

**Intermedialität und die Zukunft des Films als Bindeglied
zwischen Kino und Museum am Beispiel der Filme
The Mill and the Cross, Shirley – Visions of Reality und *Passion***

**Von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Stuttgart
zur Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)
genehmigte Abhandlung**

**Vorgelegt von
Julia Wuggenig
aus Bietigheim-Bissingen**

**Hauptberichter: Prof. Dr. Reinhard Steiner
Mitberichter: Prof. Dr. Kerstin Thomas**

**Tag der mündlichen Prüfung:
21. November 2017**

**Institut für Kunstgeschichte der Universität Stuttgart
2018**

Zusammenfassung der Dissertation

Das Thema der vorliegenden Dissertation sind drei Filme, die sich mit Gemälden befassen, welche vor dem Hintergrund der aktuellen Intermedialitätsforschung untersucht werden. Ferner wird geprüft, inwieweit diese Filme Eingang in bereits etablierte Kunstformen wie die Installation, bzw. ins Museum gefunden haben. Es stellt sich die Frage, ob man bei den zwei jüngst erschienenen Filmen *The Mill and the Cross* und *Shirley – Visions of Reality* von der Entstehung eines neuen Genre sprechen kann, da sich beide Filme ausschließlich auf Gemäldevorlagen beziehen und dementsprechend auch im musealen Kontext präsent sind. In diese Richtung wies bereits der Film *Passion*, welcher in den 1980-er Jahren gedreht wurde und welcher sich einerseits auf verschiedene Gemälde bezieht, andererseits eine Parallelhandlung zu den dargestellten Gemälden im Film verfolgt. Aus diesem Grund wurde der Film *Passion* als Beispielfilm in die Dissertation mit aufgenommen. Die Hypothese meinerseits lautet daher: durch die besprochenen Filme kommt es zu einer Synthese aus Kino und Kunst sowie ferner zu einer Synthese aus Kino und Museum.

In einem ersten Schritt werden die verschiedenen Ansätze zur Beschreibung von Intermedialität, das Zeichensystem des Films als eigenständiges Kunstwerk sowie die Möglichkeit der Integration des Films in installative Konzepte aufgezeigt. Durch das Konzept der Intermedialität wird es dabei möglich, die Wechselbeziehung zwischen Film und Gemälde sichtbar zu machen. Das Zeichensystem des Films soll verdeutlichen, inwiefern sich die Möglichkeiten des Films in der Darstellung des Gemäldes von den Möglichkeiten der zweidimensionalen Darstellung des Gemäldes unterscheiden. Der Beispielfilm *The Mill and the Cross* macht es schließlich notwendig, über den Film in installativen Konzepten zu berichten, um einen Eindruck von den unterschiedlichen Präsentations- und Rezeptionsbedingungen einer Installation, die einen Film oder Teile eines Films beinhaltet, im Vergleich zu einem im Kino gezeigten Film zu bekommen.

Das nächste Kapitel befasst sich mit der Vorstellung der oben genannten Beispielfilme, einschließlich der jeweiligen historischen Hintergründe. Das vierte Kapitel dient schließlich der ausführlichen Analyse der Beispielfilme hinsichtlich ihrer intermedialen Einordnung, des Zusammenspiels von Bild und Ton, ihrer intermedialen Schnittstellen, das heißt die Filmstellen, an denen Gemäldevorlage und Filmbild sich hinsichtlich ihrer Konstruktion am ehesten decken, und gibt einen Ausblick, wie der jeweilige Film im musealen Kontext wiederverwertet wurde.

Ein wesentliches Ergebnis der Dissertation besteht darin, dass die intermedialen Bezüge zwischen den Beispielfilmen und den jeweiligen Gemäldevorlagen offengelegt wurden. Weiterhin

wurde geklärt, mit welchen Mitteln es der jeweilige Film schafft, die Gemäldevorlage zu transformieren. Aufschlussreich sind in dieser Hinsicht vor allem die persönlichen Auskünfte von Gustav Deutsch und Lech Majewski. Von besonderem Interesse ist der Ausblick auf die Verwendung der Beispielfilme in Ausstellungen oder als Teil eines weiterführenden Kunstwerks, bzw. einer Installation. Während *Shirley-Visions of Reality* vor allem in einer Ausstellung aufgearbeitet wurde, wurde *The Mill and the Cross* abgewandelt und in dieser abgewandelten Form in einer Installation integriert, die in verschiedenen Museen präsentiert wurde.

In der Arbeit wurde versucht zu allen relevanten Forschungspositionen, die sich in der Intermedialität mit Bild-Bild Bezügen beschäftigen, Stellung zu nehmen. Dabei wurden die methodischen Modelle von Irina Rajewski, die sich in erster Linie mit Intermedialität in der Literatur in Bezug zum Film beschäftigt sowie von Werner Wolf, der sich in erster Linie mit Intermedialität in der Musik beschäftigt, ebenfalls auf Bild-Bild Bezüge angewandt, da diese zwei Wissenschaftler zu den Pionieren der Intermedialitätsforschung gehören. Aufgrund der Einteilung der Intermedialität nach Rajewski (Rajewski, 2002, 46-50) in weite und enge Intermedialität, wobei der Begriff der weiten Intermedialität darauf abzielt, historische Zusammenhänge herauszustellen und der Begriff der engen Intermedialität sich auf die neuen Medien (Film, Fotografie, etc.) fokussiert, konzentriert sich diese Arbeit auf die enge Intermedialität, um damit aktuelle Bezüge zwischen Malerei und Film zu verdeutlichen. Mit *Passion* als drittem Beispielfilm kommt eine Dimension der weiten Intermedialität hinzu, da zwischen den beiden jüngsten Beispielfilmen und *Passion* ein Abstand von 19 Jahren (*The Mill and the Cross*), bzw. ein Abstand von 21 Jahren liegt. In diesem Abstand gab es noch zahlreiche andere Filme, die für die Intermedialitätsforschung von großem Interesse sind, wie zum Beispiel *Caravaggio* (1986) von Derek Jarman oder *Frida* (2002) von Julie Taymor, sowie die Filme Peter Greenaways, welche in dieser Arbeit leider nicht behandelt werden konnten. Da die Arbeit mit dem Erscheinen von *Passion* ansetzt, gibt es keine Interferenzen mit der Arbeit Joanna Barcks, die das Phänomen der Intermedialität in Filmen bis in die siebziger Jahre betrachtete.

Der Beitrag zur aktuellen Forschung liegt darin, die Gemeinsamkeiten in den drei Filmen aufzuzeigen und mit dem Ausblick für die Verwendung des Films im musealen Kontext zu zeigen, welchen Stellenwert die Filme im aktuellen Kunstbetrieb haben und somit möglicherweise in Zukunft auch haben werden. Gleichzeitig wurde, aufgrund der oben benannten Verbindung von enger und weiter Intermedialität, ein Versuch unternommen, diese beiden Teilgebiete zu verbinden, obwohl sich gemäß Jörg Robert methodische und historische Tiefe wechselseitig auszuschließen scheinen (Robert, 2014, 19).

Um zu klären, wie sich diese Art des Kunstfilms in Bezug auf Museum und Installation weiterentwickelt, kann es in Zukunft dienlich sein, neu erscheinende ähnliche Filme mit den vorliegenden drei Filmen (*Passion, The Mill and the Cross, Shirley – Visions of Reality*) abzugleichen sowie zu beobachten, wie diese Filme im musealen Kontext weiterhin verwendet werden.

Summary of the dissertation

The topic of the presented dissertation are three films concerning paintings which will be looked at against the background of the present debate on intermediality. Furthermore, it will be examined in what measure the films could enter into already well established art forms, like installation or the museum in general. As a result, we can put into question whether through the two most recent films of the dissertation, *The Mill and the Cross* and *Shirley – Visions of Reality* a new genre has been born, as both films are referring back to hitherto paintings and therefore are also represent in a museum context.

The film *Passion*, which was turned in the 1980s pointed already in that direction. On the one hand, it refers back to several paintings, on the other hand it pursues a parallel narrative beside the presented paintings in the film. This is why *Passion* has been added to the sample films of the dissertation. The hypothesis is therefore: the films which are discussed in the dissertation involve a synthesis of cinema and art and in a furthermore a synthesis of cinema and museum.

Initially, the several approaches to describe intermediality, the system of signs in films as a proper piece of art and the possibility to integrate film into installations will be described. Through the concept of intermediality it will be possible to show, that there is an interrelation between film and painting. The semiotics of the film shall help demonstrate in what way the possibilities of representation in the film differ from the two-dimensional ones in the painting. Last but not least, the sample film *The Mill and the Cross* makes it necessary to report about films in conceptualised installations. By doing so, it is possible to get an insight into the different conditions necessary for the representation and reception of a film. Those conditions differ in films integrated into an installation, in contrast to films which are shown in cinema.

The next chapter will present the sample films and their historical backgrounds, which have been mentioned above. The fourth chapter provides a detailed analysis of the three sample films concerning their intermedial classification; the interaction of image and sound. It furthermore presents their intermedial interfaces, which are the pictures of the film, when painting and movie-picture resemble each other the closest and gives an insight into the use of the films in the context of a museum.

An important outcome of this dissertation is the revelation of intermedial correspondences between the sample films and the respective paintings. Furthermore, it has been established what

methods the respective films use, in order to imitate the painting. In this respect, the personal information from Gustav Deutsch and Lech Majewski proved to be especially helpful. Of particular interest is the insight into the use of the sample films in exhibitions and installation or integrated into another piece of art. While Shirley-Visions of Reality has been transformed into an exhibition, The Mill and the Cross has been transformed into a piece of art: it has been integrated into an installation which was presented in several museums.

In this thesis, all relevant research positions in the field of intermediality, which deal with picture correspondences have been examined. The methodical models of Irina Rajewski, who actually engages with intermediality of literature in films and of Werner Wolf, who focuses normally on intermediality in music have been applied to picture correspondences, as these two researchers are regarded as pioneers in intermediality research.

Rajewski divides intermediality into intermediality in the narrow and intermediality in the wider sense (Rajewski, 2002, 46-50). In the wider sense it aims at pointing out historical connections across the media. In the narrow sense it focuses on the new media such as film or photography. This thesis concentrates on intermediality in the narrow sense in order to make visible the links between painting and film. Passion as the third sample film is also interesting from a perspective of intermediality in the wider sense as there is a gap of nineteen and twenty one years between Passion and the two more recent sample films. During these twenty one years, there were a couple of other films which are interesting in the research of intermediality, as for example Caravaggio (1986) by Derek Jarman or Frida (2002) by Julie Taymor, as well as the films by Peter Greenaways, which cannot be presented in this thesis. As Passion is the first sample film to be analysed, there will be no interference with the research of Joanna Barck, as she studied intermediality in films until the 1970s.

The contribution of this thesis to the present research in intermediality lies in showing the similarities between the three films although there is a time span of twenty one years between the oldest and the most recent one. It furthermore shows how the films are used in the context of a museum; which value they have in contemporary art and which value they might have for contemporary art in the future. At the same time, the thesis suggests how intermediality in the narrow sense and intermediality in the wider sense can be connected, although Jörg Robert claims that methodological and historical depth in research seem to exclude each other (Robert, 2014, 19).

Intermedialität am Beispiel der Filme *The Mill and the Cross*, *Shirley – Visions of Reality* und *Passion*

Forschungsfragen:

- Kann man diese Filme als neues Untergenre des Kunstfilmes bezeichnen?
- Wozu hat man diese Filme gedreht?
- Für wen hat man die Filme gedreht?
- Wie wurde die Übertragung von Gemälde in Film umgesetzt?
- Wie können Kriterien für die Bildbeschreibung aus dem intermedialen Vergleich gezogen werden?
- Sollen filmische Bilder immer ein Index sein, der auf Realität rückverweist oder sollen sie Szenen von Gemälden zeigen, die keine äußere Realität haben müssen, sondern eine ähnliche Stilisierung oder Symbolisierung wie das Gemälde darstellen können?

Inhalt

Abbildungsverzeichnis	14
1 Einleitung	17
2 Kunst im Kino und die Zukunft des Films als eigenständiges Kunstwerk	21
2.1 Intermedialität.....	21
2.1.1 Kino und Malerei.....	21
2.1.2 Ansätze zur Beschreibung von Intermedialität.....	24
2.1.3 Grenzen zwischen den Kunstformen – Entgrenzung.....	28
2.1.4 Tableau Vivant	29
2.1.4.1 Vorgeschichte des Tableau Vivant.....	29
2.1.4.2 Klassifizierung des filmischen Tableau Vivant.....	36
2.1.4.3 Weitere Versuche zur Einordnung: Plan-Tableau und Tableau Vivant	38
2.2 Zeichensystem des Films.....	40
2.2.1 Spezifisch filmische Codes.....	40
2.2.1.1 Musik im Film	42
2.2.1.2 Sprache im Film	43
2.2.1.3 Filmmusik.....	44
2.2.1.4 Filmraum	45
2.2.1.5 Mise en Cadre – Kadrierung und Bildkomposition.....	49
2.2.1.6 Offene und geschlossene Form	50
2.2.1.7 Bildliche Darstellung des Schauplatzes.....	52
2.2.1.8 Lichtgestaltung	53
2.2.2 Montage, Collage und Zitat.....	54
2.2.3 Handlungsanalyse	56
2.2.3.1 Organisation der Handlung und Grundbegriffe.....	56
2.2.3.2 Figurenkonzeption.....	57
2.2.3.3 Figurenkonstellation.....	58
2.2.3.4 Bedeutung der Einstellungen für die Narration des Filmes.....	59
2.3 Film in installativen Konzepten.....	60
3 Vorstellung der drei Beispielfilme und der Vorlagen für die in ihnen enthaltenen lebenden Bilder	65

3.1	Drei Kunstfilme: <i>Passion, the Mill and the Cross</i> und <i>Shirley – Visions of Reality</i>	65
3.1.1	La Passion.....	65
3.1.1.1	Filmhandlung.....	65
3.1.2	The Mill and the Cross	67
3.1.3	Shirley – Visions of Reality.....	71
3.1.3.1	Hintergründe des Films	72
3.1.3.2	Zur kinematografischen Figur Edward Hoppers	74
3.2	Vorlagen für die Filmbilder: die Maler und ihre Zeit.....	78
3.2.1	The Mill and the Cross	78
3.2.1.1	Brueghel und seine Zeit.....	78
3.2.1.2	Forschung und Deutungsversuche zur Kreuztragung von Pieter Brueghel dem Älteren.....	80
3.2.2	13 Gemälde Edward Hoppers aus den Jahren 1931-1965: Vorlagen für <i>Shirley – Visions of Reality</i>	86
3.2.2.1	Gemäldevorlagen.....	86
3.2.2.2	Historische Hintergründe: das Group Theatre und das Living Theatre	92
3.2.3	Vorlagen für La Passion	96
3.2.3.1	Rembrandt Episode: <i>Die Nachtwache</i>	96
3.2.3.2	Goya Episode: <i>Erschießung der Aufständischen, Liebesbrief, Maja Desnuda und die Familie Karls IV</i>	98
3.2.3.3	Delacroix: <i>Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel und Jakobs Kampf mit dem Engel</i>	100
3.2.3.4	Ingres: <i>Kleine Badende</i>	102
3.2.3.5	El Greco: <i>Unbefleckte Empfängnis</i>	103
3.2.3.6	Watteau: <i>Die Reise nach Kythera</i>	103
4	Analysen der Beispielfilme unter Berücksichtigung der intermedialen Elemente.....	105
4.1	Analyse des Films <i>The Mill and the Cross</i>	106
4.1.1	Intermediale Einordnung	106
4.1.1.1	Ältere Ansätze intermedialer Beschreibung.....	106
4.1.1.2	Jüngere Ansätze intermedialer Beschreibung	107
4.1.2	Handlungsanalyse	109
4.1.2.1	Organisation der Handlung.....	109
4.1.2.2	Figurenanalyse.....	110
4.1.2.3	Figurenkonstellation	110
4.1.3	Tonspur.....	111

4.1.3.1	Musik.....	111
4.1.3.2	Sprache	112
4.1.4	Filmraum	114
4.1.4.1	Zusammensetzung der Filmbilder	114
4.1.4.2	Filmische Räume	115
4.1.4.3	Licht.....	118
4.1.5	Intermediale Schnittstellen – Charakteristika der Gemäldekonzepion im Film.....	119
4.1.5.1	Standbild Nr. 1 – erstes filmisches Tableau Vivant	119
4.1.5.2	Standbild Nr. 2 – zweites filmisches Tableau Vivant	123
4.1.5.3	Standbild Nr. 3 – drittes filmisches Tableau Vivant	127
4.1.5.4	Offene und geschlossene Form	128
4.1.6	Vom Symbol zur Message.....	129
4.1.7	Exkurs: Rezeption des Films in Kunst und Museum	132
4.2	Analyse des Films <i>Shirley – Visions of Reality</i>	134
4.2.1	Intermediale Einordnung	134
4.2.1.1	Ältere Ansätze intermedialer Beschreibung.....	134
4.2.1.2	Jüngere Ansätze intermedialer Beschreibung	135
4.2.2	Handlungsanalyse.....	136
4.2.2.1	Organisation der Handlung.....	136
4.2.2.2	Figurenanalyse.....	136
4.2.3	Tonspur.....	138
4.2.3.1	Musik.....	138
4.2.3.2	Sprache	140
4.2.4	Filmraum	141
4.2.4.1	Zusammensetzung der Filmbilder	141
4.2.4.2	Filmische Räume	142
4.2.4.3	Licht.....	144
4.2.5	Intermediale Episoden	144
4.2.5.1	Die 30-er Jahre	144
4.2.5.2	Die 40-er Jahre	148
4.2.5.3	Die 50-er Jahre	152
4.2.5.4	Die 60-er Jahre	158
4.2.5.5	Offene und geschlossene Form	164
4.2.6	Vom Symbol zur Message.....	164
4.2.7	Exkurs: Rezeption des Films in Kunst und Museum	165

