mit etwas geringerem Figurenpersonal, als es das Original aufweist. Der Maler befindet sich mitten im Schaffensprozess, verarbeitet die Trauer um Lena auf künstlerischem Wege. Dies wird in aller Ausführlichkeit gezeigt: Großaufnahmen des Malvorgangs an Lenas respektive Marias Gesicht werden wiederholt via weiche Blenden von Szenen überlagert, in denen Caravaggio den Leichnam wehklagend in seinen Armen wiegt. Auf Tonebene ist einer der poetisch anmutenden Monologe des Künstlers zu hören, der die melancholische Atmosphäre nochmals unterstreicht. Als dieser endet, folgt



ein harter Schnitt auf den exzessiv malenden Caravaggio, dessen Trauer von plötzlichem Zorn abgelöst wird. Seinen ausgestoßenen Fluch richtet er auf eine nicht sichtbare Person, die sich aufgrund der Blickrichtung und dem anklagenden Fingerzeig ihm gegenüber befinden müsste. Es entsteht der Eindruck, Caravaggio würde direkt das Publikum adressieren – nicht den Rezipienten selbst, sondern dessen links befindlichen Nebenmann.

Besetzte Lena als Lebende die Rolle der Sünderin Magdalena, so verklärt sie Caravaggio im Tode zur Heiligen Maria.<sup>137</sup> Das Originalgemälde erhält durch die filmische Narration einen semantischen Mehrwert, eine weitere inhaltliche Ebene hinter dem vordergründigen Motiv des Betrauerns der Mutter Gottes. Deren natürlicher Tod wird nun als Mord ausgelegt, den es – und sei es nur in Form eines auferlegten Fluchs – zu sühnen gilt.

Im vorangegangenen Kapitel wurde bereits auf die ausführliche Darstellung des Schaffensprozesses der *tableaux vivants* in Maler-Modell-Situation hingewiesen: Caravaggio wechselt Blicke zwischen dem lebenden und dem unbelebten Bild, schreitet an beiden entlang, setzt einzelne, gezielte Pinselstriche. Hervorzuheben sind dabei zweierlei Aspekte: Zunächst die unkonventionell anmutende Ausrichtung der Leinwand, die in beinahe allen Sitzungen im rechten Winkel zum *tableau vivant* platziert ist, sodass Caravaggio beim Auftragen der Farbe mit dem Rücken zum Figurenensemble steht (vgl. z.B. ebd. 01:10:53ff.). Dies erweckt die Impression, es handle sich hierbei um einen exzentrischen Künstler, der sich allein durch seinen Arbeitsstil von anderen Malern abgrenzt; zudem wirkt es, als würde sich Caravaggio bewusst von seinen Modellen abwenden, um ihre Erscheinung lediglich als Impuls für seine Fantasie zu nutzen – dies konnte bereits hinsichtlich des Amor-Gemäldes festgestellt werden. Darüber hinaus ist es der Malstil selbst, der beim aufmerksamen Rezipienten für Verwirrung sorgt, denn er gleicht dem charakteristischen Caravaggio-Stil nicht im Mindesten. Während in den Originalbildnissen harte Hell-Dunkel-Kontraste dominieren, sind es in den intradiegetischen Gemälden erdige Farbtöne in verschiedensten Abstufungen, allen voran von Rot. Hinzukommt der comichafte, beinahe expressionistisch-abstrakt anmutende Malstil, der weniger an den für Caravaggio bezeichnenden Naturalismus als an den Neoexpressionismus der Achtzigerjahre erinnert (vgl.

---

<sup>137</sup> Manche Quellen vermuten, Caravaggio habe tatsächlich den Leichnam einer Prostituierten als Modell für seine Maria benutzt; dies lässt sich jedoch nicht eindeutig belegen (vgl. Schütze 2015: 138).

Walker 1993: 68; vgl. z.B. CARAVAGGIO 00:29:32).<sup>138</sup> Trotz des übergeordneten Vorhabens, eine Künstlerbiografie filmisch aufzubereiten, zieht Jarman also eine klare Grenze zwischen dem echten Caravaggio sowie dessen intradiegetisch fiktionalem Pendant und verweist damit gezielt auf seine eigene historische Gegenwart.<sup>139</sup> Außerdem wird deutlich, dass der Schaffensprozess selbst nicht von großer Bedeutung ist; er ist nur Teilaspekt der dominierenden *tableaux vivants* und wird dazu genutzt, eine authentische Ateliers- beziehungsweise Arbeitssituation zu kreieren (vgl. Heeling 2009: 51f.).

„In Jarman’s *Caravaggio* the tableau vivant serves as the medium for a history based on images; it becomes an interface between art and history, film and painting, the present and the past“ (Tweedie 2003, zit. n. Buchholz 2012: 4). Anhand von Tweedies Aussage zeigt sich die essenzielle Rolle der *tableaux vivants* in CARAVAGGIO, den Originalwerken eine weitere semantische Bedeutungsebene hinzuzufügen. Die lebenden Bilder – die aus der Maler-Modell-Situation resultierenden ebenso wie die natürlich in die Narration integrierten – dienen dazu, die Geschichte hinter dem Bild zu vermitteln und generieren dadurch erst die Filmhandlung.

#### 4.1.1.5 Kunstkritik unerwünscht – Giovanni Baglione und *Der Tod des Marat*

CARAVAGGIO referiert ausschließlich auf Gemälde des italienischen Barockkünstlers – bis auf zwei Ausnahmen. Die erste findet sich in einer Sequenz, in welcher der Kunstsammler Giustiniani gemeinsam mit Kardinal Del Monte speist: Hinter der langen Tafel, an der die beiden Figuren dinieren, befindet sich ein gewaltiges Gemälde mit allerlei Meerestieren (vgl. CARAVAGGIO 00:41:09ff.). Da es für die Narration unerheblich ist, vielmehr dekorativen Zwecken dient und demnach keine filmische Ekphrasis ist, wird es nicht näher analysiert. Relevanter ist eine Betrachtung des intermedialen Bezugs, der mittels der Figur des Giovanni Baglione hergestellt wird.

Baglione ist erstmals kurz vor dem Enthüllungsball anlässlich Caravaggios *Amor als Sieger* zu sehen (vgl. ebd. 00:49:43ff.). Bereits für das Fest gekleidet, sitzt er tippend an seiner Schreibmaschine, blättert dann in einem Hochglanzmagazin und betrachtet mit

---

<sup>138</sup> Nachdem der Versuch, Aufnahmen der echten Caravaggio-Malereien in den Film zu integrieren, gescheitert war – die Proportionen der Gemälde harmonisierten nicht mit jenen des Filmbildes und die Fotografien offenbarten Risse sowie andere Anzeichen des Verfalls –, ließ Jarman die im Atelier geschaffenen Malereien von seinem Produktionsdesigner Christopher Hobbs anfertigen (vgl. Walker 1993: 67f.).

<sup>139</sup> Dies ist bei weitem nicht die einzige Referenz auf das 20. Jahrhundert beziehungsweise die Achtzigerjahre, wie Kapitel 4.1.2 zeigen wird.

sichtlichem Unmut die darin abgebildeten Gemälde Caravaggios. Schnaubend legt er das Magazin beiseite und rundet sein pompöses Aussehen mit einem gezielt platzierten Schönheitsfleck ab. Auf dem Ball stellt er Caravaggio Lady Elizabeth, eine Verehrerin Michelangelo Buonarrotis, vor, lacht jedoch geringschätzig, als sie sich aufgrund der Namensgleichheit nach einem Verwandtschaftsverhältnis erkundigt (vgl. ebd. 00:52:15ff.).<sup>140</sup> In einer späteren Szene in den Katakomben wird ihm sein Ring, der bald darauf Ranuccios Finger zierte, von Caravaggio gestohlen mit den Worten: „Merkur schuf die schönen Künste durch einen Akt des Diebstahls“ (ebd. 00:53:28-00:53:33). Zurück auf dem Ball gibt Baglione dem Amor-Gemälde einen abfälligen Klaps, er bezeichnet es als hässlich und lobt stattdessen den Rahmen (vgl. ebd. 00:54:34ff.). In Kontrast dazu steht die unmittelbar darauffolgende Aussage Scipiones, der Caravaggio zu seiner großartigen Leistung gratuliert und ihn bestärkt, in gleicher Weise weiterzuarbeiten. Ein letztes Mal ist Baglione in der Badewanne sitzend zu sehen, wo er energisch auf seiner Schreibmaschine tippt und das Geschriebene schließlich laut wiederholt:

„Mit stiller Duldung seines Kardinals stahl dieser Mächtigen des Namens Michelangelo den Auftrag für dies Bildnis. So flechten einen Bund die Kirche und die Gasse. Und wer die Kunst liebt, nehme sich in Acht vor diesem Gift, welches den Leib unserer geliebten Renaissance durchdringt wie eine tödliche Droge. Die Schatten, welche seine Bilder verdunkeln, sind nicht weniger tückisch als diejenigen, die seine Ignoranz und Verderbtheit verhüllen. Ein trauriger Abglanz unserer Zeit.“ (ebd. 00:58:07-00:58:58)

Sobald das letzte Wort gesprochen ist, lässt er sich in der Wanne zurücksinken und referiert in Form eines *tableau vivant* auf Jacques-Louis Davids Gemälde *Der Tod des Marat* (1793, <https://bit.ly/2F1x894>) (vgl. ebd. 00:59:02ff.). Jarman besetzt somit die Rolle des toten Märtyrers Marat mit dem lebenden Baglione, macht die Kultfigur der Französischen Revolution zum neidvollen Kunstkritiker (vgl. Krüger 2006: 269).<sup>141</sup> Dieser fungiert in CARAVAGGIO vorrangig als Initiator eines Metadiskurses über die Frage, ob man Kunst

<sup>140</sup> Betrachtet man die historischen Fakten, so ist eine Verwandtschaft definitiv auszuschließen. Abgesehen davon verstarb Michelangelo sieben Jahre vor Caravaggios Geburt, weshalb Lady Elizabeth – die nicht älter als Caravaggio zu sein scheint – äußerst alt sein müsste, um den berühmten Maler und Bildhauer persönlich gekannt zu haben.

<sup>141</sup> Mit der Einführung des Giovanni Baglione bedient sich Jarman erneut nachgewiesener biografischer Fakten, zumindest was dessen Existenz betrifft: Tatsächlich standen Baglione, selbst ein Maler, und Caravaggio in einem Konkurrenzverhältnis, das im Vergleich ihrer beiden Amor-Werke – nach Caravaggios irdischem Amor wurde Baglione mit einem himmlischen Amor beauftragt – kulminierte (vgl. Heeling 2009: 58). Während Caravaggio großes Lob erntete, wurde Baglione für sein Gemälde verspottet (vgl. ebd.). Belegt ist außerdem ein gerichtlicher Prozess, in dem Baglione Caravaggio sowie weitere Maler anklagt, Verleumdungen und Beschimpfungen über ihn in Rom verbreitet zu haben (vgl. ebd.: 57f.). In CARAVAGGIO wird jedoch nicht erwähnt, dass Baglione neben seiner journalistischen Tätigkeit auch Maler ist.

bewerten dürfe oder nicht. Jarman steht dem Metier des Kunstkritikers offenkundig negativ gegenüber, inszeniert er Baglione doch als eitlen, in der Renaissance verhafteten und dadurch altmodischen Gecken, der *Amor als Sieger* als einziger Anwesender für nicht gelungen erachtet. Da er damit dem allgemein positiven Tenor widerspricht, scheint seine Bekundung, das Bild sei hässlich, rein auf Missgunst und nicht auf professioneller Expertise zu beruhen.

*Der Tod des Marat* entstand beinahe 200 Jahre nach Caravaggios Tod, in der Epoche des Klassizismus. Auf (kunst)geschichtliche Korrektheit wird in CARAVAGGIO folglich bewusst verzichtet, vielmehr besteht die Intention, eine Brücke zwischen Jarmans historischem Kontext und dem des filmischen Textes zu schlagen. Dieses Vorhaben wird durch diverse Anachronismen, die in der Diegese auszumachen sind, nochmals verstärkt.

#### 4.1.2 CARAVAGGIO – eine anachronistische Künstlerbiografie der Postmoderne

Dem Vorhaben, in den ausgehenden Achtzigerjahren eine Filmbiografie über den Barockkünstler Michelangelo Merisi da Caravaggio zu produzieren, geht die Frage voran, wie im Text mit der Historizität zu verfahren ist. Jarman entschied sich für eine unkonventionelle Lösung: Er war sich bewusst, dass kein filmischer Text der Gegenwart es vermag, eine vergangene Epoche vollends authentisch darzustellen (vgl. Walker 1993: 62). Ziel war deshalb ein Konfrontationskurs, eine Symbiose aus Referenzen auf das 16. beziehungsweise 17. Jahrhundert und das 20. Jahrhundert (vgl. ebd.). So werden unter anderem während Caravaggios Arbeit in seinem Atelier über die Tonebene Geräusche von Zügen und Motorrädern übermittelt, die nur aus dem 20. Jahrhundert stammen können (vgl. Bauer 2011: 102). Zu den auffälligsten Anachronismen auf Bildebene gehören der aus Zeitungspapier gefaltete Hut Ranuccios und die Zigarette in seinem Mund, der Taschenrechner Giustinianis sowie die beim Dinner gegenwärtigen Kellner in modernem Livree, ein Motorrad, an dem Ranuccio schraubt, Bagliones Schreibmaschine und Hochglanzmagazin, eine Lichterkette und ein Auto (vgl. CARAVAGGIO 00:19:08ff.; 00:40:36ff.; 00:45:02ff.; 00:57:48ff.; 01:14:42ff.; 01:20:59ff.). Anhand dieser Geräusche und Objekte wird betont, dass CARAVAGGIO kein historisch akkurates Zeugnis einer vergangenen Zeit abliefern möchte. Die Anachronismen dienen in erster Linie dazu, den historischen Illusionismus des Films zu unterstreichen und dem Rezipienten stets die außerfilmische Gegenwart ins Gedächtnis zu rufen (vgl. Walker 1993: 62). Dadurch vollzieht sich ein automatischer Vergleich zwischen

Vergangenheit und Gegenwart, der sowohl Unterschiede als auch Ähnlichkeiten aufzeigt (vgl. ebd.). Dies wird besonders durch die Darstellung des Kunstbetriebs anhand des in CARAVAGGIO dominant gesetzten Themas Geld ersichtlich.

#### 4.1.2.1 Geld regiert die Welt – und die Herzen der Armen

Welch tragende Rolle Geld im Text spielt, wird gleich zu Beginn des Films vermittelt, wenn Caravaggio den stummen Jerusaleme als Lehrjungen und damit ein Menschenleben mit Silbermünzen erwirbt (vgl. CARAVAGGIO 00:03:05ff.). Als weiteres Beispiel ist der Kunstsammler Giustiniani anzuführen, der beim Essen mit Del Monte mit seinem Taschenrechner Kalkulationen aufstellt (vgl. ebd. 00:40:36ff.). Bevor er den Kardinal über den anstehenden Auftrag für *Amor als Sieger* informiert, wird er von dem Geistlichen auf seine hohen Darlehensraten aufmerksam gemacht, woraufhin Giustiniani sofort mit Caravaggios exorbitanten Preisen kontert.

Wiederholt zum Metadiskurs wird Geld vor allem in jenen Szenen, in denen das von ökonomischen Bedingungen geprägte Verhältnis zwischen Auftraggeber und Maler sowie Maler und Modell in den Fokus rückt. Exemplarisch hierfür ist die Szene, in der sich Caravaggio erstmals an der bildlichen Darstellung des Heiligen Matthäus versucht (vgl. ebd. 00:21:04ff.). Er wird für seine Arbeit von der Kirche bezahlt und muss deshalb Del Monte als neugierigen Beobachter, der ungeduldig auf die Zurschaustellung von Caravaggios Talents wartet, in seinem Atelier dulden. Statt zu malen, geht der Künstler nur angespannt rauchend vor dem *tableau vivant* sowie der Leinwand auf und ab. Schließlich hinterlässt er einen einzigen, kurzen Pinselstrich, woraufhin der Kardinal zu lachen beginnt und sich das *tableau vivant* auflöst. Nach Caravaggios zorniger Order „Ihr werdet bezahlt fürs Stillstehen!“ nehmen die Modelle, die wiederum vom Maler entlohnt werden, umgehend ihre ursprüngliche Position ein und Del Monte gähnt angesichts des wenig spannenden Malvorgangs (ebd. 00:22:42-00:22:44). Der Mythos vom begnadeten Künstler, dessen schöpferischer Tätigkeit etwas Aufregendes, ja Magisches anhaftet, wird in dieser Szene entzaubert: Die künstlerische Arbeit wird nicht von plötzlichen Inspirationsschüben oder dem eruptiven Ausbruch eines Genies, sondern von bezahlten Aufträgen bestimmt. Die Notwendigkeit Geld zu verdienen hemmt das künstlerische Talent und führt in Caravaggios Fall zu einer Blockade, die erst Ranuccio auflösen kann.

Besonders mit ihm und Lena, zwei aus der Unterschicht stammenden Figuren, ist das Motiv des Geldes am stärksten verknüpft, denn es dient als Antrieb für die meisten ihrer Handlungen. So erhält Ranuccio als Belohnung für seinen Sieg über Davide im Boxkampf eine Goldmünze von Caravaggio (vgl. ebd. 00:27:28ff.). Sie stellt zugleich eine Art Lockmittel dar, um Ranuccio als Modell zu gewinnen. Während der Arbeit am *Martyrium des heiligen Matthäus* (1599/1600) gibt Caravaggio ihm mehr und mehr Münzen, die sich Ranuccio voller Habgier in den Mund steckt (vgl. ebd. 00:28:00ff.). Dies bewegt den seine Muse begehrenden Maler dazu, die letzte Münze zwischen die Zähne zu klemmen und sie von Ranuccio mit dem Mund entgegennehmen zu lassen. Mit diesen Handlungen widerspricht sich Caravaggio selbst: In jener Szene, in der er Ranuccio erstmals sieht, fragt Davide, der das offensichtliche Interesse des Malers bemerkt, ob er dafür zahlen wolle (vgl. ebd. 00:20:01ff.). Caravaggio verneint entrüstet, woraufhin Davide meint, dann sei es wohl wahre Liebe – in Wirklichkeit handelt es sich um gekaufte Liebe.

Der Gegensatz 'echte Liebe' vs. 'Geldliebe' wird auch in der Beziehung von Ranuccio und Lena thematisiert und geht schließlich fließend ineinander über, wenn sich die Begierde nach den Goldmünzen mit derjenigen nach einander vermischt (vgl. ebd. 00:31:19ff.). Die Habgier übersteigt zunehmend die Liebe: Im Streit mit der eifersüchtigen Lena behauptet Ranuccio, er liebe nicht Caravaggio, sondern nur sein Geld; dies sind nach knapp 40 Minuten Laufzeit die ersten Worte, die Ranuccio spricht und beschreiben damit zugleich seinen Charakter (vgl. ebd. 00:37:50ff.). Auch Lena wird vom Reichtum angetrieben, was sie dazu bewegt, sich von Ranuccio abzuwenden. Nachdem sie ihn von ihrer Schwangerschaft unterrichtet hat und er fragt, was dies für ihre Beziehung bedeute, antwortet sie: „Aber du hast doch Michele. Und ich hab Scipione. Und das Kind, das Kind, es soll wirklich reich sein. Jenseits von aller Habgier“ (ebd. 01:04:40-01:04:58). Lenas Aussage macht deutlich, dass sie sich der negativen Wirkung von Geld durchaus bewusst ist; als einzige Lösung, um von dessen verderblichem Charakter nicht betroffen zu sein, sieht sie immensen, alles übersteigenden Reichtum, den einzig die Kirche, verkörpert durch Scipione, zu bieten hat.

#### 4.1.2.2 Selbstreferenz und Multiperspektivität

Schmitz (2014) sieht in CARAVAGGIO Jarmans eigene Probleme als Künstler im Großbritannien der Achtzigerjahre, in denen sich die Wende von einer formalistischen Avantgarde

zum Thatcherschen Neokonservatismus vollzog, widergespiegelt (vgl. ebd.: 115). Auch andere Autoren verweisen auf Parallelen zwischen Jarman und Caravaggio, insbesondere die im Film klar herausgestellte Homosexualität des Malers betreffend, die von Kunsthistorikern seit langem vermutet wird.<sup>142</sup> Jarman selbst war ebenfalls homosexuell und Aktivist der englischen Homosexuellen-Bewegung (vgl. Helbig 1999: 296). Der Film greift die Thematik nicht explizit auf, ebenso wenig die Probleme beziehungsweise Vorurteile, denen sich Homosexuelle in den Achtzigerjahren – und bis heute – gegenübersehen. Tatsächlich spielt Caravaggios sexuelle Orientierung innerhalb der Diegese keine große Rolle. Seine Begierde nach Ranuccio wird nicht bewertet, einzig der Papst bezeichnet den Maler als „kleine[n] schwule[n] Scheißkerl“, ohne jedoch eine fundierte Abscheu zu vermitteln; solange Caravaggio Bilder hervorbringt, die der Verbreitung des christlichen Glaubens dienlich sind, interessieren den Papst dessen sexuelle Vorlieben wenig (CARAVAGGIO 01:20:29-01:20:31). Durch diese Umkehrung – in der fikionalisierten Vergangenheit war Homosexualität weniger negativ konnotiert als in der modernen Gegenwart – kritisiert Jarman die Haltung gegenüber Homosexuellen in den späten Jahren des 20. Jahrhunderts.

Die Kombination aus historischer Erzählung und eindeutigen Bezügen auf das ausgehende 20. Jahrhundert wie die Anachronismen weisen CARAVAGGIO klar als postmodernen Film aus (vgl. Schmitz 2014: 115). Dafür sprechen sowohl die verhandelten, mit der Kunstschöpfung und dem Kunsthandel einhergehenden ökonomischen Aspekte als auch die subtil aufgegriffene Thematik gleichgeschlechtlicher Liebe. Hinzukommen Verweise auf die eigene Gemachtheit des filmischen Textes, die zumeist anhand der Figur des Jerusaleme vermittelt werden. Exemplarisch hierfür ist eine Szene zu Beginn des Films, in der er, nun erwachsen, wie damals als Kind aus dem hochgelegenen Fenster späht, dann zu Caravaggio sieht und anschließend direkt in die Kamera blickt (vgl. CARAVAGGIO 00:08:10ff.). Mahne (2007) bemerkt dazu gleichfalls: „Der direkte Blick einer Figur in die Kamera übernimmt die Funktion einer effektvollen metaleptischen Illusionsstörung. Der Zuschauer fühlt sich in seiner Rolle als passiver Beobachter ertappt, die ontologische Schwelle zwischen der erzählten und der werkexternen Welt scheint überschritten“ (ebd.:

---

<sup>142</sup> Die hohe Zahl an männlichen Akten, die sich in Caravaggios Gesamtwerk nachweisen lassen, waren Anlass für Spekulationen über die mögliche homo- respektive bisexuelle Orientierung des Künstlers (vgl. Walker 1993: 59). Tweedie (2007) stellt dazu fest: „[H]is paintings often revolve around sexually inviting or challenging glances and gestures and incorporate an iconography associated with homoerotic subcultures of his time“ (ebd.: 208). Insbesondere seine Werke *Amor als Sieger* und *Heiliger Johannes der Täufer* (1606) bestärken die Annahme, Caravaggio sei homosexuell gewesen (vgl. Walker 1993: 60).

102). Ein anderes Beispiel, das den Kontrast zwischen Statik und Dynamik, damit in weiterem Sinne zwischen Gemälde und Film betont, ist jene Einstellung, in der Jerusalem während Caravaggios erstem Versuch, ein Bildnis des heiligen Matthäus anzufertigen, vor dem *tableau vivant* sitzt und strickt; zur auffälligen Bewegung kommt via auditivem Kanal das laute Klicken der Stricknadeln hinzu (vgl. ebd. 00:21:06ff.).

In diesem Kontext sei außerdem auf einen die Erzählstruktur betreffenden Aspekt verwiesen: Wird anfangs impliziert, das Leben Caravaggios werde ausschließlich mithilfe seiner Erinnerungen rekonstruiert, bricht der Film mit diesem Konzept, sobald sich Momente finden, die nicht aus Caravaggios Gedächtnis stammen können. Beispiele dafür sind Ranuccios Erinnerung an die drei Küsse Lenas – im Heu, in der Hängematte und nach dem Boxkampf –, die ihm durch den Kopf schießen, als sie ihn über das Ende ihrer Beziehung informiert, oder das Treffen Lenas mit Scipione in den Katakomben, bei dem dieser seinen künstlichen Bart abnimmt (vgl. CARAVAGGIO 01:05:00ff.; 00:54:26ff.).<sup>143</sup> Wie auch Buchholz (2012) feststellt, erweitert sich so „[d]as individuelle Gedächtnis des sich erinnernden Künstlers [...] entgegen der synchronen Erzähllogik nach und nach auf ein breites, kulturelles Gedächtnis“ (ebd.: 3).

Es zeigt sich, dass in CARAVAGGIO ein breites Spektrum an filmischen Ekphrasen zum Einsatz kommt, die sich jeweils in der Art und Weise ihrer Inszenierung voneinander unterscheiden. Als dominant sind die *tableaux vivants* gesetzt, die neue Bedeutungsebenen eröffnen und den Originalgemälden jenseits ihrer eingefrorenen prägnantesten Augenblicke eine Geschichte zuweisen. Diese einzelnen (Bild)Geschichten werden zu einer Gesamtnarration verknüpft, welche die Lebensgeschichte Michelangelo Merisi da Caravaggios ergeben. Die filmischen Ekphrasen bilden somit das Rückgrat der Erzählung, werden dabei semantisch umkodiert und für Diskurse funktionalisiert, mit denen sich Jarman zu Lebzeiten konfrontiert sah.

#### 4.2 Lech Majewskis DIE MÜHLE UND DAS KREUZ

Wie Greenaway und Jarman begann auch Majewski seinen kreativen Werdegang als Maler, bevor er sich dem Film zuwandte (vgl. Thomson 2011: 16). Wiederholt macht er die Malerei zum Ausgangspunkt seiner Texte, beispielsweise Hieronymus Boschs Triptychon *Der Garten der Lüste* (1490-1500) in seinem gleichnamigen Film von 2004 (vgl. ebd.). In DIE

---

<sup>143</sup> Dadurch wird auf die Pseudo-Authentizität der Kirche verwiesen, die ihr wahres Antlitz hinter einer Maske – oder in diesem Fall, einem Bart – verbirgt.



MÜHLE UND DAS KREUZ erfährt dieser Ansatz nun eine immense Steigerung:<sup>144</sup> Dominieren im soeben erörterten CARAVAGGIO klassische *tableaux vivants* im Sinne regungsloser Nachahmungen von bekannten Malereien des Barockkünstlers, wird in Majewskis zwölfter Regiearbeit die Bezeichnung "Lebendes Bild" wörtlich genommen.<sup>145</sup> Basis und zentrales Analyseobjekt seiner filmischen Gemäldeinterpretation ist Pieter Bruegels des Älteren *Die Kreuztragung Christi* (1564), ein malerisch festgehaltener Mikrokosmos, der durch filmtechnische Verfahren in Bewegung versetzt wird.<sup>146</sup>

Inhaltlich fokussiert DIE MÜHLE UND DAS KREUZ den Ablauf eines Tages einiger weniger der etwa 500 abgebildeten Figuren des Gemäldes. Der Film beginnt mit dem Auftritt einer Gruppe von Personen, die eingekleidet werden, der Maler Pieter Bruegel schreitet mit seinem Auftraggeber, dem Kunstsammler Nicolaes Jonghelinck, zwischen ihnen hindurch, zupft Kleidung zurecht und bespricht die Bildkomposition. Auf diesen Vorspann folgt eine Reihe von Episoden, die jeweils Ausschnitte aus dem Leben des niederländischen Volkes zeigen: zwei Holzfäller im Wald, ein junges Bauernpaar, das sein Kalb zum Markt führt, der Müller, der hoch oben am Berg sein Tagwerk beginnt, Frau und Kinder Bruegels, die langsam aufwachen. Es sind alltägliche Szenen ohne gesprochene Worte, über die jederzeit das Grauen hereinbrechen kann: Rot gewandete Reiter tauchen auf, verprügeln den jungen Bauer, binden ihn an eine Art Katharinenrad und heben dieses auf einem Pfahl, wo die Raben dem zum Tode Verurteilten das Fleisch von den Knochen picken; an anderer Stelle wird eine Frau lebendig begraben. Dazwischen findet wieder der Alltag statt, auch der des Malers, seines Auftraggebers und derjenige der Jungfrau Maria, die ebenfalls Mitglied der dargestellten Dorfgemeinschaft ist. Während Bruegels Gedanken und Aussagen um die Planung des anzufertigenden Gemäldes kreisen, sind Marias

---

<sup>144</sup> Der Titel des Films leitet sich von Michael Gibsons gleichnamiger Studie zu Bruegels *Die Kreuztragung Christi* ab, die Majewski als Inspiration für sein Projekt diente; Gibson war auch an der Entwicklung des Drehbuchs beteiligt (vgl. Thomson 2011: 16).

<sup>145</sup> Auch die natürlich ins filmische Syntagma von CARAVAGGIO integrierten *tableaux vivants* wie beispielsweise *Der ungläubige Thomas* lassen sich als klassisch bezeichnen, verharren sie doch lange genug in Bewegungslosigkeit, um den Rezipienten die Möglichkeit zu bieten, die intermediale Referenz zu erkennen.

<sup>146</sup> Um die tiefenperspektivisch bisweilen irritierend wirkende Optik von DIE MÜHLE UND DAS KREUZ zu erzeugen, greift Majewski auf dreierlei Aufnahmeverfahren zurück: Er filmte die Schauspieler vor *blue screen* – einer blauen Leinwand, die im Nachhinein durch verschiedene Hintergründe ersetzt wird –, drehte an Schauplätzen in Polen, der tschechischen Republik, Österreich und Neuseeland, die der Landschaft in *Der Kreuztragung Christi* ähneln und hielt eine große, eigens gemalte Kopie von Bruegels Werk mit der Kamera fest (vgl. Thomson 2011: 16ff.). In der Postproduktion wurden diese verschiedenen Aufnahmen anschließend übereinandergelegt, beispielsweise ein Schauspieler vor *blue screen*, kombiniert mit weiteren Schichten der gemalten zweidimensionalen Kulisse und Drehortaufnahmen wie dem Himmel über Neuseeland (vgl. ebd.: 18).

Worte stets Teil eines inneren Monologs, in dem sie über das bevorstehende Schicksal ihres Sohnes Jesus Christus kontemplieren. Bald darauf wird der Sohn Gottes mit seinem kürzlich angefertigten Kreuz beladen und gen Golgatha geführt, begleitet von zwei weiteren Verurteilten. Ihnen folgt das niederländische Volk ebenso wie der Blick des Müllers, der von seiner hoch oben gelegenen Werkstatt alles mit unbewegter Miene beobachtet. Am Hinrichtungsort angekommen, wird Jesus ans Kreuz geschlagen, der Tag endet mit einem Gewitter. Als ein neuer anbricht, scheint die Sonne und die Menschen tanzen. Es folgt eine Abblende, nur um kurz darauf eine Detailaufnahme aus *Die Kreuztragung Christi* zu zeigen, aus der langsam herausgezoomt wird. Der Bilderrahmen wird sichtbar, der Raum als Teil des Kunsthistorischen Museums in Wien und damit das Gemälde als Diegese innerhalb der Diegese enthüllt.

Pieter Bruegel der Ältere visualisiert in seinem Gemälde den Leidensweg Christi, versetzt in seinen eigenen historischen Kontext. Geboren zwischen 1528 und 1530 im niederländischen Dorf Brueghel bei Breda, beginnt er eine Malerlehre bei Pieter Coeck van Aelst und wird 1551 selbst Meister (vgl. o. V. 1997: 98; vgl. Zahner 2012: 3). Er lebte demnach zu einer Zeit, in der sich zum einen die protestantische Reformation in Nordeuropa verbreitete, zum anderen Karl V. als Kaiser des Heiligen Römischen Reiches über zahlreiche Kolonien sowie große Teile Europas herrschte und mit Brachialgewalt den katholischen Glauben weiterhin aufrechtzuerhalten versuchte (vgl. Plate 2018: 468f.). Im Zuge dessen wurde Bruegels Heimat von Spaniern besetzt, was sich auch in seinem Gemälde niederschlägt: Nicht römische Soldaten flankieren Jesus auf seinem Kreuzweg, sondern die durch rote Kleidung gekennzeichneten Spanier.

Majewski versetzt diese Soldaten nun mit filmischen Mitteln in Bewegung, lässt sie willkürlich anmutende Grausamkeiten begehen, die insbesondere von Bruegels Auftraggeber Jonghelinck kritisch kommentiert werden. Er ist neben Maria und Bruegel, der sich ganz seinem Bildaufbau widmet und dessen zugrundeliegende Semantiken verrät, die einzige sprechende Figur.<sup>147</sup> Jedem von ihnen wird ein im filmischen Text zentraler Themenkomplex zugewiesen, den sie sprachlich aufgreifen: die politische Situation Flanderns im 16. Jahrhundert, die Passion Christi sowie die Bildgenese samt enthaltener Symbole und Semantiken. Alle drei stehen in wechselseitiger Beziehung zueinander und werden dementsprechend eingehend betrachtet.

---

<sup>147</sup> Die rotgewandeten Soldaten sprechen ebenfalls, jedoch nur in ihrer Muttersprache; die Intention dahinter ist es aufzuzeigen, dass es sich bei ihnen um Spanier handelt.

#### 4.2.1 Pieter Bruegels des Älteren *Die Kreuztragung Christi*

Pieter Bruegel des Älteren Werke sind der Epoche der Flämischen Renaissance zuzuordnen, er fertigte zahlreiche Zeichnungen, Kupferstiche und Gemälde an, widmete sich aber erst ab 1558 verstärkt der Malerei (vgl. o. V. 1997: 98). Seine Arbeit wurde bisweilen von Hieronymus Bosch beeinflusst, entwickelte jedoch einen eigenen Stil, da er sich nicht wie Bosch fantastischen Motiven zuwandte, sondern Szenen aus dem alltäglichen Leben und Landschaften – Bruegel galt als einer der ersten europäischen Maler, der sich künstlerisch damit befasste – auf Leinwand festhielt (vgl. Plate 2018: 469). Grund dafür dürften jene Jahre nach seiner Ausbildung gewesen sein, die Bruegel in Italien verbrachte; dessen Topografie, insbesondere die Berge, prägten nachhaltig seine Arbeiten (vgl. Zahner 2012: 3). Dies beweist nicht zuletzt jenes Werk, über das sich DIE MÜHLE UND DAS KREUZ konstituiert: *Die Kreuztragung Christi*.

##### 4.2.1.1 Betrachtung des Originalgemäldes

*Die Kreuztragung Christi* (<https://bit.ly/30Eb9Nk>) stellt mit ihren Maßen von 124 x 170 cm die zweitgrößte bekannte Malerei Bruegels dar (vgl. Plate 2018: 472). Es zeigt eine weite, mit kleinen Hügeln durchsetzte Ebene, auf der sich mehrere hundert Menschen befinden. Hinter ihnen ragt ein einsamer, schmaler Berg empor, auf dessen Spitze eine Mühle thront – seine vertikale Ausrichtung in diesem von Horizontalen geprägten Gemälde macht ihn zum Blickfang des Bildes. Zugleich teilt er die Malerei in zwei Bereiche, was durch die Färbung des Himmels verdeutlicht wird: Helles Licht und weiße Wolken dominieren die linke Seite, auf der sich außerdem eine Stadt sowie eine grüne Hügellandschaft in der Ferne ausmachen lassen; auf der rechten Bildhälfte hingegen, die zwei Drittel der Fläche einnimmt, zieht ein Gewitter auf, die Landschaft, auf der Menschen einen dunklen Kreis bilden, wirkt vertrocknet und kahl. Man kann hierbei von zwei semantischen Räumen im Bild sprechen, die sich durch jeweils gegensätzliche Paradigmen auszeichnen: 'hell' vs. 'dunkel', 'blauer Himmel' vs. 'Gewitter', 'fruchtbar' vs. 'unfruchtbar'. Dies ließe sich weiterspinnen zu 'Leben' vs. 'Tod', wofür die von vielen Menschen bewohnte Stadt und die ebenfalls der linken Seite zuzuweisende Mühle, die nahrungsspendendes Mehl produziert, beziehungsweise die auf der rechten Seite befindlichen, aufgestellten Riehträder und der in der unteren Gemäldecke platzierte Tierschädel sprechen. Betont wird diese Paradigmenzuordnung durch das zentrale Bildelement, das dem Werk seinen Titel verleiht: der gestürzte Jesus mit

dem Kreuz auf dem Weg zu seiner Hinrichtungsstätte. Er kam aus der Stadt, sprich dem Bereich des Lebens, und ist auf seinem Kreuzweg in den Raum des Todes eingetreten, der ihn in dem schwarzen Kreis erwartet, seinem Richtplatz und Extremraum.

Obwohl in der Mitte des Gemäldes verortet, heben sich Christus und sein Kreuz nicht von der übrigen Menschenmasse ab, sie verschwinden geradezu in ihr. Auffällig sind hingegen die rot gekleideten Spanier und weißen Pferde sowie die Figurengruppe auf der rechten unteren Bildhälfte, deren Größe – im Verhältnis zu den restlichen Figuren – die Illusion erzeugt, sie befänden sich im Vordergrund, während sich die Prozession im mittleren Bildteil bewegt. Es handelt sich dabei höchstwahrscheinlich um Maria, Magdalena und Johannes, die das Schicksal des Gottessohnes beweinen (vgl. Zahner 2012: 3).

Der Titel *Die Kreuztragung Christi* weist das Bildthema als religiöses aus, dennoch scheint es Bruegel weniger darum gegangen zu sein, Jesus Leidensweg nachzuzeichnen. Wie auch Plate (2018) feststellt, bedient er sich dieses bekannten Motivs des Christentums, um die politische Lage Flanderns zu seinen Lebzeiten zu verbildlichen (vgl. ebd.: 476). Dafür sprechen die Verlagerung der Passion Christi in Bruegels flandrische Heimat und weitere Inkorrektheiten wie der Austausch der Römer durch die Spanier oder die wenig herausragende, beinahe versteckt anmutende Position Jesus im Gemälde.<sup>148</sup> Er ist nur einer von vielen, die unter der Gewalt der Besatzer leiden und ihrem unausweichlichen Schicksal – dem Weg vom Leben, symbolisiert durch die linke Bildhälfte, in den Tod, versinnbildlicht durch die rechte Seite – entgegentreten müssen.

#### 4.2.1.2 *Die Kreuztragung Christi* und seine Bedeutung im Film

Nach dieser ersten Analyse des Originalgemäldes gilt es nun zu untersuchen, welche Interpretationen und Deutungen von *Die Kreuztragung Christi* der Film vermittelt. An vier Stellen in *DIE MÜHLE UND DAS KREUZ* liefert die Filmfigur Bruegel detaillierte Informationen zu den Bildinhalten, die er in seinem neuesten Werk festzuhalten gedenkt. Seine Erläuterungen sind vordergründig an Jonghelinck adressiert, der früher oder später an seine

---

<sup>148</sup> Bruegel versetzt das biblische Geschehen nicht nur an einen anderen, sondern zudem an einen fiktiven Ort: Laut Winkler (2011) gab es in Flandern niemals derlei hohe Berge wie jenen, auf dem sich die Mühle befindet: „Er ist seinerseits ein Zitat, stammt aus den Alpen und aus dem Skizzenbuch, das Bruegel von seiner Italienreise mitbrachte“ (ebd.).

Seite tritt und dem Maler, als Stellvertreter des Rezipienten, Fragen stellt. So entspinnt sich nach etwa dreißig Minuten Filmlaufzeit ein erster aufschlussreicher Dialog.<sup>149</sup>

**Bruegel:** “My painting will have to tell many stories. It should be large enough to hold everything. Everything, all the people, it must be a hundred of them. I will work like the spider I saw this morning, building its web [zieht Bleistiftlinien über eine Skizze]. First, it finds an anchoring point – here [tippt mit dem Stift auf den im Zentrum des Bildes skizzierten Jesus], the heart of my web. Below the grindstone of events, our Saviour is being ground like grain, mercilessly. I will show our Saviour being led to Golgotha by the red tunics of the Spanish militia. Although he is fallen in the center of my painting, I must hide him from the eye.”

**Jonghelinck:** “Why would you want to hide him?”

**Bruegel:** “Because he is the most important. But you might have missed it. Now if you look here [Gemäldeausschnitt aus der linken Bildhälfte], Simon is taken away from Esther to help carry the cross.<sup>150</sup> And they all look at Simon, not at the Saviour. Then there is a mill based on the rock. It is the axis around which all the people circle between life and death. The miller just stands there, looking down on everything.”

**Jonghelinck:** “But why have you put him so high up?”

**Bruegel:** “In most paintings, God is shown parting the clouds, looking down on the world in displeasure. In my painting, the miller will take his place. He is the great miller of heaven, grinding the bread of life and destiny. The bread, the bread is then carried around by the peddler, sitting here.”

(DIE MÜHLE UND DAS KREUZ 00:30:46-00:33:31)

In dieser knapp dreiminütigen Sequenz beantwortet Bruegel in Form einer verbalen Ekphrasis mehrere Fragen, die sich bei der Analyse von *Die Kreuztragung Christi* stellen: Wie sich die Bildkomposition erklärt, wieso die Blicke der Anwesenden nicht auf Christus gerichtet sind, weshalb dieser kaum erkennbar und die Mühle auf einem Berg situiert ist. Der Mühle wird überdies eine besondere Semantik zugewiesen: Sie bildet die Achse, um die sich das Volk im Kreislauf von Leben und Tod dreht, überdies stellt sie das Haus Gottes, verkörpert durch den Müller, dar.

Wenige Minuten später folgt eine weitere Explikation seitens Bruegel, diesmal die Inhalte der Bildhälften links und rechts des Mühlberges betreffend.

“Over here is the city. It forms a circle within its walls. The circle of life. And next to it is the tree of life with fresh leaves. On the other side is a black circle, the circle of death. It’s formed by the crowd, gathering around the execution like flies. Here below, is the tree of death. A horse’s skull next to it and the two men, you and I.” (ebd. 00:41:01-00:41:52)

Während dieser Szene zeichnet Bruegel Objekte nach, die er bereits skizziert hat, um die Blickrichtung des Rezipienten zu führen und ihm unmissverständlich zu vermitteln, von welchen Bildinhalten die Rede ist. Er erläutert die Bedeutung der Stadt, der sichtbaren

---

<sup>149</sup> Da DIE MÜHLE UND DAS KREUZ nicht eigens für den deutschen Filmmarkt synchronisiert wurde, sind sämtliche zitierten Aussagen in englischer Sprache verfasst.

<sup>150</sup> Gemeint ist Simon von Cyrene, der von den Römern gezwungen wird, Jesus beim Tragen des Kreuzes zu helfen.

Bäume sowie des dunklen Rings auf der rechten Bildhälfte, weist ihnen entweder die Paradigmen 'Leben' oder 'Tod' zu und unterteilt sein Bild dadurch in zwei antonyme semantische Räume. Darüber hinaus verleiht Bruegel zwei weiteren Personen in *Die Kreuztragung Christi* eine eindeutige Identität: Die beiden Männer rechts des aufgestellten Riehtrads – des Baumes des Todes, wie er es nennt – sollen ihn selbst und Jonghelinck darstellen. Im Gegensatz zu den anderen genannten Elementen sind sie noch nicht skizziert. Bruegel plant demnach, sie beide an jener Stelle ins Bild zu integrieren, an der sie zu Beginn des Films erstmals zu sehen sind – er ist somit nicht nur Werkschöpfer, sondern auch Teil der Geschichte, die er in seinem Gemälde festhält.

An anderer Stelle fokussiert Bruegel die zeichnerische Darstellung Marias (vgl. ebd. 00:47:25ff.). Er erwähnt zunächst das christliche Motiv der Anbetung des Jesuskindes, das er kürzlich anfertigte. Seine Frau war Modell für die junge Mutter Maria, da sie selbst gerade ein Kind geboren hatte. Neben der Skizze befindet sich ein zweites Porträt Marias, diesmal dreißig Jahre älter. Ihr Kind wurde ihr genommen und soll hingerichtet werden, sie ist „utterly destroyed“ (ebd. 00:48:16-00:48:18). Obwohl Jonghelinck diesmal nicht zu sehen ist, wird durch die direkte Ansprache kommuniziert, dass er erneut neben Bruegel Position bezogen hat und ihn beim Zeichnen beobachtet.

Eine letzte Bildbesprechung erfolgt in der wohl bedeutendsten Sequenz des gesamten Films: Der Müller alias Gott stoppt auf ein Zeichen Bruegels seine Mühle und damit das Rad der Zeit – genau in jenem Moment, in dem Jesus unter der Last des Kreuzes auf der Grenze zwischen dem semantischen Raum des Lebens und dem semantischen Raum des Todes zusammenbricht (vgl. ebd. 01:02:50ff.). Alle Figuren halten in ihrer Bewegung inne, Resultat ist ein *tableau vivant* mit gewaltigen Ausmaßen. Die Filmkamera schwenkt langsam von rechts nach links – vom 'Tod' zum 'Leben' – und bleibt schließlich bei jener Szene mit Simon von Cyrene stehen, die Bruegel zuvor beschrieben hat. Nun geht er erneut darauf ein, wiederholt Wort für Wort, wie alle Blicke auf Simon, nicht auf Jesus, ruhen. Doch diesmal fügt der Maler hinzu, dass weltverändernde Geschehnisse wie die Geburt Jesu, der Sturz Ikarus' oder der Tod Sauls, der sich in sein eigenes Schwert stürzte, von der Masse unbemerkt ereignen. Er schließt mit den Worten, gerichtet an seinen stets aufmerksamen Zuhörer Jonghelinck: “And so just like the spider I build my web, hoping to catch the viewer’s eye. Now the stage is set” (ebd. 01:15:16-01:15:25). Die Kamera schwenkt

nach rechts und empor zur Mühle, wo der Müller erneut das Rad zum Drehen bringt und der Leidensweg Jesu Christi fortgesetzt wird.

Mit dieser Handlung endet die Entstehungsgeschichte von *Die Kreuztragung Christi*, das *tableau vivant* markiert den Abschluss und präsentiert sich als filmisches Imitat des Originalgemäldes, wenn auch nur ein Auszug aus diesem zu sehen ist. Es stellt eine klare Verbindung zwischen dem adaptierenden filmischen Medium und dem gemalten Ursprungsmedium her. Was folgt – die Kreuzigung und Grablegung Christi, der Selbstmord von Judas, das Gewitter sowie Szenen aus dem Alltag des Volkes, das sich am Ende des Films trotz aller durchlebten Gräueltaten an den Händen fasst und tanzt – ist nicht auf dem Originalgemälde zu sehen, ebenso wenig wie die dem *tableau vivant* vorangegangenen Geschehnisse. So wie der Müller das Leben wieder seinen Gang gehen lässt, spinnt der Film den in der Malerei arretierten Moment weiter.

Die soeben zitierten Textstellen zeigen, dass *DIE MÜHLE UND DAS KREUZ* mithilfe von Bruegels gelieferten Deutungen eine klare Interpretation des Gemäldes *Die Kreuztragung Christi* vorgibt, die mit den gezogenen Rückschlüssen bei Betrachtung des Originalgemäldes kongruent sind. Der Schaffensprozess hingegen wird nie gezeigt: Sieht man Bruegel über die Schulter, sind die Bildelemente, auf die er sich sprachlich bezieht, stets bereits vorhanden; dies dient dazu, Missverständnissen bei der Bilddeutung vorzubeugen.<sup>151</sup>

#### 4.2.2 Politische Diskurse, intermediale Referenzen und das unaufhaltsame Rad der Zeit

*DIE MÜHLE UND DAS KREUZ* mag die drängendsten Fragen zu Bruegels Gemälde beantworten, lädt das Bild jedoch mit zusätzlichen Semantiken auf, die im Original nicht nachweisbar sind.<sup>152</sup> *Die Kreuztragung Christi* wird somit als Kulisse funktionalisiert, vor der sich weitere Symboliken und Diskurse entfalten.

##### 4.2.2.1 Der Maler als Metagott seiner eigenen Welt

Die Filmfigur Bruegel nimmt in der Diegese von *DIE MÜHLE UND DAS KREUZ* eine ambig Position ein. Zum einen ist der Maler ein Teil von ihr, wie sein Haus und seine Fami-

---

<sup>151</sup> Bruegel ist zwar durchaus wiederholt beim Skizzieren zu sehen, doch stets aus einer gewissen Distanz, sodass keine konkreten Linien auszumachen sind; in jenen Szenen werden zudem keine Erläuterungen beziehungsweise Anmerkungen seinerseits geboten.

<sup>152</sup> Exemplarisch hierfür ist der Müller, der im Film als bedeutende Figur inszeniert wird, auf dem Originalgemälde hingegen nicht zu sehen ist.

lie mit den vielen Kindern belegen. Darüber hinaus vermag er es, seine Welt wie eine selbst errichtete Kulisse zu durchschreiten. Dies zeigt sich gleich zu Beginn des Films, wenn die Kamera gemächlich von links nach rechts schwenkt und dabei die untere Bildhälfte der nachgestellten *Kreuztragung Christi* fokussiert. Der Konstruktcharakter der Diegese ist hier besonders deutlich: Figuren und Tiere verharren im Hintergrund unnatürlich in ihrer Position, im Vordergrund treten weitere Personen auf, die eingekleidet und durch ein Gespräch Bruegels mit Jonghelinck umgehend als eine Gruppe Heiliger identifiziert werden. Der Maler und sein Auftraggeber stehen am rechten Rand des Bildes, treten dann hinein, während ersterer weiterhin zeichnet. Schließlich legt er seine Mappe ab, zupft die Kleidung zweier Frauenfiguren zurecht und tritt mit Jonghelinck aus dem Filmbild, geht nach rechts ab wie ein Regisseur, der die Bühne verlässt. Zu sehen ist nun ein *tableau vivant* des Originalbildes (vgl. ebd. 00:00:49ff.) (Abb. 1).



Abb. 1

©Neue Visionen Filmverleih GmbH

Für Bruegel ist seine Wirklichkeit real und fiktiv zugleich, ein Konstrukt seines kreativen Verstandes. So ernennt er den Müller hoch oben auf dem Berg zum Gott der innerbildlichen Welt und verleiht diesem die Fähigkeit, das Rad der Zeit anzuhalten, was er nur nach Aufforderung durch den Maler tut. Jonghelinck zweifelt an dessen Fähigkeit, die grausamen Taten der spanischen Besatzer – explizit die Kreuztragung – bildlich ausdrücken zu können und möchte wissen, wie Bruegel vorzugehen gedenkt (vgl. ebd. 01:02:30ff.). Dieser blickt daraufhin zur Mühle empor und hebt die Hand. Der Müller spiegelt die wie ein



Gruß anmutende Geste und stoppt dadurch das Mühlrad. Es wird angedeutet, dass eine direkte Verbindung zwischen Maler und Gott besteht, wobei Bruegel die Position eines Metagottes einnimmt, der es vermag, über den Müller-Gott zu bestimmen.

Wie können nun diese beiden Ebenen, auf denen sich Bruegel einfinden kann – innerhalb der Diegese und außerhalb von ihr – in Einklang gebracht werden? Zwei Szenen lassen darauf schließen, dass sich jene Momente, in denen Bruegel Jonghelinck und damit auch dem Rezipienten die Bildkomposition erläutert, im Kopf des Malers ereignen. In beiden zeichnet er bei geschlossenen Augen mit dem Finger in die Luft, die Miene konzentriert (vgl. ebd. 00:29:03ff.; 01:21:42ff.). Er ist demnach Teil der Diegese, wohnt in seinem Haus, liegt auf der Wiese und denkt darüber nach, wie er sein Gemälde gestaltet. Dazu imaginiert er einen Dialog mit seinem Auftraggeber und führt ihn durch das Gemälde, das in seinem Geist schon fertiggestellt ist.

Im Film wird Bruegel die Macht zugesprochen, die Zeit anhalten und den Moment malarisch festhalten zu können. Als Dokumentarist im Sinne des *memento mori* kann er die Geschehnisse nicht aufhalten respektive die Vergangenheit nicht ändern, doch mithilfe seines Gemäldes, seines Zeitzeugnisses, die Betrachter zum "(Dahinter-)Sehen" und Erinnern animieren.

#### 4.2.2.2 Jonghelinck als Ankläger der politischen Lage Flanderns

Es wurde bereits kurz erwähnt, dass die religionspolitische Situation der Niederlande im 16. Jahrhundert ein bedeutendes Thema im Film darstellt, das insbesondere von Kunstsammler Nicolaes Jonghelinck wiederholt aufgegriffen wird. Exemplarisch hierfür ist der Anfang von DIE MÜHLE UND DAS KREUZ: Noch bevor Bruegel und sein Auftraggeber zu sehen sind, fasst letzterer den Inhalt des anzufertigenden Gemäldes zusammen und wartet auf Bestätigung seitens des Malers: "So this could be a group of saints, returning from the past, to mourn the present fate of Flanders" (ebd. 00:01:02-00:01:10). Bruegel bejaht und bestätigt dadurch, dass es nicht das Leiden Jesu Christi ist, das im bildthematischen Zentrum stehen soll – er ist lediglich ein Stellvertreter für die Unterdrückung Flanderns, ebenso wie der aufs Riehtrad gebundene Bauer oder die lebendig begrabene Frau. Um dies zu betonen, fehlt der Sohn Gottes in der ersten Einstellung gänzlich – das Kreuz ist zwar zu sehen, aber sein Träger nicht –, außerdem wird sein Gesicht nie gezeigt.

Seine Abneigung gegen die Methoden der spanischen Miliz, die auf Befehl ihres katholischen Königs gegen Angehörige anderer Religionen mit höchster Grausamkeit vorgehen, äußert Jonghelinck seiner Frau gegenüber (vgl. ebd. 00:27:11ff.).<sup>153</sup> Er selbst sei ein angesehenen Bürger Antwerpens, Mitglied der *Scholar Charitatis* – einer Bruderschaft, die Männer aller Glaubensrichtungen willkommen heißt – und wie andere Einwohner überzeugt, dass trotz divergierender religiöser Zugehörigkeiten Frieden beziehungsweise gegenseitiges Verständnis herrschen könne. Für den König von Spanien sei dies jedoch keine Option; er lasse die Ketzerinnen und Ketzer lieber ermorden. Jonghelinck schließt seinen Monolog mit der Aussage, er hätte alles gesehen, all die Grausamkeiten, und seine Stimme klingt gebrochen. Als *voice-over* schwebt sie über Aufnahmen des von seiner Frau beweinten, toten Bauern, an dem die Raben fressen.

Während Jonghelinck spricht, sind hinter ihm zwei Gemälde Bruegels des Älteren zu sehen, die seine Wand zieren: *Jäger im Schnee* (1565, <https://bit.ly/37p73wo>) und *Turmbau zu Babel* (1563, <https://bit.ly/34dSaem>) (vgl. ebd. 00:26:58ff.). Mittels der Malereien wird eine längere Geschäftsbeziehung zwischen Jonghelinck und Bruegel als gegeben gesetzt, was kurz darauf durch Jonghelincks Worte, er sei Kunstsammler – speziell von Bruegels Werken, da nur solche in seinem Heim zu sehen sind –, bestätigt wird. Die Gemälde erfüllen noch eine andere Funktion, insbesondere *Turmbau zu Babel*: Das Bildnis ist in beiden Szenen hinter Jonghelinck zu sehen, wenn dieser aus seinem Fenster blickt und das Treiben der spanischen Besatzer verfolgt. In ersterer reiten sie lediglich vorbei, was Jonghelinck dazu animiert, seinen Unmut über ihr grausames Handeln zu äußern (vgl. ebd. 00:27:06ff.). In der zweiten hingegen flankieren sie Jesus, der das Kreuz trägt; Jonghelinck beobachtet sie mit Unglauben und erklärt seiner Frau, er kenne den Mann, noch vor Kurzem habe er dessen Worten gelauscht (vgl. ebd. 00:57:21ff.).

---

<sup>153</sup> Diese hört ihm aufmerksam zu, spricht jedoch kein Wort – sie tritt als sichtbare Stellvertreterin des Publikums auf, das der eigentliche Empfänger der durch Jonghelinck vermittelten Informationen ist.



Abb. 2

©Neue Visionen Filmverleih GmbH

Ein letztes Mal ist *Turmbau zu Babel* am Ende des Films zu sehen, wenn die Kamera aus *Die Kreuztragung Christi* herausfährt, sich förmlich aus der Malerei zurückzieht, und erkennbar wird, dass das Gemälde die Wand eines Museumssaals ziert, ebenso wie das links daneben befindliche Babel-Bildnis (Abb. 2). Auf *discours*-Ebene wird somit eine Verbindung zwischen *Die Kreuztragung Christi* und *Turmbau zu Babel* hergestellt, das aus kunsthistorischer Sicht „als Warnung vor Torheit und Selbstüberschätzung“ interpretiert wird (o. V. 1997: 100). Diese Deutung reflektiert Standpunkt und Meinung Jonghelincks gegenüber den Besatzern.

Dessen hilflose Wut erfährt in jener Szene, in der er gemeinsam mit Bruegel Jesus, der das Kreuz trägt, beobachtet, nochmals eine Steigerung (vgl. ebd. 01:01:50ff.). Er beschuldigt die Spanier, Körper wie Seelen der Niederländer zu schänden und zu demütigen. Dem Maler gegenüber äußert er den Wunsch, die Zeit stoppen zu können, um dem grausamen Ereignis Einhalt zu gebieten. Bruegel erwidert nichts darauf, antwortet lediglich mit einem klaren Ja auf Jonghelincks Frage, ob er all diese Geschehnisse malerisch ausdrücken könne und fordert den Müller via Handzeichen dazu auf, die Zeit anhalten. Er entspricht damit Jonghelincks Wunsch – nur um ihm zu zeigen, dass sich nichts für immer aufhalten lässt.

Die zur Zeit der Gemäldeentstehung von *Die Kreuztragung Christi* vorherrschenden und darin eingeflossenen historischen Gegebenheiten werden neben Jonghelinck auch, im weitesten Sinne, anhand intermedialer Bezüge auf andere Werke Bruegels thematisiert. So

wirft der Maler bei Tagesanbruch einen Blick in seine Skizzenmappe, in der sich neben anderen, nicht identifizierbaren Werken die Federzeichnungen *Die Bienenzüchter* (1567, <https://bit.ly/2HgetY1>) und *Die großen Fische fressen die kleinen* (1556, <https://bit.ly/2H8clC4>) befinden (vgl. ebd. 00:14:30ff.; vgl. Zahner 2012: 7). Beide Illustrationen entsprechen den durch den filmischen Text vorgegebenen, in *Die Kreuztragung Christi* enthaltenen Semantiken. *Die Bienenzüchter* zeigt drei Imker, die mit Bienenstöcken hantieren – wobei keinerlei Insekten zu sehen sind – und eine vierte Figur, die sich an den Ast eines Baumes klammert. Die Imker werden durch ihre Kleidung und Masken zu gesichts- beziehungsweise geschlechtslosen Wesen, die einer scheinbar sinnlosen Tätigkeit nachgehen, die vierte Figur wirkt verschlagen wie ein Dieb, der ein Nest ausraubt.<sup>154</sup> Der Identitätsverlust der Bienenzüchter spiegelt sich in der gesichtslosen Figur Jesus Christus wider, ihre sinnlose Arbeit im Handeln der spanischen Soldaten, die Bauern und Gottessohn gleichermaßen quälen. Auch die zweite Zeichnung *Die großen Fische fressen die kleinen*, deren Titel bereits zusammenfasst, was auf dem Bildnis zu sehen ist – ein riesiger Fisch, dessen Bauch und Maul mit kleineren Fischen gefüllt ist und von Menschen ausgeschlachtet wird – reflektiert die Ausgangslage, die in *DIE MÜHLE UND DAS KREUZ* präsentiert wird: Das einfache Volk, die kleinen Fische respektive deren Kultur, Religion und Leben, wird von den großen Fischen, den Machthabern – der spanischen Krone, verkörpert durch die Miliz –, verschlungen.

#### 4.2.2.3 Kreis und Kreuz – Symbole für Leben und Tod

Da sich *DIE MÜHLE UND DAS KREUZ* auf *histoire*-Ebene auch der Passion Christi widmet, ist es kaum verwunderlich, eine Vielzahl an Bibelreferenzen nachweisen zu können. Anzuführen sind unter anderem die Fußwaschung durch Jesus am Tag vor der Kreuzigung, das daran anschließende letzte Abendmahl,<sup>155</sup> die Kreuztragung samt Hinrichtung, Judas, der die für seinen Verrat am Gottessohn erhaltenen Silbermünzen in der Kirche zu Boden wirft und sich daraufhin erhängt (vgl. *DIE MÜHLE UND DAS KREUZ* 00:45:11ff.; 00:45:58ff.;

---

<sup>154</sup> Tatsächlich hat Bruegel die Zeichnung mit einer Notiz am linken unteren Bildrand versehen: „Wer weiß, wo das Nest ist, der weiß es, wer es raubt, der hat es“ (Hoffmann 2014).

<sup>155</sup> In *DIE MÜHLE UND DAS KREUZ* sitzt Jesus nicht in der Mitte der Tafel, sondern seinen Aposteln gegenüber, damit sein Gesicht weiterhin verborgen bleibt.

00:56:38ff.; 01:09:15ff.; 01:11:27ff.; 01:16:30ff.).<sup>156</sup> Wie es zur Festnahme von Jesus kam und die Begeisterung für seine Worte in Hass umschlug, wird über innere Monologe seine Mutter Maria kommuniziert, die mit kummervoller Miene wiederholt zur Mühle blickt, als würde sie auf einen Eingriff Gottes hoffen (vgl. ebd. 00:47:04ff.).

Indem *DIE MÜHLE UND DAS KREUZ* nun die biblische Geschichte der Kreuzigung mit den beschriebenen politischen Ereignissen zu Bruegels Lebzeiten verbindet, wird die Botschaft, dass das Leben trotz derlei weltbewegender Ereignisse dennoch weitergeht, vermittelt. Die gezeigte Gewalt ist roh, doch frei von Pathos: „Wenn hier getötet wird, und es wird wahllos und grausam getötet, geht es sachlich zu. Töten ist ein Handwerk, das erlernt werden kann, und Mordlust gehört zur Politik“ (Winkler 2011). Die spanische Miliz erfüllt nur ihre Pflicht, die Unterdrückung der protestantischen Reformation. Hoffnung auf Verbesserung wird in *DIE MÜHLE UND DAS KREUZ* nicht geboten, höchstens auf Veränderung: Das Rad der Zeit dreht sich beständig weiter, der Kreislauf von Leben und Tod wird fortgesetzt, Trauer und Tanz gehen Hand in Hand.<sup>157</sup>

In diesem Kontext sei auf zwei in *DIE MÜHLE UND DAS KREUZ* dominant gesetzte Symbole hingewiesen: Kreise und Kreuze.<sup>158</sup> Die Kreisform findet sich im Mühlrad, in der ringförmigen Stadt, am Hinrichtungsort, in den Riehträdern, im Tanz am Ende des Films und im Brotlaib, der vom Hausierer verkauft und vom Volk ehrfürchtig erworben wird. Jenes Brot, gebacken aus von Gott gemahlenem Korn, spendet Leben – die Frau des ermordeten Bauern hält sich den gekauften Laib an den Bauch und simuliert dadurch eine Schwangerschaft –, es ernährt und steht symbolisch für den Leib Christi. Die Kreuzform wiederum tritt stets nur in Kombination mit dem Kreis auf: Im Spinnennetz, auf Bruegels Skizze zu *Die Kreuztragung Christi*, auf der er den Bildaufbau nach eben jenem Spinnen-

---

<sup>156</sup> Jene letztgenannte Szene ist in drei Ebenen unterteilt: Im Vordergrund befindet sich der Galgen, Judas legt sich die Schlinge um den Hals; im Mittelgrund jagt Bruegel seinen Zeichnungen nach, die vom Wind verstreut werden; im Hintergrund ragt der Berg samt Mühle empor. Diese Bildkomposition lässt die Vermutung zu, dass Gottes Blick auf Judas ruht, während sich dieser selbst richtet. Zugleich scheint er einen Windstoß entsendet zu haben – immerhin vermag er es, über den Wind zu herrschen, wie er anhand des anhaltenden Mühlrads demonstriert hat –, um zu verhindern, dass Bruegel den Selbstmord zeichnerisch festhält. Der Verräter wird dem Vergessen anheimgegeben, nur das Opfer Jesus ist erinnerungswürdig.

<sup>157</sup> So wird die Auferstehung Jesus nicht gezeigt, sein Leichnam wird lediglich in eine Höhle zu Füßen des Mühlbergs gelegt.

<sup>158</sup> In Wortform stecken sie schon im Titel, wie auch Plate (2018) bemerkt (vgl. ebd.: 478).

netz gestaltet, im Mühlrad und in der Windrose der Mühle (Abb. 3-5).<sup>159</sup> Das Kreuz, das auf Jesus Schultern lastet, ist im Grunde keines – es hat die Form eines T.

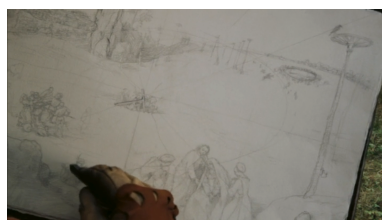


Abb. 3-5

©Neue Visionen Filmverleih GmbH

Kreis und Kreuz werden sowohl mit Leben als auch Tod konnotiert, wobei die Übergänge fließend sind: Zwei Männer fällen im Wald einen Baum, das Holz dient später als Balken für das Kreuz; ein Mann rollt ein Rad vor sich her, das kurz darauf von den spanischen Soldaten zweckentfremdet und zum Riehtrahd umfunktioniert wird. Leben, Tod und wie nah sie beieinanderliegen, sind die zentralen Paradigmen, die in *DIE MÜHLE UND DAS KREUZ* wiederholt aufgegriffen werden. Sie bilden, symbolisiert durch den Kreis und das Kreuz, die Diegese und damit das Grundgerüst von Bruegels Entwürfen für ein (Ab)Bild der Welt.

#### 4.2.3 DIE MÜHLE UND DAS KREUZ – Allegorie auf eine Allegorie

Abraham Ortels, der engste Freund Bruegels, kommentierte dessen Werke wie folgt: „In all his work there is always more matter for reflection than there is painting” (Gibson 2010: 13). Auch auf Majewskis *DIE MÜHLE UND DAS KREUZ* trifft diese Aussage zu, da der Film die enthaltenen Semantiken, nicht den malerischen Prozess und den damit verbundenen Künstler Bruegel fokussiert. Dessen Biografie ist hierbei nicht von Belang, wie bewusste Änderungen seitens Majewski beweisen: Bruegel war bei Fertigstellung von *Die Kreuztragung Christi* noch keine 40 Jahre alt, wohingegen der ihn mimende Schauspieler Rutger Hauer zum Zeitpunkt der Dreharbeiten bereits die 60 überschritten hatte (vgl. Zahner 2012: 7).<sup>160</sup> Auch hatte der Maler mit seiner Frau Meycken Coeck van Aelst, der Tochter seines ehemaligen Lehrmeisters, die er erst 1563 ehelichte, keine sechs Kinder (vgl. o.

<sup>159</sup> Kreuzformen ohne Kreis finden sich ausschließlich in den Schwenkbewegungen der Kamera in der einschneidenden *tableau-vivant*-Sequenz: Sie fährt von rechts nach links, stoppt und fährt dann von unten nach oben, bis sie beim stillstehenden Windmühlrad – das ebenfalls Kreuzform hat – verharrt (vgl. *DIE MÜHLE UND DAS KREUZ* 01:03:41-01:06:50). Der Müller versetzt es wieder in Bewegung, die Kamera fährt von oben nach unten und von links nach rechts (vgl. ebd. 01:06:51-01:07:51).

<sup>160</sup> Dieses Alter sollte Bruegel ohnehin nie erreichen, da er schon 1569 mit etwa 40 Jahren verstarb (vgl. Zahner 2012: 4).

V. 1997: 98). Anzumerken sei außerdem, dass das Gemälde *Jäger im Schnee* ein Jahr nach *Die Kreuztragung Christi* entstand; es wird bewusst Abstand von gegebenen historischen Fakten genommen, um den Fokus stets auf das Werk und dessen Inhalt, nicht auf den Schöpfer, zu halten.

Bei *DIE MÜHLE UND DAS KREUZ* handelt es sich nicht um eine Künstlerbiografie, Ziel des Films ist es, eine bestimmte Gemäldeinterpretation vorzugeben. Um dies zu erreichen, versucht sich der Text als Medienkombination, indem bestimmte Elemente von *Die Kreuztragung Christi* zum fundamentalen Bestandteil der Diegese gemacht werden. Selbst wenn das Bruegel-Gemälde nicht vom Rezipienten erkannt wird, lässt die ungewöhnliche Optik auf eine Verbindung zwischen malerischem und filmischem Medium schließen. Es bleibt bei einem Versuch, da nur der Film materiell vorhanden ist, wie er neben der Anfangsszene speziell in der Schlusssequenz selbstreflexiv betont. Eine langsame Abblende zu Schwarz setzt eine deutliche Zäsur zwischen dem tanzenden Volk und der folgenden Einstellung, die eine Detailaufnahme – die trauernde Gruppe um Maria in der rechten unteren Bildecke – aus *Die Kreuztragung Christi* zeigt (vgl. *DIE MÜHLE UND DAS KREUZ* 01:23:46ff.). Die Kamera entfernt sich immer weiter davon, bewegt sich in einer Kurve nach rechts, sodass der goldene Rahmen des Gemäldes und somit dessen klare Begrenzung beziehungsweise Abgrenzung sichtbar wird. Diese Aufnahme impliziert eine Rückkehr von der Vergangenheit in die Gegenwart, von der malerischen in die filmische Welt, und generiert dadurch ein intermediales Phänomen: „[Der] Eintritt in das Bild-als-Film ist dem endgültigen Ausgang eines Bildes-im-Film gegenübergestellt“ (Plate 2018: 474). Plate liegt mit seiner Aussage nicht ganz richtig, denn ein Eintritt in das Gemälde wird nicht gezeigt, zumindest nicht auf gleiche Weise wie zu Ende des Films. Dennoch wird auf die Künstlichkeit der innerbildlichen Diegese verwiesen: Wie Schauspieler eine Theaterbühne treten die Figuren in das Bild, werden dort eingekleidet und vom Regisseur, dem Maler Bruegel, in gewünschte Position gebracht. An späterer Stelle, in der semantisch stark aufgeladenen *tableau-vivant*-Szene, wird erneut die Illusion von Wirklichkeit durchbrochen und der Bühnencharakter betont, wenn Bruegel sagt: “Now the stage is set” (*DIE MÜHLE UND DAS KREUZ* 01:05:27- 01:05:30).

Auf dieser Bühne, geschaffen durch *Die Kreuztragung Christi*, entfaltet Majewski jene Themenkomplexe, die er in diesem Gemälde aus der Epoche der Flämischen Renaissance zu erkennen glaubt: Glaubensfreiheit, Menschenrechte und damit verbunden Leid, Gewalt

sowie Trauer. Indem der Film gegen Ende zwar in die Gegenwart des 21. Jahrhunderts zurückkehrt, dabei jedoch via *sound bridge* – sprich über den auditiven Kanal, der aus der innerbildlichen Diegese stammende Geräusche und Musik überträgt – mit dem historischen Kontext des 16. Jahrhunderts verknüpft bleibt, verweist er darauf, dass jene genannten Themen auch über 600 Jahre später nichts an Aktualität eingebüßt haben. Hinzukommt sein eigener biografischer Hintergrund: Als gebürtiger Pole erlebte Majewski die Besetzung seines Heimatlandes durch die Sowjetunion, die erst Anfang der Neunzigerjahre mit dem Fall des Eisernen Vorhangs endete, als der Regisseur über 30 Jahre alt war (vgl. Plate 2018: 476). Die Oppression Polens durch die Sowjets spiegelt sich in der Oppression Flanderns durch die Spanier wider, die wiederum anhand der Kreuztragung versinnbildlicht wird (vgl. Schade 2018: 488). DIE MÜHLE UND DAS KREUZ funktionalisiert *Die Kreuztragung Christi* somit dahingehend, den malerisch festgehaltenen Weg Jesu Christi gen Golgatha als Allegorie auf die politischen Verhältnisse in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts zu interpretieren, um diese zur Allegorie auf die politischen Verhältnisse des 20. und 21. Jahrhunderts zu machen.

#### 4.3 Dorota Kobiela & Hugh Welchman LOVING VINCENT

Einige der Formen, die das *tableau vivant* im Film annehmen kann, wurden nun bereits untersucht: das klassisch-starre Gemäldeimitat durch ein Figurenensemble sowie intermediale Referenzen, die nur der kunstversierte Rezipient als solche erkennt in CARAVAGGIO; die Verlebendigung einzelner Bildelemente aus *Die Kreuztragung Christi*, inszeniert vor zweidimensionaler Malereireplik in DIE MÜHLE UND DAS KREUZ. Wird Kunst – im Sinne von materiell vorhandenen Gemälden – in ersterem Text ausschließlich mittels fertiger oder noch im Arbeitsprozess befindlicher Leinwände visualisiert, nähern sich die Medien Malerei und Film in letztgenanntem weitaus stärker an. Dabei ist es noch immer eindeutig als filmisches Bild, das eine Illusion von Wirklichkeit erzeugt, identifizierbar. Anders verhält es sich in LOVING VINCENT, dem „ersten Ölfilm der Kinogeschichte“ (Decker 2017).

Arles, 1891: Der junge Armand Roulin, Sohn des örtlichen Postmeisters, soll Vincent van Goghs Bruder Theo einen Brief des verstorbenen Malers überbringen. Armand ist wenig begeistert angesichts dieser Aufgabe; im Gegensatz zu seinem Vater hat er, wie viele andere Einheimische, keine sonderlich hohe Meinung von dem als verrückt geltenden



Künstler. Widerwillig begibt er sich nach Paris, wo ihn van Goghs Farbenhändler über den Tod Theos informiert. Unschlüssig, wem er den Brief nun zustellen soll, fährt Armand nach Auvers-sur-Oise, wo van Gogh seine letzten Wochen verbrachte. Bevor er seinen eigentlichen Ansprechpartner, van Goghs Nervenarzt Dr. Gachet, antrifft, lernt Armand verschiedene Personen kennen, die mit dem Maler bekannt waren. Ihre Meinungen über dessen Charakter und Tod divergieren stark – manche halten ihn für geistig umnachtet und böse, andere für liebenswert und empfindsam, seinen Selbstmord zweifeln viele an. Armands Bild von Vincent van Gogh beginnt sich zu wandeln, er fühlt sich dem Künstler zunehmend näher und versucht entschlossen, das Mysterium seines Todes zu lösen. Dazu kommt es letztlich nicht und Armand übergibt Dr. Gachet den Brief, den dieser an Theos Witwe sendet. Wieder zuhause in Arles überreicht der Postbote Roulin seinem Sohn eine Abschrift ebenjenes Briefes. Der Inhalt gibt jedoch nichts über van Goghs Ableben preis, er offenbart nur eine weitere Facette seines Charakters.

Müsste man *LOVING VINCENT* einem Genre zuweisen, so ließe sich der Text wohl am besten als Kombination aus Kriminalgeschichte, Künstlerbiografie und Coming-of-Age beschreiben. Armand konzentriert sich auf die Frage, ob sich van Gogh umgebracht hat oder ermordet wurde, befragt dazu Bekannte und Freunde, deren Erinnerungen viele Details zum Leben des Künstlers, zu seiner Kindheit, seinem beruflichen Werdegang, seinem künstlerischen Schaffen, seiner Persönlichkeit liefern. Im Stile eines Bildungsromans begibt sich der unausgeglichene, ziellose Armand, ein Rauf- und Trunkenbold, auf eine Reise, die ihn selbst positiv verändert. Was *LOVING VINCENT* nun zu einem experimentellen Unikat inmitten einer Vielzahl von Filmen über Kunst respektive Künstler macht, lässt sich weniger anhand der *histoire* als vielmehr des *discours* und dem damit verbundenen technischen Produktionsprozess aufzeigen.

Ursprünglich als Kurzfilm konzipiert, entschloss sich das Regisseur-Duo Dorota Kobiela und Hugh Welchman die Handlung in *LOVING VINCENT* auf 94 Minuten – auf Kinospieleffimlänge – auszudehnen (vgl. *Loving Vincent Website* 2019). Resultat ist der erste, vollständig aus Ölgemälden geschaffene Film, bestehend aus über 65.000 Einzelbildern (vgl. ebd.). Um dieses Vorhaben zu realisieren, wurde zunächst ein konventioneller Film gedreht, bei dem die Schauspieler fast ausschließlich vor *green screen* agierten (vgl. ebd.). Diese Filmaufnahmen – mit einer Bildfrequenz von zwölf Bildern pro Sekunde – dienten als Vorlagen für Ölmalereien, die per Rotoskopie-Verfahren von über hundert Künstlern

angefertigt und anschließend abgefilmt wurden (vgl. Sterneborg 2018).<sup>161</sup> Zur Simulation von Bewegung variieren die Pinselstriche in den einzelnen Bildern leicht, das Ergebnis erinnert an eine Art „Gemälde-Daumenkino“ (Stephan 2017).

Die gemalten Bilder und somit auch die zuvor aufgezeichneten Filmbilder orientieren sich stilistisch an bekannten Werken Vincent van Goghs. 94 von ihnen wurden komplett in Eins-zu-eins-Umsetzung kopiert, in anderen Einstellungen finden sich hingegen nur Teile seiner Bilder, „doch fast alle Schauplätze wirken wie vom Meister selbst gemalt“ (Walde 2017). Van Gogh war ein seiner Umgebung und dem alltäglichen Leben zugeneigter Maler, in hunderten Gemälden hielt er Menschen, Landschaften, Städte, Cafés und Kneipen fest, sodass die Filmemacher aus einem gewaltigen Repertoire schöpfen konnten (vgl. Sterneborg 2018). Seine Berufung als Künstler fand er erst spät, im Alter von 28 Jahren (vgl. *LOVING VINCENT* 01:28:18ff.). Geboren 1853 im niederländischen Groot-Zundert bei Breda, begann van Gogh seinen beruflichen Werdegang mit einer Ausbildung zum Kunsthändler, wurde jedoch nach einigen Jahren wieder entlassen (vgl. o. V. 1997: 274). Auch als Hilfslehrer und -prediger war er nicht lange tätig, am darauffolgenden Theologiestudium scheiterte er ebenso wie an seiner Arbeit als Missionar in Belgien (vgl. ebd.: 274f.). Zur Ablenkung von seinen Misserfolgen begann van Gogh zu malen: Zunächst entstanden Aquarelle und Zeichnungen, bis ihm der Maler Anton Mauve – ein Verwandter seiner Mutter, der ihn unterrichten sollte – Ölfarben empfahl (vgl. ebd.: 275). Im Laufe der Jahre wandelte sich sein Stil von düsteren zu hellen Farben, wobei er sich mit verschiedenen Strömungen beschäftigte, allen voran dem Impressionismus und dem Pointillismus (vgl. ebd.: 275f.). Auf Vorschlag Henri Toulouse-Lautrecs zog van Gogh von Paris nach Arles; dort besuchte ihn auch sein Freund Gauguin, doch es kam zum Bruch, woraufhin sich van Gogh ein Ohr abschnitt (vgl. ebd.: 277). Der von psychischen Anfällen geplagte Maler begab sich daraufhin bis Mai 1890 in eine Heilanstalt in Saint-Rémy-de-Provence, die letzten Monate seines Lebens verbrachte er in Auvers-sur-Oise unter der Aufsicht des Nervenarztes Dr. Gachet (vgl. ebd.). Am 27. Juli 1890 verletzte er sich aller Wahrscheinlichkeit nach selbst durch einen Bauchschuss, zwei Tage später erlag er seinen Verletzungen (vgl.

---

<sup>161</sup> Rotoskopie beschreibt ein spezielles Verfahren, bei dem ursprünglich einzelne Filmbilder von hinten auf eine matte Glasscheibe projiziert und abgemalt wurden; zu den ältesten Beispielen gehören die Rotoskopien von Max Fleischer aus dem Jahr 1915 (vgl. *Filmlexikon Uni Kiel* 2019). Im Falle von *LOVING VINCENT* wurden die Filmaufnahmen auf ein Zeichenbrett projiziert und Einzelbild für Einzelbild übermalt (vgl. ebd.).

ebd.). Der Großteil dieser Lebensstationen van Goghs wird in LOVING VINCENT thematisch aufgegriffen, meist in schwarz-weißen Rückblenden.

#### 4.3.1 Intermediale Bezüge in LOVING VINCENT

Bestandteil eines jeden filmischen Textes, der das Leben eines Künstlers zum zentralen Handlungsgegenstand macht, ist ein gewisses Kontingent an dessen (bekanntesten) Werken – meist in Form materiell vorhandener Gemälde in der Diegese. So werden auch in LOVING VINCENT unter anderem *Selbstporträt mit verbundenem Ohr und Pfeife* (1889, <https://bit.ly/31pp2il>), *Schlafzimmer in Arles* (1888, <https://bit.ly/3jnGqdX>), *Sonnenblumen* (1889, <https://bit.ly/3m6XJ4K>) und *Selbstbildnis* (1889, <https://bit.ly/37pOUhZ>) gezeigt (vgl. LOVING VINCENT 00:15:56ff.; 00:21:20ff.). Sie sind ausschließlich im ersten Drittel des Films zu sehen, im weiteren Narrationsverlauf werden allenfalls im Entstehen begriffene Malereien präsentiert. Ihr semantischer Mehrwert beschränkt sich darauf, als einzige Hinterlassenschaften van Goghs an Theo und Zahlungsmittel für Dr. Gachet zu dienen. Vergleichsweise höheres Bedeutungspotenzial besitzen jene intermedialen Einzelreferenzen, die als Filmbilder den Text konstruieren und die augenscheinliche Systemreferenz, die LOVING VINCENT von anderen Filmen über Künstler unterscheiden.

##### 4.3.1.1 Der van-Gogh-Stil als Systemreferenz

Bereits der Vorspann kündigt an, was den gesamten Film prägen wird: die Illusion von Malerei, von Farbe, die sich bewegt und zu immer neuen Formen verschmilzt. Nie ist eine Hand zu sehen, die einen Pinsel führt, die Striche wandern scheinbar selbstbestimmt über die filmische Leinwand – LOVING VINCENT ist ein Animationsfilm, geprägt vom Malstil Vincent van Goghs. Dieser zeichnet sich durch starke Kontraste, leuchtende Farben und breite, ungestüme Pinselstriche aus (vgl. o. V. 1997: 277).<sup>162</sup> Genannte Charakteristika kennzeichnen die in der filmischen Gegenwart stattfindende Narration, die sich über bekannte Gemälde van Goghs konstituiert (Abb. 6).

Die Rückblenden hingegen orientieren sich nicht an Originalgemälden, sie sind frei erfundene Bilder, die sich durch eine schwarz-weiße Farbgebung und einen weicheren Malstil auszeichnen (vgl. Voss 2017). Sie muten zum Teil beinahe fotorealistisch an und wirken weniger unruhig als die Einstellungen der Gegenwartshandlung, was die Rezeption erleich-

---

<sup>162</sup> Seine Werke sind dem Postimpressionismus zuzuordnen, doch zeigen sie bisweilen expressionistische Züge, was van Gogh zu einem Wegbereiter der modernen Malerei macht (vgl. o. V. 1997: 274).

tert (Abb. 7). Die Rückblenden werden demnach als für die Narration besonders bedeutsam gesetzt – zum einen, da es sich dabei um jene Szenen handelt, in denen van Gogh selbst zu sehen ist, zum anderen, weil sie anschaulich Aufschluss über dessen Charakter und Biografie geben, was die Empathie für den Maler steigert.



Abb. 6-7



©Cinema Management Group

Der Kontrast zwischen den Einstellungen der Gegenwart und jenen der Vergangenheit erfüllt zwei Funktionen: diejenige der deutlichen Trennung zwischen zwei Zeitebenen, wobei auf das klassische filmische Stilmittel der Schwarz-Weiß-Färbung zurückgegriffen wird; diejenige der Distinktion zwischen Werken van Goghs, auf welche die Gegenwartsszenen referieren und eigens kreierte Malereien, die im Sinne des *re-enactment* Episoden aus van Goghs Leben visualisieren, die sich nicht durch Originalgemälde belegen lassen. Auffällig ist nun, dass nicht jene Sequenzen von van Goghs Malstil geprägt sind, in denen er noch lebte – die Gegenwart, in der er körperlich nicht mehr existiert, ist es, die in seinem Stil gezeichnet ist. Auf diesem Wege wird deutlich, was sich schon an den lebhaften Erinnerungen der Freunde und Bekannten van Goghs zeigt: Der Künstler ist über sein Leben hinaus in den Köpfen der Menschen präsent und durch seine Gemälde unsterblich geworden.