4.3	Filmanalyse von <i>La Passion</i>	167
4.3.1	Intermediale Einordnung	167
4.3.1.1	Ältere Ansätze intermedialer Beschreibung.....	167
4.3.1.2	Jüngere Ansätze intermedialer Beschreibung	169
4.3.2	Tonspur.....	170
4.3.2.1	Musik.....	171
4.3.2.2	Sprache	171
4.3.3	Handlungsanalyse	172
4.3.3.1	Organisation der Handlung.....	172
4.3.3.2	Figurenanalyse.....	173
4.3.3.3	Figurenkonstellation	174
4.3.4	Filmische Räume	175
4.3.4.1	Das Hotel.....	175
4.3.4.2	Das Filmstudio.....	176
4.3.4.3	Außenaufnahmen.....	176
4.3.4.4	Die Fabrik.....	177
4.3.4.5	Licht.....	178
4.3.5	Intermediale Schnittstellen	180
4.3.5.1	Episode Nr. 1: Rembrandt (Nachtwache).....	183
4.3.5.2	Episode Nr. 2: Goya	185
4.3.5.3	Episode Nr. 3: Ingres.....	189
4.3.5.4	Episode Nr. 4: Delacroix	190
4.3.5.5	Episode Nr. 5: El Greco.....	194
4.3.5.6	Episode Nr. 6: Watteau.....	196
4.3.5.7	Offene und geschlossene Form bezogen auf die Tableaux von <i>Passion</i>	197
4.3.6	Vom Symbol zur Message.....	198
4.3.7	Exkurs: Rezeption des Films in Kunst und Museum	200
5	Fazit	202
	Literaturverzeichnis.....	205
	Filmverzeichnis.....	214
	Anhang	215
5.1	Schriftverkehr Gustav Deutsch.....	215

5.2 Gemäldevorlagen.....	220
--------------------------	-----

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:	Vorspann: vollständige Nachstellung des gesamten Gemäldes.....	123
Abb. 2:	Detailszene aus dem Gemälde mit Simon von Cyrene und den Söldnern	124
Abb. 2:	124
Abb. 3:	Judas und der gestürzte Christus	124
Abb. 4:	Detailszene mit dem Wagen der Verurteilten.....	126
Abb. 5:	Eingefrorener Hinrichtungszug unter der Mühle.....	128
Abb. 6:	Tableau von Hotel Room.....	145
Abb. 7:	Tableau zu Room in New York.....	147
Abb. 8:	Tableau zu New York Movie	148
Abb. 9:	Tableau zu Office at Night	149
Abb. 10:	Tableau zu Hotel Lobby	150
Abb. 11:	Tableau zu Morning Sun	153
Abb.12:	Tableau zu Sunlight on Brownstones	154
Abb. 13:	Tableau zu Western Motel.....	155
Abb. 14:	Tableau zu Excursion into Philosophy	157
Abb. 15:	Tableau zu A Woman in the Sun.....	159
Abb. 16:	Tableau zu Intermission.....	160
Abb. 17:	Tableau zu Sun in an Empty Room.....	161
Abb. 18:	Shirley im Gemälde Sun in an Empty Room	162
Abb. 19:	Tableau von Chair Car.....	163
Abb. 20:	Tableau der Nachtwache	183
Abb. 21:	Erschießung der Aufständischen	186
Abb. 22:	Nackte Maja und Liebesbrief miteinander verbunden.....	187
Abb. 23:	Die Familie Karls IV.	188
Abb. 24:	Kleine Odalisque von Ingres	190
Abb. 25:	Jerzys Kranfahrt.....	191

Abb. 26:	Die Kreuzritter reiten auf ihre Position	191
Abb. 27:	Jakobs Kampf mit dem Engel.....	192
Abb. 28:	Schlussszene des Tableaus der Kreuzritter.....	193
Abb. 29:	Detail aus Maria Himmelfahrt: Cello spielender Engel	195
Abb. 30:	Detail aus der Einschiffung nach Kythera.....	196
Abb 31:	Detail aus der Einschiffung nach Kythera: Pilger und Segelboot mit Hanna im Vordergrund.....	197
Abb. 32:	Die Kreuztragung Christi.....	220
Abb. 33:	Detail aus der Kreuztragung Christi	220
Abb. 34:	Chair Car.....	221
Abb. 35:	Hotel Room.....	221
Abb. 36:	A Room in New York.....	222
Abb. 37:	New York Movie	222
Abb. 38:	Office at Night	223
Abb. 39:	Hotel Lobby.....	223
Abb. 40:	Morning Sun	224
Abb. 41:	Sunlight on Brownstones.....	224
Abb. 42:	Western Motel	225
Abb. 43:	Excursion into Philosophy.....	225
Abb. 44:	A Woman in the Sun	226
Abb. 45:	Intermission	226
Abb. 46:	Sun in an Empty Room.....	227
Abb. 47:	Die Nachtwache.....	227
Abb. 48:	Die Erschießung der Aufständischen (el tres de Mayo en Madrid)	228
Abb. 49:	Der Spaziergang (Der Liebesbrief/Die Jungen)	228
Abb. 50:	Die nackte Maja.....	229
Abb. 51:	Die Familie Karls IV.	229
Abb. 52:	Der Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel.....	230

Abb. 53: Jakobs Kampf mit dem Engel.....	230
Abb. 54: Die kleine Badende.....	231
Abb. 55: Die Jungfrau der unbefleckten Empfängnis	231
Abb. 56: Einschiffung nach Kythera	232
Abb. 57: Anamorphic and Metaphoric Furniture (Shirley – Visions of Reality, Ausstellung)	232
Abb. 58: Anamorphic and Metaphoric Furniture (Shirley – Visions of Reality, Ausstellung)	233
Abb. 59: Original and Replication, Symbolic Objects and Artefacts (Shirley – Visions of Reality, Ausstellung).....	233

1 Einleitung

Tableaux Vivants sind ein Phänomen der Goethezeit. Ihre Vorgeschichte reicht bis in die Antike zurück.¹ Lange Zeit in Vergessenheit geraten, wurden sie seit der Entstehung des Films in diesem neuen Medium wieder aufgegriffen. Schon um 1800 wurde mit den lebenden Bildern die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Möglichkeiten gelenkt, ein zweidimensionales Kunstwerk dreidimensional darzustellen. Damit wurde an die Problematik des Paragone angeknüpft, welcher als Rangstreit zwischen Malerei und Skulptur als eine frühe Form des heute als Intermedialität bezeichneten Phänomens bezeichnet werden kann. Lebende Bilder im Medium Film haben erneut eine Verwandlung erfahren: Der Zuschauer nimmt sie auf dem Bildschirm wie in der Gemäldevorlage wieder zweidimensional wahr. Zudem ist der Film eine Kunst, die durch ihre Möglichkeiten zur Darstellung von Abläufen in der Zeit der Dichtung verwandt ist. Durch die intermediale Forschungsperspektive soll die mediale Verschiedenheit der gekoppelten Zeichensysteme im konzeptionellen Miteinander herausgearbeitet werden.² Der Gegenstand der intermedialen Forschung ist demnach die Analyse der „Form einer Differenz in einem spezifischen Formwandel“³ sowie die Analyse der „Kopplung und Vermischung differenter Formen“.⁴

Obwohl sich bereits mehrere Autoren mit der Beziehung zwischen Bild und Film auseinandergesetzt haben, lohnt es sich, *The Mill and the Cross* (2011) von Lech Majewski und *Shirley – Visions of Reality* (2014) von Gustav Deutsch vor dem Hintergrund der aktuellen Intermedialitätsforschung zu betrachten, weil diese Filme einen Sonderfall in der Filmgeschichte darstellen. Sie speisen sich ausschließlich aus den zugrunde liegenden Gemäldevorlagen.

Die *Kreuztragung Christi* (1564) von Pieter Brueghel für *The Mill and the Cross* sowie dreizehn Gemälde Edward Hoppers⁵ für *Shirley – Visions of Reality*. Die vorliegende Arbeit soll die Frage beantworten, wie es die jeweiligen Filme schaffen, den Inhalt der Gemälde in den narrativen Zusammenhang des Films zu integrieren und mit welchen Mitteln dies ermöglicht wird. Dies ist deshalb von Interesse für die Forschung, weil sowohl mit *Shirley – Visions of Reality* als auch mit *The Mill and the Cross* durch die technische Umsetzung und das gedankliche Gerüst

¹ Vgl. Jooss, 1999, S. 27.

² Vgl. Roesler und Stiegler, 2005, S. 115.

³ Vgl. Paech, 1998, S. 16.

⁴ Vgl. Spielmann, 1994, S. 43.

⁵ *Chair Car* (1965), *Hotel Room* (1931), *Room in New York* (1932), *New York Movie* (1939), *Office at Night* (1940), *Hotel Lobby* (1942), *Morning Sun* (1952), *Sunlight on Brownstones* (1956), *Western Motel* (1957), *Excursion into Philosophy* (1959), *A Woman in the Sun* (1961), *Intermission* (1963), *Sun in an Empty Room* (1963).

ein neues Kapitel der Intermedialität beginnt. Durch den ausschließlichen Bezug auf etablierte Kunstwerke gelingt es den Filmen, in einen Dialog mit den Museen zu treten. Sowohl Ausschnitte aus *The Mill and the Cross* als auch *Shirley – Visions of Reality* wurden im Rahmen einer Ausstellung präsentiert. *Passion* (1982) wurde deshalb in die Analyse aufgenommen, weil Joachim Paech diesen Film bereits in den 1980er Jahren vor dem Hintergrund der *Tableaux Vivants* analysiert hat. Durch Analyse der Verfasserin ergänzt soll sie den Analysen über die neueren Filme gegenübergestellt werden.

Um die Verwendung der beiden in der Arbeit behandelten Filme zu rechtfertigen, ist zunächst eine Abgrenzung vom Corpus der Filme nötig, die Malerei thematisieren. Natürlich gab und gibt es im Laufe der Filmgeschichte zahlreiche intermediale Bezüge zu Werken der bildenden Kunst. Zu nennen sind hier vor allem der englische Regisseur Peter Greenaway mit Filmen wie *A Zed & Two Noughts* (1985) oder beispielsweise der Film *Girl with a Pearl Earring* (2003) von Peter Webber. Die beiden ausgewählten Filme jedoch sind anders. Sie eignen sich vor allem für eine Analyse in intermedialer Perspektive, weil es vor ihnen keinen Spielfilm dieser Art gab, der sich ausschließlich aus einem bzw. mehreren Gemälden desselben Malers speiste. Selbst der Film *La Passion* (1982) von Jean-Luc Godard, der von Paech bereits ausgiebig diskutiert wurde,⁶ hat einen Plot außerhalb der intermedialen Verweise.

Die vorliegende Arbeit baut auf zwei großen Teilgebieten auf, von denen eines ein hochaktuelles Forschungsgebiet ist, das aus der Intertextualitätsforschung von Julia Kristeva hervorgegangen ist. Dieses Forschungsgebiet ist die Intermedialitätsforschung, die im Allgemeinen eine Verbindung zweier unterschiedlicher Medienformen untersucht.⁷ Eine Schwesterforschungsdisziplin der Intermedialitätsforschung, die jedoch nicht mit ihr verwechselt werden sollte, sind die Comparative Arts Studies oder auch Interart Studies, weil der Fokus auf dem Vergleich zwischen den unterschiedlichen Künsten lag. Im Unterschied zur Intermedialitätsforschung orientieren sich die Interart Studies jedoch an der konventionellen Hochkunst, die zunächst den Film als Kunst ausschließt. Intermedialität dagegen scheint „schon als Begriff für Formen der Kombination mit und zwischen neuen Medien (Film, Internet, moderne und populäre Künste) reserviert“ zu sein.⁸ Aus einer medienwissenschaftlichen Perspektive bezeichne Intermedialität zunächst lediglich Interpenetrationen von Literatur und Film.⁹ Eine „allgemeine Theorie der Intermedialität“, die auch weitere Künste wie Malerei und Musik berücksichtigt, muss noch weiter

⁶ Vgl. Paech, 1989.

⁷ Vgl. Barck, Bielefeld, 2008.; Rajewski, 2002.; Wolf, 1999.

⁸ Vgl. Robert, 2014, S. 87.

⁹ Vgl. Rajewski, 2002, S. 11.

ausgebaut werden. Aus diesem Grund werden im Folgenden verschiedene Forschungsansätze für eine Theorie der Intermedialität am Beispiel der drei Filme zusammengetragen. Diese Forschungsansätze sollen zum einen – im Fall von Werner Wolf und Irina Rajewski – ein Grundgerüst für die intermediale Einordnung der filmischen Phänomene bereitstellen und zum anderen – im Fall von Joanna Barck, Lorenz Engell und Pascal Bonitzer – Intermedialität im Spezialfall der Beziehung von Film und Malerei thematisieren. Die von Guido Isekenmeier erarbeitete Theorie der Interpiktorialität hebt sich von den anderen Intermedialitätstheorien dadurch ab, dass er versucht, Bild-Bild-Bezüge herauszuarbeiten, die aber verschiedener Natur sein können und nicht zwangsläufig eine Verbindung von Malerei und Film beinhalten müssen. Da es hier jedoch um eine Analyse von Filmbild und Gemälde geht, die beide ein Bild an sich darstellen, wurde Isekenmeier in dieser Arbeit in die intermediale Betrachtung aufgenommen.

Der zweite große Block beinhaltet die Filmanalyse, die sich in ihrer Form an die Methodik der Filmanalyse von Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus¹⁰ sowie an die von Werner Faulstich¹¹ beschriebenen Methodiken anlehnt und die verschiedenen Analyseansätze in einer angepassten Analyse der Beispielfilme vermischt. Durch eine Betrachtung der Rolle der Musik, der Sprache, des Filmraumes, der Inszenierung, der von Heinrich Wölfflin¹² aufgestellten Kategorien der offenen und der geschlossenen Form sowie der Handlung an sich soll gezeigt werden, wie der jeweilige Film zum Gesamtkunstwerk wird und so seinem Status als Kunstwerk bzw. als Untergattung des Kunstfilmes gerecht wird.

Nachdem Kapitel 2 die Begriffsgeschichte der Intermedialität erläutert und insbesondere auf die Theorien der Intermedialität von Rajewski, Wolf und Barck eingegangen sowie das Gerüst für die Analyse der Filme aufgestellt wird, wird im dritten Kapitel dazu übergegangen, die Gemäldevorlagen der Filme sowie die Handlung der Filme zu präsentieren. In Kapitel 4 werden die in Kapitel 2 vorgestellten Theorien und das Analysegerüst aufgegriffen, um die Filme vor dem Hintergrund der Intermedialitätsforschung zu durchleuchten sowie eine detaillierte Analyse der Filme zu erstellen. Der Analyseteil wurde durch einen Exkurs erweitert, in dem gezeigt werden soll, in welchem Rahmen der Film bereits als Kunstwerk gezeigt wurde.

Dies betrifft im Fall von *The Mill and the Cross* die Präsentation von Teilen des Filmes in Form einer Installation in Museen wie dem Louvre in Paris und im Rahmen der 54. Biennale von Venedig 2011, aber auch in weiteren Museen auf der ganzen Welt. Im Fall von *Shirley* wurde

¹⁰ Vgl. Beil, Benjamin, Kühnel, Jürgen, Neuhaus, Christian, 2012.

¹¹ Vgl. Faulstich, 2007; 2002.

¹² Vgl. Wölfflin, 1991, S. 147-159.

der Film nicht in eine andere Kunstform – eine Videoinstallation – umgewandelt, sondern in Form von Ausstellungen zum Film und Filmset in bekannten Museen präsentiert. Gustav Deutsch hatte vor dem Dreh seines Filmes zwei Ausstellungsbeteiligungen mit jeweils einem Set.¹³ Diese waren in der Kunsthalle Wien und im Palazzo Reale in Mailand. Zum Film *Shirley – Visions of Reality* wurde eine Ausstellung im Künstlerhaus Wien veranstaltet. Abschließend sollen im Fazit die Ergebnisse der drei Analysen zusammengeführt, bewertet und ein Ausblick auf zukünftige Studien und die Entwicklung der Disziplin gegeben werden.

¹³ Vgl. E-Mail von Gustav Deutsch vom 05.05.2015; nähere Informationen auf seiner Internetseite unter <http://gustavdeutsch.net/>

2 Kunst im Kino und die Zukunft des Films als eigenständiges Kunstwerk

2.1 Intermedialität

2.1.1 Kino und Malerei

Im Film verweist das Gemälde einerseits zunächst auf den Kanon der Kunstgeschichte bzw. das kollektive Bildgedächtnis und ist andererseits nur ein Bild unter den vielen anderen Bildern, die den Film ausmachen. Seine nahe Verwandtschaft mit dem *Brueghel-Suite*-Filmbild entwertet nach Thomas Elsaesser das Gemälde als Kunst.¹⁴ Das filmische Bild ist sowohl dem Kontext des Kinos als auch dem der Künste zugehörig und vermischt kulturelle wie strukturelle Codes, sodass ein neuer Code entsteht.¹⁵ Dieser neue Code kann auch als intermediales Produkt beschrieben werden. Mit den digitalen Bildmedien nimmt die Bedeutung der geschriebenen Medien immer weiter ab. Dies hat zur Folge, dass die visuellen Medien für die kulturelle Produktion und Reproduktion immer wichtiger werden. Obwohl die Veränderung der Wahrnehmung mit der Veränderung der visuellen Produktion einhergeht, gibt es vergleichsweise wenig Forschungsmaterial über die Bezüge zwischen Bildern. Das Bild erfordert eine eigene Zeichenklasse, die sich von der Zeichenklasse eines Prosatextes oder eines Gedichtes unterscheidet.

Daher ist es eine naheliegende Methode, Kriterien für die Bildbeschreibung aus dem intermedialen Vergleich zu gewinnen. Es gibt viele Filmbeispiele, in denen das Betreten einer anderen Welt vom Gemälde zum Kino ermöglicht/erzählt wird. Der Held überschreitet im Film eine Grenze, die ihn in die Gemäldewelt versetzt, er bewegt sich also aus dem Film in die Film-Gemäldewelt. Diese Verbindung gehen in *The Mill and the Cross* die Filmfigur des Brueghel und Nicolas Jonghelinck mit dem sie umgebenden Film ein. Gleichzeitig wird der Zuschauer in allen drei Filmen in die Rolle des Helden versetzt, der durch seine Rezeption des Films in die Gemäldewelt versetzt wird.¹⁶ Dabei nimmt *La Passion* unter den drei Filmen einen Sonderstatus ein, da hier auf der einen Seite das Filmemachen an sich thematisiert wird und andererseits eine Parallelgeschichte zu den Filmtableaus erzählt wird, obwohl der Zuschauer durch die Kamerabewegungen in die Lage versetzt werden soll, in die intermedialen Filmgemälde ‚einzudringen‘. Der erste Fall, in dem die Filmfigur die Grenze zwischen Filmwelt und intermedialer

¹⁴ Vgl. Elsaesser, 2011, S. 225.

¹⁵ Vgl. Wulff, 2011, S. 211.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 211.

Gemäldewelt überschreitet, lässt sich am besten anhand eines Beispiels des japanischen Regisseurs Akira Kurosawa illustrieren.

Der Film *Dreams* von Kurosawa zeigt einen Museumsbesucher, der in einer verwirrenden Phantasie den Bildraum von Vincent van Goghs Gemälden erforscht. In einer atemlos erscheinenden Wanderung durch die Welt, die sich hinter dem Bild verbirgt und sich als rein synthetische Realität erweist, trifft er in einem Szenario des im Juni 1890 entstandenen Bildes *Kornfeld mit Krähen* auf den Maler, der nur kurz erscheint. Am Ende des Filmes findet sich der Besucher im Museum wieder, in der Annahme, dass er eine Reise durch die Entstehung des Bildes im 20. Jahrhundert erlebt hat. Dem Rezipienten bleibt unklar, wie die 'Ins-Bild-Reise' zu interpretieren ist und ob sie mit der historischen Figur von van Gogh zusammen gesehen werden soll. Der im Film dargestellte Museumsbesucher wird als Träumer des Regisseurs Kurosawas angesehen, der die autobiografische Spur verfolgt, die auf Kurosawas Anfänge in der Malerei verweist.

Am Anfang des Geschehens besichtigt ein junger Maler Bilder von van Gogh. Er scheint selbst Maler oder Kunststudent zu sein, der von einer Unruhe betroffen ist. Es wird dargestellt, wie er selbst zu einer Staffelei greift, wobei er jedoch nachdenklich vor einem Gemälde stehen bleibt. Im Umschnitt wird die Landschaft des Bildes als reale Landschaft dargestellt, in welcher der Rahmen verschwunden ist. Anfangs sieht der Betrachter nur die Grenzen des Bildes, die Grenzen der Leinwand und das Szenario bleiben unbewegt. Wenige Sekunden später rollt ein Wagen über die Brücke, die dem Bild *Die Waschfrauen am Fluss* entnommen ist. Der im Film dargestellte japanische Betrachter gerät durch eine geheimnisvolle Transformation in die Bildwelt hinein, läuft auf die Frauen zu, und fragt nach van Gogh. Diese weisen ihn in die Felder, warnen ihn jedoch vor einem Treffen mit der Begründung, van Gogh sei im Irrenhaus gewesen. Der Betrachter und der Künstler treffen im Bild aufeinander, wobei nun der Maler den Skizzenblock in der Hand hält und in seiner eigenen Welt versunken zu sein scheint, sodass er den Hinzugekommenen nicht beachtet. Danach wird gezeigt, wie van Gogh vom Schauspieler auf den Kopfverband angesprochen wird und erzählt, dass er bei einem Selbstporträt versucht habe, das nicht so gelungene Ohr abzuschneiden. Im weiteren Verlauf der im Film dargestellten Geschichte rafft van Gogh in großer Eile seine Sachen zusammen und lässt den dargestellten japanischen Gast stehen, der nach kurzem Zaudern van Gogh hinterhereilt. Im weiteren Verlauf ist nun keine tatsächliche Landschaft mehr sichtbar, sondern es sind Landschaftsskizzen und Gemälde von van Gogh, die in grobem Umriss ohne die Feinheiten der fotografisch-realistischen Abbildung hintereinander montiert sind. Hierdurch öffnet der Film die Tür in den Raum der Malerei. Die

Bewegung der Figur oder des Objektes in den Filmraum führt dazu, dass die Zeit im Film als verlangsamt wahrgenommen wird.¹⁷

Diese Sequenzen zeigen, dass die Figur des Betrachters in das Bild hineingegangen ist, den Maler gesucht und getroffen hat und doch keine befriedigenden Antworten auf die Fragen fand, die aus dieser ungewöhnlichen Verschmelzung von Realität und Kunstwerk aufgeworfen wurden. Aus der Darstellung von Subjekt und Objekt sowie Bild und Bildbetrachter wurde eine Verschmelzung. Dabei ist die äußere Sicherheit des Museumsbesuchers verschwunden und das zeitweilige Heraustreten des Kunstbetrachters aus seiner Alltags- und Leiblichkeit wurde mit der diegetischen Realität des Kunstobjektes vereinigt.¹⁸

Viele Maler und Kunstkritiker wenden gegen Filme über Kunst ein, dass der Film die Malerei verrate, weil er das Lebenswerk der Künstler zuweilen umdeute und fiktive Zusammenhänge herstelle, die der wahren Chronologie der Werke zuwiderlaufe.¹⁹ Mit der Arbeit des Regisseurs analysiere dieser ein in sich geschlossenes Werk und stelle eine neue Synthese her, die der ursprünglichen Absicht des jeweiligen Malers nicht entspreche. Nicht nur der Maler, sondern die Malerei insgesamt werde damit verraten, da die bildnerische Wirklichkeit durch die Übertragung in das Medium des Films verfälscht werde, weil die Zeitlichkeit und Räumlichkeit des Gemäldes nur unzureichend durch die Fläche der Kinoleinwand wiedergespiegelt werden könne. Weiterhin fehle dem Bild auf der Kinoleinwand der Rahmen, der sich so zum Gemälde verhalte wie die Rampe oder Bühnenarchitektur zum Theater. Der Rahmen habe also beim Gemälde die Aufgabe, die Heterogenität des gemalten Mikrokosmos herauszuheben und diesen von dem Makrokosmos der Realität abzugrenzen. Der Rahmen Sorge dafür, dass sich das Dargestellte in seiner Umgrenzung konzentriere, die Kinoleinwand dagegen habe den Effekt, dass alles aus ihr herausdränge, was den Raum des Dargestellten als unendlich erscheinen lasse und somit zu einem Orientierungsverlust führe. In Form einer intermedialen Referenz werden die räumlichen Möglichkeiten des Gemäldes zur Darstellung des Sujets durch die des Films erweitert. Bazin entgegnet diesen Vorwürfen, dass das Sujet der Malerei einschließlich ihrer Form von der intermedialen Interpretation nicht betroffen sei.²⁰ Er bezeichnet den Malerei-Film als eine Symbiose zwischen Film - Leinwand und Gemälde und sieht seinen Vorteil darin, möglichst viele Menschen zu erreichen, die nicht zwingend eine höhere Bildung haben müssen.

¹⁷ Vgl. Dech, 2011, S. 133.

¹⁸ Vgl. Wulff, 2011, S. 212.

¹⁹ Vgl. Bazin, 2004, S. 224-226.

²⁰ Vgl. Bazin, 2004, S. 224.

2.1.2 Ansätze zur Beschreibung von Intermedialität

Die meisten Definitionen von Intermedialität beziehen sich auf Kristevas Definition von Intertextualität,²¹ die als „Transposition“ eines oder mehrerer Zeichensysteme²² (= système de signe) in ein weiteres beschrieben wird. Die intermediale Forschungsperspektive zielt darauf ab, die mediale Verschiedenheit der gekoppelten Zeichensysteme herauszuarbeiten. Erst dadurch kommt die performative Dimension des Intermedialen zur Geltung, die in den Wechselbeziehungen zwischen den spezifisch medialen Verkörperungsbedingungen und den Möglichkeiten der Inszenierung ihren Ausdruck findet.²³ Werden Zeichensysteme im Sinne konfigurierter Zeichenverbundsysteme aufgefasst, zeigt sich die Differenz zwischen verschiedenen medialen Verkörperungsformen.²⁴ Norman Bryson stellt sich bezüglich des Konzeptes der Intertextualität schon 1987 in seinem Artikel *Intertextuality and Visual Poetics* die Frage, ob es möglich ist, Bilder wie Texte zu lesen, und davon ausgehend fragt er sich, ob der Intertextualitätsbegriff auf Bilder wie auf Texte anzuwenden sei.²⁵ Er kommt zu dem Schluss, dass in Bezug auf Gemälde nicht von Intertextualität gesprochen werden könne, da sie *Embodiment* besäßen, dass in ihnen also Körper dargestellt werden. Die durch Saussure und Derrida²⁶definierte Opposition zwischen Signifikant, also dem Ausdruck, und Signifikat, also dem Inhalt, werde somit aufgehoben.

Der Begriff der Intermedialität hingegen ist die Bezeichnung für eine Relation zwischen zwei Medien, die sich auf einer dritten Ebene begegnen.²⁷ Der Blick auf die Medialität der Medien wird in der dritten Ebene als Universalie angenommen und schafft somit ein neues Produkt. Dabei ergibt sich die Schwierigkeit, zwischen Künsten, Zeichensystemen und Medien zu differenzieren. In der einschlägigen Literatur wird dieses intermediale Beziehungsgefüge als „Kontakt zwischen verschiedenen Medien“²⁸ und nach Eichner²⁹ als Zusammenspiel verschiedener Medien definiert. Für Spielmann³⁰ ist der gegenseitige Einfluss der Medien die entscheidende Aussage, wobei das „getrennte Vorkommen“ der verkoppelten Medien von entscheidender Bedeutung ist. Die Problematik im Begriff Intermedialität liegt laut Wolf in der Unschärfe des Begriffes Medium, der noch weiter gefasst ist als der Begriff des Textes.³¹ Der Begriff Medium

²¹ Vgl. Kristeva, 1978, S. 68.

²² Ursprünglich *Système de Signe*.

²³ Vgl. Wolf, 1996, S. 86.

²⁴ Vgl. Derrida, 1992, S. 74.

²⁵ Vgl. Bryson, 1987, S. 187 und 192-194.

²⁶ Vgl. Derrida, 1992, S. 74.

²⁷ Vgl. Paech, 1998, S. 15.

²⁸ Vgl. Wolf, 1996, S. 86.

²⁹ Vgl. Eichner, 1994, S. 11.

³⁰ Vgl. Spielmann, 1998, S. 35.

³¹ Vgl. Wolf, 1999, S. 35.

kann weit und eng gefasst werden. Im engen Sinn ist ein Medium lediglich ein technischer oder institutioneller Kommunikationskanal, der sowohl auditive Medien wie Radio oder CD als auch visuelle Medien wie Fernsehen oder Zeitung bezeichnen kann. Der weite Begriff des Mediums umfasst laut Marshall McLuhan dagegen „jegliche Erweiterung des Menschen“³² McLuhan stellt des Weiteren die These auf, dass durch die „Kreuzung oder Hybridisierung von Medien ... gewaltige neue Kräfte und Energien frei“ werden.³³

Für die Intermedialitätsforschung und vor allem für seine eigene Forschung sieht Wolf sowohl den zu engen als auch den zu weiten Begriff eines Mediums als kontraproduktiv an. Er definiert das Medium für seine Zwecke als konventionell distinktes Kommunikationsmittel, durch das mittels Verwendung eines oder mehrerer semiotischer Systeme Informationen über unterschiedliche Kommunikationskanäle übertragen werden können, um kulturelle Botschaften zu kommunizieren. Der Vorteil einer solchen Definition liege laut Wolf darin, dass er nicht nur die traditionellen Künste, sondern auch neue Kommunikationsformen umfasse, die noch nicht als Kunstform anerkannt seien. Als Beispiele solcher Kommunikationsformen nennt er virtuelle Realitäten. Nach Wolf lässt sich Intermedialität durch die mediale Dominanz beschreiben, d. h. den Grad der Abhängigkeit der involvierten Medien, die Quantität des jeweiligen Mediums und das quantitative Vorhandensein des jeweiligen Mediums auf der Ebene des Signifikats, bzw. des Zeicheninhalts.³⁴

Ebenso könne die Quantität der intermedialen Bestandteile, also des jeweiligen Mediums im anderen Medium, als Kriterium für die Beschreibung von Intermedialität herangezogen werden. So kann zum Beispiel eine intermediale Mischform ein ganzes Werk bestimmen wie im Fall des Comicstrips. In diesem Fall spricht Wolf von totaler Intermedialität. Besteht jedoch nur ein Teil des jeweiligen Werkes aus fremdmedialen Elementen, bedeutet dies, dass partielle Intermedialität vorliegt. Weiterhin verwendet Wolf die Begriffe primäre und sekundäre Intermedialität.³⁵ Primäre Intermedialität liegt dann vor, wenn das Werk im Vorfeld für einen intermedialen Kontext konzipiert wurde, wenn zum Beispiel ein Roman mit Illustrationen versehen wird, die vom Autor selbst oder von jemandem stammen, der mit dem Autor zusammengearbeitet hat. Sekundäre Intermedialität ist alles, was im Nachhinein in einen intermedialen Kontext überführt wurde. Schließlich spricht Wolf noch von der Qualität der intermedialen Beteiligung. Er unterscheidet hierfür zwischen offener oder direkter Intermedialität und verdeckter oder indirekter

³² Vgl. McLuhan, 1964, S. 3, ursprünglich *extension of man*.

³³ Vgl. ebd., S. 84-86.

³⁴ Vgl. Wolf, 1999, S. 38.

³⁵ Vgl. ebd., S. 39-42.

Intermedialität. Offene oder direkte Intermedialität liegt dann vor, wenn die beiden involvierten Medien als distinkt zu erkennen sind und das neue Werk zu einem „medialen Hybrid“ machen.³⁶ Diese Form der Intermedialität lässt sich am besten mit Rajewskis Medienkombination³⁷ vergleichen. Ein Beispiel für offene Intermedialität wäre nach Wolf das Theater oder die Oper. Liegt verdeckte Intermedialität vor, sind zwar zwei Medien beteiligt, nur eines davon ist durch seine konventionellen Signifikanten im Werk präsent. Das präsentere Medium wird bei Wolf daher das dominante Medium genannt. Das zweite Medium tritt in diesem Fall nur in veränderter Form auf. Wolfs Begriff der verdeckten Intermedialität entspricht somit der Einzel- oder Systemreferenz von Irina Rajewski. Wolf nennt als Beispiel für verdeckte Intermedialität abstrakte Werke von Kandinsky, die Musik zum Thema haben.³⁸

Die zunehmende Bedeutung der Intermedialität lässt sich in Film, Fernsehen, Tanztheater, Malerei und in der Welt digitaler Medien nachweisen.³⁹ Jedes Medium kann auf andere Medien Bezug nehmen, wobei die Illusion des Fremdmedialen auch vereinzelt im Sinne einer Systemerwähnung hergestellt werden kann. Die Voraussetzung dafür ist eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen den Strukturen und Elementen der beiden Systeme. Der intermediale Bezug, der auf ein bestimmtes Medium hinweist, soll als erkenn- und rezipierbar wahrgenommen werden. Nach Müller wird ein mediales Produkt dann intermedial, „wenn es das multimediale Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Miteinander überführt, dessen ästhetische Brechung und Verwerfung neue Dimensionen des Erlebens und Erfahren eröffnen“.⁴⁰

Für die vorliegende Arbeit findet die Intermedialität besondere Aufmerksamkeit aufgrund des Rahmens bzw. der Begrenztheit des Bildausschnittes, der gezielt die Illusion eines Gemäldes im Filmbild erweckt. Der Rahmen verfügt über ein beachtliches rezeptionslenkendes Potenzial, das dazu beiträgt, eine fremdmedial bezogene Illusionsbildung auf das Gemälde zu übertragen. Er dient zur Markierung der Bezugnahme und wird als ein bestimmtes Element der Malerei thematisiert.

Drei Bereiche der Intermedialität werden von Rajewski abgegrenzt.⁴¹ Diese sind zum einen die Medienkombination, in der die zwei Medien als jeweils autonom wahrgenommen werden können und in ihrer Materialität weiterhin bestehen. Ein Beispiel hierfür wäre der Wandteppich von Bayeux, der Bild und Schrift kombiniert. Zum anderen ist der Medienwechsel zu nennen. Im

³⁶ Vgl. ebd., S. 40-42.

³⁷ Vgl. Rajewski, 2002, S. 15.

³⁸ Vgl. ebd., S. 43.

³⁹ Vgl. Rajewski, 2002, S. 162.

⁴⁰ Vgl. Müller, 1998, S. 31.

⁴¹ Vgl. Rajewski, 2002, S. 15.

Medienwechsel wird ein Medium in ein anderes transformiert bzw. sein Inhalt verwandelt und somit auch in seiner Beschaffenheit verändert. Nur das zweite Medium bleibt bei dieser Art von Intermedialität präsent, wie beispielsweise bei einer Literaturverfilmung, bei der im Film auf den ersten Blick auch nicht ersichtlich ist, dass es sich ursprünglich um ein Buch handelt.⁴² Schließlich wird von Rajewski in Abgrenzung von der Medienkombination und des Medienwechsels die Gruppe der intermedialen Bezüge unterschieden, die sich in die Einzelreferenz und die Systemreferenz unterteilt.⁴³ Die Einzelreferenz bezieht sich nur auf ein einziges Produkt, wie zum Beispiel auf ein bestimmtes Gemälde, die Systemreferenz bezieht sich auf das gesamte semiotische System. Bezieht sich ein Film an einem bestimmten Punkt auf das gesamte semiotische System, kann zum Beispiel nicht mit Sicherheit gesagt werden, auf welches bestimmte Gemälde sich das Filmbild bezieht; die Anlage und Komposition des Filmbildes ist jedoch wie auf einem Gemälde des entsprechenden Genres. Diese Art von Referenz wird von Barck „sekundäres Tableau Vivant“ genannt.⁴⁴ Im Rahmen einer Filmanalyse, in der auch auf die intermedialen Bezüge eingegangen werden soll, ist es besonders interessant, die Konsequenzen zu betrachten, die sich aus der Differenz zwischen den beiden betreffenden Medien ergeben. Besteht lediglich ein intramedialer Bezug, wie zum Beispiel in einem Film, der einen anderen Film zitiert, ist keine Differenz vorhanden. In einem intermedialen Bezug dagegen werden die Mediengrenzen des Ausgangsmediums überschritten und erweitert, indem auf ein Medium Bezug genommen wird, das sich in seiner Materialität vom Ausgangsmedium unterscheidet. Die intermediale Systemreferenz wiederum wird bei Rajewski nochmals in die Systemerwähnung und in die Systemkontamination untergliedert. Bei der Systemkontamination werden zwar die Mittel des Ausgangsmediums verwendet, diese jedoch in Richtung auf das kontaktgebende System verändert.⁴⁵ Die Systemerwähnung, die für die vorliegende Arbeit bedeutsam sein wird, wird wiederum in die zwei Grundtypen der expliziten Systemerwähnung und der Systemerwähnung qua Transposition unterteilt. Eine explizite Systemerwähnung ist zum Beispiel die Einblendung eines Gemäldes oder das Abfilmen eines Gemäldes im Film. Es wird keine Illusion des Fremdmedialen erzeugt. Rajewski unterteilt die Systemerwähnung qua Transposition in drei Unterkategorien: die evozierende, die simulierende und die reproduzierende Systemerwähnung. In der Systemerwähnung qua Transposition wird das fremde Medium mit dem Ausgangsmedium in Beziehung gesetzt. Dadurch wird beim Betrachter eine Illusion des Als-ob erzeugt: Die zwei Medien verschmelzen zu einer Einheit – nun ist es nur noch möglich, die Referenz auf das

⁴² Vgl. ebd., S. 16.