#### 4.3.1.2 Vom Gemälde zum Filmbild – Einzelreferenzen

Aus dem mehr als 800 Gemälde umfassenden Gesamtwerk van Goghs wurden für *LOVING VINCENT* knapp 100 Stück ausgewählt, darunter *Mädchen in Weiß* (1890, <https://bit.ly/3nvIF27>), *Die Seine-Brücken von Asnières* (1887, <https://bit.ly/31GjqRp>), *Weizenfeld mit Raben* (1890, <https://bit.ly/35h1BJj>), *Am Ufer der Oise in Auvers* (1890, <https://bit.ly/2T7h6Oy>) oder *Das Nachtcafé* (1888, <https://bit.ly/34jhEr7>) (vgl. Stephan

2017; vgl. Walde 2017). Bezeichnenderweise handelt es sich dabei um Malereien, die in den letzten Jahren vor seinem Tod – beziehungsweise im Jahr seines Todes, sprich jener Zeit, die für Armand Roulin am relevantesten ist – entstanden sind. Als ausgewählte Paradigmen werden sie im filmischen Text syntagmatisch aneinandergereiht und in Bewegung versetzt. Auf diesem Wege konstruiert sich die in der Gegenwart spielende Handlung, die Gemälde bilden die Substanz der Narration. Zudem werden sie "erklärt", ihre vermeintliche Entstehungsgeschichte vermittelt: *Am Ufer der Oise in Auvers* lernte van Gogh den Bootsführer von Auvers-sur-Oise kennen, das *Mädchen in Weiß* wird zu Louise, der Haushälterin Dr. Gachets, die den Maler nicht leiden konnte, und damit zu einer Frau mittleren Alters mit Heckenschere (Abb. 8).<sup>163</sup> So werden die Gemälde mit Semantiken versehen, die der Erzählung dienen.

Zu den wichtigsten Gemäldereferenzen in *LOVING VINCENT* gehören insbesondere die Porträts von Postmeister Joseph Roulin, Farbenhändler Pere Tanguy, dem Bootsmann aus Auvers-sur-Oise, Dr. Gachet und dessen Tochter Marguerite am Klavier (vgl. *LOVING VINCENT* 01:28:55ff.). Im Film werden die malerisch abgebildeten Personen lebendig und teilen mit Armand ihre Erinnerungen an den verstorbenen Maler, sie treiben die Geschichte voran, indem sie Informationen – meist zu den Umständen seines Todes – liefern, die Armand wie bei einer Schnitzeljagd von Ort zu Ort führen.

Den wohl authentischsten Einblick in die Psyche van Goghs gewähren zwei der zahlreichen Briefe an seinen Bruder Theo, die in *LOVING VINCENT* zitiert werden. Dr. Gachet überreicht Armand „ein[en] Brief für einen Brief. [...] Er [van Gogh] schrieb ihn zu der Zeit als er seine Reise als Künstler begann“ (ebd. 01:23:13-01:23:53). Auf dem Rückweg nach Arles liest der junge Roulin den entgegengenommenen Brief, van Goghs Stimme erklingt als *voice-over*:

„Was bin ich in den Augen der meisten Menschen? Ein Niemand, ein Nichts. Ein unangenehmer Mensch. Jemand, der in der Gesellschaft keine Stellung hat und auch nie eine haben wird. Kurz gesagt, der Niederste der Niederen. Aber selbst wenn das alles absolut wahr wäre, würde ich eines Tages durch meine Arbeit beweisen, was dieser Niemand, dieses Nichts in seinem Herzen trägt.“ (ebd. 01:24:29-01:25:11)

---

<sup>163</sup> Van Gogh fertigte keine Porträts von Louise Chevalier an; in Ermangelung an Vorlagen wurden deshalb zwei Bildnisse unbekannter Frauen – *Junge Bäuerin mit Strohhut, vor einem Weizenfeld sitzend* (1890) und eben jenes *Mädchen in Weiß* – als Vorlagen für die Filmfigur Louise verwendet (vgl. *Loving Vincent* Tumblr 2019).



Abb. 8-9



©Cinema Management Group

Während der letzten Worte ist eine Referenz auf van Goghs *Sämann bei Sonnenuntergang* (1888, <https://bit.ly/3jDySnZ>) zu sehen (Abb. 9). Es fungiert als visuelles Spiegelbild des Briefinhalts: Der Maler, verkörpert durch den Sämann, streut seine Gemälde unter die Menschen wie der Bauer das Korn aufs Feld. Ihre Aussagekraft wird mit der Zeit wachsen, ihr semantischer Mehrwert erkannt werden – ein Verweis auf den posthumen künstlerischen Erfolg des niederländischen Malers. Die untergehende Sonne und der gekrümmte schwarze Baum verweisen auf das baldige Ableben van Goghs, der jedoch durch seine Kunst weiterleben wird. Auf das Ende folgt ein neuer Anfang, so wie auf dem postwinterlichen Feld neues Leben gedeiht.

In diesem Kontext sei auf zwei besonders essenzielle intermediale Bezüge in *LOVING VINCENT* verwiesen: *Sternennacht* (1889, <https://mo.ma/33xOF2f>) und *Sternennacht über der Rhône* (1888, <https://bit.ly/3d8hEg7>). Schon im Vorspann wird in Form stark vergrößerter Details, die durch sich autonom bewegende Pinselstriche fließend ineinander übergehen, auf ersteres Gemälde referiert (vgl. ebd. 00:01:40ff.).<sup>164</sup> Die prägnantesten Elemente bilden den Hintergrund für die wichtigsten Informationen, wie der weiß leuchtende Morgenstern rechts des Baumes bei Erscheinen des Filmtitels oder die Mondsichel bei Nennung der beiden Regisseure (vgl. ebd. 00:02:02ff.; 00:03:49ff.). Der Übergang vom Vorspann zum eigentlichen Film erfolgt per simulierter Kamerafahrt vom Mond hinab zu einer Wirtschaft, deren Interieur auf *Das Nachtcafé* verweist und vor deren Eingang Armand Roulin einen Mann verprügelt. Bei dem gezeigten Ort handelt es sich um Arles, wohingegen auf dem Originalbild ein fiktiver zu sehen ist, dessen Kirchturm eine Reminis-

<sup>164</sup> In abgewandelter Form ist das Gemälde bereits während der Nennung beteiligter Institutionen zu sehen: Der Sternenhimmel erstreckt sich dabei über Breslau, die Europäische Kulturhauptstadt des Jahres 2016 (vgl. *LOVING VINCENT* 00:00:42ff.).

zenz an van Goghs ursprüngliche Heimat, die Niederlande, darstellt; geschaffen wiederum wurde das Gemälde in Saint-Rémy-de-Provence während van Goghs Aufenthalt in der Nervenheilanstalt (vgl. MoMA 2019). Die Stadt, über die sich *Die Sternennacht* erstreckt, wird zugunsten der Narration kurzerhand zu einer in der Wirklichkeit existenten.

Anders verhält es sich mit *Sternennacht über der Rhône*: Auf diese Malerei – in der van Gogh die Uferpromenade entlang der Rhône in Arles festgehalten hat – wird gegen Ende des Films referiert, wenn Postmeister Roulin seinem zurückgekehrten Sohn die Abschrift von van Goghs letztem Brief an seinen Bruder überreicht. Dessen Inhalt trägt zwar nicht zur Aufklärung des Todesfalls bei, greift jedoch das Thema Tod, frei von Melancholie, auf:

„Im Leben eines Malers ist der Tod vielleicht nicht das Schwerste. Was mich betrifft erkläre ich, dass ich nichts darüber weiß. Doch beim Anblick der Sterne gerate ich immer ins Träumen. Warum, frage ich mich, sollten die leuchtenden Punkte am Firmament uns nicht zugänglich sein? Vielleicht können wir mit dem Tod zu einem Stern gelangen. Und friedlich an Altersschwäche zu sterben hieße dann, zu Fuß dorthin zu gehen. Doch vorerst gehe ich jetzt mal ins Bett, denn es ist spät. Ich wünsche dir eine gute Nacht und viel Glück. Mit einem Händedruck, dein dich liebender Vincent.“ (LOVING VINCENT 01:27:14-01:27:59)

Indem van Gogh die Sterne mit dem Tod assoziiert, wird der Sternenhimmel zum semantischen Raum des Todes. In diesen ist der Maler schon zu Beginn des Films eingegangen, was anhand der Referenz auf *Die Sternennacht* angedeutet wird.<sup>165</sup> Den Beweis liefert abschließend *Sternennacht über der Rhône*, wenn sich ein Teil der Sterne auflöst und Farben sowie Pinselstriche wandeln, um eine neue Bilderfolge zu ergeben: Vincent van Gogh mit einer Palette in der Hand, der dieselbe Position einnimmt wie in *Selbstbildnis*. Die Verbindung zwischen dem Maler und den Sternen wird hier klar ersichtlich, auch Dr. Gachet greift sie nach einer Aussage Armands auf.<sup>166</sup> Dieser zitiert den Pariser Farbenhändler Tanguy, der glaubte, van Goghs Stern würde endlich aufgehen, worauf Dr. Gachet erwidert: „Das tat er, und ob. Mit jeder neuen Leinwand schuf er einen leuchtenden Stern. Doch all diese Sterne waren von einer unergründlichen Einsamkeit umgeben, von einer Leere“ (ebd. 01:17:37-01:17:48). Der Nervenarzt nutzt die enorme physische Distanz der

---

<sup>165</sup> So scheint van Gogh die Geschehnisse auf der Erde vom Sternenhimmel aus zu beobachten. Diesen Eindruck erweckt insbesondere jene Szene, in der Postmeister Roulin seinen betrunkenen Sohn stützt: Die Kamera fährt zum Himmel empor, die Wolken teilen sich wie ein sich öffnendes Auge und geben den Blick frei auf ein Stück Firmament (vgl. LOVING VINCENT 00:10:10ff.). In einem fließenden *match cut* geht die Szene zur nächsten über, einer Referenz auf *Caféterrasse am Abend* (1888), wobei die Kamera nach unten wandert, als würde sich der Blick auf die dort sitzenden Roulins richten.

<sup>166</sup> Passend dazu ist auch die Aussage von Postmeister Roulin gegenüber seinem Sohn angesichts des Sternenhimmels: „Ah, sieh dir das an, da oben ist eine ganz andere Welt. Etwas, das wir betrachten, aber niemals wirklich verstehen werden. Erinnerst mich an ihn“ (LOVING VINCENT 01:25:53-01:26:07).

Sterne zueinander und den weiten Raum zwischen ihnen als Metapher für van Goghs psychischen Zustand.

*Die Sternennacht* und *Sternennacht über der Rhône* bilden den erzählerischen Rahmen von *LOVING VINCENT*. Sie verweisen auf das vordergründige Thema des Films, den Tod Vincent van Goghs. Dabei dient die Rekonstruktion der letzten Tage seines Lebens weniger der Beantwortung der Frage, wie der Maler nun starb, sondern vielmehr dazu, eine Charakterstudie zu präsentieren.

#### 4.3.2 Die Ikone des leidenden Künstlers – Stereotypen in *LOVING VINCENT*

Über kaum einen anderen Künstler wurden so viele Filme gedreht wie über Vincent van Gogh: Allein im Zeitraum von 1948 bis 1990 entstanden 83 Dokumentar- und Spielfilme (vgl. Wyss 2001: 450). Zu den bekanntesten gehört der erste Kinofilm über den Maler, Vincente Minnellis *VINCENT VAN GOGH – EIN LEBEN IN LEIDENSCHAFT* (USA 1956) (vgl. ebd.).<sup>167</sup> Zuletzt feierte Julian Schnabels Biopic *VAN GOGH – AN DER SCHWELLE ZUR EWIGKEIT* (USA/F 2018) Weltpremiere im Rahmen der 75. Filmfestspiele von Venedig. Was Filmemachern an Vincent van Gogh so reizvoll erscheint, ist sein von ungewöhnlichen Ereignissen gezeichnetes Leben – das abgeschnittene Ohr, die Selbsteinweisung in die Nervenheilanstalt, der vermeintliche Selbstmord – in Kombination mit seiner ungebrochenen Schaffenswut. Er gilt als „Ikone des leidenden Künstlers“, ein Stereotyp, das sich, wie spätere Analysen beweisen, in vielen Filmbiografien findet (Englhart 2011: 282). Da es ihm Rahmen der eingangs aufgestellten Hypothese von großer Relevanz ist, folgt ein kurzer Exkurs zu vier seiner bekanntesten Varianten, die auch in *LOVING VINCENT* zum Einsatz kommen.

##### 4.3.2.1 Der Künstler als leidenschaftlich Besessener

Obwohl er erst spät zu malen begann, schuf van Gogh in nur acht Jahren derart viele Gemälde, dass ihm das Stereotyp des von Schaffenswut getriebenen Künstlers zugeschrieben wird. In *LOVING VINCENT* bemerkt die Wirtstochter: „Immer malte er, tagein, tagaus, egal, wie das Wetter war“ (ebd. 00:32:48-00:32:51). In einem Rückblick reicht sie ihm einen

---

<sup>167</sup> *LUST FOR LIFE*, so der Originaltitel, zeichnet sich insbesondere durch das Bestreben Minnellis aus, den Schaffensprozess der van Gogh'schen Werke zu zeigen und die filmische Diegese nach deren optischem Vorbild zu gestalten: „Dadurch ist Minnellis Werk zum Paradigma des Künstlerfilms geworden: Die Imitation der Biografie und die Imitation der Ikonografie gehen Hand in Hand“ (Bauer 2011: 113).



Schirm, den er an die Staffelei klemmt, um sogar bei strömendem Regen malen zu können (vgl. ebd. 00:32:32ff.). In einem Pariser Café unterhält sich van Gogh nicht mit seinen Künstlerkollegen, sondern zieht es vor Skizzen anzufertigen (vgl. ebd. 00:19:47ff.). Bis zum Tod begleitet ihn seine Leidenschaft, wie Farbenhändler Tanguy bestätigt: „Er hat sich erschossen. [...] Neben der Staffelei, er tat was er liebte, er malte bis zum Ende“ (ebd. 00:16:31-00:16:38).

#### 4.3.2.2 Der Künstler als Außenseiter

Der Künstler tritt als Einzelgänger auf, der sich den gesellschaftlichen Normen nicht anpassen will oder kann und sich dadurch von anderen Menschen abgrenzt (vgl. Enghart 2011: 272). Sein Talent wie seine Andersartigkeit wecken Bewunderung und Missgunst, Anziehung und Furcht, was meist in einem Konflikt kulminiert: „In dieser Position des Fremden zwischen Verehrung und Ablehnung ist die große Fallhöhe angelegt, die den Künstler für einen paradigmatischen Helden einer Tragödie prädestiniert“ (ebd.: 275).<sup>168</sup> Oft entbrennt ein Streit zwischen dem Künstler, der trotz widriger Umstände an seiner Leidenschaft festhält, und einem weniger begabten Antagonisten, der zwar Teil der sozialen Gemeinschaft ist, den Künstler jedoch um sein Talent beneidet (vgl. ebd.: 280f.). Ebenso verhält es sich in *LOVING VINCENT*, wenn van Gogh Dr. Gachet vorwirft, ein Betrüger zu sein, da er seiner Leidenschaft nicht gefolgt und statt Künstler Arzt geworden ist (vgl. ebd. 01:20:23ff.). Dr. Gachet kontert mit Theos schwerer Syphiliserkrankung und der zusätzlichen Belastung durch van Gogh, der nur dank Theos finanzieller Unterstützung ein Leben als Maler führen kann. Der Film impliziert, dass dieser Streit der Grund für van Goghs Selbstmord war.

Abgesehen von Theo, der stets an seinen Bruder glaubte, wurde van Gogh auch von seiner Familie wie ein Außenseiter behandelt: Wie Tanguy zu berichten weiß, vermutete Theo, der Grund für Vincents Traurigkeit würde in dessen Kindheit liegen; als ungeliebtes Kind versuchte er, sich seiner Familie anzupassen und ihren Erwartungen zu entsprechen, scheiterte aber daran (vgl. ebd. 00:16:43ff.). Kurz vor seinem Tod, im Beisein von Theo, sagt van Gogh: „Hätte ich doch nur einer von ihnen sein können“ (ebd. 00:29:43-00:29:46). Seine Aussage impliziert, dass er sein Leben als Außenseiter bedauert. *LOVING VINCENT* zeichnet somit das Bild eines einsamen Künstlers, was durch fast alle Bekannten, auf die

---

<sup>168</sup> Dies lässt sich auch in *DER KONTRAKT DES ZEICHNERS* anhand des Künstlers Mr. Neville feststellen.

Roulin trifft, bestätigt wird: Sie beschreiben ihn mit ebendiesem Adjektiv, beispielsweise die Tochter Dr. Gachets oder der Bootsmann in Auvers (vgl. ebd. 01:12:30ff.).<sup>169</sup> Der Nervenarzt selbst spricht davon in Zusammenhang mit van Goghs Kunstwerken (vgl. ebd. 01:17:37ff.). In seiner Einsamkeit blieb dem Maler nur die Position des Beobachters und was er sah, hielt er in hunderten von Bildern fest.

#### 4.3.2.3 Der Künstler als armes, verkanntes Genie

Das Dasein als Außenseiter trägt außerdem dazu bei, dass die Genialität des Künstlers zu dessen Lebzeiten nicht erkannt wird; erst posthum wird ihm diese Ehre zuteil (vgl. Heeling 2009: 9). Wiederkehrend ist deshalb das Stereotyp des erfolg- und mittellosen Künstlers, dessen Bildern (noch) kein finanzieller Wert beigemessen wird (vgl. Enghart 2011: 278). In Künstlerbiografien wird häufig die Ignoranz der Zeitgenossen gegenüber den in der Zukunft bewunderten, teuer gehandelten Gemälden betont, meist in Form einer Information über den heutigen Wert in Millionenhöhe (vgl. Brassat 2006: 140). In *LOVING VINCENT* wird diese schriftlich am Ende des Films geliefert: Sie stellt die Auskunft über das umfassende Gesamtwerk van Goghs der Nachricht, er habe im Laufe seines Lebens nur ein einziges Bild verkauft, gegenüber (vgl. *LOVING VINCENT* 01:28:20ff.). Kurz darauf folgt die Mitteilung, dass das Porträt von Dr. Gachet 1990 für eine Rekordsumme in Höhe von 82,5 Millionen Dollar verkauft wurde (vgl. ebd. 01:30:20ff.).

Im Film wird van Gogh nicht von allen verkannt: Monet beispielsweise nannte ihn den leuchtenden Stern der Ausstellung unabhängiger Künstler und auch Dr. Gachets Tochter bezeichnet den Maler als Genie (vgl. ebd. 00:21:21ff.; 01:09:38ff.). *LOVING VINCENT* greift zwar auf Künstlerstereotypen zurück, liefert jedoch keine ausschließlich eindimensionale Sicht.

#### 4.3.2.4 Der Künstler als Leidender

Eng verbunden mit dem Stereotyp des verkannten Genies, das sein Leben in Armut fristet, ist das des Leidenden. Äußere Einflüsse können dieses Leid speisen, häufig ist es aber psychischer Natur. Die gesteigerte Empfindsamkeit van Goghs in *LOVING VINCENT* beispielsweise – „Er bewunderte und liebte alles“ – beflügelt einerseits seine Fantasie und

---

<sup>169</sup> Letztgenannter erinnert sich an den Moment, in dem van Gogh voller Glück eine Krähe aus nächster Nähe beobachtete, „und ich hab mich gefragt, wie einsam ist er eigentlich, dass sogar ’ne diebische Krähe ihn glücklich macht?“ (*LOVING VINCENT* 00:35:06-00:35:13).

fördert zugleich depressive Neigungen (ebd. 01:13:57-01:14:00; vgl. Enghart 2011: 278). Seine kreativen Ideen können leicht ins Negative kippen, Ängste und Neurosen bestärken: „Das Leiden des Künstlers oder des Genies im Film kann sich folglich im Wahnsinn Ausdruck verschaffen“ (ebd. 2011: 279). So pauschalisiert Dr. Gachet gegenüber dem jungen Roulin: „Ich kümmere mich um die Gesundheit großer Künstler, das ist eine Bürde, es sind keine friedvollen Seelen“ (LOVING VINCENT 01:15:58-01:16:03). Van Gogh bestätigt diese These: Sein in einem manischen Anfall abgeschnittenes Ohr überreicht er einer Prostituierten und in seinem letzten, kürzlich zitierten Brief meint er, der Tod sei im Leben eines Malers womöglich nicht das Schwerste (vgl. ebd. 00:06:55ff.; 01:27:14ff.).

Vincent van Gogh wird in LOVING VINCENT als einsamer, leidender, erfolgloser doch leidenschaftlicher Künstler charakterisiert, der zugunsten der Ausübung seiner Passion sämtliche Widrigkeiten in Kauf nimmt. Dadurch wirkt er authentisch – van Gogh lebte und kämpfte für die Wahrheit, wie er selbst gegenüber Dr. Gachet behauptet (vgl. ebd. 01:20:20ff.).

#### 4.3.3 Einsatz weiterer Medien in LOVING VINCENT

LOVING VINCENT referiert in erster Linie auf das Medium der Malerei – derart, dass sich die Illusion, einen "Ölfilm" zu rezipieren, tatsächlich einstellt. Der Text greift jedoch zusätzlich auf weitere Medien zurück, er bedient sich der Schrift, des Buchformats und Fotografien von Gemälden, letztgenannte in Kombination.

##### 4.3.3.1 Faktenvermittlung und zeitliche Verortung im historischen Kontext via *title cards*

Einleitend liefert LOVING VINCENT eine schriftliche Information zum angewandten Produktionsverfahren: Weiße Buchstaben auf schwarzem Grund verkünden, dass der gesamte Film von über hundert Künstlern per Hand gemalt wurde (vgl. ebd. 00:01:12ff.). Das Publikum wird dadurch auf die ungewöhnliche Optik der kommenden Filmbilder vorbereitet und muss nicht während der Rezeption über die Machart zu sinnieren. Zugleich handelt es sich um einen Verweis auf den langwierigen Prozess, den ein derartiges Unterfangen mit sich bringt und um eine Betonung der Ausnahmerolle, die LOVING VINCENT unter anderen Filmen einnimmt. Im Anschluss folgt ein Zeitungsausschnitt, ebenfalls gemalt, der eine kurze Meldung zu Vincent van Goghs Tod enthält: Der Maler habe sich selbst angeschossen und sei zwei Tage später seinen Wunden erlegen (vgl. ebd. 00:01:17ff.). Überdies erscheint die

Information: „Die folgende Geschichte spielt ein Jahr nach dem Tod von Vincent van Gogh. Die Reise beginnt 1891 in Arles“ (ebd. 00:01:28-00:01:33).

Derlei schriftliche Einblendungen zu Beginn oder am Ende eines Films sind ein speziell in Biopics gern genutztes Stilmittel (vgl. Straub 2007: 16). Sie werden *title cards* genannt und dienen meist als kurze Zusammenfassung der biografischen Vor- beziehungsweise Nachgeschichte der porträtierten Person, um die dargestellten Geschehnisse in einen historischen Kontext zu setzen (vgl. ebd.).<sup>170</sup> Da viele Filmbiografien über Künstler mit deren Tod enden, gewähren abschließende *title cards* meist einen Ausblick auf die Wahrnehmung ihrer Werke in den Folgejahren – so auch *LOVING VINCENT*. Man erfährt, dass van Gogh zu Lebzeiten nur eines seiner über 800 Gemälde verkauft hat und nach seinem Tod zum Vater der modernen Kunst erklärt wurde (vgl. ebd. 01:28:23ff.). Zusatzinformationen wie diese sollen den Rezipienten in Staunen versetzen und betonen überdies die Unwissenheit der Zeitgenossen des Malers, die sein Talent nicht zu würdigen wussten.

#### 4.3.3.2 Vermittlung von Authentizität durch das Buch zum Film

*LOVING VINCENT* setzt die *title cards* als Rahmen des Films, den endgültigen Abschluss bildet eine Medienkombination aus Buch und Bildern (vgl. ebd. 01:28:25ff.). Dieses "Buch zum Film" enthält neben Angaben zu den Dreh- und Handlungsorten insbesondere die Namen der auftretenden Schauspieler, deren Fotos ihren jeweiligen Gemäldevorlagen gegenübergestellt werden, außerdem finden sich Informationen über den derzeitigen Standort der betreffenden Malerei und die darauf zu sehende Person, oft begleitet von Originalfotografien (Abb. 10-11). So erfährt der Rezipient unter anderem, dass Armand Roulin nach Tunesien auswanderte, Dr. Gachets Tochter unverheiratet und im Haus ihres Vaters wohnhaft blieb oder das Porträt des Nervenarztes für die bereits genannte Rekordsumme von 82,5 Millionen Dollar verkauft wurde. Zudem wird das Rätsel um van Goghs Tod gelöst, sofern man der Aussage des Bankers René Secrétan Glauben schenken kann: Dieser stand auf dem Totenbett, van Gogh als Jugendlicher schikaniert zu haben und behauptete, der Maler hätte seine Pistole gestohlen, um sich zu erschießen. Somit scheint der Selbstmord van Goghs belegt. Auf diese letzte, bedeutende Auskunft hin schließt sich das Buch und präsentiert folgende, auf den Deckel gedruckte Worte des Malers: „Ich will die Men-

---

<sup>170</sup> Oft liefern sie auch den Hinweis, dass es sich bei der filmischen Narration um eine wahre Geschichte handelt (vgl. Straub 2007: 16).

schen mit meiner Kunst berühren. Ich möchte, dass sie sagen: Er ist voller Tiefgang und Mitgefühl“ (ebd. 01:31:30-01:31:36).

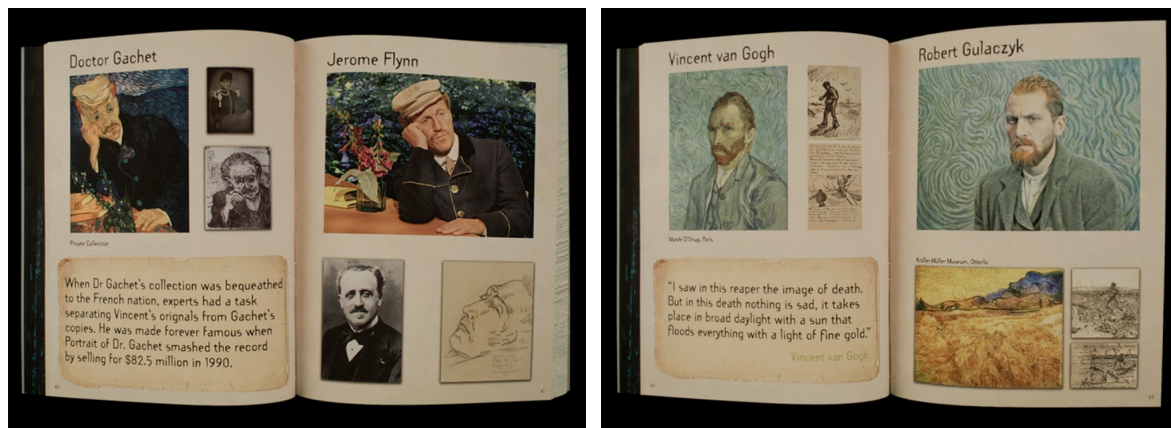


Abb. 10-11

©Cinema Management Group

Das Buch zum Film erfüllt die Funktion der Vermittlung von Authentizität: Es stellt einen Bezug zwischen den gezeigten Figuren und ihrer gemalten Vorlage her, liefert darüber hinaus auf historischen Quellen basierende Fakten. Van Goghs Worte appellieren an die Empathie des Rezipienten, sie sollen ihm jene Gefühle entgegenbringen, die er sich wünschte mit seinen Kunstwerken zu wecken. Intention des filmischen Textes ist es, die Narration ihrer Fiktionalität zu entheben und ihr anhand belegter Daten das Prädikat einer auf wahren Begebenheiten beruhenden Künstlerbiografie zu verleihen.

Der Einsatz anderer Medien betont stets die eigene Medialität. Im Falle von *LOVING VINCENT* wird diese permanent in Frage gestellt: Zwar handelt es sich bei dem Text in seiner Gesamtheit um einen Film, doch basieren all seine aneinandergereihten Bilder – ausgenommen die schwarz-weißen *flashbacks* – auf handgefertigten Ölgemälden. Ihre Optik weicht stark von Kameraaufzeichnungen der realen Welt, die für filmische Texte üblicherweise Norm sind, ab. Sie wirken illusionsauflösend, ebenso wie die *title cards* und das informative Buch am Ende. *LOVING VINCENT* verweist bewusst auf seinen Imitatcharakter, seine Gemachtheit, und versucht auf diesem Weg, den Wahrheitsgehalt der dargestellten Inhalte zu unterstreichen: ein *re-enactment*-Film, der sich über Zeitzugnisse – Gemälde, Briefe und dokumentierte Aussagen – konstituiert.

#### 4.3.4 *LOVING VINCENT* – intermediales Produkt eines dreifachen Medienwechsels

„Wir können nur durch unsere Bilder sprechen“ – diesen Ausspruch Vincent van Goghs nahm sich *LOVING VINCENT* zum Vorbild (Sterneborg 2018). Der Film bedient sich stati-

scher Originalgemälde als Muster und verändert diese punktuell, um die Illusion von Bewegung zu erzeugen. Im Grunde liegt also – ruft man sich das unter 4.3 beschriebene Produktionsverfahren ins Gedächtnis – ein dreifacher Medienwechsel vor. Der Transfer vom Ölgemälde zum Film zum Ölgemälde zum Film kann aufgrund unterschiedlicher medien-spezifischer Charakteristika nicht verlustfrei vonstattengehen. Indem die Gemälde in Bewegung versetzt und der daraus resultierende filmische Text um einen auditiven Kanal erweitert wird, entsteht ein Handlungsablauf, der das Originalwerk mit neuen Semantiken auflädt, die sich vom ursprünglichen Bedeutungsgehalt unterscheiden. Hinzukommt die durch verschiedene Bildformate bedingte Rahmenanpassung, die sämtliche genutzten Gemälde van Goghs den Seitenverhältnissen der Kinoleinwand entsprechend erweitert; dies betrifft insbesondere die Malereien im Hochformat.

Inhaltlich erzählt *LOVING VINCENT* die Geschichte von van Goghs Leben und Tod, nicht ohne dabei auf eine Reihe von Künstlerstereotypen zurückzugreifen. Der Schaffensdrang und das Führen eines authentischen Lebens, eines "wahren" Lebens, werden zur Bürde für den Maler, die in Kombination mit seiner Außenseiterrolle das Leid Vincent van Goghs zunehmend verstärkt. Es kulminiert in jenem psychotischen Anfall, in dem sich der Künstler das Ohr abschneidet, woraufhin er sich in psychiatrische Behandlung gibt. Psychische Erkrankungen und die damit einhergehende veränderte Wahrnehmung durch die Gesellschaft stellen eines der zentralen Themen des Films dar. Damit schlägt der Film eine Brücke in die heutige Zeit, in der psychische Störungen zwar anerkannt werden, trotz zahlreicher Forschungen jedoch noch immer Fragen aufwerfen. Eine davon stellt Postmeister Roulin: „Wie ist es möglich, dass einer von absolut gelassen und normal in sechs Wochen selbstmordgefährdet wird?“ (*LOVING VINCENT* 00:12:53-00:13:01). Interessanterweise ist sich van Gogh seiner seelischen Erkrankung bewusst, wohingegen der Großteil seiner Mitmenschen blind dafür ist. *LOVING VINCENT* kritisiert deren Haltung, die zu Beginn auch Armand einnimmt und statuiert anhand dessen sich zunehmend wandelnder Sichtweise ein Exempel: War er zu Beginn ebenfalls Teil „[d]iese[r] ganze[n] Stadt gegen einen kranken Mann“, die van Gogh per Petition aus Arles vertreiben wollte und deren Bewohner in dem Künstler einen Niemand sahen, meint er gegen Ende zu seinem Vater: „Und ich frage mich, ob die Menschen jemals begreifen, was er geschaffen hat“ (ebd. 00:12:20-

00:12:25; 01:26:24-01:26:28).<sup>171</sup> In Filmen über Künstler werden deren Werke „gerne als Produkte von Leiderfahrungen und eines unbedingten Ausdruckswillens“ interpretiert (Brassat 2006: 140). Sie betonen das Unwissen der Zeitgenossen, welche die inhärente tiefere Bedeutung nicht zu erkennen vermochten. Armand Roulin weist darauf mit seiner soeben zitierten Frage hin – jene Frage, die LOVING VINCENT zu beantworten versucht.

---

<sup>171</sup> Exemplarisch hierfür ist Armands Frage an Lieutenant Milliet: „Was hat dieser Niemand jemals für uns getan?“, mit der er jene Meinung über den Maler preisgibt, die van Gogh in seinem Brief an Theo – den Armand auf dem Nachhauseweg von Auvers liest – ausführt (LOVING VINCENT 00:06:11-00:06:14; 01:24:29ff.).

## 5 Aspekte der Ideologievermittlung im Spielfilm über Kunst und Künstler

In den bisherigen Untersuchungen filmischer Texte wurde ein erster Einblick gewährt, auf welche vielfältige Weise Kunst zur Weitergabe bestimmter Semantiken an das Publikum funktionalisiert werden kann. Insofern ist es kaum verwunderlich, dass sie auch zur Verbreitung und Zementierung bestimmter Ideologien instrumentalisiert wurde und nach wie vor wird. Unter Ideologie versteht Strasen (2004) „systemstabilisierende Glaubens- und Überzeugungssysteme“, die sich auf gewisse, nicht mehr hinterfragte Basispropositionen stützen (zit. n. Nies 2008: 51). Auf einen ideologisch funktionalisierten Film bezogen bedeutet dies, dass die Oberflächenstruktur der darin erzählten Geschichte genutzt wird, „um in der Tiefenstruktur paradigmatisch die gewünschten Normen und Werte zu vermitteln, die das jeweilige Überzeugungssystem zu stabilisieren helfen“ (ebd.). Zum vollendeten propagandistischen Hilfsmittel wird der Text schließlich, wenn er nun enthaltene „zentrale paradigmatische Ideologeme [...] nicht nur transportiert, sondern [...] massenmedial zu etablieren sucht und sich damit als Normen- und Werteeinübung versteht“ (ebd.).

Bei diesen Ideologemen muss es sich nicht zwangsläufig um manifest politische Inhalte handeln (vgl. Lowry 2015: 1). Weitaus wirksamer ist die ideologische Beeinflussung, wenn Wünsche, Fantasien und Gefühle der Rezipienten durch die filmische Handlung aktiviert werden: Ihr Interesse an der Erzählung steigt, wodurch „vorgeführte Lösungsmodelle“ leichter akzeptiert und angenommen werden (ebd.).<sup>172</sup> Dabei kommt der Film den Wünschen des Publikums zunächst entgegen, nur um diese letztlich ideologischen Dogmen entsprechend abzuwandeln (vgl. Schrödl 2000: 41). Ideologie ist demzufolge als Prozess zu verstehen, „der gefährliche Phantasien aufnimmt und auf erwünschte Ziele umlenkt“ (ebd.). Gleichzeitig verhindert sie das Aufkeimen kontraproduktiver Tendenzen, welche die bestehende Ordnung hinterfragen (vgl. Lowry 2015: 46).

Als eine Form der Ideologie kann die Ästhetisierung der Politik betrachtet werden. Diese Begrifflichkeit geht auf Walter Benjamin zurück, der sich im Nachwort zu seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (2007) zur Bedeutung der Reproduzierbarkeit im – für ihn gegenwärtigen – politischen Kontext des aufstrebenden Faschismus äußert (vgl. ebd.: 47ff.). Nach Benjamin berge beispielsweise das Medium Film zwar durchaus „politische Emanzipationsmöglichkeiten“, gleichzeitig jedoch

---

<sup>172</sup> Diese Wünsche, Fantasien und Gefühle beziehen sich weniger auf Politik als auf persönliche Themen wie die eigene Identität, Beziehungsverhältnisse und Geschlechterrollen (vgl. Lowry 2015: 1).



auch das Risiko, politisch instrumentalisiert zu werden – so geschehen im Nationalsozialismus (Koepnick 2009: 132). Symbolträchtige öffentliche Kundgebungen, Massenauftritte, Wochenschauen, Sportveranstaltungen, Gruppierungen wie Hitlerjugend, Bund Deutscher Mädel etc. erweckten den Anschein, „die Massen zu ihrem Ausdruck (beileibe nicht zu ihrem Recht) kommen zu lassen“ (Benjamin 2007: 47). Das heißt, es wurde ein Gefühl von intensiver (politischer) Partizipation vermittelt, die in Wirklichkeit nicht gegeben, geschweige denn erlaubt war (vgl. Lowry 2015: 38). Diese „Ästhetisierung des politischen Lebens“ zeichnete sich überdies durch einen zunehmenden Führerkult aus und gipfelte im Zweiten Weltkrieg: „Der Krieg, und nur der Krieg, macht es möglich, Massenbewegungen größten Maßstabs unter Wahrung der überkommenen Eigentumsverhältnisse ein Ziel zu geben“ (Benjamin 2007: 48).

Der vom Faschismus betriebenen Ästhetisierung der Politik stellt Benjamin in seinem Abschlussatz die vom Kommunismus ausgeübte Politisierung der Kunst gegenüber (vgl. ebd.: 50). Wie diese konkret gestaltet sein kann, wird anhand der Funktionalisierung von Malerei in Konrad Wolfs DEFA-Film GOYA aus dem Jahr 1971 aufgezeigt. Zuvor erfolgt eine Untersuchung von Hans Steinhoffs REMBRANDT, einem Film aus der NS-Zeit, der einen Künstler und dessen Werke in den Fokus rückt, um latent faschistische Propaganda zu verbreiten. Das Dritte Reich und die Deutsche Demokratische Republik basierten auf oppositären Ideologien: dem Nationalsozialismus und dem Kommunismus beziehungsweise Realsozialismus. Dennoch handelte es sich bei beiden um diktatorische Herrschaftsformen, die in ihrer jeweiligen totalitären Willkür zahlreiche Parallelen aufweisen – so auch hinsichtlich der Instrumentalisierung von Kunst.<sup>173</sup>

## 5.1 Hans Steinhoffs REMBRANDT

Das Potenzial des Mediums Film als Machtinstrument zur Verbreitung propagandistischer Inhalte wurde bekanntermaßen von den Nationalsozialisten bis zur Perfektion ausgeschöpft, doch waren sie nicht die ersten, die es erkannten: Bereits Ende 1917 wurde die Ufa gegründet, ein vordergründig privates Unternehmen, das unter Einfluss der Reichsregierung stand und zum Ziel hatte, „deutsche Propaganda, deutsche Kultur- und Volkserziehung im Sinne der Reichsregierung zu garantieren“ (Krah und Wunsch 1999: 11). Nach einem anfänglichen Höhenflug führten Produktionsrückgänge und die allgemein schlechte Lage der

---

<sup>173</sup> Gleiches gilt in Bezug auf die filmpolitischen Maßnahmen der Jahre 1933-34 und 1946-53, die dasselbe Ziel verfolgten: die „Monopolisierung und Gleichschaltung des Filmwesens“ (Lange 2013: 74).

Filmindustrie angesichts der Weltwirtschaftskrise zu einer Umstrukturierung seitens der mittlerweile erstarkten Nationalsozialisten, im Zuge derer auch die Ufa in ihren Besitz gelang (vgl. ebd.: 12). Daneben wurden 1933 weitere institutionelle Einrichtungen wie das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, die Reichsfilmkammer – beide unterstanden der Leitung Joseph Goebbels’, der das Kino als „nationales Erziehungsmittel erster Klasse“ bezeichnete – und die Filmkreditbank geschaffen (Goebbels 1941, zit. n. Schultz 2012: 21; vgl. Lowry 2015: 9f.). Somit waren kurz nach der Machtübernahme die Voraussetzungen für eine direkte – über das Reichsministerium – sowie indirekte – durch die Kreditbank und die Filmkammer – staatliche Lenkung der Filmproduktion in Deutschland gegeben (vgl. ebd.: 11).

Dies bedeutet nicht, dass fortan ausschließlich manifest propagandistische Filme im Dritten Reich produziert wurden. Zwar gab es diese durchaus in sämtlichen Genres, von Parteitagfilmen wie TRIUMPH DES WILLENS (D 1935) über Wochenschauen und Kulturfilme bis hin zu offen kriegsverherrlichenden respektive antisemitischen Spielfilmen wie HITLERJUNGE QUEX (D 1933) oder JUD SÜSS (D 1940) (vgl. Schultz 2012: 21).<sup>174</sup> Goebbels war sich bewusst, dass ein ausschließlich aus offen NS-ideologischen filmischen Texten bestehendes Angebot keine Zustimmung seitens des Volkes finden, ja vielmehr kontra-

---

<sup>174</sup> Mit TRIUMPH DES WILLENS schuf Leni Riefenstahl – die erstmals 1933 einen aufwendigen Parteitagfilm mit dem Titel SIEG DES GLAUBENS (D 1933) für die Nationalsozialisten drehte – einen Propagandafilm, der maßgeblich zur Gestaltung des medialen Selbstbildes der Nationalsozialisten beitrug (vgl. Schultz 2012: 19). Die für den Film charakteristischen, damals innovativen Kameraeinstellungen, Montage sowie *mise en scène* „ziehen bis heute ihre Spuren durch Filmgeschichte, Werbe- und Musikclip, Sportberichterstattung, Polit- und Popinszenierung“ (ebd.). Viele der darin enthaltenen Aufnahmen wie die Untersichten Adolf Hitlers oder die choreografierten militärischen Massenaufmärsche in Supertotale prägten die Vorstellung von Deutschland zu Zeiten des Dritten Reichs (vgl. ebd.). TRIUMPH DES WILLENS wurde nicht nur von der NSDAP wohlwollend aufgenommen, sondern auch international anerkannt und gewann unter anderem die Goldmedaille der Pariser Weltausstellung 1937 (vgl. ebd.: 18f.). HITLERJUNGE QUEX wiederum richtet sich in erster Linie an ein junges Publikum, das für die NS-ideologischen Männer- und Märtyrerbilder begeistert werden sollte, wohingegen JUD SÜSS die Vermittlung antisemitischer Botschaften fokussiert (vgl. ebd.: 21). Der Film gehört zu den erfolgreichsten Produktionen des Dritten Reichs, wurde mit lobenden Kritiken überhäuft und dem Goldenen Löwen in Venedig ausgezeichnet (vgl. ebd.).

produktiv wirken würde (vgl. Lowry 2015: 6).<sup>175</sup> So bildeten vermeintlich unpolitische Unterhaltungsfilme die Mehrheit der im Dritten Reich gedrehten Produktionen, die sich großer Beliebtheit erfreuten (vgl. ebd.: 1). Vermeintlich, da sie angesichts ihres von totalitärer Herrschaft geprägten kulturellen Entstehungskontextes latent jene Werte und Normen vermitteln, die für den Nationalsozialismus bezeichnend sind. Diese unsichtbare Propaganda soll „ihre "erzieherische" Wirkung durch Appelle an die Gefühle der Zuschauer und Zuschauerinnen“ entfalten und zugleich die gewohnten Bedürfnisse nach Unterhaltung befriedigen (ebd.: 7). Exemplarisch hierfür dienen DIE GROSSE LIEBE (D 1942) und DIE GOLDENE STADT (D 1942), die erfolgreichsten Filme des Jahres 1942 (vgl. ebd.: 20). Beide Texte „benutzen die Form und die Genre-Merkmale des Melodrams, um Gefühle und persönliche Identitäten – insbesondere die Definition der Frauenrolle – zu aktivieren, damit sie anschließend in bestehende Bahnen gelenkt und mit zusätzlichen ideologischen Bedeutungen aufgeladen werden können“ (ebd.: 3).

Gleiches trifft auf die Ufa-Produktion REMBRANDT von Hans Steinhoff zu, ebenfalls einer der 1942 meistgesehenen Filme und mit dem Prädikat "künstlerisch wertvoll" ausgezeichnet (vgl. ebd.: 20).<sup>176</sup> Steinhoff, der zwar nie offizielles Mitglied der NSDAP, aber stets treuer Anhänger Hitlers war, drehte im nationalsozialistischen Deutschland mehrere Propagandafilme (vgl. Claus 2010: 277). Zu den bekanntesten gehören HITLERJUNGE QUEX, der Steinhoff zum NS-Starregisseur machte, DER ALTE UND DER JUNGE KÖNIG (D 1935), ROBERT KOCH, DER BEKÄMPFER DES TODES (D 1939) und der untersuchende REMBRANDT (vgl. Krah 2008: 11; vgl. Schrödl 2000: 53). Für die Analyse wurden insbesondere die Aufsätze von Claus (2010) und Schrödl (2000) herangezogen, deren Erkenntnisse mit den eigens erworbenen großteils übereinstimmen.

---

<sup>175</sup> „Ich wünsche nicht etwa eine Kunst, die ihren nationalsozialistischen Charakter lediglich durch Zurschaustellung nationalsozialistischer Embleme und Symbole beweist, sondern eine Kunst, die ihre Haltung durch nationalsozialistischen Charakter und durch Aufraffen nationalsozialistischer Probleme zum Ausdruck bringt. Diese Probleme werden das Gefühlsleben der Deutschen und anderer Völker um so wirksamer durchdringen, je unauffälliger sie behandelt werden. Es ist im allgemeinen ein wesentliches Charakteristikum der Wirksamkeit, daß sie niemals als gewollt in Erscheinung tritt. In dem Augenblick, da eine Propaganda bewußt wird, ist sie unwirksam. Mit dem Augenblick aber, in dem sie als Propaganda, als Tendenz, als Charakter, als Haltung im Hintergrund bleibt und nur durch Handlung, durch Ablauf, durch Vorgänge, durch Kontrastierung von Menschen in Erscheinung tritt, wird sie in jeder Hinsicht wirksam“ (Goebbels 1937, zit. n. Lowry 2015: 6).

<sup>176</sup> Die vom Staat kontrollierte Prädikatisierung zeigt bereits, dass es sich bei REMBRANDT um einen Film im Sinne der NS-Führungsriege handelte (vgl. Lowry 2015: 10).

Der eigentlichen Filmhandlung geht ein Prolog voraus, der das Ende vorwegnimmt: Ein Beamter verkündet den Tod des verarmten Malers Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Auf die Verlesung seiner spärlichen Hinterlassenschaften folgt eine Rückblende auf Rembrandts Leben. Diese gliedert sich in vier Teile, wobei sich die Struktur der ersten drei jeweils nach einer der Frauen Rembrandts richtet. So steht zunächst die Zeit an der Seite seiner Gattin Saskia im Zentrum der Handlung: Das Paar ist glücklich verheiratet, der Maler befindet sich auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Karriere. Sein nächster Auftrag besteht darin, die Schützengilde von Amsterdam zu porträtieren. Nach anfänglicher künstlerischer Blockade wagt Rembrandt einen unkonventionellen Gestaltungsansatz, der bei der Gilde auf Missfallen stößt. Damit beginnt der persönliche wie berufliche Abstieg des Malers: Das Gemälde wird verspottet, kurz darauf stirbt Saskia, deren Familienvermögen bisher den Wohlstand sicherte. Der nun verschuldete Rembrandt wird von seiner Haushälterin Geertje Dierks gegen Geldeintreiber verteidigt; sie steht im Mittelpunkt des zweiten Handlungsteils und versucht, den Maler für sich zu gewinnen. Dies gelingt stattdessen der jungen Hendrickje Stoffels, der inoffiziellen zweiten Frau Rembrandts und zentralen weiblichen Figur des dritten Abschnitts. Als schließlich auch Hendrickje sowie das gemeinsame Kind sterben und sein Besitz versteigert wird, zieht sich Rembrandt vollends aus der Gesellschaft zurück. Alles, was ihm bleibt, ist seine künstlerische Arbeit. Im finalen Teil wünscht er – nunmehr älter, verarmt und vergessen – ein letztes Mal das Gildenporträt zu sehen. Bei dessen Betrachtung wird ihm bewusst, dass er nicht umsonst gelebt hat.

Inhaltlich orientiert sich der Text weitgehend an historisch belegten biografischen Fakten, die zugunsten der Narration angepasst und um überlieferte Anekdoten erweitert werden (vgl. Claus 2010: 280). Dabei handelt es sich insbesondere um jene Ereignisse „which offer an opportunity for drama and human conflict“ (ebd.). Dennoch stellt REMBRANDT weniger eine Filmbiografie als ein Melodram dar, das sich eines berühmten historischen Malers als Hauptfigur bedient, um dem filmischen Text mehr Authentizität zu verleihen und mithilfe dessen überlieferter Schicksalsschläge Empathie zu wecken.

Rembrandt bot sich aus weiteren Gründen als Protagonist in einem latent ideologischen Film an: 1891 verfasste Julius Langbehn ein Werk mit dem Titel *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*, in dem er die Weimarer Demokratie als "geistigen Verfall" bezeichnet, über die deutsche Kunst doziert und Rembrandt zum „exemplarischen Vertreter

der ahistorisch gedachten deutschen Kunst und Wesensart“ stilisiert (Schrödl 2000: 36).<sup>177</sup> 1928 wurde das Buch neu aufgelegt und erfuhr dadurch eine Popularität, die als eine der Voraussetzungen für die massenmediale Aufbereitung von Rembrandts Leben durch die Nationalsozialisten gilt, die in ihm einen jener „unumstrittenen Heroen der Kunstgeschichte“ sahen (ebd.: 37).

### 5.1.1 Intermediale Bezüge in REMBRANDT

Bevor die intradiegetischen filmischen Ekphrasen eingehend untersucht werden, sei auf eine filmtechnische Gegebenheit hingewiesen, die schon bei Ablauf des Vorspanns ins Auge sticht: REMBRANDT wurde gänzlich in Schwarz-Weiß gedreht, was sich auf die Rezeption der darin enthaltenen Kunstwerke auswirkt. Da diese in Farbe gemalt sind, gehen die dadurch vermittelten semantischen Informationen verloren. Es bleibt der Imagination des Rezipienten überlassen, sich die Originalwerke ins Gedächtnis zu rufen – natürlich unter der Voraussetzung, dass ihm die Bildnisse bekannt sind.<sup>178</sup>

#### 5.1.1.1 Materielle Gemälde, *tableaux vivants* und Werke anderer Künstler

Einen Großteil der intermedialen Referenzen in REMBRANDT bilden materiell vorhandene Gemälde, welche die Wände von Rembrandts Haus zieren. Dies wird gleich zu Beginn deutlich, wenn unterschiedliche Kameraperspektiven den Blick auf diverse Porträtmalereien im Festsaal freigeben (vgl. REMBRANDT 00:03:12ff.; 00:03:31ff.; 00:03:36ff.). Während diese kaum sichtbar im Hintergrund rangieren, nimmt das großformatige Bildnis *Simson, an der Hochzeitstafel das Rätsel aufgebend* (1638, <https://bit.ly/2HfIHL2>) eine zentrale Position im ersten Stock ein und rückt zwei Mal gut sichtbar in den Fokus der Kamera (vgl. ebd. 00:10:25ff.; 00:22:30ff.). Die darauf abgebildete biblische Szene zeigt Simson, auch Samson genannt, der den Philistern ein verhängnisvolles Rätsel stellt und infolgedes-

---

<sup>177</sup> Rembrandt war bekanntlich Niederländer, eine Tatsache, die Langbehn schlichtweg ignoriert.

<sup>178</sup> Heutzutage erzeugt die Reduktion auf verschiedene Grautöne den Eindruck von Vergangenheit, Nostalgie und Melancholie, was zur Entstehungszeit des Films aufgrund mangelnder technischer Möglichkeiten – der Farbfilm war erst ab den Sechzigerjahren gang und gäbe – nicht der Fall war.

sen seine Frau verliert.<sup>179</sup> Beide Male ist das Gemälde nach Sequenzen mit der zunehmend kränklicher wirkenden Saskia zu sehen – es liefert somit einen Hinweis auf deren nahendes Ableben und die Mitschuld ihres Mannes, der sich weder um sie kümmerte noch ihre Erkrankung ernst nahm, an ihrem Tod.

Auch auf Rembrandts Zeichnungen respektive Radierungen wird referiert. Sie lassen sich, ruft man sich die eingangs erwähnte Vierteilung der Narration ins Gedächtnis, insbesondere in jenem Abschnitt nachweisen, in dem Geertje versucht, Rembrandt zu verführen, wohingegen in den übrigen Teilen – mit seinen geliebten Frauen Saskia und Hendrickje sowie ihm selbst als altem Maler – Gemälde vorherrschen. Es wird demnach eine Bewertung von Zeichnung beziehungsweise Radierung und Gemälde vorgenommen, wobei letztere höher gewichtet sind.<sup>180</sup>

Die Zurschaustellung von Rembrandts Werken dient in erster Linie dazu, die Bandbreite seines Könnens aufzuzeigen, sowohl den Stil als auch die Motivik betreffend: Skizzen, Handzeichnungen, religiöse Darstellungen, Porträts – dem Talent des Künstlers sind keine Grenzen gesetzt. Am häufigsten sind letztere zu sehen, sowohl in Form materiell vorhandener Gemälde wie auch *tableaux vivants*. Die meisten der in REMBRANDT auftretenden Figuren waren zu dessen Lebzeiten Teil seines sozialen Umfelds und wiederholtes Motiv seiner Werke. Dementsprechend orientiert sich ihr Äußeres stark an diesen malerischen Vorlagen, ersichtlich an Rembrandt selbst, dessen Optik dem *Selbstporträt im Alter von 34 Jahren* (1640, <https://bit.ly/2H1ld72>) nachempfunden ist. Gleiches gilt für seinen wohlhabenden Freund Jan Six, gestaltet nach der Radierung *Porträt von Jan Six* (1647, <https://bit.ly/35aULoQ>) und dem gleichnamigen Gemälde von 1654, oder Dr. Tulp, jenem Arzt aus Rembrandts Gemälde *Die Anatomie des Dr. Tulp* (1632, <https://bit.ly/37o9gbB>),

---

<sup>179</sup> Simson erwählt eine Frau aus dem Kreis der Philister, die zu seiner Zeit über Israel herrschten (vgl. Deutsche Bibelgesellschaft 2019a). Während seiner Hochzeitsfeier gibt er dreißig Gesellen ein Rätsel auf, zu dem ihn ein toter Löwe inspirierte, in dessen Bauch sich Honig von einem Bienenschwarm befand (vgl. ebd.). Um das Rätsel zu lösen, bedrohen die dreißig Philister Simsons Angetraute, woraufhin er ihr gegenüber des Rätsels Lösung preisgibt (vgl. ebd.). Dadurch verliert er die Wette und schuldet den Philistern dreißig Festkleider. Diese beschafft Simson, indem er dreißig andere Philister tötet und ihre Kleider stiehlt (vgl. ebd.). Als er zurückkommt, wurde seine Frau schon einem anderen Gesellen übergeben (vgl. ebd.). Aus Rache entzündet Simson die Getreidefelder der Philister, die im Gegenzug seine geraubte Frau verbrennen (vgl. ebd.).

<sup>180</sup> In jenem Abschnitt finden sich zudem Bezüge auf Hercules Seghers Radierungen, einem Zeitgenossen Rembrandts, der im Film als dessen Bewunderer auftritt. Rembrandt stattet dem verarmten Künstler einen Besuch ab und erwirbt sechs Radierungen, da er als einziger dessen Talent erkennt (vgl. REMBRANDT 00:55:28ff.). Rembrandt bezahlt dafür 300 statt der von Seghers angebotenen 50 Gulden. Den Radierungen wird demnach durchaus großer Wert beigemessen, jedoch weniger als einem (Rembrandt'schen) Gemälde: Dieser hatte in der Szene zuvor 500 Gulden für ein Bild erhalten (vgl. ebd. 00:53:54ff.).

das wie zum direkten Vergleich hinter dem Arzt zu sehen ist (vgl. Claus 2010: 283; vgl. REMBRANDT 00:31:16ff.). Auf dieses Bildnis wird an späterer Stelle wörtlich Bezug genommen: Rembrandt erwähnt gegenüber seinen Schülern, dass er nicht wisse, wie er *Die Nachtwache* malen soll, worauf einer von ihnen antwortet, er habe angeblich dasselbe über *Die Anatomie des Dr. Tulp* gesagt (vgl. ebd. 00:13:42ff.). Rembrandt erwidert, er würde es heute anders malen und ein gutes Bild genüge nicht, denn gut male fast jeder. Diese Bild-diskussion liefert einen Hinweis auf Rembrandts ehrgeizigen Charakter, der nach Höherem strebt.

Mittels der optischen Ähnlichkeit wird eine Beziehung zwischen den Gemälden Rembrandts und den intradiegetisch agierenden Charakteren hergestellt, die eine Interpretation, eine Art Entstehungsgeschichte des betreffenden Bildnisses mit sich bringt. So ist auf *Der Mann mit dem Goldhelm* (um 1650, <https://bit.ly/3kh2I1Y>) laut Film Rembrandts Bruder Adriaen zu sehen, der beim Spielen mit seinem Neffen Titus einen vergoldeten Helm aufsetzt (vgl. ebd. 01:01:09ff.). Rembrandt kommt hinzu, betrachtet seinen Bruder, öffnet die Vorhänge, um den gleichen Lichteinfall zu erzeugen, der später als bezeichnend für das Gemälde gelten wird und verkündet: „So werde ich dich malen“ (ebd. 01:01:41-01:01:43). Zur Entstehungszeit des Textes galt *Der Mann mit dem Goldhelm* noch als "echter Rembrandt": Im Rahmen des 1968 gestarteten *Rembrandt Research Project* wurde festgestellt, dass das Werk zwar im Kreis um Rembrandt entstand, jedoch nicht von seiner Hand stammt, weshalb es dem niederländischen Meister seit 1986 offiziell nicht mehr zugeschrieben wird (vgl. ARTatBerlin 2019).<sup>181</sup> REMBRANDT suggeriert, dass auf dem Gemälde der Bruder des Malers zu sehen ist, was nach heutigen Kenntnissen nicht der Wahrheit entspricht – 1942 hingegen wurde dies durchaus angenommen. Dieses Beispiel beweist, wie sich die Semantik eines intermedialen Bezugs durch Wandel des kulturellen, mit neuen Forschungserkenntnissen ausgestatteten Kontextes verändert.

Daneben finden sich weitere intermediale Bezüge in Form von *tableaux vivants*, wie jene Szene, in der Rembrandt und seine Frau Saskia eingeführt werden (vgl. REMBRANDT

---

<sup>181</sup> *Der Mann mit dem Goldhelm* bildet dabei keine Ausnahme: Schüler und Nachahmer Rembrandts haben seinen Stil bisweilen so gut imitiert, dass eindeutige Zuordnungen nicht immer gewährleistet oder erst nachträglich, im Rahmen kunsthistorischer Forschung, als Imitationen entlarvt werden können (vgl. o. V. 1997: 604). Darauf wird auch im filmischen Text verwiesen, wenn einer von Rembrandts Schülern angesichts eines Werkes seines Kollegen Eeckhout urteilt: „Gut, sehr gut. Es könnte von Ihnen [Rembrandt] selber sein“ (REMBRANDT 00:48:29-00:48:31).

00:02:20ff.).<sup>182</sup> Zunächst sind sie nur von hinten zu sehen, während ein Trinkspruch auf Rembrandt ausgebracht wird. Als Geertje die Ankunft von Frans Banning Cocq, dem Anführer der Schützengilde, verkündet, wendet sich das Ehepaar um und stellt damit das Gemälde *Rembrandt und Saskia im Gleichnis vom verlorenen Sohn* (1635, <https://bit.ly/3lnF9oA>) nach (vgl. Claus 2010: 284; vgl. REMBRANDT 00:02:44). Ist der Rezipient mit dem biblischen Gleichnis vertraut, so wird er bemerken, dass die Malerei auf das Ende der darin enthaltenen Geschichte referiert, dem üppigen Festgelage.<sup>183</sup> Hier wird es an den Anfang gesetzt, wodurch sich der Fortgang der Geschichte – zumindest im Groben – mittels dieser einzelnen Referenz ableiten lässt: Der durch Heirat wohlhabende Rembrandt verliert sein gesamtes Hab und Gut, wird aber, trotz Armut, dank seines Festhaltens am Kunstschaffen nicht zu einem Verlorenen.

Der Film enthält jedoch nicht nur Bezüge auf Werke von Rembrandt: Während er und Saskia in ihrem Heim eine Feier ausrichten, diskutiert die Künstlergilde darüber, wer die Schützengilde wohl porträtieren wird (vgl. ebd. 00:07:35ff.). Ulricus Vischer, eine fiktionale, als Antagonist ausgelegte Figur, behauptet, er werde den Auftrag erhalten. Neben ihm ist eine karikative Zeichnung zu sehen, eine Referenz auf das Gemälde *Der Raucher* (1606, <https://bit.ly/34bSIXQ>) von Joos van Craesbeeck (vgl. Claus 2010: 283).<sup>184</sup> Diese soll offensichtlich den Pförtner der Schützengilde, Joost – man beachte die Namensähnlichkeit –, darstellen, der mehrmals im Film auftritt und Rembrandt am Ende gewährt, einen letzten Blick auf *Die Nachtwache* zu werfen (vgl. ebd.; vgl. REMBRANDT 01:33:36ff.). Die intermediale Referenz auf *Der Raucher* verdeutlicht demnach gleich zu Beginn, dass die darauf abgebildete Person noch eine bedeutende Rolle innerhalb der Erzählung einnehmen wird. Darüber hinaus trägt sie dazu bei, eine gemeinschaftlich-künstlerische Atmosphäre am Versammlungsort der Künstlergilde zu schaffen.

---

<sup>182</sup> Bei diesem wie anderen Beispielen im Film handelt es sich nicht um ein exaktes *tableau vivant* im Sinne einer detailgetreuen Imitation. Vielmehr werden lediglich Elemente aus dem Original entnommen und nachgestellt.

<sup>183</sup> Das Gleichnis vom verlorenen Sohn erzählt von einem Vater und seinen beiden Söhnen. Einer von ihnen erhebt Anspruch auf sein Erbe, zieht fort und gibt sein gesamtes Vermögen aus (vgl. Deutsche Bibelgesellschaft 2019b). Als er zu verhungern droht beschließt er, zu seinem Vater zurückzukehren und sich von ihm als Tagelöhner anstellen zu lassen (vgl. ebd.). Der Vater tut nichts dergleichen – er heißt seinen Sohn willkommen und richtet aus lauter Freude ein großes Fest aus (vgl. ebd.). Als sein zweiter Sohn, der stets gewissenhaft seine Arbeit erledigt, angesichts dieser Ungerechtigkeit wütend wird, beschwichtigt ihn sein Vater und erklärt, sie müssten sich freuen, schließlich sei sein tot geglaubter Bruder nun gefunden und lebendig (vgl. ebd.).

<sup>184</sup> Claus (2010) schreibt *Der Raucher* fälschlicherweise Adriaen Brouwer zu, der zwar mit Joos van Craesbeeck bekannt war, jedoch nicht der Urheber des Ölgemäldes ist (vgl. Louvre 2019).



Daneben präsentiert die Bildergalerie von Saskias Cousin Uylenburgh eine ganze Palette an unterschiedlichen, zeitgenössischen Gemälden, außerdem bewertet Rembrandt eine Reihe von Werken seiner Schüler und in einer längeren Szene stehen die Radierungen von Hercules Seghers im Fokus der Handlung (vgl. REMBRANDT 01:16:17ff.; 00:47:05ff.; 00:55:20ff.). Der Einsatz verschiedener Werke neben Rembrandts in der *mise en scène* dient unter anderem dazu, eine bessere Vorstellung von für das 17. Jahrhundert charakteristischer niederländischer Kunst zu schaffen und dadurch filmische Authentizität zu erzeugen (vgl. Claus 2010: 286).

### 5.1.1.2 Rembrandts Selbstporträts

Für seine Porträts griff Rembrandt auf eine Vielzahl von Modellen zurück – eines seiner liebsten war er selbst. Über hundert Gemälde, Zeichnungen und Radierungen zeigen den Künstler, „[f]ast lückenlos hat er sich in allen Lebensphasen porträtiert“ (o. V. 1997: 608). In REMBRANDT wird speziell auf jene Selbstbildnisse referiert, die der Maler im letzten Drittel seines Lebens anfertigte. Uylenburgh beispielsweise, der durch seine Anschuldigungen einen Anfall bei der hochschwangeren Hendrickje und damit die letztlich tödlich endende Geburt auslöst, entschuldigt sich nicht beim Maler, sondern dessen Porträt *Großes Selbstbildnis* (1652, <https://bit.ly/35fMnEr>) (vgl. REMBRANDT 01:24:31ff.). Geplagt von Schuldkomplexen ist er nicht in der Lage, Rembrandt persönlich gegenüberzutreten und verbeugt sich stattdessen wiederholt vor dem Gemälde, das eine Stellvertreterfunktion übernimmt. Die umstehenden Beobachter interpretieren dieses Verhalten Uylenburghs als Anzeichen für Wahnsinn und wenden sich von ihm ab, wodurch dessen gesellschaftlicher Abstieg eingeleitet wird.

Als Hendrickje und ihr gemeinsames Kind sterben, droht Rembrandt in Verzweiflung zu versinken (vgl. ebd. 01:25:00ff.). Dr. Tulp ermahnt ihn, dem Schicksal zu danken, denn durch all die tragischen Ereignisse – allen voran den Tod Saskias und nun Hendrickjes – wurde er zu dem Mann, der er ist. Der Arzt weist Rembrandt auf seine Lebensaufgabe hin: „Malen, ewig malen, wie es dir bestimmt ist, wirst du dein Antlitz erkennen und in ihm das Geheimnis deines Lebens“ (ebd. 01:26:03-01:26:16). Parallel zu diesen Worten kommt auf visueller Ebene eine weiche Blende zum Einsatz, welche die Einstellung von Rembrandts lauschender, skeptischer Miene mit der darauffolgenden, in der das im Entstehen begriffene Porträt *Kleines Selbstbildnis* (1657, <https://bit.ly/3jdaOYk>) gezeigt wird, in Form eines

*match cut* verbindet (vgl. ebd. 01:26:00ff.). Die rückfahrende Kamera gibt die Sicht auf Rembrandt frei, der mit Spiegel in der einen, mit Pinsel in der anderen Hand, sich selbst auf die Leinwand bannt. Eine weitere weiche Blende folgt, deren Funktion sich nicht mehr nur auf das Verbinden beschränkt, sondern zudem darin besteht, das Vergehen von Zeit zu visualisieren: Der Maler ist um einige Jahre älter und mit ihm ist auch das Selbstporträt gealtert, denn zu sehen ist nun *Selbstbildnis als Zeuxis* (1663, <https://bit.ly/36HRCiv>), dessen Mimik kurz darauf sowie in der finalen Einstellung vom Künstler eigens nachgestellt wird (vgl. ebd. 01:26:27; 01:38:11).

Nachdem die ersten drei, von jeweils einer anderen Frau geprägten Handlungsabschnitte abgeschlossen sind, steht nun also die Eigenanalyse im Zentrum der Narration, wie Claus (2010) gleichfalls feststellt (vgl. ebd.: 286). Der Künstler hat sich aus der Welt zurückgezogen, befolgt Dr. Tulps Anweisung, nur noch zu malen, um so das Geheimnis seines Lebens, den Sinn seines Lebens zu entschlüsseln. Seit Hendrickjes Tod versucht Rembrandt dies anhand von Selbstporträts, wie der filmische Text impliziert. Es gelingt ihm nicht, weshalb er noch einmal *Die Nachtwache* betrachten möchte. Dies führt ihn zu der Erkenntnis, nicht umsonst gelebt zu haben, wie er dem Pförtner Joost mitteilt (vgl. REMBRANDT 01:36:22ff.). Die Semantik des Gemäldes *Selbstbildnis als Zeuxis* wandelt sich mit dem narrativen Kontext: Mutet es auf den ersten Blick wie das Selbstporträt eines alten Mannes an, der aufgrund von Schicksalsschlägen, Einsamkeit und Armut langsam dem Wahnsinn anheimfällt – welchen vernünftigen Grund hätte Rembrandt sonst zu lächeln? –, wird durch die letzte Szene, in der er das Geheimnis beziehungsweise den Sinn seines Lebens aufdeckt klar, dass es ein wissendes Lächeln ist. Rembrandt wird als Visionär inszeniert, der sich selbst in einer Pose gemalt hat, die er erst noch einnehmen wird – passend zu dem heutigen Wissen, dass er zwar verarmt starb, heute jedoch als einer der größten Meister der Kunstgeschichte gilt. Die Entstehungsgeschichte von *Selbstbildnis als Zeuxis* wird somit vorgegeben und passt zum Bild des Malergenies, das der filmische Text vermitteln will.

REMBRANDT präsentiert die drei Selbstporträts *Großes Selbstbildnis*, *Kleines Selbstbildnis* sowie *Selbstbildnis als Zeuxis* hintereinander und vermittelt dadurch zweierlei: Zum einen wirkt es, als hätte Rembrandt sie in eben dieser Reihenfolge geschaffen, zum anderen, als wäre der Künstler das einzige Motiv, das er seit dem Tod Hendrickjes unablässig malt. Tatsächlich liegen zwischen den drei Selbstbildnissen fünf und sechs Jahre, in

denen Rembrandt viele weitere Gemälde mit anderen Motiven anfertigte. Darüber hinaus starb Hendrickje Stoffels erst 1663, sie war zum Zeitpunkt der Porträterstellungen noch an Rembrandts Seite (vgl. Schama 2014). Der Film verändert die historischen Gegebenheiten, indem er den Tod Hendrickjes – die höchstwahrscheinlich an der Pest starb und nicht aufgrund von Uylenburghs Fehlverhalten – und die Erschaffung der Selbstbildnisse in einen faktisch nicht vorhandenen Zusammenhang bringt (vgl. ebd.). Dies dient in erster Linie der Dramatisierung und Straffung der Handlung, außerdem wird dadurch die Basis für die schlussendliche (Selbst-)Erkenntnis Rembrandts, nicht umsonst gelebt zu haben, gelegt. Diese erlangt er erst, wie erwähnt, bei Betrachtung seines Werks *Die Nachtwache*.

### 5.1.1.3 Ein Werk für die Ewigkeit – *Die Nachtwache*

*Die Nachtwache* aus dem Jahr 1642 (<https://bit.ly/3iFH59W>), eines der bekanntesten Gemälde Rembrandts, bildet die Kompanie des Hauptmanns Frans Banning Cocq und des Leutnants Willem van Ruytenburgh ab; stilistisch ähnelt es den Historienbildern des Malers und folgt weniger der Tradition des klassischen Schützenbildes (vgl. o. V. 1997: 607). In REMBRANDT ist es Gegenstand der bedeutendsten filmischen Ekphrasis und seine Schöpfung eines der zentralen in der Narration verhandelten Themen.

Gleich zu Beginn ist von dem Gemälde die Rede, wenn Hauptmann Banning Cocq Rembrandt als Maler des Schützengildenporträts gewinnen will. Rembrandt ist nicht erpicht auf den Auftrag, nimmt aber schließlich an – nur um bald darauf zu erkennen, dass er nicht weiß, wie er die Schützengilde malerisch festhalten soll (vgl. REMBRANDT 00:13:42ff.). Er verlautet gegenüber der in einer Taverne versammelten Künstlergilde, das Porträt nicht anzufertigen. Doch als Rembrandt gemeinsam mit seinem Schüler Eeckhout die Gaststätte verlässt, entdeckt er die Schützengilde, die auf dem Weg zu ihm ist. In übermütiger Stimmung, Waffen und Fackeln schwingend, kommt sie dem Maler entgegen, formiert sich in loser Anlehnung zu dem, was später *Die Nachtwache* werden wird (vgl. ebd. 00:15:58). Inspiriert verkündet Rembrandt:

„Eeckhout, jetzt weiß ich, wie ich die Gilde malen muss. Nicht als eine ruhige, langweilige Bildgruppe, sondern als eine Menge, die in großer Bewegung auf uns zukommt, mit Hellebarden, Lanzen, Schwertern, Trommeln, wie eine aufziehende Wache. Komm, jetzt kann ich beginnen!“ (ebd. 00:16:00-00:16:12)

An dieser Stelle wird eine fiktive Anekdote dazu geliefert, wie die Komposition in *Die Nachtwache* zustande kam.<sup>185</sup> Zugleich wird die Darstellung einer kriegerischen Truppe geboten, die in den Kampf zieht – ein positiv konnotiertes Bild, denn bei der Schützengilde von Amsterdam handelt es sich um eine Bürgerwehr, die sich für das Volk einsetzt.<sup>186</sup> *Die Nachtwache* wird demnach dahingehend funktionalisiert, der nationalsozialistischen Ideologievermittlung zu dienen: Die Kampfpose wird das Kinopublikum von 1942 sicherlich an die aktuelle Kriegssituation und die deutschen Soldaten erinnert haben, die ebenfalls für das Volk kämpften.

Im Folgenden wird der Entstehungsprozess des Gemäldes vorgeführt: Zunächst werden die Lichtverhältnisse im Atelier angepasst, um dieselbe Atmosphäre wie am Abend zuvor zu kreieren, als Rembrandt die Idee für das Porträt kam (vgl. ebd. 00:16:44ff.). Dazu werden die Vorhänge geschlossen und Kerzen angezündet, was Pförtner Joost als verrückt empfindet. Rembrandts Schüler Eeckhout erwidert, dass nicht alles verrückt sei, was er nicht verstehe. Kurz darauf beginnt der Maler sein erstes Modell, Banning Cocq, zu porträtieren – einzeln, nicht alle Mitglieder der Schützengilde zusammen, wie es sonst üblich ist und beispielsweise von Ulricus Vischer praktiziert wird (vgl. ebd. 00:13:09ff.). Hier wird Rembrandts Status als Ausnahmekünstler betont, dessen Genialität vom einfachen Volk verkannt wird. Dementsprechend wenig verwundert es, dass das anlässlich der Enthüllung von *Die Nachtwache* versammelte Publikum angesichts des fertiggestellten Gemäldes nichts damit anzufangen weiß: Nach anfänglichem Murren, nicht wirklichkeitsgetreu dargestellt worden zu sein, beginnt die versammelte Schützengilde samt weiterer neugieriger Bürger zu lachen und zu spotten, der ebenfalls anwesende Ulricus Vischer bezeichnet das Werk als die größte Blamage des Jahrhunderts (vgl. ebd. 00:25:00ff.). Einzig Hercules Seghers, Bewunderer Rembrandts und – laut Rembrandt – begabter Künstler, kommentiert das Bildnis ehrfürchtig mit den Worten: „Das hat noch keiner gemalt. Das wird auch nie wieder einer so malen“ (ebd. 00:27:47-00:27:53). Dadurch wird die Einzigartigkeit von *Die Nachtwache* hervorgehoben und Seghers als Gleichgesinnter Rembrandts unter Unwissenden dargestellt.

---

<sup>185</sup> Während des Malprozesses wird außerdem gezeigt, wie das kleine, auf dem Originalwerk dominant in Szene gesetzte Mädchen seinen Weg auf die Leinwand fand: Laut Film ist die Tochter des Leutnants Willem van Ruytenburgh abgebildet, die gemeinsam mit ihrer Mutter der Porträtsitzung beiwohnt (vgl. REMBRANDT 00:19:20ff.).

<sup>186</sup> So meint der Pförtner Joost zu Rembrandt, den er fälschlicherweise für einen Bettler hält: „Hier gibt’s nichts zu betteln. Die Gilde tut genug für die Armen“ (REMBRANDT 01:33:48-01:33:51).

Jahre nach der Fertigstellung des Gemäldes, das im Laufe der Zeit auf die Bodenkammer des Gildenhauses verbannt wurde, möchte der gealterte Rembrandt *Die Nachtwache* noch einmal betrachten (vgl. ebd. 01:33:45ff.). Dem Pförtner Joost folgend, der ihn nicht mehr erkennt, steigt er die Treppe empor, begleitet von orchestraler Moll-Musik, die ein Gefühl schwermütiger Nostalgie erzeugt. Sobald Rembrandt jedoch das Gemälde von störendem Gerümpel befreit hat, sind hoffnungsvolle Dur-Klänge zu hören. Der Maler wischt Staub von manchen Bildstellen und lacht bei Betrachtung der enthüllten Gesichter. Als ihn der Pförtner zum Gehen drängt, meint Rembrandt, er wisse nun etwas.

**Pförtner Joost:** „So? Was denn, du alter Narr du, was weißt du denn jetzt so Wichtiges?“

**Rembrandt:** „Ich habe nicht umsonst gelebt.“

(ebd. 01:38:06-01:38:17)

Im Anschluss an seine Feststellung bläst Rembrandt die Kerze aus, woraufhin erneut orchestrale Musik einsetzt, laut und triumphal wie zur Betonung einer siegreichen Handlung – damit endet der Film.

*Die Nachtwache* wird als jenes Gemälde dargestellt, das Rembrandt als wahren Meister der Kunst auszeichnet. Markiert es einerseits seinen gesellschaftlichen, privaten wie auch finanziellen Abstieg, ist es zugleich Beweis für sein Können und dafür, dass sein Leben trotz all des Leids einen Sinn hatte.<sup>187</sup> Hieraus ergibt sich weiteres Potenzial für die Vermittlung von NS-Ideologien, was sich speziell an der Ausgestaltung der Geschlechterrollen zeigt.

### 5.1.2 Die Funktionalisierung der Geschlechterrollen im Sinne der NS-Ideologie

1942, jenem Jahr, in dem REMBRANDT in den deutschen Kinos gezeigt wurde, befand sich der Großteil der männlichen Bevölkerung im Krieg (vgl. Schrödl 2000: 40). Abgesehen von einigen Jugendlichen und älteren Bürgern, bestand das Publikum beinahe ausschließlich aus Frauen (vgl. ebd.). Es stellen sich die Frage, inwiefern den Nationalsozialisten ein Spielfilm über den historischen Künstler Rembrandt geeignet erschien, insbesondere weibliche Rezipienten anzusprechen (vgl. ebd.). Die Antwort darauf lässt sich anhand der im

---

<sup>187</sup> Nach all seinen persönlichen Tragödien ist es die Seghers gegenüber gestandene Angst „Wir zwei haben es ernst gemeint mit der Kunst, aber damit ist nichts getan. Wichtig ist, ob wir gehalten, was wir versprochen, waren wir ganze Kerle, war es wert, so viel Elend auf sich zu nehmen. *Die Sorge brennt in meinem Herzen*“, die über die Jahre bestehen blieb und durch einen letzten Blick auf *Die Nachtwache* schließlich genommen wird (REMBRANDT 01:32:47-01:33:01).

Film vorgeführten Rollenbilder ableiten.<sup>188</sup>

Zunächst kann allgemein festgehalten werden, dass REMBRANDT Erzählmuster ernster Filme, die einen männlichen Protagonisten als Identifikationsfigur etablieren, mit jenen des Melodramas, das mehr das weibliche Publikum anspricht, kombiniert (vgl. Lowry 2015: 221). Bezeichnend für erstere sind die passive Rolle der Frau und das überdurchschnittliche Talent der männlichen Hauptfigur: „Die Filmhelden bieten Idealbilder, die zur Identifikation einladen“ (ebd.: 222). Um diese Idealbilder zu kreieren, wird auf bestimmte Stereotypen zurückgegriffen. Im Falle von REMBRANDT wird die Geschichte eines erfolgreichen Malers erzählt, den auf dem Höhepunkt seiner Karriere mehrere Schicksalsschläge ereilen, was zu gesellschaftlichem Abstieg und Armut führt (vgl. Schrödl 2000: 37). Der Film greift dabei auf das in Kapitel 4.3.2 erläuterte Künstlerstereotyp des leidenden Genies zurück. Dieses dient nicht nur der Spannungs- und Empathiebildung, sondern zudem der Verbreitung von NS-Ideologien.

#### 5.1.2.1 Das leidende Künstlergenie – ein propagandistisch wertvolles Stereotyp

Rembrandt Harmenszoon van Rijn gilt als bedeutendster niederländischer Maler, Zeichner, Kupferstecher und Radierer des 17. Jahrhunderts (vgl. o. V. 1997: 604). Im Gegensatz zu vielen anderen Künstlern wie etwa Vincent van Gogh, die erst posthum ob ihres Talents verehrt wurden, war Rembrandt bereits zu Lebzeiten in ganz Europa bekannt (vgl. ebd.). Als er im Alter von 63 Jahren verstarb, hinterließ er ein umfangreiches Gesamtwerk, bestehend aus Gemälden, hunderten Radierungen und über tausend Handzeichnungen (vgl. ebd.). Dieses wurde allerdings nicht durchweg gelobt: Manche Zeitgenossen, allen voran jene, die noch der Renaissance zugeneigt waren, kritisierten seinen Malstil, andere bemängelten, seinen Bildern fehle es an Proportionierung und Schönlinigkeit (vgl. ebd.: 604). Derlei Bewertungen taten seinem Erfolg keinen Abbruch und die Anzahl bedeutender Aufträge blieb weiterhin hoch (vgl. ebd.). Dennoch war das Geld angesichts Rembrandts verschwenderischen Lebensstils stets knapp und als schließlich die Schulden überwogen, wurde 1657/58 sein Haus samt Besitz versteigert (vgl. ebd.). REMBRANDT greift nun diese und weitere tragische, historisch belegte Eckdaten auf, um das Bild eines leidenden Künst-

---

<sup>188</sup> Für eine adäquate Beantwortung der Frage, wie Kunst und Künstler im NS-Film REMBRANDT instrumentalisiert wurden, sind folgende Ausführungen unentbehrlich, auch wenn sie sich nicht ausschließlich an intermedialen Referenzen respektive filmischen Ekphrasen orientieren. Gleiches gilt für den nachfolgenden Text GOYA, der im Rahmen einer Analyse ideologievermittelnder Filme ebenfalls einer Untersuchung der Geschlechterrollen bedarf, siehe dazu Kapitel 5.2.2.

lergenies zu zeichnen, das den gesamten filmischen Text prägt. Es handelt sich dabei um ein in NS-Filmen gern genutztes Stereotyp, das meist in zwei Formen auftritt: als zeitgenössisches Talent – vorwiegend in Filmen Mitte der Dreißigerjahre – oder, wie in REMBRANDT, als historischer Meister (vgl. Schrödl 2000: 38).<sup>189</sup>

In der Gesellschaft nimmt Rembrandt eine Sonderposition ein: Er ist Teil von ihr, steht aufgrund seines außerordentlichen Talents jedoch zugleich über ihr (vgl. ebd.). So wird er umschmeichelt, bejubelt und sein Werk wertgeschätzt – bis *Die Nachtwache* fertiggestellt ist und von den Betrachtern verspottet wird.<sup>190</sup> Hinzukommen Saskias Tod sowie der finanzielle Ruin, womit der gesellschaftliche Abstieg Rembrandts und sein Werdegang als leidendes Genie beginnt, der letztlich im Tod Hendrickjes und des gemeinsamen Kindes kulminiert. Hier findet das Prinzip "Je größer die Fallhöhe, umso ehrenhafter erscheint das Durchhaltevermögen" Anwendung.

Rembrandts Quelle der Kraft ist die Kunst, sie „läßt den Künstler seiner Armut und Einsamkeit wie auch der Ablehnung des Publikums zunehmend gleichmütig gegenüber treten“ (ebd.). Dies schafft er nur dank Dr. Tulps eindrücklichem Vortrag, den dieser am Totenbett Hendrickjes hält. In jener Sequenz kommt eine spezielle Art von Figureninszenierung zum Einsatz, die, wie Nies (2008) feststellt, bezeichnend für filmische Texte aus der NS-Zeit ist (vgl. ebd.: 55). Er bezieht sich dabei auf Klaus Kanzog, der in seinem Handbuch zu den als staatspolitisch besonders wertvoll eingestuften Filmen der Jahre 1934 bis 1945 festhielt, „dass die NS-Helden als Figuren mit suggestiver „menschlicher Größe“ konzipiert wurden und dass sie durch Mimik und Gestik ein überindividuelles emphatisches Sendungsbewusstsein vermitteln“ (ebd.). Dies trifft gleichfalls auf Rembrandt zu, der an Hendrickjes Tod zu zerbrechen droht, aber dank Dr. Tulps Worten seiner Bestimmung, immer nur zu malen, weiter folgt.

**Rembrandt:** „Wozu quält man sich, fängt immer wieder von vorn an, bangt und hofft und schafft?!“

**Dr. Tulp:** „Besinn dich.“<sup>191</sup>

**Rembrandt:** „Besinnen? Besinnen?! Da muss doch erst ein Sinn da sein!“

---

<sup>189</sup> Das leidende Genie musste nicht zwangsläufig ein Künstler sein, in NS-Filmen leiden auch Könige, Ärzte, Deichgrafen, Rittmeister etc.

<sup>190</sup> Banning Cocq betont zu Beginn, als Rembrandt den Auftrag an Ulricus Vischer abtreten möchte: „Wir wollen aber keinen Ulricus Vischer, wir wollen einen Rembrandt. Es soll doch was ganz Besonderes sein“ (REMBRANDT 00:03:58-00:04:02).

<sup>191</sup> Bei diesen Worten wird der Arzt aus leichter Untersicht gefilmt, wodurch, in Kombination mit seinen Worten und dem strengen Blick, das Bild eines strafenden Lehrers heraufbeschwört wird. Zugleich erinnert es an charakteristische Filmaufnahmen Hitlers. Es wird demnach die Missbilligung einer Führungsperson, die enttäuscht von der Schwäche seines Gegenübers ist, filmisch zum Ausdruck gebracht.