⁴³ Vgl. ebd., S. 19.

⁴⁴ Vgl. Barck, 2008, S. 149-153.

⁴⁵ Vgl. Rajewski, 2002, S. 205.

Ursprungsmedium zu benennen, sofern dieses bekannt ist. Die Ähnlichkeit der beiden Medien wird als Basis verwendet. Sie kann suggeriert oder konstatiert werden und wird damit zur evolvierenden Systemerwähnung, sie kann Strukturen des fremdmedialen Bezugssystems imitieren und wird damit zur simulierenden Systemerwähnung, kann diese aber auch reproduzieren und wird dabei zur (teil-)reproduzierenden Systemerwähnung.⁴⁶ Das filmische Tableau Vivant ist eine Spielart der simulierenden Systemerwähnung.

2.1.3 Grenzen zwischen den Kunstformen – Entgrenzung

In einem ersten Schritt können die Künste in unterschiedliche Kunstformen wie Musik, Literatur, darstellende und bildende Kunst, eingeteilt werden.⁴⁷ Die Kunstformen lassen sich weiter untergliedern und werden dann als Gattungen bezeichnet. In der bildenden Kunst gibt es die Gattungen Architektur, Malerei, Zeichnung, Bildhauerei und Druckgrafik. Jede dieser Gattungen besitzt zudem Untergattungen. Im Bereich der bildenden Kunst kann die Malerei weiter in Historien- und Genremalerei, Porträt, Landschaft und Stilleben aufgeteilt werden. Grenzen oder Entgrenzungen können also auf der Ebene der Kunstformen, auf der Ebene der Gattungen und auf der Ebene der Untergattungen auftreten. Eine Entgrenzung der Medien bedeutet, dass sich die Grenzen zwischen Kunstformen, Gattungen oder Untergattungen auflösen.⁴⁸ Wenn dies auf der Ebene der Untergattung geschieht, dann ist dies nicht zwangsläufig auch auf der Ebene der Kunstform der Fall. Im umgekehrten Fall, wenn die Entgrenzung auf der Ebene der Kunstform stattfindet, findet sie automatisch auch auf der Ebene der Gattung statt. Das Ergebnis einer solchen Entgrenzung ist eine Mischform, die auch als Hybrid – als Vermischung mindestens zweier verschiedenartiger Elemente – bezeichnet wird. Neben den genannten Ebenen sind für die Grenzziehung vor allem die Begriffe Materialität und Medialität ausschlaggebend. Materialität bezeichnet das Material, aus dem das fertige Kunstprodukt besteht. Im Fall einer Symphonie sind es Töne, im Fall der bildenden Kunst Farben und Linien. Ein Medium dagegen ist nicht klar definiert, weil es eng und weit gefasst werden kann.

Wolf beschreibt ein Medium als ein „konventionell als distinkt angesehenes Kommunikationsdispositiv“, welches „durch die Verwendung eines oder mehrerer semiotischer Systeme zur öffentlichen Übermittlung von Inhalten gekennzeichnet ist.“⁴⁹ Nach Wolfs Medienverständnis ist ein geschriebener Text also ein Medium der Literatur, ein Gemälde hingegen ein Medium der

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 157.

⁴⁷ Vgl. Reiche, 2011, S. 16-19.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 17.

⁴⁹ Vgl. Wolf, 2010, S. 241.

bildenden Kunst und ein Film demnach ein Medium des Kinos. McLuhan vertritt bezüglich der Intermedialität außerdem die These, dass ein Medium immer ein anderes Medium, nämlich das ältere, beinhalte.⁵⁰ Dies impliziert eine Vernetzung von neueren und älteren Medien. Der Film als „neueres Medium“ beinhaltet somit die Fotografie, die das „ältere Medium“ ist.

2.1.4 Tableau Vivant

2.1.4.1 Vorgeschichte des Tableau Vivant

Frei komponierte lebende Bilder ohne Vorbild gab es schon im späten Mittelalter und der Renaissance; Vorformen existierten schon in der Antike.⁵¹ Im Mittelalter dienten die Tableaux Vivants der Veranschaulichung der kirchlichen Lehre, in der Renaissance und im Barock erfüllten sie den Zweck der Verherrlichung von Fürsten und in der Aufklärung beinhalteten sie ein belehrendes Element.⁵² Diese Vorboten der Tableaux Vivants ähnelten den Werken der bildenden Kunst durch ihre Rahmung bzw. Begrenzung der Bühne sowie durch ihre Komposition bzw. Staffelung des Hintergrundes durch die Architektur des Bühnenbildes.⁵³ Seit Mitte des 15. Jahrhunderts wurden die Triumphe der Herrscher in *Trionfi* gefeiert. Diese Trionfi waren Herrschaftsspiele und spielten auf die Triumphe römischer Feldherren an. So sollten kürzlich errungene Siege mit einem Festzug gefeiert werden. Dabei wurden allegorische Gestalten der Antike, aber auch des Christentums gezeigt. Die Triumphwagen des Zuges hatten Aufbauten in Form von Schlössern, Tempeln und Bergen.⁵⁴ In diesen Aufbauten wurden auch fest installierte Bilder gezeigt. Das französische Pendant zu den italienischen Trionfi waren die „Entrées Solennelles“ im 16. Jahrhundert, in denen auch Theatermaschinen eingesetzt wurden. Umzüge solcher Art waren in Belgien, den Niederlanden und dem nördlichen Frankreich als *Ommegangs* bekannt. Anders als bei den Festzügen, die sich an die einheimischen Bewohner richteten, waren die Vorführungen der lebenden Bilder in den nordischen Ländern für fremde Gäste vorgesehen. Die Tableaux Vivants dienten der Festdekoration, die zuweilen auch zur Einbringung von Gesellschaftskritik genutzt werden konnte.⁵⁵ So gab es zum Beispiel in den Niederlanden mehrstöckige Anlagen zur Aufführung der Tableaux Vivants in verschiedenen Teilen der Stadt, in denen sie durch einen erläuternden Vortrag, eine Banderole über der Bühne, eine Pantomime oder eine Schrifttafel erklärt wurden. Zu dieser Zeit war es nur möglich, die Tableaux Vivants von einer

⁵⁰ Vgl. McLuhan, S. 3.

⁵¹ Vgl. Jooss, 1999, S. 13.

⁵² Vgl. ebd., S. 28.

⁵³ Vgl. ebd., S. 30.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 33.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 34.

Seite aus anzusehen, weil die Bühne von drei Seiten begrenzt wurde.⁵⁶ Gleichzeitig konnte aber eine Geschichte auf einen Blick rezipiert werden, da Simultanbühnen es ermöglichten, mehrere Abschnitte einer Geschichte gleichzeitig darzustellen.

Andere Vorgänger der Tableaux Vivants waren „stehende Bilder“, die in Italien und in Burgund in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden. Diese stehenden Bilder unterschieden sich kaum von den lebenden Bildern und kombinierten die Möglichkeiten von Malerei und Plastik. So wurden beispielsweise Momente der Passionsgeschichte eingefroren. Ein Beispiel hierfür wären die teils gemalten teils plastischen Szenen des Sacro Monte in Varallo von Gaudenzio Ferrari (1512-1528).

Werke der bildenden Kunst wurden jedoch erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nachgestellt. Dabei muss zwischen Nachstellungen von Gemälden, Stichen und Skulpturen unterschieden werden. Gab es vor dem 18. Jahrhundert die Tableaux Vivants lediglich im theatralischen Rahmen, wurden sie im 18. Jahrhundert und danach auch mehr und mehr in privaten Gesellschaften aufgeführt. Die ersten Tableaux Vivants in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts wurden im Kontext von Theaterstücken aufgeführt. Zuerst hatten sie pädagogisch-moralische Bildungsansprüche, dienten dann aber nur dem Vergnügen und der Unterhaltung, was zu einem spielerischen Umgang mit kulturellen Werten führte. Dies wird von Birgit Jooss⁵⁷ mit der Entwicklung in Europa zu dieser Zeit gleichgesetzt, da die Frühaufklärung noch sehr von Verstand und Glauben beherrscht wird, der folgende Sensualismus jedoch mit Phantasie verbunden ist und durch die Verbindung von Idee und Gefühl neue Möglichkeiten erschließt. Es führt dazu, dass die sinnliche Ebene und Wahrnehmung und damit auch die Beschäftigung mit Kunst mehr Platz im Leben der Menschen hat, die nun den Anteil des Betrachters in der Produktion von Kunstwerken entdecken.

Auch im Bereich des Theaters gab es im 18. Jahrhundert bedeutende Veränderungen, welche die Entwicklung der Tableaux Vivants beeinflussten. Die Verschiebung von der dramatischen Ebene in die inszenatorische Ebene hatte zur Folge, dass neue Theater entstanden, in denen das „Fixieren“ des bedeutsamen Moments durch Verharren in „malerischer Stellung“ gutgeheißen wird.⁵⁸ Zu dieser Zeit finden auch bürgerliche Themen Eingang in das Theater.⁵⁹ Das bürgerliche Trauerspiel entsteht. Eine Theaterreform hatte zum Ziel, die Beziehung des Zuschauers zum Bühnenbild zu ermitteln und zu verwerten. Eine „reliefmäßige“ Regieführung wurde nun

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 36.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 43.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 44.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 45.

gefordert, die „schöne, ruhige Momente mit Tableaucharakter“ beinhaltete. Das barocke Theater sollte abgeschafft werden, weil es viele Nachteile wie den Zerfall der Handlung durch gestaffelte Kulissen, Unübersichtlichkeit und Unverständlichkeit in sich barg. Die Bühnenbildner zu dieser Zeit sollten systematisch an der bildenden Kunst orientiert ausgebildet werden und unter anderem Künstler wie Tizian, Lorrain, Nicolas Poussin oder Ricci studieren.⁶⁰ Der brauchbare Augenblick, den der Dramatiker für das Tableau Vivant wählte, wurde dabei analog zu dem fruchtbaren Augenblick in Lessings Laokoon angenommen.

Nach der französischen Revolution wurden die Themen für die Tableaux Vivants politisch zunehmend instrumentalisiert.⁶¹ So wurde zum Beispiel das Gemälde *Brutus* von 1789 im Rahmen der Tragödie *Brutus* von Voltaire dargestellt.⁶² Während der Revolution wurden die Tableaux Vivants auch wieder unter freiem Himmel, auf Straßen und Plätzen aufgeführt.⁶³ Dies geschah deshalb, weil sich auf diese Weise sehr viele Menschen erreichen ließen. Die Bildgruppen hatten symbolischen, allegorischen und vor allem künstlerischen Charakter und waren ideal für die Revolutionäre, da sie sich wieder auflösten und somit kein bleibendes Monument waren, aber dennoch Denkmalcharakter hatten.

Als die Revolution eine Wende nimmt, ist dies auch in der Darstellung der Tableaux Vivants zu spüren: Die Tableaux werden wie beispielweise in *Le Tableau des Sabines* parodiert und durch einen abgeschlossenen Hintergrund wie eine Theaterszene auf einer Bühne präsentiert, obwohl das Tableau unter freiem Himmel inszeniert wird.⁶⁴

Zu der Zeit, als Johann Wolfgang von Goethe Theaterleiter in Weimar war, wurde bereits ein kunsthistorisch gebildetes Publikum vorausgesetzt, sodass die nachgestellten Gemälde nicht mehr erläutert wurden.⁶⁵ Sein Roman *Die Wahlverwandtschaften* mit der Darstellung des Gemäldes *Väterliche Ermahnung* von Gerard ter Borch sorgte für eine erhöhte Popularität der Tableaux Vivants.⁶⁶ In diesem Roman steht das Tableau unter anderem für eine zeichenhafte Überhöhung des Handlungsablaufs und komprimiert somit das Geschehen des Romans.⁶⁷ Das erstarrte Lebendige im lebenden Bild kann in diesem Fall als eine Vorausdeutung des kommenden Todes von Otilie gesehen werden, was besonders dadurch auffällt, dass Otilie eine Hauptrolle

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 46.

⁶¹ Vgl. Jooss., 1999, S. 61.

⁶² In diesem Bild sollte gezeigt werden, dass das Wohl des Vaterlandes wichtiger als die Gefühle einzelner ist.

⁶³ Vgl. Jooss, S. 65.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 68.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 76.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 126.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 229.

in dem Tableau bekleidet.⁶⁸ Greenaway, der in seinen Filmen ebenfalls oft mit Tableaux Vivants arbeitet, stellte dem Tableau Vivant in seinem Film *A Zed and Two Noughts* als Sinnbild für den Tod an sich die Verwesung von Tieren im Zeitraffer gegenüber.⁶⁹ Diese Verwesungsszenen im Zeitraffer könnten auch als Gegensatz zu den Tableaux Vivants gesehen werden, die künstlich gestellte erstarrte Szenen sind, welche den „fruchtbaren Augenblick“ des Gemäldes festhalten.

Im Gegensatz zu Lady Hamiltons Attitüden, die keine festen Vorbilder hatten, auf keiner Bühne aufgeführt wurden und somit auch keinen Vorhang hatten, vergrößerte der Vorhang bei der Vorführung der Tableaux Vivants die Distanz zum Betrachter und machte das dahinter Verborgene interessant bzw. deklarierte es als Kunstwerk.⁷⁰ Viele Quellen sprechen auch von aufwendig verzierten und vergoldeten Rahmen, in die die Tableaux Vivants eingefasst sind. Durch den Rahmen wurden die dreidimensionalen Gemälde ihrer Vorlage noch ähnlicher gemacht.⁷¹ Die Präsentation der Tableaux Vivants auf einem Sockel oder einer Bühne erhöhten die Distanz des Betrachters zum Darsteller zusätzlich.⁷² Diese Inszenierung sorgte dafür, dass der höhere Anspruch – im Vergleich zu den Attitüden – zur Erkennung des vorformulierten Werkes der bildenden Kunst vorhanden war. Demzufolge lautete die Kritik an der Aufführungspraxis der Attitüden auch, dass die Bildmotive durch den schnellen Wechsel der Darstellungen nicht mehr klar erkennbar seien.⁷³ Somit seien sie dem Theater näher als dem Tableau Vivant bzw. der bildenden Kunst. Durch die Einbindung in einen Handlungsablauf konnte die von Lessing in seinem *Laokoon* aufgestellte Grenzbestimmung zwischen Dichtung und Malerei teilweise überwunden werden, weil ein Wechsel zwischen Zeitkunst und Raumkunst vorlag. Die Tableaux Vivants dagegen mit ihrem statuarischen Charakter tendierten eher zur bildenden Kunst. Tableaux Vivants wurden bis in das 20. Jahrhundert aufgeführt – die Aufführungspraxis der Attitüden dagegen endete im 19. Jahrhundert, da für die Attitüden ausgebildete Schauspieler nötig waren, wohingegen die Tableaux Vivants auch von Laien dargestellt werden konnten.⁷⁴

Die Tableaux Vivants wurden nun nicht mehr lediglich im Rahmen eines Theaterstückes gezeigt, sondern auch als eigenständige Aufführungsform in gesellschaftlichen Spielen praktiziert.⁷⁵ Die Grundlage für diese Spiele ist in der Wiederentdeckung des antiken Pygmalionmythos zu suchen. Dieser Mythos handelt vom Bedürfnis des Pygmalion, von Menschenhand

⁶⁸ Vgl. Bättschmann, 1985, S. 197.

⁶⁹ Vgl. Woods, 1986, S. 278.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 100 und S. 112.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 155.

⁷² Vgl. ebd., S. 157.

⁷³ Vgl. ebd., S. 113.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 114.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 83.

geschaffene Kunstwerke künstlich zu beleben oder die Grenzen zwischen Mensch und Natur aufzuheben.⁷⁶ Aber auch im Paris des 18. Jahrhunderts wurde das Tableau Vivant als Kunstform weitergeführt, da sich zu dieser Zeit das gesellschaftliche höfische Leben in die Salons der gebildeten Adelsschicht verlagerte.⁷⁷ Dadurch entstand eine neue autonome kulturelle Sphäre, welche ein kritisches Publikum sowie neue offene Kultur Institutionen hervorbrachte. Ein weiterer möglicher Herkunftsort der Tableaux Vivants wird in Neapel angenommen.⁷⁸ Dort stellten Weihnachtskrippen die Geburt Christi dar. Die Figuren der Krippen waren so im dreidimensionalen Raum verteilt, dass der Betrachter das Gefühl hatte, dem Geschehen selbst beizuwohnen. So lehnten sich die Krippen des Meisters Domenico Mainetti an die Gemälde von Salvatore Rosa und Micco Spadaro (Domenico Gargiulo) an.

Im Zuge der synästhetischen Prägung der Romantik wurde im 19. Jahrhundert begonnen, die Aufführungen der Tableaux Vivants mit Musik zu begleiten, die Bezug auf die Bilder nahm.⁷⁹ Musik wurde als Vor- und als Zwischenspiel zwischen den verschiedenen Bildern verwendet. Durch das Zwischenspiel konnte die Spannung in der Erwartung des nächsten Tableaus erhöht und die Zeit zwischen den Bildern überbrückt werden. Das Vorspiel dagegen bereitete auf das Thema des ersten Bildes vor. Der Beleuchtung der lebenden Bilder kam ebenfalls eine bedeutende Rolle zu. Einerseits wurden die Bilder von außen ausgeleuchtet und andererseits wurden innerhalb der lebenden Bilder Lichtakzente zur Hervorbringung malerischer Effekte gesetzt.⁸⁰ Vier Arten von Lichteinfall der Gemälde des 15. bis 18. Jahrhunderts sollten in den lebenden Bildern nachgeahmt werden: natürlich, künstlich, sakral und indifferent. Die Farben entsprachen bei der Darstellung der lebenden Bilder nie den Originalgemälden, da diese nicht direkt, sondern über den Umweg der Reproduktionen bzw. durch Stiche der Gemälde umgesetzt wurden. Die Komposition der lebenden Bilder war im Vergleich zu den Originalgemälden sehr vereinfacht; Staffelungen der Bildgründe wurden vereinfacht und kleinere Figuren im Hintergrund sowie Landschaften oder Architekturen wurden einfach weggelassen. Bei den filmischen Tableaux Vivants dagegen wird es möglich, genau diese Landschaften, Architekturen und großformatigen Gemälde in detaillierter Weise darzustellen. Daher mussten die Gemälde zur Aufführung eines lebenden Bildes gewissen Kriterien genügen. Ein Gemälde sollte möglichst gleichberechtigte Figurengruppen oder Einzelfiguren und keine großen perspektivischen Verkürzungen

⁷⁶ Jooss, 1999: Der Pygmalionmythos stammt aus dem 10. Buch der Metamorphosen des Ovid. Der Cyprische Bildhauer Pygmalion schafft eine Statue aus Elfenbein und verliebt sich in diese. Durch die Gnade der Venus wird diese Statue daraufhin zum Leben erschaffen.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 92.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 99.