**Dr. Tulp:** „Es ist ein Sinn darin, Rembrandt. Es gibt Menschen, deren Schicksal es ist, weit über das Maß der Sterblichen hinauszuschauen und zu schaffen. So einer bist du, Rembrandt. Danke dem Schicksal, dass es dir all das Schwere auferlegt hat, denn dadurch wurdest du, was du bist. Dein Leben heißt nicht Glanz noch Schein. Dein Leben heißt Tiefe. Jene Tiefe, die zugleich die größte Höhe ist.“  
(REMBRANDT 01:25:16-01:26:01)

Jener Moment, in dem Rembrandt Dr. Tulps Worten Glauben schenkt und „Trauer in Sendungsbewusstsein transformiert“, ist – im Vergleich mit dem Gesichtsausdruck wenige Sekunden zuvor, in dem noch die Verzweiflung dominiert – deutlich erkennbar (Nies 2008: 55; vgl. REMBRANDT 01:25:56; 01:25:45).

Bei vielen Rezipienten dürften die Verluste Rembrandts Assoziationen geweckt haben, denn „[d]er Verlust geliebter Menschen kennzeichnete auch die durch den Krieg geprägte Alltagsrealität vieler Menschen im nationalsozialistischen Deutschland der vierziger Jahre“ (Schrödl 2000: 39). Im Film spendet lediglich die Aussicht Trost, dass all das Leiden einen Sinn hat, dass dadurch etwas erreicht wird, das über den Tod hinausgeht.<sup>192</sup> Denn um Großes zu schaffen, müssen Opfer im Kleinen erbracht werden (vgl. ebd.: 40).<sup>193</sup> Dies lässt sich ferner auf den historischen Kontext, in dem REMBRANDT erstmals rezipiert wurde, übertragen: Der Zweite Weltkrieg, 1942 bereits voll im Gange, forderte seine Opfer und veranlasste die Nationalsozialisten, sich zu rechtfertigen – auch auf filmischer Ebene: So behauptet Rembrandt gegenüber Seghers „Ich möchte nicht einen Tag der Not und Qualen vermissen“ – woraufhin dieser ihm zustimmt – und „Der Tod ist nicht das Ende. Er ist der Keim ewiger Auferstehung“ (REMBRANDT 01:32:41-01:32:45; 01:33:07-01:33:12). Die negativ konnotierte Bedeutung von Leid beziehungsweise Tod wird abgemildert und beides als etwas dargestellt, das es zum Erreichen des Endziels in Kauf zu nehmen gilt: „Wird in der Tradition der Künstlermythen der Kunst geopfert, so sollte das zeitgenössische Publikum den Nationalsozialismus als seine große Aufgabe assoziieren“ (Schrödl 2000: 40).

---

<sup>192</sup> Diese Sichtweise greift auch Goebbels in seiner Weihnachtsansprache von 1942 auf: „Die Mütter, die Trauer um ihre verlorenen Söhne tragen, mögen beruhigt sein. Sie haben ihre Kinder nicht umsonst unter Schmerzen geboren und unter Sorgen erzogen. Sie führten als Männer und Helden das stolzeste und tapferste Leben, das ein Sohn des Vaterlandes führen kann, und krönten es mit dem heroischsten Abschluß mit dem man es überhaupt zu Ende zu bringen vermag: Sie opferten sich, damit wir im Lichte stehen“ (Goebbels 1942, zit. n. Schrödl 2000: 40).

<sup>193</sup> Dies bezieht sich nicht nur auf die intradiegetischen Todesfälle: Rembrandt vernachlässigt Saskia, übergeht ihre Krankheit und behandelt sie zugunsten seiner Arbeit an *Die Nachtwache* schlecht. Er wirft Gertje hinaus, obwohl sie sich während seiner Abwesenheit um seinen Sohn gekümmert hat und überlässt der hochschwangeren Hendrickje den Verkauf seiner Bilder sowie den Kampf gegen Uylenburgh. Die beiden Geliebten sterben folglich unter anderem aufgrund seiner Rücksichtslosigkeit. Dass Rembrandt letztlich zu voller künstlerischer Größe gelangt, entschuldigt sein Verhalten gegenüber den Frauen in seinem Leben (vgl. Schrödl 2000: 40).



Darüber hinaus diene, wie Schrödl gleichermaßen feststellt, der Rückgriff auf das leidende Genie dazu, den Krieg als sinnvoll darzustellen und den Durchhaltewillen zu festigen (vgl. ebd.). Es verband „den künstlerischen mit dem politischen Diskurs“ und konnte „im Nationalsozialismus als Versprechen des Überlebens der Nation gelesen werden“ (ebd.: 50).

#### 5.1.2.2 Jüdische Feindbilder – Rembrandts Gegner

Wie soeben festgehalten, vermittelt der filmische Text die Botschaft, dass Rembrandt nur durch seine Leiderfahrungen, in Kombination mit seiner Willensstärke, zu voller (künstlerischer) Größe gelangen konnte (vgl. ebd.: 37). Um dies zu unterstreichen, wird ihm eine Reihe negativ konnotierter männlicher Figuren gegenübergestellt, unter anderem die Mitglieder der Amsterdamer Schützengilde, die er in einem großen Porträt festhalten soll. Eingangs hat Rembrandt Vorbehalte, den Auftrag anzunehmen, willigt jedoch ein, nachdem Banning Cocq bestätigt, ihm bei der Gestaltung völlig freie Hand zu lassen.<sup>194</sup> Diese Abmachung wird seitens der Schützengilde nicht eingehalten: Sie protestieren gegen Rembrandts unkonventionelle Arbeitsweise, wollen gemeinsam und nicht einzeln porträtiert werden (vgl. REMBRANDT 00:14:53ff.). Doch ihr Durchsetzungsvermögen ist schwach ausgeprägt und das Vorhaben, mit Rembrandt zu sprechen, wird nicht umgesetzt – letztlich posiert jedes Mitglied wie vom Künstler befohlen allein. Die Gildenmitglieder werden demzufolge als willensschwache Männer charakterisiert, die nicht zu ihrem Wort stehen.

Hinzukommt ihr Unverständnis der Kunst gegenüber, wie jene Szene beweist, in der *Die Nachtwache* enthüllt wird (vgl. ebd. 00:29:09ff.). Banning Cocq, der einzige Freund Rembrandts unter den Gildenmitgliedern, fordert den Maler auf, sein Gemälde zu erklären, da sie nicht nachvollziehen können, warum er sie nicht wirklichkeitsgetreu gemalt hat. Er fordert Rembrandt damit zu einer verbalen Ekphrasis von *Die Nachtwache* auf. Erzürnt meint der Künstler, sie sollten ihm ihres wenig ansprechenden Äußeren wegen dafür danken. Tatsächlich verleihen ihnen ihr gestelztes Auftreten, ihre geckenhafte Kleidung und ihr Aussehen – von fettleibig über kleinwüchsig und krummnasig bis hin zu hager ist alles vertreten – den Anschein von fleischgewordenen Karikaturen, die in deutlichem Gegensatz zu den bildnerisch abgebildeten Figuren stehen. Diese zeichnen sich durch wohldefinierte

---

<sup>194</sup> **Rembrandt:** „Werdet ihr mir auch völlig freie Hand lassen?“

**Banning Cocq:** „Aber das versteht sich doch von selbst, wir sind ja Kunstverständige!“

**Rembrandt:** „Ach, ihr seid Kunstverständige? Ja, das wäre schon eine Aufgabe.“

(REMBRANDT 00:04:06-00:04:16)

Körper, männlich-starkes Auftreten und Kampfgeist aus. Angesichts dieser Diskrepanz verwundert der Wunsch nach Porträtähnlichkeit umso mehr, was das Publikum dazu bewegt, Rembrandts Erklärung, „die Idealisierung sei im Interesse der Kunst“, zuzustimmen (Schrödl 2000: 42). Darüber hinaus ist es sich ohnehin im Klaren, dass Rembrandt hier als verkanntes Genie auftritt, schließlich gilt *Die Nachtwache* heute als ein Meisterwerk der Kunstgeschichte (vgl. ebd.: 46).

Die genannten negativen Charaktermerkmale werden um Engstirnigkeit, Neid, Geldgier und Geiz erweitert: Wo Rembrandt keine künstlerischen Grenzen sieht, Ulricus Vischer bereitwillig den Gildenauftrag überließe und Hercules Seghers finanziell unterstützt, dabei zugleich verschwenderisch wie genügsam ist, beharrt die Schützengilde auf konventionelle Porträtarbeit, neidet Vischer Rembrandt seinen Erfolg, versucht Kunsthändler Uylenburgh Rembrandt in den Ruin zu treiben und finanziell auszuschlachten, zudem beschwerten sich die Gildenmitglieder über den Preis für das Gemälde.<sup>195</sup> Es handelt sich bei diesen Eigenschaften, dies bemerkt auch Schrödl (2000), um dieselben, die von den Nationalsozialisten als typisch jüdisch ausgewiesen werden (ebd.: 39). Gleiches gilt für das Aussehen mancher Gildenmitglieder und den Dialekt des Pfändungskommissars Tarquinius, der im Auftrag Uylenburghs Rembrandts neuestes Gemälde einzuziehen versucht (vgl. ebd.; vgl. REMBRANDT 01:16:48ff.). Hier steht somit ein „der nordischen Rasse zugehörig[er]“ Maler einer Gruppe von als jüdisch ausgewiesenen Gegnern gegenüber (Schrödl 2000: 47).<sup>196</sup>

---

<sup>195</sup> Uylenburgh steht für kommerzielle Interessen und Gier (vgl. Claus 2010: 279). Die Beziehung zwischen Kunst und Geld wird des Weiteren anhand der Künstlergilde aufgezeigt: Während Ulricus Vischer in der Kunst ein bloßes Handwerk zum Geld verdienen sieht, glaubt Hercules Seghers an künstlerische Integrität und das Erreichen wahren Könnens, wofür er sogar die Hungersnot seiner Familie in Kauf nimmt (vgl. ebd.). Rembrandt selbst stürzt von Wohlstand in Armut, alles, was am Ende bleibt, sind alte Kleider, etwas Farbe und Zeichenmaterial (vgl. REMBRANDT 00:01:36ff.). Dennoch sehen er und Seghers sich als reicher als die Reichen, wie ihr Dialog über die "Geldmensen" – ein weiterer, klarer Verweis auf das jüdische Volk – am Ende des Films bestätigt (vgl. ebd. 01:32:01ff.). Der Film argumentiert folglich, dass künstlerische Integrität und kreativer Erfolg weltlichen Besitz – bis auf die zum Kunstschaffen benötigten Werkzeuge – überwiegt, auch öffentlichen Ruhm; dies wird durch die finale Szene, in der Rembrandt erkennt, dass ihn sein Gemälde überdauern wird, nochmals betont (vgl. Claus 2010: 278f.).

<sup>196</sup> Dabei wird nicht nur das Antonymenpaar 'nicht-jüdisch' vs. 'jüdisch', sondern auch 'menschlich' vs. 'unmenschlich' etabliert. Seghers mutmaßt anfangs über Rembrandt: „So ein großer Künstler muss doch auch ein großer Mensch sein“ und sagt nach dem Verkauf sechs seiner Radierungen an Rembrandt glücklich zu seiner Frau: „Er ist ein Mensch, ein wahrhaft guter Mensch“, wohingegen Hendrickje den mit als jüdisch propagierten Eigenschaften – Geldgier, Handel, Geschäftssinn, Heuchelei, Niedertracht – ausgestatteten Uylenburgh mit ihren letzten Worten verdammt: „Mensch? Nein, das ist kein Mensch. Wenn Menschen so wären, wahrhaftig, dann würd' ich mein Kind nicht zur Welt bringen. So sind Menschen nicht, so voller Gier und Heuchelei. Was ist ihm Liebe und Freundschaft? Ein Geschäft. Was ist ihm Kunst? Ein Geschäft! Ihr allein seid schuld daran, wenn die Welt so niederträchtig bleibt, so gemein! Ihr Henker der Schönheit, ja, Uylenburgh, ein Mörder seid Ihr!“ (REMBRANDT 00:08:27-00:08:29; 00:58:30-00:58:33; 01:23:24-01:23:53).

Diese Semantik entspricht der im Dritten Reich propagierten Hetzpolitik mit Adolf Hitler als Führer gegen das jüdische Volk.

### 5.1.2.3 Rembrandt als filmisches Pendant Adolf Hitlers

Bei näherer Betrachtung der in NS-Filmen auftretenden männlichen Protagonisten wird ersichtlich, dass sie als „Projektionen des Führers, den die Propaganda sowohl als den großen Feldherrn und überlegenen Politiker wie auch als den genialen Künstler und Bauherrn preist“, zu deuten sind (ebd.: 45). Dies trifft gleichfalls auf die Filmfigur Rembrandt zu: Eine erste Parallele findet sich, wenn man die filmisch vermittelte Biografie Rembrandts jener Hitlers gegenüberstellt, der bekanntlich in jungen Jahren vergeblich versuchte, sich als Maler einen Namen zu machen (vgl. ebd.: 41). Kritiker des Nationalsozialismus nahmen diesen Misserfolg nicht selten zum Anlass, um Hitler zu verspotten (vgl. ebd.).<sup>197</sup> So wie Rembrandt zu einem der bedeutendsten Maler der Kunstgeschichte avancierte, sieht auch Hitler seinen Werdegang. Als Maler verschmäht wechselte er in die Politik, um dort sein künstlerisches Talent unter Beweis zu stellen.<sup>198</sup>

Im Film wird Rembrandt, obwohl als angesehener Künstler etabliert, mehrmals als „überschätzter Farbenkleckser“ bezeichnet (REMBRANDT 00:07:54). Der Mythos vom verkannten Genie – als das sich Hitler betrachtete – findet somit in REMBRANDT Anwendung. Dies zeigt sich besonders deutlich in eben jenem bereits genannten Moment, in dem die Schützengilde Rembrandt zu der verbalen Ekphrasis auffordert (vgl. ebd. 00:29:10ff.). Während seines wütenden Monologs wird der Maler – ebenso wie Dr. Tulp an Hendrickjes Sterbebett – aus der Untersicht gefilmt, was ihn als "Höhergestellten" ausweist. Er steht als Individuum einer aufgeregten Meute gegenüber und ist trotz deren zahlenmäßigem Vorteil überlegen. Mimik, Gestik und bisweilen die Aussprache erinnern an den vor Menschenmassen dozierenden Hitler. Durch diese Analogie wird vermittelt, dass ebenso wie Rembrandts malerisches Vorgehen auch Hitlers Handlungsweisen für das Volk nicht immer nachvollziehbar sein mögen – doch als Genie weiß er, was das Richtige, was für das Errei-

---

<sup>197</sup> Schrödl (2000) zitiert dazu exemplarisch einen Ausspruch des exilierten Alfred Kerr: „Was in der Kunst erlaubt ist, und was ihr Sinn überhaupt ist, bestimmt ein provinzieller Ansichtskartenmaler“ (ebd.: 41).

<sup>198</sup> Hitler betrachtete sich auf dem Feld der Politik durchaus als Künstler und wird in dieser Sichtweise von Goebbels bestärkt: „Sein ganzes Werk bezeugt einen künstlerischen Geist: Sein Staat ist ein Bauwerk von wahrhaft klassischen Maßen. Die künstlerische Gestaltung seiner Politik stellt ihn, wie es seinem Charakter und seiner Natur gebührt, an die Spitze der deutschen Künstler“ (Goebbels 1937, zit. n. Schrödl 2000: 41).

chen des Endziels zu tun ist.<sup>199</sup>

Insgesamt wird Rembrandt als klassische Heldenfigur inszeniert, deren Charaktereigenschaften zwar nicht per se als nationalsozialistisch deklariert werden können, da sie schon aus der antiken Dichtung bekannt sind, sich jedoch für propagandistische Zwecke instrumentalisieren lassen (vgl. Lowry 2015: 223). Dazu gehören Selbstsicherheit, Pflichtgefühl, Treue, Mut, Idealismus, Kameradschaftlichkeit, Aufrichtigkeit, Willenskraft, Durchhaltevermögen, unerschütterlicher Glaube, Ehrgeiz, Tatkraft und Härte (vgl. ebd.: 224). All diese Merkmale zeichnen Rembrandt aus, insbesondere Idealismus, der Glaube an sich selbst und die eigenen Talente sowie Willensstärke. Er beherzigt Dr. Tulps Anweisung, immer weiter zu malen und folgt seinem eigenen inneren Befehl – Rembrandt erfüllt die „Vorbildfunktion nach dem ‚Führerprinzip‘“ (Nies 2008: 61). Dennoch wird Rembrandt keineswegs als unfehlbarer, nicht zu erschütternder Held präsentiert – zu Beginn des Films tritt er als Verschwender auf und seine persönlichen Tragödien drohen durchaus, ihn zu brechen. Dies wird nicht als Schwäche ausgelegt, ganz im Gegenteil: Indem er trotz der durchlebten Tragödien diszipliniert weiterarbeitet, dadurch „jeden Tag neue Werte“ schafft und – wie der Rezipient weiß – dafür belohnt wird, fungiert der Künstler „unter Rückgriff auf die visionäre Kraft des Genies für das Kinopublikum als Hoffnungsträger“ (REMBRANDT 00:09:32-00:09:34; Schrödl 2000: 45). So wie Rembrandt triumphiert, wird auch Hitler – und damit das deutsche Volk – schlussendlich den großen Sieg erringen.

#### 5.1.2.4 Die Frau im Film als Vorbild für die Frau an der Heimatfront

REMBRANDT funktionalisiert nicht nur die männlichen Charaktere, allen voran Rembrandt, im Sinne nationalsozialistischer Ideologie. Insgesamt werden drei Frauen in Beziehung zu dem Maler gesetzt: Saskia, Geertje und Hendrickje. Saskia und Rembrandt führen eine glückliche Beziehung in Luxus, ermöglicht durch Saskias Familienvermögen. Ihre Ehe ist von Leidenschaft geprägt, wodurch das Thema der „Bedrohung des Künstlers durch Sexualität“ aufgegriffen wird (Schrödl 2000: 44). Diese Bedrohung wird getilgt, indem Saskia vorzeitig an einer nicht näher definierten Krankheit stirbt. Rembrandt stürzt dadurch in eine psychische Krise, was anhand seiner Kunstwerke ausgedrückt wird: Er malt fortan

---

<sup>199</sup> In einer Szene wird sogar ein Vergleich zwischen Rembrandt und Gott, folglich zwischen Hitler und Gott, gezogen, wenn Eeckhout angesichts der noch leeren Leinwand bemerkt: „Wenn man bedenkt, das ist doch wie Zauberei: Hier das Nichts, eine leere Fläche und dann kommt einer und beschwört mit diesem bisschen bunten Pulver und etwas Öl ein Stück Leben, eine Welt. Ich finde von allen Berufen kommt doch die Malerei der Schöpfung am nächsten“ (REMBRANDT 00:11:09-00:11:25).

ausschließlich Porträts seiner verstorbenen Frau, sei es in Skizzen- oder Gemäldeform (vgl. REMBRANDT 00:37:12ff.).

In Kontrast zu Saskias verständnisvollem, rücksichtsvollem und demzufolge positiv konnotiertem Charakter steht deren Haushälterin Geertje, die durch ihr affektiertes Naturell als unsympathische Figur ausgewiesen wird. Sie gönnt ihrer Hausherrin keine Freude, belauscht Gespräche und verfolgt nach ihrem Tod das Ziel, Rembrandts nächste Frau zu werden. Um dieses zu erreichen, versucht Geertje eine sexuelle Beziehung mit Rembrandt zu forcieren, scheitert jedoch, da der Maler ihrem Körper nur in künstlerischer Hinsicht Beachtung schenkt. Ihr Vergleich mit Rubens, der dank seiner Akte zum Millionär wurde, veranlasst Rembrandt zwar dazu, eine Skizze von ihr zu zeichnen – eine Referenz auf die zahllosen Akte, die er im Laufe seines Lebens erstellte –, doch betrachtet er dabei ihren nackten Körper leidenschaftslos und mit rein professionellem Auge, ihr Kopf wird gar nicht erst gezeichnet (vgl. ebd. 00:43:37ff.). Geertjes Unruhe sowie ihr ständiges, übertriebenes Lachen sorgen letztlich dafür, dass Rembrandt die Arbeit abbricht und sie fortschickt. In ihrer Kammer beißt sie sich wütend in den Arm, ihr manisches Gelächter und ihre körperlichen Verrenkungen erinnern an das Krankheitsbild der Hysterie (vgl. Schrödl 2000: 38f.). Geertjes Aggression kulminiert im Kampf mit Hendrickje, der zu ihrem Rauswurf führt. Im Gegensatz zu Saskia und Hendrickje ist sie nicht an Rembrandts, sondern nur an ihrem eigenen Wohl interessiert (vgl. ebd.: 43). Sie glaubt nicht an sein künstlerisches Talent, hindert ihn vielmehr an dessen Ausübung.<sup>200</sup>

Hendrickje schließlich erfüllt mehrere Rollen – sie ist die eigentliche weibliche Hauptfigur des Films. Zunächst tritt sie als einfaches Mädchen vom Land auf, das sich Geertjes Befehlen unterordnet. Optisch zeichnet sie sich durch ein reines, offenes Gesicht, schlichte Kleidung und blonde Zöpfe aus, das NS-Idealbild der deutschen Frau. Als Rembrandt auf sie aufmerksam wird, ihr Haar verändert und sie malt, vollzieht sie nicht nur einen physischen, sondern auch einen geistigen Wandel: Sie wehrt sich gegen Geertjes körperlichen Angriff, verteidigt Rembrandt, der von Geertjes Erpresserkompagnon geschlagen wird, tritt selbstsicher vor dem Konsistorium auf und überschüttet eine lästernde Frauengruppe mit Wasser (vgl. REMBRANDT 01:11:10ff.). In jener Szene, in der Rembrandts Bilder versteigert werden sollen, kommt nicht ihm, sondern Hendrickje die rettende Idee: Sie eröff-

---

<sup>200</sup> Exemplarisch hierfür sind folgende Worte Geertjes gegenüber Rembrandt: „Sie werden noch blind werden vom vielen Arbeiten. Warum machen Sie das, diese Zeichnungen? Das bringt doch nichts ein“ (REMBRANDT 00:43:21-00:43:32).

net ein eigenes Kunsthandelsgeschäft mit Rembrandt als ihrem Angestellten und bietet ihm damit die Möglichkeit, sich ausschließlich mit seiner Kunst zu befassen (vgl. ebd. 01:20:59ff.).

Hendrickje wird mit Eigenschaften ausgestattet, die eigentlich den männlichen Charakteren vorbehalten sind. Betrachtet man den zeitlichen Kontext, in dem REMBRANDT entstand, erscheint dies durchaus nachvollziehbar: Die Frauen an der Heimatfront mussten selbst erwerbstätig werden und Tapferkeit beweisen, um den Alltag bestreiten und für ihre Familien sorgen zu können. Das Bild einer starken, tatkräftigen Frau, die noch dazu Kinder gebärt, ist somit durchaus im Sinne der Nationalsozialisten.<sup>201</sup> Zu viel Selbstständigkeit ist dabei nicht erwünscht, bleibt doch „[d]ie Erweiterung des Spielraumes des Weiblichen [...] eingebunden in das Projekt des männlichen Meisters“ (Schrödl 2000: 44).

Die endgültige Akzeptanz Hendrickjes als Rembrandts Frau und die Vorrangstellung vor Saskia wird anhand von zwei intermedialen Referenzen vorgeführt: *Bildnis der Hendrickje Stoffels* (1654-56, <https://bit.ly/33E8e8Z>) und *Junge Frau an geöffneter Obertür* (1654-1657, <https://bit.ly/36DS4OY>) (vgl. Claus 2010: 284). In ersterem tritt Hendrickje als Surrogat Saskias auf: Sie sitzt auf demselben Stuhl, in dem die Verstorbene für ihren Mann posierte und trägt deren Kleider (vgl. REMBRANDT 01:12:41ff.). Während Rembrandt das Porträt anfertigt, wird sein Haus zwangsgeräumt – Heim und Wohlstandsleben, das er mit Saskia führte, gehören der Vergangenheit an. Weder er noch Hendrickje erheben dagegen Einwände; sie beziehen ein kleines Häuschen und betrachten das fertiggestellte *Bildnis der Hendrickje Stoffels* (vgl. ebd. 01:15:30ff.) Hendrickje fragt, warum er sie immer in den Kleidern Saskias male und ob er noch an sie denke. Rembrandt gesteht, er erinnere sich an sie wie an einen Traum, woraufhin Hendrickje ihn auffordert, nicht mehr zu träumen und sie stattdessen so zu malen, wie sie wirklich ist. Rembrandt kommt ihrer Forderung kurz darauf nach: In einer Referenz auf *Junge Frau an geöffneter Obertür* fertigt er ein Porträt Hendrickjes und kehrt dadurch seiner Vergangenheit den Rücken (vgl. Claus 2010: 284; vgl. REMBRANDT 01:16:29ff.). Unterstrichen wird dies in der folgenden Szene, in der *Bildnis der Hendrickje Stoffels* gepfändet wird: „In a burst of anger the artist de-

---

<sup>201</sup> Wie auch Schrödl (2000) festhält, wird Hendrickje „als Schwangere visuell gefeiert“ (ebd.: 44). Dies zeigt sich besonders deutlich in jenen Szenen, in denen sie vom Konsistorium wegen ihrer unehelichen Beziehung zu Rembrandt verurteilt wird: Ihre Kleidung erinnert an die Amtstracht einer Krankenschwester oder Nonne und steht in Opposition zu dem ihr vorgeworfenen "Verbrechen". Die ausführlich gezeigte Verhandlung ist für das Fortschreiten der Narration mehr oder weniger irrelevant – sie dient vielmehr dazu, die „nationalsozialistischen Bemühungen, unehelicher Mutterschaft gleiche Rechte zu verschaffen“ zu verdeutlichen, indem „nicht die erotische Frau, sondern die Mutter zum Ideal“ erhoben wird (ebd.).

stroys the painting, symbolically liberating himself from the obsession with his dead wife and from his wealthy lifestyle of the past“ (Claus 2010: 285f.). Hendrickje, nun vollends zur – nicht offiziell legitimierten – Frau an Rembrandts Seite aufgestiegen, animiert den Künstler dazu, seine wahre Aufgabe zu verfolgen: die Wahrheit unter der Oberfläche seiner Modelle zu suchen und malerisch aufzudecken (vgl. ebd.: 286). Ihrem späteren Tod wird ein „heroischer Charakter“ verliehen, da sie sich für Rembrandt und seine Kunst opfert, sowohl die Verteidigung gegen Uylenburgh als auch die Verwirklichung der Lebensaufgabe des Künstlers betreffend, von der sie ihn durch ihre Existenz abhalten würde (Schrödl 2000: 45).

Claus (2010) stellt fest, dass jede der drei Frauen für einen anderen Aspekt der Liebe in Rembrandts Leben steht: Saskia für die leidenschaftliche erste große Liebe, Geertje für sexuelle Frustration und Hendrickje für eine fürsorgliche Beziehung (vgl. ebd.: 279). Saskia wie Hendrickje treten als Inspiration für Rembrandt auf und unterstützen ihn trotz lebensbedrohlicher Krankheit beziehungsweise fortgeschrittener Schwangerschaft bis hin zum Tod. Sie erfüllen die vom Nationalsozialismus vorgegebene Rolle der Kameradin und Helferin „für den ‚rechten Mann‘, damit dieser eine seinen Fähigkeiten entsprechende konsolidierende Position im sozialen System der dargestellten Welt einnehmen kann“ (Nies 2008: 56). Dadurch werden beide Frauen als Vorbilder für die Kinobesucherinnen ausgewiesen, denen Geertje als abschreckendes Beispiel gegenübersteht. Anhand von ihr wird vorgeführt, wie „eigennütziges Handeln von Frauen eine entschiedene Zurückweisung“ erfährt (Schrödl 2000: 43). Künstlerisch wird dies ausgedrückt, indem Rembrandt sie ohne Kopf zeichnet, wohingegen Saskia und Hendrickje stets in Form von Porträtmalereien zu sehen sind. Analog zur Wertung der Kunstwerke – Zeichnungen sind üblicherweise preiswerter als Gemälde, da weniger aufwendig herzustellen – erfolgt eine Wertung der Frauen, bestärkt durch die Gegenüberstellung von der auf ihren Körper reduzierten, entindividualisierten Geertje und den ausdrucksstarken Gesichtern Saskias sowie Hendrickjes.

Mit Kriegsbeginn ging eine „Verunsicherung der Geschlechterrollen“ einher (ebd.: 42). Dies betraf im Besonderen die Frauen, die, bedingt durch die Absenz der Männer, Funktionen übernehmen mussten, die bisher eindeutig männlich konnotiert waren (vgl. ebd.). Hinzukam die Ungewissheit, wann und ob die Männer wieder heimkehren würden sowie die knappe Versorgungslage (vgl. ebd.: 43). Mit Rembrandt wird eine starke männliche

Figur präsentiert, die vorlebt, wie man sich in Krisenzeiten verhalten sollte. Er wird als „Vertreter der patriarchalen Macht“ inszeniert, zu dem die weiblichen Kinobesucher aufschauen konnten (ebd.). Identifizieren sollten sie sich hingegen mit den ideologisch vorbildlichen Frauenfiguren Saskia und Hendrickje, die Rembrandt zwar nach wie vor untergeordnet sind, aber Rücksicht und Stärke zeigen, weshalb ihnen ein gewisses Maß an Selbstständigkeit zugesprochen wird. Als Gegenmaßnahme zur Verunsicherung die Rolle der Frau in der deutschen Gesellschaft betreffend, nahm REMBRANDT „weibliche Emanzipationswünsche auf und verband sie mit traditionellen Weiblichkeitskonzepten“, um eine Orientierungshilfe zu bieten (ebd.).

### 5.1.3 Rembrandts später Erfolg als Versprechen eines finalen Sieges Deutschlands

Mit Beginn des Zweifrontenkrieges, dem Kriegseintritt der USA und dem Wintereinbruch in Russland, der dem Vormarsch deutscher Truppen Einhalt gebot, sahen sich die Nationalsozialisten 1941 einer Situation gegenüber, die eine Niederlage durchaus in den Bereich des Möglichen rückte (vgl. ebd.: 49). Da dies vor der deutschen Bevölkerung nicht geheim gehalten werden konnte, wurde es zum vorrangigen Ziel, Ängste zu nehmen und die Zuversicht zu stärken. REMBRANDT kann als eines der Werkzeuge betrachtet werden, das eben jenen Zweck erfüllen sollte:

Das mit Hitler parallelisierbare leidende Genie Rembrandt, dessen Triumph in die Nachwelt verlegt ist, konnte die unsichere Gegenwart in das Versprechen eines zukünftigen glorreichen Sieges umdeuten. Das große Projekt des Künstlers Rembrandt, einen dauerhaften Beitrag zur Kunstgeschichte zu leisten, ließ sich auf das Versprechen einer glorreichen Zukunft Deutschlands übertragen: auf das Tausendjährige Reich der Nationalsozialisten. (ebd.)

Wie die Analyse gezeigt hat, ist REMBRANDT kein offen propagandistischer Text, sondern ein Unterhaltungsfilm, der latent nationalsozialistische Ideologien vermittelt. Dazu bedient er sich neben der Kunstwerke Rembrandts insbesondere der Figur des Malers selbst, der einen "Triumph des Willens" zur Schau stellt und einstmals klassische, nun nationalsozialistisch geprägte Heldenstereotypen in sich vereint (vgl. Lowry 2015: 226). Dennoch ist er nicht unfehlbar, er muss seine eigenen Schwächen erkennen und Rückschläge überwinden, falls notwendig sogar sein Privatleben samt Annehmlichkeiten opfern: „So gestaltet sich die Handlung als eine Serie von Prüfungen, die der Held durch Glaubenskraft und Arbeit besteht“ (ebd.). Je mehr Rückschläge, je tiefer der Fall, umso größer fällt das Pathos und der Wunsch nach einem glücklichen Ausgang der Geschichte seitens der Rezipienten aus



(vgl. ebd.). Bleibt dieser aus, richtet sich die Frustration und Wut des Publikums nicht gegen den Helden – der ja stets sich selbst und seiner Aufgabe treu geblieben ist –, sondern die Umstände, denen er ausgesetzt ist. Diese Emotion zu generieren dürfte, in Anbetracht der heiklen politischen Lage, ebenfalls Ziel der Nationalsozialisten gewesen sein. Mit Blick auf Benjamins These der Politisierung der Kunst lässt sich abschließend festhalten, dass Rembrandt wie seine Werke in Form intermedialer Referenzen Teil der Massenkultur und dadurch politisch funktionalisiert wurden (vgl. Schrödl 2000: 37).

## 5.2 Konrad Wolfs GOYA

Ebenso wie die Nationalsozialisten wusste auch die nicht minder diktatorisch regierende Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (SED) das Medium Film für ideologische Zwecke zu nutzen, schließlich handelte es sich dabei um „ein kostbares Gut zur ‚Volksführung‘ oder Erziehung der ‚sozialistischen Persönlichkeiten‘“ (Lange 2013: 89). Die Beeinflussung der Massen und das Liefern „paradigmatisch-pädagogische[r] Abbilder“ galten dabei als Hauptfunktionen des Films, zusätzlich sollte das Bedürfnis des Publikums nach Unterhaltung gestillt werden (Günther 2008: 74).<sup>202</sup> Derlei massentaugliche Filme zu produzieren war fortan Aufgabe der Deutschen Film AG, kurz DEFA, die 1946 auf dem Gelände der Ufa gegründet worden und einziger Produktionsstandort für Kinofilme in der DDR war (vgl. ebd.: 73).<sup>203</sup> Daher war es schon in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg möglich, Filme zu produzieren, die von Publikum und Kritikern gleichermaßen gut aufgenommen wurden (vgl. Silberman und Wrage 2014: 4).<sup>204</sup>

Die zunehmende Intensivierung des Kalten Krieges und die Trennung Deutschlands in zwei separate Staaten brachte einige ideologische sowie ästhetische Restriktionen in der Kulturpolitik mit sich (vgl. ebd.). Umso schwieriger gestaltete es sich für die DEFA, wei-

---

<sup>202</sup> Von politischem Standpunkt aus wurde die Massenkultur zwar abgelehnt, gleichzeitig diente sie der Ideologisierung: So sollten filmisch vermittelte Werte eine möglichst große Menge an Rezipienten erreichen und indoktrinieren (vgl. Günther 2008: 69).

<sup>203</sup> Ähnlich wie im Dritten Reich wurde die gesamte Filmindustrie der DDR von staatlichen Institutionen kontrolliert, allen voran der 1954 gegründeten Hauptverwaltung Film, einer Abteilung des Ministeriums für Kultur (vgl. Lange 2013: 69). Zensur begann dabei „bereits bei der Suche nach einem geeigneten verfilmbareren Stoff und seiner skizzenhaften Formulierung“ (ebd.: 89).

<sup>204</sup> Zwischen 1945 und 1990 wurden etwa fünftausend Kinofilme in der besetzten Zone und späteren DDR gezeigt, mehr als hundert pro Jahr (vgl. Silberman und Wrage 2014: 13). Bei rund fünfzehn davon handelte es sich um DEFA-Produktionen, den Großteil bildeten Filme anderer sozialistischer Länder und circa zwanzig stammten aus dem Westen; von Dekade zu Dekade waren diese Zahlen Schwankungen unterlegen (vgl. ebd.). Die Bürger der DDR hatten also durchaus Zugang zu westlichen Filmen, die ihre Erwartungen an Kinoproduktionen beeinflussten, was wiederum Auswirkungen auf die Produktionsweise der DEFA hatte (vgl. ebd.).

terhin den Geschmack des Publikums – dem die Unterhaltungsfilm der NS-Zeit vertraut waren – zu treffen, mit westdeutschen beziehungsweise US-amerikanischen Filmen zu konkurrieren und gleichzeitig Produktionen im Sinne des sozialistischen Realismus zu liefern (vgl. ebd.).<sup>205</sup> Infolgedessen kam es in den frühen Fünfzigerjahren zu einem starken Rückgang an DEFA-Filmen (vgl. ebd.). Im Zuge des Neuen Kurses wurde der Filmindustrie schließlich wieder mehr Autonomie zugesprochen und erneut an westliche Kontakte angeknüpft, um dem Bedürfnis des Kinopublikums nach besserer Unterhaltung entsprechen zu können (vgl. ebd.). Der Strom an Filmen aus Westdeutschland und Österreich versiegte allerdings mit dem Bau der Berliner Mauer 1961, was mehr Möglichkeiten für filmische Experimente bot (vgl. ebd.).

Die Planwirtschaft der DDR erfuhr Mitte der Sechzigerjahre eine Drosselung; Grund dafür war ihre Abhängigkeit von der Sowjetunion und anderen Ostblockländern, deren vorgegebener Kurs strikt einzuhalten war (vgl. ebd.: 5). Dies betraf auch die Filmproduktion und so wurden in Folge des im Dezember 1965 abgehaltenen 11. Plenums mehrere DEFA-Projekte zurückgezogen oder abgebrochen, „because they ostensibly had lost touch with contemporary reality and focused too narrowly on problems of individuals rather than the socialist collective“ (ebd.).<sup>206</sup> Das 11. Plenum führte zur „Trennung von wirtschaftlichem und kulturellem Modernisierungsprozeß“ sowie zu einem langanhaltenden Vertrauensverlust zwischen Staat und Filmschaffenden (Günther 2008: 64).<sup>207</sup>

Kurz vor dem 11. Plenum wurde Konrad Wolf zum Präsidenten der Akademie der Künste der DDR ernannt (vgl. Allan 2014: 97). Er gilt als einer der bedeutendsten DEFA-Regisseure, nicht zuletzt aufgrund seiner filmischen Auseinandersetzung mit dem Antifa-

---

<sup>205</sup> Nach Lange (2013) verstand sich der sozialistische Realismus „als ‚die exakte wissenschaftliche Bestimmung der gesellschaftlichen Funktion sozialistischer Kunst unter den jeweiligen – historisch sich ändernden – Bedingungen des Klassenkampfes der marxistischen Arbeiterbewegung. Sie umfaßt gleichermaßen die sozialen, politischen und weltanschaulichen Bedingungen der Kunstproduktion wie der -rezeption““ (ebd.: 73).

<sup>206</sup> Was die SED von in der DDR produzierten Filmen erwartete, machte Erich Honecker in seinem Bericht auf dem 11. Plenum deutlich, einem „Beispiel offen ausgesprochener Zensur“, das es in dieser Form kein weiteres Mal gab (Günther 2008: 93).

<sup>207</sup> Erst in den frühen Siebzigerjahren, nachdem Ost- und Westdeutschland ihre Souveränität und ihre jeweiligen Grenzen vertraglich anerkannten, wurden in der DDR wieder vermehrt westliche Filme gezeigt, hinzukam das immer beliebter werdende Fernsehen (vgl. Silberman und Wrage 2014: 5). Nach der Ernennung Erich Honeckers zum neuen Staatschef im Jahr 1971 verkündete dieser, es gäbe auf dem Gebiet der Kunst und Literatur keine Tabus mehr – sowohl den Inhalt als auch den Stil betreffend –, solange man von der festen Position des Sozialismus ausgeht (vgl. ebd.: 6). Nach Meinung der SED hielt sich der Sänger Wolf Biermann nicht an dieses Diktum Honeckers: 1976 wurde er aus der DDR ausgebürgert, da er diese öffentlich kritisiert hatte (vgl. ebd.). Trotz Protest seitens prominenter Künstler und Schriftsteller aus Ost wie West änderte die SED ihren Entschluss nicht; die Biermann-Affäre wird von manchen Experten als Wendepunkt erachtet, der den Anfang von Ende der DDR einleitete (vgl. ebd.).

schismus, wie LISSY (DDR 1957), PROFESSOR MAMLOCK (DDR 1961) oder insbesondere das autobiografische Werk ICH WAR NEUNZEHN (DDR 1968) beweisen (vgl. Allan 2009: 342). Der achtjährige Wolf und seine Familie wählten zu Beginn des Dritten Reichs das Exil, er kehrte erst 1945 als Soldat der Roten Armee zurück (vgl. Coulson 1999: 164). Aufgewachsen mit sowjetischem Gedankengut, beteiligte er sich nach seiner Heimkehr maßgeblich am Aufbau einer kommunistischen Gesellschaft und Kultur in der DDR (vgl. ebd.). Gegen das Urteil des 11. Plenums sprach sich Wolf nicht aus, er kritisierte sogar bisweilen die von manchen Filmkünstlern vertretenen, extremen Konzepte existenzialistischer Ästhetik (vgl. Allan 2014: 97). Sein Bemühen konzentrierte sich darauf dafür zu sorgen, dass die Filme der DDR mit den Entwicklungen in Ost- und Westeuropa mithalten konnten (vgl. ebd.). Dementsprechend ist es wenig verwunderlich, dass Wolf zunächst den dem vertrauten Genre des Antifaschismus zuzuweisenden Film ICH WAR NEUNZEHN drehte, um die Position der DEFA innerhalb des zunehmenden filmischen Modernismus zu stärken und erst Jahre später mit dem 1971 erschienenen GOYA einen Film über Kunst und Künstler schaffte, der in der Lage war, mit internationalen Produktionen mithalten zu können (vgl. ebd.).<sup>208</sup> Der Künstlerfilm bot sich für Wolf wie andere DEFA-Regisseure als hilfreiches Genre an, um „ästhetischen Fragen bzw. dem Problem der Verantwortlichkeit des Künstlers nachzugehen, was natürlich die Filmemacher auch direkt selbst betraf“ (Allan 2009: 343). So beschäftigt sich GOYA vorrangig mit den „Schwierigkeiten des Künstlers in einer absolutistischen Gesellschaft“ – eine unübersehbare Parallele zum kulturellen Entstehungskontext (ebd.: 342).

GOYA gliedert sich in zwei Teile, wobei der erste knapp zwei Drittel der Gesamtlaufzeit umfasst. Die Narration setzt Ende des 18. Jahrhunderts ein, zu Zeiten der spanischen Inquisition und in der zweiten Lebenshälfte des Malers. Der gottesfürchtige Künstler Francisco de Goya genießt die Gunst der Königin Maria Luisa, die wiederholt Porträts in Auftrag gibt. Im Palast trifft er auf die Herzogin von Alba und beginnt bald darauf eine Affäre mit ihr. Goyas Malerkollege und engster Freund Agustin Esteve stellt ihm eine Gruppe von Bürgern vor, unter ihnen die Sängerin Maria Rosario. Sie bitten den Maler, bei Hof ein gutes Wort für den verbannten Liberalen Jovellanos einzulegen. Während dieser durch

---

<sup>208</sup> GOYA basiert auf dem gleichnamigen Roman von Lion Feuchtwanger (vgl. Schenk 2006: 174). Bereits in den frühen Sechzigerjahren begann die DEFA, um die Rechte an Feuchtwangers Roman zu verhandeln (vgl. Allan 2014: 97). Das Filmprojekt galt als Prestigeproduktion, das ein internationales Publikum ansprechen und das Ansehen der DEFA steigern sollte (vgl. ebd.).

Goyas Zutun wieder die Freiheit erlangt und eine Diskussion mit dem Maler über die Rolle der Kunst in der Politik beginnt, werden die übrigen Mitglieder der Gruppe um Maria Rosario vor das Tribunal der Inquisition gestellt. Als Ketzer verurteilt findet einzig die Sängerin den Tod. Erschüttert von ihrem Schicksal malt Goya daraufhin eine Reihe von im Sinne der Inquisition als kritisch zu beurteilenden Bildern, die vom Großinquisitor eingezogen werden – eine Warnung an den noch tolerierten Künstler. Nach weiteren Auftragsarbeiten für den Königshof, unter anderem die Ausfertigung eines Porträts der königlichen Familie, dessen Enthüllung den zweiten Teil der Narration einleitet, begibt sich Goya zum Wohnsitz der Herzogin von Alba. Dort verweilt er, bis es zu einem endgültigen Zerwürfnis kommt, in dessen Zuge er sein Gehör verliert. Geplagt von düsteren Visionen voller Dämonen, fertigt Goya unzählige Radierungen an. Diese zeigen, zum Missfallen der Inquisition, die schrecklichen Erlebnisse, Ängste und Misshandlungen, die das spanische Volk durchleiden muss, weshalb er vom Großinquisitor selbst einer ausführlichen Befragung unterzogen wird. Dessen Drohungen zum Trotz bildet Goya weiterhin die um ihn herrschenden Gräuelpolitik – in der Zwischenzeit brach Krieg zwischen Spanien und Frankreich aus – malerisch ab und begibt sich schließlich ins Exil nach Bordeaux, um einer Verurteilung zu entgehen.

Mit Blick auf die Ordnung der dargestellten filmischen Welt lassen sich zwei semantische Räume nachweisen: derjenige von 'Adel und Klerus', sprich des spanischen Königshauses sowie der Inquisition, dem derjenige des 'einfachen Volkes' oppositionell gegenübersteht. Wie Hermes, der zwischen dem Reich der Lebenden und der Toten wandeln kann, vermag es auch Goya, sich im Kreise der Mächtigen aufzuhalten wie unter die Bürger Spaniens zu mischen. Die Figur Goya eignet sich demnach als Medium, anhand dessen politische Fragen – das unausgewogene Verhältnis von (Staats)Macht auf der einen, (Volkes)Ohnmacht auf der anderen Seite betreffend – erörtert werden können. Dies dürfte durchaus ein Anreiz für Wolf gewesen sein, der sich somit, wie bereits angedeutet, „im Rahmen einer Malerbiografie mit künstlerischen, politischen und privaten Fragen auch seiner eigenen Zeit auseinander[...]setzen [konnte], die ihn insbesondere nach 1965 sehr beschäftigt haben müssen“ (Pflügl 2009: 368). Was Goya die Gunst der Mächtigen einbringt, ist seine Kunst, die sich mit fortschreitender Handlung und zunehmender Selbsterkenntnis – „eine Reise, die ihn wegführt aus den adeligen Kreisen Karls IV. und dem typischen Genre höfischer Malerei, hin zu einer Dokumentation über die Erfahrungen des ein-

fachen spanischen Volkes“ – verändert, wodurch der Maler das Missfallen der Inquisition auf sich zieht (Allan 2009: 347). Wie sich die Semantik der Werke im Laufe der Narration, gemeinsam mit der Gesinnung ihres Schöpfers, wandelt und worin ihre (politische) Funktion – sowohl intra- wie auch extradiegetisch – liegt, wird in folgender Untersuchung erörtert.

### 5.2.1 Intermediale Bezüge in GOYA

Goyas Kunst nimmt im Film eine ebenso tragende Rolle ein wie ihr Schöpfer. Dies beweisen zahlreiche Referenzen, die sich, vor allem gegen Ende von GOYA, unter die Filmbilder mischen oder nahtlos aneinanderreihen. Unmittelbar in der ersten Einstellung ist ein Ausschnitt aus *Die Wiese von San Isidro* (1788, <https://bit.ly/34eb19i>) zu sehen, einem hellen, fröhlichen Bild, das eine große Menschenmenge auf einer weiten Wiese zeigt. Im Hintergrund hebt sich, in Licht getaucht, die Silhouette Madrids samt königlichem Palast und der Basilica San Francisco el Grande empor (vgl. Museo del Prado 2019a). Auf Tonebene erklingt das Läuten von Glocken und ein mehr oder weniger präziser *match cut* verbindet das statische Gemälde vollends mit der filmischen Diegese. *Die Wiese von San Isidro* versinnbildlicht die Ausgangslage: Goya befindet sich auf dem Höhepunkt seiner Karriere, die Welt – und dafür stellvertretend, das Königshaus – meint es gut mit ihm, die Belange des normalen Volkes kümmern ihn noch nicht. Was nun mit einem atmosphärisch heiteren Gemälde beginnt, wird parallel zum Handlungsgeschehen – und damit zu Goyas Vorschreiten auf dem argen Weg der Erkenntnis – um zunehmend düstere Bilder ergänzt.

#### 5.2.1.1 Goyas Porträtmalereien – von dekorativen "Schinken" zu schonungslos realistischen Darstellungen

Ausgewählte Gemälde Goyas sind zu Beginn des Films zu sehen, wenn der Maler durch sein Atelier schreitet (vgl. GOYA 00:06:37ff.). Dabei handelt es sich um eine bewusste Selektion ausschließlich dekorativ-höfischer Malerei, die sich durch helle, frische Farben und unbeschwerte Bildmotive auszeichnet – Goyas künstlerische Neuorientierung steht erst noch bevor.

Das erste Bild, bei dessen Schaffensprozess der Rezipient den Maler begleitet, ist das Porträt von Bermudez' Frau Doña Lucia, die in intimer Beziehung zu Abate steht, dem Ersten Sekretär der Inquisition (vgl. ebd. 00:14:13ff.). Goya vollendet das Gemälde, eine

Referenz auf *Porträt der Gattin von Juan Agustín Ceán Bermúdez* (1785, <https://bit.ly/3jgzsau>), in nur einer Nacht. Esteve betrachtet es begeistert und bemerkt:

„Ich wusste gar nicht, dass sie auch lasterhaft ist, Paco. Die klaren Linien der alten Meister sind gut und klare Dinge lassen sich damit klar wiedergeben. Aber die Menschen sind nicht klar, das Bösertige, das Gefährliche, das Hexenhafte, das lässt sich mit den alten Mitteln nicht malen.“ (ebd. 00:16:11-00:16:32)

Goyas Maltechnik gibt demnach die verborgene Liebschaft preis – wenn auch nicht konkret, so zumindest eine Ahnung von etwas "Lasterhaftem" – und animiert Esteve dazu darauf aufmerksam zu machen, dass des Malers Stil veraltet ist. Er kann nur das Offensichtliche, nicht die dunklen Seiten eines Menschen offenlegen; er ist nicht realistisch genug.<sup>209</sup> Hier wird anhand des Gemäldes auf die baldige Veränderung von Goyas Malweise verwiesen, zudem kann die Bemerkung Esteves als Prolog zu Jovellanos' und Goyas Disput über die Politisierung der Kunst verstanden werden.

Dieser entfaltet sich, nachdem Jovellanos dank Goyas Hilfe von Godoy, dem Ersten Minister des Königs, begnadigt wird und den Maler in seinem Atelier aufsucht (vgl. ebd. 00:24:40ff.). Er nimmt an, Goya würde ebenfalls die politische Sicht der Liberalen vertreten, was dieser sofort mit den Worten „Ich bin Maler, ich habe nichts mit Politik zu tun“ negiert (ebd. 00:25:08-00:25:10). Jovellanos erwidert daraufhin, kein Künstler könne der Politik fernbleiben, besonders nicht in Zeiten, in denen Spanien von unfähigen Monarchen regiert wird. Goya scheint mit seinem vehementen Einspruch nicht in erster Linie dessen Wahrheitsgehalt adressieren als vielmehr von Anfang an klarstellen zu wollen, dass er nicht vorhabe, Teil von Jovellanos' liberaler Gruppierung zu werden, oder, um es mit Pflügls (2009) Worten auszudrücken, sich darum bemüht, „sich dem ‚kanonischen Würgegriff‘ ideologisch motivierter Direktiven in der Kulturpolitik zu entziehen“ (ebd.: 385). Jovellanos lässt sich davon nicht beirren und beginnt, Goyas Malweise zu kritisieren:

„Wenn ich offen sein darf: Nach meiner Meinung experimentieren Sie zu viel mit den großen überkommenen Wahrheiten. Sie spielen mit der Farbe, mit dem Licht, lösen die Linie auf. Damit verderben Sie ein Talent. Sie sollten sich das Altertum und die monumentale Kunst zum Vorbild nehmen – wie Jacques-Louis David. Statt der eleganten Damen sollten Sie zum Beispiel den Blitze schleudernden Zeus gestalten.“ (GOYA 00:26:08-00:26:48)<sup>210</sup>

---

<sup>209</sup> Lasterhaftigkeit scheint also – zumindest laut Esteve und dadurch im Gegensatz zur Ansicht der Inquisition – nicht negativ konnotiert zu sein, da er sie dem Bösertigen, Gefährlichen, Hexenhaften nicht beifügt.

<sup>210</sup> Nach diesem kurzen Monolog scherzt Goya, er würde Zeus nur malen, wenn Jovellanos ihm dafür Modell steht. Pflügl (2009) sieht in diesem Spott „eine Spitze gegen die offizielle Filmpolitik, die lieber die klaren Linien sozialistischer Helden(denkmäler) verfilmt sieht als ‚dekadente‘ Figuren, die an der Wahrheit zweifeln“ (ebd.: 386).

Während Jovellanos spricht und diese sehr allgemeine, sehr subjektive verbale Ekphrasis liefert, schreitet er durch Goyas Atelier und deutet auf dessen Gemälde, unter ihnen *Der Kardinal Luis Maria de Borbón y Vallabriga* (1800, <https://bit.ly/35ju6pT>), *Manuel Osorio Manrique de Zuniga* (1784-1792) (1792, <https://bit.ly/2FTFIHC>) oder *Don Juan Antonio Llorente* (1809-1813, <https://bit.ly/3oII5V5>) – allesamt Porträtarbeiten von Adel und Klerus in gleichem, lediglich mimetisch abbildenden Malstil. Sie dienen der Betonung von Jovellanos' Aussagen, der des Weiteren fordert: „Sie sollten sich mehr der Vernunft und der politischen Notwendigkeit unterordnen“ (ebd. 00:27:01-00:27:05). Goya, der sich durch Jovellanos' Worte beleidigt und bevormundet fühlt, lässt seinen Frust an Esteve aus, schließlich sei es dessen Schuld, dass er sich nun diesen Pedanten anhören müsse. Sein Freund lenkt ein, ist jedoch im Großen und Ganzen Jovellanos Meinung: „Ja, natürlich ist es missverständlich, was Jovellanos über Zeus und David sagt, aber dass er die Kunst politisch machen will – damit hat er recht“ (ebd. 00:27:42-00:27:50). Als der immer wütender werdende Goya ihn daraufhin beschimpft, fügt er hinzu: „Er hat recht. Deine Bilder sind Schinken – ja, Schinken mit Talent“ (ebd. 00:28:11-00:28:16).

Allan (2009) stellt ebenfalls fest, dass Goya als jemand charakterisiert wird, „der sich den konventionellen Strukturen der Politik zu entziehen versucht“ (ebd.: 349). Seine dekorativen "Schinken", wie Esteve sie nennt, werden für ihre Inhaltslosigkeit kritisiert. Gleichzeitig wird auch Jovellanos' Forderung nach „einer eindimensionalen propagandistischen Kunst“ abgelehnt (ebd.). Allan sieht in dessen Aussage, Goya experimentiere zu viel, einen Verweis auf die in den Fünfzigerjahren der DDR geführten Diskurse um formalistische Tendenzen in den darstellenden Künsten (vgl. ebd.). Gleichzeitig ist diese Aussage als Kritik an der auf das 11. Plenum folgenden künstlerischen Beschneidung durch die SED zu interpretieren. Esteve, der laut Wolf selbst als Goyas zweites Ich fungiert, bleibt es nun überlassen, für einen Mittelweg zu plädieren (vgl. ebd.: 350). Er lehnt Jovellanos' Vorstellung von den schablonenartigen Klischees eines David ab, spricht sich stattdessen für eine „politisierte Ästhetik“ aus: „Anstelle einer unverhohlenen ideologischen Ästhetik geht es in Wolfs Film um ein neues Realismuskonzept im Sinne einer ‚subjektiven Authentizität‘, wie sie in Goyas späterem Werk, beginnend mit den *Caprichos*, verkörpert ist“ (ebd.).

Obwohl Esteves Kritik an Goyas Malereien in einen Streit ausartet, in dessen Folge der Künstler einen Hörschaden erleidet, zeigen die Worte seines Freundes dennoch Wirkung. Goyas folgende Auftragsarbeit für den Königshof und nächste intermediale Referenz ist

*Königin Maria Luisa zu Pferde* (1799, <https://bit.ly/3lnKnAI>), ein Porträt, das sich von den bisherigen stilistisch unterscheidet: Es ist keine beschönigte Darstellung der wenig ansehnlichen Königin von Spanien (vgl. GOYA 00:29:55ff.). Im Vergleich mit dem Originalgemälde wurde außerdem eine Veränderung vorgenommen: lächelt Maria Luisa im Original, wirkt sie in der filmischen Kopie ernst (Abb. 12).



Abb. 12

©DEFA-Stiftung/Arkadi Sager

Diese Abweichung verleiht der Königin eine negative Ausstrahlung und verweist auf ihren Charakter, der sich durch Berechnung, Raffinesse und Machtanspruch auszeichnet. Bei Betrachtung des vollendeten Werkes bemerkt die Herzogin von Alba lachend: „Sie wagen es, die Italienerin so hässlich zu malen, wie sie ist? Erlaubt sie Ihnen das?“ (ebd. 00:39:03-00:39:08). Goya erwidert, die Königin wünsche eine Ähnlichkeit, doch zwischen Ähnlichkeit und schonungslosem Realismus besteht ein Unterschied – dies beweist die Reaktion der Königsfamilie auf ihr in Kapitel 5.2.1.3 erörtertes Porträt. Goyas kritische Musterung der Königin hoch zu Ross beim Malvorgang deutet an, dass es Esteve durchaus gelungen ist, „Goya die Augen für eine Ästhetik [zu öffnen], die über die vorherrschenden mimetischen Konventionen hinausgeht“ – eine Entwicklung, die mit Fortschreiten der Handlung immer stärker zutage tritt (Allan 2009: 350).

#### 5.2.1.2 Wendepunkt Tribunal – Goyas Kunst wird politisch

Der künstlerische Wandel fort von der höfischen Malerei vollzieht sich schließlich analog zum Gesinnungswandel Goyas angesichts eines Schlüsselerlebnisses: Der Maler wird zum Tribunal der Inquisition zitiert, um dort dem Verhör vierer Ketzer beizuwohnen (vgl. GOYA 00:41:03ff.). Jeder von ihnen ist ihm bekannt, insbesondere die Sängerin Maria Ro-



sario, die sich weigert, sich schuldig zu bekennen und daraufhin zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt wird. Erschüttert von diesem Ereignis und verfolgt von ihrem Gesang, schließt sich Goya in seinem Atelier ein. Er verarbeitet das Erlebte in drei Gemälden, intermedialen Referenzen auf *Stierkampf in einem Dorf* (1808-1812, <https://bit.ly/34AuQ9I>), *Geißlerprozession* (1808-1812, <https://bit.ly/34AuQ9I>) und *Tribunal der Inquisition* (1808-1812, <https://bit.ly/34AuQ9I>). Diese unterscheiden sich thematisch und stilistisch von seinen bisherigen Werken: Statt schmeichelnder Porträts sind den Bildtiteln entsprechende Szenen zu sehen, der Malstil ist zwar noch immer gegenständlich, doch eindeutig abstrakter. Anhand dessen wird vermittelt, dass Goyas Kunst nun nicht mehr unpolitisch ist (vgl. ebd. 00:56:05ff.).

Der Maler fertigt die Gemälde innerhalb von zwei Nächten an, seine Frau bezeichnet sie als Ketzerei – eine ironische Aussage in Anbetracht der ungerechtfertigten Urteile durch die Inquisition, die Goya erst dazu bewegten, diese Malereien zu schaffen. Beim Schwenk über die Bilder erklingt spanische Gitarrenmusik – harmonisch und mehr Dur als Moll –, die einen klaren Bezug zu Maria Rosarios Volksliedern und damit zum spanischen Volk selbst herstellt. Esteve fällt kein Urteil über die Gemälde, lächelt lediglich glücklich und fast zu Tränen gerührt, als Goya verkündet, die Malereien ausstellen zu wollen. Die Meinungen des Volkes dazu divergieren: Eine alte Frau wünscht Goya auf den Scheiterhaufen, ein gehobener Bürger erkundigt sich nach dem Preis für eines der bereits bestellten Werke (vgl. ebd. 00:57:05ff.). Goya wird vor den Großinquisitor zitiert, der jedes einzelne Gemälde eingehend betrachtet und kommentiert:

„Was das Bild vom Stierkampf betrifft – das ist eine Szene aus dem Volksleben. Es verbergen sich darin keine verbotenen Gedanken. Diese Bilder sind fromme Werke. Da gibt es keine nackten Frauenkörper, auch die Beine der Heiligen Jungfrau sind der Vorschrift gemäß verhüllt, nichts ist dargestellt, was wider die Gebote der Kirche ist. Die Bilder des heiligen Tribunals und der Prozession widerspiegeln den wohlthätigen Schrecken, den die heilige Inquisition im Namen Gottes anstrebt. Mein Sohn, Sie sollten diese Bilder der Inquisition zum Geschenk machen.“ (ebd. 00:58:26-00:59:27)

Der völlig verblüffte Goya antwortet, es sei ihm eine besondere Ehre, woraufhin der Großinquisitor verspricht, ihm gebührende Anerkennung zuteilwerden zu lassen. Bevor sich die Türen hinter dem Maler schließen, beobachtet er, wie die drei Gemälde rasch hinausgetragen werden.

Entgegen einer erwarteten Verurteilung als Ketzer wird Goya vom Großinquisitor verschont, wie dieser selbst bekennt, als er den davoneilenden Künstler beobachtet: „Der Allmächtige gibt uns das Recht der Gnade – manchmal“ (ebd. 01:00:15-01:00:20). Gnade

ist indes weniger das antreibende Motiv des Großinquisitors, stattdessen sprechen zwei andere Gründe für seine Entscheidung. Goya genießt als Hofmaler einen guten Ruf, eine Bestrafung oder sogar Hinrichtung würde das Missfallen der Königsfamilie erregen, die wohl nur ungern auf ihren liebsten Porträtisten verzichtet, und zu einem Disput zwischen den Mächtigen führen. Ausschlaggebend ist jedoch die Wirkungskraft der drei Gemälde: Der Großinquisitor nutzt sie für seine Zwecke, indem er die ursprünglich implizierten Semantiken der Bildnisse – realistische Szenen aus dem Volk, das unter der Inquisition leidet – zu seinen Zwecken umfunktionalisiert. Allein durch seine schriftlich und dadurch nachhaltig festgehaltene Bildinterpretation macht er aus anklagenden Gemälden fromme Werke sowie aus Goya einen Befürworter, nicht Kritiker der Inquisition. Goya selbst ist nicht mutig genug – zumindest nicht so mutig wie Maria Rosario –, um dem Großinquisitor zu widersprechen; er ist erleichtert, weiterleben zu dürfen.

#### 5.2.1.3 Das Porträt der Königsfamilie – ein Gemälde im Sinne des sozialistischen Realismus

Etwa um die Hälfte des Films wird Goya von der Königsfamilie, deren Gunst er nach wie vor genießt, mit einem Großporträt beauftragt. Dieses fungiert in erster Linie als Ablenkungsmanöver: Der Königin ist die wiederbelebte Affäre Goyas mit der Herzogin von Alba ein Dorn im Auge; um sie zu beenden, schickt Maria Luisa die Herzogin fort und verhindert durch den Porträtauftrag Goyas Begleitung (vgl. ebd. 01:09:46ff.). Dass dabei ein repräsentatives Abbild des spanischen Königshauses für kommende Zeiten entsteht, ein weiteres dekoratives Kunstwerk, ist ein zusätzlicher Gewinn – Kunst erfüllt in diesem Fall gleich zweierlei Nutzen für die Monarchin.

Da Goya eine Vielzahl von Porträts für den Hof geschaffen hat, ist dieser mit seinem Stil vertraut und setzt ihn dementsprechend für kommende Werke voraus. König Karl IV. wünscht „etwas Hübsches, Gemütliches und doch Würdiges“, er könne ja seine Uhren vergleichen oder Violine spielen, während die Königin liest und die Kinder Fangen spielen, „[a]lle sind angenehm beschäftigt und doch ist eine gewisse Würde da, Sie verstehen doch?“ (ebd. 01:11:00-01:11:18). Der schmunzelnde Goya bittet um etwas Bedenkzeit – offensichtlich schwebt dem seit dem Tribunal umdenkenden Maler eine etwas andere Bildkomposition vor.



Abb. 13

©DEFA-Stiftung/Arkadi Sager

Diese Vermutung bestätigt sich kurz darauf in jener Szene, in der Goya mit seiner Arbeit beginnt: Er bittet die Königsfamilie, sich ungezwungen aufzustellen, ohne Violine, Uhren oder anderweitige Beschäftigungsmaßnahmen (vgl. ebd. 01:14:05ff.). Dem protestierenden König hält er dessen eigenes Argument entgegen, etwas Würdiges schaffen zu wollen. Die Königin unterstützt Goyas Vorhaben und so befolgen alle die Anweisungen des Malers. Dieser macht sich einen Spaß daraus, die Herrscher Spaniens von einem Saalende zum anderen zu jagen oder sie zu beauftragen, die Kleidung zu wechseln, bis sie sich letztlich zu einem *tableau vivant* von *Die Familie Karls IV.* (1800, <https://bit.ly/3lkyTOe>) arrangieren (Abb. 13). Die Position Goyas als Künstler verschafft ihm Macht über die Mächtigsten des Landes.

Schon in den ersten Entwürfen zum Porträt meinen die Liberalen, an die sich Goya laut eigener Aussage zunehmend gewöhnt, politische Botschaften zu erkennen, beispielsweise Quintana: „Ja, ich sehe in diesem Bild die Heerführer, die nur noch Schlachten verlieren, Verschwendungssucht, ausgeraubte Staatskassen, gekrönte Vogelscheuchen und ich fühle die Not des Volkes, seine Unwissenheit“ (ebd. 01:16:50-01:17:07). Goya belächelt diese Interpretation und meint, das habe er nicht gemalt – noch ist er nicht bereit, seine Zweifel an der Regierung sprachlich ebenso offen zu äußern wie die rebellierende Gruppe um Jovellanos. Malerisch ist er hingegen weniger gehemmt: Wie *Königin Maria Luisa zu Pferde* zeichnet sich das Familienporträt „durch eine größere Intimität und stärkere psychologische Durchdringung der dargestellten Personen aus“ und verschleiert ebenso wenig das unansehnliche Äußere der Herrscher (o. V. 1997: 285). Bermudez, der selbst Teil des Adels ist, rät Goya, die Porträtierten nicht ganz so schonungslos darzustellen und zumin-

dest das royale Paar freundlicher zu malen, immerhin sehe er, der Künstler, sie ja noch am mildesten von ihnen allen. Goya erwidert abwehrend: „Ich sehe sie weder mild noch sehe ich sie hart, sondern so, wie sie sind“ (GOYA 01:18:12-01:18:16). Er verschreibt sich damit, auf die Produktionszeit von GOYA übertragen, dem Kunststil des sozialistischen Realismus, der sich durch realitätsnahe Abbildungen sowie das Fehlen von Abstraktion auszeichnet und in der DDR in den Fünfzigerjahren zur höchsten Kunstform erklärt wurde (vgl. Eichinger 2009: 23).

Da Goya nicht von seinem Realitätsanspruch abweicht, gestaltet sich die Enthüllung des Gemäldes vor versammeltem Hofe spannend: Mehrere Sekunden lang spricht niemand ein Wort, der Saal ist in peinlich berührtes Schweigen gehüllt, das schließlich von Maria Luisa gebrochen wird (vgl. GOYA 01:19:32ff.). Ihr diplomatisches Geschick beweisend, lobt sie Goya für seine vortreffliche Arbeit und bezeichnet das Porträt als „gutes und wahres Werk, geeignet der Nachwelt Zeugnis zu geben, wie wir Bourbonen sind“ (ebd. 01:20:44-01:20:52). Erst nach ihrer positiven Kritik bricht auch ihr Gemahl in Begeisterung aus und ernennt Goya kurzerhand zum ersten Hofmaler des Königs.<sup>211</sup> Hier zeigt sich eine Parallele zur im vorherigen Kapitel beschriebenen Umfunktionierung durch den Großinquisitor: Die Königin handelt ähnlich wie er, indem sie Goyas schonungslosen Realismus nicht öffentlich als Beleidigung auffasst, sondern stattdessen wohlwollend akzeptiert und ihn dadurch seines politisch-kritischen Potenzials beraubt. Bei seinem Radierzyklus *Los Caprichos* (1797-1799) gelingt ihr dies nicht mehr.

#### 5.2.1.4 *Los Caprichos* – wenn die Vernunft schläft

Auf *Los Caprichos* wird erstmals nach Jovellanos' Freilassung referiert, als dieser sich in Goyas Atelier einfindet und auf dem Tisch verstreute Skizzen durchblättert. Goya nimmt sie ihm rasch mit den Worten „Ach, das ist nichts, das sind bloß zufällige Launen – *caprichos*“ aus der Hand (ebd. 00:26:03-00:26:06). Er hatte sie zuvor mit seiner Tochter gezeichnet und in jenem Moment waren sie nicht mehr als harmlose Darstellungen von dem Geist seiner Tochter entsprungenen Fantasiewesen. Erst der kurz darauf ausbrechende Streit mit Esteve, im Zuge dessen Goya das Gehör verliert und sich mit zugehaltenen Ohren auf die *Caprichos*-Skizzen legt, gibt einen Hinweis darauf, dass sich die Fantasiewesen

---

<sup>211</sup> Esteve reagiert ebenfalls euphorisch und kommentiert angesichts der kopflosen Puppen, welche die Kleider der Monarchen tragen und Goya als zusätzliche Modelle dienten, ironisch: „Noch nie hat ein Maler eine ganze Dynastie geköpft. Francisco de Goya y Lucientes hat es getan“ (GOYA 01:21:44-01:21:51).

bald als die Dämonen entpuppen werden, die den Maler und im übertragenen Sinne auch das spanische Volk quälen (Abb. 14).



Abb. 14

©DEFA-Stiftung/Arkadi Sager

Aus kunsthistorischer Sicht begann „Goyas Interesse an den Randbereichen der menschlichen Existenz“ in den Neunzigerjahren des 18. Jahrhunderts – vermutlich in Zusammenhang mit einer Krankheit, die ihm fast das Gehör raubte – und so schuf er immer mehr Bilder, die sich durch düstere, unheimliche Darstellungen auszeichnen (o. V. 1997: 285). Zu ihnen gehören eben jene *Caprichos*, in denen „er vom Standpunkt des Aufklärers aus die Laster und Abwege der menschlichen Existenz kritisiert“ (ebd.).

Das erste im Film sichtbare *Capricho* ist Nr. 61, *Volaverunt* (1797-1799, <https://bit.ly/2SwsIdE>); es gilt als eines der bekanntesten Motive der Reihe und schürte Spekulationen um die angebliche Affäre des Malers mit der Herzogin von Alba (vgl. Museo del Prado 2019b). Zu sehen ist eine Frau, die auf dem Rücken dreier Hexen schwebt. Im Gegensatz zum Original, einer Radierung ähnlich den anderen *Caprichos*, wird es im Film als Gemälde präsentiert und hebt sich dadurch von den übrigen Werken der Serie ab (vgl. GOYA 01:31:13ff.). Außerdem findet sich im filmischen Bild eine vierte Hexe und eine von ihnen wurde derart verändert, dass sie an Goya erinnert – die aufgrund optischer Ähnlichkeiten eindeutig als die Herzogin zu identifizierende Frau schwebt auch auf seinem Rücken. Goya stellt sie folglich als Frau dar, die sich von Männern tragen lässt. In seiner Gesamtheit ist das Bildnis kaum zu sehen, da es zu schnell bewegt oder verschwommen im Spiegel gezeigt wird. Den Blick Albas imitierend, werden jedoch zwei Detailaufnahmen fokussiert: die Goya-Hexenfigur und das Gesicht der Alba-Frauenfigur (vgl. ebd.).

01:31:26ff.). Wutentbrannt zerschneidet die Herzogin das Bild, woraufhin Goya sie als Hure beschimpft.

GOYA reduziert die Semantik des 61. *Caprichos*, über die kunsthistorisch nach wie vor spekuliert wird, auf das eifersüchtige Verhalten Goyas, der die Entscheidung der Herzogin, mit einem ihrer Verwandten auf einen Jagdausflug zu gehen, nicht akzeptieren kann.<sup>212</sup> Ihre Abreise löst beim Maler einen Anfall aus, versinnbildlicht durch surreale Szenen, in denen Kreaturen mit Dämonenköpfen ihn umtanzen (vgl. ebd. 01:33:17ff.). Das Geräusch zerbrechenden Glases symbolisiert den endgültigen Verlust seines Gehörs.

Auf seiner anschließenden Reise nach Saragossa zu seiner Mutter beobachtet Goya Szenen aus dem Leben des einfachen Volkes, die später in seine *Caprichos* fließen werden. Noch immer sieht er Dämonen, doch seinem Reisebegleiter Gil gegenüber zeigt er Stärke und verkündet, sich nicht von ihnen zerstören zu lassen (vgl. ebd. 01:36:52ff.). Überdies bemerkt der Künstler: „Die Tauben sehen besser, also malen sie auch besser. Wir werden malen, wie wir noch nie gemalt haben. Die Dinge haben einen verborgenen Sinn und eine verborgene Melodie; wir werden sie einfangen“ (ebd. 01:39:12-01:39:30). Damit referiert er auf den semantischen Gehalt der zukünftigen *Caprichos*.

Das nächste, deutlich sichtbare *Capricho* verweist auf das bekannteste der Reihe, *Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer* (1799, <https://bit.ly/36FHiHT>) (vgl. ebd. 01:44:57). Es war ursprünglich als Titelblatt des gesamten Zyklus konzipiert und vermittelt die Botschaft, die alle *Caprichos* kennzeichnet – dass Schreckliches dort entsteht, wo die Vernunft absent ist – am deutlichsten, wurde dann jedoch mit der Nummer 43 versehen (vgl. Metropolitan Museum of Art 2019). Den Bildtitel greift Goya als Erklärung für seine Mutter auf, um ihr die Wichtigkeit seines Vorhabens vor Augen zu führen (vgl. GOYA 01:46:32ff.). Er beteuert, die Dämonen wirklich gesehen zu haben und auf ihre Frage, ob sie ihn quälen, antwortet er: „Sie quälen Spanien“ (ebd. 01:45:42-01:45:44). Indem er sie auf Papier bannt, verliert Goya die Angst vor den Dämonen.

---

<sup>212</sup> Die meisten Interpretationen gehen davon aus, dass es sich bei der fliegenden Frau um die Herzogin von Alba und bei *Volaverunt* um das Werk eines verbitterten Liebhabers handelt (vgl. Museo del Prado 2019b). Der lateinische Titel, der übersetzt so viel wie "Sie sind geflogen" heißt, birgt neben der wörtlichen noch weitere Deutungsmöglichkeiten, so zum Beispiel den Verweis auf einen Verlust (vgl. ebd.). Dennoch gibt es weder Beweise für eine tatsächliche Affäre Goyas mit der Herzogin von Alba noch dafür, dass sie die in *Volaverunt* abgebildete Frau ist (vgl. ebd.). Vergleicht man sie mit anderen weiblichen Figuren aus dem Radierzyklus, so liegt die Vermutung nahe, dass hier eine Prostituierte zu sehen ist (vgl. ebd.). Diese wird von als Hexen dargestellten Zuhältern von Mann zu Mann getragen (vgl. ebd.). In GOYA wird diese Interpretation aufgegriffen, indem der Maler sie als Hure bezeichnet, allerdings sind die Männer keine Zuhälter, sondern Liebhaber – Goya stößt sich an der vermeintlichen Promiskuität der Herzogin.

Im Folgenden entsteht eine Vielzahl an Radierungen, die er gemeinsam mit seinem liberalen Freundeskreis reproduziert. Die Resonanz auf *Los Caprichos* seitens Adel und Klerus fällt negativ aus: Königin Maria Luisa weint angesichts *Capricho* Nr. 55, *Bis zum Tod* (1797-1799, <https://bit.ly/2Gz6cOP>), auf dem sie als altes, eitles, belächeltes Weib dargestellt wird, ob der Demütigung; die Herzogin von Alba kommentiert das sie selbst mit Januskopf zeigende *Traum von Lüge und Wankelmüt* (1796-1797, <https://bit.ly/33C0IeL>) mit „So etwas hat nichts mehr mit Kunst zu tun. Ich finde, das ist einfach Barbarei!“, und der Großinquisitor bestellt Goya ein weiteres Mal ein, diesmal zum Verhör (vgl. ebd. 01:47:30ff.; 01:48:25-01:48:28).

Ebenso wie das ausführlich geschilderte Tribunal gilt auch die Befragung Goyas durch den Großinquisitor als eine der zentralen Sequenzen des Films (vgl. ebd. 01:49:35ff.). Bei Durchsicht der *Caprichos* erkundigt er sich, ob Goya mehr ausdrücken will, als die Aufschriften verraten, worauf der Maler antwortet: „Wenn Eure Eminenz glauben, in meinen Zeichnungen etwas entdeckt zu haben, einen verborgenen Sinn – das wäre reiner Zufall“ (ebd. 01:50:34-01:50:42). Dass er den Großinquisitor belügt, beweist seine kürzlich zitierte Aussage gegenüber Gil. Auf die folgenden Fragen antwortet der Maler stets ausweichend, was den Zorn des Verhörenden zunehmend schürt.<sup>213</sup> Er zieht *Capricho* Nr. 23 hervor, das zwar nicht zu sehen ist, doch durch seine mündliche Ekphrasis beschrieben wird. Darauf abgebildet sind das Tribunal und eine Verurteilte, begleitet von dem Text „Eine rechtschaffene Frau so zu behandeln – schlimm“ (ebd. 01:51:44-01:51:46). Auf die Frage, wer denn die Frau seiner Meinung nach so schlimm behandle, antwortet Goya, es sei das Schicksal und tappt dadurch in eine Falle des Großinquisitors. Um dieser wieder zu entfliehen, verweist er auf seine Taubheit, behauptet, die Frage möglicherweise falsch verstanden zu haben, woraufhin der Großinquisitor sie niederschreibt. Letztlich antwortet Goya, mit einem Lächeln auf den Lippen: „Die Dämonen“ (ebd. 01:53:07-01:53:08). Es folgt eine Aneinanderreihung zahlreicher Detailaufnahmen aus den *Caprichos*, in die eine Großaufnahme des Großinquisitors wiederholt eingefügt wird, als handle es sich dabei

---

<sup>213</sup> **Großinquisitor:** „Wem dienen diese Ihre Zeichnungen? Dienen sie dem Wohl der Kirche?“

**Goya:** „Sie dienen der Wahrheit.“

**Großinquisitor:** „Wenn ich recht verstehe, unterscheiden Sie zwischen der Kirche und der Wahrheit. Ich frage, ob Sie einen Unterschied machen zwischen der Kirche und der Wahrheit!“

**Goya** [nach kurzem Zögern]: „Die Kirche steht über der Wahrheit.“

**Großinquisitor:** „Eine merkwürdige Antwort, höchst merkwürdig.“  
(GOYA 01:51:00-01:51:34)

ebenfalls um einen Radierungsausschnitt. Durch diese bewusste Montage wird der Großinquisitor klar als ein weiterer Dämon, der das spanische Volk quält, gekennzeichnet.

Unzählige Fragen später beendet der Großinquisitor das Verhör und fordert von Goya, sich für die einmalige Verschonung zu revanchieren: Er soll den *Caprichos* abschwören. Pflügl (2009) sticht diesbezüglich ebenfalls die Deckungsgleichheit der Kernaussage von Jovellanos, Goya solle sich der Vernunft und der politischen Notwendigkeit beugen, und dem Befehl des Großinquisitors ins Auge (vgl. ebd.: 386).<sup>214</sup> Obwohl sie jeweils oppositionelle Positionen vertreten, fordern sie im Grunde dasselbe von dem Maler: „die Unterordnung unter ein Dogma“ (ebd.). Zur Verdeutlichung, welches Schicksal Goya bei Verweigerung ereilt, schickt ihn der Großinquisitor hinab in den Kerker zu den dort Gefangenen. Die Drohung wirkt und Goya stellt die Produktion der *Caprichos* ein; seinen Protest wird er künftig auf andere künstlerische Art und Weise ausdrücken.

Anhand der *Caprichos* wird Goyas kritische Haltung gegenüber Inquisition und Adel vermittelt. Dies lässt sich auf den Produktionskontext, in dem GOYA entstanden ist, übertragen und als Kritik Wolfs an den repressiven Maßnahmen der SED gegenüber Kunstschaffenden wie Bürgern der DDR interpretieren.

#### 5.2.1.5 *Die Schrecken des Krieges und Schwarze Malereien* – alpträumhafte Vorreiter surrealistischer Kunst

In den letzten zehn Minuten von GOYA wird ein Konglomerat aus Werken geboten, das an Fülle und inhaltlichem Widerstand immer weiter zunimmt. So malt Goya zwar ein Deckenfresko für die Kirche, *Das Wunder des Heiligen Antonius von Padua* (1798, <https://bit.ly/30Kbv4R>), gestaltet es jedoch fernab von bis dato bekannten Darstellungen christlicher Heiliger: „[D]ie Figuren schweben nicht mehr im leeren Raum gen Himmel. Nein, bei Goya haben sie das Schweben verlernt, sie unterliegen nun dem Gesetz der Schwerkraft“ (Englert 2005).<sup>215</sup> Durch die spezielle Gestaltung des Deckenfreskos, in dem

---

<sup>214</sup> So verdeutlicht der Großinquisitor: „Machen Sie jetzt einmal den Versuch, mich zu verstehen. Ich will Ihnen nicht verheimlichen, dass sich unsere heilige Kirche in einer schwierigen Lage befindet. Sündhafte, ketzerische Ideen haben heute vielen Menschen den Geist verwirrt und der Glaube an Gott und seine Gebote ist erschüttert. Wir werden uns nicht damit abfinden. Mit Güte und Gewalt, mit Gewalt und Güte setzen wir unerbittlich den Kampf für die Reinheit des Glaubens fort. Ich habe Ihnen einmal geholfen und jetzt ist es an der Zeit, dass Sie uns Ihre Hilfe geben. Schwören Sie ab von diesen Bildern. Überdenken Sie in Ruhe meinen Vorschlag. Aber hüten Sie sich vor Ihrem Stolz. Gibt er Ihnen einen falschen Rat, bedenken Sie auch die Folgen, denn sie wiegen schwer.“ (GOYA 01:54:46-01:56:01)

<sup>215</sup> Das Fresko schildet die Legende des Heiligen Antonius von Padua, dessen Vater des Mordes beschuldigt wird (vgl. Englert 2005). Um seine Freisprechung zu erwirken, erweckt Antonius den Leichnam zum Leben, der daraufhin die Unschuld seines Vaters bestätigt (vgl. ebd.).



er das Überirdische mit dem Irdischen verschmilzt, drückt sich Goyas aufklärerische Haltung gegenüber religiösen Mythen aus (vgl. ebd.). Dass dies nicht im Sinne der Kirche respektive des Großinquisitors ist, wird durch Esteves Aussage „Gott vergib uns diese sündigen Bilder. Das ist keine Kirche mehr, hier war der Satan am Werk“ verdeutlicht, woraufhin Goya zustimmend nickt und lacht (GOYA 01:58:42-01:58:49).

Goyas stellt demnach, den Drohungen des Großinquisitors zum Trotz, seine Kritik an den Mächtigen des Landes nicht ein – vielmehr verstärkt sie sich analog zu den Aufständen des Volkes, das mit brennenden Godoy- und Maria-Luisa-Puppen durch die Straßen Madrids zieht (vgl. ebd. 01:58:15ff.). Den historisch belegten Fakten entsprechend, beginnt nach der durch Napoleon forcierten Abdankung König Karls IV. und des Sturzes von Godoy der Volksaufstand gegen die französische Armee (vgl. Pflügl 2009: 372). In diesem Kontext referiert der Film auf eines der bekanntesten Werke Goyas, *Die Erschießung der Aufständischen vom 3. Mai 1808* (1814, <https://bit.ly/3d517d1>): Das Originalgemälde zeigt die Exekution einer Gruppe von spanischen Patrioten, die sich gegen die französische Besatzung wehrten, durch Soldaten der Napoleonischen Armee (vgl. Museo del Prado 2019c). Die gesichtslosen Franzosen zielen mit ihren Waffen auf die gut erkennbaren Madrilenen und ihre flehenden Mienen. Der Gegensatz 'entindividualisiert' vs. 'individuell' wird durch die Farbgebung zusätzlich betont: Während die Soldaten in Schatten gehüllt sind, werden die Spanier von einer Laterne beleuchtet, besonders der zentral platzierte Mann mit den erhobenen Händen, dessen weißes Hemd das Licht reflektiert. Diese Kontraste erzeugen eine bildinterne Spannung und verstärken das Gefühl von Ungerechtigkeit beziehungsweise Unmenschlichkeit.

In GOYA wird die Entstehungsgeschichte des Gemäldes vorgegeben: Gemeinsam mit Esteve betrachtet er bei Laternenschein – Goya trägt ein der Laterne auf dem Originalgemälde ähnelndes, wenn auch kleineres Exemplar – eine Gruppe von erschossenen jungen Männern, die ihn zu dem Werk inspirieren, allen voran ein Toter mit Schnurrbart, weißem Hemd und gelber Hose, der später zur zentralen Figur mit den erhobenen Händen wird (vgl. GOYA 01:59:38ff.) (Abb. 15). Die Verbindung zum Originalgemälde wird durch eine Detailaufnahme vom Gesicht ebenjenes Protagonisten hergestellt, unterlegt mit dessen Stimme, die bittet, nicht zu schießen und anschließend ruft, es lebe die Revolution. Eine größere Aufnahme des Gemäldes ist zu sehen und Schüsse erklingen, als Goya über ein Schlachtfeld voller Toter stolpert, einen Papierstapel, vermutlich die kurz darauf zu sehen-

den *Die Schrecken des Krieges* (1810-1814), unterm Arm. Die Szene wiederholt sich, simuliert die Erschießung der Rebellen allein durch die Verknüpfung eines statischen Bildausschnitts mit dem Geräusch ausgelöster Schüsse in der darauffolgenden Einstellung (vgl. ebd. 02:00:37ff.). Wie auch Pflügl (2009) feststellt, wird mithilfe dieser Montage „Goyas seelische[r] Zustand illustriert“ (ebd.: 378).



Abb. 15

©DEFA-Stiftung/Arkadi Sager

Den Befreiungskampf der Spanier gegen die französischen Truppen verarbeitet Goya in seinem soeben genannten Zyklus *Die Schrecken des Krieges*, einer Fortsetzung der *Caprichos*. In diesem werden die Menschen nicht von Dämonen gequält, sondern von anderen Menschen. Detailaufnahmen der Radierungen werden aneinandergereiht und gelegentlich von Filmszenen, die zerstörte Häuser, verlassene Dörfer oder französische Soldaten zeigen, unterbrochen (vgl. GOYA 02:01:05ff.). Die Bilder stehen stellvertretend für die verübten Kriegsverbrechen und -gräuelt, die folglich nicht filmisch nachgestellt werden müssen. Ihr Grad an Abstraktheit ist gering genug, damit die Bildinhalte nicht an Wirkungsmacht verlieren und trotz ihrer Statik ebenso berühren wie filmisch nachgestellte Kampfszenen. Durch die dynamische Montage wirken die Radierungsausschnitte selbst wie bewegte Filmbilder.

Vor den *Schrecken des Krieges* verweisen einige Detailaufnahmen aus *Die Wallfahrt zum Heiligen Isidro* (1820-23, <https://bit.ly/3jEyiGT>) auf die kommenden *Schwarzen Malerteile* (1819-1823), eine aus 14 Wandgemälden bestehende Serie, welche die Mauern von Goyas Landhaus Quinta del Sordo – dem real existenten wie dem intradiegetischen – zieren (vgl. o. V. 1997: 285). Da nur Details des Bildes zu sehen sind und auf diese Aus-

schnitte von *Die Schrecken des Krieges* folgen, wirken die abgebildeten Gesichter wie zu einem gequälten Schrei verzerrt (vgl. GOYA 02:00:51ff.). Der ursprüngliche Bildinhalt wird dadurch verfälscht; erst gegen Ende des Films gibt ein kurzer Schwenk den Blick auf die Gitarre in den Händen eines der Pilger frei, sodass die vermeintlichen Schreie als Gesang erkannt werden können (vgl. ebd. 02:03:34ff.).<sup>216</sup> Zu sehen sind des Weiteren die derselben Serie angehörenden Malereien *Der ertrinkende Hund* (1820-23, <https://bit.ly/3jIaTEu>) und *Duell mit Knüppeln* (1820-23, <https://bit.ly/3jFDyd5>) im Wechsel mit weiteren *Schrecken des Krieges*; am Ende des Films folgen noch *Zwei Alte* (1820-23, <https://bit.ly/3nlEx4B>) sowie *Hexensabbath oder Die große Er-Ziege* (1820-23, <https://bit.ly/3daW5Ma>) (vgl. ebd. 02:02:15ff.; 02:05:28ff.). Eine besondere Bedeutung kommt *Saturn verschlingt einen seiner Söhne* (1820-23, <https://bit.ly/33BvmVC>) in Form zweier expliziter Detailaufnahmen zu, die just in dem Moment gezeigt werden, in dem der Großinquisitor in Goyas Haus eindringt und fragt, wo der Maler sei (vgl. ebd. 02:06:20ff.). Wie der Gott aus der römischen Mythologie ist auch die übermächtige Inquisition gekommen, um Goya zu verschlingen, sprich zu verhaften und zu verurteilen. Doch der Maler ist, auf Anraten seines Freundes Bermudez, schon auf dem Weg ins Exil und außer Reichweite der Inquisition.

Den Abschluss bilden schließlich *Der Koloss* (1818-25, <https://bit.ly/2GqEPXm>), der kurz vor Filmende durch eine eingehende Betrachtung seitens Goya herausgestellt wird, sowie *Der Ballon oder Der Aufstieg des Montgolfier* (1824, <https://bit.ly/3nt33AE> S. 2), die durch eine Auf- und Abwärtsbewegung der Kamera miteinander verbunden werden (vgl. ebd. 02:07:34ff.). So entsteht der Eindruck, es handle sich um ein und dasselbe Bild, nur einmal um die Nacht-, einmal um die Tagversion. *Der Koloss* zeigt eine in Dunkelheit gehüllte Landschaft mit fliehenden Menschen und Tieren, über der ein Fäuste schwingender Riese aufragt, eine Allegorie des Schreckens des Krieges (vgl. Kahl 2009).<sup>217</sup> In Kontrast dazu steht *Der Ballon*, ein von hellen Farben dominiertes Landschaftsbild, in dessen oberer Hälfte ein Heißluftballon schwebt. Im Kontext des Films kann es als Ausblick auf

---

<sup>216</sup> *Die Wallfahrt zum Heiligen Isidro* stellt gewissermaßen das düstere Gegenstück zu dem eingangs beschriebenen unbeschwerten Werk *Die Wiese von San Isidro* dar (vgl. Museo del Prado 2019d). Der Vergleich verweist auf die Veränderungen, die sich im Laufe der Narration ergeben, sowohl Goyas Gesinnung und Malstil als auch die politische Lage des Landes betreffend.

<sup>217</sup> Die Malerei galt als eines der bedeutendsten Antikriegsbilder Goyas, bis 2008 ein neues Gutachten ergab, dass es sich dabei wohl eher um das Werk eines Schülers von Goya – aufgrund der im Bild enthaltenen Initialen A. J. schließen die Experten auf Asensio Juliá – und nicht des Meisters selbst handelt (vgl. Museo del Prado 2019e).

friedlichere, kriegsfreie Zeiten interpretiert werden.

Abschließend ist festzuhalten, dass zu keinem der in den letzten Minuten gezeigten Werke Goyas – weder zu den *Schrecken des Krieges* noch zu den *Schwarzen Malereien* – der Schaffensprozess gezeigt wird. Dies ist auch gar nicht nötig, da der Maler längst über die Schöpfung konventioneller Kunst hinausgewachsen ist. Seine kritischen, aufklärerischen Bilder scheinen einfach aus seinem Kopf auf Papier oder Wände zu strömen und sich dort zu manifestieren wie visualisierte Gedanken. Fantasie und Realität werden dabei vermischt, Resultat sind alptraumhafte Kunstwerke, die als Vorreiter surrealistischer Kunst erachtet werden (vgl. o. V. 1997: 285).

Die in GOYA zitierten Malereien und Radierungen werden nicht in der chronologischen Reihenfolge ihrer tatsächlichen Entstehung präsentiert, Referenzen erfolgen dann, wenn sie der Narration und zu vermittelnden filmischen Aussage am besten dienen. Zugleich erfüllen sie eine assoziative Funktion, wenn sie Szenen oder Personen und Motive miteinander verknüpfen (vgl. Pflügl 2009: 376). Darüber hinaus handelt es sich bei den Gemälden nie um exakte Kopien der Originale, meist unterscheiden sie sich hinsichtlich Farbe oder Pinselführung.<sup>218</sup> Auffällig ist außerdem, dass viele der ersten Gemälde, allen voran die Porträts, nie ganz zu sehen sind, oft fehlt der Kopf der abgebildeten Person. Sie wird dadurch entindividualisiert, entmenschlicht – speziell ist dies bei jenen Figuren der Fall, die dem Adel angehören und/oder mit denen Goya früher oder später bricht, beispielsweise bei den Bezügen auf *Königin Maria Luisa zu Pferde* oder *Die Herzogin von Alba* (1795, <https://bit.ly/30HqZqo>) (vgl. GOYA 00:38:55ff.; 00:40:24ff.). Auch sie werden, wie die Königsfamilie, vom Maler "geköpft". Hier offenbart sich, was an den intermedialen Referenzen auf *Los Caprichos*, *Die Schrecken des Krieges* oder *Schwarze Malereien*, noch deutlicher zutage treten wird: die Kritik an der gesellschaftlichen Lage Spaniens, was sich gleichermaßen als Wolfs Kritik an der gesellschaftlichen Lage der DDR lesen lässt. Diese übt er nicht nur mithilfe der Kunstwerke Goyas, sondern auch der Charakterzeichnung des Künstlers und, im Besonderen, der Frauen.

---

<sup>218</sup> Insgesamt wurden rund 80 Gemälde in Originalgröße von Kunstmalern des DEFA-Studios nachgestellt, allen voran Alfred Born (vgl. Filmmuseum Potsdam 2005: 21).

## 5.2.2 Goya und seine Frauen als Vermittler ideologischer Werte

Wie im Nationalsozialismus wurden im DDR-Film den männlichen und weiblichen Figuren bestimmte Eigenschaften zur Vermittlung ideologischer Werte zugewiesen. Während in ersterem der Mann stets als Held auftritt und die Frau lediglich als Unterstützerin in dessen Dunstkreis agiert, zeichnen sich die DEFA-Produktionen durch mehr geschlechtliche Ebenbürtigkeit aus. Grund dafür ist die marxistisch-leninistische Geisteshaltung, auf der die DDR basiert: „Frauen sind sowohl in der Produktion als auch auf politischer Ebene und bei der kommunistischen Familienerziehung gleichberechtigt am Aufbau des Sozialismus‘ beteiligt“ (Lange 2013: 53). Dementsprechend kommt den Frauen im Film eine bedeutendere Rolle zu, vor allem wenn es darum geht, „Widersprüchlichkeiten im sozialistischen Realismus aufzuzeigen und somit die zeitgenössische Gesellschaft der DDR zu kritisieren“ (Allan 2009: 366). Das lässt sich bereits in Filmen der Fünfzigerjahre, nochmals verstärkt in der darauffolgenden Dekade und in GOYA feststellen (vgl. ebd.). Die Frauen in Goyas Leben zeichnen sich zudem durch weitere Facetten aus, die sowohl Künstler wie Kunst beeinflussen – eine nähere Betrachtung der weiblichen Charaktere darf demnach nicht fehlen. Dieser wird eine Untersuchung des Protagonisten selbst vorgestellt, der aufgrund seiner Position für die Vermittlung von ideologischen Werten am essenziellsten erscheint.

### 5.2.2.1 Goya – ein fehlerbehafteter Mann wie aus dem Bildungsroman

Francisco Jose de Goya y Lucientes gilt als bedeutendster spanischer Maler und Grafiker des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts (vgl. o. V. 1997: 284). In diese Zeit fällt die Französische Revolution, deren Auswirkungen auch Spanien treffen: Hier vollzieht sich ebenfalls der „Übergang von einer feudalistischen Ordnung zur bürgerlichen Gesellschaft“ (ebd.). Goyas Stil mit kunsthistorischen Begriffen zu fassen gestaltet sich schwierig, da er sich über die Jahre und im Zuge der politisch-gesellschaftlichen Veränderungen wandelt: von heiteren Rokoko-Gemälden, wie sie zu Beginn von GOYA gezeigt werden, über die schwarzromantischen *Los Caprichos* und *Schwarzen Malereien* bis hin zu impressionistisch anmutenden Gemälden wie *Der Ballon*, nicht zu vergessen schonungslos realistische Darstellungen wie in *Die Familie Karls IV*. Erst im Alter von vierzig Jahren wird Goya zum königlichen Hofmaler ernannt und damit Teil der spanischen Oberschicht (vgl. Pflügl 2009: 371). GOYA greift diesen Zeitraum aus der Biografie des Malers heraus

und nutzt ihn als Ausgangspunkt der Narration – sein Aufwachsen, seine Ausbildung sind für die filmische Botschaft nicht von Bedeutung. Jene Zeit ist aus politisch-ideologischer Sicht nur wenig relevant und dementsprechend kaum von Nutzen für die Vermittlung spezifischer Botschaften.

Zu Beginn des Films gefällt sich Goya in seiner Rolle als Hofmaler und versucht, seine Zugehörigkeit zum Adel mithilfe teurer Kleidung auszudrücken – sehr zum Missfallen seiner Frau Josefa und seines liberalen Freundes Esteve (vgl. GOYA 00:06:10ff.). Josefa stört sich an dem hohen Preis des Rocks, Esteve hingegen an der Ähnlichkeit zu Godoy, dem Ersten Minister und Geliebten der Königin. Esteves ablehnende Haltung gegenüber dem spanischen Königshaus wird anhand dieser Aussage verdeutlicht. Goya, der Komplimente erwartete, die ihm schließlich gleich zweifach verwehrt bleiben, kritisiert Esteves künstlerisches Talent und zieht beleidigt von dannen. Er wird zunächst als eitel dargestellt, „[e]r putzt sich wie ein Pfau, bläst sich auf wie ein Truthahn“ (ebd. 00:07:23-00:07:26).

Die Eitelkeit des Malers verflüchtigt sich mit Fortschreiten der Handlung – vor allem nach seiner Trennung von der Herzogin von Alba –, doch sein Aberglaube, der von der Herzogin auf seine bäuerliche Herkunft zurückgeführt wird, ist fest in Goyas Charakter verankert (vgl. Pflügl 2009: 384). Auf ihre Idee zu behaupten, seine Tochter sei erkrankt, stirbt das Kind tatsächlich und der Maler ist überzeugt, die Teufel hätten sie geholt, um ihn zu bestrafen (vgl. GOYA 01:01:00ff.). Drahtzieherin dieses Unglücks ist seines Erachtens die Herzogin, die er daraufhin mehrfach als Hexe beschimpft. Goya ist trotz seines Aufstiegs in der gesellschaftlichen Hierarchie nicht in der Lage, alte Denkmuster wie seinen „provinziellen Chauvinismus“ abzustreifen (Allan 2009: 351). Ohne sich dessen bewusst zu sein, geht er dabei ebenso vor wie die verhasste Inquisition: Er macht die Herzogin von Alba zum Sündenbock und stützt seine Beweisführung auf abergläubische, nicht haltbare Argumente (vgl. ebd.).<sup>219</sup> Hinzukommt, dass der Maler vor Dingen, die er nicht hören will, buchstäblich die Ohren verschließt. Dreimal erleidet er einen Hörschaden, zweimal temporär nach einem Streit mit Esteve sowie der Herzogin von Alba, ein weiteres Mal, diesmal bleibend, wenn diese sich seinem Befehl widersetzt und mit ihrem Verwandten auf die

---

<sup>219</sup> Goya pflegt überdies mehrere außereheliche Beziehungen, neben der Herzogin von Alba auch mit einer Witwe. Diese soll er an Godoy vermitteln, um die Freilassung Jovellanos' zu erwirken (vgl. GOYA 00:21:20ff.). Der Maler kommt diesem Wunsch nach und stellt seine Bedürfnisse damit über diejenigen der Frau, die ihm mit Tränen in den Augen nachblickt, als er sie mit Godoy allein lässt.

Jagd geht (vgl. GOYA 00:28:40ff.; 01:03:15ff.; 01:34:55ff.).<sup>220</sup>

Der bewusst mit negativ konnotierten Charaktereigenschaften ausgestattete Goya durchläuft eine Entwicklung vom hochmütigen, geltungsbedürftigen Hofmaler zum volksnahen, gesellschaftskritischen, aufgeklärten Künstler, dessen Werke die Jahrhunderte überdauern werden.<sup>221</sup> Pflügl (2009) bemerkt dazu gleichfalls, wie Wolf seinen filmischen Text nach dem Konzept des Bildungsromans gestaltet:

Wie in einem Bildungsroman üblich, beginnt sich Goyas Blick auf die Wirklichkeit zu verändern, ausgelöst durch neue Erfahrungen. Die bewegenden Begegnungen mit dem Volk und den oppositionellen Intellektuellen sowie das Verhalten der Herrschenden, die sich mit dieser Seite der Gesellschaft konfrontiert sehen, beeinflussen seinen Malstil. (ebd.: 384)

Jene neuen Erfahrungen und daraus resultierenden Veränderungen hin zu einer neuen Art von Kunst werden unter anderem durch bestimmte weibliche Charaktere ausgelöst.

#### 5.2.2.2 Die Herzogin, Maria Rosario und Goyas Mutter – starke Frauen als Vorbilder

Auf die Signifikanz von Goyas Beziehung zu Frauen wird umgehend zu Beginn des Films hingewiesen: Eine religiöse Prozession samt Geistlichen, Bäuern, Ministranten und Symbolen des leidenden Jesus Christus zieht durch die Straßen Madrids – eine „Zurschaustellung patriarchalischer Macht“ (Allan 2009: 351). Während des langen Vorspanns ist Goya nicht zu sehen, erst kurz bevor die Statue der heiligen Jungfrau Maria vorbeigetragen wird taucht er in der Menge der Zuschauer auf und betrachtet diese ehrfürchtig (vgl. GOYA 00:04:27ff.). Auch Allan (2009) bemerkt, dass die aus der Untersicht gefilmte und dadurch überhöhte Marienstatue wenig mit herkömmlichen Darstellungen der Mutter Gottes gemeinsam hat: Mit ihrem offenen, langen schwarzen Haar, dem weißen Kleid und dem goldenen Strahlenkranz weist sie eine auffällige Ähnlichkeit mit der Herzogin von Alba auf, die Goya bald mit gleichem Blick ansehen wird (vgl. ebd.: 351; vgl. GOYA 00:37:38ff.). Somit wird bereits in den ersten Minuten auf die für die Narration folgenschwere Affäre verwiesen.

---

<sup>220</sup> Zur Vermittlung dieses Gefühls der Taubheit an den Rezipienten und um ihm die Möglichkeit zu bieten, sich in Goya hineinzuversetzen, wird auf *discours*-Ebene der Ton bei weiterhin ablaufenden Filmbildern stumm geschaltet, so geschehen in jener Szene, in der Goya auf seinen Reisebegleiter Gil trifft (vgl. ebd. 01:35:17ff.). Um diese Wirkung noch zu verstärken, wird aus der Ich-Perspektive gefilmt, wobei nur der keuchende Atem Goyas zu hören ist.

<sup>221</sup> Der Großinquisitor verwünscht Goya am Ende des Films mit den dramatischen Worten „Ich verurteile Goya zu ewigem Vergessen. Er sei verflucht. Verflucht und vergessen in Ewigkeit“ (GOYA 02:07:46-02:07:58). Dass sich dies nicht bewahrheitete, ist hinlänglich bekannt.

Im Film nimmt die Herzogin von Alba eine essenzielle Rolle in Goyas Leben ein, obwohl dieser verheiratet ist. Sie tritt als selbstbewusste Frau auf, die sich in ihrer Sexualität wohlfühlt und diese auslebt – so auch, auf ihre Initiative hin, mit Goya. Zudem weiß sie den Maler hinsichtlich seiner Kunst zu reizen, was Allan (2009) ebenfalls feststellt (vgl. ebd.: 352). Als sie ihre Affäre auf ihrem Landsitz bei Cadiz fortsetzen – wo Goya dem einfachen Volk näherkommt und beobachtet, wie die Herzogin von den Bürgern verehrt wird –, gelingt es ihr, den Maler mit den spöttischen Worten „Sie malen wohl nur, was erlaubt ist, Herr Hofmaler?“ dazu zu bewegen, ein Aktporträt von ihr anzufertigen, obwohl diese, wie Goya anmerkt, in Spanien verboten sind (GOYA 01:26:58-01:27:02). Daraus resultieren *Die nackte Maja* (1795-1800, <https://bit.ly/36KLwht>) und ihr züchtiges Gegenstück *Die bekleidete Maja* (1800-1807, <https://bit.ly/3lpYBke>), zwei Gemälde, die fortan das Turmzimmer der Herzogin zieren.<sup>222</sup> Letzteres fungiert als schützende Oberfläche, hinter der sich das Aktbild versteckt – züchtige Kunst wird somit als Tarnung für verbotene Kunst eingesetzt. Das Handeln der Herzogin zielt nicht darauf, Goya zur Schöpfung radikaler Kunst zu bewegen, vielmehr dient das Porträt der Befriedigung ihrer eigenen Eitelkeit: „Es ist nicht zu leugnen, dass Alba immer das bleibt, was sie ist – eine Aristokratin, die in die endlosen Ränkeschmiede am Hofe verstrickt ist und deren Verständnis für eine radikal neue Ästhetik gleich null ist“ (Allan 2009: 352). Goya ist sich dessen bewusst, denn er kommentiert die bekleidete Version mit den Worten: „[E]ine verkleidete Aristokratin, die glaubt, zum Volk zu gehören“ (GOYA 01:27:57-01:28:01). Eine authentische Abbildung sei hingegen *Die nackte Maja*, weil sie die Herzogin von Alba so zeige „wie sie ist: verführerisch und gefährlich“ (ebd. 01:28:25-01:28:31).

Die Gefahr besteht für Goya in erster Linie darin, dass sich die Herzogin wiederholt gegen dessen männliche Diktate auflehnt. Die Einladung eines verwandten Marquis zur Jagd nimmt sie nach Goyas anmaßender Bevormundung, sie nehme ebenso wenig teil wie er selbst, absichtlich an. Wütend erklärt sie dem Maler „Was ich tue und lasse bestimme ich, ich allein!“ und kurz darauf „Du wirst mich nicht ändern. Du musst mich nehmen, wie ich bin“ (ebd. 01:30:33-01:31:00). Goya kann dies aufgrund seines inhärenten Machismo nicht akzeptieren und so kommt es zum endgültigen Bruch mit der Herzogin. Sein eifersüchtiges Toben führt zu einem psychotischen Anfall samt Hörverlust und einem neuen künstlerischen Stil, wie anhand von *Los Caprichos* aufgezeigt wird. In seinem Unwillen, die Selbst-

<sup>222</sup> Ob es sich bei dem Aktgemälde wirklich um die Herzogin von Alba handelt, ist nicht geklärt; wahrscheinlicher ist, dass Godoys Mätresse Pepita Tudó dafür Modell stand (vgl. Museo del Prado 2019f).



ständigkeit seiner aristokratischen Geliebten anzuerkennen, ist ihm die Herzogin von Alba erneut Muse, wenn auch unabsichtlich: Ihre Selbstbestimmtheit öffnet Goya den Blick auf Hexen sowie Dämonen – über die sie sich einst mit ihm ausgetauscht hatte und denen sie letztlich, nach Goyas Ansicht, angehört –, die zunächst nur ihn und später, wie er zunehmend erkennt, ganz Spanien quälen.<sup>223</sup>

Eine weitere wichtige Frau in Goyas filmischem Leben ist Maria Rosario, allerdings nicht in amouröser, sondern ideeller Hinsicht (vgl. ebd. 00:17:15ff.). Goya lernt die volksverbundene Sängerin über Esteve kennen und ist von ihren Liedern – den „alten Lieder[n] unserer Mütter“ – derart inspiriert, dass er Maria Rosario malen möchte (ebd. 00:49:50-00:49:52). Dazu kommt es nicht, denn sie wird vor das Tribunal zitiert und der Ketzerei beschuldigt: „Sie haben verbotene Lieder gesungen, die in den Menschen sündige Leidenschaften und verwerfliche Gedanken wecken“ (ebd. 00:49:25-00:49:31). Die Lieder der Mütter werden von der patriarchalischen Inquisition ihrer ursprünglichen Bedeutung beraubt und als etwas Negatives neu semantisiert. Maria Rosarios Weigerung, sich dessen schuldig zu bekennen, macht sie, eine „marginalisierte Figur hinsichtlich Gender und sozialer Klasse“, zur authentischsten des gesamten filmischen Ensembles (Allan 2009: 353). Sie, nicht Goya, ist die Heldin der Geschichte, die Märtyrerin, die auf dem Scheiterhaufen verbrannt wird und deren Lied *Winde des Volkes*, das sie auf Befehl des Großinquisitors in der Kirche singt, noch in Goyas Kopf nachhallt, als er seinem Heimatland den Rücken kehrt und ins französische Exil aufbricht (vgl. GOYA 02:06:52ff.).<sup>224</sup> Im Gegensatz zu Maria Rosario gelingt es ihm nicht, sich bis zur Selbstaufopferung gegen die Inquisition aufzulehnen und dies erfüllt ihn, wie ihr Gesang vermuten lässt, mit einer gewissen Scham. Die Sängerin wird folglich nach dem Konzept der sozialistischen Persönlichkeit gestaltet: „Die sozialistische Persönlichkeit tritt somit als eine Persönlichkeit in Erscheinung, die das gesellschaftliche Interesse an die erste Stelle setzt und die Ziele und Grundsätze der kom-

---

<sup>223</sup> Auf einem Spaziergang fragt die Herzogin, ob Goya an Hexen und Dämonen glaube (vgl. GOYA 00:32:55ff.). Er bejaht, woraufhin sie gesteht, sie ebenfalls zu sehen, unter anderem die Zofe ihrer Großmutter. Diese wurde als Hexe verbrannt und verkündete ihr im Traum, dass sie nicht alt werden würde. Dementsprechend gewillt ist die Herzogin, ihr Leben umso mehr auszukosten, wozu auch eine Affäre mit dem Maler gehört.

<sup>224</sup> Bei dem Lied handelt es sich um eine intermediale Referenz auf das gleichnamige Gedicht aus dem Band *Wind des Volkes* (1937) von Miguel Hernández, das er während des Spanischen Bürgerkriegs schrieb (vgl. Wiczorek Orihuela 2017). Wolf verwendet es in GOYA als Lied des Volkes, da es thematisch ebenso zum zeitlichen Kontext des ausgehenden 18. Jahrhunderts passt wie zu dem der Entstehungszeit des Films Anfang des 20. Jahrhunderts und damit zur Lage des ostdeutschen Volkes, das zwar unter keinem offenen Krieg (mehr) leiden musste, dafür unter bisweilen ähnlich diktatorischen Regierungsverhältnissen.

munistischen Ideologie vertritt“ (Lange 2013: 62f.). Dahingehend ist sie ein ideologisch wertvolles Vorbild, dem es nachzueifern gilt.

Abschließend sei auf Goyas Mutter eingegangen, deren Auftritt sich zwar auf wenige Minuten gegen Ende des Films beschränkt, dadurch jedoch nichts an Bedeutung einbüßt. Nachdem Goya den Landsitz der Herzogin verlassen hat, kehrt er in seine Heimatstadt Saragossa zurück (vgl. GOYA 01:43:38ff.). Seine bodenständige, in einfachen Verhältnissen lebende Mutter begrüßt ihn mit harschen Worten:

Du brauchst gar nichts zu erzählen; ich weiß alles. [...] Bist hochmütig geworden in Madrid und eingebildet. Ich habe dir immer gesagt, dass die Strafe dafür nicht ausbleiben wird. Dass es ein böses Ende mit dir nimmt. Der schlimmste Taube ist der, der nicht hören will.  
(ebd. 01:44:09-01:44:33)

Dennoch kümmert sie sich um ihren physisch wie psychisch mitgenommenen Sohn. Als sie seine *Caprichos* betrachtet, zeigt sie keine abergläubische Furcht, stattdessen fragt sie ernst, ob die Dämonen ihn quälen. Goyas Bedenken, er könnte den Verstand verloren haben, zerstreut seine Mutter: „Ich weiß nicht, Francisco; wer seinen Wahnsinn so genau sehen kann, der ist sicher vernünftiger als andere Menschen“ (ebd. 01:45:55-01:46:02). Sie bestärkt den Maler in seinem Ziel, die Dämonen auf dem Papier zu bändigen, bezeichnet ihn als mutig und verspricht, für ihn zu beten. Goyas Mutter ist demnach maßgeblich an dessen künstlerischer wie charakterlicher Entfaltung hin zu einem aufgeklärten Patrioten beteiligt.

Jede der soeben beschriebenen Frauenfiguren in GOYA – inklusive der Königin Maria Luisa – zeichnet sich durch einen scharfsinnigen, starken Charakter aus und beweist weibliche Integrität in einer von Männern dominierten Gesellschaft (vgl. Allan 2009: 354f.). Diese Haltung ist es, die Goya wie seine Kunst beeinflusst und ihn zur „Entwicklung eines neuen ästhetischen Konzepts“ inspiriert (ebd.: 350).

### 5.2.3 Die Verantwortung des Künstlers in einer diktatorischen Gesellschaft als Leitthema in GOYA

Im Laufe dieser Analyse wurden einige Parallelen zwischen der Filmproduktion im Dritten Reich und in der DDR aufgezeigt. Beide wurden von staatlichen Institutionen gelenkt, allerdings ist hinsichtlich der ideologischen Funktionalisierung – zumindest soweit es GOYA betrifft – zu unterscheiden. Das beweist bereits die Figurencharakterisierung Goyas, der nicht als übermenschlicher, männlicher Held dargestellt wird. Seines künstlerischen Talents wegen sticht der Maler zwar hervor, doch ist er zugleich fehlerbehaftet und sowohl

hinsichtlich seiner persönlichen wie auch künstlerischen Evolution auf andere Menschen angewiesen.<sup>225</sup> Dabei handelt es sich in erster Linie um Frauen: Werden weibliche Charaktere im nationalsozialistischen Film fast ausschließlich als fürsorglich-schwesterliche Unterstützerinnen des Mannes inszeniert, so treten sie in GOYA selbstbewusst und selbstbestimmt auf. Hieran offenbart sich das veränderte Gender-Verhältnis in der kommunistischen DDR, in der Frauen weitaus gleichberechtigter waren als vor Kriegsende, besonders deutlich. Wolf betont somit jene Werte, durch die sich die politische Agenda der SED auszeichnet.

Dennoch basierte die DDR ebenso wie das Dritte Reich auf einer diktatorischen Regierungsform, die sich Kunst ideologisch zunutze machte. Bot sich im Nationalsozialismus keinerlei Spielraum für Kritik an der Obrigkeit, übt Wolf diese anhand seines Films. Er adressiert die politische Rolle von Kunst in der Gesellschaft, indem er mithilfe zahlreicher intermedialer Referenzen den künstlerischen Werdegang des Malers und Zeichners Goya „weg von einer grundlegend affirmativen Ästhetik, die die vorherrschenden Machtstrukturen legitimisiert, hin zu einer radikalen Ästhetik, die sich einem neuen Diskurs von Humanismus verschreibt“, schildert (Allan 2009: 365). Goya bietet sich dazu aufgrund seines eigenen biografischen Hintergrunds besonders gut an, immerhin lebte er zu einer Zeit, in der nicht nur Krieg, sondern auch die Inquisition mit Brachialgewalt herrschte. In diesem Kontext liegt die Vermutung nahe, dass Wolf mit seiner ausführlichen Darstellung der inquisitorischen Befragungen, diesem aussichtslosen Kampf zwischen Mächtigen und Machtlosen, Regierung und Volk, auf das 11. Plenum respektive die "Abstrafung" einiger Kunstschaaffenden durch die DDR referiert. Diese Annahme wird durch Günter Witts Beschreibung des 11. Plenums „Was dort stattfand, und wie es ablief, war wie eine Inquisition“ noch bestärkt (Witt 2000, zit. n. Allan 2009: 349). Somit kann GOYA durchaus „als Traktat über Zensur“ gedeutet werden (vgl. Pflügl 2009: 369).

GOYA beschäftigt sich grundlegend mit der Verantwortung des Künstlers in einer diktatorischen Gesellschaft und den Schwierigkeiten, die damit einhergehen. Obwohl Wolf dabei durchaus Kritik an der Regierung übt, bleibt er den generellen, sozialistisch-kommunistischen Maximen treu und sein Film ideologisch wertvoll.

---

<sup>225</sup> Esteve betont Goyas künstlerische Alleinstellungsmerkmale, indem er angesichts des Porträts von Doña Lucia begeistert ausruft: „Das ist es, Don Francisco! Die Luft, das Licht und das Grau, das nur du kannst! Du weißt gar nicht, was du da gemacht hast!“ (GOYA 00:15:25-00:15:29).

## 6 Biopics – Künstlerwerdung und Schaffensprozesse

Für die filmische Biografie findet sich eine Vielzahl an synonymen Termini aus dem Englischen, von *biographical film* über *bio* bis hin zu *screen biography* (vgl. Taylor 2002: 20). In der deutschen Filmwissenschaft spricht man von Filmbiografie, Lebensgeschichte, verfilmtem Leben oder biografischem Film (vgl. Straub 2007: 13). Zu den am häufigsten verwendeten Begriffen in beiden Sprachräumen gehört die Bezeichnung *biopic* beziehungsweise Biopic, die in der vorliegenden Analyse ebenfalls Anwendung findet (vgl. ebd.).<sup>226</sup>

Nach McKee ist das Biopic als Supragenre zu verstehen, das nicht – wie der Western oder der Film Noir – auf eine formal-stilistische Gestaltung festgelegt ist, sondern „eine Vielzahl autonomer Genres“ enthält, allen voran das aufgrund der zum Thema gemachten (künstlerischen) Identitätsfindung unumgängliche (Melo)Drama (Taylor 2002: 21). Im Großen und Ganzen herrscht in der einschlägigen Fachliteratur Einigkeit darüber, wie ein Biopic zu definieren sei: als Film, der das Leben einer historischen Persönlichkeit der Vergangenheit oder Gegenwart schildert (vgl. Straub 2007: 14). Dabei werden meist nur gewisse Episoden aus dem Leben der betreffenden Person filmisch inszeniert (vgl. ebd.).<sup>227</sup> Generell beginnt der biografische Film „nicht mit der biologischen, sondern der metaphorischen Geburt“ der Hauptfigur (Taylor 2002: 93). Taylor versteht unter Biopic folgendes:

Biopics behandeln in fiktionalisierter Form die historische Bedeutung und zumindest in Ansätzen das Leben einer geschichtlich belegbaren Figur. Zumeist wird deren realer Name in der Diegese verwendet. Dabei muss nicht eine ganze, geschlossene Lebensgeschichte (von der Geburt bis zum Tod) erzählt werden; vielmehr genügt es, wenn der rote Faden der Handlung durch einen oder mehrere Lebensabschnitte einer historischen Person gebildet wird, deren Porträtierung im Mittelpunkt steht. Geht es im Historienfilm um einen Sachverhalt, so konzentriert sich die Biographie auf eine zentrale Persönlichkeit. (ebd.: 22)

Diese Definition grenzt sich von anderen dahingehend ab, dass sie keine Berühmtheit der Person, deren Biografie filmisch aufgearbeitet wurde, voraussetzt und auch darauf verzichtet, die Namensnennung im Filmtitel als obligatorisch zu erachten.<sup>228</sup> Künstlerbiografien, wie sie in dieser Arbeit untersucht werden, können als Subkategorie des Biopics betrachtet

---

<sup>226</sup> Der Terminus setzt sich aus den englischen Worten "biographical" und "picture" zusammen und findet sich erstmals 1951 im US-amerikanischen Fachmagazin *Variety* (vgl. Taylor 2002: 20). Ursprünglich beschränkte sich die Bezeichnung ausschließlich auf Hollywood-Produktionen, heute wird sie allgemein genutzt (vgl. ebd.).

<sup>227</sup> Diese Reduktion ist ohnehin zwingend, da kein Film es vermag, das gesamte Leben einer Person abzubilden.

<sup>228</sup> Für Custen (1992) beispielsweise gilt der Name im Titel als Definitionsmerkmal: „A biopic [...] is minimally composed of the life, or the portions of the life, of a real person whose name is used“ (zit. n. Berger 2009a: 16). Ob nun zwingend oder nicht – die Verwendung des Namens der Hauptfigur als Filmtitel, sei es der Vor- oder Zuname, ist für Biopics durchaus charakteristisch (vgl. Straub 2007: 17).

werden: Im Zentrum der Handlung steht eine künstlerisch tätige Person, sei es ein Maler, Bildhauer, Schriftsteller oder Komponist.

Filme über reale Personen setzen stets die Existenz einer vergangenen Wirklichkeit voraus (vgl. Walker 1993: 13). Dementsprechend stellt sich unweigerlich „die Frage nach dem Verhältnis von biografischer Realität, Faktizität und Fiktion“ (Berger 2009a: 17). Biopics basieren in ihrer Grundstruktur auf erhaltenen, historischen Dokumenten wie Fotografien, Kunstwerken, Briefen oder Memoiren (vgl. Walker 1993: 13). Häufig findet außerdem ein Rückgriff auf belletristische Biografien statt, die an sich Rekonstruktionen von Vergangenheit sind und vorhandene Wissenslücken mit eigenen Interpretationen oder dramatisch wertvollem Erdachten füllen (vgl. ebd.).<sup>229</sup> Die chronologische Reihenfolge der Ereignisse wird dabei nicht selten zugunsten der Erzählung – und/oder des zu vermittelnden Mythos – angepasst oder schlichtweg ignoriert, hinzukommen Auslassungen, Verdichtungen, Verzerrungen, Übertreibungen (vgl. Taylor 2002: 97). Resultat dieser Amalgamierung von Faktischem und Fiktionalem ist ein „subjektive[s] Wirklichkeitskonstrukt“ (Nies 2013a: 363). Biopics müssen folglich immer als fiktionale Texte betrachtet werden, die einen Bezug zur vergangenen Realität herstellen (vgl. Taylor 2002: 15). Dementsprechend sollte keine Verbindung zwischen historischer Exaktheit und Qualität gezogen werden; relevanter ist die Frage, für welchen semantischen Zweck diese oder jene Veränderung vorgenommen wurde (vgl. Korte 1990: 23). Nach Landy (1996) muss das Biopic als Palimpsest verstanden werden: „The history portrayed in the biopic [...] will have to be seen as a hybrid affair, grafting bits and pieces of the past onto the present and of the present onto the past“ (zit. n. Polaschek 2013: 51). Es besteht aus verschiedenen semantischen Schichten, sowohl historischen wie auch zeitgenössischen (vgl. ebd.).

Unter den Genres rangiert das Biopic – Beliebtheit und Verbreitung betreffend – nicht an vorderster Stelle, dabei existiert es bereits so lange wie das Medium Film selbst.<sup>230</sup> Einige Monate vor der legendären Filmvorführung von *Die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof La Ciotat* durch die Lumière-Brüder drehte William Heise für die Edison Manufacturing Company das erste, nur 15 Sekunden dauernde und aus einer einzigen Einstellung bestehende Biopic der Filmgeschichte: *The Execution of Mary, Queen of Scots* (1895)

---

<sup>229</sup> Die Vorlagen dienen zum einen als *ready-made narratives*, außerdem gehen die Produzenten davon aus, dass der filmische Text ähnliche Erfolge erzielen wird wie die literarische Quelle (vgl. Walker 1993: 15).

<sup>230</sup> Das Biopic-Genre wird nicht selten als „anekdotisch, konventionell, unkünstlerisch, unwissenschaftlich und unrealistisch“ erachtet (Berger 2009a: 17).

(vgl. Taylor 2002: 26).<sup>231</sup> Vermehrt wurden Filmbiografien zur Zeit des klassischen Hollywoods gedreht, weshalb bis heute die US-amerikanischen Biopics der Dreißiger-, Vierziger- und Fünfzigerjahre als genreprägend gelten (vgl. ebd.: 13).<sup>232</sup>

Mit Blick auf die Entwicklung des Biopics über die Zeit unterscheidet Taylor zwischen zwei Narrationsmodellen (vgl. ebd.: 27). In ersterem wird die Lebensgeschichte eines Individuums erzählt, das mit mutiger Entschlossenheit und Unnachgiebigkeit gegenüber etwaigen Hindernissen ein Ziel verfolgt, durch dessen Erreichen „ein größeres Kollektiv, die Nation, die Menschheit, die Welt ein Stück weit vorangebracht, im Sinne des Fortschrittgedankens verbessert wird“ (ebd.: 28). Derlei Heldengeschichten dominieren in Biopics bis in die Vierzigerjahre, wobei die Protagonisten meist elitären Schichten wie der Monarchie, dem Adel, der militärischen Führungsriege oder der Wissenschaft angehören (vgl. ebd.). In Opposition zum vormaligen Heros stehen im zweiten Narrationsmodell, das ab den Sechzigerjahren bis heute in Filmbiografien vorherrscht, verstärkt normale oder pathologische Figuren bis hin zu Antihelden im Zentrum der Handlung (vgl. ebd.: 32).<sup>233</sup> Vormalige Monarchen, Adelige und Wissenschaftler werden im Zuge dessen durch Künstler, Entertainer oder Sportler ersetzt (vgl. ebd.: 34). Ihr Leben wird von einem Gefühl bestimmt, niemals vollends dazugehören, „[z]ugleich manifestiert sich im Scheitern oder der Tragik der biographischen Figur eine grundlegende Skepsis gegenüber der Idee des Fortschritts sowie an der Souveränität und Handlungsmächtigkeit des Individuums in der modernen Welt“ (ebd.: 33).<sup>234</sup>

Einer der Punkte, in dem sich das klassische Biopic vom (post)modernen am deutlichsten unterscheidet, ist die Zielorientiertheit der Hauptfigur: Strebte diese ursprünglich nach der Verwirklichung einer Vision oder eines Herzenswunsches und trotzte dabei sämtlichen Hindernissen, verfolgt sie im (post)modernen Biopic häufig kein klares Ziel oder verweigert sich bewusst ihrem „teleologisch vorbestimmte[n] Schicksal“, mit meist tragischem Ende (vgl. ebd.: 382). Was jedoch nach wie vor bestehen bleibt, ist der Rückgriff auf my-

---

<sup>231</sup> Um die Enthauptung der Königin filmisch darstellen zu können, kam erstmals der sogenannte Stopptrick zum Einsatz: Die Kamera wurde angehalten und der Darsteller der Königin kurzerhand durch eine Puppe ersetzt (vgl. Taylor 2002: 26).

<sup>232</sup> Die Hochphase des Biopics wird auf Mitte der Dreißigerjahre datiert: Insgesamt wurden zwischen 1927 und 1960 knapp 300 Biopics in Hollywood produziert (vgl. Straub 2007: 28).

<sup>233</sup> Ein frühes Beispiel für dieses Narrationsmodell ist laut Taylor (2002) Orson Welles' *CITIZEN KANE* (USA 1941), da der Film „zwar ein komplexes Charakterporträt präsentiert, dieses aber nie befriedigend definiert und in seiner stabilen Identität und Einheitlichkeit unterminiert wird“ (ebd.: 33).

<sup>234</sup> Der Wechsel vom ersten zum zweiten Narrationsmodell lässt sich auf den damaligen historischen Kontext zurückführen, der von den „großen Katastrophen des 20. Jahrhunderts“ geprägt war: dem Zweiten Weltkrieg, dem Holocaust und dem Atomzeitalter (Taylor 2002: 33).

thische Erzählungen, seien sie nun dominant, nur angedeutet oder in ironisierter Form präsentiert (vgl. ebd.: 32). Die geläufigsten dieser Mythen oder Stereotypen wurden, auf die Figur des Künstlers bezogen, in Kapitel 4.3.2 anhand der Darstellung von Vincent van Gogh im biografischen Film vorgestellt: der Protagonist als Außenseiter, der aus der Masse heraussticht und Zeit seines Lebens nie vollends von der Gesellschaft akzeptiert wird. Eng damit verknüpft ist der Mythos vom verkannten Genie, dessen Talent zu Lebzeiten nicht gewürdigt wird und das sich „gegen den Neid der Kollegen und das Banausentum der Zeitgenossen“ durchsetzen muss (Wyss 2001: 447).<sup>235</sup> Alles in allem tritt die Hauptfigur – insbesondere im Künstlerfilm – als leidender Mensch auf, der zugunsten des Erreichens seines Ziels nicht selten zum Märtyrer stilisiert wird. Doch auch wenn sich diese Mythen immer wieder in Biopics nachweisen lassen, sind sie nicht unveränderlich: Sie stehen in Wechselwirkung mit den jeweiligen soziokulturellen Gegebenheiten (vgl. Berger 2009b: 38). So werden bestehende Mythen transformiert oder neue geschaffen – auf den Künstler bezogen beispielsweise der Künstlerdandy, Lebenskünstler oder Künstlerstar (vgl. ebd.).

Bingham (2010) gliedert das Biopic in zwei geschlechterbezogene Subgenres, Filmbiografien über Männer und Filmbiografien über Frauen:

Films about men have gone from celebratory to warts-and-all to investigatory to postmodern and parodic. Biopics of women, on the other hand, are weighted down by myths of suffering, victimization, and failure perpetuated by a culture whose films reveal an acute fear of women in the public realm. (ebd.: 10)

Während Biopics über Männer verschiedenste Entwicklungsstadien durchlaufen, weisen jene über Frauen weniger Variabilität auf (vgl. Polaschek 2013: 52). Die weiblichen Protagonisten der frühen Biopics stammen meist aus königlichem Hause – mit dem Zweck, die Frage nach der Fähigkeit der Frau, auf eigene Faust öffentlichen Ruhm zu erlangen, zu umgehen (vgl. ebd.). Ab Mitte der Fünfzigerjahre wurden jene Biopics, die ihre Hauptpersonen unbeschönigt und mit all ihren Fehlern zeigen – im Englischen wird dabei von *warts-and-all biopics* gesprochen –, zur meist gewählten Variante unter den filmischen Biografien über Frauen (vgl. ebd.). Im Gegensatz zu Biopics über männliche Persönlichkeiten, konstatiert Bingham (2010), sieht sich eine erfolgreiche Frau stets mit Konflikten und Tragödien konfrontiert (vgl. ebd.: 217). Sie wird häufig in die Rolle des Opfers gedrängt, stirbt eines frühzeitigen Todes oder leidet unter psychischen Erkrankungen; Schuld

---

<sup>235</sup> Dabei zeigt sich die Begabung meist bereits im Kindesalter, zudem wird die betreffende Person häufig als eine Art Messias inszeniert, der in seinem Tun mit Gott, „dem Vorbild aller Schöpfer“, verglichen wird (Bauer 2011: 99).

daran ist ihr zu Grausamkeiten neigendes Umfeld oder ihre eigene Starrköpfigkeit, wenn sie sich weigert, von ihrem selbstgewählten Pfad durchs Leben abzuweichen (vgl. ebd.). Überdies neigen die weiblichen Hauptcharaktere dazu, sich einer zerstörerischen Liebesbeziehung hinzugeben – auf Kosten ihres Talents, ihrer Karriere oder sogar ihres Lebens (vgl. Polaschek 2013: 53).

Polaschek unterscheidet zwischen drei Varianten des Biopics über Frauen: *female biopics*, bei denen es sich üblicherweise um *warts-and-all biopics* handelt; *feminist biopics*, welche die klassischen Biopics und die Darstellung der Frau als Opfer offen ablehnen und *postfeminist biopics*, einer von ihr eigens ausgearbeiteten Kategorie, die nicht – wie die beiden zuvor genannten – auf Bingham zurückgeht (vgl. ebd.: 54).<sup>236</sup> Sie entstand im Zuge eines Trends, der sich in der Hollywood'schen Filmproduktion seit den Achtzigerjahren nachweisen lässt: Die Neukonfiguration klassischer Genreformen, bezogen auf die Darstellung der auftretenden Frauenfiguren (vgl. ebd.: 149). Das *postfeminist biopic* macht sich die Konventionen des klassischen Frauen-Biopics sowie des männerdominierten Biopics zu eigen und wandelt diese ab, um das Leben einer weiblichen historischen Persönlichkeit darzustellen, wobei die vormals prägnante Grenze zwischen weiblicher respektive männlicher Biopic-Tradition verwischt wird (vgl. ebd.: 150).

It explores a diversity of ideas regarding the historical and cultural importance of the female protagonist, including explicitly feminist constructions, playing out the conflicting interpretations that surround famous women. It evokes multiple spectatorial positions in order that the targeted female audience is able to experience a range of identifications and viewing pleasures. (ebd.)

Das Biopic über Frauen, sei es nun ein *female biopic*, *feminist biopic* oder *postfeminist biopic*, stellt im Vergleich mit dem Überangebot an Filmbiografien über Männer eine Minderheit dar – auch wenn in den letzten Jahren der Versuch unternommen wurde, dem Genre mehr Diversität einzuhauchen, wie die vier im Folgenden zu analysierenden Biopics belegen.<sup>237</sup> Sie alle wurden – bis auf *BASQUIAT* aus dem Jahr 1996 – nach 2010

---

<sup>236</sup> Polaschek (2013) erachtet die beiden Kategorien Bingham als unzureichend, um das zeitgenössische Biopic über Frauen adäquat beschreiben zu können (vgl. ebd.: 54).

<sup>237</sup> Neben den drei bekannten filmischen Frauenbiografien *CAMILLE CLAUDEL* (F 1988), *ARTEMISIA* (F 1997) und *FRIDA* (USA/CAN/MEX 2002) finden sich kaum andere filmische Biografien über Frauen. Hinzu kommt, dass die Künstlerinnen meist nur im Beisein eines männlichen Künstlers porträtiert werden, so Camille Claudel mit ihrem Mentor und späteren Geliebten Auguste Rodin, Artemisia Gentileschi mit ihrem Vater Orazio Gentileschi sowie Frida Kahlo mit ihrem Ehemann Diego Rivera (vgl. Berger 2009a: 20). Die Ethnie betreffend zeigen sich Biopics ebenso wenig vielseitig: Die (männlichen) Hauptfiguren sind meist Europäer mit weißer Hautfarbe (vgl. Walker 1993: 18).



produziert.<sup>238</sup> Im Zentrum der Handlung steht außerdem jeweils ein Künstler beziehungsweise eine Künstlerin aus dem 20. Jahrhundert: Jean-Michel Basquiat, Margaret Keane, Einar Wegener, Gerda Wegener und Maud Lewis, somit eine männliche, eine intersexuelle und drei weibliche Persönlichkeiten. Da bisher ausschließlich Filme über männliche Künstler untersucht wurden, ist die Analyse von Biopics über Frauen sowie Intersexuelle obligatorisch, um aussagekräftigere Ergebnisse zur Funktionalisierung von Kunst im Spielfilm liefern und die eingangs getroffene Hypothese be- oder widerlegen zu können.

### 6.1 Julian Schnabels BASQUIAT

Caravaggio, Bruegel, van Gogh, Rembrandt, Goya – all diese Künstler, deren Werke den Dreh- und Angelpunkt der bisher analysierten filmischen Texte bildeten, unterscheiden sich hinsichtlich dreierlei Aspekte vom Musiker, Graffitikünstler, Zeichner, Maler Jean-Michel Basquiat: Sie stammen aus Europa, sind hellhäutig und gelten als weltweit bekannte Meister der Kunst, die in mehrere Jahrhunderte zurückliegenden Epochen lebten.<sup>239</sup> Basquiat hingegen ist gebürtiger US-Amerikaner, starb 1988 im Alter von 27 Jahren und avancierte innerhalb weniger Jahre zum „erste[n] schwarze[n], männliche[n] Künstlerstar der amerikanischen Kunstszene“ (Berger 2009a: 158).<sup>240</sup> Grund dafür ist die Kombination aus seinen eindrucklichen Werken und dem kulturellen Wandel, der sich mit Beginn der Achtzigerjahre vollzog. In dieser Dekade erlebte die zeitgenössische, US-amerikanische Kunst – nach der Pop-Art-Ära der Sechzigerjahre – einen rasanten Aufschwung (vgl. ebd.: 160). Werke der sogenannten Neoexpressionisten wie David Salle, Francesco Clemente, Julian Schnabel oder auch Jean-Michel Basquiat waren heißbegehrt und erzielten enorme

---

<sup>238</sup> Im Grunde sind sämtliche der bisher analysierten Texte – ausgenommen DER KONTRAKT DES ZEICHNERS und DIE MÜHLE UND DAS KREUZ – ebenfalls dem Biopic zuzuordnen. Doch aus epistemologischer Sicht dominierten jeweils andere Aspekte die Genrezugehörigkeit, was sich in der vorliegenden Taxonomie niederschlug.

<sup>239</sup> Vincent van Gogh ist der Jüngste unter ihnen, er starb 1890 und damit erst vor 129 Jahren.

<sup>240</sup> Bergers Monografie *Projizierte Kunstgeschichte* befasst sich neben dem Biopic POLLOCK (USA 2000) eingehend mit BASQUIAT und findet dementsprechend in diesem Kapitel mehrfach Anwendung – nicht zuletzt dem Umstand geschuldet, dass viele der selbst erlangten Erkenntnisse mit jenen ihrer Publikation übereinstimmen und zwangsläufig Erwähnung finden müssen.

Preise (vgl. ebd.).<sup>241</sup> Auslöser war unter anderem eine politische Veränderung: Mit Antritt seiner ersten Amtszeit als Präsident proklamierte Ronald Reagan ökonomischen Aufschwung und Steuervorteile für Käufer von Kunst (vgl. ebd.: 163). Im Zuge dessen veränderte sich der Zeitgeist, vor allem unter Entrepreneuren: „Es wurde eine Kultur des sichtbaren Reichtums und der gesellschaftlichen Distinktion betrieben. Bildende Kunst schien das passende Investitionsobjekt der Zeit zu sein“ (ebd.). Kunst wird fortan als Ware betrachtet, mit deren Erwerb ein bestimmtes Image einhergeht (vgl. ebd.: 162). Dieses Image generiert sich am besten über Künstlerlegenden und -mythen, die durch Massenmedien verbreitet werden, wie sich im Zuge der Analyse von BASQUIAT zeigen wird (vgl. ebd.). Zehn Jahre später traf die wirtschaftliche Rezession auch den übersättigten New Yorker Kunstmarkt (vgl. Schwerfel 2003: 231). Einzige Profiteure davon waren bereits verstorbene Künstler wie Basquiat oder Keith Haring, deren Werke nach wie vor hohe Summen erzielten (vgl. ebd.). Im Zuge der Krise wendeten sich einige bisher erfolgreiche Kunstschaffende, deren Stern plötzlich im Sinken begriffen war, anderen kreativen Bereichen zu, allen voran dem Kino (vgl. ebd.). Zu ihnen gehörten Robert Longo, David Salle, Cindy Sherman und Julian Schnabel, der sein filmisches Erstlingswerk dem kurzen Leben Basquiats sowie der New Yorker Kunstszene widmet (vgl. ebd.).<sup>242</sup>

Hinsichtlich der gegebenen Produktionsbedingungen unterscheidet sich BASQUIAT deutlich von anderen Biopics:<sup>243</sup> Zum einen feierte er schon acht Jahre nach Basquiats Tod Premiere, eine für Filmbiografien äußerst kurze Zeitspanne; zum anderen existierten kaum nennenswerte Primärtexte, um als Vorlage für das Drehbuch zu dienen – in Ermangelung einer publizierten Biografie wurde auf Zeitschriftenartikel, Fotos, Videos und Ausstel-

---

<sup>241</sup> Die hohe Nachfrage richtete sich in erster Linie nach Malereien, speziell von männlichen Künstlern, die von Galerien vertreten wurden: „Der sogenannte Sekundärmarkt, und damit der spekulative Umgang der SammlerInnen oder GaleristInnen mit Kunstwerken, sorgt für äußerst hohe Preise von Kunst“ (Berger 2009a: 161). Die Versteigerung des Werks *Notre Dame* (1979) des damals 30-jährigen Künstlers Julian Schnabel im Jahr 1983 erzielte mit einer Summe von 93.000 US-Dollar ein Vielfaches seines ursprünglichen Preises und gilt „als Ausgangspunkt des sich rasant entwickelnden Booms[...], in dem die Preise zu entgleiten drohen“ (ebd.).

<sup>242</sup> Longo, Salle, Sherman oder Schnabel sind nicht die ersten Künstler, die sich dem Medium Film zuwenden: Schon seit den Sechzigerjahren, seit Andy Warhol und David Hockney, lässt sich ein aktives Interesse am Film nachweisen (vgl. Schwerfel 2003: 237).

<sup>243</sup> Schnabel selbst verortet BASQUIAT nicht im Genre des Biopics (vgl. Berger 2009a: 279). Durch Rückgriff auf Taylors kürzlich dargelegte Begriffsbestimmung lässt sich der Film jedoch durchaus als solches definieren und interpretieren. Es wird sogar der Name des Künstlers als Titel verwendet, was Custens Auslegung des Terminus entspricht.

lungskataloge zurückgegriffen (vgl. Berger 2009a: 153f.).<sup>244</sup> Überdies ist Schnabel ein Zeitgenosse Basquiats und war, wenn auch nicht mit ihm befreundet, mit ihm persönlich bekannt (vgl. ebd.: 195).<sup>245</sup> BASQUIAT zeichnet sich somit – noch mehr als im Medium Film aufgrund der Auswahl spezifischer Paradigmen ohnehin üblich – durch eine extrem hohe Dichte an subjektiven Impressionen des Regisseurs aus, die um weitere Geschichten und Anekdoten von am Film Beteiligten ergänzt werden, die Basquiat ebenfalls kannten (vgl. ebd.: 157).

New York City, 1979: Basquiat ist noch keine zwanzig Jahre alt und nächtigt in einem Stadtpark, als Unterkunft dient ihm ein Pappkarton – sein kometenhafter Aufstieg zum Künstlerstar steht erst noch bevor. Er zieht durch die Straßen der Stadt, hinterlässt Graffiti-sprüche an Hauswänden und diskutiert mit seinem Freund Benny, wie man Berühmtheit erlangt. Als er zufällig auf Andy Warhol und den Schweizer Kunsthändler Bruno Bischofberger trifft, verkauft er ihnen einen Stapel selbstgemachter Postkarten. Kurz darauf lernt er den Kunstkritiker Rene Ricard kennen, der von seinen Werken begeistert ist und Basquiat verspricht, ihn zum Star zu machen. Die Weichen für Basquiats Erfolg sind gestellt: Bald darauf wird er von der Galeristin Annina Nosei vertreten, die ihm Malutensilien und ein eigenes Atelier zur Verfügung stellt. Basquiat schafft unzählige Malereien, die umgehend verkauft werden, doch mit zunehmendem Ruhm steigt sein Drogenkonsum, Benny wendet sich von ihm ab und auch die Beziehung zu seiner Freundin Gina zerbricht nach einer Affäre.<sup>246</sup> Freundschaftliche Bande verbinden ihn nur noch mit seinen Künstlerkollegen Andy Warhol und Albert Milo. Als Warhol plötzlich verstirbt, versinkt Basquiat in Einsamkeit. Sein exzessiver Drogenkonsum führt letztlich zu einer tödlichen Überdosis, auf die via Texteinblendung vor dem Abspann hingewiesen wird.

BASQUIAT fokussiert den Zeitraum 1979 bis 1988 und damit den Aufstieg, Karrierehöhepunkt und Fall des Künstlers. Obwohl Basquiat fest im Zentrum der Narration steht, erzählt der Film ebenso von anderen Künstlern, allen voran Warhol und dem fiktiven Milo. Dieser Aspekt ist geradezu bezeichnend für einen postmodernen Text, denn „die Postmo-

---

<sup>244</sup> Rene Ricards 1981 im *Artforum International Magazine* veröffentlichter Artikel *The Radiant Child* wird beispielsweise im Abspann explizit genannt (vgl. BASQUIAT 01:38:35ff.).

<sup>245</sup> Initiator eines Films über Jean-Michel Basquiat war Schnabel hingegen nicht, zunächst wurde er lediglich zu Recherchezwecken als Künstlerkollege und Zeitzeuge befragt (vgl. Berger 2009a: 282f.). Die Rolle fiel Lech Majewski – Regisseur von *DIE MÜHLE UND DAS KREUZ* – zu, der ursprünglich das Drehbuch verfassen sollte, diese Aufgabe schließlich abgeben musste und im Film als Koproduzent aufgeführt wird (vgl. BASQUIAT 00:01:38ff.).

<sup>246</sup> Im Gegensatz zu vielen anderen Figuren in BASQUIAT, die ebenso wie der Künstler real existent sind und größtenteils noch leben, handelt es sich bei Benny und Gina um fiktive Charaktere.

derne kennt nicht nur eine Geschichte, sondern viele Geschichten und nicht nur einen Helden, sondern mehrere Stars und Celebrities“ (ebd.: 284). Konsequenterweise kommen in *BASQUIAT* neben Basquiats Kunst auch Werke anderer Kunstschaffender zum Einsatz, die hinsichtlich ihrer Bedeutung für den Film eingehend betrachtet werden. Das Augenmerk richtet sich zunächst auf den Protagonisten, dessen Œuvre aus einem Potpourri aus Graffiti, Zeichnungen und Malereien auf verschiedensten Materialien besteht.

### 6.1.1 Intermediale Referenzen auf Basquiats Kunst

Basquiat kam nicht, wie aufgrund seiner Nächte im Freien häufig angenommen, aus armen Verhältnissen; tatsächlich stammte er aus einer bildungsbürgerlichen Familie, die in Brooklyn lebte (vgl. ebd.: 164). Sein Vater war Buchhalter und emigrierte aus politischen Gründen aus Haiti, seine kunstinteressierte, unter Depressionen leidende Mutter war Puerto Ricanerin (vgl. ebd.: 164f.). Nachdem er mehrerer (Privat)Schulen verwiesen wurde, lief Basquiat im Alter von 15 Jahren von zu Hause weg und schlug sich in Manhattan mit dem Verkauf selbstgemachter Postkarten durch (vgl. ebd.: 165). Mit dem Sprayen von Graffiti-Prüchen begann Basquiat 1977, gemeinsam mit seinem Schulkollegen Al Diaz (vgl. ebd.: 166). Ihre Texte hinterließen sie auf unzähligen Gebäuden Manhattans und signierten sie mit dem Pseudonym SAMO© (vgl. ebd.).<sup>247</sup> Das Interesse der lokalen Öffentlichkeit ließ nicht lange auf sich warten, doch „erst der spätere Erfolg von Basquiats Malerei gibt den "SAMO©-Schriften" eine kunsthistorische Relevanz, die sie sonst wahrscheinlich im Kunstfeld nicht erhalten hätten“ (ebd.: 167). Zwei Jahre später endete die Zusammenarbeit mit Al Diaz, was Basquiat verkündete, indem er den Satz *SAMO© is dead* an die Häusermauern schrieb (vgl. ebd.). 1981 zeigte er erstmals Malereien in einer von Diego Cortez kuratierten Ausstellung, auf der unter anderem Bruno Bischofberger und Annina Nosei zugegen waren (vgl. ebd.). Begeistert förderten sie fortan den jungen Künstler, der noch im selben Jahr seine erste Einzelausstellung eröffnete, auf die eine Vielzahl von internationalen Schauen folgte (vgl. ebd.).<sup>248</sup> Über Bischofberger lernte Basquiat sein Idol Andy Warhol näher kennen, den er dazu animierte, wieder mit der Hand zu zeichnen (vgl. Czöppan 2018: 128). Trotz einiger Gemeinschaftsarbeiten und einem freundschaftlichen Verhältnis nahm Basquiat Abstand von Warhol, nachdem ihn die *New York Times* als dessen Mas-

---

<sup>247</sup> Im afroamerikanischen Slang bedeutet SAMO "same old shit" (vgl. Berger 2009a: 166).

<sup>248</sup> Mit 21 Jahren war er der jüngste Teilnehmer der Documenta, die als wichtigste Kunstaussstellung weltweit gilt (vgl. Czöppan 2018: 127).

kottchen bezeichnet hatte (vgl. ebd.). Die Zeitung traf damit einen empfindlichen Nerv, denn Basquiat fühlte sich ohnehin wie ein "Hollywood African", also wie ein Star, „aber einer von Gnaden der weißen Society, ein Außenseiter“ (ebd.: 127).<sup>249</sup> Obwohl er sich zunehmend in der Welt der Weißen bewegte und dort als erster erfolgreicher, dunkelhäutiger Künstler etablierte, blieb er seiner ethnischen Herkunft treu, auch in kreativer Hinsicht.<sup>250</sup> Bezüge auf Basquiats afroamerikanische beziehungsweise kreolische Abstammung finden sich in vielen seiner Kunstwerke, sei es in Form sprachlicher Wortneuschöpfungen, ikonischer Darstellungen oder textueller Referenzen auf Idole aus Sport und Musik, wie Charlie Parker oder Muhammad Ali (vgl. Berger 2009a: 158f.).<sup>251</sup> In BASQUIAT referieren mehrere Werke auf Ali, beispielsweise jenes, das auf einer Party von Drogendealer Rocket entsteht, als Basquiat gemeinsam mit Benny dort auftaucht, um Nachschub zu besorgen (vgl. ebd. 00:30:11ff.). Im Eingangsbereich von dessen Wohnung entdeckt Basquiat eine runde Scheibe und fragt Rocket, ob er sie haben könne. Dieser stimmt zu und schlägt Basquiat einen Handel vor: Da ihm ein Bild von Basquiat – das dieser einem Freund aus Dank gemalt hat und sich im Wohnzimmer befindet – sehr gut gefällt, offeriert er ihm Drogen im Austausch für ein eigenes Werk. Basquiat zückt daraufhin seine weiße Kreide und schreibt auf die runde Scheibe ALI.<sup>252</sup> Rocket nickt anerkennend, der Deal ist besiegelt.

Diese Sequenz ist eine von vielen, deren Sinn vorrangig darin besteht, die Genialität Basquiats zu verdeutlichen; stets ist er mit einem Stück Kreide und einer geistreichen, künstlerischen Idee ausgerüstet. Dies wird unmittelbar zu Beginn des Filmes vermittelt, wenn das Publikum der Entstehung einiger Werke bewohnt: Beim ersten handelt es sich um einen kurzen Text – *PAY FOR SOUP BUILD A FORT SET THAT ON FIRE* –, den Basquiat mit Kreide auf den steinernen Sockel eines trockengelegten Parkbrunnens schreibt und mit SAMO sowie seinem Markenzeichen, einer dreizackigen Krone, signiert

---

<sup>249</sup> Der Begriff des "Hollywood African" taucht wiederholt in Basquiats Kunstwerken oder deren Titeln auf, beispielsweise in *Hollywood Africans* (1983) oder *Hollywood Africans in Front of the Chinese Theatre with Footprints of Movie Stars* (1983) (vgl. Czöppan 2018: 127; vgl. Berger 2009a: 219).

<sup>250</sup> Basquiats Ausnahmestatus wird auch im Film aufgegriffen. So bemerkt Ricard ihm gegenüber: „In der ganzen Kunstgeschichte hat es noch nie einen schwarzen Maler gegeben, den man ernst genommen hat, wusstest du das?“ (BASQUIAT 00:40:56-00:41:02). Rene behält mit seiner Aussage recht: Seit 2017 eines seiner Bilder einen Auktionsrekord von 110 Millionen Euro erzielte, gilt Basquiat als teuerster afroamerikanischer Künstler weltweit (vgl. Czöppan 2018: 125).

<sup>251</sup> Auch anhand des Soundtracks wird mehrfach auf den Jazzmusiker Charlie Parker verwiesen, dessen Stücke in mehreren Szenen zum Einsatz kommen.

<sup>252</sup> In Wirklichkeit gibt es kein Kunstwerk wie jenes, das Basquiat für Rocket erschafft, lediglich eine entfernt ähnliche Arbeit mit dem Titel *Now's the Time* (1985), auf dem jedoch nicht ALI steht (vgl. Berger 2009a: 234).

(vgl. ebd. 00:03:40ff.).<sup>253</sup> Auf seinem Weg durch die Stadt hinterlässt er Graffiti-Sprüche wie *LIKE AN IGNORANT EASTER SUIT*, signiert mit Krone und dem Copyright-Zeichen, *SAMO AS AN ALTERNATIVE TO GOD ©* oder *A LOT OF BOWERY BUMS USED TO BE EXECUTIVES ©*. Auch vor der Werbetafel eines Diners macht er nicht Halt und verändert deren via Magnetbuchstaben angepriesenes Tagesangebot kurzerhand zu *SAMO'S DAY OLD TEETH 5.10*.<sup>254</sup> Die Graffiti- beziehungsweise Kreidetexte dienen in erster Linie dazu, Basquiats künstlerische Vorgehens- und Denkweise zu visualisieren: Er lässt seiner Kreativität freien Lauf, arbeitet spontan und nutzt alles, was ihm gerade ins Auge sticht, als Oberfläche für seine Botschaften. Wie Berger (2009a) ebenfalls bemerkt, „produziert [er] unvorhergesehen und schnell und scheint eine unerschöpfliche Quelle an Inspiration in sich zu haben“ (ebd.: 231).<sup>255</sup> Die Sprüche tragen zudem zu dessen Charakterisierung bei, was von größerem Interesse ist als der konkrete Schaffensprozess: Der Schreibvorgang ist meist schon beendet oder wird mithilfe von *jump cuts* und weichen Blenden verkürzt.

Besonders in der ersten halben Stunde von *BASQUIAT* wird ersichtlich, wie überschäumend das kreative Potenzial, wie multimedial die Arbeitsweise des jungen Künstlers ist. Dieses Charakteristikum von Basquiats Werken greift der Film in Form einer Systemreferenz auf.

#### 6.1.1.1 Basquiats Collage-Stil als Systemreferenz

Basquiats Œuvre ist von einem Rückgriff auf die Gestaltungstechnik der Collage geprägt: „Schon früh hat Basquiat damit begonnen, seine eigenen Zeichnungen oder Kopien derselben auf die Leinwand zu collagieren, um derart den zu bearbeitenden Bildträger grafisch zu imprägnieren“ (Gamper 2013: 77). Viele seiner Werke sind Palimpseste, Bilder oder Objekte, die er übermalt oder bisweilen freilegt (vgl. ebd.). Im Film wird Basquiats Colla-

---

<sup>253</sup> Dieser Satz findet sich auch auf mehreren anderen Werken Basquiats und kann als Quintessenz der Narration aufgefasst werden: „Für sein Leben aufkommen, etwas aufbauen zu können, damit man es wieder niederstürzen kann, dieses Motto erweist sich für die filmische Erzählung geradezu als programmatisch“ (Berger 2009a: 232).

<sup>254</sup> Nach Milos Vernissage hinterlässt Basquiat außerdem die Einzeiler *THE WHOLE LIVERY LINE BOW LIKE THIS WITH THE BIG MONEY ALL CRUSHED INTO THIS FEET ©*, *JIMMY BEST ON HIS BACK TO THE SUCKER PUNCH OF HIS CHILDHOOD FILES* und, kurz vor der Begegnung mit Rene Ricard, *PLUSH SAFE HE THINK ©* (vgl. *BASQUIAT* 00:19:46ff.; 00:20:26ff.; 00:32:24ff.).

<sup>255</sup> Obwohl bekannt war, dass Basquiat für seine SAMO-Graffiti mit Al Diaz zusammenarbeitete, ist er im Film stets allein mit Kreide beziehungsweise Spraydose unterwegs und wird dementsprechend als alleiniger Urheber der bisweilen gesellschaftskritischen, ironisch-philosophischen Texte inszeniert. Dadurch verstärkt sich der Eindruck, einen talentierten Nachwuchskünstler vor sich zu haben, der aus der Masse heraussticht.

genstil in Form einer Systemreferenz adressiert. Dies zeigt sich bereits am Beschriften oder Besprühen von Fassaden, Garagentoren, Türen, dem Bemalen von Fenstern, Reifen oder Zimmerwänden. Der Künstler macht auch nicht vor dem Eigentum seiner Freundin Gina halt, seien es ihre Kleider, ihre Wohnung oder sogar ihre eigenen Gemälde (BASQUIAT 00:26:39ff.).

Darüber hinaus wird mithilfe weicher Überblendungen oder direkt anhand des Filmmaterials darauf referiert, indem die eigentlichen Filmaufnahmen durch Filme-im-Film überlagert werden, beispielsweise in jener Szene, in der Basquiat während eines Regengusses Unterschlupf bei Benny sucht (vgl. ebd. 00:09:36ff.). Dieser spielt ihm ein Musikvideo vor, das die gesamte Bildfläche einnimmt. Basquiat zerlegt das Video, indem er den Ton abstellt. Er findet, so sei es besser, woraufhin Benny widerspricht: „Das ist doch langweilig. Das ist doch nur ein Bild. Wie ein Gemälde. Da brauchst du Musik! 'Nen Ton dazu!“ (ebd. 00:10:53-00:11:02). Basquiat seziert den Film, indem er ihn seines natürlichen Bestandteils, des auditiven Kanals, beraubt. Er macht ihn "nur" zu einem Bild, einem Gemälde, wie Benny behauptet. An dieser Stelle wird die Diskrepanz zwischen Film und Malerei – wobei das Bewegtbild trotz Tonverlust keineswegs, wie Benny behauptet, unmittelbar zum statischen Gemälde wird – sowie die Medialität des Films als Diskurs aufgegriffen. Dies birgt Potenzial zur Selbstreflexion, wie die darauffolgende Sequenz beweist: Im Drogenrausch ruft Basquiat bei der Suizidhotline an, der Dialog zwischen ihm und dem Seelsorger ist normal zu hören, wohingegen auf Bildebene ein Syntagma von *jump cuts* gezeigt wird, was abgehakt und unnatürlich wirkt (vgl. ebd. 00:11:50ff.). Außerdem bewegen sich Basquiats Lippen nicht, Ton wie Bild passen nicht zusammen und widersprechen dadurch der filmischen Illusion von Realität. Ähnliches passiert an späterer Stelle, wenn Basquiat seine Vernissage verlässt, Ricards Stimme aus dem Off erklingt und die restlichen Galeriebesucher bewegungslos erstarren, während sich die Menschen auf der Straße natürlich weiterbewegen.

Wiederholt und somit besonders deutlich präsentiert sich der Bezug auf Basquiats Collagenstil in Form von Aufnahmen, die einen wellenreitenden Surfer zeigen. Diese treten zunächst als Filmbildcollage auf, indem sie über die ursprünglichen Einstellungen gelegt werden, später handelt es sich dabei um einen vollformatigen Film-im-Film. Insgesamt ist der Wellenreiter drei Mal in BASQUIAT zu sehen. Zunächst gleich zu Beginn des Films, als Basquiat aus seinem Pappkarton klettert und durch die Straßen New Yorks streift: Er blickt

zum von Häuserdächern gespickten Himmel, der durch Filmaufnahmen von einem Surfer ersetzt wurde; spielerisch reitet er auf den Wellen, ohne unterzugehen (vgl. ebd. 00:04:04ff.: <https://imdb.to/31umIH2>). Die Vorstellung vom talentierten Surfer motiviert ihn und so beginnt Basquiat mit seiner kreativen Arbeit, die darin besteht, die Wände mit SAMO-Schriften zu zieren. „Basquiats Traum vom Künstler nimmt hier seinen Ausgangspunkt“, wie Berger (2009a) richtig feststellt (ebd.: 215). Ein weiteres Mal ist der am Himmel Surfende zu sehen, nachdem Basquiat im Anschluss an einen neidischen Blick auf die Vernissage Milos ein weiteres SAMO-Graffiti hinterlassen hat (vgl. BASQUIAT 00:20:11ff.). Der Surfer reitet noch schneller, noch gekonnter auf der enormen Meereswelle. Basquiat ist vollends gewillt, seinen Traum vom Künstlerberuf in die Tat umzusetzen, wie die darauffolgende Frage an Benny über das Berühmtwerden belegt.<sup>256</sup> Als der Surfer ein letztes Mal zu sehen ist, hat sich Basquiat bereits erfolgreich als Künstlerstar etabliert. Er speist mit Gina in einem feinen Restaurant, wird währenddessen jedoch von einer Gruppe rassistischer Geschäftsleute verhöhnt und weiß zudem nicht mehr, was er Gina sagen wollte. Er verschwindet auf die Toilette, wo er an seiner durch den Drogenkonsum geschädigten Gesichtshaut kratzt (vgl. ebd. 01:15:35ff.). Die nächste Einstellung zeigt den Surfer nun nicht mehr als Teil des Filmbildes, sondern dieses gänzlich ausfüllend, er stürzt von seinem Brett ins Meer und wird von einer Welle überspült, eine Abblende folgt. Der bevorstehende Fall respektive Niedergang Basquiats wird an dieser Stelle angekündigt.

Schließlich ist nur noch das Meer zu sehen, wenn Basquiat von zwei Männern verprügelt wird, die eines seiner Graffiti stehlen, ohne den Urheber als solchen zu erkennen (vgl. ebd. 01:20:50ff.). Die Kamera schwenkt vom am Boden liegenden Basquiat über Plakate von ihm und Warhol, es folgen eine weiche Blende zu Aufnahmen von ruhigen Wellen, die den Surfer unter sich begraben haben und danach eine erneute Abblende. Der junge Künstler ist nun physisch wie psychisch am Boden und „als Opfer seines Erfolges des eigenen Blickes beraubt worden“, was anhand der ignoranten Räuber verdeutlicht wird (Berger 2009a: 216). In einer der letzten Szenen, in der Basquiat stark unter Drogen stehend im Pyjama durch Manhattan schwankt, wird er durch eine filmische Collage in Kombination mit einer weichen Überblendung unter einer großen Meereswelle begraben (vgl.

---

<sup>256</sup> Nach den ersten beiden Surfer-Szenen entsteht der Eindruck, dass Basquiats Vorstellungsbilder vom Wellenreiter in direkter Verbindung mit seiner Kreativität stehen, da er beide Male unmittelbar vor oder nach dessen Sichtung künstlerisch tätig wird. Die folgenden Surfer-Ausschnitte betreffend lässt sich dies jedoch nicht mehr bestätigen.



ebd. 01:34:27ff.). Die Kamera, die in Egoperspektive aufnimmt – aus der Sicht Basquiats und des Rezipienten –, versinkt langsam im Meer. An dieser Stelle wird, wie Berger (2009a) gleichfalls festhält, „eine Personifizierung mit dem Surfer und im übertragenen Sinne mit Basquiat suggeriert“ (ebd.: 216). Die anschließende Abblende lässt Basquiats Tod und damit das Ende des Films vermuten – doch der vereinsamte Künstler wird überraschenderweise von Benny gefunden. Gemeinsam fahren sie mit dessen Jeep durch die Straßen, wobei Basquiat die Pose eines Surfers einnimmt, der versucht, sich auf den Wellen zu halten (vgl. BASQUIAT 01:35:53).<sup>257</sup> Über den auditiven Kanal erklingt das Lied *Summer in Siam* von The Pogues, ein leicht anmutender Song, der ein Gefühl von Hoffnung für den drogenabhängigen Künstler vermittelt. BASQUIAT findet somit einen positiven Ausklang, trotz des abschließenden, schriftlichen Hinweises auf seinen Tod.

Bauer (2011) interpretiert die Filmaufnahmen von Surfer und Meer ebenfalls als visuelle Metapher für „[d]ie Welle des Erfolgs, die ihn erst nach oben trägt und dann unter sich begräbt“ (ebd.: 89). Spinnt man diese Deutung weiter, ist auch Basquiat, in Analogie zum Surfer, der den Wellenbewegungen ausgesetzt ist und unabhängig von seinem Talent früher oder später vom Meer verschluckt werden wird, nicht Herr seines Schicksals – er ist den Gegebenheiten seiner Zeit ausgesetzt (vgl. ebd.). Da er ihnen nicht gewachsen ist, wird „[d]as junge Genie, das Opferlamm, zerstört von der Maschinerie, die es bekannt machte“ (Walter 2001: 453). Der Surfer stellt kein willkürlich gewähltes Motiv dar. Generell bietet es sich aufgrund der Metaphorik der über einem zusammenbrechenden Welle an, darüber hinaus besteht ein direkter Bezug zu Basquiats Herzenswünschen: Wiederholt spricht er einen Umzug auf Hawaii an, gegenüber Gina, mit der er dort ein Haus beziehen möchte, ebenso wie gegenüber Andy Warhol, dem er von seinem Traum, eine Tequilabrennerei auf Maui eröffnen, Gedichte schreiben und wieder musizieren zu wollen, erzählt (vgl. BASQUIAT 00:25:33ff.; 01:18:56ff.). Basquiat möchte die Malerei aufgeben und sich wieder vorrangig der Musik widmen, doch Warhol spricht sich dagegen aus, schließlich sei Basquiat der geborene Maler. So bleibt sein Traum ein Traum, der letztlich unter der ima-

---

<sup>257</sup> Nachdem Basquiat von Warhols Tod erfährt, werden außerdem Aufnahmen einer Monowasserskifahrerin eingeblendet. Sie sind Teil des Films *WARHOL PRIVAT* (USA 1990) von Jonas Mekas, „eine Art filmisches Tagebuch über das Leben Warhols“ (Presseportal 2002). Basquiat folgt den Filmbildern mit Tränen in den Augen, allerdings handelt es sich bei diesen nicht durchgehend um das Original: Schnabel drehte zusätzlich einige Szenen im selben Stil wie Mekas mit David Bowie, dem Darsteller von Warhol, nach und fügte sie zwischen die Originalaufnahmen ein (vgl. Berger 2009a: 271). Demnach liegt in doppeltem Sinne eine filmische Collage vor, sowohl in Bezug auf den Mekas-Film als auch auf dessen Verwendung in *BASQUIAT*.

ginären Woge begraben wird, wie Basquiats abschließende Bemerkung gegenüber Benny bestätigt: „Benny, scheiß auf Hawaii! Wir gehen nach Irland und in jeder Bar wird einer getrunken“ (ebd. 01:37:36-01:37:42).

Der Einsatz von Tönen und Geräuschen stellt keine mediale Besonderheit dar, er ist fester Bestandteil des Films, weshalb ihm kein expliziter Collagecharakter zugesprochen werden kann. Dennoch sei kurz auf die Verwendung von Musik eingegangen, da sie in *BASQUIAT* eine bedeutende Rolle einnimmt. Grundlegend erfüllt sie jene Aufgabe, die Musik in so gut wie jedem Film zukommt: Sie lädt bestimmte Szenen emotional auf oder verstärkt aufkommende Gefühle des Rezipienten. So verhält es sich auch in *BASQUIAT*, wobei hier kaum auf einen rein instrumentellen Soundtrack, sondern ein Konglomerat aus Liedern zurückgegriffen wird, unter anderem von Iggy Pop, The Rolling Stones, Miles Davis, Tom Waits oder David Bowie (vgl. ebd. 01:40:43ff.). Bei den Surfer-Sequenzen wird die verwendete Musik dazu genutzt, das Gefühl der jeweiligen Wellenbewegungen beziehungsweise Auf-und-ab-Bewegungen zu verstärken (vgl. Berger 2009a: 217). Daneben findet eine konkrete musikalische Collage Verwendung: Als der Künstler seine Einzelausstellung besucht, schlängelt er sich unerkannt durch die Menschenmenge hinein in die Galerie; dabei erklingt auf Tonebene Miles Davis' Jazzkomposition *Flamenco Sketches* (vgl. *BASQUIAT* 00:51:52ff.). Erst als Basquiat den hellen Raum betritt wird klar ersichtlich, dass er der Musik per Kopfhörer lauscht. Ein junger Mann nimmt sie ihm ab, woraufhin Klaviermusik und die Erzählstimme einer Frau erklingen. Der eigentliche Ton, den die Vernissagebesucher hören, wird von Basquiats Kopfhörermusik überlagert, die eingangs als extradiegetische Musik inszeniert wird. Im Grunde handelt es sich beide Male um intradiegetische Musik aus unterschiedlichen Quellen, die kurzzeitig übereinanderliegen.

In *BASQUIAT* wird unterschiedliches Filmmaterial wiederholt collagiert, um so in Form einer Systemreferenz auf das für Basquiats Kunstwerke charakteristische Gestaltungsmerkmal der Collage zu referieren und gleichzeitig die Möglichkeit zur medialen Selbstreflexion des Films zu eröffnen. Auf seine Malereien wird überdies anhand von Einzelreferenzen Bezug genommen.

### 6.1.1.2 Basquiats Malereien

Bevor sich Basquiat der Malerei widmete, etablierte er sich, wie ausgeführt wurde, als Graffiti-Künstler, wobei sich sein Stil durch Texte und nicht durch Bildhaftes auszeichnet (vgl. Gamper 2013: 77). Diesem blieb er bei der späteren Gemäldeproduktion treu und so findet sich auf den Bildnissen eine Mischung aus Ikonischem, Abstraktem und Schriftlichem. Hinsichtlich der aufgegriffenen Themen ist Basquiat wenig stringent, er verarbeitet alles, was ihm wichtig oder interessant erscheint: „Wie ein Schwamm sog er Informationen aus Hoch- und Popkultur, Medizin, Religion, afroamerikanischer Geschichte, Kunst, Jazz, Sport und Wirtschaft auf und ließ sie als sogenannte ‚facts‘ in seinen Bildern wieder auftauchen“ (ebd.: 78). In *BASQUIAT* wird auf eine Vielzahl seiner Gemälde Bezug genommen, allerdings gestaltet sich die Zuweisung der im Film auftauchenden intermedialen Referenzen als äußerst schwierig bis unmöglich. Grund dafür ist, dass die Malereien so gut wie nie im Ganzen respektive in noch unvollendetem Zustand zu sehen sind; hinzukommt Basquiats Neigung zur Collage und das damit verbundene spontane Übermalen bestehender Arbeiten. Überdies sind die gezeigten Malereien Basquiats keine Originale, da ihre Verwendung von den Nachlassverwaltern nicht genehmigt wurde (vgl. Berger 2009a: 262). Schnabel malte deshalb die betreffenden Gemälde eigenhändig nach, weshalb sie strenggenommen vom Regisseur und nicht von Basquiat stammen (vgl. ebd.). Dabei griff er lediglich Elemente aus Basquiats Bildern auf oder orientierte sich nur äußerst oberflächlich an den Vorlagen, wodurch genaugenommen neue Malereien geschaffen wurden. Falls möglich wird dennoch versucht, einen konkreten Nachweis zu liefern.