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 138.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 162-170.

aufweisen. Darüber hinaus sollten die dargestellten Szenen dem Theater ähnlich sein. Die Stellungen der Figuren im Tableau sollten bequem sein, da sie über einen längeren Zeitraum gehalten werden mussten und die Figuren keine größeren Aktivitäten ausführen sollten. Schwebende Gestalten wie Engel waren unerwünscht, weil es beinahe unmöglich war, sie darzustellen. Für die Tableaux Vivants wurden vor allem italienische Vorlagen aus der Renaissance verwendet. Die Bologneser Schule mit ihren kraftvollen und plastischen Figuren und ihrem klaren Bildaufbau eignete sich hierbei besonders für die lebenden Bilder.⁸¹ Deutsche oder französische Vorlagen fanden weniger Beachtung und von Vorlagen aus dem Rokoko wie von Watteau oder Boucher wurde stark Abstand genommen.⁸² Zuweilen wurden auch Porträts dargestellt, in denen das Augenmerk vor allem auf den mimischen Ausdruck, die Inszenierung und die Psychologisierung gelegt wurde.⁸³ Ein Beispiel für ein filmisches Tableau Vivant nach einer Porträtvorlage – das Porträt Henry VIII. oder Anna Boleyns – liegt in Henry VIII von Alexander Korda vor.

Die Nachahmung der Gemälde geschah selten nach dem Originalgemälde.⁸⁴ Häufiger war die Nachstellung nach einer Kopie, einer grafischen Reproduktion oder aus der Erinnerung, da die Originalkunstwerke nur schwer zugänglich waren und die Reproduktionen allgemeine Verbreitung fanden. Um das Erkennen der Bilder zu ermöglichen, mussten sie aus einem Bilderkanon stammen, der zu dieser Zeit allgemein bekannt war. Die Gemälde erlangten ihre Berühmtheit durch ihre Ausstellung in den Salons. Später wurden sie allerdings auch in Büchern bzw. Galeriewerken abgedruckt. Die Zuschauer wurden bei jeder Vorstellung aktiv in die Aufführung einbezogen.⁸⁵ Erst Anfang des 20. Jahrhunderts wurde der Begriff des *Regisseurs* für denjenigen verwendet, der die Tableaux Vivants in Szene setzte. Dies spricht für die späte künstlerische Anerkennung der Tableaux Vivants.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ergaben sich durch die Einführung der Fotografie neue Aspekte für die Tableaux Vivants. Lange Belichtungszeiten erforderten langes Ausharren in bestimmten Posen.⁸⁶ Der Fotograf wurde daher zum Arrangeur. Von Roland Barthes wurde daher die Fotografie als „eine Art von lebendem Bild“ aber gleichzeitig als „Todestheater“ beschrieben, da die Person aufgrund der technischen Gegebenheiten vorher schon zum Bild „erstarrte“, bevor das Objektiv überhaupt auf sie gerichtet sei.⁸⁷ Der Inszenierungscharakter

⁸¹ Vgl. ebd., S. 205.

⁸² Vgl. ebd., S. 191.

⁸³ Vgl. ebd., S. 195.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 173.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 140.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 264-265.

⁸⁷ Vgl. Barthes, 1985, S. 40.

unterscheide sich jedoch von demjenigen bei den Tableau Vivants, weil diese den Kontext der Aufführung vor Zuschauern erforderten. In der fotografischen Abbildung werden die Tableau Vivants selbst zum Gegenstand eines Abbildes und somit zu einer Kopie zweiten Grades.

Auch heute noch existieren Tableau Vivants als spezielle Kunstform in der zeitgenössischen Kunstszene. Mitte der 1960er Jahre wurden die Tableau Vivants durch Performance, Foto – Tableaux - wie in dem Werk *Skinheads* von Brigitte Maria Mayer, das den Schwur der Horatier von Jacques-Louis David nachbildet –, Videokunst – wie zum Beispiel in Bill Violas *The Greeting*, in dem Pontormos *Heimsuchung* nachgestellt wird –⁸⁸ und Filmkunst – wie unter anderem bei Pasolini, Jarman oder Buñuel – wiederentdeckt.⁸⁹ Auch die großformatigen Wachsfiguren von Hiroshi Sugimoto übertragen scheinbare Tableaux Vivants – da die Figuren der Tableaux ja keine lebenden Menschen sind – in das Medium der Fotografie.⁹⁰ Das Medium der Fotografie wird an sich als eine Art Übergangsperiode des Tableau Vivant von dessen Inszenierung als theatralische Darbietung zur filmischen Inszenierung betrachtet.⁹¹ Sein ursprünglicher Charakter des Vergänglichen ist nun „aufgehoben“,⁹² sein Abbild für die Ewigkeit fixiert.

Mit dem Entstehen der Filmkunst werden für das Tableau Vivant neue Wege geebnet.⁹³ In filmischen Tableaux Vivants werden die Gemälde „entrahmt“, um sie in einen narrativen Handlungsverlauf einzubetten. Als eine Antwort auf die „Überwältigungsstrategie Hollywoods“ entstehen Gegenpositionen im Film, die sich auf kunstgeschichtliche Bilder zurückbesinnen.⁹⁴ Dies lässt sich in Ulrike Ottingers Film *Freak Orlando* (1981), aber auch in zahlreichen Filmen Luis Buñuels beobachten, in denen die Tableaux immer nur vereinzelt an wichtigen Stellen auftauchen und zum Beispiel im Fall von *Viridiana* (2008) die Aussage des Films ins Gegenteil verkehren.⁹⁵

In ihrer Urform dienten die Tableaux Vivants nicht der künstlerischen Bildung der Bevölkerung, sondern lediglich zur Unterhaltung. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entsteht die Kunstgeschichte als Institution, was dazu führt, dass sich in großen Kreisen künstlerisches Bewusstsein formiert.

⁸⁸ Vgl. Folie und Glasmeier, 2002, S. 47.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 259 und 268.

⁹⁰ Vgl. Folie und Glasmeier, 2002, S. 48.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 31.

⁹² Vgl. ebd., S. 31.

⁹³ Vgl. Jooss, 1999, S. 266.

⁹⁴ Vgl. Folie und Glasmeier, 2002, S. 47.

⁹⁵ In *Viridiana* bezieht sich das auf die Schlüsselszene des Films, in der das Abendmahl von Leonardo da Vinci durch die Bettler nachgestellt wird. Durch diese religiöse Referenz wird die Nächstenliebe Viridianas ironisiert.

2.1.4.2 Klassifizierung des filmischen Tableau Vivant

Das zentrale Paradox des Tableau Vivant ist, dass ein lebender Körper in Kunst verwandelt und somit der Pygmalion-Effekt pervertiert wird.⁹⁶ Jooss definiert ein Tableau Vivant als „dreidimensionales Bild, das von einer Personengruppe für kurze Zeit bewegungs- und wortlos gestellt und von anderen durch Betrachtung rezipiert wird.“⁹⁷ Dabei soll durch die Nachstellung des Gemäldes zwischen Kunst und Leben vermittelt werden.⁹⁸ Mara Reissberger bezeichnet die Reproduktion des Gemäldes als Tableau Vivant sogar als „besseres Original“, weil es der Wirklichkeit näher ist als das Gemälde selbst.⁹⁹

Die Etymologie des Wortes kommt daher aus dem Französischen, da die Ursprünge des Tableau Vivant in Paris zu finden sind. Der Begriff taucht erstmals 1795 im Zusammenhang mit Elisabeth Vigée Lebrun auf, wird danach immer mehr – wie zum Beispiel von Johann Gottfried Schadow – verwendet und setzt sich schließlich im Laufe des 19. Jahrhunderts endgültig durch. Schon in den 1980er Jahren wurden Überlegungen zur Intermedialität des Spezialfalls Tableau Vivant im Film angestellt. Außer Paech, der zu dieser Zeit über den Film *La Passion* von Jean-Luc Godard reflektierte, stellte Lorenz Engell ein Modell für Verweise auf Gemälde im Künstlerfilm *Caravaggio* aus dem Jahr 1986 von Derek Jarman auf.¹⁰⁰ Wird das Gemälde explizit abgebildet, ist es eine Kopie. Dies ist der Fall, wenn ein Gemälde lediglich abgefilmt wird. Um eine wirkungsvolle Kopie im Film zu sein, muss es im Film eine bestimmte Rolle erfüllen, weil es andernfalls nur als Requisit fungiert. Zitate sind meist direkt in das Geschehen eingebunden und somit Objekte der Handlung.¹⁰¹ Eine direkte Ansprache seitens einer Figur im Film oder eine auf das Objekt gelenkte Kameraführung verleiht diesem seinen Inszenierungscharakter. Ein Imitat dagegen bezeichnet nach Engell die Nachstellung eines Gemäldes, der Bildkomposition und daher das klassische Tableau Vivant im Film. Das Imitat erhält seinen künstlichen Charakter durch künstliche Situationen, in denen es auftritt. Dies kann zum Beispiel ein Atelierarrangement, eine Vision oder ein Traum sein.¹⁰² Imitate treten somit aus dem Kontext der Filmhandlung heraus und unterbrechen den Erzählfluss. Dem Imitat verwandt ist Engells Begriff des Zitats, der eine nicht markierte Anordnung von Elementen aus dem Gemälde beschreibt, die im Film untergehen würde, wenn der Rezipient nicht über entsprechende Vorbildung verfügte. Im Gegensatz zum Imitat, das anarrativ ist, ist das Zitat in den Kontext der Filmhandlung so

⁹⁶ Vgl. Peucker, 2008, S. 293.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 19.

⁹⁸ Vgl. Hoff von und Meise, 1987, S. 77.

⁹⁹ Vgl. Reissberger, 2002, S. 202.

¹⁰⁰ Vgl. Engell, 1989, S. 276-317.

¹⁰¹ Vgl. Quandt, 2011, S. 241.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 241.

integriert, dass es keinen Inszenierungscharakter mehr hat und ein Erkennen vom Rezipienten dessen Vorbildung erfordert.

Paech wirft unter anderem die Frage auf, was schließlich den Übergang vom Tableau Vivant zum Film rechtfertigt.¹⁰³ Hierfür zitiert er Lessing, der in seinem Laokoon *einen* fruchtbaren Augenblick, nämlich den mit dem „Kampf mit der Schlange“, fordert. Vergil schildert die Leidensgeschichte des Laokoon in einer Folge von Situationen, die im Kampf mit der Schlange ihren Höhepunkt finden. Es sei das fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel lasse. Daraus folgt, dass für Vergil der fruchtbare Augenblick aus einer Folge von Zuständen herausgelesen werden muss. Vergils Auffassung des fruchtbaren Augenblicks entspricht also eher der darstellenden Kunst wie dem Theater oder dem Film. Das zeitlich in die Länge gezogene Tableau Vivant oder das Tableau Vivant im Kontext des Filmes entsprächen also eher Vergils Vorstellung vom fruchtbaren Augenblick.

Auch in jüngerer Zeit gab es neue Versuche, sich dem Spezialfall der Intermedialität – dem Tableau Vivant im Film – zu nähern. Barck betrachtet hierfür jedoch nicht den Künstlerfilm, sondern das Vorkommen von Tableau Vivants in Spielfilmen, die nicht automatisch das Vorkommen von Kunst thematisieren.¹⁰⁴ In ihrem umfangreichen Werk *Hin zum Film – Zurück zu den Bildern* analysiert Barck ausgewählte Filmbeispiele unter Berücksichtigung der Verwendung und Funktion von filmischen Tableaux Vivants. Dabei teilt sie die Tableau Vivants grob in zwei Gruppen ein. Diese sind erstens das theatrale, teils bewegte Tableau Vivant, das in einen größeren Handlungszusammenhang, zum Beispiel im Theater, eingebunden wird.¹⁰⁵ Mit diesem Tableau Vivant verwandt sind Mysterien, Passions- und Prozessionsspiele sowie Moritaten und mittelalterliche Bänkelsinger. Die zweite Gruppe der Tableaux Vivants bezeichnet Barck als solitäre Tableaux Vivants, welche eine eingefrorene Szene nach einem Gemälde darstellen. Die Körper sind hier künstlich und starr. Beispiele für das theatrale Tableau Vivant sind in *Senso* von Visconti vorhanden. Das solitäre Tableau Vivant herrscht vor allem in *Christo* von Antamoro oder in *La Ricotta* von Pasolini vor. Außer den beiden Hauptgruppen des theatralen und des solitären Tableau Vivant führt Barck noch die Begriffe des dynamischen und des sekundären Tableau Vivant ein. Der Begriff des dynamischen Tableau Vivant wird im Zuge des Filmes *Henry VIII* von Alexander Korda eingeführt. Hierbei handelt es sich um ein Tableau, welches sich im Laufe der Filmhandlung zusammensetzt. Ein dynamisches Tableau Vivant ist nicht vollständig als Filmbild vorhanden, sondern setzt sich über mehrere Einstellungen hinweg

¹⁰³ Vgl. Paech, 1989, S. 39.

¹⁰⁴ Vgl. Barck, 2008, S. 88-309.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 54-59.

zusammen. Ein Beispiel für ein solches als Tableau Vivant realisiertes Gemälde aus dem Film Henry VIII ist das Bild „Anna Boleyn im Tower auf ihre Hinrichtung wartend“. Dieses filmische Tableau setzt sich erst nach und nach zusammen, da Boleyn im Begriff ist, sich so anzukleiden, wie sie auf dem Gemälde erscheinen wird.¹⁰⁶ Damit geht das Tableau langsam in das Gemälde über. Das sekundäre Tableau Vivant hingegen ist vor allem für den Film *Senso* von Bedeutung. Es beschreibt Filmbilder, die wie ein Gemälde aufgebaut sind, jedoch keine eindeutige Vorlage haben. Die frühesten Filme „ohne Bewegungsgehalt“ beinhalten oft Gemälde aus dem 19. Jahrhundert und „Wachsfiguren à la Madame Tussaud“.¹⁰⁷ Barck ordnet das Tableau Vivant zwischen dem Gemälde und dem Film ein, weil es eine „Schwellenposition“ zwischen dem „Nicht-mehr-Gemälde“ und dem „Noch-nicht-Bewegungsbild“ einnehme.¹⁰⁸

2.1.4.3 Weitere Versuche zur Einordnung: Plan-Tableau und Tableau Vivant

Der Begriff des „Plan-Tableau“ geht auf Pascal Bonitzer zurück.¹⁰⁹ Plan kann als Einstellung übersetzt werden. „Le Mouvement implique qu’un film n’est pas un tableau, qu’un plan n’est pas un tableau. Pourtant c’est à partir de la notion de plan que des cinéastes peuvent se comparer à des peintres.“¹¹⁰

Folglich ist ein Plan-Tableau nach Bonitzers Verständnis ein Einstellungs-Tableau, ein Einstellungsbild oder auch ein Filmstil. Die Bewegung des Films impliziere, dass der Film kein Tableau und dass somit die Einstellung kein Tableau sei. Dennoch sei es so, dass der Begriff der Einstellung (= plan) dazu diene, dass sich Regisseure mit Malern vergleichen könnten. Eisenstein zum Beispiel habe seine Filme nach den Regeln des goldenen Schnitts komponiert.

Die Einstellung liege gemäß Bonitzer zwischen der Kamera und dem Schauspieler. Sie könne gedacht, gebaut und letzten Endes auch komponiert werden. Die Konstruktion der Einstellungen rückt den Regisseur in die Nähe des Malers und das Kino in die Nähe der Malerei. Weiterhin gibt es Fälle – und hier kommt das Tableau ins Spiel –, in denen bekannte Gemälde im Film nachgestellt werden. Dies habe verschiedene Funktionen. In der Werbung zum Beispiel werde ein bekanntes Gemälde verwendet, um das beworbene Produkt aufzuwerten.

Die Beziehung zwischen Film und Malerei kann explizit und dramatisch sein. Das Auftauchen eines berühmten Gemäldes im Film kann aber auch auf eine tiefere Wahrheit des Filmes

¹⁰⁶ Vgl. ebd. S. 139.

¹⁰⁷ Vgl. Panofsky, 1993, S. 21.

¹⁰⁸ Vgl. Barck, 2008, S. 310.

¹⁰⁹ Vgl. Bonitzer, 1985, S. 29-31.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 29.

hinweisen wie in dem Tableau Vivant, das in Goethes Wahlverwandtschaften nachgestellt wird und den Schlüssel zu dem Roman enthält.

In dem Film von Rohmer „La Marquise d'O“ (1976) gibt ein bekanntes Tableau nach dem Gemälde „Cauchemar“ von Füssli, welches in der Einstellung nachgestellt wird, als die Marquise ohnmächtig auf dem Bett liegt.¹¹¹ Dieses Tableau wird von Pascal Bonitzer als „plan tableau“ bezeichnet, also als kein eindeutiges Tableau, sondern aufgrund dessen Anlage nur als mögliches Tableau. Durch den Inkubus werde der Albtraum als erotischer Albtraum präsentiert und könne somit als Anspielung auf die Vergewaltigung der Marquise gesehen werden, die sich ja auch zutrug, als die Marquise schlief.