Die erste Malerei Basquiats, deren Schaffensprozess man beiwohnt, ist ein Porträt seiner späteren Freundin Gina, das er mit einem Löffel in Ahornsirup zeichnet, den er auf der Tischplatte eines Diners verteilt (vgl. *BASQUIAT* 00:06:20ff.). Gina ist sichtlich geschmeichelt und verteidigt Basquiat gegenüber ihrem Chef, der Basquiat angesichts der Verschmutzung hinauswirft. Basquiat nutzt seine ungewöhnliche Art Kunst zu produzieren somit dazu, Frauen zu erobern. Kunst wird hier zu einem Mittel zum Zweck, das keinen Bestand hat und einzig einem bestimmten Ziel dient. Überdies wird erneut die Vielseitigkeit von Basquiats Kreativität betont, da vermittelt wird, dass er in jedwedem Gegenstand ein Instrument zur Kunstproduktion sieht.

Kurz darauf werden Gina und Basquiat ein Paar. Infolge ihrer Beziehung wird Ginas Wohnung von Basquiats Werken okkupiert, sie sind in jedem Zimmer, auf allen Wänden

und allerlei Objekten zu finden (vgl. ebd. 00:14:47ff.). In Form eines Zeitraffers mit langsamen Kamerafahrten und mehreren weichen Blenden wird das Verstreichen einer gewissen Zeitspanne suggeriert. In dieser sind zwölf Werke Basquiats zu sehen, jedoch meist nur flüchtige Ausschnitte daraus. Es geht demnach nicht um die Qualität der Bilder, sondern um ihre Quantität und den Verweis auf Basquiats schier unerschöpflichen Schaffensdrang. Das Einzige, was ihn am Produzieren hindern könnte, wäre ein Mangel an Oberflächen.

Als ausschlaggebend für die Karriere Basquiats wird eine Malerei gesetzt, die sich in der Wohnung von Drogendealer Rocket befindet (vgl. ebd. 00:30:52ff.). Sie wurde auf die Rückseite einer Leinwand aufgetragen und zeigt den Kopf eines afroamerikanischen Mannes mit Heiligenschein auf hellem Hintergrund; neben dem Kopf ist zwei Mal das Wort "Jesus" zu lesen. Es handelt sich dabei um eine intermediale Referenz auf die zahlreichen Darstellungen von Jesus, die Basquiat im Laufe seiner Karriere anfertigte.<sup>258</sup> Dieses Bildnis sticht nun hinsichtlich mehrerer Aspekte hervor: Zunächst fällt auf, dass es nicht als Teil einer ganzen Reihe von Basquiat-Werken, sondern explizit allein gezeigt wird. Zudem besetzt es auf dem Kamin eine erhöhte Position, welche die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Des Weiteren ist Rocket so von dem Gemälde begeistert, dass er sich im Tausch für Drogen ebenfalls ein Kunstwerk von Basquiat wünscht. Doch nicht nur Rocket ist davon angezogen, sondern auch der sich ebenfalls auf der Party befindende Rene Ricard. „Wahnsinn!“, ruft er aus, als er der Malerei gewahr wird und erkundigt sich sofort nach dem Urheber (ebd. 00:31:45-00:31:46). Basquiat gegenüber wirbt er für sich selbst, indem er Albert Milo als seine Entdeckung bezeichnet und verspricht, aus Basquiat einen Star zu machen. Die Erwähnung von Milo macht Basquiat neugierig und so nimmt er Ricards Einladung auf einen Kaffee an. Was folgt ist die erste Gruppenausstellung Basquiats und der Beginn seiner Künstlerkarriere. Das Gemälde fungiert als deren Auslöser, als Form gewordene Essenz seines Könnens, als Repräsentationsmedium seines Stils; der semantische Inhalt interessiert dabei kaum.

Bisher waren in BASQUIAT nur fertiggestellte oder pausierte Gemälde und Zeichnungen zu sehen. Der Malvorgang an sich wird erst viel später filmisch vorgeführt, wenn Basquiat seine erste Gruppenausstellung absolviert hat und auf dem Weg zum Erfolg ist. Die Galeristin Annina Nosei möchte Basquiat ausstellen, dazu werden jedoch Gemälde benötigt (vgl. ebd. 00:35:30ff.). Seiner Forderung nach Geld wie Atelier kommt sie umgehend nach

---

<sup>258</sup> Ein identisches Original zu dem im Film gezeigten Werk konnte nicht gefunden werden; es wird davon ausgegangen, dass es sich um eine Eigenkomposition Schnabels unter Rückgriff auf Basquiats Stil handelt.

und Basquiat beginnt in einem dunklen Kellerraum mit der Bildproduktion – angesichts der beinahe fließbandartigen Tätigkeit, aus der ein Gemälde nach dem anderen resultiert, erscheint dieser Begriff durchaus angemessen (vgl. ebd. 00:38:09ff.). Zunächst breitet Basquiat eine große, schmale Leinwand auf dem Boden aus, gemächliche Jazzklänge eines Miles-Davis-Songs ertönen aus dem Off. Diese wechseln, analog zu den *jump cuts* – die an dieser Stelle wenig sinnvoll erscheinen, da sie keine Entwicklung aufzeigen, fortan aber den Schaffensprozess kennzeichnen –, abrupt zu beschwingter Musik und plötzlich befinden sich neben dem nun fortgeschrittenen großen Transparent mehrere Gemälde im Atelier, zusätzlich zu einigen Einrichtungsgegenständen.<sup>259</sup> Auf diese Weise wird ein Zeitsprung angedeutet und der Arbeitsvorgang verkürzt.<sup>260</sup> Es wird vermittelt, dass Basquiat keinem konkreten Plan folgt: Er malt spontan, beginnt mitten in der Arbeit an einem Gemälde ein neues und lässt manche auf unbestimmte Dauer unvollendet. Das Transparent wird als zentrales Werk gesetzt, zu dem er immer wieder zurückkehrt und das alle Bildnisse miteinander verknüpft: Basquiat malt beispielsweise an einem Gemälde, hält plötzlich inne und schreibt beziehungsweise malt erneut etwas auf die großformatige Leinwand – es wird der Eindruck eines Gesamtkunstwerks erweckt. Währenddessen tauchen nach jedem *jump cut* mehr und mehr Malereien im Hintergrund auf, deren Schöpfung nicht vorgeführt wird. Parallel dazu wird die Musik dynamischer und das Atelier gewinnt an Farbe, sowohl durch die bunten Gemälde wie die zahlreichen geöffneten Farbbehälter. Eine Pause legt Basquiat nur ein, um eine Zigarette in Kokain zu tunken und zu rauchen – er wechselt vom Malrausch zum Drogenrausch (vgl. Berger 2009a: 236).

Die schiere Schaffenswut Basquiats ist nicht nur seiner überbordenden Kreativität geschuldet: Er malt konkret auf ein Ziel hin – seine erste, eigene Ausstellung –, weshalb er in kürzester Zeit so viele Bilder wie möglich fertigstellen muss. Die *jump cuts* unterstreichen den maschinell anmutenden Arbeitsrhythmus des Künstlers, der unermüdlich wie ein Roboter in einem fort malt (vgl. Heeling 2009: 68). Auf einer Metaebene wird dadurch auf die Massenmedien und die massenhafte Produktion von Kunst verwiesen, bei der es kaum mehr um das Werk als um dessen Schöpfer geht. Dies wird in jener Sequenz deutlich, in der Basquiats Galeristin eines seiner Gemälde verkauft, noch bevor dieses überhaupt fer-

---

<sup>259</sup> Die Möbelstücke deuten daraufhin, dass Basquiat das Atelier zu seinem Zuhause macht – sein Eifer ist so groß, dass er zwischen Arbeit und Freizeit nicht mehr unterscheidet.

<sup>260</sup> Hier wird eine Brücke zu Basquiats Graffiti geschlagen, deren Produktion ebenfalls mittels *jump cuts* vorgeführt wird (vgl. BASQUIAT 00:04:20ff.).

tiggestellt wurde (vgl. BASQUIAT 00:43:15ff.). Gemeinsam mit dem vermögenden Ehepaar Kruger besucht sie Basquiat in seinem Atelier, um ihnen den Künstler und seine Arbeiten vorzuführen. Sie betont, dass die meisten der Bilder bereits reserviert seien und nach der Vernissage keines mehr auf dem Markt sein werde. Noseis Ziel ist klar: Sie möchte den Krugers ein Gemälde verkaufen und steigert durch die Erwähnung der vielen Reservierungen deren Interesse. Zum Angebot steht ein noch unvollendetes, großteils grünes Gemälde, mit dessen Farbton sich Cynthia Kruger nicht recht anfreunden kann. Genervt von der Diskussion über das Grün verlässt Basquiat das Atelier, jedoch nicht ohne vorzuschlagen, sie solle sich doch einen Innenarchitekten suchen und darauf hinzuweisen, dass das Bild ohnehin noch in Bearbeitung sei. Mr. Kruger bestimmt schließlich, dass sie das Gemälde kaufen – es werden keine weiteren Einwände erhoben, weder von seiner Frau noch von Basquiat. Interessant zu beobachten ist die Proxemik der Figuren zueinander: Basquiat kniet auf der einen Seite des Gemäldes, an dem er gerade arbeitet; auf der anderen Seite stehen die Krugers und Nosei, die ihn von oben herab betrachten, als wäre er selbst ein Ausstellungsobjekt. Basquiat nimmt die schwächere, untergeordnete Position ein, was sich im Geschehen widerspiegelt: Seine Werke werden verkauft, ohne sein Einverständnis abzuwarten und auch wenn er bissige Kommentare abgibt, zieht er sich letztlich geschlagen zurück.

Auf der Vernissage werden die Malereien kaum in Szene gesetzt (vgl. ebd. 00:52:15ff.). Von Interesse ist vielmehr die im Zerbrechen befindliche Beziehung zwischen Basquiat und Gina, die von seiner Affäre erfährt, und der Streit mit Ricard, dessen Gemälde Basquiat nach wenig Gegenwehr an Bischofberger verkauft.<sup>261</sup> Daneben wird die anwesende Elite der Kunstszene fokussiert, von den Künstlern Albert Milo und Andy Warhol über die Galeristin Mary Boone und Kunsthändler Bischofberger. Die Gemälde, die bei einer Vernissage eigentlich den Blick auf sich ziehen sollten, werden zur bloßen Staffage, zum malerischen Hintergrund für Basquiat, Warhol, Milo und Bischofberger, die für ein gemeinsames Foto posieren. Wenn über sie geredet wird, dann nicht über ihren Inhalt, sondern ihren Verkauf, wie das Gespräch mit Bischofberger beweist. Als Resümee der Vernissage lässt sich festhalten, dass damit Basquiats Weg zum Künstlerstar geebnet wird und parallel dazu seine persönlichen Beziehungen in Auflösung begriffen sind. Der altbekannte Mythos vom einsamen Künstlergenie findet hier seinen Anfang.

---

<sup>261</sup> Basquiat hatte in einer vorangegangenen Szene eben jenes Gemälde mit "Rene 5:11" gekennzeichnet und es dem Kunstkritiker geschenkt (vgl. BASQUIAT 00:41:20ff.).

Abschließend sei auf eine letzte Malerei Basquiats eingegangen, die sich insbesondere dadurch von den übrigen abhebt, dass sie vom Schöpfer selbst erläutert wird. Es handelt sich somit bei diesem Werk um eine filmische Ekphrasis, mit der eine verbale Ekphrasis einhergeht. Das Bild referiert auf das Werk *Notary* (1983, <https://bit.ly/3o8710R>), wie anhand einiger Bildelemente nachgewiesen werden kann, stellt allerdings keine originalgetreue Kopie dar; es wird angedeutet, dass dieses filmische Werk noch unvollendet ist. Anlass für die Beschreibung des Gemäldes ist die Bitte eines Interviewers, das hinter Basquiat aufgestellte Gemälde zu dechiffrieren (vgl. ebd. 01:02:41ff.). Der Künstler wirkt angesichts dieses Anliegens verwirrt und meint, es seien nur Worte – in seinem Sinne also nichts, was es zu entschlüsseln gäbe. Der Fragende hakt nach, er will wissen, wo Basquiat die Worte hergenommen hat. Basquiat lacht und stellt die Gegenfrage, ob er auch einen Musiker frage, wo er seine Noten hernehme und woher er selbst seine Worte hergenommen habe. Der Interviewer stimmt zu und richtet seine Aufmerksamkeit erneut auf die Malerei, wobei sich folgender Dialog entspinnt:

- Interviewer:** „Was ist das? Diese...drei Ringe.“ [zeigt auf die Zeichnung eines Huhns mit drei Ringen]  
**Basquiat:** „Hier? Das ist'n Floh.“  
**Interviewer:** „Sieht aus wie'n Huhn.“  
**Basquiat:** „Glauben Sie mir, ein Floh.“  
**Interviewer:** „Und das in dem schwarzen Rahmen?“ [zeigt auf zwei kleine schwarze Kreise mit Strichen]  
**Basquiat:** „Das sind Parasiten.“  
**Interviewer:** „Flöhe und Parasiten. Und 46, 47?“ [zeigt auf die Worte "46. LEECHES 47. LEECHES"]  
**Basquiat:** „Das steht da, Schmarotzer. Das sind 46 und 47 in einer, einer Liste von tausenden Schmarotzern auf diesem Planeten.“  
**Interviewer:** „Was ist der Unterschied zwischen den dreien?“  
**Basquiat:** „Parasit, Schmarotzer und Floh? Fast keiner.“  
**Interviewer:** „Warum sind die Menschen so roh gezeichnet?“  
**Basquiat:** „Die Menschen sind doch im Allgemeinen ziemlich roh veranlagt. Ich kenne nicht viele kultivierte Menschen.“  
(ebd. 01:03:10-01:03:55)

Im Anschluss daran beginnt der Interviewende, rassistische Fragen zu stellen. Er hinterfragt die Bildbeschreibung des Künstlers nicht, sondern verbindet stattdessen Basquiats ethnische Herkunft mit seiner Art zu malen.<sup>262</sup> Dem Rezipienten hingegen vermittelt diese

<sup>262</sup> **Interviewer:** „Sehen Sie sich gewissermaßen als primitiven Expressionisten?“

**Basquiat:** „Sie, Sie, Sie meinen als Primaten? Als Affen?“

**Interviewer:** „Sehen Sie sich als Maler oder als schwarzen Maler?“

**Basquiat:** „Oh, ich male in vielen Farben. [...] Ich sehe mich mehr als kreolischen Maler. Unter kreolisch verstehe ich eine Mischung aus Afrika und Europa, in etwa so wie ein Afrikaner auf Haiti Französisch spricht.“

**Interviewer:** „[...]Wie reagieren Sie auf die Bezeichnung das Negerkind der Kunstwelt?“

Ekphrasis gleich zweierlei: Zum einen offenbart sie den Rassismus, mit dem sich Basquiat konfrontiert sieht, überdies gibt sie Einblicke in das Innenleben des Künstlers. Für ihn wird die Welt von einer Vielzahl an Schmarotzern und verrohten Menschen bevölkert, eine pessimistische, wenn auch angesichts der Erfahrungen, die Basquiat in den wenigen Jahren seines Lebens machte, kaum verwunderliche Meinung über die Gesellschaft.<sup>263</sup> Das Umfeld Basquiats, und damit die Kunstszene, wird in dieser Ekphrasis eindeutig negativ konnotiert, zugleich liefert sie eine Erklärung für seinen steigenden Drogenkonsum, dem er sich in zunehmender Vereinsamung hingibt.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Funktion von Basquiats Kunstwerken vorrangig darin besteht, dessen kreatives (Über)Potenzial herauszustellen und „ein künstlerisches Ambiente zu schaffen, das im metaphorischen Sinne für die Kolorierung der Geschichte wichtig ist“ (Berger 2009a: 237). Nicht die Kunst an sich, sondern der Kunstmarkt und das sich darin drehende Zahnrad Basquiat sind es, die im Zentrum des Biopics stehen.

### 6.1.2 Intermediale Referenzen auf Werke anderer Künstler

Basquiat ist nicht der einzige Maler im Film – stattdessen ist fast jede Person, der er begegnet, künstlerisch tätig. Sie unterscheiden sich lediglich darin, ob sie Berühmtheit erlangt haben oder nicht. Der Elektriker, mit dem Basquiat in der Mary-Boone-Galerie zusammenarbeitet, ist Bildhauer, der dunkelhäutige Chauffeur von Bischofberger ein Maler, der später für Basquiat dessen Bilder malen wird (vgl. BASQUIAT 00:17:17ff.; 00:57:10ff.). Gina malt ebenfalls, sie stellt den einzigen weiblichen Künstler im gesamten Film dar.<sup>264</sup> Doch ihre Malereien werden von Basquiat in einem Anfall schlafloser Schaffenswut ohne zu Zögern übermalt (vgl. ebd. 00:26:31ff.). Als Gina erwacht und wutentbrannt feststellt, dass ihre Bilder unwiederbringlich fort sind, meint Basquiat nur, sie seien so unpersönlich gewesen. Ihrer Rage begegnet er gelassen, statt mit ihr zu streiten wispert er ihr Zärtlich-

---

(BASQUIAT 01:04:14-01:04:53)

<sup>263</sup> Mit Rassismus hatte Basquiat häufig zu kämpfen, was im Film mehrfach thematisiert wird: Winkt er ein Taxi heran, wird er ignoriert, wohingegen für Gina sofort eines bereitsteht; versucht er, seine Mutter aus der psychiatrischen Klinik abzuholen, wird seine Bitte vom Wachmann ignoriert (vgl. BASQUIAT 00:14:10ff.; 01:32:22ff.). Auch der Kassierer in einem Feinkostladen begegnet Basquiat feindselig, als dieser eine 3.000 Dollar teure Dose Kaviar kaufen möchte und prüft dessen Geldschein eingehend. Basquiat fragt den Kassierer wütend: „Sehen Sie die [Geldscheine] immer so an oder nur meinen?“, woraufhin dieser unverblümt antwortet: „Nur Ihren“ (BASQUIAT 01:09:50-01:09:53).

<sup>264</sup> Sie ist überdies die Einzige, deren Werke zumindest ansatzweise zu sehen sind – im Gegensatz zum Bildhauer und späteren Assistenten Basquiats.



keiten zu, bis sie sich beruhigt hat. Bergers (2009a) Deutung dieser Szene ist folgerichtig: „In dieser Sequenz nimmt Basquiat Gina als Künstlerin nicht ernst bzw. löscht sie in dieser Rolle aus. Es scheint, als ob zwei Künstler in einer Beziehung keinen Platz haben würden“ (ebd.: 244). Die einzige Künstlerin wird aus dem Film getilgt, übrig bleiben nur noch die drei Größen Basquiat, Warhol und Milo. Die intermedialen Bezüge auf Werke der beiden zuletzt Genannten bilden das zentrale Thema der folgenden Kapitel. Zuvor muss auf ein Gemälde eingegangen werden, auf das unmittelbar zu Beginn von BASQUIAT referiert wird und das entscheidend zur Genese des Künstlermythos vom Genie beziehungsweise übermäßig talentierten Wunderkind beiträgt.

#### 6.1.2.1 Picasso, van Gogh und das Stereotyp des Künstlergenies

Bevor auch nur ein Kunstwerk von Basquiat gezeigt wird, stellt der Film einen intermedialen Bezug auf die berühmte Malerei eines weltbekannten Künstlers her. Die Referenz erfolgt anhand von neun filmischen Abschnitten, die den in Schwarzweiß gehaltenen Vorspann wiederholt unterbrechen. In diesen schreitet ein kleiner Junge gemeinsam mit seiner Mutter einen in blaues Licht getauchten Gang entlang, gefilmt wird aus Untersicht, die Personen wirken überhöht. Sie betreten einen ebenfalls blau ausgeleuchteten Raum, in dem sich ein einziges Gemälde befindet: Pablo Picassos *Guernica* (1937, <https://bit.ly/3o8dha9>; <https://imdb.to/3mcifAC>).<sup>265</sup> Mutter und Sohn betrachten das Bild eingehend, bald darauf fängt sie bewegt an zu weinen. Der Junge hingegen studiert es ernst, wendet seinen Blick plötzlich vom Gemälde ab, richtet ihn stattdessen auf die Kamera – und dadurch direkt auf den Rezipienten. Als seine Mutter ihn ansieht, hält sie erstaunt inne: Ihr Sohn trägt nun eine gelb leuchtende Krone auf dem Kopf, woraufhin sie zu lächeln beginnt. Der Junge umfasst die Krone mit beiden Händen und lächelt ebenfalls glücklich, ihr Leuchten breitet sich aus und erfüllt schließlich den gesamten Bildschirm. Es fungiert zugleich als weicher Übergang zum schlafenden Basquiat – der im Begriff steht aufzuwachen – und damit zur intradiegetischen Gegenwart.

Die Anfangssequenz entpuppt sich als Traum des Protagonisten, was durch die Tatsache, dass sich keine weiteren Personen in den Ausstellungsräumlichkeiten aufhalten, angedeutet

---

<sup>265</sup> *Guernica* befand sich bis 1981 im New Yorker Museum of Modern Art, Grund dafür war der Zweite Weltkrieg, der Picasso dazu bewegte, sein Gemälde in den sicheren USA bis zum Kriegsende zu stationieren; 1958 verlängerte er die Leihgabe auf unbestimmte Zeit, bis die Demokratie in Spanien wiederhergestellt sei (vgl. Museo Reina Sofia 2019).

und durch die plötzlich erscheinende Leuchtkrone zusätzlich bekräftigt wird. Basquiat durchlebt offenbar eine positive Kindheitserinnerung und überhöht diese.<sup>266</sup> Die Krone deutet an, dass er – wie Picasso – zu Größerem bestimmt ist und zwar auf dem Feld der Kunst, wie durch *Guernica* betont wird.<sup>267</sup> Das Gemälde ist folglich nicht aufgrund seiner Bildinhalte oder seiner Bedeutung in den Film integriert worden, sondern um einen Bezug zu einem der bekanntesten Künstler der Welt herzustellen und dadurch eine Verbindung zu Basquiat zu ziehen. Dabei entsteht der Eindruck, als würde *Guernica* respektive Picasso höchstpersönlich ihn auserkoren und ihm die Krone verleihen: Durch die Aufnahme von oben, aus der Sicht der an der Wand hängenden Malerei, wirkt es, als würde diese auf beide herabblicken. Untermalt wird die gesamte Sequenz von *Fairytale Of New York*, einem pathetisch wirkenden Lied von The Pogues feat. Kirsty MacColl, das den Eindruck, etwas Großem beizuwohnen, noch verstärkt. *Guernica* verweist auf den Einsatz des Mythos vom Künstlergenie – das einen rasanten Aufstieg erlebt, der in einem tragischen Absturz und einem frühzeitigen Tod endet –, der immer deutlicher zutage tritt.<sup>268</sup>

Auf diese stereotype Vorstellung wird unmittelbar auf sprachlicher Ebene angeknüpft: Während Basquiat sich aus seinem Pappkarton erhebt, hält der Kunstkritiker Rene Ricard seine jüngsten Gedanken schriftlich fest (vgl. BASQUIAT 00:02:52ff.). Sein Thema: Vincent van Gogh. Dessen Werdegang als Künstler dient ihm als Exempel, um die zeitgenössische Kunstszene zu beschreiben, in welcher der Wiedererkennungswert ausschlaggebend für den Erfolg ist und jeder fürchtet, den nächsten großen Künstlerstar nicht als solchen zu

---

<sup>266</sup> Quellen belegen, dass Basquiat Picassos *Guernica* tatsächlich als Teenager im Museum of Modern Art gesehen und dieses einen prägenden Eindruck – der sich auf seine späteren Werke auswirken wird – bei ihm hinterlassen hat (vgl. Berger 2009a: 212).

<sup>267</sup> Die dreizackige Krone stellt eine Art Markenzeichen von Basquiat dar und findet sich auf einigen seiner Gemälde sowie als Abschluss vieler seiner Graffitis, im Film beispielsweise hinter PLUSH SAFE HE THINK (vgl. BASQUIAT 00:32:14ff.). Basquiat sieht sich demzufolge durchaus als Künstlerprinz.

<sup>268</sup> Es muss jedoch zugestanden werden, dass sich Basquiat aufgrund seiner Biografie durchaus dafür anbietet.

erkennen.<sup>269</sup> Ricards Stimme folgt als *voice over* dem durch den Park ziehenden und Kreidesprüche hinterlassenden Basquiat, wodurch eine Verbindung zwischen seinem Monolog und dem noch unentdeckten Künstler hergestellt wird. Van Gogh, der Prototyp des leidenden Künstlergenies, wird als Vergleichsbasis für Basquiat herangezogen. Die nachfolgende Handlung des Films lässt sich demgemäß erahnen: Basquiat wird zum großen Künstler aufsteigen, aber ebenso tragisch enden wie van Gogh. Zusätzlich manifestiert „[d]iese Szene [...] bereits die Essenz der im Folgenden erzählten Geschichte des Stereotyps des zeitgenössischen Künstleroutlaws“ anhand des unmittelbar zur Schau gestellten Pappkartons, der Basquiats Heim darstellt (Walter 2001: 452). Der Kontrast zwischen Obdachlosigkeit und späterem Ruhm tritt umso deutlicher zutage und steigert so die Dramatik.<sup>270</sup> Auf seiner ersten Einzelausstellung wird Basquiat sogar konkret als Genie bezeichnet, wenn Ricard dessen Vater fragt wie das Gefühl sei, ein Genie in der Familie zu haben, worauf dieser antwortet, es sei schön (vgl. BASQUIAT 00:53:16ff.). Die Bezeichnung Genie wird von ihm nicht hinterfragt, sondern ebenso akzeptiert wie ein konventioneller Berufstitel. Verstärkt wird diese Vorstellung vom Künstlergenie nochmals durch die Auflistung an kreativen Aktivitäten, die der Interviewer vorträgt, wobei sie zugleich als Zusammenfassung der letzten Jahre Basquiats und somit als Zeitraffer fungiert.<sup>271</sup>

---

<sup>269</sup> So notiert Ricard: „Alle wollen sie auf den van-Gogh-Zug aufspringen, kein Trip ist so schrecklich, dass ihn nicht irgendjemand machen will. Die Vorstellung des verkannten Genies, das in einer Dachkammer einsam vor sich hin schuftet, hat etwas erlesen Blödsinniges. Wir verdanken es dem Schicksal van Goghs, dass diesem Mythos ein Ende bereitet wurde. Wie viele Bilder hat er denn verkauft, eins? Nicht mal verschenken konnte er sie. Er war der modernste Künstler, aber sie haben ihn alle gehasst. Heute sind wir so beschämt von seinem Schicksal, dass alles in der Kunstszene seither nur noch Rache für die Missachtung van Goghs ist. Niemand will zu einer Generation gehören, die einen neuen van Gogh ignoriert. In dieser Stadt ist wiedererkannt werden alles. Wie du in der Öffentlichkeit auftrittst, daran wirst du gemessen. Also musst du als Künstler dein Werk dahin schaffen, wo ich es sehen kann. Ich betrachte mich als Metapher für Öffentlichkeit. Ich bin das öffentliche Auge. Ein Zeuge. Ein Kritiker. Sei vorsichtig, wenn du ein Bild zum ersten Mal siehst. Du willst doch den Zug nicht verpassen. Vielleicht blickst du gerade auf das Ohr von van Gogh“ (BASQUIAT 00:02:52-00:04:02). Diese Aussagen wurden großteils aus Ricards Artikel *The Radiant Child* (1981), veröffentlicht im *Artforum International Magazine*, zitiert (vgl. Berger 2009a: 211).

<sup>270</sup> Mutter wie Kind sind gut gekleidet und gehören offensichtlich dem Bildungsbürgertum an, was in hartem Kontrast zu Basquiats Nächten im Pappkarton steht und zugleich das erwähnte Klischee vom Ghetto widerlegt (vgl. BASQUIAT 00:02:00ff.).

<sup>271</sup> Auskunft über Basquiats bisherigen Werdegang gibt der Interviewer in einem langen Monolog: „Sie hatten bisher 23 Einzelausstellungen, sie waren auf 43 Gemeinschaftsausstellungen zwischen Tokyo und Zürich vertreten. Es sind mehr als 50 Artikel über Sie erschienen, Sie wechseln die Galerien am laufenden Band, Sie treten als DJ in den heißesten Clubs auf. Einer der jüngsten Künstler, die jemals auf der Whitney Biennale waren, Produzent einer Rap-Platte und es heißt, Sie kommen gut bei Frauen an. Da war was mit Madonna; ein paar Monate lang. All das im reifen Alter von 24. Man fragt sich: Was gibt es noch, was Jean-Michel Basquiat tun könnte?“ (BASQUIAT 01:01:30-01:02:13).

Berger (2009a) stellt ebenfalls fest, dass neben dem Stereotyp des Künstlergenies auch der eng daran geknüpfte Mythos vom Wunderkind aufgegriffen wird, zunächst über die *Guernica*-Sequenz: „In Einblendungen zwischen den Titeln wird die Initiation zum Künstler im Kindesalter vorgeführt“ (ebd.: 212). Die Betrachtung von Picassos Gemälde kommt einem Initiationsritus gleich, der Junge erfährt dabei eine Erleuchtung (vgl. ebd.). Sein Schicksal besteht offenkundig darin, mit seiner Kunst eine kalte Welt – verdeutlicht durch den kühlen blauen Farbton – zu erhellen. Diese Deutung greift der Schluss des Films in Form einer visualisierten Erzählung Basquiats erneut auf (vgl. BASQUIAT 01:36:24ff.). Es handelt sich dabei um eine Geschichte seiner Mutter oder um einen Traum, den er nun Benny schildert: Ein kleiner Prinz mit einer Zauberkrone wurde von einem bösen Zauberer seiner Stimme beraubt und in einen Turm gesperrt. Um befreit zu werden, schlägt der Prinz wiederholt mit seiner Krone gegen die Gitterstäbe vor seinem Fenster. Durch die Schläge erzeugt die Krone einen himmlischen Klang, der so schön ist, dass die Menschen versuchen, ihn mit Händen zu greifen. Den Prinzen findet jedoch niemand. Das Märchen vom Prinzen ist eine Metapher für Basquiats eigenes Leben, was durch den Rückgriff auf dessen jüngeres Ich als gekrönten Eingesperrten erkenntlich wird. Die von ihm mithilfe der Krone erzeugten schönen Töne stehen stellvertretend für Basquiats Kunst, die ebenfalls eine Art Hilfeschrei darstellt: Sie wird als überragend gefeiert, aber niemand blickt dahinter, niemand widmet sich den enthaltenen Semantiken und damit dem Menschen Basquiat, der zunehmend vereinsamt, bis er schließlich stirbt.

Basquiat wurde demnach seine Begabung in die Wiege gelegt – dies wird gleich zwei Mal von Andy Warhol bestätigt. „Ich kann *dir* doch nichts zeigen; du bist ein Naturtalent“, sagt der Pop-Art-Künstler auf einer Einkaufstour mit Basquiat, an anderer Stelle betont er: „Das wäre ein Jammer, du bist der geborene Maler“ (ebd. 01:10:55-01:11:00; 01:19:18-01:19:23). Dieser Aussage geht Basquiats geäußerter Wunsch voraus, die "scheiß Malerei" aufgeben und stattdessen singen zu wollen.<sup>272</sup> Zu malen ist laut Warhol Basquiats Bestimmung – selbst wenn es ihn unglücklich macht. Basquiat opfert sein persönliches Glück für den Ruhm, im Gegensatz zu Gina und dem Elektriker, die beide erfolglos blieben, darüber

---

<sup>272</sup> Basquiat möchte zu seinen kreativen Wurzeln zurückkehren, denn bevor er Maler wurde, war er musikalisch aktiv. So stellt er sich beispielsweise Gina nicht als Graffiti-Künstler, sondern als Musiker vor: „Ich spiele in einer Band“ (BASQUIAT 00:08:32-00:08:34).

aber letztlich froh sind.<sup>273</sup> Als Künstlergenie fristet er ein einsames Dasein an der Spitze, einzig zwei Maler leisten ihm dort Gesellschaft: Andy Warhol und Albert Milo.

#### 6.1.2.2 Andy Warhol – Gegensätze ziehen sich an

Basquiat und Warhol lernten sich 1982 über Bischofberger kennen und arbeiteten zwei Jahre später, gemeinsam mit Francesco Clemente, an 15 Malereien, im Anschluss daran verlängerten sie ihre Kollaboration für ein weiteres Jahr ohne Clemente (vgl. Berger 2009a: 180). Dieser findet in BASQUIAT keinerlei Erwähnung, wohingegen die Beziehung zwischen Basquiat und Warhol wiederholt thematisiert wird.<sup>274</sup> Ihre erste Begegnung im Film ereignet sich durch Zufall: Basquiat entdeckt Warhol, wie er gemeinsam mit Bischofberger ein Restaurant besucht und bietet ihnen spontan seine selbstgemachten Postkarten, die er als "ignorante Kunst" bezeichnet, zum Verkauf an (vgl. BASQUIAT 00:22:44ff.).<sup>275</sup> Warhol versucht, den ohnehin niedrigen Preis herunterzuhandeln, aber Basquiat bleibt standhaft; am Ende bezahlt Bischofberger die Karten, betont allerdings, dass sie nun ihm gehören. Warhol wird in seiner Einführungsszene als Exzentriker dargestellt, dem es offensichtlich Vergnügen bereitet, den wohlhabenden Kunsthändler Bischofberger zu testen, indem er ihn mehrfach nach Geld fragt.<sup>276</sup> Warhol ist noch zwei weitere Male zu sehen – auf Milos und Basquiats Vernissage –, bevor erstmals seine Kunst zum Thema wird (vgl. ebd. 00:18:52ff.; 00:52:23ff.). Die Persönlichkeit ist folglich von größerer Bedeutung als die Werke, was sich anhand der intermedialen Bezüge zusätzlich bestätigen wird.

Die erste Referenz auf Warhols Kunst ist weniger ein konkretes Bild als eine Technik, für die er bekannt war. Basquiat begibt sich zur Factory, Warhols Atelier, wo dieser gerade an einem neuen Werk arbeitet (vgl. ebd. 01:08:09ff.). An dessen Entstehung ist er mehr passiv denn aktiv beteiligt: Warhol beobachtet ungeniert einen seiner Assistenten dabei,

---

<sup>273</sup> Der Elektriker behauptet, er sei froh, dass er keinen Erfolg hatte und auch Gina erklärt Basquiat: „Ich habe eingesehen, dass ich keine gute Malerin bin, das war eine Befreiung“ (vgl. BASQUIAT 00:17:40ff; 01:15:08-01:15:14).

<sup>274</sup> Es wird vermutet, dass es sich bei dem Italienisch sprechenden Künstler mit südländischem Aussehen, der nach Basquiats Vernissage sein Porträt neben dasjenige von Milo in Mr. Chows Gästebuch zeichnet, um Clemente handelt (vgl. BASQUIAT 00:58:26ff.). Dieser fällt jedoch nicht weiter auf und beteiligt sich auch nicht am Tischgespräch.

<sup>275</sup> Ursprünglich will Basquiat Warhol eine Postkarte schenken, sein Freund Benny rät ihm stattdessen, sie zu verkaufen, denn „so machen es die echten Künstler“ (BASQUIAT 00:23:10-00:23:11).

<sup>276</sup> Andy Warhol wird in BASQUIAT von David Bowie verkörpert, wodurch sich das Starimage des Künstlers und des Popstars überschneiden: „Beide Images verschmelzen in der Wahrnehmung der FilmzuschauerInnen ineinander“ (Berger 2009a: 245).

wie er auf eine große, am Boden liegende Leinwand uriniert. Basquiat schließt sich ihm an und kommentiert das ihm bereits bekannte Verfahren:

**Basquiat:** „Oh, *piss painting*.“

**Warhol:** „Kein *piss painting*, Jean, *oxidation art*.“

**Basquiat:** „Ja, ich putz’ auch ungern Pinsel.“

**Warhol:** „Ich will noch ein paar machen, Frank hat tolles mexikanisches Bier getrunken und das gibt ein irres Grün.“

**Basquiat:** „Aber warum pinkelst du nicht selber drauf?“

**Warhol:** „Ich mag kein Bier.“

(BASQUIAT 01:08:32-01:08:50)

Der komödiantisch anmutende Dialog offenbart, wie sehr sich Basquiat und Warhol sowohl hinsichtlich ihrer künstlerischen Arbeit als auch ihres Charakters unterscheiden: Warhol lässt das Werk von einer anderen Person erstellen, tritt jedoch als dessen Schöpfer auf; Basquiat kann nicht nachvollziehen, wieso Warhol nicht selbst auf die Leinwand pinkelt.<sup>277</sup> Daneben spricht aus Basquiats Aussagen der Schalk, beispielsweise wenn er bemerkt, dass er es ebenfalls hasse, Pinsel auszuwaschen. Warhol hingegen antwortet und verfolgt den Pinkelvorgang, ohne eine Miene zu verziehen. Er nimmt den seiner Meinung nach künstlerischen Vorgang ernst und scheint zudem sexuelles Vergnügen daraus zu ziehen, denn er ist „auch ein Voyeur, der sein homoerotisches Begehren in seiner Kunstproduktion auslebt“ (Berger 2009a: 255). In dieser Szene zeigt sich die Erfahrung Warhols im Kunstgeschäft: Er betont die Bedeutung des Produktnamens, indem er Basquiats Begriff *piss painting* zu *oxidation art* korrigiert. Natürlich handelt es sich beide Male um ein und dasselbe, doch wirkt letztere Bezeichnung professioneller, interessanter, weniger abstoßend. Der Name, die Marke, ist alles und niemand versteht dies so gut wie Warhol, der lange Zeit als Werbegrafiker tätig war.

Bei einem weiteren intermedialen Bezug arbeiten Warhol und Basquiat an einem gemeinsamen Werk, wobei sie abwechselnd an die riesige Leinwandfläche treten und etwas am Bild verändern (vgl. BASQUIAT 01:16:20ff.). Es stellt einen Verweis auf eines von Warhols und Basquiats *Collaboration Paintings* (1984-85) mit dem Titel *Amoco* (1984, <https://bit.ly/35oZoeW>) dar, weist jedoch einige Unterschiede auf. So ist auf der linken Seite anstelle des Pinguins ein zweiter Pegasus zu sehen und einige weitere Bildelemente, die im Original enthalten sind, fehlen (noch). In der Sequenz übermalt Basquiat einen der beiden Pegasoi, die Warhol zuvor aufgetragen hat. Mit dieser Aktion zerstört er den Teil

---

<sup>277</sup> Dies erscheint allerdings etwas pharisäisch, da Basquiat mittlerweile selbst dazu übergegangen ist, seine Bilder von einem Assistenten malen zu lassen (vgl. BASQUIAT 01:04:00ff.).

des Gemäldes, den Warhol am besten fand, wie dieser bedauert. Basquiat meint darauf nur, nun sei es besser und Warhol gibt sich kampflos geschlagen: „Ich komme mir richtig nutzlos vor. Du bist so berühmt geworden“ (ebd. 01:16:34-1:16:40). Warhol stellt dies ohne eine Spur von Neid fest, im Gegensatz zu Gina reagiert er auch nicht wütend, als Basquiat sein Bild übermalt. Berühmtheit wird hier mit Können gleichgesetzt und so fügt sich Warhol angesichts Basquiats Status ohne große Gegenwehr. Sobald er wieder an der Reihe ist, trägt Warhol mithilfe einer Schablone das Logo des amerikanischen Ölkonzerns Amoco in der Mitte des Bildes auf. Nebenbei führen die beiden Künstler eine Unterhaltung, in der Basquiat zugibt, außer Warhol keine Freunde zu haben und erwähnt, dass die Öffentlichkeit davon überzeugt sei, Warhol nutze ihn aus. Dieser geht darauf gar nicht ein, meint lediglich, Basquiat nehme vielleicht manche Dinge zu ernst. Er ermuntert ihn, weiter zu arbeiten und den Leuten zu beweisen, dass er keine Eintagsfliege in der Kunstszene sei, zudem führt er ihm seine Drogensucht vor Augen. In der Zwischenzeit übermalt Basquiat das Amoco-Logo, fügt Bildelemente und Beschriftungen hinzu. Warhol, zuerst entsetzt, beruhigt sich sofort wieder und lobt seine Arbeit; er verstehe nun, wieso Basquiat anfangs den Pegasus mit weißer Farbe übermalt habe.

Beide intermediale Referenzen dienen dazu, Einblicke in Warhols kreativen Arbeitsprozess zu geben und ihn mit jenem Basquiats zu vergleichen; wieder kommt es nicht auf die Bildsemantik an. Zudem wird die Beziehung der beiden vorgeführt, die sich trotz gegensätzlicher Charaktereigenschaften durch Freundschaft und Vertrautheit auszeichnet: Basquiat fährt spontan mit dem Fahrrad vorbei, nennt Warhol Dad und stöbert in dessen Sachen (vgl. ebd. 01:06:56ff.). Das im Entstehen begriffene *piss painting* ist nicht von Interesse, immerhin wird es kaum gezeigt, auch nicht nach Abschluss des Oxidationsprozesses. Es fungiert lediglich als Initiator für den beschriebenen Dialog. Im Kontext der zweiten Referenz wird das freundschaftliche Verhältnis der beiden Künstler noch tiefgehender beleuchtet. Warhol versucht, den sichtlich angeschlagenen Basquiat zu motivieren, er lobt ihn und reagiert auf keine seiner Übermalungen negativ. Zugleich wird ersichtlich, wie selbstbewusst Basquiat im Vergleich zu Warhol ist. Letzterer beäugt immer wieder zweifelnd die Leinwand und hadert mit dem Ergebnis, wohingegen Basquiat seine Striche, Linien oder Buchstaben mit derselben Spontaneität aufs Papier bringt wie bei all seinen vorangegangenen Werken. Dies ist insbesondere deshalb auffällig, da eigentlich Warhol derjenige ist, der als Künstler schon einen Namen und mehr Erfahrung aufzuweisen hat. Mit

seiner weißen Perücke und hellen Hautfarbe ist er der Inbegriff des "blonden" Menschen – so bezeichnet Benny berühmte Persönlichkeiten, in deren Umfeld man zu eigener Prominenz gelangt –, weshalb seine Unsicherheit gegenüber Basquiat umso mehr erstaunt (vgl. ebd. 00:21:10ff.).<sup>278</sup> Als fester Bestandteil der weißen Kunstszene unterscheidet er sich darin maßgeblich vom dunkelhäutigen Malerexoten Basquiat.

Während Basquiat und Warhol an ihrer Kollaboration arbeiten, wird ein weiteres Werk Warhols visuell dominant in Szene gesetzt: *Julian Schnabel* (1982, <https://bit.ly/3mm9qVI>) (vgl. ebd. 01:16:20ff.). Zwar wird es von keinem der beiden Künstler durch Blicke oder Worte zur Kenntnis genommen, doch als stummer Beobachter hat es ebenfalls an der Kunstproduktion teil.<sup>279</sup> Dieser Eindruck wird durch die abgebildete Motivik erzeugt: Zu sehen ist Schnabel in einem zweifachen Siebdruck. Aufgrund der Größe des Bildes von zwei auf knapp drei Meter wirkt er ebenso groß wie der vor ihm sitzende Warhol (vgl. Artnet 2019). Der Negativdruck erscheint zu abstrakt und geisterhaft, der linke Druck jedoch realistisch genug, um Schnabel als dritten Anwesenden zu interpretieren; darüber hinaus richtet sich sein Blick genau auf das ihm gegenüberliegende Kollaborationswerk. Sobald Basquiat sich setzt, kommt ein dritter Druck in anderem Farbton hinzu, ebenfalls ein Negativ und noch mehr Raum einnehmend als die anderen beiden Abzüge.<sup>280</sup>

Die körperliche Anwesenheit der Basquiat-Figur, die abbildhafte Anwesenheit Schnabels und die Präsenz Warhols [...] fügen sich auch in die Charakterisierung der unterschiedlichen Rollen der Künstler im Film ein: Warhol der unnahbare Künstler, der in seinem Starstatus bereits etabliert ist, Basquiat, der expressive Maler, dessen biografisches Drama Thema des Films ist, und Schnabel, der Regisseur, der zwar im Hintergrund bleibt, aber eindeutig über die Szene herrscht. (Berger 2009a: 264)

Schnabel reiht sich damit in die Liste von Künstlern ein, die mit Basquiat beziehungsweise Warhol persönlich bekannt waren. Durch die wohlplatzierten Porträts will er vermitteln, dass er nicht nur Zeitzeuge ist, sondern auf gleicher Ebene wie Basquiat und Warhol steht:

---

<sup>278</sup> Die umgekehrte Dichotomie 'schwarz' vs. 'weiß' wird auch anhand der Kleidung von Warhol und Basquiat vorgeführt. Warhol ist bei der Gemeinschaftsarbeit ganz in Schwarz gekleidet, Basquiat trägt ausschließlich Weiß. Der eine scheint jeweils in die Rolle des anderen zu schlüpfen, was in zwei weiteren Szenen gezeigt wird: Zunächst setzt Basquiat eine von Warhols Perücken auf, später trägt Warhol einen Helm mit Dreadlocks, den ihm Basquiat zustellen lässt (vgl. BASQUIAT 01:08:30ff.; 01:19:43ff.).

<sup>279</sup> Laut Berger (2009a) ist es wenig wahrscheinlich, dass sich die 1982 entstandenen Porträts von Schnabel zum Zeitpunkt der Zusammenarbeit mit Basquiat 1984/85 noch in Warhols Atelier befanden (vgl. ebd.: 261). Schnabel ist demnach weniger an chronologischer Korrektheit als an der Betonung seines künstlerischen Austauschs mit Warhol interessiert: „Julian Schnabel hat sich damit indirekt in jene Kollaboration eingeschlichen, in die er damals 1984 nicht zugelassen wurde“ (ebd.: 262). Gemäß Bischofbergers Erinnerung war es Basquiat, der sich gegen Schnabel als drittes Mitglied ausgesprochen hatte (vgl. ebd.: 262).

<sup>280</sup> Diese Bilder zeigen den echten Julian Schnabel, wohingegen er im Film in Form eines Alter Ego, Albert Milo, auftritt, was im folgenden Kapitel nachgewiesen wird (vgl. Berger 2009a: 264).



„Schnabels Künstlerstatus wird dadurch sowohl auf einer ikonischen Ebene (als Abbild) als auch auf einer metaphorischen Ebene (Subjekt eines Warhol-Bildes = Künstlerstar) bestätigt“ (ebd.).

Insgesamt wird Warhol als Freund, Mentor und Vaterfigur Basquiats dargestellt, deren enges Verhältnis schließlich aufgrund eines Artikels, in dem Basquiat als Warhols Schoßhündchen bezeichnet wird, zerbricht.<sup>281</sup> Basquiat stellt den Kontakt ein, beschließt aber nach Milos Fürsprache für Warhol, ihn zu besuchen. Umso härter trifft ihn die Nachricht von dessen plötzlichem Tod: „Tatsächlich verliert Basquiat mit Andy Warhol den einzigen Menschen, der vielleicht im Stande gewesen wäre, seinen Absturz aufzuhalten“ (Bauer 2011: 89).

### 6.1.2.3 Vorbild, Freund, Konkurrent – Albert Milo als Alter Ego Julian Schnabels

Basquiat und Albert Milo begegnen sich zum ersten Mal in der Galerie von Mary Boone, allerdings teilen sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht die Position des erfolgreichen Malers – Basquiat ist dort als Handwerker tätig (vgl. BASQUIAT 00:16:05ff.). Er und sein Vorgesetzter sind gerade damit beschäftigt ein Loch in die Decke zu bohren, als Milo gemeinsam mit Ricard auftaucht, um ihm seine Malereien zu zeigen. Es werden dabei ein paar, allesamt von Schnabel geschaffene Gemälde vorgeführt, die aufgrund ihrer Größe meist abgeschnitten sind. Ihre Funktion besteht vorrangig darin, Milos respektive Schnabels Œuvre vorzustellen, wobei seine bekanntesten Werke, die *plate paintings*, nicht gezeigt werden.<sup>282</sup> Eine Sonderrolle kommt dem Gemälde *Ethnic Types #15 and #72* (1984, <https://bit.ly/35Ar8h5>) zu: Es befindet sich direkt hinter Basquiat, ist aber nur zur Hälfte sichtbar. Darauf ist ein dunkelhäutiger Mann zu sehen, dessen Bekleidung an jene afrikanischer Stammesangehöriger angelehnt ist und neben dem ein auf königliche Insignien hinweisender Kelch schwebt, der sich durch seine gelb-pinke Farbgebung stark abhebt. Das Gesicht des Mannes wird mittels weißer Farbe erhellt, Basquiats mittels herabrieselnden Mauerwerks – durch dieses Ereignis wird bewusst eine Verbindung zwischen Basquiat und der Malerei

---

<sup>281</sup> Diesen Artikel gibt es tatsächlich, er wurde 1985 von Vivien Raynor verfasst und in der *New York Times* veröffentlicht (vgl. Raynor 1985). Der Vorwurf, Warhol würde andere ausnutzen, kommt in BASQUIAT wiederholt zur Sprache, beispielsweise in Form von Bennys oder Ginas Aussagen (vgl. ebd. 00:23:11ff.; 01:12:38ff.).

<sup>282</sup> Schnabel gehört seit den Achtzigerjahren zu den international erfolgreichsten Künstlern (vgl. Schütze 2011: 343). Sein Stil lässt sich nicht genau festlegen, da er sowohl abstrakt als auch gegenständlich malt oder beides miteinander kombiniert: „In seinen Bildern erzählt Schnabel Geschichten über Freunde und Familienangehörige, über Figuren aus der Literatur, der Mythologie, der Historie, über Orte und Zustände oder er visualisiert – der Tradition der Allegorie folgend – abstrakte Begriffe“ (ebd.).

hergestellt. Das Bildnis verweist auf den bevorstehenden Aufstieg Basquiats in der Kunstwelt, die er bald beherrschen wird – darauf deutet schon vorab die Krone, mit der er seine Graffiti signiert sowie jene aus der *Guernica*-Sequenz hin.

Noch gehört er der erlesenen Künstlergemeinschaft jedoch nicht an, weshalb Milo hier als personifizierter Traum Basquiats auftritt: Er ist als Künstler erfolgreich und stellt in einer anerkannten Galerie aus, wohingegen Basquiat gewissermaßen "am Ende der Nahrungskette" steht und lediglich für niedere Arbeiten, die er allerdings nicht ausführt, da ihm dazu die Expertise sowie der Wille fehlen, zuständig ist. Als er von Boone dazu aufgefordert wird, einige Werkzeugteile wegzuräumen, geht er zwar darauf zu, spricht aber stattdessen Milo an. Selbstbewusst fragt er: „Ich bin Jean-Michel Basquiat, schon mal gehört?“ (ebd. 00:18:09-00:18:11). Lächelnd verneint Milo, woraufhin Basquiat erklärt, er male ebenfalls. Milo spricht ihm daraufhin scherzend sein Beileid aus. Nachdem Boone Basquiat erneut auf seine noch auszuführende Arbeit hinweist, nickt dieser Milo zu und verlässt die Galerie. Durch die Begegnung mit Milo hat sich sein Wunsch, berühmt zu werden, noch verstärkt. Er sieht sich dem anderen Künstler gegenüber als ebenbürtig und ist nicht gewillt, für diesen zu arbeiten. In der darauffolgenden Szene beobachtet er Milos Vernissage, auf der Ricard, Warhol und Bischofberger zugegen sind, von der Straße aus – Basquiats Ehrgeiz ist geweckt.

Bei ihrer nächsten Begegnung hat Basquiat bereits ein eigenes Atelier und seine erste Einzelausstellung steht bevor (vgl. ebd. 00:41:48ff.). Milo besucht ihn, von Neugier gepackt, und inspiziert Basquiats Arbeiten. Er lobt eines der Bilder, weist bei einem anderen daraufhin, dass noch etwas Pink fehle. Gemeinsam mit Ricard verschwindet er wieder, angeblich, weil er ein Bild von dem Kunstkritiker malen will. Er lockt den bei Basquiat Schlafenden aus Eifersucht fort, da dessen Aufmerksamkeit aktuell auf den angehenden Künstlerstar gerichtet ist. Auf Basquiats Vernissage schließlich lassen sie sich gemeinsam mit Ricard, Warhol und Bischofberger fotografieren – sie stehen nun auf einer Ebene, Basquiats Ziel ist erreicht (vgl. ebd. 00:54:00ff.). Milo scheint ein freundschaftlich-kollegiales Verhältnis anzustreben, er stellt Basquiat seine Eltern vor und sie teilen sich einen Joint.

Auf Milos *plate paintings* wird erst gegen Ende des Films referiert: Erneut stellt er in Mary Boones Galerie aus, diesmal mit einer ganz neuen Art von Malerei (vgl. ebd.

01:21:09ff.).<sup>283</sup> Zunächst wird nur ein Ausschnitt davon gezeigt, dann erfolgt ein *jump cut* und das Gesamtbildnis ist zu sehen, mit Boone, die es eingehend betrachtet, als Bezugsgröße. Die *plate paintings* sollen die Vielseitigkeit Milos verdeutlichen, außerdem wird durch ihre Platzierung in Boones Räumlichkeiten auf Milos Loyalität verwiesen, da er – im Gegensatz zu Basquiat – nicht laufend die Galerie wechselt. Basquiat taucht auf und sagt, er brauche einen Händler. Kurz nach ihm erscheint Milo, er bespricht mit Boone das Arrangement der Gemälde im Raum. Diese Szene bildet das komplementäre Gegenstück zur ersten Begegnung zwischen Basquiat und Milo: Basquiat mag sich zwar in der Zwischenzeit als erfolgreicher Künstler etabliert haben, doch bleibt er immer noch außen vor. Boone ist wenig daran interessiert, sich mit ihm zu treffen; sie hält Basquiat für einen eingebildeten Affen und lässt sich den Zeitpunkt ihrer Besprechung nicht von ihm diktieren. Milo wiederum unterbricht das Gespräch der beiden und lädt Basquiat zu sich nach Hause ein. Als dieser nach dem Grund für die Einladung fragt, antwortet Milo: „Ich bin dein Freund“ (ebd. 01:22:22-01:22:23). Basquiat, verlassen von allen, bleibt misstrauisch, willigt jedoch ein, vorbeizukommen.

Bei diesem Besuch wird speziell auf Schnabels Werk *JMB* (1988, <https://bit.ly/31uy4La>) Bezug genommen. Das gewaltige Bildnis wird in einer langsamen Kamerafahrt von oben nach unten gefilmt (vgl. ebd. 01:23:03ff). Die Buchstabenfolge "JMB" steht für Basquiats Initialen – dies belegen nicht nur Hintergrundinformationen zum Originalwerk, sondern ebenso das auf dem Bildnis festgehaltene Datum "Aug 12", das sich auf den Todestag Baquiats bezieht. Mit diesem Werk liegt somit eine Hommage vor, die intradiegetisch als Omen fungiert, was Berger (2009a) gleichfalls festhält (vgl. ebd.: 267). Jene Impression wird durch die Wahl der Musik unterstrichen: Im Hintergrund ist *D'Amor sull'Ali Rosee* aus Verdis *Il Trovatore* zu hören, was „der ganzen Szene Pathos und eine geradezu sakrale Stimmung verleiht“ (ebd.). Milo erkundigt sich bei Basquiat, ob ihm das Bild gefalle, er habe es für einen verstorbenen Freund gemalt. Basquiat gibt keine Antwort; er tritt einige Schritte zurück, wie um mehr Abstand zwischen sich und die Malerei zu bringen. Er wirkt, als fühle er sich unwohl, kann seinen Blick aber nicht davon abwenden – unbewusst scheint Basquiat die wahre Semantik des Bildes zu entschlüsseln.

---

<sup>283</sup> Die Oberflächen dieser *plate paintings* zeichnen sich dadurch aus, dass sie „aus Glas- und Keramikscherben bestehen, die mit Füll- bzw. Spachtelmasse befestigt und bemalt worden sind, um eine spezielle Materialität und optische Wirkung zu erzielen“ (Schütze 2011: 344). Im Grunde handelt es sich um eine Collage, weshalb sich die in Kapitel 6.1.1.1 beschriebene Systemreferenz zumindest anteilig auch auf Milos respektive Schnabels Kunst bezieht.

Erst als Milo ihn auf ein anderes Werk, *Eulalio Epiclantos After Seeing St. Jean Vianney on the Plains of the Cure d’Ars* (1986, <https://bit.ly/2IKIy2u>), aufmerksam macht, wendet er sich ihm widerstrebend zu. Es zeigt ein Bühnenbild für ein Kabukitheater, das Milo Joseph Beuys gewidmet habe und ist – ebenso wie die darauffolgenden Werke *Cortes* (1988, <https://bit.ly/2HqSwp2>) und drei Teile der Serie *Los Patos del Buen Retiro* (1991, <https://bit.ly/3dKrQvA>) – nicht in Gänze zu sehen, da die Rahmenmaße das Fassungsvermögen der Kamera übersteigen.<sup>284</sup> Hier geht es nicht vordergründig um die Bildinhalte, da deren Analyse eine vollständige Präsentation der Originale erfordern würde, sondern um eine Zurschaustellung der Gigantomanie Milos. Er führt seinen Erfolg (internationaler Auftrag für ein japanisches Kabukitheater), seinen Reichtum (gewaltiges Atelier mitten in der Stadt) und seine Schaffenswut (viele Malereien) vor. Milo präsentiert sich Basquiat gegenüber wie ein Herrscher, was durch den mittelalterlich anmutenden Wandteppich und die lange Tafel, an deren Mitte er zum Essen Platz nimmt, noch verstärkt wird. Gleichzeitig gibt sich Milo bescheiden, wenn er Basquiat gesteht, er wundere sich nach wie vor, dass überhaupt jemand zu seinen Vernissagen kommt. Zudem wird die prahlerisch anmutende Führung durch Milos Atelier durch das Gespräch mit Basquiat abgemildert: Zweck der Einladung ist keine Angeberei, sondern dem jungen Künstler gut zuzureden. So adressiert Milo das Schoßhündchen-Thema, meint, Basquiats Publikum sei noch gar nicht geboren und spricht sich für Warhol aus, der Basquiats Freund sei und Milo instruiert habe, ihn zu überreden, keine Drogen mehr zu nehmen. Milo tritt hier als Mentor- respektive Vaterfigur auf, die dem Jüngeren ins Gewissen redet. Tatsächlich verbessert sich Basquiats psychischer Zustand nach dem Gespräch mit Milo, bis er von Warhols Tod erfährt, der sein eigenes Schicksal besiegelt.

Wie bereits kurz angesprochen, handelt es sich bei Albert Milo um einen Alter Ego Julian Schnabels. Dies lässt sich anhand verschiedener Indizien belegen, beispielsweise des Pyjamas – Schnabels Markenzeichen –, den Milo bei Basquiats Besuch trägt, oder der intermedialen Referenzen auf Schnabels Malereien, insbesondere den charakteristischen *pla-*

---

<sup>284</sup> In der kunsthistorischen Fachliteratur findet sich kein Hinweis darauf, dass Schnabel *Eulalio Epiclantos After Seeing St. Jean Vianney on the Plains of the Cure d’Ars* tatsächlich für Beuys gemalt hat – feststeht hingegen, dass er dem Künstler mit *Tomb for Joseph Beuys* (1986) eine Grabmalskulptur gewidmet hat (vgl. Berger 2009a: 268).

*te paintings*, die im Film *Milo* zugewiesen werden (vgl. Schwerfel 2003: 236).<sup>285</sup> Schnabel nimmt folglich eine Doppelfunktion ein, indem er als Regisseur agiert und intradiegetisch als Figur auftritt (vgl. Berger 2009a: 156). Er inszeniert sich als Inspiration für Basquiat, indem er in diesem den Ehrgeiz weckt, selbst ein berühmter Maler zu werden. Außerdem stellt er sich als väterlichen Ratgeber des aufstrebenden Künstlers dar und ist im Gegensatz zu Basquiat – die Szene, in der er Ricard aus Basquiats Atelier lockt ausgenommen – über jedes Konkurrenzdenken erhaben.<sup>286</sup> Im direkten Vergleich schneidet Milo wesentlich besser ab: Er ist nicht drogensüchtig, führt ein intaktes Familienleben und ist dauerhaft erfolgreich. Die Malereien, auf die der Film Bezug nimmt, gewähren Einblicke in Schnabels facettenreichen Stil, ihre Semantiken sind jedoch – *Ethnic Types #15 and #72* und *JMB* ausgenommen – weniger von Bedeutung. Schnabel ist mehr daran gelegen, ihre Größe, gestalterische Vielseitigkeit und Quantität zu betonen. Dementsprechend spielt ihre chronologische Reihenfolge eine untergeordnete Rolle, etwa wenn Basquiat Gemälde betrachtet, die erst nach seinem Tod entstanden sind, wie *JMB* oder die Serie *Los Patos del Buen Retiro*. Schnabel setzt sich mit dem Biopic über seinen Künstlerkollegen Basquiat selbst ein Denkmal und nimmt durch die „Verwendung seiner Kunstwerke auch seine eigene künstlerische Genealogisierung vor“ (ebd.: 268).

Die Funktion der künstlerisch tätigen Figuren um Basquiat, seien sie nun erfolgreich oder nicht, besteht in erster Linie darin, die Gesellschaft, in der sich Basquiat bewegt, die New Yorker Kunstszene, zu generieren – dazu tragen auch Charaktere wie Bruno Bischofberger, Annina Nosei, Mary Boone und Rene Ricard bei: „Sie historisieren die künstlerische Position Basquiats inmitten des Kunstmarkbooms der 1980er-Jahre“ (ebd.: 209). Dieser Kunstmarkt – und die Kritik daran – ist es, der bei *BASQUIAT*, neben dem namensgebenden Protagonisten, im Zentrum der Narration steht.

---

<sup>285</sup> Darüber hinaus besetzt Schnabel die Rollen von Milos Eltern und Tochter mit seinen richtigen Eltern und seiner Tochter Stella. Ferner erzählt er Basquiat, er habe einmal als Koch gearbeitet, was auch Schnabel vor seinem Durchbruch als Künstler tat (vgl. Hoch 2015). Die Atelierszenen wurden überdies in seinem Haus in der West 11th Street aufgenommen (vgl. Schütze 2011: 354).

<sup>286</sup> Dass Basquiat in *Milo* durchaus einen Konkurrenten sieht, belegt die Frage „Stellst du mich in den Ring mit Milo?“ gegenüber Ricard oder seine Aussage, er werde den Mike-Todd-Raum im Palladium nicht gestalten, wenn Milo schon vor ihm gefragt wurde (*BASQUIAT* 00:32:55-00:32:57; vgl. 01:11:05ff.).

### 6.1.3 Die gnadenlose Welt des Kunstmarkts als Metathema in BASQUIAT

In seiner grundlegenden Struktur unterscheidet sich BASQUIAT nicht von anderen Biopics: Der Künstler wird als Figur mit Geniecharakter dargestellt, die ein tragisches Ende ereilt und damit die Geschichte eines am Ruhm zugrunde Gehenden erzählt (vgl. Bauer 2011: 88f.). Vom Schaffensprozess wird kaum etwas gezeigt, der Fokus richtet sich vielmehr auf persönliche Momente, Basquiats Umfeld und seinen Weg zum Erfolg – es geht weniger um die Schöpfung von Kunst als die Schöpfung eines (berühmten) Künstlers. Was es dazu laut Benny braucht: die richtige Kleidung, die richtigen blonden Freunde, die richtigen Partys, um dazuzugehören (vgl. BASQUIAT 00:21:00ff.). Dazuzugehören zur New Yorker Kunstszene, auf die sich die Handlung verstärkt konzentriert, was Berger (2009a) ebenfalls kommentiert: „So handelt die Geschichte auch vom Starrummel, seinen lebensbedrohlichen Auswirkungen und der Gesellschaft, in der sich dieses Phänomen entwickelt“ (ebd.: 154). Die Unfähigkeit der Mitmenschen Basquiats, hinter seine Kunstwerke zu blicken und nicht nur deren Marktwert zu sehen, ist einer der Gründe für seine Einsamkeit beziehungsweise seinen Tod, wie Bauer (2011) desgleichen bemerkt (vgl. ebd.: 90).

Schnabel eröffnet mit BASQUIAT zudem einen Diskurs über den Wert von Kunst: Ob Basquiat malt oder Graffitis sprüht, spielt keine Rolle, solange das Werk von seiner Hand stammt – dieser Befund bestätigt sich durch Ricards Feststellung „Wir sammeln ja auch keine Kunst mehr, wir kaufen Menschen, nicht wahr?“ (BASQUIAT 00:59:45-00:59:49). Dementsprechend wird dem öffentlichen Auftritt weit mehr Bedeutung beigemessen als den Werken, was in BASQUIAT wiederholt vermittelt wird, entweder direkt wörtlich oder indirekt anhand der Malereien, auf die referiert wird.<sup>287</sup> Sie dienen häufig nur als Dekoration, werden kaum zur Gänze gezeigt und übernehmen meist rudimentäre Funktionen wie die Verdeutlichung von Basquiats unerschöpflicher Kreativität; selten kommen ihnen bedeutendere Rollen zu, beispielsweise als gemalte Zukunftsvisionen von Basquiats Erfolg und Tod. Indem der Film nicht auf die Semantiken der Bilder eingeht, spiegelt er das Verhalten von Basquiats Umfeld wider, das sich ebenfalls nur wenig bis kaum mit den Bildinhalten auseinandersetzt.

---

<sup>287</sup> Exemplarisch hierfür ist Ricards Aussage gegenüber Basquiat auf dessen erster Gruppenausstellung: „Wie du öffentlich erscheinst, ist absolut wichtig“ (BASQUIAT 00:34:02-00:34:05).

BASQUIAT ist ein postmoderner Text, der den gnadenlosen Kunstmarkt und die darin Agierenden zu Mitschuldigen an Basquiats Tod macht.<sup>288</sup> In Hinblick auf den *discours* greift der Film die Collagentechnik seines Protagonisten auf und setzt diesen eigens wiederholt um, wodurch Potenzial zur medialen Selbstreflexion gegeben ist. Collagiert im weitesten Sinne wird außerdem die gezeigte Kunst, denn neben Basquiats Werken finden sich auch jene anderer Künstler, allen voran Warhol und Milo respektive Schnabel. Letzterer setzt sich selbst in Szene und widmet einen Teil von BASQUIAT seiner eigenen Biografie: „So sind beide Künstler bis zu einem gewissen Grad "Leidensgenossen", sie verbindet der zeitliche Kontext eines überbordenden Kunstmarktes, in dem Künstler zu Shooting-Stars werden, die ebenso schnell wieder in der Versenkung verschwinden können“ (Berger 2009a: 198).

## 6.2 Tim Burtons BIG EYES

Nach einer Reihe von filmischen Texten, in denen ausschließlich männliche Künstler im Mittelpunkt standen, wird mit BIG EYES nun erstmals die Untersuchung eines Biopics vorgenommen, das eine weibliche Malerin zur Protagonistin hat. Veröffentlicht 2014, gehört BIG EYES zu den jüngeren Künstlerbiografien und wohl zu den konventionelleren Filmen von Tim Burton, der sich mit Werken wie BATMAN (UK/USA 1989), EDWARD MIT DEN SCHERENHÄNDEN (USA 1990), SLEEPY HOLLOW (USA 1999) oder FRANKENWEENIE (USA 2012) einen Namen als Regisseur mit Hang zu fantastisch-scurrilen, düster-verspielten Konstruktionen von Welt(en) machte. Die Diegese in BIG EYES hingegen basiert auf Vorstellungen unserer Wirklichkeit – ausgenommen die bisweilen erhöhte Farbsättigung der Aufnahmen –, was aufgrund der porträtierten, existenten Künstlerin Margaret Keane sowie der noch vor dem eigentlichen Vorspann gelieferten schriftlichen Ankündigung "based on true events" obligat ist.

Nordkalifornien, 1958: Die junge Mutter und Malerin Margaret verlässt in einem Fluchtakt ihren Ehemann. Gemeinsam mit ihrer Tochter Jane zieht sie nach San Francisco, wo sie dem charismatischen Maler Walter Keane begegnet, der über einen ausgeprägten Geschäftssinn verfügt. Nach ihrer Hochzeit auf Hawaii versucht Walter, seine Stadtgemäl-

---

<sup>288</sup> Auch Basquiats Charakter verändert sich mit zunehmendem Erfolg zum Schlechteren: Er betrügt Gina mit Big Pink; er nimmt die ALI-Scheibe, die Rocket im Tausch gegen Drogen erstanden hat, mit und behält sie selbst; er übermalt die Widmung auf dem Gemälde, das er Ricard geschenkt hat und verkauft es Bischofberger. Ricard rächt sich kurz darauf, indem er Basquiats Zeichnung aus Mr. Chows Gästebuch reißt und als Ersatz für das an Bischofberger verkaufte Werk behält (vgl. BASQUIAT 01:00:08ff.).

de und Margarets Darstellungen von Kindern mit übergroßen Augen zu verkaufen. Dazu mietet er die Wände des bekanntesten Jazzclubs der Stadt, doch die Bilder werden kaum beachtet – bis sie von der Lokalzeitung zum Auslöser eines Streits zwischen Walter und dem Clubbesitzer deklariert werden. Ab diesem Augenblick steigt die Nachfrage, allerdings ausschließlich nach Margarets Malereien. Dass sie die eigentliche Urheberin der Kinder mit den großen Augen ist, wird verschwiegen; stattdessen gibt sich Walter als Schöpfer aus, wobei er sich unter anderem auf das Argument stützt, Frauenkunst würde sich nicht verkaufen. So malt Margaret einsam in ihrem Zimmer, während Walter Interviews gibt, eine eigene Galerie eröffnet und tausende Poster von den Gemälden verkauft. Fünf Jahre später entdeckt Margaret schließlich, dass Walter nie auch nur ein eigenes Bild gemalt hat. Die ohnehin angespannte Ehe ist am Zerbrechen und wird nach einem tätlichen Angriff Walters auf Margarets und Janes Leben inoffiziell beendet, indem Margaret mit ihrer Tochter nach Hawaii flieht. Ermutigt durch die dort ansässigen Zeugen Jehovas gesteht sie bald darauf, die wahre Urheberin der Bilder mit den großen Augen zu sein. Walter dementiert, es kommt zum Gerichtsverfahren, bei dem das Urteil auf unkonventionelle Weise gefällt wird: Walter und Margaret sollen innerhalb einer Stunde ein Gemälde im charakteristischen Stil der Kinder mit den großen Augen malen. Margaret gewinnt, da Walter aufgrund einer vorgetäuschten Schulterverletzung nicht einen Pinselstrich zieht.

Mit BIG EYES liegt ein filmischer Text vor, der die Fünfziger- beziehungsweise Sechzigerjahre in den USA fokussiert. Was Burton aus dieser Zeit besonders hervorhebt und zum Metathema des Films macht, ist die Unterdrückung der Frau. Dies wird unmittelbar zu Beginn von BIG EYES verdeutlicht: Dick Nolan, Reporter und Freund Walters, der als homodiegetischer Erzähler fungiert, proklamiert einleitend „Die Fünfziger waren eine tolle Zeit – für Männer“ und beschreibt Margaret als Frau, die „ihren Mann, der ihr die Luft zum Atmen nahm, verließ, lange bevor das in Mode kam“ (BIG EYES 00:02:14-00:02:17; 00:02:41-00:02:45). Margaret wird somit bereits in den ersten Minuten als besonders charakterisiert, sie unterscheidet sich von anderen Frauen dadurch, dass sie ihren Mann verlässt, um ein selbstbestimmtes Leben als alleinerziehende Mutter zu führen. Der Grundstein zur Emanzipation wird an dieser Stelle gelegt und als in Margaret generell vorhanden gesetzt. Bevor es zur vollständigen Entfaltung kommen kann, wird sie zum Opfer ihrer Zeit: Zwar findet Margaret aufgrund ihres künstlerischen Talents Arbeit in einer Möbelfabrik, doch strebt ihr zurückgelassener Ehemann ein Verfahren gegen sie an, um ihr die ge-



meinsame Tochter wegzunehmen (vgl. ebd. 00:16:10ff.).<sup>289</sup> Die Chancen, vor Gericht zu gewinnen, sind derart gering, dass Margaret kaum zögert, Walters Heiratsantrag anzunehmen – nur so kann sie Jane bei sich behalten. BIG EYES zeichnet nach, wie Margarets persönliche Entwicklung zu einer selbstbestimmten Frau vorerst unterdrückt wird, bis sie sich von Walter ebenso befreit wie von ihrem ersten Ehemann und als Schöpferin der Kinder mit den großen Augen öffentlich auftritt. Dieses Ziel zu erreichen gelingt ihr letztlich nur mithilfe ihrer Kunst, der – neben jener anderer Künstler – mehrere Aufgaben zufallen.

### 6.2.1 Intermediale Bezüge auf moderne Kunst, Andy Warhol und Walter Keane respektive S. Cenic

Den Großteil der im Film vorhandenen intermedialen Referenzen auf Malereien stellen jene auf Margarets Gemälde dar. Daneben finden sich außerdem einige Referenzen auf Werke anderer Künstler, auch wenn diese unbekannt bleiben. Exemplarisch hierfür ist die Szene, in der Margaret mit Jane im Park ihre Bilder ausstellt und ihre Dienste als Porträtmalerin anbietet (vgl. ebd. 00:07:07ff.). Die Kamera bewegt sich von ihren Werken fort und gibt den Blick auf andere Aussteller sowie deren Gemälde frei, die Stilleben zeigen oder sich durch einen abstrakten Stil auszeichnen. Sie dienen zweierlei Zwecken: Zunächst soll – insbesondere anhand der mehrheitlich präsentierten abstrakten Malereien – darauf hingewiesen werden, dass derzeit moderne Kunst "in" ist und Margarets surrealistisch anmutende, aber nach wie vor dem Gegenständlichen verhaftete Werke nicht dem Zeitgeist entsprechen. Dadurch wird zugleich ihr einzigartiger Stil betont, der sie aus der Masse heraushebt und zu ihrem Markenzeichen werden wird. Moderne Kunst kommt an weiteren Stellen in BIG EYES zum Einsatz, meist im Kontext der Bewertung von Kunst.

#### 6.2.1.1 (Moderne) Kunst und ihre Bewertung

Auf moderne Kunst und ihr Primat in den USA Ende der Fünfzigerjahre wird zu Beginn des Films verwiesen, als Margaret von ihrer Freundin Dee-Ann über die angesagtesten Lokalitäten in North Beach aufgeklärt wird: „Für Jazz gehst du ins *Hungry i*, [...] für Kunst *Six Gallery*“ (ebd. 00:05:08-00:05:15). Auf Margarets leicht erschütterte Frage, ob diese nur moderne Kunst hätte, erwidert Dee-Ann: „Jeder hat hier nur moderne Kunst“ (ebd.

---

<sup>289</sup> Die Stelle erhält Margaret nicht, ohne dass der Firmenchef sie vorab fragt, ob denn ihr Mann damit einverstanden sei, dass sie arbeite (vgl. BIG EYES 00:05:56ff.). Margaret gesteht getrennt zu leben, was dem Arbeitgeber offensichtlich Unbehagen bereitet. Jene Szene verdeutlicht den historischen Kontext und die dem Mann untergeordnete Position der Frau im Verhältnis der Geschlechter.

00:05:17-00:05:18). Margarets Traum, selbst anerkannte Künstlerin zu werden, wirkt in diesem Augenblick unerfüllbar, da ihre Malereien nicht der aktuellen Mode entsprechen – umso großartiger erscheint dadurch ihr späterer Erfolg.

(Moderne) Kunst als Modeerscheinung – diese Sichtweise wird anhand des Galeristen Ruben besonders deutlich vorgeführt (vgl. ebd. 00:19:55ff.). Bevor er von Walter unterbrochen wird, inspiziert und diskutiert Ruben gemeinsam mit einer potenziellen Kundin eines der in seiner Galerie ausgestellten abstrakten Gemälde. Es handelt sich dabei um eine sprachlich geäußerte Ekphrasis:

**Ruben:** „Das Brillante an der Komposition ist ihre Spontaneität, das Bild hat kein visuelles Zentrum.“

**Kundin:** „Es ist mehr gestikulativ.“

**Ruben:** „Oh, unbedingt, ja, stark beeinflusst von den Tachisten.“

**Kundin:** „Ich hörte Tab Hunter war hier und hat sich auch umgesehen.“

**Ruben:** „Wissen Sie, ich darf dazu nichts sagen, aber...ja.“

(ebd. 00:19:55-00:20:13)

Ihre Fachsimpelei wirkt aufgesetzt und angesichts der verwendeten Wörter unfundiert. Außerdem ist die Kundin mehr daran interessiert, welche bekannten Persönlichkeiten die Galerie besucht haben und erwägt anhand dieser Information einen Kauf: Ist abstrakte Kunst aktuell bei der Prominenz beliebt, so auch bei ihr.

Überdies wird Kunst wortwörtlich als Mode bezeichnet, wie ein Exzerpt aus dem Dialog zwischen Ruben und Walter, der ihm seine vermeintlichen Arbeiten schmackhaft machen möchte, beweist:

**Ruben:** „Walter, du weißt, wir stehen nicht für diesen folkloristischen Stil, du bist zu real.“

**Walter:** „Ruben, Kunst ist nicht Mode.“

**Ruben:** „Doch, ist sie! Käufer wollen Kandinsky oder Rothko. Und sie wollen keine schmalzigen Straßenszenen.“

(ebd. 00:20:57-00:21:09)

Der Galerist bezieht sich an dieser Stelle auf bekannte Künstler des (abstrakten) Expressionismus, deren Stil dem vom Walter präsentierten gegenübersteht, weshalb dessen Bilder für die Galerie nicht infrage kommen. Der Wert von Kunst definiert sich über den aktuellen Trend beziehungsweise orientiert sich an bereits Erfolgreichem.

Als Geschäftsmann gibt Walter nicht so schnell auf, er präsentiert Ruben auch die Malereien seiner Frau – dabei knüpft er an Rubens Referenz auf den expressionistischen Stil an, immerhin seien die Werke „Expressionismus, wie du sicher gleich erkannt hast“ (ebd. 00:21:39-00:21:42). Ruben befindet dennoch, dies sei keine Kunst, höchstens eine Magazinbeilage, und fordert Walter auf zu gehen. Der Galerist vertritt damit die gleiche Mei-

nung wie John Canaday, Kunstkritiker der *The New York Times*, der über das Fernsehen sein Urteil über die nun bekannten Darstellungen der Kinder mit den großen Augen verkündet:

„Keanes Arbeiten sind von vollkommener Belanglosigkeit. Er ist kein Mitglied der *Society of Western Artists*, er hat keine Preise gewonnen, erwähnenswert ist er nur aufgrund der Berichterstattung in der Klatschkolumne eines gewissen Blattes. Mr. Keane zeigt, weshalb Kunstkritiker notwendig sind: um die Gesellschaft vor solchen Scheußlichkeiten zu schützen.“  
(ebd. 00:41:48-00:42:08)

BIG EYES liefert eine deutliche Bewertung von Margarets Kunst seitens seriöser Quellen – eines erfolgreichen Galeristen und eines anerkannten Kunstkritikers einer der renommiertesten US-Tageszeitungen –, die jedoch von Kriterien wie aktuellen Trends der Kunstszene, Mitgliedschaft in bestimmten Vereinen oder Anzahl erhaltener Preise abhängt. Die Rezension von Kunst ist stets ein schwieriges Unterfangen, das sich je nach zeitlichem Kontext an verschiedenen Faktoren orientiert. Was für Margaret Keanes Kunst spricht – und dies können selbst die Kritiker nicht leugnen –, ist das Interesse der Bevölkerung daran, ob aus persönlichem Geschmack oder einer Art Gruppenzwang. Dies ist die Kernbotschaft, die BIG EYES hinsichtlich der Bewertung ihrer Gemälde vermitteln möchte, was sich durch eine dominant gesetzte Aussage Andy Warhols belegen lässt.

#### 6.2.1.2 Intermediale Referenzen auf Andy Warhol und seine Kunst der Reproduktion

Vier Mal wird explizit auf Andy Warhol Bezug genommen, jeweils auf unterschiedliche Art und Weise. Zunächst – dies ist die dominanteste Referenz – zu Beginn von BIG EYES, zwischen Vorspann und dem Einsetzen der eigentlichen Handlung. In Form einer *title card* wird die Meinung des Pop-Art-Künstlers über Keanes Kunst zitiert: „Was Keane getan hat, finde ich fantastisch. Es muss einfach gut sein. Wäre es schlecht, würden es nicht so viele Leute mögen“ (ebd. 00:02:00-00:02:10). Indem das Zitat an den Anfang des Films gesetzt wird, bezieht dieser, die Bewertung von Margarets Kunst betreffend, eine klare Position: Er spricht sich für die Malereien und gegen die späteren, intradiegetisch geäußerten Kritiken aus. Diese Haltung respektive vermittelte Botschaft wird durch die Seriosität, die ein renommierter Künstler wie Warhol ausstrahlt, gestützt und folglich als korrekt empfunden. Zur Unterstreichung von Warhols positiver Meinung über die Keane'sche Kunst wird zusätzlich eine Fotografie in den filmischen Text integriert, auf der er vor einem Gemälde Margarets posiert (vgl. ebd. 00:55:20ff.).

Des Weiteren findet sich eine intermediale Referenz auf eines der bekanntesten Werke Warhols, *Campbell's Soup Cans* (1962, <https://mo.ma/3oonXSa>). Auf die 32 verschiedene Gemälde umfassende Serie – ein Bild für jede der von Campbell angebotenen Geschmacksrichtungen – wird in jener Sequenz Bezug genommen, in der Margaret im Supermarkt Kopien ihrer eigenen Malereien entdeckt. Sie greift nach einer der Suppendosen, bevor sie um die Ecke biegt und auf einen wahren Berg aus Keane-Reproduktionen stößt, von Postern über bedruckte Teller bis hin zu kleinen Figuren (vgl. ebd. 00:47:10ff.). Indem Warhols Suppendosen den vervielfältigten Bildern Margarets gegenübergestellt werden, betont der Film, dass Kopie nicht gleich Kopie ist: Für Warhol stellt weniger der abgebildete Gegenstand als dessen Reproduktion beziehungsweise die Reproduktion an sich die Kunst dar, in Margarets Fall hingegen handelt es sich lediglich um einen technischen Vorgang, der dazu genutzt wird, an einer einzigen Malerei mehrfach zu verdienen. Unter Rückgriff auf Benjamins Terminologie bedeutet das: Bildet bei Warhol die Reproduktion selbst die Aura, geht jene von Margarets Gemälden im Herstellungsverfahren verloren.<sup>290</sup>

Abschließend sei auf eine Aussage Walters verwiesen, in der er einer seiner Gespielinnen widerspricht, die meint, er sei wie Warhol: „Naah, Warhol ist wie ich. Die Fruchtfliege hat mich kopiert. [...] *Factory*. Ich hatte eine *Factory*, bevor er wusste, was eine Suppendose ist“ (ebd. 01:22:24-01:22:37). Es wird darauf angespielt, dass Warhol mit seinen Suppendosen und Keane mit ihren großäugigen Kindern „den Boom warenförmiger Gebrauchskunst“ in den USA der Sechzigerjahre ausgelöst hatten (Busche 2015). Diesem Vergleich verweigert sich Walter, er sieht sich als Vorbild für Warhol und hinsichtlich der schieren Quantität der Reproduktionen ist er dies wohl auch. Dass Warhol damit ganz andere – künstlerische – Absichten verfolgt, reflektiert Walter nicht. Ihm liegt ausschließlich daran, sich selbst weiter emporzuheben, seiner Gier nach Geld und Ruhm als Künstler zu entsprechen. Dieser Antrieb ist der Grund für seinen exorbitanten Plagiarismus.

### 6.2.1.3 Walter Keanes vermeintliche Frühwerke

Bevor Walter Keane Margarets Bilder für sich beansprucht und so, zumindest innerhalb der USA, zu einem bekannten Maler avanciert, versucht er, dieses Ziel mit einer Reihe von Malereien zu erreichen, die Pariser Straßenszenen zeigen. Ebenso wie Margaret stellt Walter seine Bilder im Park aus, ist jedoch den Verkauf betreffend wesentlich erfolgreicher als

---

<sup>290</sup> Die Massenproduktion, eines der zentralen Themen in *BIG EYES*, wird in Kapitel 6.2.2.1 noch ausführlich verhandelt.

die zurückhaltende Mutter: Während sie sich für ein noch zu malendes Porträt vom Sonderpreis von zwei Dollar auf die Hälfte herunterhandeln lässt, umgarnt Walter zwei junge Frauen und verlangt 35 Dollar für seine fertiggestellten Gemälde (vgl. BIG EYES 00:07:30ff.). Walter wird als schmeichlerisch und geschäftstüchtig vorgestellt, zwei seiner Kerneigenschaften, die nicht unerheblich zu seinem späteren Erfolg beitragen – sowohl in Bezug auf Margaret als auch auf den Verkauf von Kunst. In Kombination mit seinem Charakter fungieren seine Straßenmalereien als Lockmittel, das es ihm ermöglicht Frauen zu erobern. Dies bestätigt das im französischen Restaurant Chez Henri hängende Bildnis, mit dem er Margaret beeindruckt (vgl. ebd. 00:10:27ff.). Die erfundene Geschichte von seiner Zeit in Paris ist genau das, wonach sich die noch bis vor Kurzem unterdrückte Hausfrau sehnt; sie gesteht, noch nie in einem Flugzeug gesessen zu sein.