Nach Bonitzer sind weitere Bedingungen für ein „plan tableau“ das „Anhalten der Zeit in der Bewegung des Films“. Es scheint sich nicht in das Ganze, den erzählerischen Rhythmus einordnen zu können. Das „plan tableau“ ist grundsätzlich anarrativ, weshalb es gerade von denjenigen Regisseuren verwendet wird, welche die Inszenierung und das Plastische gegenüber dem Szenario und der narrativen Kontinuität bevorzugen. Dies sind zum Beispiel Godard und Pasolini. Dennoch kann es sich in die Fiktion integrieren und an ihr teilhaben.¹¹²

Das Plan-Tableau als Unterbrechung im Film ist mit dem „epischen Theater“ von Bertolt Brecht vergleichbar.¹¹³ Das angehaltene Bild – das Plan-Tableau im Film – schaffe eine komprimierte Szene, in der alle Fäden zusammenliefen, statt sie zu durchlaufen. Das angehaltene Bild hat somit „organisierende Funktion für Sinn und Zweck des Gesamtverlaufs“ des Films.¹¹⁴ Ein Beispiel für ein Plan-Tableau, welches die gesamte Handlung eines Filmes widerspiegelt, wäre demnach eine Szene in dem Film *Viridiana*, in der die Bettler so um einen Tisch platziert sind, dass die Gesamtanlage an Leonardo Da Vincis Abendmahl erinnert. Das Abendmahl und dessen christliche Aussage werden somit parodiert und das Hauptthema des Filmes – Viridianas christliche Nächstenliebe hervorgerufen durch Schuldgefühle – infrage gestellt.¹¹⁵

Es scheint, als spiegele der Film *Passion* einen Kampf zwischen Malerei und Kino wider. Die akzentuierte Trennung zwischen der Bewegung der Einstellung und der Bewegungslosigkeit

¹¹¹ Vgl. Bonitzer, 1985, S. 31.

¹¹² Vgl. ebd., S. 31.

¹¹³ Vgl. Paech, 1989, S. 45.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 45.

¹¹⁵ In *Viridiana* geht es um eine Nonne namens Viridiana, und deren Onkel, der ihr einen Heiratsantrag macht. Nachdem Viridiana diesen Antrag entrüstet abgelehnt hat, erhängt sich der Onkel. Viridiana ist alleinige Erbin des Anwesens ihres Onkels. Durch Schuldgefühle motiviert lädt sie Bettler und Obdachlose aus der Umgebung auf das Anwesen ihres Onkels ein, um dort gespeist zu werden. Diese Leute erweisen sich jedoch als undankbar und schlecht, da sie das Haus verwüsten als Viridiana eines Tages nicht anwesend ist.

des Tableaus wird von Bonitzer in Anlehnung an Michael Bachtin als Dialogizität bezeichnet. Die Funktion des Plan-Tableaus sei dialogisch, weil es die Vermischung zweier Gattungen, die der Malerei als hohe Kunst und die des Kinos als niedere Kunst darstellt. Als Beispiel gibt Bonitzer den ebenfalls von Barck behandelten Film *La Ricotta* von Pier Paolo Pasolini an, in dem die *Kreuzabnahme* von Pontormo thematisiert und zugleich parodiert wird.

2.2 Zeichensystem des Films

Das Zeichensystem des Films, durch die der Film Bedeutung ausdrückt, wird durch optische und akustische Zeichen, Bild und Ton, vermittelt.¹¹⁶ Von filmischen Codes wird deshalb gesprochen, weil der Film nicht aus einem homogenen Zeichensystem besteht, sondern aus einer Vielzahl unterschiedlicher Codes, von denen jeder ein eigenes System beschreibt. Diese Codes werden in drei Klassen filmischer Codes unterteilt. Dazu zählen kulturelle Codes, Codes, die der Film mit anderen gemeinsam hat, und spezifisch filmische Codes, die nur im Film vorkommen, wie etwa die Codes der Montage. Zu den kulturellen Codes zählen verbale Sprache, Kleidung, Tischsitten und ritualisierte Handlungen. Zu den Codes, die der Film mit anderen Künsten gemeinsam hat, zählen adaptierte Codes mit Szenen aus Malerei, Fotografie oder Architektur.¹¹⁷ Gestik und Mimik sind adaptierte Codes, die der Film mit dem Theater gemeinsam hat, die jedoch im Laufe der Filmgeschichte eine andere Art der Mimik als im Theater oder auf dem Gemälde durch die Distanz zwischen Zuschauer und Darstellung erfordern.

2.2.1 Spezifisch filmische Codes

Als spezifisch filmische Codes werden nur die Codes bezeichnet, durch deren Präsenz sich das Filmbild vom fotografischen Bild als bewegtes Bild unterscheidet. Im Wesentlichen sind dies die Kamera und Objektbewegung im Bild, die Bildfrequenz und die Mittel der Montage. Im Folgenden werden die Aspekte, die eine gängige Klassifizierung dieser spezifisch filmischen Codes umfassen, vorgestellt.¹¹⁸ Unter Bildformat wird die Verwendung von Normalformat, Breitwandformat und auch von Masken, die einen kreisförmigen Bildausschnitt ermöglichen, verstanden. Der Blickwinkel bezeichnet den Winkel der Kameraoptik, wobei verschiedene Objektive wie Weitwinkel- oder Teleobjektive zum Einsatz gebracht werden können. Eine Einstellung bezeichnet eine Sequenz im Film, welche ohne Unterbrechung gefilmt wird. Demzufolge

¹¹⁶ Vgl. Beil, Kühnel, Neuhaus, 2012, S. 11.

¹¹⁷ Vgl. Kuchenbuch, 1978, S. 37.

¹¹⁸ Vgl. Beil, Kühnel, Neuhaus, 2012, S. 18.

führen kurze Einstellungen zu schnellen Schnittfrequenzen und lange Einstellungen zu langsamen Schnittfrequenzen. Die Kamerabewegung als Code unterscheidet Schwenk, Kamerafahrt, Subjektive Kamera, Zoom und Kombination.¹¹⁹ Für die diskutierten Filme sind vor allem Schwenk und Kamerafahrt von Bedeutung. Der Schwenk erweitert den Bildraum, da bei diesem ohne Veränderung des Standpunkts die Kamera gedreht wird und somit das bisher nicht Gezeigte sichtbar wird. Es ist möglich, dass bei einem Schwenk die Kamera Figuren begleitet, ihnen vorausseilt oder ihnen folgt. Bei einer Kamerafahrt bewegt sich die Kamera durch den Raum. Kamerafahrten spielen vor allem in den längeren Einstellungen in *The Mill and the Cross* eine Rolle. Sie werden verwendet, um Veränderungen in räumlichen Anordnungen sichtbar zu machen und neue Sichtweisen zu ermöglichen.

Parallel zu der Kamerabewegung gibt es auch die Möglichkeit, dass sich das Objekt vor der Kamera bewegt (= Objektbewegung im Bild). Durch die Bewegung im filmischen Raum besteht die Möglichkeit zur Charakterisierung von Figuren. Findet die Bewegung oder Handlung des Objektes im rechten Winkel zum Zuschauer statt, befindet sich der Betrachter in einem eher distanzierten Verhältnis zum Geschehen, weil die Bewegung ihn nicht unmittelbar betrifft und somit an ihm vorbeigeht. Das Objekt bewegt sich dabei entweder von rechts nach links oder von links nach rechts. Sind Handlungsachse und Blickachse frontal gegeneinander gerichtet, kommt das Objekt auf die Kamera bzw. den Betrachter zu. Sind sie gleichlaufend, bewegt sich das Objekt vom Zuschauer bzw. der Kamera weg in den Bildhintergrund hinein.

Ein weiterer wichtiger filmischer Code ist die Einstellungsgröße, welche auch als Bildausschnitt beschrieben werden kann. Hier wird zwischen Detailaufnahme, Großaufnahme, Nahaufnahme, amerikanischer Einstellung, Halbnaheinstellung, halbtotale, totaler und Weitaufnahme unterschieden.¹²⁰ Wichtig für den Film *The Mill and the Cross* sind vor allem die Weitaufnahme, welche im Normalfall eine ausgedehnte Landschaft zeigt, die amerikanische Einstellung, die die Filmfiguren vom Kopf bis zu den Oberschenkeln zeigt, sowie die Totale, die den gesamten Raum mit allen Menschen zeigt, und die Halbnahaufnahme, die die Figuren vom Kopf bis zu den Füßen zeigt.

Da *Shirley – Visions of Reality* immer nur ein bis zwei Figuren in meist geschlossenen Räumen zeigt, sind für diesen Film nur die Einstellungen bis zur Halbnahaufnahme, also Großaufnahme oder Close-up, die das ganze Gesicht der Figur zeigt, die Nahaufnahme, welche Kopf und Oberkörper zeigt, sowie die amerikanische Einstellung relevant. Zwischen den Einstellungen liegen

¹¹⁹ Vgl. Hickethier, 2007, S. 60.

¹²⁰ Vgl. Faulstich, 2002, S. 114-117.

die Einstellungskonjunktionen. Diese bezeichnen Mittel der Montage wie den harten Filmschnitt oder den weichen Filmschnitt. Unter dem weichen Filmschnitt werden weiche Übergänge wie die Abblende, die Aufblende oder die Überblende verstanden. Der harte Filmschnitt bezeichnet den Schnitt auf ein anderes Filmbild ohne Übergang. Einstellungsperspektive in Abgrenzung zur Einstellungsgröße meint das Verhältnis der Kamera zu den Hauptbildelementen und Verschiebungen der Kameraachse in der Vertikalen. Wie in der Malerei gibt es die Froschperspektive für extreme Untersicht oder die Vogelperspektive für extreme Aufsicht.

Die Belichtung, welche auch bei der Realisierung eines Gemäldes eine große Rolle spielt, erzeugt unterschiedliche Stimmungen und hat das Potenzial, den Raum zu vergrößern oder zu verkleinern. Durch sie wirkt ein Raum entweder bedrohlich oder einladend.¹²¹ Die Lichtsetzung in der Malerei diente schon früh als Vorlage für die Gestaltung der filmischen Szenen. Die Beleuchtung im Film kann in verschiedene Kategorien eingeteilt werden. Diese umfassen Tageslicht/Kunstlicht, Vorderlicht, Gegenlicht, Seitenlicht, Hauptlicht und Fülllicht sowie Akzentlicht. Kunstlicht wird im Vergleich zu Tageslicht oft verwendet, weil es in seinem Gebrauch kalkulierbarer ist. Vorderlicht fällt vom Standpunkt der Kamera auf den Betrachter und hat den Nachteil, dass die Figuren und Objekte flach wirken, da das von vorne kommende Licht keine Schatten erzeugt. Das Hauptlicht oder Führungslicht imitiert die natürliche Lichtquelle und kommt von einer Lichtquelle, die schräg zur Kamera steht. Das Fülllicht leuchtet die Partien aus, die das Hauptlicht zu dunkel darstellt. Mit dem Akzentlicht lassen sich zum Beispiel einzelne Körperpartien stärker betonen.

2.2.1.1 Musik im Film

Musik im Film kann in zwei Arten eingeteilt werden. Zum einen gibt es die *Musik im Film* und zum anderen die *Filmmusik*.¹²² Musik im Film beschreibt Musik im On, das heißt Musik, die vor laufender Kamera gefilmt wird. Das kann ein Konzert sein oder aber auch irgendein Ort, an dem zum Beispiel Musik aus dem Radio ertönt. Die Filmmusik dagegen bezeichnet jegliche Form der Musik im Off, das heißt: Bildspur und Tonspur werden zuerst getrennt aufgenommen und hinterher zusammengeführt. Der Filmmusik kommt eine neue Bedeutungskomponente des Narrativen zu; sie ist „eine Bauform des Erzählens“¹²³ Es kann aber auch sein, dass beide Spielarten von Musik sich überschneiden. Dies passiert in dem Fall, wenn der Musik im Film eine Bedeutung zufällt, die zum wesentlichen Verständnis des Filmes beiträgt. Im Normalfall erfährt

¹²¹ Vgl. Faulstich, 2002, S. 75.

¹²² Vgl. Faulstich, 2007, S. 137-139.

¹²³ Vgl. ebd., S. 137.

die Filmmusik im Vergleich zum filmischen Bild wenig Aufmerksamkeit. Meistens wirkt sie unterbewusst wie in *The Mill and the Cross* und dient zur Erzeugung einer gewissen Stimmung. So erzeugen die von Majewski komponierten Gesänge in *The Mill and the Cross* den Eindruck des Sakralen. Die Musik soll dazu führen, dass sich der Zuschauer mit dem Helden identifiziert und die jeweilige Situation erfasst und deuten kann. Im Normalfall ist die Filmmusik also nicht autonom, sondern hat der Handlung gegenüber eine ergänzende Funktion. Für die Analyse der Filmmusik bzw. Musik im Film ist es daher hilfreich, Kategorien zur Verfügung zu haben, welche ihre Beschreibung ermöglichen. Diese Kategorien können Rhythmus, Instrumentierung, Tempi, Melodien oder Motive sowie die jeweilige Grundstimmung sein. Seit den 1930er Jahren wird zwischen der Leitmotivtechnik (= underscoring) und der Stimmungstechnik (= mood technique) unterschieden. Mit der Leitmotivtechnik wird es möglich, eine Figur oder einen Handlungsort zu charakterisieren. Die Stimmungstechnik dagegen soll eine Szene oder einen Handlungsort lediglich illustrieren. Ein Beispiel für die Leitmotivtechnik ist der Film *Spiel mir das Lied vom Tod*, in dem jeder Figur ein bestimmtes musikalisches Thema zugeschrieben wird, das dann ertönt, wenn die jeweilige Figur erscheint oder wenn eine andere Figur an die Figur denkt.

2.2.1.2 Sprache im Film

Die grundlegende Unterscheidung für gesprochene Sprache im Film wird in On und Off vorgenommen, wobei On den Dialog zwischen den Figuren bezeichnet und Off den Kommentar.¹²⁴ Eine Sonderform des Kommentars aus dem Off ist der innere Monolog. Der innere Monolog ist besonders wichtig für den Film *The Mill and the Cross*. Beim inneren Monolog ist die Figur im Filmbild mit unbewegtem Gesicht zu sehen. Ihr Gesicht ist zu sehen, aber ihr Mund bewegt sich nicht. Es entsteht der Eindruck, als ob die Figur in ihren Gedanken vom Zuschauer belauscht wird.

Durch die Sprache erkennt der Zuschauer die verstärkende Funktion der gesprochenen Worte wenn sie das benennt, was zu sehen ist.¹²⁵ In den gängigen Mainstream - Filmen dient die Sprache vor allem dazu, das Innenleben der Figuren für den Zuschauer erlebbar zu machen. Die Akteure des Filmes sollen dem Zuschauer erläutern, aus welchen Motiven sie handeln. Die Sprache hat in den Mainstream - Filmen somit das Ziel, den Zuschauer in den Film „hineinzuziehen“, dafür zu sorgen, dass er sich als dessen Teil empfindet und sich mit den Figuren identifiziert. Trifft der Fall zu, dass das Gesagte und das Filmbild zusammenfallen, fühlt sich der Zuschauer

¹²⁴ Vgl. Hicketier, 2007, S. 99.

¹²⁵ Vgl. Dech, 2011, S. 217-219.

in seiner Wahrnehmung bestätigt: Sie sind „vertrauensbildend und wirken als Beteuerungen“,¹²⁶ weil das Wort das Bild belegt. In den Filmen, die in der vorliegenden Arbeit behandelt werden, trifft gerade dies nicht zu, denn in *La Passion* ist die Sprache eher kryptisch und symbolisch zu verstehen und wird zum Teil kontrapunktisch eingesetzt, in *The Mill and the Cross* ist Sprache für die Handlung des Filmes nicht von Bedeutung, da die Filmhandlung ohne Sprache auskommt, und in *Shirley – Visions of Reality* existiert Sprache außer in der Szene des Gemäldes nach *Hotel Lobby* lediglich in Form von Shirleys Monologen.

Die Beziehungen zwischen Wort und Bild bezüglich Zeit und Raum wurden von Reinhold Rauh klassifiziert.¹²⁷ Ihm zufolge können Bild und Wort bei einem Vorkommen im On des Films einander zeitlich und räumlich zugeordnet werden. Kommt die Sprache dagegen aus dem Off, ist es nicht möglich, das Bild der Tonspur räumlich zuzuordnen, wohingegen die zeitliche Zuordnung unproblematisch ist. Wort und Bild können sich qualitativ beeinflussen. Rauh spricht hierbei von Potenzierung, Modifikation, Parallelität und Divergenz. Bei der Potenzierung steigern sich Bild und Ton durch ihre gegenseitige Beeinflussung und ergeben ein größeres Ganzes. Schränken Bild und Ton einander ein, da sie sich widersprechen, spricht Rauh von Modifikation. Von Parallelität spricht Rauh, wenn das Wort das Bild nicht in seiner Bedeutung steigert und somit keine zusätzlichen Informationen liefert. Als Divergenz schließlich bezeichnet Rauh einen Zustand, in dem die gezeigten Bilder auf der einen Seite zwar nicht mit dem Wort übereinstimmen, auf der anderen Seite aber auf dieses bezogen werden können, sodass von einem übertragenen, metaphorischen Sinn gesprochen werden kann.

2.2.1.3 Filmmusik

Für die Montage von Bild und Ton bzw. Filmhandlung und Musik wurden von Siegfried Kracauer zwei Gegensatzpaare vorgeschlagen.¹²⁸ Die Montage kann aktuell im Gegensatz zu kommentierend oder parallel im Gegensatz zu kontrapunktisch sein. Aktuell steht dabei für die Musik, die zu der Filmhandlung gehört bzw. aktuell zu einem bestimmten Punkt im Film thematisiert wird. Kommentierende Filmmusik dagegen kommt von außen hinzu und wird aus dem Off eingespielt; sie kommentiert oder illustriert das Geschehen.

Die Kategorie aktueller Filmmusik im Gegensatz zu kommentierender Filmmusik entspricht ungefähr Faulstichs Kategorien von Musik im Film und Filmmusik. Parallel im Gegensatz zu kontrapunktisch dagegen bezieht sich vor allem auf die Filmmusik, das heißt diejenige Musik,

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 218.

¹²⁷ Vgl. Rauh, 1987, S. 13.

¹²⁸ Vgl. Beil, Kühnel, Neuhaus, 2012, S. 162.

welche aus dem Off eingespielt wird. Bei Filmmusik, die parallel zum Filmgeschehen läuft, wird die Handlung des Films unterstrichen, betont, kommentiert oder trägt zur Erzeugung einer bestimmten Stimmung bei. Liegt kontrapunktische Filmmusik vor, dann laufen Musik und filmisches Geschehen gegeneinander. Die Bilder scheinen nicht recht zur Musik zu passen. Dies ist zum Teil in dem Beispielfilm *La Passion* der Fall.

Der Gegensatz zwischen aktuell und kommentierend wurde von Victor Bachy erneut in Synchronismus vs. Asynchronismus sowie Koexistenz vs. Distanzierung unterteilt.¹²⁹ Liegt Synchronismus vor, dann befindet sich die Tonquelle im Filmbild, wohingegen bei Asynchronismus die Tonquelle im Bild zwar nicht sichtbar ist, aber trotzdem eine aktuelle Beziehung zwischen Filmbild und Ton vorliegt. Koexistenz und Distanzierung bezeichnen die zuvor beschriebenen Kategorien aktuell bzw. kommentierend aus einer anderen Perspektive: Bild und Ton sind koexistent, wenn die Musik Teil der Filmhandlung ist. Ist die Musik im Film kommentierend verwendet, spricht Bachy von Distanzierung.

Ein weiteres Modell für die Beschreibung der Montage von Bild und Ton stellt Hansjörg Paulivor.¹³⁰ Er teilt die Montage in Paraphrasierung, Polarisierung und Kontrapunktierung ein. Die Paraphrasierung entspricht Kracauers Begriff von kommentierender Filmmusik,¹³¹ die Kontrapunktierung beschreibt Kracauers kontrapunktische Vorstellung von Montage. Neu ist der Begriff der Polarisierung, die vorliegt, wenn Musik im Film Bilder, die ohne Musik in ihrem Ausdruck neutral wären, in eine eindeutige Bedeutungsrichtung schiebt.

2.2.1.4 Filmraum

Filmraum ist die Voraussetzung dafür, dass im Film Geschehen überhaupt stattfinden kann.¹³² Die meisten Filme setzen dafür drei Parameter voraus: eine Geschlossenheit der Zeit, des Raums und der Logik der Handlung. Wenn diese drei Parameter folgerichtig sind und für den Zuschauer eine sinnvolle Orientierung darstellen, dann ist die räumliche Illusion im Film gelungen.

Mit dem Filmraum verbunden ist der Begriff der Montage, der nicht mit der in Kapitel 2.2.2 verwendeten Begrifflichkeit zu verwechseln ist, denn verbunden mit dem Filmraum dient die Montage vor allem dazu, beim Betrachter eine Illusion des Räumlichen hervorzurufen.¹³³ Die auf den filmischen Raum bezogene Montage funktioniert deshalb, weil davon auszugehen ist,

¹²⁹ Vgl. Bachy, 1996, S. 193-208.

¹³⁰ Vgl. Pauli, 1976, S. 104.

¹³¹ Vgl. Kracauer, 1996, S. 193.

¹³² Vgl. Khouloki, 2007, S. 12.

¹³³ Vgl. ebd., S. 11.

dass der Zuschauer den Raum in seinem Kopf um den nicht vorhandenen Off-Raum ergänzt. Der Off-Raum ist also die Verlängerung des Bildraums.

Der Film als Kunstform verfügt über eine einzigartige Möglichkeit in der Raumdarstellung, die ihn von anderen Kunstformen abhebt: Er verfügt über das Potenzial eines unendlichen Raumes, weil die Kamera immer nur einen Ausschnitt des Raumes abbildet, der durch sie erschlossen werden kann. Wie schon angedeutet spielen Onscreen und Offscreen hierbei eine zentrale Rolle, da Off den Raum außerhalb des Blickfeldes erschließt, der On dagegen für das steht, was innerhalb des Filmbildes dargestellt wird. Igor Ramet entwickelte drei mögliche Beziehungen zwischen On und Off. Die erste Relation beschreibt die Verfahren, die den Off im On sichtbar machen. Das kann zum Beispiel durch Spiegel oder Schatten geschehen.¹³⁴ In der zweiten Relation wird der On in Richtung des Off modifiziert. Dies geschieht, indem durch Blickrichtungen auf den Off hingewiesen wird und indem Zwischenbilder von dem eingeblendet werden, was sich im Off befindet. Der Off ist in dieser Relation immer latent vorhanden. Die dritte Relation bewegt sich auf der Grenzlinie des On und Off, da aufgrund des Anschneidens von Figuren und von Objekten sich beide überlagern und schwer zu unterscheiden sind. Beide Sphären werden auf diese Weise stark miteinander verknüpft.

André Gardies unterscheidet zudem zwischen filmischen Orten und filmischem Raum.¹³⁵ Die Theorie von Gardies geht zunächst einmal davon aus, dass der filmische Raum ein konstruierter Raum ist. Er bezeichnet den Ort (*lieu*) als ein *fragment d'espace* und den Raum (*espace*) als *ensemble de lieux*. Ort und Raum können somit nicht ohne einander existieren, weil der Raum immer mehrere Orte beinhaltet und immer nur durch den Zusammenschluss von mehreren Orten entstehen kann. Bei einer Analyse der filmischen Orte sind ihre Selektion, Komposition und Inszenierung Parameter, die in Betracht gezogen werden können.¹³⁶ Der filmische Ort ist „punktuell“, der filmische Raum ist „prozessual“. In ihm entfaltet sich die Handlung. Am filmischen Ort steht die Zeit quasi still; der filmische Raum dagegen impliziert das zeitliche Element.

Laura Frahm betont, dass der filmische Raum bisher wenig erschlossen wurde, weil er grundsätzlich als narrativer Raum gesehen wurde.¹³⁷ Das heißt, dass im Mainstream-Kino gar keine Notwendigkeit bestand, den filmischen Raum näher zu bestimmen, da in dieser Form des Kinos alles darauf angelegt ist, beim Zuschauer eine Illusion der Realität zu erzeugen. Wenn diese Illusion durch eine Abweichung von der Norm gebrochen wird, dann habe dies zur Folge, dass

¹³⁴ Vgl. Ramet, 2002, S. 39.

¹³⁵ Vgl. Gardies, 1993, S. 69.

¹³⁶ Vgl. Frahm, 2010, S. 140-141.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 111-113.

der entsprechende Film sofort dem Autorenkino zugeordnet werde. In *La Passion* sowie in *Shirley – Visions of Reality* wurde diese Norm gebrochen.

Frahm teilt den filmischen Raum in drei Kategorien ein.¹³⁸ Dabei grenzt sie sich von Anne Goliot-Lété ab, die unter dem filmischen Raum alles zusammenfasst, was auf die Einstellung zurückgeführt werden kann. Das können Tiefenschärfe, Randbegrenzungen oder hors-champ sein.¹³⁹ Der filmische Raum wird von Frahm als medial, konstruiert und bewegt beschrieben. Die Auffassung des filmischen Raums als medial bedeutet, ihn in seinen medialen Eigenschaften wahrzunehmen. Hierbei ist entscheidend, „dass der filmische Raum etwa in Abgrenzung zum literarischen, malerischen und fotografischen Raum diskutiert wird“.¹⁴⁰ Der Film als medialer Raum verfügt über andere Möglichkeiten zur Raumkonstruktion als beispielsweise das Gemälde oder die Literatur.¹⁴¹ Der mediale Raum, der an sich grundsätzlich unsichtbar ist, kann sichtbar gemacht werden, wenn sein Entstehungsprozess im Film dargestellt wird.¹⁴² Dies trifft auf Filme zu, die selbst Filme thematisieren. Filme dieser Art werden auch Film-im-Film oder *mise-en-abyme* genannt. Da sie sich auf ihr eigenes Medium bzw. auf sich selbst beziehen, sind sie selbstreferenziell. Im Fall von *La Passion* ist diese Selbst-Referenzialität überdies gekoppelt mit intermedialen Referenzen in Form von *Tableaux Vivants*. Ein ähnlicher Aufbau liegt dem Film *La Ricotta* von Pier Paolo Pasolini zugrunde, weil hier ebenfalls *mise-en-abyme* und intermediale Gemäldeverweise ineinandergreifen. Um diese intermediale Verschränkung beschreiben zu können, wird von Martina Mai der Begriff der polymedialen *mise-en-abyme* eingeführt.¹⁴³ Das heißt, im Medium des Films wird ein Film über das Medium der Malerei gedreht. Somit kann dieser Begriff ‚polymediale *mise-en-abyme*‘ auch für *La Passion* angewendet werden.

Im filmischen Raum als konstruierter Raum, muss „jede Art der Inszenierung bestimmter Orte im Film immer schon eine Selektion, eine ganz bestimmte Auswahl und zugleich einen ganz bestimmten medial bedingten Blickwinkel auf den Raum“ beinhalten.¹⁴⁴ Für ein Verständnis des filmischen Raums als bewegter Raum muss die Bewegung im Filmraum in zwei Ebenen aufgeteilt werden. Die Bewegung im Film beschreibt die Bewegung der realen Figuren oder

¹³⁸ Vgl. Frahm, 2010, S. 107.

¹³⁹ Vgl. Goliot-Lété, 2002, S. 14.

¹⁴⁰ Vgl. Frahm, 2010, S. 108.

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 118.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 129.

¹⁴³ Vgl. Mai, 2000, S. 57.

¹⁴⁴ Vgl. Frahm, 2010, S. 109.

Objekte im Film. Die abstrakte oder mediale Bewegung beschreibt die Bewegung im Film, die durch Montage und Frequenz der Filmschnitte erzeugt wird.

Eric Rohmer versuchte in seiner Filmanalyse *Murnaus Faustfilm* (1977) den filmischen Raum ebenfalls in drei Kategorien einzuteilen. Er nannte sie Bildraum, Architekturraum und Filmraum.¹⁴⁵ Der Bildraum ist die erste Ebene des filmischen Raumes und beschreibt das Bild, welches durch den laufenden Film auf die Kinoleinwand projiziert wird. Der Architekturraum kann sich aus „künstlichen“ oder „natürlichen“ Vorlagen speisen, welche dann zu einer Kulisse verschmelzen. Er kann lediglich als Staffage oder dekoratives Element eine Rolle spielen; es kann aber auch sein, dass ihm eine Rolle innerhalb der Handlung übertragen wird, sodass durch ihn eine bestimmte Stimmung oder ein bestimmtes Gefühl wiedergespiegelt wird.¹⁴⁶ Proportionsverschiebungen und Stilisierungen können dem Filmraum eine symbolische Dimension zuweisen. Gemäß David Bordwell muss zwischen amerikanischen und europäischen Filmkonzepten unterschieden werden: Der amerikanische Film bevorzugt einen tiefen Handlungsraum, wohingegen der europäische Film eine eher flache Bildkonstruktion bevorzugt, die er auch „planimetrisch“ nennt.¹⁴⁷ Planimetrische Bildkompositionen seien darauf angelegt, die Illusion von Realität beim Betrachter zu zerstören, und seien daher eher der Avantgarde zuzurechnen.

Der Filmraum steht für den Raum bzw. die Differenz zwischen dem Zuschauer und dem Filmbild und beschreibt den Raum, der individuell im Kopf eines jeden Zuschauers entsteht, wenn die virtuellen Informationen des Filmbildes, die nur fragmentarisch vorhanden sind, ergänzt werden.¹⁴⁸ Frahm ordnet dem Raumverständnis des Bildraums die Fotografie, dem Raumverständnis des Architekturraums die Architektur und dem Raumverständnis des Filmraums den Film zu. Auf dieser Basis lasse sich herausstellen, dass der Film „aus dem vielseitigen Wechselspiel ... mit anderen Künsten“ resultiere.¹⁴⁹ Der Film hat also das Potenzial, „unterschiedliche mediale Raumordnungen miteinander zu kombinieren und zu einer Synthese zu bringen“.¹⁵⁰

Knut Hickethier versteht den Filmraum primär als Raum, der durch die Einstellung erzeugt wird.¹⁵¹ Dieser Raum könne auch als mechanischer Raum definiert werden. Die nächste Ebene des filmischen Raumes bei Hickethier ist der diegetische Raum, der durch die Montage von mehreren Einstellungen erzeugt wird. Diese zwei Ebenen können durch die Parameter der

¹⁴⁵ Vgl. Rohmer, 1980, S. 10.

¹⁴⁶ Vgl. Hickethier, 2007, S. 72.

¹⁴⁷ Vgl. Bordwell, 1997, S. 28.

¹⁴⁸ Vgl. ebd., S. 10.

¹⁴⁹ Vgl. Frahm, 2011, S. 119.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 119.

¹⁵¹ Vgl. Hickethier, 2007, S. 67.

Kamerabewegung und gewisse Konstruktionsprinzipien gestaltet werden, tragen beim Mainstream Kino zu der Erzeugung der Illusion von Realität bei. Eine wichtige Bedingung für die Illusion von Realität ist die Einhaltung der Horizontalität und der Vertikalität. Das heißt, dass der Betrachter die Horizontlinie immer als waagrecht und vertikale Objekte als immer als senkrecht wahrnehmen muss, damit die Illusion des Realen aufrechterhalten werden kann.

Der zentralperspektivische Punkt ist zur Gestaltung des filmischen Raums – ebenso wie in der perspektivischen Malerei - von entscheidender Bedeutung. Liegt er tiefer als die Bildmitte, entsteht der Eindruck, dass ein hoher, luftgefüllter Raum erzeugt wird, liegt er höher als die Bildmitte, entsteht beim Betrachter der Eindruck, der Blick sei „auf den Boden gerichtet“.¹⁵² Durch die Fluchtlinien der filmischen Konstruktion wird überdies ein räumlicher Eindruck des Raumes erzeugt. Die Größendifferenzen der Figuren und Objekte sorgen dafür, dass das filmische Bild sich in Vorder- und Hintergrund gliedert. Kleinere Objekte sind dabei tiefer im Bildraum als größere. Diese Gliederung kann noch durch Farbkontraste verstärkt werden: Figuren im Vordergrund verfügen über starke, kräftige Farben, wohingegen Figuren im Hintergrund in ihrer Farbgebung getrübt sind.

Zeit und Raum sind somit im Film voneinander abhängig, da alles, was gezeigt wird, Zeit sowie Raum des Films ist.¹⁵³ Dies führt zu einer „Doppelung von Bildereignis und Ereignissen im Bild“.¹⁵⁴ Die Zeit im Film ist wie der Raum durch Kameraführung und Montage organisiert. Im Zuge des Zusammenhanges von Zeit und Raum im Film spricht Erwin Panofsky von einer *Dynamisierung des Raumes* und von einer *Verräumlichung der Zeit*.¹⁵⁵ Im Gegensatz zum Theater, in dem der Raum immer nur statisch vom Zuschauer erfahren werden kann, da dieser seine Position nicht verändert, versetzt der Film den Zuschauer, der zwar hierbei auch seine Position nicht verändert, in die Lage der Kamera und bewegt sich somit unaufhörlich.¹⁵⁶ Der Raum wird somit dynamisiert.

2.2.1.5 Mise en Cadre – Kadrierung und Bildkomposition

Mit dem Begriff der Kadrierung oder der Mise en Cadre ist das Verfahren gemeint, die dreidimensionale fiktionale Welt des Films in einem zweidimensionalen Bild mit festgelegtem Format darzustellen. Die einzelnen Bildelemente werden innerhalb des begrenzten Bildfeldes unter den drei Aspekten der räumlichen Wirkung der Bildkomposition und der Dramaturgie im

¹⁵² Vgl. ebd., S. 69.

¹⁵³ Vgl. Seel, 2013, S. 45.

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 45.

¹⁵⁵ Vgl. Panofsky, 1993, S. 22-23.

¹⁵⁶ Vgl. Gardies, 1993, S. 72.

Hinblick auf die Entfaltung der Filmhandlung angeordnet. Um die anschließende Kameraposition einleiten zu können, werden mehrere Bildformate unterschieden.

Zwischen Bildformat und Filmformat wird terminologisch unterschieden. Das Bildformat bezieht die Relation zwischen Breite und Länge des Filmbildes ein, wobei das Filmformat die Standardisierung der Filmtechnik berücksichtigt. In den ersten Jahren der Filmgeschichte schwankte das Bildformat zwischen 1:1,25 (Höhe:Breite) und 1:2. Im Rahmen der allgemeinen Standardisierung der Filmtechnik wurde das Verhältnis mehrfach geändert. Dies geschah erstmals mit der Einführung des Tonfilms, weil für die Tonspur am Bildrand Platz benötigt wurde.

Bereits in den 1920er Jahren hat der Filmmacher Griffith mit variablen Bildformaten gearbeitet, mit Breitwandformaten experimentiert. Das Problem dieses Verfahrens war anfangs eine Qualitätsminderung des projizierten Filmbildes, die daraus resultierte, dass nur noch ein Teil des Gesamtbildfeldes für das Filmbild genutzt werden konnte.¹⁵⁷

In der Filmkritik und Filmtheorie war das Breitwandformat zunächst ebenso umstritten wie weitere filmtechnische Neuerungen. Das Breitwandformat hat dafür gesorgt, dass eine stärkere Einbeziehung des Zuschauers in das Filmbild entfaltet wurde und eine panoramatische Wirkung als Mittel der Montage eingesetzt werden konnte. Die Einbeziehung des Zuschauers in das Filmbild führt dazu, dass er sich dem Handlungsort unmittelbar zugehörig fühlt. Er wähnt sich in die Szenerie einbegriffen und empfindet die dargebotenen Ereignisse mit wirklichen Erlebnissen und Gefühlen. Die räumliche Wirkung des Filmbildes entsteht, wenn es gelingt, die dreidimensionale Welt der *mise-en-scène* in das zweidimensionale Filmbild zu übertragen, wodurch die Illusion der räumlichen Tiefe entsteht. Die Erzeugung dieser Illusion wird durch die perspektivische Verkürzung und die Größenverminderung gemäß der Tiefendistanz und der Konvergenz paralleler Linien geschaffen. Beispiel hierfür sind die sich in der Tiefe des Raumes verlierenden Häuserfluchten.¹⁵⁸ Weiterhin ist es möglich, durch unterschiedliche Beleuchtung und Farbgebung (Chiaroscuro-Effekt) sowie unterschiedliche Bildschärfen räumliche Tiefe zu erzeugen. Bewegungen von Figuren aus dem Hintergrund in den Vordergrund oder viceversa sollen ebenfalls die Dreidimensionalität des Filmbildes verdeutlichen.