Das Gefühl, es bei Walter mit einem Betrüger zu tun zu haben, stellt sich aufgrund seiner Affektiertheit bereits beim ersten Auftritt seiner Figur ein und bestätigt sich kurz darauf, als er gemeinsam mit Margaret am Fluss malt (vgl. ebd. 00:12:27ff.). Genau genommen malt nur Margaret, wie ihre Tochter feststellt; als sie Walter auf seine weiße Leinwand aufmerksam macht, erwidert er, die Inspiration lasse sich nicht erzwingen. Hier dient demnach kein Gemälde, sondern das Fehlen eines solchen der Informationsvermittlung: Walter ist kein Maler. Bestätigt wird dieser Befund wenige Einstellungen später, wenn Walter nach einer Begegnung mit einem Bekannten gesteht, hauptberuflich Immobilienmakler und lediglich ein Sonntagsmaler zu sein. Die Art und Weise, wie er seine Lüge erklärt – voller Reue und falscher Scham – ruft bei Margaret kein Misstrauen, sondern Verständnis sowie Mitgefühl hervor. Dieses stellt sich erst lange nachdem Walter sich ihrer Malereien sowie des ihr zustehenden Erfolgs bemächtigt hat und Margaret zufällig eine Kiste mit Gemälden entdeckt, die von einem gewissen S. Cenic signiert wurden, ein (vgl. ebd. 00:59:30ff.). Die Bilder weisen exakt jenen Stil auf, der Walters Werke kennzeichnet. Angesichts Margarets Konfrontation versucht er wieder, ihr eine Lüge aufzutischen, doch diesmal glaubt sie ihm nicht. Margaret bleibt beharrlich und letztlich gibt Walter zu, nie in Paris gewesen zu sein. Die Cenic-Malereien übernehmen damit die Funktion eines Indizes für Walters Lügen und bewirken zugleich eine unwiderrufliche Veränderung ihrer Beziehung. Fortan straft Margaret ihren Mann mit Verachtung und er droht, sie zu ermorden, sollte sie den Schwindel auffliegen lassen (vgl. ebd. 01:05:02ff.).

Walter wird als Hochstapler ohne jegliches künstlerische Talent charakterisiert, der seinen Traum vom erfolgreichen Künstler mithilfe seines aufgesetzten Charmes, seiner Rücksichtslosigkeit und seines Geschäftssinns verwirklicht.<sup>291</sup> Seine Behauptung, keiner würde die Bilder von den Kindern mit den großen Augen ohne seine Persönlichkeit kaufen, ist deshalb nicht zwangsläufig von der Hand zu weisen, wie auch Margaret gegenüber den Geschworenen zu bedenken gibt (vgl. ebd. 01:31:00ff.). Ob sie nun ohne ihn bekannt geworden wären oder nicht – die Bildnisse wurden von Margaret geschaffen und bergen somit eine gänzlich andere Semantik in sich, als sie Walter in der Öffentlichkeit verbreitet.

### 6.2.2 Intermediale Referenzen auf Margaret Keanes Kunstwerke

Jene Semantik muss der Rezipient nicht in konzentrierter Eigenarbeit dechiffrieren oder bis zum Ende des Filmes warten, um sie sich erschließen zu können – sie wird innerhalb der ersten Viertelstunde offenbart. So verdeutlichen die ersten Szenen, dass Jane Inspiration und Vorlage für Margarets Werke ist: Auf dem Sofa sitzend beobachtet sie ihre Mutter beim Packen, der Blick ernst und nach oben gerichtet, die Augen groß und dominanter Anziehungspunkt in der Einstellung (vgl. ebd. 00:02:16ff.). Eine Verbindung zwischen den zuvor gezeigten Drucken von Margarets Bild *The First Grail* (1962, <https://bit.ly/2HUYSNO>) und Jane wird dadurch automatisch hergestellt. Die Bestätigung dafür lässt nicht allzu lange auf sich warten, denn bei ihrem ersten Rendezvous gesteht Margaret Walter: „Alle meine Bilder sind von Jane, weil ich außer ihr nichts kenne“ (ebd. 00:11:31-00:11:35).

Zudem wird bald darauf das Mysterium der großen Augen gelöst: Margaret arbeitet an einer weiteren Darstellung von Jane als Walter sich erkundigt, was es mit diesen auf sich habe; er fungiert als Stellvertreter des Rezipienten, der sich dieselbe Frage stellt (vgl. ebd. 00:13:07ff.). Margaret gibt zunächst eine floskelhafte Antwort: Man könne in den Augen alles sehen, sie sind die Fenster zur Seele. Dies erklärt jedoch nicht ihre unverhältnismäßige Größe, wie Walter beharrt, woraufhin Margaret erklärt:

„Naja, durch die Augen kann ich meine Gefühle zum Ausdruck bringen. Ich hab’ sie immer schon so gemalt. Ich wurde operiert, als ich noch klein war, dadurch war ich eine Zeit lang taub und da ich nicht hören konnte, habe ich eben immer alle angestarrt. Worauf ich mich verlassen konnte, waren die Augen der anderen.“ (ebd. 00:13:28-00:13:44)

---

<sup>291</sup> Zu erwähnen sei an dieser Stelle Margarets Beteiligung an dem Schwindel – den sie verhindern beziehungsweise jederzeit hätte aufdecken können –, ohne die Walter nie zum großen Künstler avanciert wäre.

Somit ist die grundlegende Semantik, die den Gemälden Margarets innewohnt, gleich von Beginn an gegeben: Die Kinder sind eine Art Substitut für die Künstlerin, durch deren übergroße Augen sie ihre eigenen Emotionen äußert, die sie in einer Zeit der weiblichen Unterdrückung nicht offen aussprechen kann. Sie sind ein Teil von Margaret – umso schmerzhafter ist Walters gewaltsame Aneignung ihrer Werke.

Margarets "Bilderklärung" kann Walter, der sich bald darauf als Schöpfer der Bilder ausgibt, nicht ohne Weiteres übernehmen; so steht die Frage im Raum, warum er plötzlich kleine traurige Kinder mit großen Augen malt. Margarets Freundin Dee-Ann wundert sich beispielsweise bei der Eröffnung der Keane-Galerie: „Merkwürdig, weißt du? Walter ist für mich irgendwie nicht der süße Katzen- und Kindertyp“ (ebd. 00:39:55-00:40:01). Damit bietet sie Margaret die Gelegenheit, den Schwindel aufzudecken, doch statt diese zu nutzen, ergreift sie die Flucht. Ebenfalls auf der Eröffnung erkundigt sich ein Interessent bei Walter nach dessen Technik: Er möchte wissen, wie lange er für das Gemälde eines Mädchens im Bikini gebraucht habe, woher er seine Ideen nehme und warum alle Bilder Kinder zeigen (vgl. ebd. 00:40:27ff.). Speziell die letzte Frage geht mit einem gewissen Unbehagen einher, das durch die Darstellung eines kleinen Mädchens in spärlicher Bekleidung noch verstärkt wird – die Andeutung unsittlichen Interesses an Kindern liegt in dieser Szene klar in der Luft. Walter ist sich dessen bewusst und wendet sich hilfeschend an seine Frau: Er möchte ihre Kunst beschreiben und Margaret soll ihm nun eine passende Anekdote liefern, warum gerade er ausschließlich Kinder mit großen Augen malt (vgl. ebd. 00:41:31ff.). Sie verspottet ihn zunächst mit jener Andeutung, die bereits beim soeben beschriebenen Gespräch auf der Vernissage im Raum schwebte. Walter spielt einige Möglichkeiten durch, bis ihm die zündende Idee kommt:

„Es herrschte Zerstörung, wohin man sah. Ich bereiste den Kontinent, die Verwüstung war erschütternd für mich. Meine Seele war verwundet in meiner Zeit als Kunststudent. Nichts hat mich in meinem Leben so nachhaltig geprägt wie der Anblick der Kinder, vom Krieg gebeutelt, unschuldig, ohne Eltern, ohne Zuhause, gezwungen, sich um Abfall zu prügeln. Da nahm mein Leben als Maler ernsthaft seinen Anfang. Von da an malte ich die verlorenen Kinder mit den großen Augen. Jene Augen, denen immer ihre verstörende Eindringlichkeit innewohnt wird.“ (ebd. 00:44:50-00:45:42)

Walter löscht die ursprüngliche Semantik von Margarets Bildern aus und verleiht ihnen eine neu erdachte, besser verkäufliche, die an die Empathie der Menschen appelliert. Durch ihre sehr persönliche Hintergrundgeschichte wird die Kunst besser verstehbar und folglich von einer breiten Masse wohlwollend akzeptiert. Zugleich löst sich der unter-

schwellige Verdacht, er habe eine „ungesunde Fixierung auf kleine Mädchen“, auf (ebd. 00:43:50-00:43:52).

Mit seiner verbalen Ekphrasis, die er über das Fernsehen verbreitet und auf alle Bilder von den Kindern mit den großen Augen anwendet, löst Walter ein Ereignis aus: Nicht nur steigt das Interesse an den Malereien ungemein, sondern insbesondere an den Werbeplakaten, die Abdrucke von den Gemälden zeigen. Die Leute reißen sie von Laternenpfählen, Bäumen oder Schaufenstern und bringen den Geschäftsmann Walter auf eine neue Idee – massenweise Keane-Reproduktionen zum kleinen Preis.

### 6.2.2.1 Kunst als Massenprodukt

Welchen Stellenwert die massenweise Herstellung von Kunstkopien in BIG EYES einnimmt, zeigt sich unmittelbar im Vorspann: Herausgezoomt aus dem weinenden Auge des Mädchens des Gemäldes *The First Grail*, verrät die sichtbar grobkörnige Struktur, dass es sich hierbei um einen Druck und nicht um das mit Ölfarbe gemalte Original handelt (vgl. ebd. 00:00:43ff.).<sup>292</sup> Diese Annahme wird wenige Sekunden darauf bestätigt, wenn das mechanische Herstellungsverfahren der unzähligen Posterdrucke detailliert vorgeführt wird. Darauf folgt das erwähnte Warhol-Zitat, das nun die Thematik der Massenproduktion von Kunst mit der positiven Aufnahme der Keane-Bilder durch die Menschen verknüpft. Die negative Konnotation, die dem reproduzierten Kunstwerk anhaftet, wird somit eingangs abgemildert, bis sich die Hintergründe im Zuge der Narration entfalten.

Der Massenproduktion ist es außerdem geschuldet, dass Margarets Kunst überhaupt jene Reichweite erfährt: Nach Walters Mär von den seelisch zerrütteten Kriegskindern beginnen die Leute, die Werbeposter zu stehlen und lassen sie vom Künstler vor seiner Galerie signieren (vgl. ebd.: 00:45:45ff.). Er erkundigt sich nach den Tagesverkäufen und erfährt, dass die Originale viel zu teuer für den Durchschnittsbesucher sind; stattdessen nehmen sie sich eines der kostenlosen Poster mit nach Hause und sind darüber ebenso glücklich. Walter beginnt daraufhin, Drucke der Malereien zu verkaufen und berichtet Margaret davon per Telefon: „Siehst du, niemanden stört es, wenn’s Kopien sind. Die wollen einfach nur Kunst, die sie berührt. Und die können wir dann überall verkaufen – überall“

---

<sup>292</sup> Das Gemälde *The First Grail* ist nicht nur im Vorspann zu sehen, auch sein Entstehungsprozess wird gezeigt: Margaret malt gerade an dem Bild, als Jane versucht, sie in ihrem Atelier aufzusuchen (vgl. BIG EYES 00:42:11ff.). Das Mädchen mit den Tränen in den Augen stellt einerseits Jane dar, da sie als dessen Modell fungiert und über den verwehrten Zugang zu ihrer Mutter traurig ist, andererseits auch Margaret, die den Gedanken, ihre Tochter anzulügen, immer weniger ertragen kann.



(ebd.: 00:47:00-00:47:05).<sup>293</sup> Unter "überall" fällt auch der hiesige Supermarkt, in dem Margaret Reproduktionen ihrer Bilder entdeckt und daraufhin in eine psychische Krise zu geraten droht: Die Augen anderer Kundinnen, deren Kinder sowie der Kassiererin erscheinen plötzlich überdimensioniert groß wie auf ihren Malereien (vgl. ebd.: 00:47:38ff.). Diese Illusion ist ein eindeutiger Hinweis auf den internen Druck, eine Lüge zu leben und an einem Betrug gewaltigen Ausmaßes beteiligt zu sein, dem Margaret nicht mehr standhalten kann. Nach dem Erlebnis im Supermarkt versucht sie sich an einem neuen Stil und fertigt ein Selbstporträt an. Die Dauerkonfrontation mit den massenweisen Kopien ihrer Werke drängt Margaret zu einer Kompromisslösung: Sie "opfert" ihre Kinder mit den großen Augen Walter, um den Betrug nicht eingestehen zu müssen und hofft, sich mit einer neuen Serie von Malereien ebenfalls einen Namen als Künstlerin machen zu können. Dieses Vorhaben scheitert, sowohl wegen Walter als auch Margaret.<sup>294</sup>

Nach Göttler (2015) arbeiteten die Keanes „an einem Scheitelpunkt der modernen Kunstgeschichte, dem Moment, da das Kunstwerk endgültig seine Aura, seine Originalität, seine Ausdruckskraft verlor und seine Dynamik aus den Marktgesetzen zu beziehen begann“ (ebd.).<sup>295</sup> Er referiert damit auf Benjamins bereits beschriebenes Konzept der Aura eines Kunstwerks, die im technischen Reproduktionsverfahren verloren geht. Indes stellt sich bei manchen von Margarets Kunstwerken die Frage, ob den Originalen überhaupt je eine Aura innewohnte: Das im folgenden Kapitel beschriebene Gemälde *Tomorrow Forever* (1963, <https://bit.ly/3kRjMvV>) beispielsweise basiert auf einer genauen Vorgabe Walters und wurde nicht aus Margarets eigener kreativen Vorstellungskraft geboren. Die Frage, ob Originale ebenso wie ihre Reproduktionen "aura-los" sein können, wirft BIG EYES

---

<sup>293</sup> Mit dieser Aussage zitiert Walter eine Feststellung Margarets, die sie während eines Abends im Jazzclub getroffen hat, kurz nachdem er von Ruben abgelehnt worden war (vgl. BIG EYES 00:22:40ff.). Damals widersprach er ihr vehement, nun eignet er sich ihre Worte an und gibt sie – wie ihre Malereien – als die seinen aus.

<sup>294</sup> Walter ist nicht gewillt, seinen Erfolg mit Margaret zu teilen, obwohl sie ihm ihre Kinder mit den großen Augen überlassen hat. Zwar arrangiert er ein Treffen mit Dick Nolan, doch präsentiert er neben Margarets Werken die kindlichen Malereien Janes (vgl. BIG EYES 00:50:27ff.). Dadurch werden Margarets Gemälde geschmälert und als Freizeitspielerei vorgeführt, als Ergebnisse einer gelangweilten Hausfrau, die ihrem künstlerisch begabten Ehemann nacheifert. Außerdem behauptet er, Frauenkunst verkaufe sich nicht und lädt seine Tochter, die er Margaret bisher verschwiegen hat, zu dem Treffen ein, um es zu sabotieren. Auf der Ausstellung von Walter – wo Margarets Bilder erneut neben Janes ausgestellt werden – bietet sich ihr nun die Gelegenheit, sich als Künstlerin zu etablieren (vgl. ebd. 00:53:12ff.). Niemand interessiert sich groß für ihre Arbeiten, höchstens für sie selbst, wie die Flirtversuche eines Anwesenden beweisen. Hinzu kommt Margarets Unvermögen, Konversation zu betreiben; ihr neu entdeckter Hang zur Numerologie lässt sie etwas verrückt und nicht wie eine ernstzunehmende Künstlerin erscheinen. Somit ist nicht nur Walter für Margarets Misserfolg verantwortlich, sondern ebenso sie selbst.

<sup>295</sup> Dazu passend ist Rubens Bemerkung angesichts der zahlreichen Keane-Reproduktionen: „Herrgott, es ist eine Bewegung!“ (BIG EYES 00:55:07-00:55:10).

zweifellos auf.

Massenproduktion wird überdies mittels zweier weiterer Aspekte thematisiert: Zunächst in der Möbelfabrik, in der Margaret – trotz ihres Geschlechts und mit dem "Makel" der Trennung behaftet – eine Anstellung als einzige Frau unter Männern findet (vgl. BIG EYES 00:06:50ff.). Sie malt, wie ihre Kollegen, das Motiv eines tanzenden Eis auf ein Kinderbettgestell; so entstehen ausschließlich identische Produkte. Diese Art der Massenproduktion ist zwar manuell und im Grunde handelt es sich um Originalwerke, dennoch fehlt diesen die Aura. Zu erwähnen sind ferner – unter Annahme eines weiter gefassten Verständnisses von Massenproduktion, das sich nicht nur auf Kunst bezieht – die Massenmedien, allen voran die Presse, die am laufenden Band Informationen über Walter Keane und seine Kunst verbreiten. So wäre Walter wohl nie ein bekannter Künstler geworden, hätte der *San Francisco Examiner* nicht die Prügelei zwischen Walter und Clubbesitzer Banducci auf der Titelseite zum Thema gemacht (vgl. ebd. 00:26:56ff.). Der für die Zeitung arbeitende Kolumnist Dick Nolan tritt an Walter heran und informiert ihn fortan über bekannte Persönlichkeiten, welche die Stadt beehren, sodass Walter ihnen mit einem neuen, passenden Werk aufwarten kann (vgl. ebd. 00:28:37ff.). Von Interesse sind für Nolan ausschließlich die Malereien von den Kindern mit den großen Augen, wodurch Walters Beschluss, sich als deren Schöpfer auszugeben, weiter bestärkt wird. An späterer Stelle sind Ausschnitte aus anderen Zeitungen zu sehen, gemeinsam mit Fotografien, überdies wird im Fernsehen und im *LIFE Magazine* über Walter berichtet (vgl. ebd. 00:55:11ff.; 01:10:14ff.). Der Einsatz verschiedener Medien in BIG EYES dient insbesondere dazu, den kulturellen Kontext aufzuzeigen, in dem Margaret ihre Malereien schaffte: Das Fernsehen wird immer beliebter, Zeitungen sind unverzichtbar, will man auf dem Laufenden bleiben. Sie unterstützen Walter maßgeblich dabei, Bekanntheit zu erlangen – die Bedeutsamkeit der Massenmedien wird dadurch betont, doch auch ihre Macht zur Manipulation und Beeinflussung. Im Vergleich mit ihnen – und der aktuellen modernen Kunst – wirken Margarets Ölmalereien etwas altmodisch, durch ihre Reproduktion entsprechen sie allerdings wieder dem Zeitgeist. Dennoch übernehmen ausschließlich die Originale, nicht ihre Kopien, die wichtigsten Rollen im filmischen Text.

### 6.2.2.2 *Tomorrow Forever* – das "Meisterwerk" für UNICEF als Auslöser des Wendepunkts

Sobald Margaret bewusst wird, dass Walter ihre Werke als die seinen ausgibt – sie taucht im Jazzclub auf, eines ihrer neuesten Werke, *The Stray* (o.J., <https://bit.ly/3mP3nsz>), unter dem Arm und hört ihre eigenen Worte aus seinem Mund –, stellt sich der Rezipient die Frage, wie lange es wohl dauern wird, bis sie sich aus Walters Griff befreit (vgl. ebd. 00:31:32ff.).<sup>296</sup> Die Entdeckung, dass Walters Malereien in Wirklichkeit von einem anderen Künstler stammen, bewirkt eine tiefgreifende Veränderung in ihrer Beziehung, die schließlich in der schlechten Kritik für das Gemälde *Tomorrow Forever* kulminiert.

In seiner unermesslichen Gier nach Ruhm plant Walter, auf der Weltausstellung 1964 in New York sein Meisterwerk zu enthüllen – darunter versteht er eine Malerei Margarets, die sie erst noch anfertigen muss (vgl. ebd. 01:06:13ff.). Er lockt sie mit der Aussicht, das Werk für UNICEFs Halle der Bildung zu malen und so endlich den Kindern der Welt etwas zurückgeben zu können. Höchst unglücklich beugt sich Margaret erneut dem Diktum ihres Mannes und schafft ein Werk, das unzählige Kinder mit großen Augen abbildet, die in einer langen Reihe eine Treppe Richtung Bildbetrachter erklimmen. Margaret beschwert sich über die Ausmaße des Gemäldes:

**Margaret:** „Warum musstest du es ihnen ausgerechnet in Cinerama versprechen?“

**Walter:** „Weil es alle Kinder umfassen soll, alle Rassen. Hunderte geplagte Gesichter marschieren in die Unendlichkeit. Der vollendete Walter Keane.“  
(ebd. 01:07:40-01:07:55)

Walter legt sich erneut eine bestimmte Ekphrasis zurecht, während der psychische Druck in Margaret ins Unermessliche steigt. Dies zeigt sich anhand der großen Augen, die sie bei einem Blick in den Spiegel entdeckt und zuletzt im Supermarkt an anderen Leuten sah. Eine unausweichliche Entscheidung steht bevor: Entweder wird Margaret unter der Lüge zusammenbrechen oder sich von Walter trennen. Der Entschluss zu letzterem ergibt sich schließlich durch *Tomorrow Forever*: Kunstkritiker Canaday, der sich schon in der Vergangenheit gegen Walter aussprach, ist empört angesichts der großen Rolle, die er in der Weltausstellung einnimmt (vgl. ebd. 01:10:25ff.). In seinem Artikel anlässlich der Eröffnung beschreibt er die große Malerei als fürchterlich, grotesk und geschmacklos, im direk-

---

<sup>296</sup> Das Mädchen auf dem Gemälde *The Stray* stellt im Grunde Margaret dar, darauf lassen unter anderem die blonden Haare schließen. Darüber hinaus zeichnet sich Margaret selbst durch kindliche Eigenschaften wie Naivität, Vertrauensseligkeit, Ängstlichkeit und Machtlosigkeit aus – all diese Emotionen durchlebt sie in jener Szene im Jazzclub.

ten Gespräch mit Walter doziert er: „Kunst sollte erhebend sein, nicht gefällig. Ganz besonders in der Halle der Bildung“ (ebd. 01:13:03-01:13:08). Als Canaday das Bildnis überdies als gekünstelte Schmiererei und unendlichen Kitsch bezeichnet, attackiert Walter ihn mit einer Gabel. Sein fruchtloser Angriff endet in der Rückgabe von *Tomorrow Forever* noch vor Ausstellungseröffnung sowie einem betrunkenen Walter, der seine Wut auf Margaret und Jane richtet.

*Tomorrow Forever* löst einen Wendepunkt in der Handlung aus und ermöglicht es Margaret – wenn auch gezwungenermaßen –, endlich ihre Ehe zu beenden. Zugleich dient es als Stein des Anstoßes für die ewige Diskussion darüber, ob etwas gute Kunst ist oder nicht. Canaday bezieht darin klar Position: Für ihn sind Walters respektive Margarets Werke keine Kunst, vor allem nicht *Tomorrow Forever*. Als Zuschauer ist man, speziell dieses Werk betreffend, geneigt ihm zuzustimmen, da beobachtet werden konnte, mit welchem Widerwillen Margaret an der Malerei arbeitete. Es kam nicht von Herzen, es war lediglich ein mühsamer Auftrag. Kunst, so wird vermittelt, ist an die Emotionen des Kunstschaffenden gebunden und für Walters berechnende Ideen ist Margaret zwar im Sinne der handwerklichen Ausführung, jedoch nicht auf Gefühlsebene zugänglich.

### 6.2.2.3 *Exhibit 224* – Kunst als Mittel zur Urteilsfindung

Die im Film finale Malerei Margarets, *Exhibit 224* (o.J., <https://bit.ly/34QHUT1>), übernimmt wiederum eine gänzlich andere Aufgabe als die ihr vorangegangenen Gemälde. Sie beweist, dass Margaret die wahre Urheberin der Kinder mit den großen Augen ist und garantiert ihr den Sieg im Rechtsstreit gegen Walter. Dabei existierte das Porträt von einem über eine Kante lugenden Mädchen mit kurzem braunen Haar und großen dunklen Augen zum Zeitpunkt des Gerichtsverfahrens noch gar nicht, es entsteht erst gegen dessen Ende: Der Prozess droht, zu einer Posse zu werden, in der Walter seinen eigenen Anwalt mimt und Aussage gegen Aussage steht (vgl. ebd. 01:29:20ff). Der Richter verkündet schließlich, dass es nur eine Möglichkeit gäbe, zu einem Urteil zu gelangen: „Sie beide werden malen“ (ebd. 01:35:07-01:35:10). Ausgestattet mit denselben Materialien, sollen Margaret und Walter innerhalb einer Stunde ein Gemälde im charakteristischen Stil der Kinder mit den großen Augen anfertigen. Margaret macht sich sogleich ans Werk, wohingegen Walter darauf wartet, „dass die Muse eintrifft“; als es den Anschein macht, er würde endlich zum Pinsel greifen, täuscht er eine Schulterverletzung vor und meint zerknirscht, dass er nicht

glaube, heute malen zu können (ebd. 01:37:07-01:37:09). So entscheidet das Geschworenengericht zugunsten von Margaret, die ihr jüngstes Werk stolz beim Verlassen des Gerichtsgebäudes präsentiert. Auf die Frage eines Reporters, wie sie dieses nennen wolle, antwortet sie: „Beweisstück 224“ (ebd. 01:38:51-01:38:53). Kunst wird in BIG EYES auch zum Instrument der Urteils-, zum Mittel der Wahrheitsfindung.

### 6.2.3 BIG EYES – postfeministisches Biopic und Ehedrama zugleich

Versucht man BIG EYES innerhalb der verschiedenen Ausformungen des Biopics zu verorten, gestaltet sich diese Aufgabe nicht ganz einfach. Polascheks Kategorie des *postfeminist biopic* erscheint adäquat, da BIG EYES durchaus Konventionen des klassischen Biopics über Frauen aufgreift – Margaret übernimmt zunächst die Rolle des Opfers, lässt sich auf eine selbstzerstörerische Beziehung auf Kosten ihrer Karriere ein – und diese im Laufe der Handlung ab- beziehungsweise umwandelt. Bis zur vollendeten Emanzipation dauert es Jahre, sie gestaltet sich als langwieriger Prozess, durchbrochen von verpassten Chancen, in denen Margaret nicht für sich selbst einsteht, und fehlender Unterstützung durch Andere.<sup>297</sup> Letztlich gelingt es ihr, sich von Walter zu trennen und ihre Werke zurückzuerobern; sie verfällt nicht dem Wahn, findet nicht den Tod, geht nicht an ihrem Schicksal zugrunde wie im klassischen Biopic mit weiblicher Hauptfigur.

Gleichzeitig ist BIG EYES nicht nur ein Biopic über Margaret Keane, sondern ebenso über ihren Gatten Walter. Er nimmt im gleichen Maße Raum ein wie sie, teilt sich die Rolle des Protagonisten mit ihr. Taylor (2002) spricht hierbei von einer Variante „der vergleichenden Biographik“, bei der „im Zentrum der Erzählung nicht nur eine, sondern zwei Persönlichkeiten, von denen die eine historische Bekanntheit oder Berühmtheit erlangte, die andere ein vergleichsweise gewöhnliches und kaum aufsehenerregendes Leben führte“, stehen (ebd.: 43). Dies gilt auch für BIG EYES, obwohl schlussendlich beide Keanes durch das Gerichtsverfahren bekannt wurden. Grundlegend geht es um eine Gegenüberstellung von Margaret und Walter: Sie, die studierte Künstlerin, Fachfrau in ihrem Metier, er, der Mächtigeremaler, der sich ihrer Gemälde bemächtigt, nicht einmal den Unterschied zwischen einem Öl- und einem Acrylbild kennt, aber dennoch als erfolgreicher Künstler gefeiert wird. Insgesamt handelt es sich bei BIG EYES mehr um ein Ehedrama als eine Biografie,

---

<sup>297</sup> Nach ihrer ersten Lüge gegenüber Jane wendet sich Margaret hilfeschend an einen Priester, der ihr, ohne auf Details einzugehen, rät, Walters Urteil zu vertrauen, schließlich sei er als Mann das Familienoberhaupt (vgl. BIG EYES 00:37:33ff).

ferner ermöglicht dieser Ansatz „auch eine genauere Perspektive auf den Charakter des Ruhms“ (ebd.).<sup>298</sup>

BIG EYES konzentriert sich demnach weniger auf eine Zurschaustellung biografischer Ereignisse, stattdessen macht der filmische Text die Massenproduktion von Kunst, die Bewertung von Kunst, rechtmäßige Urheberschaft und speziell die Unterdrückung der Frau sowie ihre Emanzipation zu den Hauptthemen der Narration. Ruhm und Emanzipation gehen in BIG EYES Hand in Hand: Margaret gelingt das, was viele Frauen in den Fünfziger-, Sechzigerjahren nicht wagten und auch im vermeintlich weiblich-emanzipierten 21. Jahrhundert oft nicht gelingt, sie wehrt sich gegen ein patriarchalisches System, befreit sich aus ihrer auf Missbrauch basierenden Ehe und fordert das Ansehen ein, das ihr zusteht. Dementsprechend ist ihr Werdegang für alle Frauen – nicht nur für Künstlerinnen – von großer Bedeutung.

### 6.3 Tom Hoopers THE DANISH GIRL

Stellen Biopics über Frauen im Vergleich zu jenen über Männer bereits eine Seltenheit dar, so sind queere filmische Biografien, sprich Texte über Personen, die in ihrer Geschlechtsidentität von einer gesellschaftlich verbreiteten heterosexuellen Norm abweichen, noch rarer (vgl. Duden 2019). Einer der Gründe dafür ist der sogenannte Hays-Code, dessen Richtlinien zwischen 1934 und dem Ende der Sechzigerjahre unter anderem die Darstellung von Homosexualität in Hollywoodproduktionen unterband (vgl. Künemund 2018: 143). Doch auch nach dessen Abschaffung waren queere Biopics geraume Zeit tabu, geschuldet der unaufgeschlossenen und feindseligen Einstellung gegenüber allen, die nicht der konventionellen Vorstellung vom heterosexuellen Menschen entsprachen.<sup>299</sup> Erst seit Ende der Neunzigerjahre werden vermehrt queere Filmbiografien produziert, verstärkt in der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts; zu ihnen gehören OSCAR WILDE (UK 1997), FRIDA, KINSEY (USA/D 2004), MILK (USA 2008), LIBERACE (USA 2013) oder THE IMITATION GAME (USA 2014). Der zu untersuchende Film THE DANISH GIRL aus dem

---

<sup>298</sup> Gegen eigene Biografie spricht außerdem, dass lediglich wenige Jahre aus Margaret Keanes Leben vor ihrer Flucht nach San Francisco filmisch näher betrachtet werden.

<sup>299</sup> In der Bundesrepublik Deutschland wurde der sogenannte Paragraph 175 im Jahr 1969 dahingehend verändert, dass Homosexualität unter Männern ab 21 Jahren nicht mehr als Straftat galt; 1973 wurde die Altersgrenze auf 18 Jahre gesenkt (vgl. Bundeszentrale für politische Bildung 2014). 1994 wurde der Paragraph komplett abgeschafft, er existierte seit 1872 (vgl. ebd.). Bis heute gibt es Länder, in denen Homosexualität mit dem Tod bestraft wird, unter anderem im Sudan, Jemen, Iran oder in Saudi-Arabien sowie Teilen Somalias und Nordnigerias (vgl. Nier 2017).

Jahr 2015 nimmt unter ihnen eine Sonderposition ein, denn er widmet sich der noch seltener thematisierten Transgeschlechtlichkeit: „Unter transgeschlechtlichen bzw. transgender Menschen sind Individuen zu verstehen, bei denen keine (vollständige) Kongruenz zwischen dem bei Geburt zugewiesenen und gelebtem und/oder gefühltem Geschlecht vorliegt“ (Saalfeld 2018: 154).<sup>300</sup> Transgeschlechtlichkeit ist ein Phänomen, das vorrangig im Inneren eines Menschen vonstattengeht (vgl. ebd.: 155). Umso interessanter ist es zu erforschen, wie sich ein audiovisuelles Medium an der Darstellung der sich unsichtbar sowie unhörbar vollziehenden Transgeschlechtlichkeit mithilfe von Bildern und Tönen versucht (vgl. ebd.). In *THE DANISH GIRL* wird dazu im Besonderen auf die Malerei zurückgegriffen.

Kopenhagen, 1926: Der dänische Landschaftsmaler Einar Wegener ist glücklich mit seiner Frau Gerda, einer Porträtmalerin, verheiratet. Während er sich erfolgreich als Künstler etabliert hat, findet Gerdas Kunst kaum Beachtung. Als sie an einem Porträt ihrer Freundin Ulla, einer Balletttänzerin, arbeitet, bittet sie Einar, ersatzweise Modell zu sitzen. Gekleidet in feine Strümpfe, Damenschuhe und ein Kleid vor sich haltend, wird er kurzerhand zu Lili. Was als von Gerda inszenierte Spielerei begann, wird für Einar bald zur Realität: Zunehmend identifiziert er sich mit dem weiblichen Geschlecht, lässt seine männliche Seite Einar nach und nach verschwinden. Gerda, die dank der Porträts von Lili zur anerkannten Künstlerin aufsteigt, zieht mit Einar nach Paris, wo sie ihrer Arbeit nachgehen will und Einar sich dem Griff von Dr. Hexler entziehen kann, der ihn aufgrund seiner "Perversion" zwangseinweisen möchte. Trotz des langersehnten Erfolgs, den Lili ihr beschert, leidet Gerda unter dem Verlust ihres Mannes und ihrer in Auflösung begriffenen Ehe. Sie wendet sich hilfesuchend an Einars Jugendfreund Hans, doch ebenso wie eine Reihe weiterer Ärzte vermag er es nicht, Einars Wandel zu Lili aufzuhalten. Dessen Wunsch besteht nun darin, vollends zur Frau zu werden: Mit Unterstützung des deutschen Arztes Dr. Warnekros unterzieht er sich zweier geschlechtsangleichender Operationen, stets an seiner Seite ist Gerda. Beide Operationen sind chirurgisch erfolgreich, dennoch verstirbt Lili nach dem zweiten Eingriff – in dem Wissen, endlich auch körperlich eine Frau zu sein.

---

<sup>300</sup> Ebenso wie in Saalfelds Aufsatz wird auch in dieser Untersuchung auf den Begriff Transgeschlechtlichkeit zurückgegriffen, da die Bezeichnung Transsexualität aufgrund der weitverbreiteten Annahme, er beziehe sich auf sexuelles Verhalten und nicht auf das Geschlecht, häufig als negativ erachtet wird (vgl. Kühne 2015).

THE DANISH GIRL basiert auf dem 2000 erschienenen, gleichnamigen Roman von David Ebershoff, der in einer stark fiktionalisierten Erzählung das Leben der dänischen Malerin Lili Elbe, vormals bekannt als Einar Wegener, rekonstruiert (vgl. Saalfeld 2018: 164).<sup>301</sup> Aufgrund vorhandener biografischer Fakten wird vermutet, dass Lili Elbe intersexuell war, dieser Umstand findet jedoch in THE DANISH GIRL keine Beachtung – Einar beziehungsweise Lili wird eindeutig als transgeschlechtlich charakterisiert (vgl. ebd.: 155). Dieser Befund sei lediglich erwähnt, um im Allgemeinen auf die Veränderungen aufmerksam zu machen, die sich beim intermedialen Transfer vom Roman zum Film ergeben und sich auf die Handlung auswirken, stellt aber kein Hauptanliegen der folgenden Analyse dar. Von Interesse ist vielmehr, wie der Einsatz von Einars und Gerdas Kunst zur Entfaltung der Narration und zur "Frauwerdung" des dänischen Malers beiträgt.

### 6.3.1 Intermediale Referenzen auf Einar Wegeners Kunst

THE DANISH GIRL ist kein stereotypes Künstlerbiopic, das Aufstieg, Erfolg und Niedergang des Protagonisten schildert. Einer der Gründe dafür ist, dass sich Einar die Rolle der Hauptfigur mit seiner Frau Gerda teilt, die ebenfalls malt und deren Bildern noch weit bedeutungsvollere Funktionen zukommen als Einars Werken. Denn nicht der künstlerische Werdegang Einars ist von vorrangigem Interesse, sondern seine erwachende Transgeschlechtlichkeit wie auch die dadurch ausgelösten Ereignisse und Veränderungen. Im Zuge der Eigenidentifizierung als Frau und die dadurch bedingte Tilgung von Einar hört Lili auf zu malen; dementsprechend wenig intermediale Bezüge auf Einars Kunst lassen sich in THE DANISH GIRL finden. Unterschieden wird zwischen den Landschaftsmalereien, die auf seiner Ausstellung präsentiert werden und dem letzten Werk, das er im Film schafft.

#### 6.3.1.1 Einars Landschaftsmalereien auf der Vernissage

Einars liebste Motive werden unmittelbar zu Beginn von THE DANISH GIRL gezeigt: ein Moor, ein Fjord, ein einsamer Felsen in erhöhter Lage über dem Meer, eine Reihe zarter, unbelaubter Bäume (<https://imdb.to/2GmeHg1>). Diese letzte, durch Wind und Vögel belebte Aufnahme wird durch einen *jump cut* mit ihrem statischen Äquivalent verbunden: einer von Einars Landschaftsmalereien, die, wenn auch in leicht abgewandelter Form, auf das Original *Poplars along Hobro Fjord* (1908, <https://bit.ly/34MWYI6>) referiert. Auffäl-

---

<sup>301</sup> Bereits 1932 wurde eine auf Lilis Tagebüchern basierende Biografie von Niels Hoyer veröffentlicht, die wesentlich authentischere Einblicke in ihr Leben gibt (vgl. Saalfeld 2018: 164).



lig ist hierbei, dass die – zumindest anfängliche – Illusion von Echtheit, wie sie eine skalierte, nur durch den Kamerarahmen bedingte Kadrierung erzeugt hätte, bewusst vermieden wird. Stattdessen wird der Kontrast zwischen Vorlage und Gemälde, der durch die Begrenzung des Werks mittels eines breiten schwarzen Rahmens sowie dessen goldene Fassung noch verstärkt wird, ausdrücklich betont. Die sich daraus ergebenden Antonymenpaare 'echt' vs. 'unecht' oder 'Original' vs. 'Imitation' lassen sich vom Werk auf seinen Schöpfer übertragen: Wie der reale Fjord im Gemälde ist auch Lili, die wahre Persönlichkeit, in Einar verborgen und ebenso wie das Bildnis, das Wirklichkeit vorgaukelt, täuscht Einar gleichfalls sein Dasein als Mann vor – im Inneren war beziehungsweise ist er schon immer Lili, eine Frau. All dies wird erst später deutlich; auf das Gemälde folgt zunächst dessen Betrachterin Gerda, die als Frau des Malers eingeführt wird (vgl. THE DANISH GIRL 00:01:40ff.). Ihre bedeutende Position, die sie innerhalb der Narration einnimmt, wird anhand dieser Reihung erkennbar, denn erst nach Gerda wird der gefeierte Künstler adressiert: Sein Galerist Rasmussen bezeichnet ihn als einen der besten Landschaftsmaler in Dänemark und stellt dadurch den betreffenden Protagonisten vor. Hinter Einar sind weitere seiner Gemälde zu sehen, allesamt Abbilder der Natur, speziell jener Landschaften, die in den ersten Filmaufnahmen vorgeführt wurden.

Die Malereien Einars dienen somit auch als Mittel zur Einführung der beiden Protagonisten: Gerda als Einars Frau und Einar, der explizit als Landschaftsmaler ausgewiesen wird. Als Künstler legt er sich die Beschränkung auf, ausschließlich Landschaften auf der Leinwand festzuhalten, speziell Darstellungen des Fjords oder Moors von Vejle, Einars Geburtsort. Er verbindet damit etwas, das über normale Kindheitserinnerungen hinausgeht. Den Gemälden wohnt eine verborgene Semantik inne, die sich erst parallel zu Lilis Erwachen entschlüsseln lässt.

### 6.3.1.2 Einars letzte beiden Werke

Es wurde bereits vorweggenommen, dass die gemalten Landschaften Reminiszenzen an Vejle darstellen. Dieses Wissen wird nicht unmittelbar zu Beginn des Films, sondern erst einige Minuten später vermittelt: Einar arbeitet an einem Gemälde und verkündet Gerda, er habe endlich die richtige Farbe für den abzubildenden Schnee gefunden (vgl. ebd. 00:08:56ff.). Seine Frau, frustriert über ihren Besuch bei Galerist Rasmussen, der ihre Werke nicht vertreten will, erwidert gereizt: „Ein Moor in Vejle. Ich versteh nicht, wie du

immer wieder dasselbe Motiv malen kannst“ (ebd. 00:09:13-00:09:19). Lächelnd meint Einar, er sei damit vielleicht einfach noch nicht fertig. Gerda kann Einars Beweggründe nicht nachvollziehen, da sie nicht weiß, welche Erlebnisse ihn mit seinem Heimatort verbinden. Mit dem Thema ist er noch nicht fertig, da er seine eigene Entwicklung zu Lili nicht abgeschlossen, geschweige denn bewusst begonnen hat. Nachdem Einar als Ullas Stellvertreter für Gerda Modell gestanden hat, zeigt sie sich versöhnlich und beobachtet ihren Mann beim Malen.

**Gerda:** „So hochkonzentriert. Manchmal glaube ich, du versinkst in der Leinwand vor dir und bist einfach verschwunden, irgendwo im Moor. Wie der Drachen von deinem Freund damals.“

**Einar:** „Hans.“

**Gerda:** „Hans. Ich wette, er sitzt immer noch auf diesem Stein und weint herzerreißend.“

**Einar:** „Nicht doch. Er ist jetzt Kunsthändler in Paris. Er verkauft alte Meister an reiche Amerikaner.“

**Gerda:** „Also müssen wir uns um Hans nicht sorgen.“

**Einar:** „Nein, um Hans müssen wir uns wirklich nicht sorgen.“

(ebd. 00:13:56-00:14:36)

Dieser Dialog gewährt weitere Einblicke in die Bildsemantik: Einar hat in Vejle seine Kindheit verbracht, gemeinsam mit einem Jugendfreund namens Hans. Diese Zeit mit Hans hat ihn stark geprägt, immer wieder malt er damit verbundene Motive, unter anderem den Stein, auf dem Hans saß. Der nun erwachsene Kunsthändler wird zugleich näher beschrieben, sein aktueller Wohnsitz sowie seine Tätigkeit werden genannt – es wird ersichtlich, dass er noch eine größere Rolle in der Handlung einnehmen wird. Die Arbeit an dem Bildnis wird daher in diesem Moment dazu genutzt, eine weitere Figur einzuführen und auf ihre Bedeutung für den Maler hinzuweisen.

Am Ende ihres Gesprächs kommt Einar auf Gerdas scherzhafte Behauptung, sie glaube manchmal, er verschwinde im Moor, zurück, indem er sagt: „Ich verschwinde nicht plötzlich im Moor; das Moor ist in mir, Dummerchen“ (ebd. 00:14:44-00:14:48). Das Moor steht somit stellvertretend für Lili. Als Gerda lachend den Raum verlässt, betrachtet Einar sein Bild, das für einige weitere Sekunden dem Rezipienten vorgeführt wird. Dies verdeutlicht erneut, dass die Malerei ein Geheimnis birgt, das es erst noch aufzudecken gilt und dient zugleich der Spannungssteigerung.

Das nächste Mal, als Einar an dem Moorbild arbeitet, ist Lili schon in der Öffentlichkeit aufgetreten. Auf dem Künstlerball küsste sie einen Mann, was Gerda veranlasst zu sagen: „Ich denke, es wär besser, wenn Lili nicht nochmal herkäme“ (ebd. 00:34:58-00:35:00). Sie spricht von Lili wie von einer dritten, eigenständigen Person und greift dadurch Einars

Art mit seiner zweiten Identität umzugehen auf.<sup>302</sup> Einar beteuert, es zu versuchen, gesteht aber zugleich, dass ihr Verkleidungsspiel etwas in ihm ausgelöst habe. Diesen internen Wandel, der sich mit dem Anlegen von Perücke, Strümpfen und Kleid vollzogen hat, hält er in Form eines neuen Bildes fest (vgl. ebd. 00:36:16ff.). Es handelt sich dabei vermutlich um eine noch nicht fertiggestellte Referenz auf das Originalgemälde *Poplars at Hobro* (1919, <https://bit.ly/2I1rXr8>). Der Schaffensprozess wird zwar nicht konkret gezeigt, doch ist erneut das Motiv der schmalen Bäume zu sehen, das aus dem Moorbild bekannt ist. Diesmal hat Einar ein paar Änderungen vorgenommen: Statt fünf Bäumen sind nur vier zu sehen, sie wirken wie junge Triebe. Der Himmel ist von einem hellen Gelb, das die darunterliegende Wasseroberfläche spiegelt. So erscheint die gesamte Malerei, insbesondere im Vergleich mit dem vorangegangenen winterlichen Moorbild, wie in warmes Licht getaucht, zart und frühlingnahend – das Erwachen Lilis in Einar wird anhand dieses neuen Gemäldes versinnbildlicht.<sup>303</sup> Dementsprechend nervös betrachtet sein Schöpfer es, zwiegespalten, wie er mit diesem Wandel umgehen soll. Als er es zuhause nicht mehr aushält, begibt er sich ins Ballett, entkleidet sich vor einem Spiegel und betrachtet seinen männlichen Körper, imaginiert ihn als weiblichen.

Das Rätsel um Einars Vergangenheit wird schließlich gelüftet, als Gerda glücklich von ihrem Besuch bei Rasmussen nach Hause kommt – das Gegenstück zu jener Szene, in der das Moorbild erstmals zu sehen ist und Gerda enttäuscht vom Galeristen zurückkehrt (vgl. ebd. 00:44:08ff.). Demgemäß hat sich nicht nur eine Einar betreffende Wandlung vollzogen, sondern auch Gerda wird von der erfolglosen zur beachteten Künstlerin. Ihre Freude trübt sich, sobald sie Lili entdeckt, die ihr gesteht, sich mit Henrik, dem Mann vom Künstlerball, zu treffen. Wieder als Einar gekleidet entspinnt sich ein offenes Gespräch, in dem er Gerda berichtet, dass Lili für ihren Schulfreund Hans geschwärmt und dieser sie ein einziges Mal geküsst habe, woraufhin Einars Vater Hans verprügelte. Als Einar davon erzählt, erleidet er einen Anfall und stürzt zu Boden – einer seiner monatlichen Magenkrämpfe, die laut ihm mit einem heftigen Nasenbluten einhergehen (vgl. ebd. 00:47:50ff.). Diese Symp-

---

<sup>302</sup> Am Morgen nach dem Ball erklärt er der gerade erwachten Gerda, er hätte sie schlafen lassen, da sie erst spät nach Hause gekommen sei und erkundigt sich, wie es gewesen sei, ob Lili sich vergnügt habe (vgl. THE DANISH GIRL 00:34:30ff.). Einar grenzt sich bewusst von Lili ab, zum einen aus Verlegenheit wegen des Kusses, zum anderen, weil er Lili tatsächlich als eigenes Individuum versteht, mit dem er sich (noch) den Körper teilt.

<sup>303</sup> Auch über den auditiven Kanal wird das Sinnbild vom frühlingshaften Erwachen vermittelt: Während Einars beziehungsweise Lilis eingehender Bildbetrachtung erklingt Vogelgezwitscher (vgl. THE DANISH GIRL 00:36:44ff.).

tome referieren auf den Menstruationszyklus und treten immer dann auf, wenn Lili sich in physischer oder mentaler Nähe von Männern befindet, die sie begehrt (vgl. ebd. 00:33:31ff.; 00:47:09ff.). Präzise ist dies der Fall, wenn sie sich in Ausführung eines oder in Erinnerung an einen Kuss ihrer eigenen Physis bewusst wird – eine Frau, gefangen im männlichen Körper – und sich mit den Problemen, die damit einhergehen – Gerda, der Verlust ihrer Ehe, das Gefühl, nicht normal zu sein, die (vermutete) Unmöglichkeit, ihrem Körper zu entfliehen –, konfrontiert sieht. Krämpfe und Blut fungieren als eine Art Bestätigung, dass sie trotz ihrer männlichen Attribute eine Frau ist.

Durch das Gespräch zwischen Einar und Gerda wird die Semantik des Moorbildes respektive der Vejle-Gemälde offenbart: Sie sind Reminiszenzen an den ersten Mann, in den Lili sich verliebte. Dadurch wird zugleich deutlich, dass Lili schon immer da war, bereits vor den Verkleidungsspielen. Die Landschaftsmalereien sind Belege für Lilis Existenz, auch wenn das den Betrachtern der Bilder und Einar selbst nicht bewusst ist. Dementsprechend ist es wenig verwunderlich, dass Einar nach seiner Selbsterkenntnis, in Wirklichkeit Lili zu sein, aufhört zu arbeiten. Auf Gerdas Bemerkung, sie vermisse es, wie er neben ihr arbeite, erwidert er: „Ich kann mich nicht mehr erinnern, wie die Landschaft war. Ich weiß nichts mehr von Vejle“ (ebd. 00:55:06-00:55:13). Einar ist nicht mehr auf seine Erinnerungen an Vejle angewiesen, da Lili nun konkret in sein Leben getreten ist. Mit den Landschaftsgemälden verliert Einar das Interesse an der Malerei im Allgemeinen und so bleibt das Moorbild das letzte, das im Film zu sehen ist.

Final wird darauf Bezug genommen, wenn Hans die Pariser Wohnung der Wegeners betritt und es an der Wand entdeckt, den darauf abgebildeten Fjord von Vejle erkennt er sofort wieder (vgl. ebd. 01:01:56ff.). Gemeinsam mit Lili, die ihn erwartet, erinnert er sich an die Zeit, als sie über den Fjord in die Zukunft blickten. Eben dieser Fjord, der zu Beginn des Films eingeführt wurde, wird an dessen Ende, nach Lilis Tod, ein weiteres Mal gezeigt (vgl. ebd. 01:51:00ff.). Als Gerda und Hans über ihn hinaussehen wie damals Einar und Hans, löst sich ihr Schal. Er steigt empor und tanzt über dem Meer, jener Schal, den Lili einst Gerda schenkte. Sie trugen ihn abwechselnd, doch letztlich wurde er zu Lilis Markenzeichen und seine Farbe ist von demselben hellen Gelb wie jenes auf dem Landschaftsgemälde, das Einar zuletzt malte.

Abschließend lässt sich zusammenfassen, dass Einars Landschaftsmalereien als Speicher seiner wahren Identität fungieren, die seit dem Kindesalter in ihm schlummert und

nicht erst durch die von Gerda angeregten Verkleidungen erweckt wird; sobald Lili auftaucht, werden die Gemälde wie die Kunst selbst für Einar nichtig. Darüber hinaus dienen sie der Einführung von Hans, der eine essenzielle Rolle in Einars jungem Leben spielte sowie maßgeblich dazu beitrug, dass er Maler wurde und Lili in sich entdeckte.<sup>304</sup> Hans ist auch deshalb für die Narration von größerer Bedeutung, da er zu Gerdas neuem männlichen Gefährten wird.

### 6.3.2 Intermediale Referenzen auf Gerda Wegeners Kunst

Wie erwähnt bildet Einars Transgeschlechtlichkeit das zentrale Thema in *THE DANISH GIRL*. Eng damit verknüpft sind Gerdas Gemälde, die, im Gegensatz zu Einar, nur wenig an der Schöpfung von Landschaftsabbildern interessiert ist und sich stattdessen der Porträtmalerei widmet. Laut Definition handelt es sich bei einem Porträt um „ein gemaltes, grafisch umgesetztes oder als Skulptur gearbeitetes Bildnis eines Menschen“ (Schönenbach 2000: 83). Bevor die Fotografie erfunden wurde, stellte das Porträt die einzige Möglichkeit dar, eine Person in einer Momentaufnahme festzuhalten (vgl. ebd.). Malerisches Talent, Perspektive und subjektive Wahrnehmung des Künstlers nehmen dabei maßgeblichen Einfluss auf die Darstellung – weit mehr, als es bei der Fotografie der Fall ist, insofern nicht auf Bildbearbeitungssoftware zurückgegriffen wird. Die grundlegende Funktion, die das Porträt übernimmt, ist die des Stellvertreters: „So repräsentiert im Normalfall das Portrait den Abgebildeten und er ist stets bildhaft anwesend“ (ebd.: 98). Diesem Stellvertretercharakter des Porträts kommt in *THE DANISH GIRL* große Bedeutung zu.

#### 6.3.2.1 Gerdas Porträts vor Lili

Gerda wird im filmischen Geschehen noch vor Einar eingeführt, allerdings in ihrem Status als Ehefrau und nicht als Künstlerin. „Würden Sie nicht auch gern wie Ihr Mann malen können?“, erkundigt sich eine Vernissagebesucherin, woraufhin Gerda traurig lächelt (*THE DANISH GIRL* 00:01:41-00:01:43). Wenige Minuten später wird durch Einars Aussage, Rasmussen habe versprochen, sich Gerdas Arbeit anzusehen, der Grund für Gerdas Resignation geliefert: Sie ist ebenfalls Malerin, allerdings werden ihre Werke nicht von einem Galeristen vertreten. So drängt sich die Vermutung auf, es handle sich bei Gerda um eine weitere Künstlergattin, deren eigenes Talent von dem ihres Mannes überschattet wird.

---

<sup>304</sup> So war Hans laut Einar der einzige, „der ihn einfach hat malen lassen. Der ihm sagte, dass es in Ordnung wäre, Maler zu sein“ (*THE DANISH GIRL* 01:03:40-01:03:45).

Gerda ist jedoch keine Frau, die sich überschatten *lässt* – dies wird in jener Sequenz deutlich, in der erstmals ihre Gemälde zu sehen sind (vgl. ebd. 00:05:23ff.). Im Atelier, umgeben von diversen Porträts – von Skizzen über vollendete Werke –, sitzt ihr ein Mann Modell. Der Kunde ist, wie durch den vorangegangenen Dialog zwischen Einar und Ulla angedeutet wurde, sehr schüchtern: Seine Augen huschen zum Porträt, eilig befolgt er Gerdas Anweisung, die Pose beizubehalten. Er bedankt sich, dass sie bei der Sitzung allein sind und hofft, Einar sei damit einverstanden. Süffisant lächelnd erwidert Gerda, er sei absolut einverstanden und es sei keineswegs ungewöhnlich, dass der Porträtierte ohne weitere Anwesende gemalt werden wolle: „Es ist schwer für einen Mann, von einer Frau angesehen zu werden. Frauen sind das natürlich gewohnt, aber soll ein Mann sich dem Blick einer Frau unterordnen, verwirrt es ihn. Obwohl ich glaube, dass es bestimmt viel Vergnügen machen würde, wenn man darin eintaucht“ (ebd. 00:06:14-00:06:39). Mit jedem ihrer Worte wird er nervöser und zuckt erschrocken zusammen, als Gerda ihrem Hund einen Befehl gibt, den er als an sich gerichtet interpretiert. Die Modellsitzung und das dabei entstehende Porträt dienen der Einführung Gerdas, einerseits als Malerin von Porträts, andererseits als intelligente, gewitzte, selbstbewusst auftretende Frau, die den Männern gleichgestellt ist. Das Kunstwerk an sich birgt keine für die filmische Handlung bedeutende Semantik, es verweist ausschließlich auf Gerdas Malstil und ihr künstlerisches Können.

Ihr anschließender Termin bei Rasmussen verdeutlicht überdies, dass nicht, wie eingangs angenommen, Gerdas Tätigkeit als Malerin infrage gestellt wird (vgl. ebd. 00:08:09ff.). Es ist der Stil ihrer Gemälde, der Rasmussen dazu bewegt, sie nicht zu vertreten: „Diese Art von Bildern ist nicht ganz so meine...Gerda, keiner von uns würde etwas davon haben, Sie auszustellen. Das ist kein Urteil über Ihre Fähigkeiten, ich bin ganz Einars Meinung, Sie könnten eine erstklassige Malerin sein, Sie müssten nur das richtige Thema finden“ (ebd. 00:08:32-00:08:52). Dies gelingt Gerda bald darauf in Form von Darstellungen Lilis. Deren Erwachen geht mit einem anderen Werk einher, *The Ballerina Ulla Poulsen in the Ballet Chopiniana, Paris* (1930, <https://bit.ly/2I1rHs8>).

Tänzerin Ulla kann nicht zur Porträtsitzung erscheinen, weshalb Gerda Einar bittet, Ullas Strümpfe samt Schuhen anzuziehen und zu posieren, um mit ihrer Arbeit fortfahren zu können (vgl. ebd. 00:09:00ff.). Die fast vollendete Malerei steht dem Moorbild gegenüber, an dem Einar augenblicklich arbeitet, sie überragt es förmlich und verweist so auf den Unterschied zwischen den Eheleuten. Amüsiert kommt Einar ihrem Wunsch nach, weigert

sich aber, das dazugehörige Kleid zu tragen; sie einigen sich darauf, dass er es nur vor sich halten muss. Während Gerda mit der Fertigstellung des Gemäldes beginnt, ist Einars gesamte Aufmerksamkeit auf die femininen Kleidungsstücke an seinem Körper gerichtet. Durch Ich-Perspektiven sowie Detailaufnahmen von Gesicht als auch beschleunigter Atmung wird seine Faszination für die Stoffe auf seiner Haut veranschaulicht und durch die sich steigernde Instrumentalmusik zusätzlich betont. Der Bann wird schließlich von Ulla gebrochen, die, mit einem Lilienstrauß in der Hand, lachend das Atelier betritt und verkündet: „Von jetzt an nennen wir dich Lili“ (ebd. 00:13:28-00:13:34).

Saalfeld (2018) spricht bei dieser Szene von einem *plot point*, „weil sie den inneren Geschlechtskonflikt der transgeschlechtlichen Figur in verdichteter Art und Weise filmisch vermittelt und die Richtungsveränderung des narrativen Verlaufs andeutet“ (ebd.: 156). Der Malvorgang an sich ist weniger interessant, ebenso wie das Bild – sie erfüllen lediglich dem Zweck, Einars beginnenden Wandel zu Lili filmisch zu vermitteln, ein Vorgang, der, wie zu Beginn erläutert wurde, sich vornehmlich im Inneren ereignet. Durch die subjektiven Kameraeinstellungen und nahen Aufnahmen von Einars körperlichen Reaktionen wird dieser Prozess nun nach außen getragen und für den Rezipienten, nicht aber für Gerda, ersichtlich. Die Veränderungen an Einar werden ihr erst nach und nach bewusst, unter anderem durch ihre Porträts von Lili.

### 6.3.2.2 Gerdas Porträts von Lili

Das erste Bild von Lili schafft Gerda nachts: Sie kann nicht schlafen und fertigt deshalb eine Skizze des ruhenden Einar an, auf der seine femininen Gesichtszüge stark hervortreten (vgl. THE DANISH GIRL 00:20:21ff.).<sup>305</sup> Der Kohlestift ist für feine Linien nicht geeignet und so erscheinen die Lippen wie mit Lippenstift konturiert, die Lider wie mit Lidschatten geschminkt. Gerda zeichnet Einar bewusst weiblich; am Abend zuvor trug er ihr seidenes Nachthemd unter seiner Männerkleidung. Als Einar erwacht und sie fragt, worüber sie nachdenke, antwortet sie: „Zum Beispiel, ob wir gestern ein Baby gezeugt haben“ (ebd.

---

<sup>305</sup> Sämtliche der im Film gezeigten Gemälde von Lili sind Imitate der Originale Gerdas, da sich das Gesicht des Darstellers Eddie Redmayne zu sehr von jenem der echten Lili Elbe auf den Malereien unterscheidet (vgl. Lee 2015). Die Werke wurden von drei Künstlern in Modellsitzungen mit dem Hauptdarsteller, die über zwei Monate dauerten, angefertigt (vgl. ebd.).

00:20:50-00:20:53).<sup>306</sup> Einars folgende Frage, was sie glaube, ignoriert Gerda – stattdessen erwidert sie: „Ich frag mich, seit wann du so hübsch bist“ (ebd. 00:20:57-00:21:00). Durch diese Aussage in Kombination mit der Zeichnung wird deutlich, dass Gerda in Wirklichkeit über die schleichende Veränderung in Einar sinniert.

Wie in einem Rausch erstellt sie weitere Skizzen, die Einar am nächsten Tag betrachtet. Es handelt sich dabei um jeweils zwei Bilder in derselben Pose, einmal mit wenigen Linien angedeutet, einmal ausgearbeitet. Die an sich unsichtbare Transgeschlechtlichkeit wird anhand von ihnen visualisiert: Die schwach ausgearbeitete Zeichnung stellt den in Auflösung begriffenen Einar dar, die detaillierte Skizze Lili, die noch nicht vollständig hervorgetreten ist, jedoch immer mehr an Präsenz gewinnt. Diese Präsenz des Weiblichen, die sowohl für Einar als auch Gerda klar ersichtlich ist, animiert letztere zu einem Spiel: Sie möchte einen Künstlerball besuchen, was Einar vehement ablehnt, da es laut ihm bei solchen Anlässen nur um Selbstdarstellung gehe. Gerda schlägt daraufhin mit vielsagendem Blick auf die Skizzen vor, er solle als jemand anderes gehen. Beiden ist klar, als wer: Lili. Die Zeichnungen dienen in dieser Szene somit zusätzlich als Ideengeber und Medium zur wortlosen Kommunikation. „[...][V]ielleicht hättest du sogar Freude dran“, meint Gerda und in der folgenden Sequenz bewahrheitet sich diese Annahme: Sie schminkt Einar, er zieht sich den Lidstrich selbst und kann das sogar „[b]esser, als es je bei mir [Gerda] gelingt“ (ebd. 00:22:59-00:23:01; 00:23:45-00:23:47). Gerda möchte die bereitwillig posierende Lili zeichnen, diese behält aber vor lauter Überschwang keine der eingenommenen Haltungen bei. Der Malvorgang kann nicht ausgeführt werden und geht stattdessen in ein erotisches Spiel zwischen den Eheleuten über.

Das erste Gemälde von Lili entsteht parallel zu jenem erwähnten Moment, in dem Einar seinen männlichen Körper im Spiegel inspiziert und ihn als weiblichen imaginiert (vgl. ebd. 00:38:59ff.). Das anfänglich spielerische Verkleiden ist einer Ernsthaftigkeit gewichen, die sich in Einars Blick widerspiegelt. Der Rezipient wird hier zur zweiten beobachtenden Instanz, um ihm so „den Zugang zu ermöglichen zu Einars bestehendem Konflikt zwischen gefühltem Geschlecht und aufgrund körperlicher Merkmale zugeschriebenem Geschlecht“ (Saalfeld 2018: 158). Der Rückgriff auf sogenannte *naked body shots* stellt dabei laut Saalfeld eine für zeitgenössische Filme zum Thema Transgeschlechtlichkeit gängige

---

<sup>306</sup> Gerda und Einar versuchen bereits seit einiger Zeit, ein Kind zu zeugen, jedoch ohne Erfolg. Dadurch wird betont, dass es Einar nicht bestimmt ist, Vater zu sein, sondern sein wahres Leben, das einer Frau, zu führen.



Strategie dar (vgl. ebd.).<sup>307</sup> Im Gegensatz zu Einar, der sich mittels eines gespiegelten Abbilds mit Lili konfrontiert, setzt sich Gerda via Parallelmontage mit deren gemaltem Abbild auseinander (vgl. ebd.: 160). Zunächst studiert sie eine farbige Skizze von Einar, auf der die für Lili charakteristischen roten Haare klar hervorgehoben sind. Entschlossen greift sie nach einer Leinwand und hinterlässt darauf dynamische, emotionsgeladene Linien. Die Leinwand wird dabei, entgegen der Gewohnheit, von hinten gefilmt, sodass das entstehende Bildnis spiegelverkehrt durch das Leinen gezeigt wird.<sup>308</sup> Gerda lässt all ihre Gefühle in das Gemälde fließen – wie auch Saalfeld (2018) feststellt, fungiert sie, nicht Lili, als Identifikationsfigur: „Während der Film die transgeschlechtliche Figur hier über die verwendeten filmästhetischen Verfahren objektiviert und im Bildkader fixiert, ergreift er gleichzeitig Partei für Lilis Partnerin, indem Gerdas subjektive Gefühlswelt über die Kamerabewegungen eingefangen wird“ (ebd.). Das Resultat ihrer Wut und Angst ist ein unvollendetes Aktgemälde von Lili, die rauchend auf einer Chaiselongue sitzt. Die Malerei unterscheidet sich von den bisherigen Werken Gerdas, sie wirkt moderner, der Stil expressionistischer. Analog zur Selbsterkenntnis von Einar findet Gerda ihren Weg als Künstlerin und erschafft eine Serie von Lili-Malereien, für die es laut Rasmussen einen Markt geben könnte (vgl. THE DANISH GIRL 00:41:11ff.). Und tatsächlich: Die Porträts verkaufen sich so gut, dass eine Pariser Galerie Gerda vertreten möchte und sie bald darauf ihre erste Ausstellung eröffnet (vgl. ebd. 00:53:16ff.). Die Schöpfung des ersten Gemäldes von Lili leitet somit Gerdas Karriere als Künstlerin und zugleich den Verlust ihrer Ehe ein.

Waren auf jener Vernissage ausschließlich Malereien von Lili zu sehen, beginnt Gerda am Morgen nach einem missglückten Versuch, mit ihrem Mann zu schlafen, sich selbst auf der Leinwand festzuhalten (vgl. ebd. 00:54:26ff.). Ihr Ziel ist keine Abkehr von Lili und zukünftige Selbstdarstellung, stattdessen präsentiert sie auf ihrer zweiten Ausstellung eine gänzlich neue Serie, in der auf jedem Gemälde beide Frauen zu sehen sind (vgl. ebd. 01:08:08ff.). Diese entstand im Zuge von Modellsitzungen nach Lilis Rückkehr, ausgelöst

---

<sup>307</sup> *Naked body shots* betonen „die körperliche Materialität des Ursprungsgeschlechts einer Figur[...], indem der Kamerablick gerichtet wird auf primäre und sekundäre Geschlechtsmerkmale“ (Saalfeld 2018: 158). Das unsichtbare Phänomen Transgeschlechtlichkeit wird anhand Einars entblößtem Körper respektive Genitalbereich visualisiert (vgl. ebd.).

<sup>308</sup> Diese Art der Darstellung des künstlerischen Schaffensprozesses findet sich an zwei weiteren Stellen im Film: bei der Arbeit an einem Selbstporträt Gerdas und bei der Schöpfung einer nackten Frau auf Leinwand (vgl. THE DANISH GIRL 00:54:26ff.; 01:28:30ff.). Die Sicht durch das Leinen ermöglicht einen Blick auf Gerdas Mimik und damit auf ihre Gefühle. Außerdem verdeutlicht sie die fragile Materialität der Malerei, die sich auf jene des menschlichen, explizit weiblichen Körpers übertragen lässt.

durch die Begegnung mit Hans.<sup>309</sup> Zu sehen sind dabei unter anderem intermediale Bezüge auf *On the Road to Anacapri* (1922, <https://bit.ly/3jSbpPd>), *Two Cocottes with Hats* (1925, <https://bit.ly/2TNYXp5>) und *The Aperitif* (1928, <https://bit.ly/328XA9f>). Die Malereien spiegeln die erneute Annäherung des Ehepaars wider, ihre Unzertrennlichkeit. Ihre Liebe füreinander hat sich jedoch verändert, zumindest Lili betreffend – sie ist nicht mehr von sexuellem Begehren und Leidenschaft geprägt, vielmehr hegt sie schwesterliche beziehungsweise tiefe freundschaftliche Gefühle für Gerda. Diese Diskrepanz zwischen Vertrautheit und Entfremdung vermitteln Gerdas Bilder überdeutlich: Die beiden abgebildeten Frauen sind stets nah beieinander positioniert, ihre Blicke hingegen voneinander abgewandt, sie widmen sich jeweils anderen Dingen ihrer Umgebung. Die in ihnen verborgene Semantik tritt insbesondere in jener Szene auffällig zutage, in der sich Gerda mit Hans unterhält: Beide stehen auf der Treppe, Körper und Gesicht nahe einander zugewandt, links dominiert ein Ausschnitt aus *The Aperitif* die untere Bildhälfte (vgl. ebd. 01:09:10ff., <https://imdb.to/3ezBfa1>). Hans fühlt sich zu Gerda hingezogen und möchte sie zum Essen ausführen. Gerda lehnt die Einladung ab, obwohl ersichtlich ist, dass sie sich ebenfalls für Hans interessiert; ihr Pflichtgefühl Einar gegenüber lässt sie aber die Flucht ergreifen. Die *mise en scène* spiegelt die aktuelle Gefühlslage wider: Die Beziehung zu Einar respektive Lili nimmt mehr Raum ein als jene zu Hans, die Gerda das zurückgeben würde, was sie seit Lilis Erscheinen in ihrer Ehe misst.

Das Prinzip des sich schließenden Kreises, das Anfang und Ende von *THE DANISH GIRL* kennzeichnet, findet gleichfalls in Bezug auf Gerdas Kunst Anwendung: Das letzte Werk, das sie im Film schafft, ist – wie das erste, bei dessen Schöpfung der Rezipient sie beobachtet – eine Skizze der schlafenden Lili (vgl. ebd. 01:32:23ff.) Lili ist nun nicht mehr in Einar verborgen, auf mentaler und körperlicher Ebene ist er bereits vollends verschwunden.<sup>310</sup> Gerda zeichnet sie nach ihrer ersten geschlechtsangleichenden Operation, was Lili glücklich kommentiert: „Ich kann spüren, wie es mir besser geht, wenn ich den Klang deines Stifts höre. In deinen Zeichnungen war ich immer weiter als ich bin. Ich werde zu dem, was du mir vorgibst. Du hast mir Schönheit verliehen und jetzt machst du mich stark“ (ebd.

---

<sup>309</sup> Aus tiefem Pflichtbewusstsein gegenüber Gerda und ihrer aufstrebenden Karriere in Paris scheint Einar zunächst darauf zu verzichten, sich äußerlich in Lili zu verwandeln. Ein Beleg für ihre temporäre physische Abwesenheit ist Lilis Aussage: „Aber jetzt, da ich wieder da bin, kann ich dir Modell sitzen“ (*THE DANISH GIRL* 01:07:17-01:07:19).

<sup>310</sup> Im Zuge der ersten Operation werden die männlichen Geschlechtsteile entfernt, in der zweiten weibliche Geschlechtsteile gestaltet (vgl. *THE DANISH GIRL* 01:23:51ff.).

01:32:31-01:32:56). Lili sieht in Gerda nicht nur die Schöpferin ihrer Abbilder, sondern auch die antreibende Kraft, ihr wahres Selbst vollends zu entfalten.

Gerdas Malereien dienen als Katalysator für Lilis Erwachen, das ohne sie entweder wesentlich später oder nie stattgefunden hätte, auch wenn Lili schon immer in Einar existiert hat. Des Weiteren ermöglichen es die Lili-Porträts, Gerda zu beruflichem Erfolg zu verhelfen und geben überdies Einblicke in die innige, nunmehr platonische Beziehung zwischen den Eheleuten. Wie sich gezeigt hat, erfüllt Gerdas Kunst gänzlich andere Aufgaben als die Landschaftsmalereien Einars.

### 6.3.3 THE DANISH GIRL – ein Biopic über ein cisgeschlechtliches, dänisches Mädchen

Wurde in der vorangegangenen Analyse von *BIG EYES* konstatiert, dass es sich dabei um eine Variante der vergleichenden Biografik handelt, so trifft dies in noch stärkerem Maße auf *THE DANISH GIRL* zu. Demgemäß wäre der Titel, der sich zwar eindeutig auf Lili Elbe bezieht, ebenso für Gerda adäquat, schließlich nimmt deren künstlerischer wie persönlicher Lebenslauf beinahe mehr Raum im Film ein als Lilis. Sie bilden ein Paar, dessen Gegensätzlichkeit durch die fortwährende Betonung ihrer angeblichen Gleichheit umso stärker hervortritt.<sup>311</sup> Gerda versucht ihrem früheren Ehemann nahe zu sein, sie ist stets an Lilis Seite und erlaubt sich bis zum Schluss keine neue Liaison – anders als Lili. Sie wird als Märtyrerin dargestellt, die für ihre Treue und Selbstlosigkeit mit einer Karriere sowie einer neuen Liebe belohnt wird. Lili hingegen verstirbt just in dem Moment, in dem sie endlich zur "ganzen" Frau wurde und zuvor musste sie Unsicherheit, Depressionen, den Vorwurf der Geisteskrankheit sowie den – allerdings selbstgewählten – Verlust ihrer Maltätigkeit ertragen. Hier zeigt sich eine Parallele zu den klassischen Biopics über Künstlerinnen, die häufig ein ähnliches Schicksal erlitten. Gerda hingegen fällt der Part des männlichen Künstlers zu, der für all seine Mühen entlohnt wird.

Der Genderdiskurs ist eines der meist debattierten Felder der letzten Jahre, Tendenz weiterhin steigend. Obwohl im Kampf um die Gleichstellung von Frauen, Männern, Ho-

---

<sup>311</sup> Durch mehrere Aussagen Gerdas wird deutlich, wie sehr sie sich eine an Seelenverwandtschaft grenzende Beziehung mit Einar wünscht. So meint sie, da sie seine Frau sei, wisse sie alles (vgl. *THE DANISH GIRL* 00:15:55ff.). Den ersten Kuss mit Einar beschreibt sie mit den Worten „Es war als küsste ich mich selbst“ und Hans gegenüber behauptet sie wütend „Ich *bin* wie Einar“ (ebd. 00:17:32-00:17:34; 01:29:55-01:29:57). Dass Gerda nicht alles über ihren Mann weiß, beweist die ihr unbekanntes Erinnerung von Hans an die Porträts, die Einar von ihm erstellte (vgl. ebd. 01:03:45ff.). Darüber hinaus ist sie in keiner Weise Einars Ebenbild, vielmehr sein – und damit Lilis – komplementäres Gegenstück; das zeigt sich an ihrem Körper, ihrem Charakter, ihrer Kunst.

mo-, Inter- und Transsexuellen sowie weiteren Geschlechtergruppen immer mehr Fortschritte gemacht werden, überwiegt nach wie vor die Vorstellung vom heterosexuellen, cisgeschlechtlichen Menschen (vgl. Saalfeld 2018: 154).<sup>312</sup> Filme wie *THE DANISH GIRL* sollen Einblicke in die Geschlechtervielfalt gewähren, Wissen vermitteln und zu mehr Akzeptanz seitens der Rezipienten führen. Mithilfe audiovisueller Strategien versucht das Biopic, einen internen Vorgang in Einars respektive Lilis Körper sichtbar zu machen: Einar streicht im Ballett über die Kleider, legt Gerdas Kleidung sorgfältig zusammen, verbessert ihr Makeup, bemerkt Damenstrümpfe im Schaufenster, tarnt das Interesse an Gerdas Nachthemd mit sexuellem Begehren, beobachtet die Bewegungen von Prostituierten, um die weibliche Mimik zu erlernen. Die Überzeugungen, im Inneren eine Frau und nach der zweiten Operation „endlich ganz ich selbst“ zu sein, werden zudem sprachlich artikuliert (*THE DANISH GIRL* 01:48:04-01:48:06). Auch das Thema Selbstmordgedanken oder die Grausamkeiten, die transgeschlechtliche Personen durchleiden mussten und denen sie bis heute ausgesetzt sind, werden in Form ignoranter Ärzte oder brutaler Schläger aufgegriffen. Dennoch stellt *THE DANISH GIRL* Transgeschlechtlichkeit als ein wenig verbreitetes, individuelles Phänomen dar, das insbesondere aus der Sicht der cisgeschlechtlichen Gerda betrachtet wird:

In der Narration wird den Auswirkungen, die Lilis Affirmation ihrer Geschlechtsidentität auf Gerda hat, mehr Gewicht beigemessen als der potentiell radikalen Natur jenes affirmativen Moments. Die Repräsentationspolitiken in *THE DANISH GIRL* legen daher keine empathische und solidarische Haltung gegenüber der transgeschlechtlichen Figur nahe. Stattdessen wird das Phänomen der Transgeschlechtlichkeit als das Andere konstruiert. Obwohl sich der Film also einer Thematik widmet, die ›queeres Potential‹ in sich birgt, so muss er dennoch als cis-normativ bewertet werden. (Saalfeld 2018: 162)

Dies belegen auch die nachgewiesenen intermedialen Referenzen: Gerdas Gemälde und damit ihr Blick auf Lili sind weit häufiger vertreten als Einars Kunst, der Rezipient sieht Lili durch Gerdas Augen. Einars Landschaftsmalereien bleiben für das Publikum weitgehend verschlossen, ihre Semantik ergibt sich erst durch Gespräche mit Gerda. Die Chronologie der Werke im Film entspricht nicht jener der Wirklichkeit, Kunst wird hier im Sinne der Narration präsentiert und ihre Originaloptik – speziell die Lili-Porträts betreffend – neuinterpretiert, sodass sie dem Gesicht des Hauptdarstellers entspricht.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, „dass es sich bei Lili Elbe zwar um das Zentrum der Erzählung handelt, ihre Transgeschlechtlichkeit jedoch in der Funktion aufgeht, die

---

<sup>312</sup> Unter cisgeschlechtlichen Personen werden Individuen verstanden, „deren zugewiesenes Geschlecht mit dem identifizierten Geschlecht übereinstimmt“ (Saalfeld 2018: 154).

narrativen Entwicklungen, vor allem Gerdas Figurenentwicklung, voranzutreiben“ (ebd.: 161). Letztgenannte ist die wahre Malerin aus Leidenschaft, wohingegen Lili ihre Berufung darin sieht, "bloß" Frau zu sein.<sup>313</sup> Fasst man THE DANISH GIRL nicht nur als Biopic, sondern als Künstlerbiopic auf, so ist eindeutig Gerda als das zentrale dänische Mädchen zu verstehen.

#### 6.4 Aisling Walshs MAUDIE

Den Abschluss des übergeordneten Kapitels zu filmischen Biografien bildet der in dieser Arbeit jüngste Analysegegenstand: MAUDIE aus dem Jahr 2016. Ebenso wie BIG EYES schildert MAUDIE das Leben einer Künstlerin des 20. Jahrhunderts, der ein dominanter Ehepartner zur Seite gestellt wird. Damit enden die Gemeinsamkeiten: Die Folk-Art-Malerin Maud Lewis war von Kindesbeinen an kränklich, ihr Mann kein ruhmsüchtiger Künstler und ihre Bilder strahlen, trotz ihres von chronischen Schmerzen begleiteten Daseins, Lebensfreude aus. Dieser Gegensatz ist in Hinblick auf die folgende Untersuchung der in MAUDIE zitierten Kunstwerke von besonderer Bedeutung.

Nova Scotia in den Dreißigerjahren: Die an schwerer Arthritis leidende Maud Dowley lebt gezwungenermaßen bei ihrer puritanischen Tante Ida, die ihrer Nichte kaum Liebe entgegenbringt. Als ihr Bruder Charles bei einem Besuch verkündet, das Elternhaus verkauft zu haben und Maud damit jegliche Hoffnung auf ein eigenes Heim nimmt, versucht sie, sich aus ihren einengenden Lebensverhältnissen zu befreien. Im Lebensmittelladen erfährt sie, dass der eigenbrödlische Fischhändler Everett Lewis ein Hausmädchen sucht. Voller Tatendrang legt Maud den langen, mühsamen Weg zu Lewis' kleiner Kate zurück, um sich dort vorzustellen. Nach anfänglichem Zögern seinerseits zieht Maud ein und muss einige Misshandlungen durch Everett über sich ergehen lassen. Ihre frohe Natur wird dadurch nicht getrübt und im Laufe der Jahre heiraten sie. Neben der Hausarbeit verfolgt Maud ihre große Leidenschaft, die Malerei: Sie bemalt das gesamte Haus, später auch Holzplatten, und schafft idyllische Szenen auf Postkarten, allesamt in bunten Farben. Als die New Yorkerin Sandra auf Mauds Werke aufmerksam wird, steigt die immer mehr verkrümmende Malerin zur lokalen Berühmtheit auf, nach deren Bildern

---

<sup>313</sup> Gerda drängt Lili dazu wieder zu malen, woraufhin diese gesteht, sie wolle eine Frau sein, kein Maler (vgl. THE DANISH GIRL 01:38:10ff.). Zynisch erwidert Gerda: „Nun, man weiß von Leuten, die beides sind“ und spricht damit von sich selbst (ebd. 01:38:19-01:38:22). In dieser Szene wird erneut der Unterschied zwischen den beiden Frauen deutlich.

sich sogar Präsident Nixon erkundigt. Letztlich erliegt Maud ihrer Krankheit und lässt einen trauernden Everett zurück, der sich in seine nun farbenfrohen Hütte zurückzieht.

Der grundlegende Aufbau von MAUDIE orientiert sich an der bereits beschriebenen, für Biopics bezeichnenden Struktur: Der Film erzählt von Mauds Aufstieg zur landläufig bekannten Künstlerin, ihr widerfahrenden Schicksalsschlägen und endet mit ihrem durch Krankheit bedingten Tod. Hinzukommen abschließende Filmaufnahmen der echten Maud Lewis und ihres Ehemanns sowie der von ihrem Vornamen abgeleitete Kosename als Filmtitel, beides geläufige Charakteristika des Biopics.<sup>314</sup> Obwohl die Narration linear aufgebaut ist, zeichnet sie sich durch einige, mehrere Monate oder Jahre umfassende Ellipsen aus, die eine zeitliche Verortung erschweren; einzige Anhaltspunkte sind die wechselnden Jahreszeiten, das zunehmend ergrauende Haar Mauds und ihre gebücktere Haltung. Auf diese Art soll, wie Lueken (2017) ebenfalls festhält, die Gleichförmigkeit von Mauds Leben in der rauen Wirklichkeit Nova Scotias verdeutlicht werden (vgl. ebd.). Diese aus gedeckten Farben bestehende Welt unterscheidet sich deutlich von jener auf Mauds Kunstwerken, die sich in Form intermedialer Bezüge im Film wiederfinden.

#### 6.4.1 Intermediale Referenzen auf Maud Lewis' Kunst

Die Folk-Art-Künstlerin Maud Lewis wurde 1903 im kanadischen Nova Scotia geboren und blieb aufgrund ihres von rheumatoider Arthritis gezeichneten Körpers die meiste Zeit für sich, da sie sich in Gegenwart anderer, unversehrter Kinder unwohl fühlte (vgl. Art Gallery of Nova Scotia 2019). Dennoch war sie ein fröhliches Kind, dessen Leidenschaft für Malerei damit begann, im Auftrag ihrer Mutter Weihnachtskarten für den Verkauf zu malen (vgl. ebd.). Mauds gesamtes Leben beschränkte sich auf ihren Geburtsort Yarmouth sowie ihren späteren Wohnort Marshalltown, wo sie Everett Lewis kennenlernte und 1938 heiratete (vgl. ebd.). Gemeinsam lebten sie in einem kleinen Haus ohne Wasser, Strom oder Heizung, Everett übernahm die Hausarbeit, zu der Maud aufgrund ihrer zunehmenden Arthritis nicht in der Lage war; stattdessen malte sie pausenlos Bilder und sorgte so für Einnahmen (vgl. ebd.).<sup>315</sup>

---

<sup>314</sup> Anhand der Originalfilmaufnahmen zeigt sich eine Abweichung zur filmischen Biografie: Der in MAUDIE stets griesgrämige Everett Lewis lacht in die Kamera und stellt ein ähnlich freundliches Gemüt wie das seiner Frau zur Schau (vgl. MAUDIE 01:49:45ff.).

<sup>315</sup> Anfangs verkaufte Maud ihre Malereien für zwei Dollar pro Stück, später wurden es bis zu zehn und heute erreichen sie auf dem Kunstmarkt fünfstellige Dollarbeträge (vgl. Belousova 2017).

Diese zeigen meist Außenaufnahmen von farbenfrohen Landschaften, in denen sich Schmetterlinge, Katzen, Kühe, Pferde, Rehe, Vögel oder andere Tiere tummeln, auch Menschen sind darauf zu finden, häufig ohne Gesichter. Der kindlich anmutende Stil der Malereien resultiert aus dem ungemischten Auftrag kontrastierender Farben und den sich klar voneinander abgrenzenden Pinselstrichen. Insgesamt zeichnen sich Lewis' Werke durch eine heitere Atmosphäre aus, die darin abgebildete Welt ist voller Harmonie. Als Oberfläche dienten der Künstlerin sämtliche Objekte in ihrer Nähe: Postkarten, Holzbretter, Backbleche, Treppenstufen, Wände, Türen und Fenster ihrer kleinen Kate (vgl. Belousova 2017). In MAUDIE widmet die Protagonistin der Gestaltung ihres neuen Heims, das als eigenständiges Kunstwerk zu betrachten ist, ebenfalls viel Zeit, doch bevor dieses näher untersucht wird, werden die Funktionen der "mobilen" Kunstwerke, auf die das Biopic referiert, dargelegt.

#### 6.4.1.1 Maud Lewis' Postkarten und Malereien auf Holz

Laut biografischer Fakten entdeckte Maud Lewis ihre Leidenschaft für Kunst durch das Malen von Postkarten, dementsprechend halten Referenzen auf ihre kleinformatischen Werke auch in MAUDIE Einzug. Die erste im Film zu sehende Postkarte ist bereits fertiggestellt und wird von Maud als Notizpapier verwendet, auf dem sie alle Personen festhält, die Everett Geld schulden (vgl. MAUDIE 00:43:40ff.). Es handelt sich dabei um eine Strategie Mauds, die zuvor von Sandra erfahren hat, dass Everett ihr noch im Voraus bezahlte Fische schuldet. Anstatt ihn direkt damit zu konfrontieren und seinen Zorn auf sich zu ziehen, schmeichelt Maud ihm, erzählt beiläufig von den Schulden ihres Bruders, um Everett die Parallelen zu ihm selbst aufzuzeigen. Sie bietet ihm an, alles für ihn aufzuschreiben und zückt dazu die Postkarte. Everett wird auf die bemalte Rückseite aufmerksam und führt ihre vorangegangene Diskussion über den unvollendeten Vogel, den Maud an die Wand gemalt hat, fort: „Das hier ist ein Vogel. Das da [Everett deutet auf die Wand], ich weiß nicht was das ist, aber ein Vogel ist es nicht“ (ebd. 00:44:15-00:44:21). Auf der Postkarte ist ein blauer Vogel festgehalten, in Anlehnung an das Originalwerk *British Kingfisher & Apple Blossoms* (1963, <https://bit.ly/34UhNS3>), das einen fliegenden Eisvogel vor idyllischer Landschaft mit Scheunen, grünen Wiesen und blühenden Apfelbäumen zeigt. Kunst hat in diesem Fall einen funktionalen Nutzen als beschreibbare Oberfläche, Maud sieht darin ein Mittel zum Zweck. Sie hilft dabei, ihr Vorhaben in die

Tat umzusetzen: Everett soll der New Yorkerin ihre Fische bringen. Passenderweise ist dazu ein Eisvogel, der sich hauptsächlich von Fischen ernährt, auf der Postkarte abgebildet.

Mauds Plan geht auf und so begibt sie sich mit Everett zu Sandra, um ihr die ausstehenden Fische zu liefern, inklusive der dazugehörigen Vermerke, die sie auf einer von Mauds Postkarten mit Wintermotiv, eine Referenz auf *Christmas Card* (1950, <https://bit.ly/2Jqi19M>), notiert hat (vgl. ebd. 00:48:43ff.). Sandra willigt ein, den zusätzlichen Fisch zu bezahlen, wenn Maud ihr mehr von ihren Postkarten malt; vereinbart werden zehn Cent pro Stück. Bald befasst sich Maud kaum mehr mit Hausarbeit, sondern ausschließlich mit Malerei und die Nachfrage steigt derart, dass ihre Karten sogar im örtlichen Krämerladen verkauft werden (vgl. ebd. 00:53:38ff.).<sup>316</sup> Die Postkarte fungiert demnach als Initiator für den Verkauf von Mauds Malereien und leitet ihren beruflichen Werdegang von der Hobbykünstlerin zur anerkannten Künstlerin ein. Das weihnachtliche Motiv auf der Postkarte bezieht sich auf die Weihnachtskarten, welche die echte Maud Lewis im Auftrag ihrer Mutter malte und verkaufte; sie begründeten ebenfalls ihren kommerziellen Erfolg als Malerin.<sup>317</sup>

Mauds größere Malereien hingegen waren ursprünglich nicht für den Verkauf gedacht. Für das erste Gemälde, das sie im Film malt, begibt sich die Künstlerin hinter das Haus und inspiziert dünne Holzplatten, Teile vormaliger Möbel, die von anderen weggeworfen und von Everett eingesammelt worden waren (vgl. ebd. 00:44:30ff.). Nach sorgfältiger Auswahl entscheidet sie sich für zwei Stück und beginnt im dunklen Haus mit der Arbeit: Bunte Tulpen erblühen am unteren Bildrand, der Hintergrund ist in warmem Gelb gehalten; in den Vordergrund drängt sich ein größeres, katzenähnliches Wesen und im Zentrum des Bildes sind die Umrise eines Mädchens in rosafarbenem Kleid zu sehen (Abb. 16). Da zu ihrem Sitzplatz am Tisch kaum Licht vordringt, bezieht Maud bald Stellung am einzigen größeren Fenster der kleinen Kate. Diese Vorführung des Schaffensprozesses dient dazu aufzuzeigen, dass Maud sich nicht auf einen Malgrund festlegt – sie ist nicht wählerisch und nimmt, was ihr gerade zur Verfügung steht. Überdies wird Mauds Arbeitsplatz vor dem Fenster eingeführt, an dem sie fortan ihre Werke malen

---

<sup>316</sup> In dieser Szene zeigt sich die wachsende Zuneigung, die Everett für Maud empfindet: Der Ladenbesitzer macht sich über ihre Postkarten lustig und behauptet, sein fünfjähriger Sohn könne das besser. Everett verteidigt Maud, beschimpft ihn und echauffiert sich gemeinsam mit ihr über seine Dummheit.

<sup>317</sup> Maud Lewis verdiente mit ihren Bildern kein Vermögen wie vergleichsweise andere Künstler ihrer Zeit, doch für damalige Verhältnisse erbrachten sie ein gutes Einkommen.



wird. Das Fenster verfügt über einen speziellen semantischen Mehrwert, der an späterer Stelle näher erläutert wird.

Das Bildnis vom Mädchen im rosafarbenen Kleid erfüllt noch eine weitere Funktion: Sandra möchte neben Postkarten auch Mauds größere Arbeiten erwerben (vgl. ebd. 00:55:25ff.). Bedauernd erwidert die Künstlerin, sie male keine großen Bilder – Maud schafft die Malereien auf Holz nur für sich selbst und hat nicht vor, sich von ihnen zu trennen. Everett, aufmerksam geworden durch Sandras Angebot, einen hohen Preis zu zahlen, setzt sich über Maud hinweg und präsentiert ihr ein paar Gemälde in größerem Format, unter ihnen das Bildnis des Mädchens. Er und Sandra beginnen zu verhandeln, Mauds Proteste, sie wolle das Bild nicht verkaufen, werden von beiden übergangen. Verzweifelt weist sie daraufhin, das Gemälde sei noch nicht fertig und tatsächlich lenkt Everett angesichts ihrer Erschütterung ein – er behauptet, er habe Sandra nur auf den Arm genommen, die Malerei sei nicht zu verkaufen. Diese entscheidet daraufhin, Maud mit einer Auftragsarbeit zu engagieren: „Sie malen mir, was Sie wollen. Auf eine Holzplatte so wie diese da, ganz egal, was Sie wollen“ (ebd. 00:57:16-00:57:21). Als Sandra sich verabschiedet, hat Maud ihren ersten Verkauf für sechs Dollar abgeschlossen und freut sich gemeinsam mit Everett darüber.



Abb. 16-17



©NFP marketing & distribution

Diese Szene vermittelt zweierlei für die Narration wichtige Aspekte: Mauds Panik weist darauf hin, dass dem Bild eine bedeutende Semantik innewohnt. Das darauf abgebildete Mädchen lässt vermuten, dass Maud es in Gedenken an ihre Tochter malte, die nach Aussagen ihrer Tante Ida missgebildet zur Welt kam und starb. Ihr tiefsitzender Schmerz wird an dieser Stelle klar herausgestellt, was sogar Everett bemerkt und Maud wie Publikum gleichermaßen mit seiner Rücknahme des Bildes überrascht. So wird verdeutlicht, dass er zunehmend Gefühle für Maud entwickelt und in ihr weniger eine Haushaltskraft denn eine Lebensgefährtin sieht; er scheint ihre positiven Emotionen ihm

gegenüber zu erwidern. Diese wiederum werden anhand einer Malerei auf Holz visualisiert: In einer vorangegangenen Szene beobachtet Maud lächelnd Everett beim Holzhacken und hält den Moment auf einer weiteren Holzplatte fest, einer entfernten Referenz auf das Werk *Winter Logging* (1965, <https://bit.ly/3jUagXI>) (vgl. ebd. 00:52:55ff.) (Abb. 17).

Ihre Beziehung hat sich so weit gefestigt, dass sie in trauter Zweisamkeit ihrem Tagewerk nachgehen: Maud malt im Haus, Everett sitzt zu ihren Füßen an der Tür und schnitzt (vgl. ebd. 00:58:30ff.). Neugierig erkundigt sie sich, ob ihm ihre Bilder gefallen. Herrisch erwidert er, woher er das wissen solle, ob er wie eine Frau aussehe – für Everett ist Kunst ausschließlich weiblich konnotiert und unmännlich, er fühlt sich durch die Frage sogleich angegriffen. Sein Unmut steigt, als er auf einer der Malereien seinen Nachnamen entdeckt. Maud erklärt, da sie den Verkauf der Werke gemeinsam betreiben, gehören die Bilder zur Hälfte ihm; folglich solle auch sein Name darauf stehen. Everett bleibt skeptisch, erhebt jedoch keine weiteren Einwände. Stattdessen ermahnt er Maud, dass sie die Hausarbeit nicht vernachlässigen solle. Kurze Zeit später übernimmt er diese für sie und beginnt, denn Boden zu fegen. Da die Farbe auf ihrem Bild noch feucht ist, sperrt Maud ihn aus und ihm bleibt nur der Blick durch die Türfenster. Das fertiggestellte Bild, eine intermediale Referenz auf Lewis' *White Cat* (1967, <https://bit.ly/362yp9y>), das eine weiße Katze zeigt, unterzeichnet die Künstlerin mit M. Lewis. Die Signatur bestätigt, was der Rezipient bereits vermutet: Maud assoziiert mit dem Namen Lewis sich selbst und gibt sich durch dessen Verwendung auf ihren Bildern als Everetts Frau aus, obwohl dieser sie (noch) nicht geheiratet hat. Mit ihrer Erklärung Everett gegenüber beweist sie erneut weibliche Raffinesse: Zum einen lenkt sie Everett von seiner beginnenden Rage ab, zum anderen verweist sie indirekt auf das nach wie vor im Raum schwebende Thema Eheschließung. Mittels des Malvorgangs wird außerdem aufgezeigt, wie sich das Rollenverhältnis zwischen ihnen verändert hat: Maud, die Hauptverdienerin, malt, während Everett, einer Hausfrau gleich, den Boden fegt und zum Wohle der Malerei aus seinem eigenen Haus geworfen wird – und dies akzeptiert. Seine Aussage, ob er wie eine Frau aussehe, wird dadurch ironisiert.

Maud erreicht schließlich ihr Ziel und wird Everetts Frau. Ihre Malereien bietet sie nun offiziell zum Verkauf: Mithilfe eines gemalten Schildes macht sie darauf aufmerksam, zu sehen sind dabei unter anderem Referenzen auf *Oxen in Spring* (1960,

<https://bit.ly/327SKZG>) und *Three Black Cats* (1968, <https://bit.ly/2HYyId1>) (vgl. ebd. 01:10:30ff.). Sie fungieren als Beweis für Mauds unermüdlichen Arbeitseifer trotz ihrer sich zunehmend verschlechternden Arthritis – im Gegensatz zur vorangegangenen Winterszene wirkt Maud sichtlich gealtert, ihr Körper stärker gekrümmt – und veranschaulichen überdies ihren unbekümmerten Umgang mit ihren Werken, die sie einfach dem Wetter aussetzt beziehungsweise auf dem Boden abstellt.

Angelockt durch einen Zeitungsartikel über Maud und ihre daraus resultierende Bekanntheit, taucht plötzlich ihr Bruder Charles auf (vgl. ebd. 01:09:42ff.). Unter dem Vorwand, ein Bild kaufen zu wollen, erkundigt er sich nach den Einnahmen für die Gemälde, die allesamt Everett verwahrt. Charles bietet sich als Finanzberater an und versucht offenkundig, an Mauds Erfolg zu partizipieren, doch sie durchschaut ihn. Gemeinsam mit Everett bringt sie Charles dazu, willkürlich eine Malerei – *Three Black Cats* – auszusuchen, erhöht kurzerhand den Preis, gibt ihm kein Wechselgeld und verabschiedet ihn mit Nachdruck. Der von Charles vorgeschobene Bildkauf wird dazu genutzt, die bisweilen nonverbale, dennoch verständige, ausgewogene Beziehung zwischen Maud und ihrem Ehemann vorzuführen. Maud hat endlich eine Familie, die – im Gegensatz zu ihren Blutsverwandeten – zu ihr hält, wenn auch auf Everetts schroffe Art. Zugleich wird Mauds mentale Stärke vorgeführt, indem sie Charles auf höfliche, bestimmte Art mit seinen Fehlern konfrontiert und deutlich macht, dass sie mit ihm nichts mehr zu tun haben möchte.



Abb. 4

©NFP marketing & distribution

Maud und Everetts nunmehr eingespielte Ehe wird bald darauf auf die Probe gestellt. Grund dafür ist ein Fernsehbeitrag über Maud und ihre Malereien, der einige Informationen zu ihrer Arbeitsweise verrät: Sie malt ein Bild am Tag, zu jeder Jahreszeit (vgl. ebd. 01:15:14ff.). Lächelnd steht sie vor ihrem Haus und hält ein Gemälde in die Kamera, wodurch auf eine Fotografie von Bob Brooks Bezug genommen wird, veröffentlicht in Lance Woolavers Buch *The Illuminated Life of Maud Lewis* (1996) (vgl. <https://bit.ly/386zyzl> & Abb. 18). Das darauf zu sehende Gemälde steht stellvertretend für Mauds Kunst und spiegelt ihr sonniges Gemüt wider, das in starkem Kontrast zu ihrem körperlichen Leiden steht. Ebenso divergierend wirkt Everett, dessen wenig umgänglicher Charakter zu Kritik seitens seiner Mitmenschen und daraus resultierend zu Selbstzweifeln bezüglich seines Auftretens im Fernsehen führen. Seinen Frust darüber wie über die zahlreichen Menschen, die sich vor seiner Kate versammeln, um Mauds Malereien zu erstehen, lässt er an seiner durch Idas Geständnisse ohnehin bereits schwer erschütterten Frau aus.<sup>318</sup> Maud verlässt Everett und sucht Zuflucht bei Sandra.

Das Medium Fernsehen erfährt in MAUDIE folglich eine negative Konnotation: Es führt zum großen Streit der Eheleute und zur Störung ihrer selbstgewählten Einsamkeit. Der Beitrag erwähnt zudem erstmals, an welcher Krankheit Maud zeit ihres Lebens leidet und gibt ihr damit einen Namen. Er widersetzt sich ihrem Wunsch der Leugnung respektive Nichtanerkennung ihres Leidens.<sup>319</sup> Im Vergleich zum Fernsehen ist die Zeitung positiv konnotiert: In dem genannten Artikel über Maud wird Everett ebenfalls genannt, was ihm offensichtlich gefällt (vgl. ebd. 01:09:08ff.) Die Bevorzugung des Alten gegenüber dem Neuen, die an mehreren Stellen im Film zutage tritt, findet somit auch hinsichtlich der zitierten Medien Print und Fernsehen Anwendung.

Die Abwesenheit Mauds führt schließlich zu Everetts Erkenntnis, wie viel sie ihm bedeutet. Um dies zu betonen wird eine Malerei vorgeführt, die in ihrem winzigen Schlafzimmer an der Wand lehnt: Sie zeigt das frischvermählte Ehepaar Maud und Everett, die zwar keine Gesichter haben, dafür dieselben Kleider wie an ihrem Hochzeitstag tragen (vgl.

---

<sup>318</sup> Zu erwähnen ist außerdem Everetts Eifersucht angesichts Mauds Erfolg, durch den er sich in seiner Männlichkeit angegriffen fühlt. Er ist so wütend, dass er kein offenes Ohr für die weinende Maud hat, die soeben erfahren musste, dass Tante und Bruder ihr totgeglaubtes Kind in Wirklichkeit verkauft haben (vgl. MAUDIE 01:22:02ff.)

<sup>319</sup> Bei ihrem Bewerbungsgespräch reagiert Maud auf Everetts Frage, ob sie verkrüppelt sei, ungehalten: „Nein, es ist nur, ich gehe einfach komisch. Schränkt mich aber nicht ein beim Arbeiten. Ich kann die Arbeit von fünf Frauen machen“ (MAUDIE 00:14:19-00:14:28). Sie will offensichtlich weder mit ihrem gesundheitlichen Zustand konfrontiert noch darauf reduziert und für unfähig erachtet werden.

ebd. 01:29:46ff.).<sup>320</sup> Everett betrachtet das Gemälde, als er allein im Bett liegt. In der darauffolgenden Einstellung fährt er bei Sandra vor, um Maud zurückzuholen. Es wird eine Verbindung zwischen dem Bildnis und Everetts Entschluss, Maud zurückzuerobern, hergestellt, dem Werk fällt die Funktion zu, Everett dazu zu bewegen, seine Frau aufzusuchen.

Die Bezugnahmen auf Maud Lewis' Malereien betreffend lässt sich feststellen, dass sie – bis auf die genannten Ausnahmen – auf Originale referieren, doch stets nur an diese angelehnt und nie gänzlich identische Abbilder sind. Dadurch wird die Fiktionalität der Handlung betont, die sich zwar an biografischen Fakten orientiert, aber dennoch ein willkürliches Konstrukt im Sinne der zu vermittelnden Semantiken ist. Die für die Originalwerke und Referenzen geltenden Merkmale 'echt' beziehungsweise 'oberflächlich imitierend' lassen sich auch auf Lewis' Leben und ihre filmische Biografie anwenden.

#### 6.4.1.2 Maud und Everett Lewis' Kate als eigenständiges Kunstwerk

„Zeigen Sie mir einfach, wie Sie die Welt sehen“, fordert Sandra und verweist damit in einem Satz auf Mauds spezielle Art der Wahrnehmung (ebd. 00:57:28-00:57:30). Denn diese unterscheidet sich maßgeblich von der Realität: Die einsame Landschaft Nova Scotias ist rau, die Farben sind gedeckt – im Gegensatz zu Mauds Gemälden, die in kräftigen Farben leuchten und belebt wirken. Maud verwandelt mithilfe der Kunst ihre eintönige, oft grausame Welt in eine harmonische Utopie, die sie sich entweder wünscht oder durch ihre Augen tatsächlich so sieht. Für letzteres spricht jene Szene, in der Maud einen Spaziergang im Schnee unternimmt, ihre kalte, monochrome Umgebung betrachtet und sie in einer idyllisch-bunten Version auf Holz festhält (vgl. ebd. 01:07:02ff.). Ebenso verfährt sie mit dem winzigen, kargen Haus von Everett Lewis, das zu ihrem Heim wird.

MAUDIE beginnt, wie viele Biopics, mit einem Blick auf das Ende: Die titelgebende, stark verkrümmte Künstlerin bemalt die Wände ihres Hauses mit bunten Blumen, das Publikum verfolgt den Schaffensprozess in all seiner Langsamkeit und Schmerzhaftigkeit. Der Kontrast zwischen dem gemarterten Körper Mauds und ihren fröhlichen, farbenfrohen Malereien wird somit gleich am Anfang des filmischen Texts herausgestellt. Erst nach dieser eindrücklichen Sequenz erscheint der Filmtitel weiß auf schwarzem Hintergrund

---

<sup>320</sup> Ebenso wie das Bild vom Mädchen im rosafarbenen Kleid stellt dieses keine intermediale Referenz auf ein tatsächlich existentes Werk von Maud Lewis dar. Es wird lediglich ihr Malstil aufgegriffen und ein Motiv im Sinne der Narration geschaffen.

und grenzt sie dadurch als eine Art Prolog von der Haupthandlung ab. Die darauffolgende Einstellung zeigt eine jüngere, weniger gebeugte Maud und offenbart, dass es sich bei den vorangegangenen Aufnahmen um eine Prolepse handelt, was sich in der Szene kurz vor Mauds Tod nochmals bestätigt (vgl. ebd. 01:42:31ff.).

Maud leitet die Umgestaltung der kleinen Kate, die Everett bewohnt und seit ihrer Anstellung als Hausmädchen auch ihr Zuhause darstellt, mit einem einfachen Malerakt ein: Sie bestreicht eines der Regalbretter im Haus mit mintgrüner Farbe, die sie beim Aufräumen entdeckt (vgl. ebd. 00:26:53ff.). Ihr Befühlen der Farbe verrät, wie sehr Maud dem Malen zugetan ist, aber noch wagt sie nicht, Everetts Haus mit ihren Schöpfungen zu füllen. Ihre Beziehung ist zu fragil, weshalb ein konventioneller Streichvorgang, gegen den er kaum etwas einwenden kann, vorerst genügen muss. Dies ändert sich mit jenem Moment, in dem Everett zu weit geht: Ausgelöst durch ein Gespräch zwischen Maud und seinem Fischerkollegen Frank, verliert er die Beherrschung und schlägt ihr ins Gesicht (vgl. ebd. 00:33:12ff.). Zurück im Haus greift die unter Schock stehende Maud nach der mintgrünen Farbdose und beginnt, mit dem Finger Tannenbäume an die Wand zu malen. Für Maud ist das Malen eine Art Bewältigungstherapie, eine Möglichkeit zum Eskapismus aus ihrem rohen Umfeld, in dem sie von Arthritis geplagt, von Kindern mit Steinen beworfen, von Ida verurteilt und von Everett geschlagen wird. Nachdem er Maud gegenüber handgreiflich geworden ist, lässt sie alle Zurückhaltung fahren und fordert vehement ihren Lohn ein. Im Anschluss daran greift sie zum Pinsel und arbeitet das begonnene Werk deutlicher aus.

Zu dem Nadelbaum gesellen sich bald bunte Blumen, ein unvollendeter Vogel sowie ein Huhn (vgl. ebd. 00:38:00ff.). Auf letzteres wird Sandra bei ihrer ersten Begegnung aufmerksam, die sich kühl nach ihren fehlenden Fischen erkundigt. Sie fragt, ob Maud das Huhn gemalt habe und diese erklärt: „Ja. Hier ist ein Huhn am Hof rumgelaufen, ein richtig fettes. Ich wollte, ich wollte etwas haben, das mich an seine glücklicheren Tage erinnert, darum hab ich es gemalt“ (ebd. 00:39:42-00:39:55). Maud liefert damit eine Ekphrasis ihrer Wandmalerei und offenbart ihr mitfühlendes Wesen. Sandra gefällt das; sie fragt Maud nach ihrem Namen und stellt sich selbst vor. Das Bild vom Huhn trägt dazu bei, den Weg für eine Freundschaft und Geschäftsbeziehung mit Sandra zu ebnen. Inspiriert von ihrem Besuch beginnt Maud nun auch die Fensterscheiben mit Tulpenmotiven zu

bemalen – sie wagt sich auf zwischenmenschlicher und künstlerischer Ebene auf neues Terrain.

Kurz darauf adressiert Everett die Malereien an den Wänden (vgl. ebd. 00:41:45ff.). Er erkundigt sich, wer Maud erlaubt habe, Feen an die Wände zu malen; überraschenderweise bleibt er ruhig und fragt eher beiläufig. Maud korrigiert ihn, es handle sich dabei um Vögel, keine Feen und schließlich habe Everett ihr den Auftrag gegeben dafür zu sorgen, dass das Haus gut aussähe. Da er diesem Argument nichts entgegenzusetzen hat, lenkt er ein: Bis auf eine Ecke, die unbemalt bleiben soll, hat Maud freie Hand. Die Diskussion über den unvollendeten Vogel an der Wand führt Mauds sprachliches Geschick im Umgang mit Everett vor. Zugleich wird Einblick in Everetts verschlossenen Charakter gewährt: Er imaginiert den Vogel an der Wand als Fee, eine eher ungewöhnliche Interpretation für einen Mann, der als ungehobelt und unsensibel eingeführt wird. Everett beweist Fantasie und offenbart eine Facette seiner selbst, die er aufgrund der harten Zeit im Waisenhaus in sich zu verbergen gelernt hat.<sup>321</sup>

Maud beschränkt sich bald nicht länger auf Wände oder Fenster: Die Treppenstufen, Spiegel und später auch die Haustür sowie Everetts vormals verbotene Ecke werden bunt bemalt (vgl. ebd. 00:52:47ff.; 01:13:16ff.). Die letzte für den Rezipient sichtbare künstlerische Arbeit am Haus stellt schließlich das Malen der Blumen dar, was zu Beginn des Films bereits gezeigt wurde (vgl. ebd. 01:42:30ff.). Das Publikum ist jedoch diesmal mit dem Wissen um Mauds bisheriges Leben ausgestattet und weiß, dass ihr Ende naht. Anhand der Wiederholung der Eingangssequenz wird noch einmal nachdrücklich auf ihren unermüdlichen Schaffensdrang und ihre positive Lebenseinstellung verwiesen, die nicht nur angesichts ihres physischen – wie anfangs impliziert –, sondern auch psychischen Leidens erstaunlich erscheint. Der repetierte Malvorgang dient der Empathiegewinnung und appelliert an die Gefühle der Zuschauer. In einer der nächsten Szenen verstirbt Maud und lässt einen verloren wirkenden Everett zurück (vgl. ebd. 01:46:43ff.). Im Haus betrachtet er die Wände und Mauds darauf hinterlassene Malereien. Sie sind alles, was von ihr bleibt und stehen stellvertretend für seine verstorbene Frau.

---

<sup>321</sup> Everetts Potenzial zu Feingefühl und kreativer Vorstellungskraft wird auch in jener Szene nach ihrer Hochzeit deutlich, wenn er sich selbst mit einer löchrigen, grauen Socke vergleicht (vgl. MAUDIE 01:06:20ff.). Maud widerspricht, er sei vielmehr eine schlichte, weiße Baumwollsocke, woraufhin Everett meint: „Du wärst eine königsblaue oder kanariengelbe“ (ebd. 01:06:50-01:06:58). Die Spezifizierung der Farbtöne kontrastiert mit seinem sonstigen Auftreten.



Abb. 19

©NFP marketing & distribution

Durch das Bemalen der ärmlichen Kate schafft sich Maud ihre eigene Welt, einen Mikrokosmos der Helligkeit und Freundlichkeit gegen die harte Wirklichkeit vor ihrer Tür. Gleichzeitig steht die Arbeit am zunehmend farbenfroh werdenden Haus für ihr Vordringen in Everetts verschlossenen Charakter, der sich in dem kargen, düsteren Haus materialisiert. Am Ende der Erzählung hat Maud fast alles bemalt und somit auch Everett positiv verändert – der Malvorgang kann dementsprechend mit Mauds Einfluss auf ihren späteren Ehemann gleichgesetzt werden.

Vergleicht man das Originalhaus von Maud Lewis mit seinem filmischen Replikat, so zeigt sich, dass es sich stärker an der Vorlage orientiert als die untersuchten Holzmalereien und Postkarten, zumindest soweit es die letzten Einstellungen vom Hausinneren betrifft (vgl. <https://bit.ly/3en9nWk> & Abb. 19).<sup>322</sup> Die ersten Malereien, die für die Narration von großem semantischen Wert sind – der Tannenbaum, der unvollendete Vogel –, können hingegen nur im Film nachgewiesen werden. Auf das Originalhaus wird erst dann detailgetreu referiert, wenn lediglich sein sentimentaler Wert für Everett betont werden soll und imaginierte, für die Narration vormals essenzielle Einzelheiten wie die soeben genannten nebensächlich geworden sind.

---

<sup>322</sup> Es wird vermutet, dass die Schlusszenen im Originalhaus gedreht wurden, was die nun identischen Malereien an den Wänden erklären würde. Das Lewis-Haus wurde nach Mauds sowie Everetts Tod restauriert und ist heute Teil der Art Gallery of Nova Scotia in Halifax (vgl. Art Gallery of Nova Scotia 2019).



#### 6.4.2 MAUDIE – Kunst als Lebensrettung und Mittel zur Zusammenführung zweier einsamer Menschen

„Das ganze Leben ist schon in einem Bilderrahmen – direkt vor uns“ (ebd. 01:49:33-01:49:40). Diesen Satz äußert Maud zwei Mal, als finale Aussage am Ende des Films sowie bei einem Gespräch mit Sandra, bei der sie nach dem großen Streit mit Everett Zuflucht sucht (vgl. ebd. 01:26:07ff.). Er beschreibt, in Kombination mit den erläuternden Ausführungen gegenüber Sandra, wie Maud die Welt sieht und stellt zugleich die übergeordnete, auf all ihre Werke anwendbare Ekphrasis dar: Maud bildet auf ihren Malereien das Leben ab, allerdings eine subjektive, idealisierte Version davon.<sup>323</sup> Sie ist in der Lage, in den einfachen Dingen – „ein Vogel, der vorbei fliegt, eine Hummel“ – das Schöne zu sehen und mithilfe von Farbe festzuhalten (ebd. 01:27:24-01:27:30).

Die Malerei ist Mauds Leidenschaft, das Stereotyp des passionierten Künstlers findet folglich auch in MAUDIE Anwendung, wie beispielsweise ihre Antwort auf Sandras Frage – die sich der Rezipient ebenfalls stellt, wodurch die New Yorkerin zu dessen Stellvertreterin wird –, was Mauds innerer Antrieb sei, beweist: „Ich weiß es nicht, ich erwarte, ich erwarte gar nicht viel, weißt du? Also, wenn ich, wenn ich einen Pinsel in der Hand habe, ist mir alles andere egal“ (ebd. 01:26:56-01:27:11).<sup>324</sup> Kunst ist jedoch nicht nur ihre Berufung, sie ist zugleich Kompensation für ihre unfreundliche Wirklichkeit, die aus körperlicher Krankheit, trister Natur und kalten Menschen besteht.

Zu diesen gehört ohne Zweifel Everett Lewis. Mauds Verhältnis zu ihrem späteren Ehemann nimmt den Hauptteil der Handlung ein und ist eng mit ihrem Kunstschaffen verknüpft. Anfangs verhält er sich abweisend gegenüber Maud, die ihm dennoch stets mit Freundlichkeit begegnet. Erst als er die Hand gegen sie erhebt, setzt sie sich zur Wehr, mit Farbe wie mit Worten. Ihre Beziehung durchläuft einen schleichenden Prozess: Maud, die eigentlich als Hausmädchen bei Everett angestellt ist, wird zur Hauptverdienerin, während sich Everetts Rolle auf die des Hausmanns reduziert. Um ihm seine Männlichkeit nicht vollends abzusprechen – man bedenke den zeitlichen Kontext der Dreißiger- bis Sechzigerjahre – sowie seinen gelegentlich aufblitzenden Neid nicht weiter zu schüren,

---

<sup>323</sup> So erklärt sie Sandra: „Ich male aus dem Gedächtnis, nehme ich an, ich überlege mir das alles selbst“ (MAUDIE 01:26:28-01:26:37).

<sup>324</sup> Dementsprechend groß ist Mauds Sorge angesichts ihres zunehmend schlechteren Gesundheitszustands, was sie auch gegenüber ihrem Arzt äußert: „Es ist sehr schwer, es ist schwer einen Pinsel zu halten, ja, wissen Sie. Können Sie mir irgendetwas gegen meine Arthritis verordnen, bitte?“ (MAUDIE 01:39:57-01:40:07).

überlässt Maud all ihr verdientes Geld Everett und lobt ihn wiederholt für sein Verhandlungsgeschick. Mauds und Everetts Verhältnis zueinander basiert dabei nicht nur auf Geschäftsmäßigkeit oder Berechnung: Zwar suchte er ursprünglich eine Angestellte und Mauds Hauptziel war es, von ihrer Tante unabhängig zu sein, aber im Laufe der Erzählung gedeiht Liebe zwischen ihnen, die sich sprachlich beispielsweise in dem angstvoll ausgerufenen Kosenamen Maudie äußert.<sup>325</sup>

MAUDIE lässt sich gleichfalls als postfeministisches Biopic bezeichnen. Der filmische Text greift das Konzept der leidgepackten Frau, die von ihrem Umfeld misshandelt wird, auf und wandelt dieses um: Indem er sich nicht allzu stark auf ihre Krankheit konzentriert, macht er Maud Lewis nicht zum Opfer. Wie in vielen Filmbiografien steht eine Liebesgeschichte im Zentrum der Handlung, doch in dieser gibt die Malerin ihre Leidenschaft nicht zugunsten des Mannes auf – stattdessen unterstützt Everett seine Frau bei ihrer Arbeit und nimmt überdies die eigentlich ihr zugewiesene traditionelle Rolle der Hüterin des Heims an. Möglich machen dies Mauds unermüdlich freundlicher Charakter sowie ihre Malereien, die diesem wie ihrem Bild von Welt eine materielle Form geben. Ihren Werken wohnt eine utopisch heilsame Semantik inne, nach der sich nicht nur Mauds Mitmenschen, sondern auch US-amerikanische Präsidenten sehnen.<sup>326</sup>

---

<sup>325</sup> Kurz vor ihrem Tod erleidet Maud einen Anfall, woraufhin Everett besorgt fragt: „Maud? Maudie? Sag mal, was hast du? Was ist denn? Was ist denn?“ (MAUDIE 01:43:00-01:43:09). Er streicht ihr sanft über das Gesicht und fährt sie ins Krankenhaus. Der Kosenamen, der nur ein einziges Mal im Film fällt, ist der Beweis für Everetts Liebe zu seiner Frau, die in dem Wissen, geliebt worden zu sein, glücklich sterben kann, nachdem sie Zeit ihres Lebens stets nur von ihren Mitmenschen, auch der eigenen Familie, abgelehnt wurde. Der Filmtitel birgt deshalb einen semantischen Mehrwert, der über die bloße Zitation von Mauds Namen hinausgeht.

<sup>326</sup> In einer Szene erwähnt Maud beiläufig gegenüber Everett, ihr habe Vizepräsident Nixon einen Brief geschickt und sie darin um ein Bild gebeten (vgl. MAUDIE 01:12:58ff.). Ernst fügt sie hinzu, dass er jedoch nichts bekomme, solange er nicht vorher Geld schickt, woraufhin Everett wohlwollend zustimmt. Tatsächlich gab Nixon 1970 – damals bereits US-Präsident – bei Maud Lewis zwei Bilder in Auftrag (vgl. Belousova 2017).

## 7 Jacques Rivettes DIE SCHÖNE QUERULANTIN

Die bisherige Untersuchung zeigt auf, wie vielseitig sich die Funktionalisierung von Kunst im Film gestalten kann. Der Großteil des Korpus besteht dabei aus Filmen über (vormals) existente Maler, Ausnahmen bilden lediglich DER KONTRAKT DES ZEICHNERS sowie das abschließende Analyseobjekt, Jacques Rivettes DIE SCHÖNE QUERULANTIN aus dem Jahr 1991, in denen jeweils ein fiktiver Künstler als Hauptfigur fungiert. Letztgenanntes weist eine zusätzliche Besonderheit auf: Die Dynamik der Handlung ergibt sich aus dem wechselseitigen Verhältnis zwischen Maler und Modell, die gemeinsam an der Schöpfung eines Meisterwerks mit dem Titel *Die schöne Querulantin* arbeiten. Dieses wird jedoch nicht gezeigt und bleibt „eine filmische Leerstelle“ (Nies 2013a: 372).

An einem heißen Julitag erhält der aufstrebende Pariser Künstler Nicolas über den gemeinsamen Bekannten Porbus die Möglichkeit, den von ihm verehrten Maler Edouard Frenhofer auf seinem südfranzösischen Château zu besuchen. Dieser lebt dort zurückgezogen mit seiner Frau Liz, die vor zehn Jahren Modell für sein bis dato unvollendetes Werk *Die schöne Querulantin* stand. Bei einem Gespräch unter Männern schlägt Porbus vor, Frenhofer solle das Gemälde mit Nicolas' Freundin Marianne als Modell realisieren und dadurch zurück zur Malerei finden. Nach anfänglichem Widerstand willigt Marianne ein und es beginnt ein mehrtägiger Schaffensprozess, der Maler wie Modell, Ehefrau wie Freund an ihre Grenzen bringt. Beide Beziehungen durchlaufen eine Veränderung, Marianne sieht sich überdies mit schmerzhaften körperlichen Verrenkungen konfrontiert, die ihr Frenhofer während der Modellsitzungen aufzwingt. Nach Fertigstellung mauert er *Die schöne Querulantin* ein und präsentiert den erwartungsvollen Männern ein gänzlich anderes Bild, das er ohne Mariannes Anwesenheit in nur einer Nacht vollendete. Einzig der Künstler selbst sowie die Frauen in seinem Leben – Liz, Marianne und Magali, die Tochter der Haushälterin – sahen das echte Gemälde.

Der Film basiert auf Honoré de Balzacs Novelle *Das unbekannte Meisterwerk* von 1832, in dem der gleichnamige Maler Frenhofer versucht, die vollendete Malerei zu schaffen: ein Porträt der Kurtisane Catherine Lescault mit dem Titel *La Belle Noiseuse*, für das die Geliebte des jungen Nicolas Poussin Modell stehen soll (vgl. Kilb 1992). Den Bildtitel greift Rivette, seines Zeichens Mitbegründer der Nouvelle Vague und ehemals Chefredakteur von *Cahiers du Cinéma*, nun als Filmtitel auf (vgl. Schwerfel 2003: 220). Im Zentrum der Narration steht der langwierige kreative Prozess, der sich nicht auf ein Werk beschränkt,

an dem pausenlos gearbeitet wird, sondern dem zahlreiche Entwürfe vorangehen, bis sich der Maler an die Leinwand wagt. Diese sind dem Rezipienten – im Gegensatz zum Gemälde *Die schöne Querulantin* – visuell zugänglich.<sup>327</sup>

### 7.1 Intermediale Referenzen auf Bernard Dufours Kunst

Zu Beginn des Films begeben sich Nicolas und Marianne in Begleitung von Porbus zu Frenhofers weitläufigem Anwesen, um dem Maler ihre Aufwartung zu machen. Dieser ist trotz Besuchsankündigung nicht anwesend, was den Gästen Gelegenheit bietet, sich in seinem Haus umzusehen (vgl. DIE SCHÖNE QUERULANTIN 00:06:00ff.). Sie betreten einen achteckigen Raum, dessen Wände eine Serie von sich ähnelnden, gegenständlichen Maleien einer vergangenen Epoche zieren. Die Bildinhalte sind aufgrund der diffusen Lichtverhältnisse kaum sichtbar, zu erkennen sind lediglich aufgetragene Ornamente und anderes Zierwerk, auf einem größeren Gemälde zudem Teile eines monumentalen Bauwerks. Liz stellt die Räumlichkeit als Salon der Chimären vor und erzählt, diesen haben sie am liebsten, da er so nutzlos sei. Zwei skulpturale Chimären flankieren den Weg zum Gartenbereich, eine davon wird von Liz und Marianne zärtlich gestreichelt.

Die Einführung der Mischwesen, an die sich kurz danach der Auftritt des Malers anschließt, referiert auf dessen eigene "Zusammensetzung", denn strenggenommen ist die Filmfigur Edouard Frenhofer, wie auch Liptay (2011) festhält, ebenfalls eine Chimäre (vgl. ebd.: 335). Ursprünglich wollte Rivette die Rolle des Künstlers mit einem Maler besetzen, entschied sich aber letztlich für Michel Piccoli (vgl. Moritz 2005: 65). Die Hand, die Skizzen von Marianne anfertigt und schließlich *Die schöne Querulantin* schafft, stammt jedoch von Bernard Dufour – darauf wird im Vorspann, der die beteiligten Schauspieler und unter ihnen „la main du peintre Bernard Dufour“ aufführt, hingewiesen (DIE SCHÖNE QUERULANTIN 00:00:48-00:00:52). "Die Hand des Malers" wird bewusst als eigenständiger Darsteller genannt und die Partizipation des Künstlers Dufour explizit betont. Dufour gilt als „technisch perfekte[r] Zeichner, dessen Kunst sich als zeitlos versteht, über allen Moden schwebend, aber damit auch immer anachronistisch“ (Schwerfel 2003: 222). Rivet-

---

<sup>327</sup> Für die Filmanalyse wurde auf die zweite Schnittfassung von DIE SCHÖNE QUERULANTIN zurückgegriffen, die den Beinamen DIVERTIMENTO trägt. Mit 125 Minuten verfügt sie lediglich über die Hälfte der Laufzeit des französischsprachigen Originals – dennoch handelt es sich nicht um eine gekürzte, sondern eine eigenständige Version, bestehend aus alternativen Aufnahmen derselben Szenen (vgl. Liptay 2011: 340). Da diese Fassung im deutschen Sprachraum geläufig ist – das Original wurde nicht eigens für den deutschen Markt synchronisiert – und alle bisherigen Texte, ausgenommen DIE MÜHLE UND DAS KREUZ, ebenfalls in synchronisierter Version untersucht wurden, fiel die Entscheidung bewusst auf DIVERTIMENTO.

te kam mit seinen abstrakten Malereien erstmals in den Sechzigerjahren in Berührung und war von der „Art und Weise, in der die Figur auf der Leinwand aus nicht-figurativen Konturen des Körpers hervorging“ derart beeindruckt, dass er den Künstler für seinen knapp 30 Jahre später entstandenen Film engagierte (Liptay 2011: 337). In DIE SCHÖNE QUERULANTIN finden sich hauptsächlich Zeichnungen und Gemälde Dufours, die im Zuge der Filmproduktion entstanden – allerdings nicht ausschließlich. So wird in Form von Originalmalereien und *tableaux vivants* auf bestehende Werke referiert.

### 7.1.1 *Martine, Bernard en 1967* – ein Analogon zu Frenhofer und Marianne

In Frenhofers seit Monaten verwaistem Atelier gibt es für den jungen Maler Nicolas einige Bilder seines Idols zu entdecken. Unter ihnen befindet sich ein Originalwerk Dufours, dem die Charaktere allerdings keinerlei Beachtung schenken: *Martine, Bernard en 1967* (1967, <https://bit.ly/3IOTFX5>), ein Selbstporträt Dufours mit seiner Frau Martine (vgl. Liptay 2011: 335). Immer wieder taucht das Gemälde im Bildhintergrund auf. Zunächst ist es kaum zu sehen, nur Teile des Gemäldes lugen hinter Nicolas und Marianne hervor, als sie das erste Mal Frenhofers Atelier besichtigen (vgl. DIE SCHÖNE QUERULANTIN 00:11:58ff.). Später, wenn die Männer beschließen, dass Marianne für den Maler Modell sitzen soll, ist etwas mehr von der Malerei erkennbar, allerdings unter schlechten Lichtverhältnissen (vgl. ebd. 00:20:00ff.). Erstmals gut sichtbar ist *Martine, Bernard en 1967* in jener Szene, kurz bevor Frenhofer Marianne nach oben schickt, um sich den Bademantel anzuziehen (vgl. ebd. 00:38:30ff.). Die *mise en scène* gestaltet sich derart, dass das Bildnis zentral zwischen ihnen platziert ist, sodass der männliche Part, Dufour, eindeutig Frenhofer und der weibliche Part, Martine, klar Marianne zugewiesen wird. Der gemalte Akt verweist demnach auf die baldige Nacktheit des Modells: Der gesamte Körper wird entblößt und von Dufour – dessen Gesicht im Gegensatz zu dem seiner Frau detaillierter ausgearbeitet ist –, somit von Frenhofer, betrachtet. In ihren letzten gemeinsamen Sitzungen hat sich das Gemälde schließlich soweit angenähert, dass es sich nun in direkter Nähe zu Maler, Modell und bearbeiteter Leinwand befindet (vgl. ebd. 01:46:07ff.). Ebenso wie die Figuren scheint es das Werk zu studieren; bei der finalen Enthüllung der falschen *schönen Querulantin* ist es schließlich verschwunden.

Interpretiert man *Martine, Bernard en 1967* als intradiegetisches Werk von Frenhofer, wäre die Schlussfolgerung, es handle sich dabei um eine Selbstdarstellung des Malers und

seiner Frau Liz, durchaus nachvollziehbar. Dufours Malerei muss jedoch als intermediale Referenz mit semantischem Mehrwert betrachtet werden, der sich aus seiner ursprünglichen Bildbedeutung speist: Malerisch festgehalten ist ein Ehepaar, wobei er, der Körperlose, sie, die nackte Gesichtslose, eingehend mustert. Dies kann direkt auf Frenhofer und Marianne übertragen werden, deren Beziehung – speziell auf geistiger Ebene, das Körperliche ist, abgesehen vom Malprozess, nicht von Interesse – im Laufe der Modellsitzungen derart an Tiefe gewinnt, dass sie durchaus einem eheähnlichen Verhältnis gleicht. Darauf lassen mehrere Indizien schließen: Beim ersten Auftritt des Bildes haben sich Frenhofer und Marianne gerade erst kennengelernt, eine Verbindung zwischen ihnen besteht noch nicht – ergo war von *Martine, Bernard en 1967* kaum etwas zu sehen. Beim zweiten Mal wird das zukünftige Arbeitsverhältnis Maler-Modell von den Männern beschlossen und folglich bessere, wenn auch schwach ausgeleuchtete Sicht auf Dufours Gemälde geboten. In jener Szene, in der sich Marianne erstmals entkleidet, spricht die beschriebene *mise en scène* für den Vergleich Frenhofer-Dufour respektive Marianne-Martine. Als Maler und Modell schließlich so vertraut miteinander sind, dass die Arbeit an *Die schöne Querulantin* beginnen kann, ist *Martine, Bernard en 1967* im Sinne einer weiteren Beobachterinstanz anwesend. Sobald das echte Meisterwerk eingemauert beziehungsweise das falsche präsentiert wird, ist es aus dem Atelier verschwunden – analog zur Beziehung von Frenhofer und Marianne, die mit der Fertigstellung von *Die schöne Querulantin* endet.

### 7.1.2 *Nu fond vert et blanc* – *tableau-vivant*-Einsatz im Spannungsmoment

Intermediale Bezüge auf Dufours Kunst, speziell auf seine Aktmalereien, finden sich des Weiteren in Form von *tableaux vivants*. Eine Vielzahl von Mariannes Posen geht auf vorhandene Zeichnungen, Gemälde oder Fotografien von Dufour zurück. Exemplarisch hierfür ist jenes narrative Spannungsmoment, in dem sich Marianne erstmals vor Frenhofer entblößt. Diesem vorangegangen ist Frenhofers Aussage: „Entschuldigen Sie, Sie finden oben einen Morgenmantel, hinter dem Vorhang“ (ebd. 00:38:28-00:38:34). Anschließend widmet er sich wieder seinen bisherigen Skizzen und ignoriert Marianne, die stumm seiner Aufforderung folgt. Frenhofer ist wenig darum bemüht, seinem Modell die Sitzung so angenehm wie möglich zu machen; für ihn hat sie einen Job zu erfüllen, eventuelle Ressentiments gegenüber dem Entkleiden interessieren den Maler nicht. Diese lassen sich anhand von Mariannes zögerlichen Schritten, angespanntem Gesichtsausdruck sowie krampfhaft-

tem Schlucken durchaus nachweisen. Marianne ist darum bemüht, unbekümmert zu wirken, ihr Blick Richtung Frenhofer ist nervös und herausfordernd zugleich. In just diesem Moment, wenn sie den Bademantel ablegt, stellt sie Dufours Gemälde *Nu fond vert et blanc* (1965, <https://bit.ly/3920Ib2>) nach, auf dem eine nackte Frau vor neutralem, grün-weißem Hintergrund abgebildet ist. Dieser wie die Körperhaltung der Dargestellten werden in DIE SCHÖNE QUERULANTIN präzise imitiert, selbst die Figur Mariannes ähnelt dem des gemalten Aktmodells (vgl. ebd. 00:40:13ff.).

Das Werk eines etablierten Künstlers, der für seine Aktmalereien und -fotografien bekannt war an dieser Stelle in der Erzählung zu zitieren, erscheint in Anbetracht der Bedeutung jener Szene schlüssig: Je nachdem, wie Frenhofer und Marianne reagieren, entscheidet sich der weitere Verlauf der Handlung. Er könnte ihrem Körper verfallen und es entwickelt sich eine Liebesgeschichte, sie könnte einen Rückzieher machen, da sie sich vor dem Maler nicht nackt zeigen will. Doch nichts davon tritt ein: Frenhofer, dem ebenfalls ein Hauch von Nervosität anzumerken ist, überspielt diese sofort mit professionellem Auftreten, indem er Marianne Anweisungen erteilt (vgl. ebd. 00:40:19ff.). Ihren Körper betrachtet er mit dem neutralen Blick eines Künstlers, der sein Darstellungsobjekt studiert. Schon in der nächsten Szene hat sich Marianne an die Rolle des Aktmodells gewöhnt.

Liptay (2011) sieht in den intermedialen Referenzen auf Dufours Kunst einen „Hinweis auf die produktive Einmischung des Malers, der sich nicht als bloßer Zulieferer der Bilder, sondern als mitschaffender Künstler verstanden hat“ (ebd.: 335f.). DIE SCHÖNE QUERULANTIN ist somit gewissermaßen auch ein Film über Bernard Dufour, der mit seinen bereits existierenden Werken den Stil von Frenhofers Malereien vorgibt. Rivette setzt dem geschätzten Künstler mit seinem filmischen Text bewusst ein Denkmal, wie die Nennung seiner Hand als Darsteller im Vorspann gleichfalls belegt.

## 7.2 Edouard Frenhofer – ein lebender Meister der Malkunst

Durch die Einbeziehung von Dufours Kunst und Praktik, mit Aktmodellen zu arbeiten, ist zwangsläufig davon auszugehen, dass die Filmfigur Edouard Frenhofer zumindest in Grundzügen nach dem existierenden Künstler gestaltet ist. So wird sie als renommierter Maler älteren Jahrgangs eingeführt, verehrt von aufstrebenden Jungmalern wie Nicolas (vgl. DIE SCHÖNE QUERULANTIN 00:02:52ff.). In einer deutlichen Parallele zum im Biopic gern verwendeten Stereotyp des begnadeten Künstlertalents wird Frenhofer darüber

hinaus Geniestatus zugeschrieben.<sup>328</sup> Diese wie weitere Informationen werden in den ersten Minuten des Films vermittelt, ohne dass der Künstler selbst auftritt. Von seiner Malerei lebt er so gut, dass er sich ein Château als Zuhause leisten kann, gleichwohl er seit langem nicht mehr malt.<sup>329</sup> Als Frenhofer schließlich im Garten auftaucht, hält er einen toten Hasen in der Hand, eine Reminiscenz an Albrecht Dürers bekanntes Werk *Feldhase* (1502, <https://bit.ly/3pLNxR3>) (vgl. ebd. 00:07:47ff.). Durch den Verweis auf einen der bedeutendsten Maler der Kunstgeschichte wird Frenhofer ebenfalls der Status eines Meisters verliehen – in Anbetracht der Gegenüberstellung 'lebender Hase' vs. 'erlegtes Tier' sogar ein höherer als Dürers. Dadurch wird sein Vorhaben, das vollendete Meisterwerk zu schaffen, schon vorab legitimiert. Dementsprechend passend ist es, dass Marianne Frenhofers Atelier mit einer Kirche vergleicht und den Maler dadurch auf eine gottgleiche Ebene stellt (vgl. ebd. 00:10:52ff.). Dieser erklärt, in Wahrheit handle es sich um eine Scheune – bekanntlich der Geburtsort Jesu Christi.

Doch auch Malergötter leiden unter Schaffenskrisen: Seit Monaten habe Frenhofer sein Atelier nicht mehr betreten und Liz bestätigt, er sei „schrecklich faul geworden“ (ebd. 00:11:12-00:11:13). Sein jüngstes Werk, offenkundig ein Selbstporträt, wartet unvollendet auf der Staffelei (vgl. ebd.: 00:10:57ff.).<sup>330</sup> Frenhofer hat den künstlerischen Zenit erreicht und was er nun braucht ist „ein Meisterwerk oder nichts!“ (ebd. 00:24:41-00:24:44). Seine Malereien sind zwar außergewöhnlich, wie Nicolas bemerkt, aber das reicht dem Künstler nicht: „Nicht schlecht, aber es ist nichts. Da ist kein Blut, gehe ich bis zum Letzten ist Blut auf der Leinwand“ (ebd. 00:13:11-00:13:19). Bei der *schönen Querulantin* sähe man das Blut, erklärt Frenhofer und leitet auf das Werk über, das den Mittelpunkt der gesamten Narration bildet. Er konnte es nie mit Liz als ursprünglichem Modell vollenden und nun benötigt er frisches Blut, um die Arbeit daran wieder aufzunehmen. Dieses wird in Form

---

<sup>328</sup> Als Beispiel dafür kann Mariannes Frage an Porbus angeführt werden: „Ist er wirklich ein Genie?“ (DIE SCHÖNE QUERULANTIN 00:03:32-00:03:33). Sie ist eifersüchtig angesichts Nicolas' Aufregung, sein Idol zu treffen und versuchte vorab, sich über den Maler zu informieren. Die Recherche nach einem Buch über ihn war vergeblich, was auch Porbus bestätigt: „Es gab eins, 1974. Es ist vergriffen“ (ebd. 00:03:35-00:03:39). Frenhofer wird als geheimnisvoll, begehrt und überaus talentiert dargestellt.

<sup>329</sup> Darauf lässt Liz' gemurmelte Erwiderung auf die Vermutung, Frenhofer könnte im Atelier sein schließen: „Ganz sicher nicht“ (DIE SCHÖNE QUERULANTIN 00:07:14-00:07:15). Sie impliziert, dass sich der Maler seit längerer Zeit nicht mehr dort aufgehalten hat. Bestärkt wird dies durch die vorangegangene Auskunft seitens Porbus, der Marianne über das mehr als 20 Jahre zurückliegende Datum von Frenhofers letzter Ausstellung informiert: „Sie waren noch nicht geboren, mein kleines Fräulein“ (ebd. 00:03:42-00:03:45).

<sup>330</sup> Neben dem Selbstporträt im Atelier findet sich im Schlafzimmer des Ehepaars ein weiteres, das Liz während ihres Streits mit Frenhofer betrachtet: „Es ist eigenartig. Es ähnelt dir mehr und mehr“ (DIE SCHÖNE QUERULANTIN 01:43:08-01:43:12). Frenhofers Selbstporträts können als Referenz auf Rembrandt und demnach als weiterer Vergleich mit einem Meister der Malkunst interpretiert werden.



von Marianne geliefert, einer jüngeren Ausgabe von Liz. Für die Rolle ist sie prädestiniert, denn als Kind habe man sie immer QuerulantIn genannt (vgl. ebd. 00:14:39ff.). So beginnt der mehrtägige Schaffensprozess, im Zuge dessen einige Vorarbeiten für das spätere Meisterwerk entstehen.

### 7.2.1 Herantasten an Malerei und Modell – das Skizzenbuch

Das vollendete Gemälde zu schaffen gestaltet sich selbst für einen Meister wie Frenhofer als Herausforderung. Er nähert sich der Aufgabe, indem er mit einer Reihe von Entwürfen beginnt. Dazu blättert der Künstler in seinem Skizzenbuch, das einige alte Aktzeichnungen enthält, vermutlich die ersten Entwürfe zu *Die schöne QuerulantIn* mit Liz als Modell (vgl. ebd. 00:31:26ff.). Er schlägt eine freie Doppelseite auf, überlegt kurz, blättert nochmals weiter, bevor er nach Tusche und Feder greift. Diese Geste veranschaulicht, dass Frenhofer bewusst Abstand zwischen sein ursprüngliches Projekt und dessen Neuauflage mit Marianne als QuerulantIn bringen möchte. Hier soll kein begonnenes Werk aufgegriffen, sondern ein gänzlich neues geschaffen werden.<sup>331</sup>

Parallel dazu erfolgt ein zögerliches Herantasten zwischen Maler und Modell: Für die erste Skizze ist Marianne noch bekleidet (vgl. ebd. 00:32:55ff.). Frenhofer gibt ihr Anweisungen zur Körperhaltung und beginnt sein Werk. Die *mise en scène* gestaltet sich dabei derart, dass hinter Marianne, der sich die Kamera langsam nähert, das erwähnte Selbstporträt Frenhofers aufragt. Leicht schräg gedreht, scheint es das Modell eingehend zu studieren und dient als Stellvertreter für den Zeichnenden, der aufgrund seiner Position hinter der Kamera nicht zu sehen ist. Zu hören ist er allerdings durchaus: Per auditivem Kanal wird lautstark das Kratzen der Feder übertragen, „ein akustisches Terrorinstrument“, das Mariannes Nervosität und Unbehagen angesichts der Modellsitzung noch verstärkt (Moritz 2005: 65). Es herrscht eine Unnahbarkeit zwischen Frenhofer und Marianne, die sich in der Skizze widerspiegelt, auf die ein erster Blick gewährt wird: Der Maler sieht in ihr nicht mehr als ein Objekt, bestehend aus Linien und Formen. Währenddessen sucht Nicolas Liz auf (vgl. DIE SCHÖNE QUERULANTIN 00:33:34ff.). Sichtlich aufgebracht erkundigt er sich, ob Marianne bei Frenhofer ist – seinen eigenen Vorschlag, sie solle ihm Modell stehen, bereut er bereits. Selbst Liz' Beteuerung, ihr Mann sei ein Gentleman und Nicolas habe

---

<sup>331</sup> Dieses Vorhaben wird misslingen, wie sich im Laufe des Films herausstellt und Frenhofer auf seine begonnene *schöne QuerulantIn* zurückgreifen, die er schließlich übermalt. Nähere Ausführungen dazu finden sich in Kapitel 7.2.3.

nichts vor ihm zu befürchten, beruhigt ihn nicht, denn es ist Marianne, die ihm Sorgen bereitet. Seine Nase beginnt zu bluten und so ist es Nicolas, der als Erster Blut für das vollkommene Meisterwerk lassen muss.

In der Zwischenzeit hat Frenhofer eine weitere Skizze beendet, diesmal eine Kopfstudie (vgl. ebd. 00:37:53ff.). Die klaren Tuschelinien darin werden um verwässerte, weiche Pinselstriche, wie sie für Aquarelle genutzt werden, ergänzt, die Härte des Porträts insgesamt abgemildert. Der zweite Entwurf lässt sich als erste Annäherung zwischen Maler und Modell interpretieren: Indem Frenhofer den Fokus auf Mariannes Haupt lenkt, setzt er sich mit ihr als Individuum auseinander – sie ist nicht mehr nur Objekt, sondern auch Subjekt. Die Annäherung wird zudem anhand der Proxemik aufgezeigt, der Abstand zwischen Frenhofer und Marianne hat sich im Vergleich zur vorangegangenen Skizze deutlich verringert. Dennoch handelt es sich lediglich um einen ersten Schritt aufeinander zu, der nicht überinterpretiert werden darf – die Fertigung einer Kopfskizze verlangt immerhin eine gute Sicht auf das abzubildende Gesicht, was die Nähe rechtfertigt.

Der nächste Schritt besteht darin, dass Marianne erstmals nackt posiert (vgl. ebd. 00:40:08ff.). Resultat ist jenes in Kapitel 7.1.2 beschriebene Werk, dessen Schöpfung einen der semantisch wichtigsten Handlungsmomente darstellt. Frenhofer entfernt dazu vorab sein Selbstporträt aus dem Hintergrund, damit nichts von Marianne ablenkt. Auffällig ist, dass die Skizze zu dieser ersten Aktpose Mariannes nicht gezeigt wird – sie verbleibt ebenso eine Nullstelle wie später *Die schöne Querulantin*. Dieser Fakt unterstreicht die Bedeutsamkeit der Szene für die gesamte Narration.

Erst die darauffolgende Zeichnung ist für den Rezipienten wieder sichtbar. Marianne hat dafür eine unbequeme Pose eingenommen, welche jedoch von einer gewissen Lockerheit zeugt, die bei der vorangegangenen Skizze fehlte (vgl. ebd. 00:41:00ff.). Vordergründig hat sie ihr Unbehagen abgestreift und sich mit ihrer Rolle als Nacktmodell arrangiert. Im Vergleich dazu verhüllt die Skizze mehr als sie abbildet: Die spärlichen Tuschestriche lassen kaum einen Körper erkennen, erschwert wird die Identifikation durch die dicken, feuchten Pinselstriche. Wohlgemerkt ist es zu keinem Zeitpunkt im filmischen Text Frenhofers Ziel, ein „lebendig anmutendes Bild nach der Natur [zu] erschaffen, sondern einen künstlerischen Ausdruck [zu] finden, der zu einer Wahrheit jenseits der sichtbaren Körper, jenseits der Repräsentation des Modells vordringt“ (Liptay 2011: 332). Malerei ist für ihn „wie das Meer. Es ist wie das Urrauschen des Universums. Das Rauschen der Anfänge, der

Wald und das Meer in einem“, sprich etwas nur teilweise bis überhaupt nicht Darstellbares – dementsprechend muss dasselbe für *Die schöne Querulantin* gelten (DIE SCHÖNE QUERULANTIN 00:21:06-00:21:19). Dennoch und trotz der überwundenen Hürde der Nacktheit, entfernt sich Frenhofer wieder von seinem Modell, wie er selbst bemerkt. Er beschließt den ersten Tag mit jenem letzten Entwurf und befindet seine Arbeit als unzureichend: „Ich mache nichts Gutes. Ist alles zum Wegwerfen“ (ebd. 00:41:33-00:41:37). Marianne missdeutet seine Kritik als Ende ihrer Zusammenarbeit, wird aber schnell eines Besseren belehrt: „Sie dachten, dass ich Sie einfach ziehen lasse? Es ging mir genauso. Ich hab mich so unwohl gefühlt wie Sie. Mehr noch, ich war wie gelähmt“ (ebd. 00:42:40-00:42:52). Frenhofers Unwohlsein ist nicht auf Mariannes Nacktheit zurückzuführen, sondern auf den Akt des Malens. Er muss erst zurück zu seiner Routine finden, sich wieder an den kreativen Vorgang gewöhnen, bevor er auch nur mit der *schönen Querulantin* beginnen kann. Dazu braucht er Marianne, weshalb Frenhofer nicht gewillt ist, sie nach nur einem Tag gehen zu lassen. Liz ist dies ebenfalls bewusst, weshalb sie die junge Frau überredet, am nächsten Morgen wiederzukommen (vgl. ebd. 00:43:48ff.).

Die Skizzen des ersten Tages erfüllen mehrerlei Zwecke: Über sie wagt sich Frenhofer an die Malerei heran, er prüft, ob er überhaupt noch zum Maler taugt. Die Ergebnisse sind für ihn nicht erbaulich, doch er ist nicht gewillt, so schnell aufzugeben. Zugleich nähert er sich über die Entwürfe seinem Modell an, beginnend mit Zeichnungen im bekleideten Zustand, bevor der Wechsel zur Aktmalerei stattfindet. Dieser Moment wird zur Mutprobe für Marianne, was sich durch Frenhofers Aussage, er hätte nie gedacht, dass sie wirklich kommen würde, bestätigt (vgl. ebd. 00:40:50ff.). Der Malakt ist für Maler wie Modell mit Opfern verbunden, wie mehrfach durch das Ehepaar und ursprüngliche *Querulantin*-Duo vermittelt wird. Zugleich geht damit ein Gewinn einher, wie Liz der nach dem ersten Tag aufgebenden Marianne verspricht: „Auch für Sie wird es interessant sein, Sie werden sehen“ (ebd. 00:44:15-00:44:17).

## 7.2.2 Die Angst vor der Selbstaufgabe – Entwürfe auf großformatigem Papier

Liz' Worte und Mariannes Wille, sich an Nicolas für seine Bevormundung zu rächen bewegen sie dazu, am nächsten Morgen erneut Frenhofers Atelier aufzusuchen.<sup>332</sup> Der zweite Tag beginnt auf etwas vertrauenerem Fuß: Marianne hüllt sich umgehend in den Bademantel und trinkt gemeinsam mit Frenhofer Kaffee, bevor er ihr das Kleidungsstück abnimmt (vgl. ebd. 00:45:43ff.). Der Maler verhält sich dabei äußerst geschäftsmäßig, sein neu entfachte Arbeitseifer spiegelt sich in dem schon aufgespannten Zeichenpapier wider. Im Gegensatz zur ersten Modellsitzung beschreibt er Marianne sein Vorhaben und gibt dabei brüske Anweisungen zu ihrer Körperhaltung. Mit einem groben Kohlestück beginnt er eine Studie ihres Rückens, um herauszufinden wo ihre Mitte ist. So machen es die Kunststudenten und auch Frenhofer, der gesteht, dass er sich mit Marianne wie ein Anfänger fühlt (vgl. ebd. 00:47:16ff.). Die junge Frau hat folglich die gewünschte Wirkung auf den alternden Maler: Um *Die schöne Querulantin* schaffen zu können, muss er zurück zu vergangener (kreativer) Größe finden. Marianne ist dabei die treibende Kraft, allerdings hat sie ihn zu weit zurückversetzt, in die Zeit seiner Anfänge. Da er nun wieder Lernender ist, muss noch eine Reihe von Skizzen gefertigt werden, bevor er sich an die Leinwand und damit an *Die schöne Querulantin* wagen kann. Auch Marianne steht am zweiten Tag ihrer Rolle als Modell vor neuen Aufgaben: Das Entblößen stellt zwar kein Problem mehr dar, doch jetzt dirigiert Frenhofer sie in anstrengende Posen, die ihr Schmerzen bereiten. Als sie ihn darauf hinweist, erwidert er lediglich „Dann ist es richtig“ – ein erneuter Verweis darauf, dass Großes zu schaffen stets mit Schmerz verbunden ist (ebd. 00:48:26-00:48:28).

Dem zweiten Entwurf geht eine intermediale Referenz auf Henrik Ibsens Drama *Wenn wir Toten erwachen* (1900) voraus.<sup>333</sup> Frenhofer befestigt einen großformatigen Papierbogen auf Holz und erzählt Marianne nebenbei von dem Bildhauer Rubek, der vor einigen

---

<sup>332</sup> Bei Liz zeigt sich Marianne verunsichert und gesteht, für die Rolle des Modells nicht geschaffen zu sein (vgl. DIE SCHÖNE QUERULANTIN 00:43:30ff.). Nicolas gegenüber erwähnt sie ihre Zweifel nicht, ganz im Gegenteil: Aus Trotz beschreibt sie den ersten Tag als äußerst erfolgreich und schwärmt von Frenhofers Talent (vgl. ebd. 00:44:50ff.).

<sup>333</sup> Ibsens Stück erzählt in drei Akten von dem Bildhauer Arnold Rubek, der nach Jahren im Ausland gemeinsam mit seiner Frau Maja nach Norwegen zurückgekehrt, sich dort jedoch nicht mehr beheimatet fühlt. Weltweite Berühmtheit erlangte er durch seine Skulptur *Die Auferstehung*, für die ihm eine Frau namens Irene Modell stand. Dieser begegnet Rubek nun erneut während eines Aufenthalts in einem Badehotel. Irene verließ den Künstler damals, weil sie sich in ihn verliebt hatte, ohne dass er ihre Gefühle erwiderte – Rubek sah in ihr nur ein Modell. Dennoch verlor er gemeinsam mit ihr seine Kreativität. Im Zuge der Erzählung kommt es zur einvernehmlichen Trennung zwischen Rubek und Maja, da sie ihr bisheriges Zusammenleben als nicht erfüllend betrachten. Irene erscheint wieder und besteigt am nächsten Tag gemeinsam mit Rubek einen Berg, woraufhin sie unter einer Lawine begraben werden (vgl. Ibsen 2014).

Jahren in Norwegen gemeinsam mit seinem einzigen Modell durch eine Lawine ums Leben kam. Er habe zwei, drei recht gute Sachen gemacht, vor allem eine Auferstehung: „Er hätte ein ganz Großer werden können. Schade“ (ebd. 00:50:05-00:50:08). Im Film wird Ibsens Stück dazu verwendet, eine Parallele zwischen Rubek und Frenhofer zu ziehen. Letzterer verfügt ebenfalls über das Potenzial, "ein ganz Großer zu werden" und fürchtet sich vor einem frühzeitigen Tod, der sein Vorhaben, ein Meisterwerk zu schaffen, vereiteln könnte. Gleichzeitig ängstigen Frenhofer der Schaffensprozess und die Opfer, die es dafür zu bringen gilt: „Man glaubt auf etwas zuzugehen und verliert sich darin. Man ist besessen, besessen. [...] Man muss alles loslassen, das macht Angst“ (ebd. 00:50:10-00:50:36). Wie zum Trotz gegen diese Furcht erhebt sich Marianne und sie setzen ihre Arbeit fort. Es folgt ein Schnitt auf die zweite fertiggestellte Skizze, eine weitere Rückenstudie, die sich durch ihre weichen, abgerundeten Formen von der vorangegangenen unterscheidet, darüber hinaus nehmen schwarze Pinselstriche einen Großteil des Bildes ein. Frenhofer kratzt nicht mehr nur an der Oberfläche, sondern dringt langsam in die weichen, aber auch dunkleren Tiefen Mariannes vor.

Diese Zeichnung und die im Anschluss daran entstehende werden durch Frenhofers wiederaufgenommene Geschichte miteinander verknüpft.<sup>334</sup> Diesmal berichtet er nicht vom Bildhauer, sondern von dessen Modell Irene, das seltsam und ein bisschen verrückt gewesen sei (vgl. ebd. 00:51:54ff.). Frenhofer richtet Marianne so auf der Chaiselongue aus, dass sie Irene ähnelt, die eines seiner ersten Modelle war – auf den Vergleich Rubek-Frenhofer folgt somit der Vergleich Marianne-Irene. Die dritte Studie stellt eine Reminiszenz an Irene dar, die ebenfalls das Potenzial zum Modell für *Die schöne Querulantin* barg, auch wenn Frenhofer erst durch die Geschichte von Catherine Lescault und Liz auf die Idee zu dem Werk kam. Dafür sprechen der Tonfall Frenhofers, als er von Irene erzählt und der Vergleich mit Marianne, der aktuellen Querulantin.

DIE SCHÖNE QUERULANTIN greift *Wenn wir Toten erwachen* als Binnengeschichte auf, die sich in der Diegese nicht in einem Buch, sondern der Wirklichkeit zugetragen hat. Rubek und Irene werden – darauf lassen die Aussprache der Namen sowie die Modellsitzung Irenes für Frenhofer schließen – zu Franzosen, die mit dem Maler bekannt waren. Dadurch wird eine Nähe erzeugt, die von persönlicher Anteilnahme seitens Frenhofer zeugt; ihr

---

<sup>334</sup> Frenhofer macht sich dabei nicht einmal die Mühe, das soeben beendete Werk abzunehmen; er legt einfach ein neues leeres Papier darüber (vgl. DIE SCHÖNE QUERULANTIN 00:51:19ff.). Das Motiv des Schichtens, das den Malprozess von *Die schöne Querulantin* kennzeichnet, wird hier bildlich aufgegriffen.

Schicksal regt ihn zu Denkanstößen über sein eigenes Leben als Künstler an. Auf einer Metaebene wird überdies ein Vergleich zwischen Rubek und Frenhofer gezogen: Beide arbeiten an einem Meisterwerk, beide bedienen sich dazu eines Modells, das sie nicht lieben und in dem sie nur den Wert für die Kunst respektive die Kunst selbst sehen. Anders als Irene liebt Marianne Frenhofer nicht – diese Rolle fällt Liz zu, der ursprünglichen Muse für das Meisterwerk. Das Scheitern Frenhofers an *Die schöne Querulantin* lässt sich damit begründen, dass er, im Gegensatz zu Rubek, die Liebe seines Modells erwiderte.<sup>335</sup>

Mit dem Abschluss der Geschichte von Rubek und Irene enden auch die Rückenstudien. Nun zwingt Frenhofer Marianne eine neue unbequeme Körperhaltung auf: Ein Bein angewinkelt über das andere gestellt, liegt sie auf dem Rücken, der Oberkörper ist leicht zur Seite gedreht, weg von Frenhofer, der rechte Arm liegt über ihrer Brust und berührt gerade noch den Boden (vgl. ebd. 00:55:10ff.). Während er sie nach seinen Vorstellungen drapiert, erzählt der Maler von seinem ehemaligen Modell Florence, dessen Teilnahmslosigkeit ihn faszinierte. Nackt habe sie angezogen gewirkt und angezogen nackt, das Gegenteil von Liz, die er erstmals an einem verregneten Tag im April traf. Frenhofer schildert ihr Kennenlernen, unterbricht sich aber als er sieht, dass Marianne ihre Pose aufgegeben und sich stattdessen eine Zigarette angezündet hat. Umgehend richtet er sein Modell wieder aus, gönnt ihr keine Pause – in seiner Arbeitswut ist er streng. Diese offenbart sich auch daran, dass der Schaffensprozess gar nicht erst gezeigt wird: Schon im nächsten Schnitt ist das Bild, wie die beiden vorherigen, abgenommen und im Hintergrund platziert (vgl. ebd. 00:57:34ff.).

Nach einer kurzen Zigarette geht es weiter ans Werk, mit der bis dato grotesksten Pose, bei der Marianne mit einem Knie auf der Bank lehnt, den linken Arm nach unten gestreckt, die steifen Finger berühren das Holz kaum. Davon ungerührt erkundigt sich Marianne nach dem Fortgang der Kennenlerngeschichte. Liz habe sich damals als Modell vorgestellt, ob zufällig oder bewusst ist Frenhofer bis heute nicht klar, doch

---

<sup>335</sup> Liz ist bei der Entstehung der zweiten und dritten Skizze indirekt zugegen: Nachdem Frenhofer von Rubek und Irene berichtet hat, wird eine Szene eingeschoben, in der sich Liz gemeinsam mit Magali ihrem Hobby, der Vogepräparation, widmet (vgl. DIE SCHÖNE QUERULANTIN 00:53:15ff.). Dabei offenbart sich, dass die vermeintlich liebenswürdig-naive Gattin des Malers eine rachsüchtige Seite hat: Nach der Trennung von ihrem damaligen Verlobten formte sie ein Knetmännchen, versah es mit einer seiner Haarsträhnen und traktierte es mit 33 Nadeln, bis sie sich besser fühlte. Frenhofers Ansicht, Liz sei eine Querulantin, erscheint nun weniger unvorstellbar.

„feststeht, ich hatte erst Lust auf sie und erst dann Lust sie zu malen. Und ich hatte Angst, zum ersten Mal. Die Angst wurde zur treibenden Kraft für alles, was ich machte. Eine Geschwindigkeitsveränderung, wie ein Strudel. Ich wurde blind. Ein ertastetes Bild. Als wären es meine Finger gewesen, die sahen und die sich ganz von alleine bewegten. Genau danach suche ich. Das ist es, was ich will. Ja, das ist es, das ist es. Vielleicht war das der Moment, in dem ich ein richtiger Maler wurde.“ (ebd. 00:58:34-00:59:32)

Im Laufe seines Monologs löst Marianne ihre Pose auf – Frenhofer erhebt diesmal keine Einwände – und wird zur gebannten Zuhörerin. Der Maler legt vor ihr Beichte ab, das Eingeständnis seiner Angst und seines Misserfolgs mit Liz als *schöne Querulantin* werden zur Voraussetzung für das Gelingen des Werks mit Marianne. Jene Szene gehört, wie das erstmalige Entkleiden Mariannes oder die Fertigstellung des Meisterwerks gegen Ende, zu den semantisch wertvollsten des filmischen Texts – dementsprechend bleibt die dazugehörige Skizze ebenfalls eine Nullstelle, insofern sie überhaupt geschaffen wird.

Es folgen noch zwei weitere Bilder, bevor Frenhofer und Marianne den Tag beschließen. Bei ersterem ist Liz anwesend; Frenhofer hat sie offenbar nach seinem Bekenntnis hinzugebeten (vgl. ebd. 01:01:37ff.).<sup>336</sup> Kurzerhand ergreift seine Frau die Flucht und Frenhofer lässt seinen Frust an Marianne aus. Auf ihre Fragen, warum er das Bild damals nicht beendet habe, welchem Zweck ihre Anwesenheit diene, reagiert er unfreundlich oder gibt kryptische Antworten. Als sich Marianne zum wiederholten Male erkundigt, warum sie hier sei, wo er gar nicht sie malen wolle, erwidert er: „Sie sind es nicht und doch sind Sie es. Es ist mehr als Sie. Mehr als Sie von sich wissen. Wenn das Bild wahr ist, werden Sie es sein. [...] Ich beginne, Sie zu sehen. Ich beginne“ (ebd. 01:05:26-01:06:40). Der Maler verrät dadurch die Rolle Mariannes bei der Entstehung des Gemäldes: Es geht nicht ausschließlich um sie als Individuum. *Die schöne Querulantin* ist nicht, wie Frenhofer ursprünglich annahm, an eine bestimmte Person gebunden; von Bedeutung ist eine bestimmte Eigenschaft, ein Mehr, das über die Persönlichkeit hinausgeht und eine Person zur Querulantin macht. Über jenes Mehr verfügt Marianne ebenso wie Liz, aber mit ihr wagte Frenhofer das Tieferschürfen nicht, zu groß war die Angst vor dem Verlust. Mit seinem neuen Modell könnte es hingegen gelingen.

Frenhofer schwankt zwischen Enthusiasmus und Unsicherheit. Für das finale Bild des Tages malt er nicht auf Papier, sondern auf Leinwand, Kopf, Schulter und Teile der Arme

---

<sup>336</sup> Als Belege dafür können Liz' begonnener Satz „Edouard, er...“, der sich als „Edouard, er hat mich gebeten zu kommen“ weiterführen ließe und Frenhofers harsche Antwort „Das geht Sie nichts an“ auf Mariannes Frage, ob er Liz gebeten habe zu kommen, angeführt werden (DIE SCHÖNE QUERULANTIN 01:01:43-01:01:45; 01:03:49-01:03:50).

sind durch Striche angedeutet – der Maler hat mit dem Meisterwerk begonnen (vgl. ebd. 01:07:59). Obwohl er eben noch davon sprach, Marianne langsam zu sehen, macht er einen Rückzieher und legt nach wenigen Strichen den Pinsel beiseite. Das Ende ihrer Zusammenarbeit will Marianne nicht akzeptieren: „Sie haben Angst. Ich nicht mehr. Ich werde morgen früh hier sein, um zehn Uhr“ (ebd. 01:11:02-01:11:10). Den „berühmte[n] Punkt, an dem es kein Zurück mehr gibt“, hat Marianne – im Gegensatz zu Frenhofer – bereits überschritten (ebd. 01:10:34-01:10:37). Diese Überzeugungskraft ist es, die dem Maler bisher fehlte und die er zur Schöpfung von *Die schöne Querulantin* benötigt.

Somit sind am zweiten Tag die Rollen vertauscht: Marianne ist zunehmend von der Arbeit an *Die schöne Querulantin* überzeugt, während Frenhofer altbekannte Sorgen und Erinnerungen an vergangene Misserfolge plagen, die ihn zur Kapitulation treiben. Die Entwürfe sprechen dabei eine andere Sprache: Zum einen fallen sie größer als jene Skizzen des ersten Tages aus und nähern sich dem Leinwandformat an, auf dem das Meisterwerk festgehalten werden wird. Darüber hinaus wirkt Frenhofers Linienführung weniger steif, er malt mehr und mehr aus spontaner Leidenschaft. Hinzukommt die Einbeziehung von Farben, die sich von Bild zu Bild steigert. Unterbewusst ist Frenhofer auf dem richtigen Weg, aber „Vollkommenheit [ist] nur um den Preis der Selbstaufgabe möglich“, was Marianne am Ende des Tages erkennt und Frenhofer noch nicht bereit ist zu zahlen (Schwerfel 2003: 221).

### 7.2.3 Ein ganzes Leben auf Leinwand – *Die schöne Querulantin*

Am nächsten Tag zeigt sich der Maler weiterhin zögerlich, er lässt Marianne warten, ist wortkarg und mürrisch (vgl. DIE SCHÖNE QUERULANTIN 01:17:08ff.). Die junge Frau ist nicht gewillt, dies hinzunehmen: Sie hat sich am Vorabend dazu entschieden, alles für die Schöpfung von *Die schöne Querulantin* zu geben und legt im Zuge dessen ihre passive Rolle ab. Das Modell wird zur führenden Kraft und gibt die Tagesagenda vor: „Wie Sie normalerweise arbeiten ist Ihre Sache. Lassen Sie mich sein, wie ich bin. Lassen Sie mich meinen Platz finden. Meine Bewegung, meine Zeit. Wenn es nicht funktioniert, hören wir auf“ (ebd. 01:19:04-01:19:27). Marianne ist nicht länger nur Modell, das Atelier wird auch zu ihrer Werkstatt, sie selbst zum zweiten Bildschöpfer neben Frenhofer. Dieser erhebt keinerlei Einwände gegen den plötzlichen Machtwechsel, stattdessen gewinnt er, „selber



ratlos und am Ende seiner Kräfte, aus dieser Gebärde die Idee für das vollendete Bild“ (Kilb 1992).

Marianne beginnt, von ihrer Vergangenheit zu erzählen und gewährt damit Einblick in ihr Innerstes, was Frenhofer dazu veranlasst, sie eingehend zu studieren.<sup>337</sup> Sie kommt auf Nicolas zu sprechen, das Zerbrechen ihrer Beziehung; Frenhofer umrundet sie dabei und greift zum Skizzenblock. Als Marianne ihre Pose auflöst, ruft er entsetzt: „Nein, nein! Warum haben Sie sich bewegt? Es war die Haltung, der Blick, da, es war...“ und sein Modell gibt lediglich zurück: „Das geht Sie nichts an“ (DIE SCHÖNE QUERULANTIN 01:24:17-01:24:25). Marianne offenbart ihr Innerstes vor Frenhofer, ist jedoch (noch) nicht gewillt, es ihn malerisch festhalten zu lassen – sie hat Angst vor dem, was in ihr steckt und will es weder selbst sehen noch Andere sehen lassen.<sup>338</sup> Frenhofer ist fasziniert von Mariannes „Heftigkeit“, die sich aus ihren Offenbarungen speist (ebd. 01:23:58-01:23:59). An deren Inhalt ist er wenig interessiert, ihm geht es um Mariannes Reaktion darauf, die für ihn von künstlerischem Wert ist. Marianne ist sich dessen bewusst. Nach seiner Aufforderung, sie solle weitermachen, erwidert sie: „Weiter, womit? Ich bin dabei Ihnen zu erzählen, dass mein Leben stillsteht. Dass alles zerbrochen ist zwischen Nicolas und mir. Und dass ich nicht einmal weiß, wie es dazu gekommen ist“ (ebd. 01:23:25-01:23:42). Marianne fühlt sich von Frenhofer verspottet, sie wollte, dass er sich für sie als Mensch interessiert, nicht nur für ihren Körper.<sup>339</sup> Hier kann erneut eine Parallele zu Rubek und Irene nachgewiesen werden, die ebenfalls mehr für den Künstler sein wollte. Im Gegensatz zu Irene bleibt Marianne nicht zugunsten der Kunst gefügig – als Strafe löst sie ihre Körperhaltung auf.

Mariannes Widerstand zeigt Wirkung: Parallel zu einer Szene mit Liz und Porbus, die auf eine unerwiderte Liebe zwischen ihnen hindeutet, entsteht eine Vielzahl von Entwürfen, auf einigen davon ist auch Mariannes Gesicht zu sehen (vgl. ebd. 01:30:29ff.). Die Bildnisse belegen, dass Frenhofer sie nun vollends wahrnimmt. Dementsprechend hat sich ihr Verhältnis zueinander vertieft, sie lachen und scherzen. Bestärkt wagt sich der Maler an

---

<sup>337</sup> Frenhofer wie Rezipient erfahren, dass Marianne auf ein Internat ging, dort durchgehend krank war und schließlich rausgeworfen wurde (vgl. DIE SCHÖNE QUERULANTIN 01:20:32ff.). Mit den Modellsitzungen seien nun die Fieberschübe zurückgekommen, begleitet von Albträumen, „[w]ie vor Nicolas“ (ebd. 01:21:56-01:21:57).

<sup>338</sup> Dementsprechend erklärt sich ihre Reaktion auf das fertiggestellte Meisterwerk, dessen Anblick sie zur Flucht bewegt (vgl. DIE SCHÖNE QUERULANTIN 01:50:00ff.).

<sup>339</sup> Den Denkanstoß dazu gibt Liz, die Marianne vor der Sitzung warnt: „Wenn er Ihr Gesicht malen will, weigern Sie sich“ (DIE SCHÖNE QUERULANTIN 01:16:41-01:16:45). Marianne verneint und bemerkt kurz darauf gegenüber Frenhofer: „Sehen Sie mich an, ins Gesicht. Das ist das Einzige, was Sie vergessen haben“ (ebd. 01:18:51-01:18:57).

das Meisterwerk: Er holt die unvollendete *schöne Querulantin* hervor, auf der deutlich Liz' Gesicht zu erkennen ist und beginnt mit dem Übermalungsprozess, damit, „es auszulöschen wie die störende Erinnerung an eine Liebe, die der künstlerischen Vision, die sie ursprünglich inspiriert hat, nun im Weg steht“ (Liptay 2011: 332). Zumindest ist dies Liz' Interpretation, nachdem sie das Werk betrachtet hat, auf dem ihr Gesicht unter blauer Farbe verschwindet und Mariannes Körper den Rest bedeckt: „Du hast mich ersetzt, ja. Du hast mein Gesicht durch einen Hintern ersetzt“ (DIE SCHÖNE QUERULANTIN 01:40:56-01:41:01). Frenhofer argumentiert, es sei ein notwendiges Übel gewesen, denn er komme nicht weiter, solange er an Erinnerungen festhält. Liz hingegen sieht darin Frenhofers Versuch, seine Jugend zurückzuerlangen. *Die schöne Querulantin* sei ursprünglich der Beginn eines Abenteuers gewesen, aber diesmal sei es kein Beginn, sondern das Ende. Liz spricht die Wahrheit aus, derer sich Frenhofer ebenfalls bewusst ist, ohne sie sich eingestehen zu wollen. Er beginnt keine neue Leinwand, sondern übermalt das Vergangene und bringt dadurch zu Ende, was er vor zehn Jahren begonnen hat.

Liz' neu entfachte Streitlust, ihre Rückkehr zum Dasein als Querulantin ist der Schöpfung des Meisterwerks förderlich: Frenhofer setzt seine Arbeit an *Die schöne Querulantin* fort, indem er eine weitere Schicht über die bisherigen beiden legt (vgl. ebd. 01:45:29ff.).<sup>340</sup> Das Endergebnis ist somit ein Konglomerat aus mehreren Bildern, mehreren Leben, mit Liz, der ursprünglichen, eigentlichen Querulantin, als Basis. Das Thema Leben greift Liz explizit gegenüber Nicolas Schwester Julienne auf: „Ist es möglich, dass man ein ganzes Leben festhalten kann auf der Leinwand eines Bildes, einfach so? Nur mit ein paar Pinselstrichen? Es scheint unglaublich, aber es ist jedenfalls das, was Frenhofer gesucht hat“ (ebd. 01:47:50-01:48:11). Ziel des Malers ist es also, noch eine Stufe weiterzugehen und sich über seine Kollegen zu erheben, die Perfektion lediglich in der Wiedergabe von Bewegung durch Malerei sahen: „Es geht um Konzentration und Verdichtung des gelebten Zeitstroms zur malerischen Linie sowie um die künstlerische Offenbarung einer tieferen Wahrheit, die sich nur in der Annäherung an die Abstraktion erreichen lässt“ (Liptay 2011: 336). Liz sieht darin etwas Obszönes und Marianne empfindet angesichts des fertiggestellten Gemäldes ähnlich. Wortlos stürmt sie aus dem Atelier und will ohne Nicolas abreisen (vgl. DIE SCHÖNE QUERULANTIN 01:49:56ff.). Julienne gegenüber

---

<sup>340</sup> Zu Beginn des Films erklärt Liz Marianne, sie habe mit Frenhofer Frieden geschlossen (vgl. DIE SCHÖNE QUERULANTIN 00:24:13ff.). Nun herrscht wieder Krieg, zumindest solange, bis er das Gemälde vollendet und eingemauert hat.

erklärt sie: „Ich muss schnell verschwinden, bevor es alle entdecken. [...] Ich hab’s gesehen. Etwas Kaltes und Ausgetrocknetes. Und das war ich“ (ebd. 01:51:13-01:51:40). Diese Aussage stellt neben Magalis gegenteiliger Feststellung „Ist sie schön“ die einzige verbale Ekphrasis von *Die schöne Querulantin* dar (ebd. 01:54:34-01:54:35). Gezeigt wird die Malerei ohnehin nicht – einzig in jenem Moment, in dem Frenhofer gemeinsam mit Magali das Gemälde einmauert, blitzt ein gut sichtbarer Fuß auf rotem Grund hervor (vgl. ebd. 01:55:34ff.). Dies reicht bereits aus, um eine Vorstellung von *Die schöne Querulantin* zu gewinnen: Der Rezipient erfährt aufgrund der zahlreichen Werke Frenhofers, die im Film vorgeführt werden, viel über den Stil des Malers und weiß um dessen nicht gänzlich gegenständlichen, nicht gänzlich abstrakten Charakter. Ruft man sich Mariannes finale Pose ins Gedächtnis, für die sie mit erhobenem Arm und weit aufgerissenen Augen auf einem roten Tuch steht, lässt sich daraus eine Vermutung zum Bildinhalt ableiten (vgl. ebd. 01:46:20). Damit verrät die Filmkamera zumindest ansatzweise, wie das Gemälde aussieht.

Frenhofers Beschluss *Die schöne Querulantin* einzumauern führt zwangsläufig dazu, dass er ein Ersatzwerk braucht, welches er Nicolas und Porbus vorführen kann. Er entscheidet sich für einen Entwurf, der in einer vorangegangenen Szene kurz sichtbar war und auf jene Pose zurückgeht, bei der Marianne von Nicolas sprach (vgl. ebd. 01:58:37ff.).<sup>341</sup> Mariannes Gesicht bleibt dabei verborgen und in die Matratze gedrückt, die Knie sind an die Brust gezogen, der Rücken nach oben gekehrt – eine embryonale Stellung, auf die Spitze getrieben durch den versteckten Kopf, der auf Frenhofers Malerei komplett fehlt (vgl. ebd. 01:22:18ff.). Sie sucht Schutz, versucht sich vor dem Zerschellen ihrer Liebe zu verstecken. Gleichzeitig wird Marianne durch das Nicht-Zeigen ihres Gesichts und des Großteils ihres Körpers entindividualisiert. Indem Frenhofer genau jene Pose als Vorlage für die falsche *schöne Querulantin* wählt, rettet er gewissermaßen Nicolas und Mariannes Beziehung: Der Maler enthüllt nicht Mariannes wahres Ich, das in *Die schöne Querulantin* eingefangen wurde, stattdessen liefert er einen mehr oder weniger gewöhnlichen Akt ab, der Nicolas schwer enttäuscht.<sup>342</sup> Er bedauert Frenhofer und gesteht, er wolle nicht wie er in einer Komödie enden (vgl. ebd. 02:01:09ff.). Die Zeiten, in denen Nicolas sein Idol als

---

<sup>341</sup> Marianne lässt sich angesichts ihrer erschütterten Beziehung über Nicolas aus: „Nicolas hasst mich. Er ist überzeugt, dass ich verrückt nach Ihnen bin. Er ist ein Idiot und ein Schwein. [...] Auf jeden Fall ist alles seine Schuld“ (DIE SCHÖNE QUERULANTIN 01:22:06-01:22:29).

<sup>342</sup> Die Antonymie 'Meisterwerk' vs. 'enttäuschendes Werk' wird auch farblich ausgedrückt: *Die schöne Querulantin* zeichnet sich durch ein kräftiges Rot aus, wohingegen im falschen Gemälde ein pastelliges Hellblau dominiert.

Bedrohung sah, sind vorbei und der Streitpunkt zwischen dem Paar ist damit getilgt. Überdies wird verhindert, dass Nicolas Mariannes wahres Ich sieht. Sie hingegen hat es gesehen – und ist für immer verändert.

Den zur Enthüllung versammelten Anwesenden gegenüber bezeichnet Frenhofer die falsche Malerei als sein erstes posthumes Gemälde, meint aber in Wirklichkeit die eingemauerte *schöne Querulantin* (vgl. ebd. 01:58:40ff.). Mit der Schöpfung des Meisterwerks endet sein Leben als Maler, was auch Liz klar ist. Sie betrachtet die echte Malerei, greift zum Pinsel und malt hinten ein kleines Kreuz, ein F sowie die Jahreszahl auf – Liz signiert das Bild stellvertretend für Frenhofer mit dem Todesdatum seines künstlerischen Schaffens (vgl. ebd. 01:53:10ff.). „Die schöne Querulantin bist du“, sagte Frenhofer beim ersten Besuch von Nicolas und Marianne zu Liz (ebd. 00:14:28-00:14:30). Indem nun seine ursprüngliche Muse für das Bildnis diesen Akt vollführt, schließt sich der Kreis. Am Ende gibt es nicht nur eine Querulantin, denn auch Marianne, die als eine Art jüngere Version von Liz auftritt und im Gegensatz zu ihr noch nicht ihren Frieden gefunden hat, ist eine. Die Kombination aus beiden – malerisch visualisiert durch Liz' Gesicht als erster Schicht und Mariannes Gesäß, sprich ihren Körper als zweiter Schicht – ergibt schließlich die vollendete Malerei, die einen gesamten Menschen, ein ganzes Leben abzubilden vermag.<sup>343</sup>

### 7.3 Mediales Miteinander, Emanzipation und das Streben nach Vollkommenheit

Innerhalb des in der vorliegenden Arbeit behandelten Korpus stellt DIE SCHÖNE QUERULANTIN jenen Text dar, der den Malvorgang respektive künstlerischen Schaffensprozess am ausführlichsten schildert. Ziel dieser aufwendigen, sich über mehrere Tage erstreckenden Tätigkeit ist weniger ein detailgetreues, zweidimensionales Abbild einer jungen Frau auf Leinwand,

als in einem für den Künstler krisenhaften Erkenntnisprozess das zunächst äußerlich nicht sichtbare ‚Wesen‘ eines Objektes zu erfassen und im Bild sichtbar zu machen[...], das heißt diese[r] Film[...] verhandel[t] Malerei als ein primär ‚subjektives‘ Medium, das es vermag, ‚eigentlich‘ objektive, aber hinter der materiellen Oberfläche des Sichtbaren ‚verborgene‘ immaterielle Bedeutungen zu vermitteln. (Nies 2013a: 372)

Dem Medium Film wird diese Fähigkeit nicht zugeschrieben: Da „die sinnliche Erfahrung von Malerei nur durch Betrachtung ihrer selbst erfolgen kann“, wird hinsichtlich Frenhof-

---

<sup>343</sup> Die erwähnte Pose Mariannes auf dem roten Tuch lässt auf eine ganzheitliche Darstellung schließen. Dafür sprechen auch Frenhofers Anweisungen Mariannes Gesichtsausdruck betreffend.

ers Meisterwerk auf eine filmische Reproduktion verzichtet (ebd.).<sup>344</sup> Auf einer Metaebene wird somit die mediale Diskrepanz zwischen Malerei und Film verhandelt. Dies belegt auch das generelle Vorhaben Frenhofers: Als begabter Maler vermag er es, über die bloße Mimesis hinauszugehen – für den Film hingegen ist dies so gut wie unmöglich.

Litpay (2011) interpretiert DIE SCHÖNE QUERULANTIN ebenfalls als eine Reflexion über die Filmkunst und Frenhofer als Alter Ego Rivettes, der versucht, die Grenzen des Mediums Film mithilfe des intradiegetischen Aufgreifens von Malerei auszudehnen (vgl. ebd.: 338). Rivette thematisiert damit den Wunsch seiner Zeitgenossen und seiner Nouvelle-Vague-Kollegen, die „vom Wunsch zu filmen, wie ein Maler malt“ beseelt waren (ebd.: 339).<sup>345</sup> Es geht ihm nicht um eine Renaissance des Paragone, sondern um den Versuch der Erweiterung der Filmkunst mithilfe der Malkunst (vgl. ebd.: 342). Elsaesser (2005) wiederum sieht, mit Blick auf den kulturellen Kontext, in Rivettes filmischer Verhandlung von Malerei einen Beitrag zum Kulturkampf um die Bedeutung beziehungsweise Definition des französischen Kinos, in dem Film und Malerei als eine Art Code fungieren (vgl. ebd.: 168). Letztere steht dabei „als Metapher für ein kunstbewusstes Kino, das sich zum einen von Hollywood, zum anderen von den *nouvelles images* der elektronischen und digitalen Medien absetzt“ (Liptay 2011: 342).

DIE SCHÖNE QUERULANTIN greift nicht nur medienbezogene Themen auf, der Film widmet sich ferner den Bereichen Liebe, Beziehung und (weibliche) Emanzipation. So wird dem alternden Liebespaar Liz und Frenhofer ein junges gegenübergestellt, wobei beide im Laufe der Arbeit an *Die schöne Querulantin* eine Krise durchleben – der Maler und seine Frau erneut, nach zehn Jahren, Nicolas und Marianne erstmals.<sup>346</sup> Letztere hat ohnehin seit Nicolas' Ausstellung das Gefühl, sich verteidigen zu müssen, wie sie Liz zu Beginn des Films erklärt (vgl. DIE SCHÖNE QUERULANTIN 00:23:35ff.). Bald darauf wird Marianne ungefragt zum neuen Aktmodell des Malers auserkoren und in diesem Sinne objektifiziert.<sup>347</sup> Ihre einzige Aufgabe besteht darin, Frenhofer zu inspirieren, ihn aus sei-

---

<sup>344</sup> Dies ist allerdings nicht der einzige Beweggrund: Das vollendete Kunstwerk zu schaffen ist nur so lange möglich, bis dieses enthüllt wird – danach werden die Meinungen dazu unweigerlich divergieren.

<sup>345</sup> Liptay spielt auf die Fähigkeit zur Abstraktion an, die der Malerei zu eigen ist.

<sup>346</sup> Frenhofer verweist darauf bereits mit seiner Aussage „Liz und ich, wir beide haben hier einen Zustand vollkommener Stabilität erreicht. Des Glücks, könnte man sagen. Sie kommen, das Unglück beginnt“ (DIE SCHÖNE QUERULANTIN 00:11:31-00:11:40). Er prophezeit, dass auch Marianne und Nicolas unglücklich werden – und behält recht.

<sup>347</sup> Interessanterweise wird auch der große Künstler selbst auf seinen Status als Maler reduziert und damit entindividualisiert. Dies bestätigt Frenhofers Frage „Ihnen liegt mehr an meiner Malerei als an mir, ist es so?“, die Nicolas offen bejaht (DIE SCHÖNE QUERULANTIN 00:12:08-00:12:12).

ner kreativen Blockade zu befreien. Diese erfüllt Marianne, doch auf ihre eigene Art. Sie trägt Nicolas seine Bevormundung nach und weigert sich, ihre Kollaboration mit Frenhofer aufzugeben – Marianne verteidigt sich. Stärke beweist sie überdies, wenn sie vor keiner Pose zurückschreckt, sei sie noch so schmerzhaft und abwegig. Es ist ihr aktiver Eingriff in den Schaffensprozess, der zum Gelingen des Werkes führt. Indem Rivette Marianne zur treibenden Kraft hinter *Die schöne Querulantin* macht, hebt er die hierarchische Rollenverteilung auf und verweist darauf, dass nicht nur der Maler Urheber eines Gemäldes ist, sondern ebenso das Modell.<sup>348</sup> Somit erzählt DIE SCHÖNE QUERULANTIN nicht zuletzt von Mariannes Weg zur Selbstbestimmung, der mit ihrem ausdrücklichen „Nein“ als Antwort auf Nicolas’ Idee, den Heimweg über Spanien anzutreten, endet (vgl. ebd. 02:00:12ff.). Abschließend lässt sich mit Schwerfels (2003) Worten festhalten, dass das Hauptkunstwerk in DIE SCHÖNE QUERULANTIN „als Metapher für den Wunsch nach Vollkommenheit [dient]; in der Kunst und in der Liebe“ (ebd.: 221).

---

<sup>348</sup> In diesem Kontext sei auf die Ordnung der dargestellten Welt verwiesen: Die Diegese lässt sich in zwei semantische Räume gliedern, die 'Außenwelt' und 'Frenhofers Domizil', mit seinem Atelier als Extremraum. Letzterer ist zu Beginn eine männlich konnotierte Domäne, durch Mariannes Übernahme des Ruders wird die maskuline Dominanz getilgt und ein gleichberechtigter Raum geschaffen – zumindest bis zur Vollendung von *Die schöne Querulantin* und Mariannes damit einhergehender Abreise.

## 8 Kunst im Film – Weiterdeutungen, Umdeutungen und mediale Grenzerfahrungen

Jede Kunst ist vollkommen nutzlos.

Oscar Wilde, *Das Bildnis des Dorian Gray*

Mit diesen Worten schließt Wilde sein Vorwort zu *Das Bildnis des Dorian Gray* und führt damit alle vorangegangenen philosophischen Abhandlungen zu Kunst wie Künstler ad absurdum. Dieses Vorgehen ist bezeichnend für den redegewandten Dandy, der den „Ästhetizismus als die wahre Kunstform“ erachtete (Spengler 2011: 198). Wäre Wilde nicht für seinen Zynismus bekannt, müsste man seiner zitierten Aussage vehement widersprechen, belegt anhand zweierlei Gegenbeweise. Zunächst sei auf sein eigenes Werk verwiesen, in dem Kunst, sprich das Porträt, als Symbol für Dorians Seele fungiert. Ihm wird dadurch ein semantischer Mehrwert verliehen, der über die reine Abbildungsfunktion hinausgeht und den Fortgang respektive die Entwicklung der Handlung erst ermöglicht. Den zweiten Beleg stellt diese, nun zu ihrem Abschluss kommende Arbeit dar. Sie zeigt anhand von elf filmischen Texten auf, wie Malereien für die Narration und Vermittlung bestimmter Bedeutungen instrumentalisiert werden.

Den Einstieg bildete Peter Greenaways *DER KONTRAKT DES ZEICHNERS*, eine vielschichtige Reflexion über Kunst, die sich zahlreicher Referenzen auf die barocke Malerei bedient, deren Motivik in Verbindung mit den Charaktereigenschaften und Schicksalen der Figuren steht. Eine zentrale Position im Film nimmt Januarius Zicks Gemälde *Allegorie auf die Verdienste Newtons um die Optik* ein, das als *mise en abyme* die filmische Handlung widerspiegelt und sie zugleich metafikcional kommentiert. Die bedeutendste Funktion fällt den Zeichnungen des fiktiven Künstlers Mr. Neville zu: Sie bilden die narrative Grundstruktur und werden zu Beweisstücken in der Causa Mord am Hausherrn.

In *CARAVAGGIO* konstituiert sich die Handlung über ausgewählte Gemälde des Barockmalers Caravaggio und einen intermedialen Bezug auf Davids *Der Tod des Marat*. Im Gegensatz zu *DER KONTRAKT DES ZEICHNERS* sind seltener Referenzen in Form materieller Gemälde denn *tableaux vivants* zu sehen, die als "Filmbilder" flüssig ins Syntagma integriert werden und entweder – bei Modellsitzungen – sofort oder erst mithilfe kulturellen Wissens als solche erkannt werden können. Sie vermitteln die Entstehungsgeschichte der Werke und stoßen mehrere Metadiskurse an.

Die Basis von DIE MÜHLE UND DAS KREUZ bildet ein singuläres Gemälde, eine intermediale Referenz auf Bruegels Werk *Die Kreuztragung Christi*. Das Bildnis wird zur Diegese innerhalb der Diegese, die Figuren darin in Bewegung versetzt. Höhepunkt der Narration ist das Anhalten der Zeit durch den Müllergott, woraus die exakte Wiedergabe von Bruegels Malerei als statisches *tableau vivant* resultiert. DIE MÜHLE UND DAS KREUZ gibt dadurch – im Kontext der Handlung unterstützt durch verbale Ekphrasen seitens der Filmfigur Bruegel – eine eindeutige Bildinterpretation vor, die jegliche weiteren Deutungsmöglichkeiten ausschließt. Der reale Maler Bruegel nutzte das religiöse Thema der Kreuzigung als Allegorie, um die politische Lage Flanderns zu seinen Lebzeiten zu schildern. Lech Majewski folgt seinem Beispiel: Er verweist mithilfe des Gemäldes ebenfalls allegorisch auf die politischen Verhältnisse des 20. und 21. Jahrhunderts.

LOVING VINCENT nimmt unter den in dieser Untersuchung analysierten Filmen, die vorrangig auf *tableaux vivants* zurückgreifen, eine Sonderposition ein: Alle Einstellungen, ausgenommen die schwarz-weißen Rückblenden, basieren auf handgemalten Ölbildern, die auf ausgewählte Werke Vincent van Goghs referieren. Somit werden die intermedialen Bezüge zu einzelnen, syntagmatisch aneinandergereihten Paradigmen und Formen – ähnlich wie die genannten Filme, doch im wortwörtlichen Sinne – das Fundament des Texts. Indem die Malereien als Substanz der sich entfaltenden Erzählung dienen, werden sie zugleich mit bestimmten, vom Film vorgegebenen Semantiken aufgeladen. Die wichtigste Aufgabe übernehmen die Porträts: In ihrem verlebendigten Zustand teilen sie subjektive Erinnerungen über van Gogh mit dem Protagonisten Armand, woraus eine Charakterstudie des Malers resultiert.

REMBRANDT und GOYA, Filme aus der NS- beziehungsweise DDR-Zeit, instrumentalisieren Kunst wie Künstler zur Vermittlung ideologischen Gedankenguts. Im Gewand des Melodrams orientiert sich erstgenannter Text lose an historisch überlieferten Fakten über den niederländischen Barockmaler Rembrandt. Dessen intradiegetisch zitierte Malereien, bei denen es sich größtenteils um Porträts handelt, werden zu Vorböten persönlicher Tragödien, Stellvertretern porträtierter Figuren und Belegen für außergewöhnliches, künstlerisches Talent.

GOYA befasst sich thematisch mit der Verantwortung des Künstlers in einem absolutistischen System. Anhand der Auswahl intermedialer Referenzen auf Goyas Kunst – von dekorativen Porträts über schonungslos realistische Darstellungen bis hin zu surrealisti-



schen Werken – wird dessen interner Gesinnungswandel vorgeführt. Goya wie seine Kunst sind nun politisch, sie kritisieren, trotz Umkehrung der Semantiken seitens Großinquisitors wie Königin, die Unterdrückung des Volkes durch Adel und Klerus.

Mit BASQUIAT wurde das Kapitel der Biopics eröffnet und erstmals Werke eines Künstlers fokussiert, der weder kulturellen noch zeitlichen Kontext mit den Malern der zuvor analysierten Texte teilt. Ferner beschränkt er sich nicht auf Pinsel, Papier und Leinwand: Basquiat arbeitet multimedial, er hinterlässt Graffiti- und Kreidetexte, malt auf Wände, Kleider oder Tische. Die Fülle an Werken, die der Film enthält, dient der Betonung des überbordenden kreativen Potenzials des jungen Künstlers, zugleich tragen sie zur Charakterisierung ihres Schöpfers bei. Dieser ist umgeben von einer Vielzahl weiterer Kreativer, erfolglosen wie erfolgreichen, wobei BASQUIAT zwei hervorhebt: Andy Warhol und den fiktiven Maler Albert Milo. Die intermedialen Referenzen auf Warhols Kunst werden in erster Linie dazu genutzt, dessen sowie Basquiats Arbeitsweise im direkten Vergleich aufzuzeigen und auf Marketingstrategien im Kunstgeschäft hinzuweisen, wohingegen Milo als Alter Ego Julian Schnabels fungiert, der sich durch die Bezugnahmen auf seine eigenen Kunstwerke ein Denkmal als erfolgreicher, über alle Schwächen – Drogen, Affären etc. – erhabener Künstler setzt.

BIG EYES stellt eines der wenigen Biopics dar, in dem ein weiblicher Künstler als Protagonist auftritt. Margaret Keanes Kunst übernimmt darin sowohl einengende wie befreiende Funktion: Sie bindet die Malerin an ihren ruhmsüchtigen Ehemann, der sich ihre Werke aneignet und Margaret in ein Lügengeflecht verstrickt, zugleich fungiert sie als Ausdruck von Margarets Emotionen, die sie in einer Zeit der Unterdrückung von Frauen nicht verbal artikulieren kann, und als Beweismittel für ihren Status als Werkurheberin. Die Bildsemantiken werden je nach Nutzen verändert: So verleiht Walter ihnen eine erfundene Hintergrundgeschichte, die ihn als Künstler legitimiert und an die Empathie der Menschen appelliert, was zu erhöhter Nachfrage und Massenproduktion von Kunst führt.

In THE DANISH GIRL fällt nicht einem, sondern gleich zwei Malern die Hauptrolle zu: Offiziell behandelt der Film das Leben des transgeschlechtlichen Künstlers Einar Wegener, tatsächlich nimmt dessen Frau Gerda und ihr Umgang mit dem durch Lilis Auftauchen in Auflösung begriffenen Eheverhältnisses ebenso viel Erzählraum ein. Kunst wird in THE DANISH GIRL dazu genutzt, das sich im Körperinneren ereignende Phänomen der Transgeschlechtlichkeit und die damit einhergehenden, externen Implikationen zu visualisieren.

Intermediale Referenzen auf Einars Werke finden sich dabei kaum, da mit der Eigenidentifizierung als Frau sein Dasein als Maler getilgt wird; Gerda hingegen blüht als Malerin auf, weshalb hauptsächlich ihre Arbeiten von Lili, die ihr den Ruhm erst einbringen, zu sehen sind. Transgeschlechtlichkeit wird somit vorwiegend aus der Perspektive der cisgeschlechtlichen Gerda betrachtet und dadurch als wenig verbreitetes, individuelles Phänomen – als "das Andere" – dargestellt.

MAUDIE, ein weiteres Biopic, das sich mit einer Malerin befasst, bildet den jüngsten Untersuchungsgegenstand dieser Analyse. Der Film referiert ausschließlich auf Werke der Kanadierin Maud Lewis, deren Bildinhalte in starkem Kontrast zu ihrer Schöpferin stehen: Maud drückt ihr körperliches und seelisches Leiden nicht, wie viele Maler, künstlerisch aus – vielmehr leuchten ihre Werke in buntesten Farben und zeigen idyllische Motive, die sich in dieser Form nicht in ihrer rauen Wirklichkeit finden. Dennoch nimmt Maud ihre Umwelt so wahr wie auf ihren Arbeiten abgebildet, sie sieht das Schöne in den einfachen Dingen. Die Hauptfunktion der intermedialen Bezüge besteht folglich darin, Mauds positiv konnotierten Charakter herauszustellen, der sich durch Freundlichkeit, Mitgefühl und Schläue auszeichnet.

DIE SCHÖNE QUERULANTIN schließlich widmet sich dem fiktiven Maler Edouard Frenhofer, der gemeinsam mit seinem Modell Marianne an der Schöpfung eines vollendeten Meisterwerks arbeitet. Dieser geht eine Reihe von Skizzen voraus, mithilfe derer sich Frenhofer nach langer Pause wieder an die Malerei und zugleich an sein Modell herantastet. Der Schaffensakt ist mit Opfern verbunden, sowohl seitens Maler wie Marianne; letztere ist gewillt, diese einzugehen und legt ihre passive Rolle ab, indem sie Frenhofer Anweisungen gibt. Resultat ist das Meisterwerk *Die schöne Querulantin*, das jedoch nicht gezeigt wird, ebenso wenig wie zwei vorangegangene, narratologisch bedeutsame Skizzen. Der Wunsch nach Vollkommenheit im Bereich der Kunst wie in der Liebe wird in DIE SCHÖNE QUERULANTIN metaphorisch verhandelt – Ziele, die unmöglich zu erreichen respektive unmöglich filmisch darzustellen sind. Dementsprechend verbleibt das Meisterwerk visuell unzugänglich.

## 8.1 Filmische Ekphrasen als Mittel zur selbstreflexiven Auseinandersetzung mit den eigenen medialen Grenzen

Wie sich zeigt, ist Kunst für vielerlei Zwecke instrumentalisierbar – je nachdem, wie die filmische Ekphrasis im Film erfolgt. Dabei gehen, wie bei jedem intermedialen Transfer, spezifische Eigenschaften verloren, selbst wenn sich das bezugnehmende Medium um deckungsgleiche Imitation bemüht. Exemplarisch aufzeigen lässt sich dies in *DER KONTRAKT DES ZEICHNERS*, wo versucht wird, die Malerei und ihre medialen Charakteristika mithilfe einer generellen Systemreferenz zu imitieren, filmtechnisch umgesetzt durch statische Kamerabilder in Zentralperspektive, Lichteinsatz im *chiaroscuro*-Barockmalstil und weitere Verfahren. In *DIE MÜHLE UND DAS KREUZ* wiederum werden einzelne Elemente und Figuren aus *Die Kreuztragung Christi* dynamisiert. Durch die Aufhebung der Statik wird der im Gemälde festgehaltene Moment weitergesponnen und um einen auditiven Kanal erweitert, wodurch sich Semantiken entfalten, die im Originalwerk nicht nachweisbar sind. Der Text versucht sich als Medienkombination aus Malerei und Film, ebenso wie *LOVING VINCENT*: Aus dreifachem Medienwechsel soll ein "Ölfilm" resultieren, was gleichfalls misslingt, insbesondere deshalb, da nach wie vor nur der Film materiell gegeben ist.

Malerei kann nie Film sein – und umgekehrt. Resultat des Einsatzes intermedialer Referenzen auf Kunst im Film ist also weniger eine mediale Angleichung denn eine Betonung der medialen Differenzen. Darin verborgen ist Potenzial zur Selbstreflexion: So kontemporiert *DER KONTRAKT DES ZEICHNERS* nicht nur seine wechselseitige Beziehung zur Malerei, sondern im Besonderen die Möglichkeiten der filmischen Darstellung von Wirklichkeit, die letztlich scheitert. *CARAVAGGIO* thematisiert seine eigene Gemachtheit, indem er eine klare Grenze zwischen (filmischer) Fiktion und (außerfilmischer) Realität zieht, verdeutlicht anhand filmischer Ekphrasen, Veränderung des Malstils und Anachronismen. Sogar *DIE MÜHLE UND DAS KREUZ* wie auch *LOVING VINCENT*, die sich der Malerei optisch am stärksten annähern, betonen bewusst ihren filmischen Charakter; Beispiele hierfür sind der Zoom aus dem Gemälde am Ende erstgenannten Textes oder die Erläuterung zum Produktionsverfahren und die Integration weiterer Medien in *LOVING VINCENT*. In *DIE SCHÖNE QUERULANTIN* wird durch den Verzicht auf die Enthüllung des Meisterwerks darauf verwiesen, dass der Film – im Gegensatz zur Malerei – nicht dazu in der Lage ist,

über die Mimesis hinauszugehen und die sinnliche Erfahrung von Malerei nur durch direkte Betrachtung erfolgen kann.

Der Film nutzt Ekphrasen nicht nur im Sinne der Narration – auf einer Metaebene greift er darauf zurück, um sich in Gegenüberstellung zur (statischen) Malerei mit seinen eigenen medialen Grenzen auseinanderzusetzen, sich selbst als Medium und als "Kunst" zu definieren. Die soeben genannten Beispiele verdeutlichen, dass nicht jeder der untersuchten Texte das selbstreflexive Potenzial in gleichem Maße ausschöpft. Besonders die beiden ideologisch geprägten Filme und die Biopics legen den Schwerpunkt auf andere Aspekte: Erstere versuchen, mithilfe von Kunst wie Künstlerfigur gewisse Werte und Normen zu vermitteln; Biopics bedienen sich intermedialer Referenzen auf Malerei, um ein bestimmtes Bild des Protagonisten zu zeichnen.

## 8.2 Filmische Ekphrasen als Facetten der Künstlerpersönlichkeit

Im Rahmen der zu erörternden Forschungsfrage wurde die Hypothese aufgestellt, dass Kunst im Film meist dazu funktionalisiert wird, tiefere Einblicke in den Charakter des Künstlers zu gewähren. Nach Abschluss der durchgeführten Analyse kann dies bestätigt werden: Die filmische Ekphrasis fokussiert stets, bis auf wenige Ausnahmen, die Malerei in Zusammenhang mit ihrem in den Vordergrund gerückten Schöpfer. Meist damit einhergehend ist der Einsatz spezieller Künstlermythen, allen voran des leidenden Genies, das sich in zahlreichen Varianten bereits in antiken Legenden findet.

In CARAVAGGIO etwa dient die als *tableau vivant* dargestellte Referenz auf *Kreuzabnahme* dazu, Caravaggio zu überhöhen, sein Talent als etwas Heiliges, mit dem Göttlichen in Verbindung Stehendes zu deklarieren. Im Falle von LOVING VINCENT besteht die Aufgabe der verlebendigten Porträts van Goghs darin, Informationen zum Maler zu liefern und die Impression eines komplexen, mitfühlenden Charakters heraufzubeschwören. Van Gogh gilt als Inbegriff des leidenden Künstlers, als von Schaffenswut Getriebener, der sich mit Missgunst und Ignoranz konfrontiert sah. Gleiches trifft auf Rembrandt zu, dessen Werke in REMBRANDT dazu genutzt werden, die gesamte Bandbreite seines Könnens aufzuzeigen. Intradiegetische Diskussionen über seine Malereien, im Besonderen über *Die Nachtwache*, werden dazu genutzt, den Ehrgeiz und die visionäre Kraft des nach Höherem strebenden Malers herauszustellen – Eigenschaften, die laut nationalsozialistischer Propaganda auch Hitler auszeichnen. Der von schweren Schicksalsschlägen getroffene Maler entspricht dem

Führerprinzip und fungiert zugleich als Vorbild für das deutsche Volk, das angesichts einer drohenden Kriegsniederlage mental gestärkt werden soll.

Der Künstler als Genie, sein Œuvre als Beweis dafür – diese Konstellation tritt in keinem der untersuchten Filme so deutlich hervor wie in *BASQUIAT*. Mehrfach wird mithilfe von Malereien auf dessen Genialität verwiesen, auch durch Werke anderer Künstler wie Picassos *Guernica*, das zum Mythos vom Wunderkind beiträgt. Graffitis und Kreidesprüche fungieren als visualisierte Gedanken, die zur Charakterisierung des Ausnahmetalents Basquiat genutzt werden. Gemälde sind in diesem Film kaum zur Gänze zu sehen, sie werden bisweilen zu bloßer Staffage für die agierenden Figuren degradiert. Dementsprechend wird auch dem Schaffensprozess nur wenig Aufmerksamkeit gewidmet: Ausschweifende Malvorgänge finden sich weder in *BASQUIAT* noch in einem der anderen Texte, lediglich Andeutungen wie eine gezogene Linie oder das Auftragen von Farbe.

Insgesamt wird Kunst im Film meist als Teil der Persönlichkeit des Malers beschrieben. Natürlich können filmische und realweltliche Bildinterpretation übereinstimmen, schließlich sind Gemälde allein durch den Malvorgang an ihren Schöpfer gekoppelt; dennoch lässt sich nicht jede Arbeit auf Gefühlsregungen oder biografische Erlebnisse zurückführen. In filmischen Texten werden bestimmte Entstehungsgeschichten präsentiert, die den ursprünglichen Semantiken bisweilen zuwiderlaufen, woraus eine Umbeziehungsweise Weiterdeutung existierender Werke im Sinne der Narration resultiert.

### 8.3 Filmische Ekphrasen als Zeitzeugnisse ihres Entstehungskontextes

Da es sich bei jedem filmischen Text um ein „kommunikatives Produkt einer raumzeitlichen Kultur“ handelt, beeinflusst besagte Kultur unweigerlich die Narration (Nies 2013a: 368). Werte, Normen und Themenkomplexe, die zu einer bestimmten Zeit vorherrschend waren, wirken auf die zu vermittelnden Botschaften ein. Demzufolge muss der jeweilige historische Kontext, in dem der Film entstanden ist, berücksichtigt werden, um seine wahren Semantiken zu entschlüsseln. Diese These bestätigt sich am deutlichsten anhand von *REMBRANDT*: Die Ufa-Produktion entstand zu Zeiten des Zweiten Weltkriegs und vermittelt in Form eines Unterhaltungsfilms latent nationalsozialistische Wertvorstellungen. Auch der zu DDR-Zeiten entstandene *GOYA* ist ideologisch geprägt und diskutiert die politische Rolle von Kunst in der Gesellschaft im Sinne sozialistisch-kommunistischen Ge-

dankenguts, nicht jedoch ohne zugleich Kritik an den repressiven Maßnahmen der SED-Regierung gegenüber Kunstschaaffenden und Bürgern der DDR zu üben.

DER KONTRAKT DES ZEICHNERS und CARAVAGGIO entstanden in den Achtzigerjahren, in einer Phase des Aufschwungs der britischen Filmindustrie. Das erlaubte es den zuständigen Regisseuren, hochintellektuelle, experimentell-avantgardistische Filme über Kunst zu schaffen. Während sich Greenaway mit der Frage nach der objektiven Darstellbarkeit von Wirklichkeit befasst und dabei bewusst auf historische Korrektheit verzichtet, agiert Jarman ähnlich, um so eine Brücke zu seinem eigenen kulturellen Kontext zu schlagen und Themen, die ihn persönlich beschäftigen – Kunstschöpfung und Kunstbewertung, Kunst im Kontext von Geld, Homosexualität –, aufzugreifen. Beide sind postmoderne Texte; gleiches gilt für BASQUIAT, der Kritik am Kunstmarkt und seinen Akteuren übt, die weniger an der Kunst selbst als am Image von deren Schöpfer interessiert sind und sich dazu nicht nur Referenzen auf Basquiats, sondern ebenso auf Warhols wie Schnabels Werken bedient.

Die folgenden fünf Filme wurden jeweils nach 2010 gedreht, in einer Zeit nach der „zeichenkritischen Postmoderne“, die sich insbesondere durch neorealistische Tendenzen auszeichnet (Nies 2014: 350). Sie befassen sich ebenfalls mit aktuellen Diskursen ihrer Zeit: DIE MÜHLE UND DAS KREUZ greift die Themenkomplexe Glaubensfreiheit, Menschenrechte, Kreislauf von Leben und Tod auf, LOVING VINCENT erhebt psychische Erkrankungen und den gesellschaftlichen Umgang mit ihnen zum Metathema. THE DANISH GIRL versucht, Wissen im Feld der Geschlechtervielfalt, explizit der Transgeschlechtlichkeit, zu vermitteln, um zu mehr Verständnis und Akzeptanz seitens der Bevölkerung aufzurufen. BIG EYES hinterfragt die Bewertung und Massenproduktion von Kunst in einer Erzählung über Unterdrückung und weibliche Emanzipation. Der Film lässt sich, ebenso wie MAUDIE – in dem starre Genderkonzepte umgekehrt und die Gleichberechtigung von Mann und Frau aufgegriffen werden – dem Genre des postfeministischen Biopics zuweisen.

Im Grunde trifft dies auch auf DIE SCHÖNE QUERULANTIN zu, da hier die hierarchische Rollenverteilung Maler-Modell, und damit Mann-Frau, aufgehoben wird; der Text erzählt nicht zuletzt vom Weg der Selbstbestimmung der weiblichen Protagonistin. Zugleich reflektiert er, ganz im Sinne der Postmoderne, über die Grenzen des Mediums Film und versucht, diese mithilfe der Malerei zu erweitern.

In dem Themenfeld – Intermedialität – und der Zeit – ausgenommen REMBRANDT und GOYA –, in welchen sich diese Arbeit bewegt, misst sich jedes der untersuchten filmischen Kommunikate zwangsläufig am Denken sowie an zentralen Konzeptionen der Postmoderne. In *LOVING VINCENT* beispielsweise, einem Film aus der Zeit nach der Postmoderne, impliziert bereits die Wahl der filmischen Umsetzung einen Bruch mit realistischer Darstellung; hier ersetzt eine populäre Animationsästhetik die realitätsnähere Aufnahme von Schauspiel. Den maßgeblichen theoretischen Hintergrund für das Genre "Kunst-Filme", das sich durch intermediale Bezüge auf Zeichnungen, Malereien und die Künstlerfigur selbst charakterisiert, liefert die Postmoderne spätestens seit *BLOW UP*: In diesem Film stellt sich die Frage nach der Relation von Realität und jeglicher medialen künstlerischen Repräsentation, mehr noch, nach der Relation von Signifikant und Signifikat. Kennzeichnend für die Postmoderne ist der Vorgang der Entreferenzialisierung, das bedeutet, bekannte Muster werden dekonstruiert und Zeichenkritik rückt in den Fokus (vgl. Keppeler 2018: 74). Die Texte der Post-Postmoderne verhalten sich dazu entweder, in dem sie bestimmte Positionen postmodernen Denkens sowie der Zeichenkritik aufgreifen oder indem sie neue Konzeptionen, etwa erwähnte neorealistic, an deren Stelle setzen. Diese zeichnen sich durch Re-Referenzialisierungsvorgänge aus: Signifikant und Signifikat sind wieder aneinandergesetzt; die vorgestellten Filme dieser Zeit – wie *THE DANISH GIRL* oder *MAUDIE* – erzählen vom "wahren" Leben (vgl. ebd.).

Filmische Texte enthalten bestimmte Botschaften – bewusst oder unbewusst, denn ausnahmslos jeder Film steht in Abhängigkeit zu seinem Entstehungskontext. Fällt nun die Wahl auf einen Film über einen existierenden oder nicht existierenden Künstler, muss die von ihm geschaffene und zitierte Kunst ebenfalls auf ihren Bedeutungsgehalt hin untersucht werden: „Das Kunstwerk wird als semiotisches Konstrukt interpretiert, indem ihm ein bestimmter Sinn zugesprochen wird, häufig in Abhängigkeit vom Kontext, in dem es wahrgenommen wird“ (Raß 2014: 32). Jenen Sinn herauszufinden hat sich diese Arbeit zum Ziel gesetzt. Ergebnis ist, dass filmische Ekphrasen dahingehend funktionalisiert werden, ideologisches Gedankengut zu verbreiten und zu festigen, Vergleiche zwischen Medien oder Zeichensystemen zu ziehen und sozialpolitische Diskurse zu eröffnen. Ganz allgemein und ohne Anspruch auf Vollständigkeit kann somit festgehalten werden, dass sich parallel zum gesellschaftlichen Wandel hin zu mehr Meinungsfreiheit und Gleichberechtigung

gung auch die thematischen Inhalte von Filmen über Künstler und ihre Kunst entsprechend verändert haben.

#### 8.4 Filmische Ekphrasen als? – Ausblick

„Im Gegensatz zu Texten sind Bilder stumm und überdeterminiert; sie können sich ganz verschließen oder beredter sein als jeder Text“ (Assmann 1999: 220). Diese These Assmanns mag auf Bilder allein zutreffen, auf Bilder in filmischem Kontext hingegen nicht: Vorgeführt anhand elf verschiedener Filme lässt sich belegen, dass sich Kunst im Film niemals gänzlich vor Dekodierung verschließen kann. Diese durchzuführen, ist obligat – in Zeiten des *pictorial* respektive *iconic turn*, der, verstärkt durch das „Universal-Medium Computer“, eine Flut an Bildern mit sich bringt, haben diese mehr denn je Deutungsbedarf (Paech 2014: 52). Vorliegende Untersuchung soll als Basis für weitere Forschungen im Bereich der Kunstanalyse im Kontext des weiten Forschungsfeldes Intermedialität dienen, da sie durch ihre Auswahl von filmischen Texten verschiedener Zeiträume multiperspektivische Einblicke gewährt. Der Vollständigkeit halber hätte es eines Korpus bedurft, das Texte aus jeder Dekade seit der Erfindung des Films enthält, was sich jedoch aufgrund des Umfangs nicht umsetzen ließ – dementsprechend verlagerte sich der Schwerpunkt auf Filme nach 2010. Interessant zu erforschen wäre ferner der Einsatz filmischer Ekphrasen in Dokumentationen über Künstler und wie beziehungsweise ob sich dieser von jenem in Spielfilmen unterscheidet.

Analysegegenstände dazu finden sich auch in Zukunft genug, denn die Suche nach und Umsetzung von verfilmbaren Lebensgeschichten von Malern seitens der Filmindustrie ist nach wie vor ungebrochen. Auf den 2019 in Deutschland gestarteten, bereits erwähnten *VAN GOGH – AN DER SCHWELLE ZUR EWIGKEIT* von Julian Schnabel, der sich wieder einmal dem Prototyp des leidenden Genies widmet, folgen demnächst *MRS. LOWRY & SON* (UK 2019), der sich mit der Lebensgeschichte des britischen Malers Lawrence Stephen Lowry befasst, *THE MEDUSA* (UK 2020), ein Film über die Entstehung des Werks *Das Floß der Medusa* (1819) des französischen Malers Théodore Géricault oder die sich noch in Planung befindende Verfilmung von Leonardo da Vincis Leben. Ob die darin zitierten Kunstwerke ebenfalls dazu instrumentalisiert werden, eine Charakterstudie ihres Schöpfers zu zeichnen – und diesem die Merkmale eines leidenden Genies zugewiesen werden, die zur Stärkung des Künstlermythos beitragen –, gesellschaftlich relevante The-



men aufzugreifen, eigenmediale Forschungen zu betreiben oder ob sie Kunst im Sinne des *l'art pour l'art* um ihrer selbst willen thematisieren, bleibt abzuwarten.

## 9 Anhang

### 9.1 Bibliografie

#### 9.1.1 Primärquellen

##### 9.1.1.1 Literatur

Wilde, Oscar (2015): Das Bildnis des Dorian Gray. Berlin: Insel.

Homer (2009): Ilias. Odyssee: Zwei Bände im Schuber. Berlin: Insel.

Ibsen, Henrik (2014): Wenn wir Toten erwachen. Villingen-Schwenningen: nexx.

Spengler, Tilman (2011): Wahr muss es sein, sonst könnte ich es nicht erzählen. 30 Glücksfälle der Weltliteratur. Berlin: Ullstein.

##### 9.1.1.2 Filme

BASQUIAT, Julian Schnabel (USA 1996).

BIG EYES, Tim Burton (USA 2014).

CARAVAGGIO, Derek Jarman (GB 1986).

THE DANISH GIRL, Tom Hooper (USA/GB/D/DK/B 2015).

REMBRANDT, Hans Steinhoff (D 1942).

GOYA, Konrad Wolf (DDR/SU 1971).

DER KONTRAKT DES ZEICHNERS, Peter Greenaway (GB 1982).

LOVING VINCENT, Dorota Kobiela und Hugh Welchman (GB/PL 2016).

MAUDIE, Aisling Walsh (CDN/IR 2016).

DIE MÜHLE UND DAS KREUZ, Lech Majewski (PL/S 2011).

DIE SCHÖNE QUERULANTIN, Jacques Rivette (F 1991).

## 9.1.2 Sekundärquellen

### 9.1.2.1 Forschungsliteratur

- Allan, Seán (2009): »Ich denke, sie machen meistens nackte Weiber« - Kunst und Künstler in Konrad Wolfs GOYA (1971) und DER NACKTE MANN AUF DEM SPORT-PLATZ (1974). In: Eichinger, Barbara, Frank Stern (Hg.), Film im Sozialismus – die DEFA. Wien: Mandelbaum, S. 342-367.
- Allan, Seán (2014): Chapter 4. Representations of Art and the Artist in East German Cinema. In: Silberman, Marc, Henning Wrage (Hg.), DEFA at the Crossroads of East German and International Film Culture. A Companion. Berlin: De Gruyter, S. 87-105.
- Arnulf, Arwed (2004): Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert. München: Deutscher Kunstverlag.
- Assmann, Aleida (1999): Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck.
- Asheimer, Jörg (2016): Qualitative Bildanalyse. Methodische Verfahrensweisen und Techniken zur Analyse von Fotografien. Baden-Baden: Nomos.
- Barck, Joanna (2008): Hin zum Film – zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants: "Lebende Bilder" in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini. Bielefeld: Transcript.
- Bauer, Matthias (2011): Diesseits und jenseits der Künstlerlegende. Überlegungen zur Dramaturgie, Ikonografie und Szenografie von Filmen, die sich mit dem Lebenswerk von Malerinnen und Malern beschäftigen. In: Keazor, Henry, Fabienne Liptay, Susanne Marschall (Hg.), FilmKunst. Studien an den Grenzen der Künste und Medien. Marburg: Schüren, S. 88-121.
- Bazin, André (2004): Was ist Film? Berlin: Alexander-Verlag.
- Benjamin, Walter (2007): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Fassung von 1939. In: Schöttker, Detlev (Hg.), Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7-50.
- Berger, Andrea Ch. (2012): Das intermediale Gemäldezitat. Zur literarischen Rezeption von Vermeer und Caravaggio. Bielefeld: Transcript.
- Berger, Doris (2009a): Projizierte Kunstgeschichte. Mythen und Images in den Filmbiografien über Jackson Pollock und Jean-Michel Basquiat. Bielefeld: Transcript.
- Berger, Doris (2009b): Show me how to become a great artist: Biopics über Künstler/innen. In: Mittermayer, Manfred, Patric Blaser, Andrea B. Braidt, Deborah Holmes (Hg.), Ikonen, Helden, Außenseiter. Film und Biographie. Wien: Zsolnay, S. 35-52.
- Berndt, Frauke, Lily Tonger-Erk (2013): Intertextualität. Eine Einführung. Berlin: Schmidt.

- Bieberstein, Rada (2011): Porträt der Seele einer Stadt. Michelangelo Merisi da Caravaggio und Mario Martone über die Stadt Neapel. In: Keazor, Henry, Fabienne Liptay, Susanne Marschall (Hg.), *FilmKunst. Studien an den Grenzen der Künste und Medien*. Marburg: Schüren, S. 179-193.
- Bingham, Dennis (2010): *Whose Lives are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Brandl-Risi, Bettina (2003): Wahlverwandschaften. Zur Theatralisierung von Bildern und Texten im 'tableau vivant'. In: Böhn, Andreas (Hg.), *Formzitat und Intermedialität*. St. Ingbert: Röhrig, S. 183-208.
- Brassat, Wolfgang (2006): Irascibles and Fountainheads. Der Abstrakte Expressionismus und das Bild des Künstlers im Hollywood-Film der Nachkriegszeit. In: Hensel, Thomas, Klaus Krüger, Tanja Michalsky (Hg.), *Das bewegte Bild. Film und Kunst*. München: Fink, S. 131-162.
- Brückle, Wolfgang (2006): Fünf Faden tief. Abstraktion als Leitmetapher bei Michelangelo Antonioni, mit einer Nachbemerkung über Greenaways *Kontrakt des Zeichners*. In: Hensel, Thomas, Klaus Krüger, Tanja Michalsky (Hg.), *Das bewegte Bild. Film und Kunst*. München: Fink, S. 165-192.
- Bußmann, Britta (2011): *Wiedererzählen, Weitererzählen und Beschreiben. Der "Jüngere Titirel" als ekphrastischer Roman*. Heidelberg: Winter.
- Claus, Horst (2010): Rembrandt – Almost by Himself. The Use of Paintings in Hans Steinhoff's Film Biography REMBRANDT (1942). In: Schaudig, Michael (Hg.), *Strategien der Filmanalyse – reloaded. Festschrift für Klaus Kanzog*. München: Diskurs Film Verlag Schaudig & Ledig, S. 277-287.
- Coulson, Anthony S. (1999): Chapter 10. Paths of Discovery: The Films of Konrad Wolf. In: Allan, Seán, John Sandford (Hg.), *DEFA. East German Cinema, 1946-1992*. New York: Berghahn, S. 164-182.
- Czöppan, Gabi (2018): Die KUNST von Mr. Cool. In: H.O.M.E. Magazin, Nr. 02/2018, S. 124-128.
- Darian, Veronika (2011): *Das Theater der Bildbeschreibung. Sprache, Macht und Bild in Zeiten der Souveränität*. München: Fink.
- Eichinger, Barbara (2009): Vorwort. Die DEFA – Visionen, Realitäten und die Mühen der Ebenen. In: Eichinger, Barbara, Frank Stern (Hg.), *Film im Sozialismus – die DEFA*. Wien: Mandelbaum, S. 9-26.
- Eke, Norbert Otto (2004): Intermedialität und Theatralisierung: Peter Greenaways Film-Theater. In: Balme, Christopher, Markus Moninger (Hg.), *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*. München: epodium, S. 121-146.
- Elsaesser, Thomas (2005): *European Cinema. Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Engelhart, Bernd (2014): A Postmodern Version/Vision of the Baroque *Gesamtkunstwerk*: Peter Greenaway's *The Draughtsman's Contract* in the Interdisciplinary Classroom. In: Müller, Anja, Achim Hesch, Anke Uebel (Hg.), *Representing Restoration, Enlightenment and Romanticism: Studies in New-Eighteenth Century Literature and Film in Honour of Hans-Peter Wagner*. Trier: WVT, S. 213-228.
- Engelhart, Andreas (2011): Das Leiden des Künstlers zwischen Inszenierung und Authentizität. Eine Spurensuche im Film und in der Wirklichkeit. In: Balme, Christopher, Fabienne Liptay, Miriam Drewes (Hg.), *Die Passion des Künstlers. Kreativität und Krise im Film*. München: edition text + kritik, S. 271-290.
- Fendler, Ute (2004): Intermedialität. In: Lüsebrink, Hans-Jürgen (Hg.), *Französische Kultur- und Medienwissenschaft. Eine Einführung*. Tübingen: Narr; S. 213-232.
- Filser, Barbara (2006): Sehen, Hören und Lesen im Kino – Vom *image muette* zum *Image audio-visuelle*. In: Mersmann, Birgit, Martin Schulz (Hg.), *Kulturen des Bildes*. München: Fink, S. 21-38.
- Fliedl, Konstanze, Bernhard Oberreither, Katharina Serles (2013): Vorwort. In: Fliedl, Konstanze, Bernhard Oberreither, Katharina Serles (Hg.), *Gemälderedereien. Zur literarischen Diskursivierung von Bildern*. Berlin: Schmidt, S. 7-11.
- Gamper, Verena (2013): Jean-Michel Basquiat: King of the Line. In: Brugger, Ingrid (Hg.), *Warhol – Basquiat*. Heidelberg: Kehrer, S. 77-132.
- Genz, Julia, Paul Gévaudan (2016): *Medialität, Materialität, Kodierung. Grundzüge einer allgemeinen Theorie der Medien*. Bielefeld: Transcript.
- Graf, Fritz (1995): Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike. In: Boehm, Gottfried, Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Fink, S. 143-156.
- Gräf, Dennis, Stephanie Großmann, Peter Klimczak, Hans Krahl, Marietheres Wagner (2011): *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg: Schüren Verlag GmbH.
- Graupner, Stefan (1995): *Vernetzungsmöglichkeiten ästhetischer Ausdrucksformen im künstlerischen Arbeitsprozeß als ein Modell ästhetischer Bildung*. Peter Greenaway, Rebecca Horn, Robert Wilson. Würzburg: ohne Verlag.
- Günther, Beate (2008): *Leitbilder richtigen Lebens. Politischer Diskurs und filmische Darstellung in DEFA-Gegenwartsfilmen der 1960er Jahre. Filmanalyse am Beispiel von Frauenrollen und Geschlechterbeziehungen*. Berlin: Trafo-Verlag.
- Heeling, Jennifer (2009): *Malerei und Film. Intermedialität im Künstlerfilm*. Saarbrücken: VDM Müller.
- Helbig, Jörg (1999): *Geschichte des britischen Films*. Stuttgart: Metzler.
- Hillenbach, Anne-Kathrin (2012): *Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses*. Bielefeld: Transcript.

- Klarer, Mario (2001): Ekphrasis. Bildbeschreibung als Repräsentationstheorie bei Spenser, Lyly und Shakespeare. Tübingen: Niemeyer.
- Koebner, Thomas (2011): Hochformat im Querformat. Und andere Prinzipien der Bildkomposition im Film. In: Keazor, Henry, Fabienne Liptay, Susanne Marschall (Hg.), FilmKunst. Studien an den Grenzen der Künste und Medien. Marburg: Schüren, S. 196-210.
- Koepnik, Lutz (2009): Abenteuerliche Reisen? Walter Benjamin im Zeitalter neuer Medien. In: Wegmann, Thomas (Hg.), Text + Kritik: Walter Benjamin. 31/32. München: edition text + kritik, S. 120-133.
- Korte, Helmut (1990): Kunstwissenschaft – Medienwissenschaft. Methodologische Anmerkungen zur Filmanalyse. In: Korte, Helmut, Johannes Zahlten (Hg.), Kunst und Künstler im Film. Hameln: Niemeyer, S. 21-42.
- Krah, Hans (2008): DER HITLERJUNGE QUEX – Erzählstrategien 1932/33: vom Großstadtroman der Weimarer Republik zum ‚mythischen Erzählen‘ im NS-Film. In: Spedicato, Eugenio, Sven Hanuschek, Tomas Sommadossi (Hg.), Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 11-38.
- Krah, Hans, Marianne Wunsch (1999): Der Film des Nationalsozialismus als Vorbehaltsfilm oder ‚Ufa-Klassiker‘: vom Umgang mit der Vergangenheit. Eine Einführung. In: Krah, Hans (Hg.), Geschichte(n): NS-Film – NS-Spuren heute. Kiel: Ludwig, S. 9-30.
- Krefting, Axel (2014): Bildwahrnehmung und die Arbeit des Unbewussten. Zur Psychoanalyse des Visuellen. In: Helbig, Jörg, Arno Rußegger, Rainer Winter (Hg.), Visuelle Medien. Klagenfurter Beiträge zur visuellen Kultur 1. Köln: Herbert von Halem Verlag, S. 32-72.
- Kremer, Detlef (1995): Peter Greenaways Filme. Vom Überleben der Bilder und Bücher. Stuttgart: Metzler.
- Krieger, Murray (1995): Das Problem der Ekphrasis. Wort und Bild, Raum und Zeit und das literarische Werk. In: Boehm, Gottfried, Helmut Pfotenhauer (Hg.), Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München: Fink, S. 41-58.
- Krüger, Klaus (2006): Bilder der Kunst, des Films, des Lebens. Derek Jarman's *Caravaggio* (1986). In: Hensel, Thomas, Klaus Krüger, Tanja Michalsky (Hg.), Das bewegte Bild. Film und Kunst. München: Fink, S. 257-279.
- Künemund, Jan (2018): BIO(?)Pics. Queere Ich-Entwürfe, gefangen in filmischen Biografien. In: Brunow, Dagmar, Simon Dickel (Hg.), Queer Cinema. Mainz: Ventil, S. 140-152.
- Lange, Marcus (2013): Das politisierte Kino. Ideologische Selbstinszenierung im "Dritten Reich" und der DDR. Marburg: Tectum.

- Lehmann, Thomas (2003): Augen zeugen. Zur Artikulation von Blickbezügen in der Fiktion; mit Analysen zum Sehen in J. W. Goethes Roman "Die Wahlverwandtschaften" (1809) und in Peter Greenaways Film "The draughtman's contract" (1982). Tübingen: Basel Francke.
- Liptay, Fabienne (2011): Vom Suchen und Finden des Bildes. Die Geste des Malens in Jacques Rivettes LA BELLE NOISEUSE und Víctor Erices EL SOL DEL MEMBRILLO. In: Keazor, Henry, Fabienne Liptay, Susanne Marschall (Hg.), FilmKunst. Studien an den Grenzen der Künste und Medien. Marburg: Schüren, S. 320-342.
- Liptay, Fabienne (2012): Bildraum und Erzählraum. Historische Gärten bei Peter Greenaway und Ang Lee. In: Engelke, Henning, Ralf Michael Fischer, Regine Prange (Hg.), Film als Raumkunst. Historische Perspektiven und aktuelle Methoden. Marburg: Schüren, S. 251-265.
- Lotman, Jurij M. (1993): Die Struktur literarischer Texte. München: Fink.
- Lowry, Stephen (2015): Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus. Berlin: De Gruyter.
- Mahne, Nicole (2007): Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Mitchell, W. J. T. (2008): Bildtheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Moritz, Peer (2005): LA BELLE NOISEUSE. In: Töteberg, Michael (Hg.), Metzler-Film-Lexikon. Stuttgart: Metzler, S. 64-66.
- Nickel, Beatrice (2015): Texte inmitten der Künste. Intermedialität in romanischen, englischen und deutschen Gedichten nach 1945. Köln: Böhlau.
- Nies, Martin (2008): Zur NS-ideologischen Funktionalisierung von ‚Literaturverfilmungen: DER SCHIMMELREITER, Curt Oertel/Hans Deppe (D 1934). Mit einer Analyse zentraler Aspekte der Novelle von Theodor Storm. In: Spedicato, Eugenio, Sven Hanuschek, Tomas Sommadossi (Hg.), Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 39-70.
- Nies, Martin (2013a): Intermedialität und Film. In: Krahs, Hans, Michael Titzmann (Hg.), Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung. Passau: Stutz., S. 359-379.
- Nies, Martin (2013b): Fotografie – Referentialität, Bedeutung und kultureller Speicher. In: Krahs, Hans, Michael Titzmann (Hg.), Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung. Passau: Stutz, S. 291-324.
- Nies, Martin (2014): Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der "unwahrscheinlichsten der Städte" 1787-2013. Marburg: Schüren.
- o. V. (1997): Meisterwerke der Kunst. Die Welt der Malerei A-Z. Neckarsulm: Mixing.
- Paech, Joachim (1990): Ein-BILD-ungen von Kunst im Spielfilm. In: Korte, Helmut, Johannes Zahlten (Hg.), Kunst und Künstler im Film. Hameln: Niemeyer, S. 43-50.

- Paech, Joachim (1999): Der Bewegung einer Linie folgen... In: Spielmann, Yvonne, Gundolf Winter (Hg.), Bild – Medium – Kunst. München: Fink, S. 35-44.
- Paech, Joachim (2014): Warum Intermedialität? In: Dörr, Volker (Hg.), Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 46-69.
- Peters, Jan Marie (1994): Die malerische und die erzählerische Komponente in der bildlichen Formgebung der Fotografie und des Films. In: Paech, Joachim (Hg.), Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität. Stuttgart: Metzler, S. 40-49.
- Petersen, Christer (2009): Peter Greenaways Spielfilme. Strukturen und Kontexte. Kiel: Ludwig.
- Pethő, Ágnes (2010): Media in the Cinematic Imagination: Ekphrasis and the Poetics of the In-Between in Jean-Luc Godard's Cinema. In: Elleström, Lars (Hg.), Media borders, multimodality and intermediality. Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 211-224.
- Peucker, Brigitte (2008): Tableau Vivant in Film: Intermediality and the Real. In: Paech, Joachim, Jens Schröter (Hg.), Intermedialität – Analog/Digital. Theorien, Methoden, Analysen. München: Fink, S. 291-300.
- Pflügl, Helmut (2009): Der Maler Goya im Spiegel der Filmkunst – Der Konflikt zwischen Kunst und Politik am Beispiel der Goya- Filme von Konrad Wolf und Carlos Saura. In: Eichinger, Barbara, Frank Stern (Hg.), Film im Sozialismus – die DEFA. Wien: Mandelbaum, S. 368-398.
- Plate, S. Brent (2018): Ein Spiel von Kreuzen und Kreisen. In: Fritz, Natalie, Marie-Therese Mäder, Daria Pezzoli-Olgiati, Baldassare Scolari (Hg.), Leid-Bilder. Die Passionsgeschichte in der Kultur. Marburg: Schüren, S. 467-484.
- Polaschek, Bronwyn (2013): The Postfeminist Biopic. Narrating the Lives of Plath, Kahlo, Woolf and Austen. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Poppe, Sandra (2007): Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Rajewsky, Irina O. (2002): Intermedialität. Tübingen: Francke.
- Rajewsky, Irina O. (2008): Intermedialität und *remediation*. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung. In: Paech, Joachim, Jens Schröter (Hg.), Intermedialität – Analog/Digital. Theorien, Methoden, Analysen. München: Fink, S. 47-60.
- Rajewsky, Irina O. (2010): Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. In: Elleström, Lars (Hg.), Media borders, multimodality and intermediality. Basingstoke: Palgrave Macmillan, S. 51-68.
- Raß, Michaela (2014): Bilderlust – Sprachbild: Das Rendezvous der Künste. Friederike Mayröckers Kunst der Ekphrasis. Göttingen: V & R Unipress.



- Reiche, Ruth (2016): Strategien des Narrativen im kinematographischen Raum. München: Verlag Silke Schreiber.
- Rippl, Gabriele (2005): Beschreibungs-Kunst. Zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Ikontexte (1880-2000). München: Fink.
- Rippl, Gabriele (2014): Intermedialität: Text/Bild-Verhältnisse. In: Benthien, Claudia, Brigitte Weingart (Hg.), Handbuch Literatur & Visuelle Kultur. Berlin: De Gruyter, S. 139-158.
- Robert, Jörg (2014): Einführung in die Intermedialität. Darmstadt: WBG.
- Rollet, Patrice (2003): The Magician and the Surgeon: Film and Painting. In: Dalle Vacche, Angela (Hg.), The visual turn. Classical film theory and art history. New Brunswick, NJ: Tugers University Press, S. 35-50.
- Saalfeld, Robin K. (2018): Das Unsichtbare darstellbar machen. Kritik filmästhetischer Vermittlung von Transgeschlechtlichkeit am Beispiel von Tom Hoopers THE DANISH GIRL. In: Brunow, Dagmar, Simon Dickel (Hg.), Queer Cinema. Mainz: Ventil, S. 153-164.
- Schade, Sigrid (2018): Transmedialität und Botschaft in Lech Majewskis THE MILL AND THE CROSS. In: Fritz, Natalie, Marie-Therese Mäder, Daria Pezzoli-Olgiati, Baldassare Scolari (Hg.), Leid-Bilder. Die Passionsgeschichte in der Kultur. Marburg: Schüren, S. 485-499.
- Schenk, Ralf (2006): Eine kleine Geschichte der DEFA. Daten, Dokumente, Erinnerungen. Berlin: DEFA-Stiftung.
- Schmitz, Norbert M. (2014): Bilder in Zelluloid. Die Thematisierung der Malerei im fiktionalen Spielfilm als Selbstreflexion des Films am Beispiel der Künstlerbiografie. In: Kirchmann, Kay, Jens Ruchatz (Hg.), Medienreflexion im Film. Ein Handbuch. Bielefeld: Transcript, S. 105-121.
- Schneider, Sabine (2014): Die Laokoon-Debatte: Kunstreflexion und Medienkonkurrenz im 18. Jahrhundert. In: Benthien, Claudia, Brigitte Weingart (Hg.), Handbuch Literatur & Visuelle Kultur. Berlin: De Gruyter, S. 68-85.
- Schönenbach, Richard (2000): Bildende Kunst im Spielfilm. Zur Präsentation von Kunst in einem Massenmedium des 20. Jahrhunderts. München: scaneg.
- Schrödl, Barbara (2000): Rembrandt im NS-Film. Das ›leidende Genie‹ als Versprechen nationalen Überlebens. In: Felix, Jürgen (Hg.), Genie und Leidenschaft. Künstlerleben im Film. Remscheid: Gardez!, S. 35-54.
- Schultz, Sonja (2012): Der Nationalsozialismus im Film. Von "Triumph des Willens" bis "Inglourious Basterds". Berlin: Bertz + Fischer.
- Schuster, Michael (1998): Malerei im Film. Peter Greenaway. Hildesheim: Olms.

- Schütze, Irene (2011): Der Maler als Regisseur. Julian Schnabel und seine Filmkunst. In: Keazor, Henry, Fabienne Liptay, Susanne Marschall (Hg.), *FilmKunst. Studien an den Grenzen der Künste und Medien*. Marburg: Schüren, S. 343-359.
- Schütze, Sebastian (2015): *Caravaggio. Das vollständige Werk*. Köln: Taschen.
- Schweinitz, Jörg (1999): Zur Erzählforschung in der Filmwissenschaft. In: Lämmert, Eberhard (Hg.), *Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste*. Berlin: Akademie-Verlag, S. 73-88.
- Schwerfel, Heinz Peter (2003): *Kino und Kunst. Eine Liebesgeschichte*. Köln: DuMont.
- Siebert, Jan (2002): Intermedialität. In: Schanze, Helmut, Susanne Pütz (Hg.), *Metzler-Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler, S. 152-154.
- Silberman, Marc, Henning Wrage (2014): Introduction. DEFA at the Crossroads: Re-mapping the Terrain. In: Silberman, Marc, Henning Wrage (Hg.), *DEFA at the Crossroads of East German and International Film Culture. A Companion*. Berlin: De Gruyter, S. 1- 22.
- Simonis, Annette (2010): *Intermediales Spiel im Film. Ästhetische Erfahrung zwischen Schrift, Bild und Musik*. Bielefeld: Transcript.
- Spielmann, Yvonne (1998): *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*. München: Fink.
- Spielmann, Yvonne (2000): Aspekte einer ästhetischen Theorie der Intermedialität. In: Heller, Heinz-Bernd (Hg.), *Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*. Marburg: Schüren, S. 57-68.
- Stöckl, Hartmut (2004): *Die Sprache im Bild – das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text; Konzepte, Theorien, Analysemethoden*. Berlin: De Gruyter.
- Straub, Katja (2007): *Faszination Biopic. Entwicklungen und aktuelle Tendenzen populärer biografischer Filme*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- Sykora, Katharina (2003): *As you desire me. Das Bildnis im Film*. Köln: König.
- Taylor, Henry McKean (2002): *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*. Marburg: Schüren.
- Thiele, Jens (1976): *Das Kunstwerk im Film. Zur Problematik filmischer Präsentationsformen von Malerei und Grafik*. Frankfurt am Main: Lang.
- Tweedie, James (2007): The suspended spectacle of history: the tableau vivant in Derek Jarman's *Caravaggio*. In: Stacey, Jackie, Sarah Street (Hg.), *Queer Screen. A screen reader*. London: Routledge, S. 208-235.
- Walker, John A. (1993): *Art and artists on screen*. Manchester: Manchester University Press.

- Walter, Bernadette (2001): Doku oder Soap? Künstler im Film. In: Albrecht, Juerg, Kornelia Imesch (Hg.), *Horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft*. Berlin: Hatje Cantz, S. 449-456.
- Wandhoff, Haiko (2003): *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*. Berlin: De Gruyter.
- Wandhoff, Haiko (2014): *Ekphrasis in der Literatur des Mittelalters*. In: Benthien, Claudia, Brigitte Weingart (Hg.), *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Berlin: De Gruyter, S. 287-303.
- Wieser, Matthias (2014): *Visual turn und Visual Culture Studies*. In: Helbig, Jörg, Arno Rußegger, Rainer Winter (Hg.), *Visuelle Medien. Klagenfurter Beiträge zur visuellen Kultur 1*. Köln: Herbert von Halem Verlag, S. 13-31.
- Winter, Gundolf (1999): *Das Bild zwischen Medium und Kunst*. In: Spielmann, Yvonne, Gundolf Winter (Hg.), *Bild – Medium – Kunst*. München: Fink, S. 15-30.
- Wolf, Werner (2013): *Intermedialität*. In: Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 344-346.
- Wolf, Werner (2014): *Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie, intermediale Formen*. In: Dörr, Volker (Hg.), *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 11-45.
- Wyss, Beat (2001): *Das Leben des Künstlers*. In: Albrecht, Juerg, Kornelia Imesch (Hg.), *Horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft*. Berlin: Hatje Cantz, S. 443-448.

### 9.1.2.2 Internetquellen

- ARTatBerlin (2019): *Der Mann mit dem Goldhelm – aus dem Kreis um Rembrandt van Rijn*, [online] <https://www.artatberlin.com/portfolio-item/der-mann-mit-dem-goldhelm-aus-dem-kreis-rembrandt-van-rijn/> [23.09.2019].
- Art Gallery of Nova Scotia (2019): *Maud Lewis*, [online] <https://www.artgalleryofnovascotia.ca/maud-lewis> [23.09.2019].
- Artnet (2019): *Andy Warhol, Julian Schnabel*, [online] <http://www.artnet.com/artists/andy-warhol/julian-schnabel-8iE02cid1bTPX9lqsAEY1Q2> [23.09.2019].
- Belousova, Katja (2017): *Liebe ist ... wie ein altes Paar Socken*, [online] <https://www.welt.de/kultur/article170084487/Liebe-ist-wie-ein-altes-Paar-Socken.html> [23.09.2019].
- British Library (2019): *The Picture of Dorian Gray as first published in Lippincott's Magazine*, [online] <https://www.bl.uk/collection-items/the-picture-of-dorian-gray-as-first-published-in-lippincotts-magazine> [23.09.2019].

- Buchholz, Amrei (2012): Bewegte Ekphrasen. Lebende Gemälde in Derek Jarmans *Caravaggio*, [online] <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7593/buchholz.pdf> [23.09.2019].
- Bundeszentrale für politische Bildung (2014): 1994: Homosexualität nicht mehr strafbar, [online] <http://www.bpb.de/politik/hintergrund-aktuell/180263/24-jahre-homosexualitaet-straeffrei> [23.09.2019].
- Busche, Andreas (2015): „Big Eyes“ von Tim Burton. Untertassen gucken dich an, [online] <http://www.taz.de/!5011616/> [23.09.2019].
- Decker, Kerstin (2017): Der erste Ölfilm der Kinogeschichte, [online] <https://www.tagesspiegel.de/kultur/im-kino-loving-vincent-ueber-van-gogh-der-erste-oelfilm-der-kino-geschichte/20794286.html> [23.09.2019].
- Deutsche Bibelgesellschaft (2019a): Simsons Rätsel, [online] <https://www.die-bibel.de/bibeltext/Richter14/> [23.09.2019].
- Deutsche Bibelgesellschaft (2019b): Das Gleichnis vom verlorenen Sohn, [online] <https://www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/einheitsuebersetzung/bibeltext/bibel/text/lesen/stelle/52/150011/150032/> [23.09.2019].
- Duden (2019): queer, [online] <https://www.duden.de/rechtschreibung/queer> [23.09.2019].
- Englert, Klaus (2005): Goya freigelegt. Kuppelfresken in der Madrider Kirche San Antonio restauriert, [online] [https://www.deutschlandfunk.de/goya-freigelegt.691.de.html?dram:article\\_id=48960](https://www.deutschlandfunk.de/goya-freigelegt.691.de.html?dram:article_id=48960) [23.09.2019].
- Filmlexikon Uni Kiel (2012): Rotoskopie/Rotoskopie-Verfahren, [online] <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1095> [23.09.2019].
- Filmmuseum Potsdam (2005): Goya, [online] [https://web.archive.org/web/20160525101713/http://www.filmmuseum-potsdam.de/Konrad-Wolf-Deutschland-und-Europa\\_1.html](https://web.archive.org/web/20160525101713/http://www.filmmuseum-potsdam.de/Konrad-Wolf-Deutschland-und-Europa_1.html) [23.09.2019].
- Galter, Sigrun (2013): Von der Notwendigkeit, über Bilder zu sprechen, [online] <http://literaturkritik.de/id/18369> [23.09.2019].
- Gibson, Michael Francis (2010): The Mill & The Cross. Pieter Bruegel's "Way to Calvary", S. 7-17, [online] [https://elearning.unite.it/pluginfile.php/119456/mod\\_resource/content/1/bruegel1.pdf](https://elearning.unite.it/pluginfile.php/119456/mod_resource/content/1/bruegel1.pdf) [23.09.2019].
- Göttler, Fritz (2015): "Big Eyes" im Kino. Zombies von der Westküste, [online] <https://www.sueddeutsche.de/kultur/big-eyes-im-kino-zombies-von-der-westkueste-1.2454665> [23.09.2019].
- Hoch, Jenny (2015): Im Schaffensdrang. Die Schönen & das Biest, [online] <https://www.sueddeutsche.de/stil/im-schaffensdrang-die-schoenen-das-biest-1.2721429> [23.09.2019].

- Hoffmann, Gabriele (2014): Nahe an der Häresie, [online]  
[https://www.nzz.ch/feuilleton/kunst\\_architektur/nahe-an-der-haeresie-1.18301730](https://www.nzz.ch/feuilleton/kunst_architektur/nahe-an-der-haeresie-1.18301730)  
 [23.09.2019].
- Kahl, Hubert (2009): Das Gemälde "Der Koloss" stammt nicht von Goya, [online]  
<https://www.tagesspiegel.de/kultur/kunst-das-gemaelde-der-koloss-stammt-nicht-von-goya/1429938.html> [23.09.2019].
- Keppeler, Christina (2018): Fare Thee Well, Myself! – Identitäts(de)konstruktion in den postmodernen Musikerfilmen I'M NOT THERE und INSIDE LLEWYN DAVIS. In: VZKF Student Research Papers, hrsg. v. Martin Nies; No. 3/2018, [online]  
[http://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2018/08/VZKF-Student-Research-Papers-No.3-2018-Christina-Keppeler\\_Musikerfilme.pdf](http://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2018/08/VZKF-Student-Research-Papers-No.3-2018-Christina-Keppeler_Musikerfilme.pdf) [03.12.2020].
- Kilb, Andreas (1992): Das unbekannteste Meisterwerk. Jacques Rivettes Vierstundentrick "La Belle Noiseuse", [online] <https://www.zeit.de/1992/03/das-unbekannteste-meisterwerk>  
 [23.09.2019].
- Kühne, Anja (2015): Das Queer-Lexikon. Was ist Transsexualität/Transidentität?, [online]  
<https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/queerspiegel/das-queer-lexikon-was-ist-transsexualitaet-transidentitaet/11840524.html> [23.09.2019].
- Lee, Ashley (2015): Eddie Redmayne Returns to Modeling as Trans Pioneer, [online]  
<https://www.hollywoodreporter.com/rambling-reporter/danish-girl-eddie-redmayne-recreated-840102> [23.09.2019].
- Louvre (2019): Joos van Craesbeeck, [online]  
[http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not&idNotice=25410](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not&idNotice=25410) [23.09.2019].
- Loving Vincent Movie Tumblr (2017): Louise Chevalier, [online]  
<https://lovingvincentmovie.tumblr.com/post/160441733583/louise-chevalier>  
 [23.09.2019].
- Loving Vincent Website (2019): Die Entstehung, [online] <http://www.lovingvincent-film.de/#entstehung> [23.09.2019].
- Lueken, Verena (2017): „Maudie“ im Kino. Jedes Fenster gibt dem Leben einen Rahmen, [online] <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/maudie-im-kino-das-biopic-der-malerin-maud-lewis-15264834.html> [23.09.2019].
- Metropolitan Museum of Art (2019): Plate 43 from 'Los Caprichos': The sleep of reason produces monsters (El sueño de la razon produce monstruos), 1799, [online]  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338473> [23.09.2019].
- Musei Vaticani (2019): Laokoongruppe, [online]  
<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/de/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/laocoonte.html> [23.09.2019].
- Museo del Prado (2019a): The Meadow of San Isidro, [online]  
<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-meadow-of-san-isidro/290d61bb-59ac-49e5-a63f-390eb5bdde46> [23.09.2019].

- Museo del Prado (2019b): Volaverunt, [online] <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/capricho-61-volaverunt/9858e963-44af-43fe-b98d-07e1185072c8> [23.09.2019].
- Museo del Prado (2019c): The 3rd of May 1808 in Madrid, or “The Executions”, [online] <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-3rd-of-may-1808-in-madrid-or-the-executions/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c> [23.09.2019].
- Museo del Prado (2019d): The Pilgrimage to San Isidro, [online] <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-san-isidro-pilgrimage/d6d92063-15a9-4cfb-a7be-3576a2f8b87e> [23.09.2019].
- Museo del Prado (2019e): The Colossus, [online] <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-colossus/2a678f69-fbdd-409c-8959-5c873f8feb82> [23.09.2019].
- Museo del Prado (2019f): The Naked Maja, [online] <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-naked-maja/65953b93-323e-48fe-98cb-9d4b15852b18> [23.09.2019].
- Museo Reina Sofia (2019): Guernica, [online] <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica> [23.09.2019].
- Museum of Modern Art (MoMA) (2019): Vincent van Gogh. The Starry Night, [online] <https://www.moma.org/collection/works/79802> [23.09.2019].
- Nier, Hedda (2017): Wo gleichgeschlechtliche Liebe verboten ist, [online] <https://de.statista.com/infografik/10471/wo-gleichgeschlechtliche-liebe-verboten-ist/> [23.09.2019].
- Presseportal (2002): 3sat zeigt zu Andy Warhols 70. "Warhol privat", [online] <https://www.presseportal.de/pm/6348/366963> [23.09.2019].
- Raynor, Vivien (1985): Art: Basquiat, Warhol, [online] <https://www.nytimes.com/1985/09/20/arts/art-basquiat-warhol.html> [23.09.2019].
- Sager Eidt, Laura M. (2006): Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film, [online] <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/3527/sagerl43712.pdf> [23.09.2019].
- Schama, Simon (2014): How Rembrandt dressed his women for death, [online] <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/oct/17/rembrandt-dressed-women-for-death> [23.09.2019].
- Stephan, Felix (2017): Ein Film, so nostalgisch wie Europa, [online] <https://www.welt.de/kultur/kino/article171931947/Loving-Vincent-Viel-Aufwand-fuer-einen-Heimatfilm.html> [23.09.2019].
- Sterneborg, Anke (2018): "Loving Vincent" im Kino. Das Fieber in seinen Augen, [online] <http://www.sueddeutsche.de/kultur/loving-vincent-im-kino-das-fieber-in-seinen-augen-1.3805667> [23.09.2019].

- Thomson, Patricia (2011): Production Slate: Entering Bruegel's World. In: American Cinematographer, Jg. 2011, Nr. 6, S. 16-20, [online]  
<http://www.nxtbook.com/nxtbooks/ac/ac0611/index.php?ap=1#/18> [23.09.2019].
- Voss, Julia (2017): Ein Leben in 65.000 Bildern, [online]  
<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/kunstfilm-loving-vincent-ein-leben-in-65-000-bildern-15360314.html> [23.09.2019].
- Walde, Gabriela (2017): Film aus Gemälden: „Loving Vincent“ ist eine Sensation, [online]  
<https://www.abendblatt.de/hamburg-tipps/hamburg-live/article212953275/Ein-Film-aus-Gemaelden-Loving-Vincent-ist-eine-Sensation.html> [23.09.2019].
- Wieczorek Orihuela, Stefan (2017): Hirte und Poet, [online]  
<https://www.pressreader.com/spain/costa-blanca-nachrichten/20170324/283489320936871> [23.09.2019].
- Winkler, Willi (2011): Mordlust gehört zur Politik, [online]  
<https://www.sueddeutsche.de/kultur/die-muehle-das-kreuz-im-kino-mordlust-gehört-zur-politik-1.1217547> [23.09.2019].
- Zahner, Walter (2012): Die Mühle und das Kreuz, [online]  
[http://www.materialserver.filmwerk.de/arbeitshilfen/AH\\_diemuehleunddaskreuz\\_A4web.pdf](http://www.materialserver.filmwerk.de/arbeitshilfen/AH_diemuehleunddaskreuz_A4web.pdf) [23.09.2019].

## 9.2 Abbildungsverzeichnis

<b>Abb. 1</b> DIE MÜHLE UND DAS KREUZ (Good Movies, Amazon Prime Video 2011), 00:03:00 ©Neue Visionen Filmverleih GmbH.....	<b>129</b>
<b>Abb. 2</b> DIE MÜHLE UND DAS KREUZ (Good Movies, Amazon Prime Video 2011), 01:24:47 ©Neue Visionen Filmverleih GmbH.....	<b>132</b>
<b>Abb. 3</b> DIE MÜHLE UND DAS KREUZ (Good Movies, Amazon Prime Video 2011), 00:19:20 ©Neue Visionen Filmverleih GmbH.....	<b>135</b>
<b>Abb. 4</b> DIE MÜHLE UND DAS KREUZ (Good Movies, Amazon Prime Video 2011), 00:33:24 ©Neue Visionen Filmverleih GmbH.....	<b>135</b>
<b>Abb. 5</b> DIE MÜHLE UND DAS KREUZ (Good Movies, Amazon Prime Video 2011), 00:24:26 ©Neue Visionen Filmverleih GmbH.....	<b>135</b>
<b>Abb. 6</b> LOVING VINCENT (BreakThru Productions, Amazon Prime Video 2017), 00:05:53 ©Cinema Management Group.....	<b>141</b>
<b>Abb. 7</b> LOVING VINCENT (BreakThru Productions, Amazon Prime Video 2017), 00:17:08 ©Cinema Management Group.....	<b>141</b>
<b>Abb. 8</b> LOVING VINCENT (BreakThru Productions, Amazon Prime Video 2017), 00:24:00 ©Cinema Management Group.....	<b>143</b>
<b>Abb. 9</b> LOVING VINCENT (BreakThru Productions, Amazon Prime Video 2017), 01:25:05 ©Cinema Management Group.....	<b>143</b>
<b>Abb. 10</b> LOVING VINCENT (BreakThru Productions, Amazon Prime Video 2017), 01:30:28 ©Cinema Management Group.....	<b>150</b>
<b>Abb. 11</b> LOVING VINCENT (BreakThru Productions, Amazon Prime Video 2017), 01:30:52 ©Cinema Management Group.....	<b>150</b>
<b>Abb. 12</b> GOYA (Icestorm Distribution 2012), 00:30:03 ©DEFA-Stiftung/Arkadi Sager	<b>185</b>
<b>Abb. 13</b> GOYA (Icestorm Distribution 2012), 01:16:24 ©DEFA-Stiftung/Arkadi Sager	<b>188</b>
<b>Abb. 14</b> GOYA (Icestorm Distribution 2012), 00:28:46 ©DEFA-Stiftung/Arkadi Sager	<b>190</b>
<b>Abb. 15</b> GOYA (Icestorm Distribution 2012), 02:00:17 ©DEFA-Stiftung/Arkadi Sager	<b>195</b>
<b>Abb. 16</b> MAUDIE (Small Shack Productions, Amazon Prime Video 2017), 00:56:05 ©NFP marketing & distribution .....	<b>274</b>
<b>Abb. 17</b> MAUDIE (Small Shack Productions, Amazon Prime Video 2017), 00:53:09 ©NFP marketing & distribution .....	<b>274</b>
<b>Abb. 18</b> MAUDIE (Small Shack Productions, Amazon Prime Video 2017), 01:15:28 ©NFP marketing & distribution .....	<b>276</b>
<b>Abb. 19</b> MAUDIE (Small Shack Productions, Amazon Prime Video 2017), 01:46:52 ©NFP marketing & distribution .....	<b>281</b>