2.2.1.6 Offene und geschlossene Form

Das Begriffspaar offene und geschlossene Form, das von dem Schweizer Kunsthistoriker Wölfflin aufgebracht wurde, stammt aus seinem Hauptwerk *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* aus

¹⁵⁷ Vgl. Beil, Kühnel, Neuhaus, 2012, S. 54.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 62.

dem Jahr 1915.¹⁵⁹ In diesem Buch werden Kunstwerke der Renaissance Kunstwerken des Barock gegenübergestellt, um die stilistischen Unterschiede zwischen den Werken herauszuarbeiten, die Wölfflin in fünf Gegensatzpaaren zusammenfasst, nämlich linear und malerisch, Fläche und Tiefe, geschlossene Form und offene Form, Vielheit und Einheit sowie Klarheit und Unklarheit. Diese Begrifflichkeit kann auch auf die Bildkomposition im Film angewandt werden. Die fünf Gegensatzpaare können mit einigen Unterpunkten helfen zu erkennen, ob es sich bei dem jeweiligen Filmbild um eine offene oder eine geschlossene Form handelt. Handelt es sich um eine geschlossene Form, dann haben die einzelnen Elemente des Filmbildes auf der linearen Ebene feste Konturen, stehen versetzt/isoliert im Raum und bestimmen den Gesamtausdruck des Bildes. Der Raum ist hier klar begrenzt. Auf der Ebene der Fläche ist in der geschlossenen Form die Raumentiefe durch hintereinander gestaffelte flächenhafte Schichten gegliedert. Auf der Formebene herrscht Stabilität und Gleichgewicht vor, weil die Form das Bild dominiert. Wölfflins Begriff der Vielheit kann hier so gedeutet werden, dass die einzelnen Bildelemente additiv ein großes Ganzes ergeben und so nicht in einem homogenen Filmbild verschmelzen.¹⁶⁰

Bei der offenen Form im Filmbild hingegen kann von malerisch gesprochen werden, wenn die Konturen des Bildes so verschwimmen, dass ein Bewegungseindruck entsteht. Ein Bild der offenen Form wird durch tiefe Räumlichkeit bestimmt, was durch die einzelnen Bildelemente noch unterstützt wird, die sich auf das Bild insgesamt, also auf das Gesamtbild beziehen. Der Raum erscheint als geöffnet, wenn er beispielsweise nicht von Architektur beschränkt wird und sich somit weitere Räume öffnen, die außerhalb des Filmbildes liegen könnten. Eine Öffnung des Raumes kann außerdem durch Durchblicke in andere Räume und Lichteinfälle von weiteren Räumen erzeugt werden. Statt Raumentiefe durch eine flächenartige Staffelung von Bildgründen zu erreichen, herrscht in der offenen Form eine „Einwärtsbewegung in die Tiefe des Raumes“¹⁶¹ vor. Das heißt, dass der Raum dreidimensional erscheint, anstatt wie in der geschlossenen Form gestaffelt. In der offenen Form wird eine Leserichtung im Bild betont bzw. eine Richtung, zu der die Bildelemente hinstreben, was dann auch zu einer Dynamisierung des Bildes führt. Die Einheit im Vergleich zur Vielheit der geschlossenen Form bezeichnet den Gesamtcharakter des jeweiligen Bildes als einheitlich. Die Bildelemente stehen somit nicht lediglich nebeneinander, sondern verschmelzen zu einem homogenen Bild. Der Begriff Unklarheit, der dem Begriff Klarheit bei Wölfflin gegenübersteht, meint auf das Filmbild bezogen, dass die Umrisse der Formen

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 63.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 64.

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 64.

im Bild nicht mehr klar zu erkennen sind. Dies kann zum Beispiel auch durch Verdunkelung des Filmbildes geschehen.

2.2.1.7 Bildliche Darstellung des Schauplatzes

Grundsätzlich wird bei der Darstellung des Schauplatzes zwischen Aufnahmen im Studio, die die Aufnahmen in den Kulissen des Studios oder auch vor dem Bluescreen beschreiben, und den Aufnahmen On location, die die Aufnahmen beschreiben, die an realen Drehorten erfolgen, unterschieden.¹⁶² Selbst in den klassischen Hollywoodproduktionen wurden bis zu zwei Drittel der Szenen im Studio gedreht und selbst größere Außenszenarien in Produktionshallen errichtet.¹⁶³ Dies geschah vor allem aus technischen, aber auch aus praktischen Gründen, da Aufnahmen in der freien Natur den Nachteil hatten, dass die Belichtungszeit des Filmbildes mit der seit 1927 üblichen Standardfrequenz von 24 Bildern pro Sekunde sehr begrenzt ist. So sind zum Beispiel die Landschaftsaufnahmen der 1930er Jahre immer entweder leicht unterbelichtet oder leicht überbelichtet, ohne dass dies die Absicht des jeweiligen Regisseurs gewesen wäre.¹⁶⁴ Ein zweiter Grund für den Vorzug der Studioaufnahmen war, dass die Kamera an den realen Schauplätzen in ihrer Mobilität extrem eingeschränkt ist, da es viel schwieriger und kostspieliger ist, Kräne, Schienen etc. in der freien Natur aufzubauen. Schließlich sind dort die Witterungs- und Lichtverhältnisse nicht kalkulierbar.

Wurden in den 1930er- bis 1950er Jahren die Außenszenen vor allem in Produktionshallen gedreht, wurde weitgehend auf die Totale verzichtet. Wenn dann doch die Totale zum Einsatz kam, wurde durch einen optischen Trick versucht, mehr Realitätsnähe zu schaffen. Dies geschah entweder durch die Rückprojektion oder durch ein verkleinertes Modell. In der Rückprojektion wurde die Landschaft von hinten auf eine hinter den Schauspielern zu sehende zweite Landschaft projiziert.

Seit den 1960er Jahren wurden statt der Rückprojektion andere Verfahren wie Wandmasken verwendet, um Außenlandschaften darzustellen. Im Gegensatz zu der Rückprojektion wird hier das Licht von vorne auf eine Kristallwand geworfen, die dieses reflektiert, was wiederum Vorteile bei der Ausleuchtung bietet. Bei der Matte-Painting-Technik wird zudem eine bemalte Glasscheibe vor die Kamera gestellt, sodass das gemalte und das reale Bild miteinander verschmelzen.¹⁶⁵

¹⁶² Vgl. ebd., S. 24.

¹⁶³ Vgl. Stephenson und Debrix, 1965, S. 150.

¹⁶⁴ Vgl. Beil, Kühnel, Neuhaus, 2012, S. 25.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 27.

In den 1980er- und 1990er Jahren wurde verstärkt mit Computergrafiken gearbeitet. Im *digital compositing* werden diese mit realen Bildelementen verbunden.¹⁶⁶ Für den Beispielfilm *The Mill and the Cross* ist für die digitale Bildbearbeitung außerdem das Bluescreen-Verfahren wichtig. In diesem Verfahren spielen die Schauspieler vor einer blauen oder grünen Wand, die gleichmäßig ausgeleuchtet wird. Diese blaue Wand wird in der Nachbereitung am Computer durch *chroma keying* ausgeschnitten und durch einen anderen Hintergrund ersetzt. Das Bluescreen-Verfahren bietet mehrere Vorteile. So ist die Kamera jetzt viel beweglicher, während sie bei der Rück- und Frontprojektion statisch zu sein hatte.

2.2.1.8 Lichtgestaltung

Die Ausleuchtung der Filmbilder ist überaus wichtig, weil ohne sie eine Plastizität des Gezeigten nicht möglich wäre.¹⁶⁷ Auch Menschen werden im Raum durch die Beleuchtung in Szene gesetzt. Licht kann verschiedene Stimmungen erzeugen, Menschen auf symbolische Weise Charakterzüge verleihen oder eine gewisse Atmosphäre schaffen. Räume werden durch die Beleuchtung im Film verändert, weswegen zuweilen auch von einer Architektur des Lichts gesprochen wird, welche die real gebaute Raumarchitektur verändert. Lichtsetzungen wie das „Rembrandt Licht“ oder die „Chiascuro-Beleuchtung“ lehnen sich an die Lichtverhältnisse der Bilder von Rembrandt bzw. Caravaggio an und erzeugen so eine Atmosphäre, die in ihrer Dramatik eine Stimmung von Mystik und Andacht erzeugt, die bis ins Religiöse gehen kann. Das Rembrandt-Licht wird beispielsweise von seitlichen Lichtstrahlern aus einer Lichtquelle erzeugt, die für den Betrachter oft unsichtbar ist. Dies führt zu einer Plastizität der Räume, die durch ihre diffusen Konturen jedoch einen unheilvollen, bedrohlichen Charakter erhalten.

In der Ausleuchtung einer Szene wird zwischen Normalstil, Low Key und High Key unterschieden. Diese drei Begriffe sind die Beleuchtungsstile. Der Normalstil beschreibt eine Szene, die gleichmäßig ausgeleuchtet wird, sodass der Zuschauer das Empfinden hat, dass alles im Film gerade im Normalzustand ist bzw. dass „keine Abweichung vom Normalempfinden“ vorliegt.¹⁶⁸

Der Low Key dagegen wird häufig für die Darstellung dramatischer Situationen verwendet. Im Low Key treten Schattenflächen auf, die sehr ausgedehnt, jedoch wenig oder gar nicht ausgezeichnet sind. Das heißt, dass nicht zu sehen ist, was im Schatten vor sich geht. Geheimnisvolle Situationen, Verbrechen und psychische Konflikte können mit dieser Art von Beleuchtung

¹⁶⁶ Vgl. Beil, Kühnel, Neuhaus, 2012, S. 28.

¹⁶⁷ Vgl. Hicketier, 2012, S. 77.

¹⁶⁸ Vgl. Kandorfer, 1978, S. 281.

unterstrichen werden. Nächtliche Räume in Dunkelheit, bedrohliche Stimmungen und regennasse, einsame Straßen sind Beispiele für den Einsatz dieser Art von Beleuchtung.

Im High Key dagegen sind alle Konturen überdeutlich gezeichnet. Alles ist genau zu erkennen, helle, lichte Tonwerte herrschen vor und das Beleuchtungsniveau ist weitgehend ausgeglichen. Die HighKey-Beleuchtung kann „Hoffnung, Zuversicht, Glück und Problemlosigkeit“ symbolisieren.¹⁶⁹

Hinsichtlich des Licht- bzw. Beleuchtungseinsatzes wird zwischen verschiedenen Kategorien unterschieden. Die erste Unterscheidung, die getroffen werden muss, ist die zwischen Kunst- und Tageslicht. Das Kunstlicht hat gegenüber dem Tageslicht oder dem natürlichen Licht den Vorteil, dass es besser kalkulierbar ist, weil das Tageslicht einem ständigen Wandel unterliegt. Es wird zwischen Vorderlicht, Gegenlicht und Seitenlicht unterschieden. Vorderlicht leuchtet alles hell aus und lässt somit keine plastischen Differenzierungen zu. Gegenlicht blendet die Kamera und wird deshalb von einem Gegenstand oder einer Figur verdeckt, die dadurch in einen Schein von Licht getaucht ist, wodurch Filmfiguren eine symbolische Dimension verliehen werden kann. Seitenlicht wirft Schatten und lässt plastische Differenzierungen zu. Das Seitenlicht wird auch beim Rembrandt-Licht verwendet. Weiterhin wird zwischen Haupt- und Fülllicht unterschieden, wobei das Hauptlicht die Lichtquelle bezeichnet, die den Effekt der Szene hervorruft bzw. für die Stimmung einer Szene verantwortlich ist und auf den Handlungsträgern liegt. Das Fülllicht hingegen ist dazu da, das Hauptlicht auszugleichen oder auszufüllen. Das Hauptlicht imitiert die natürliche Lichtquelle und weist im Vergleich zum Fülllicht die stärkste Beleuchtungsstärke auf. Zu den aufgezählten Beleuchtungen können auch noch Akzentlichter, auch als Glanzlichter, spots oder high lights bezeichnet, eingesetzt werden.¹⁷⁰ Diese Akzentlichter beleuchten zum Beispiel nur einen gewissen Körperteil einer Person, wie beispielsweise ihre Augen. Dekorationslicht oder set light beleuchtet die Kulissen von schräg oben. Hintergrundlicht oder background light, ein diffuses Licht im Hintergrund, wird nach hinten hin immer schwächer und hebt somit die Tiefe des Raumes hervor. Effektllicht oder practical light bezeichnet Lichtquellen im Filmbild, von denen auch das Hauptlicht ausgehen kann.

2.2.2 Montage, Collage und Zitat

Um die Tableaux Vivants in *La Passion* besser kategorisieren zu können, führt Paech drei Begriffe ein: Montage, Collage und Zitat.¹⁷¹ Das Tableau Vivant in *La Passion* ist Montage,

¹⁶⁹ Vgl. ebd., S. 286.

¹⁷⁰ Vgl. Beil, Kühnel, Neuhaus, 2012, S. 37.

¹⁷¹ Vgl. Paech, 1989, S. 65.

Collage und Zitat zugleich. Es ist deshalb Montage, weil die Gemäldesequenzen, welche im Filmstudio aufgenommen werden, immer von den parallelen Handlungssträngen unterbrochen werden. Montage ist das Prinzip, nach dem die einzelnen Filmbilder aneinandergereiht werden. Insofern sind Collagen und Zitate immer Montage.¹⁷²

Es gibt außerdem Ansätze, die vorschlagen, den Begriff der Montage auf die Tonspur zu erweitern, wie schon ausführlich in Kapitel 2.2.1.3 erläutert wurde.¹⁷³ Dieser Ansatz ist vor allem für *La Passion* von Bedeutung, da hier der Tonspur eine bedeutungskonstituierende Funktion zukommt. Als Zitate können „Bilder und ganze Filmteile ... wiedergegeben werden“.¹⁷⁴ Collagiert und zitiert werden kann im Film nur semiotisch aufgeladenes Material. Das collagierte Material muss also zuvor schon eigenständig in einem anderen Medium existiert und dementsprechend auch eine andere Bedeutung gehabt haben. Die Voraussetzung dafür, dass von Collage gesprochen werden kann, ist also, dass das Dargestellte als „vor-filmisches Objekt in einer semiotischen Differenz zur Realität existiert“.¹⁷⁵

Dies ist notwendig, weil die Collage und das Zitat wiedererkannt werden sollen. Nun bleibt noch, die Collage und das Zitat weiter voneinander abzugrenzen. Es kann immer nur im selben Medium zitiert werden, aber die Collage kann Medien überschreiten.¹⁷⁶ Wenn Literatur also im Film explizit thematisiert wird, kann von einer Collage gesprochen werden. Der Collage-Effekt par excellence ist, wenn die Schrift zum Bild wird.

Dies bedeutet, dass das vor-filmische Objekt ebenfalls ein künstlerisches Produkt sein muss, was sowohl ein weiteres Gemälde als auch Literatur oder Musik sein kann. Durch die Übertragung in ein anderes Medium verändert sich die ursprüngliche Bedeutung des Objekts, je nachdem, wann und wie es eingesetzt wird.¹⁷⁷

¹⁷² Montage bezeichnet allgemein das Aufeinanderfolgen von Filmbildern, welches durch das „Zusammenschneiden“ der Bilder entsteht.

¹⁷³ Vgl. Adorno, 1997, S. 71.

¹⁷⁴ Vgl. Paech, 1989, S. 66.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S. 66.

¹⁷⁶ Dies widerspricht Berger, 2012, da hier ein Zitat auch über die Mediengrenzen hinweg möglich ist.

¹⁷⁷ Vgl. Paech, 1989, S. 67: In diesem Zusammenhang spricht Paech über eine Szene in dem Film von Godard „Pierrot le Fou“, in der ein Gemälde von Picasso, welches auf den Kopf gestellt wurde, an die Stelle im Film „geklebt“ wurde, an dem man normalerweise die Szene eines Kampfes erwartet hätte. So hat das Gemälde nicht mehr die ursprüngliche Bedeutung „ein Gemälde von Picasso“, sondern darüber hinaus die Bedeutung von „Chaos“, „Verwirrung und Kampf“.

2.2.3 Handlungsanalyse

2.2.3.1 Organisation der Handlung und Grundbegriffe

Um die Handlung eines Filmes zu analysieren, sind Grundbegriffe erforderlich, um die Handlung zu beschreiben.¹⁷⁸ Die filmische Erzählung an sich kann als Geschehen, Geschichte und Diskurs begriffen werden. Das Geschehen stellt dabei die Ebene der Narration dar, die „allen übrigen Ebenen der Narration zugrunde liegt“.¹⁷⁹ Das Geschehen ist die Basis der Filmhandlung, wohingegen die Geschichte die Ordnung des Geschehens beschreibt. Die Geschichte kann weiterhin in eine konzeptuelle Ordnung und in eine narrative Ordnung unterteilt werden. Die konzeptuelle Ordnung baut auf unterschiedlichen Konzepten bzw. Oppositionen auf, durch die der Film ein Basisgerüst erhält. Beispiele hierfür sind *Krieg und Frieden* oder *Pride and Prejudice*. Werden solche Konzepte für den Film als Basis verwendet, sind sie oft an bestimmte Figuren oder Handlungen gekoppelt. In *Pride and Prejudice* steht dann eine bestimmte Person beispielsweise für den Stolz und eine andere Person für das Vorurteil. Als Diskurs wird die Art und Weise, wie eine Geschichte erzählt wird, verstanden. Dies kann bedeuten, dass die Ereignisse im Film nicht in ihrem narrativen Verlauf, sondern durch Rück- und Vorblenden erzählt werden oder dass die Geschichte des Films aus der Perspektive einer bestimmten Figur heraus erzählt wird. Die Dreiteilung in der narrativen Analyse eines Filmes wurde in der neueren Literatur zugunsten einer Zweiteilung aufgegeben. Je nach Autor wird hier von story und plot, Fabel und Sujet sowie histoire und récit gesprochen.¹⁸⁰

Das Begriffspaar von story und plot stammt von dem britischen Romancier Edward M. Forster. Story lässt sich ungefähr dem Geschehen zuordnen, plot lässt sich ungefähr der Geschichte zuordnen. Die beiden Begriffe wurden in ihrer Bedeutung jedoch erweitert: Die story umfasst jetzt „das Geschehen und seine narrative Ordnung zu einer Geschichte“ und der plot verfügt über eine „konzeptuelle Ordnung“.¹⁸¹ Die russischen Formalisten benutzten die Begriffe Fabel und Sujet, um den Handlungsverlauf einer Geschichte zu beschreiben. Fabel bezeichnet das Geschehen in seiner narrativen Ordnung, wohingegen Sujet die konzeptuelle Ordnung der Handlung sowie den Diskurs des Filmes bzw. der Geschichte beschreibt. Die Begriffe histoire, récit und discours du récit wurden von Gérard Genette geprägt.¹⁸² Histoire und récit können deckungsgleich auf Geschehen und Geschichte übertragen werden. Der Discours du récit beschreibt die

¹⁷⁸ Vgl. Beil, Kühnel, Neuhaus, 2012, S. 194-195.

¹⁷⁹ Vgl. Stierle, 1977, S. 212-213.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 196.

¹⁸¹ Vgl. ebd., S. 197.

¹⁸² Vgl. Genette, 1994, S. 16.

„konzeptuelle Ordnung der Geschichte“ und den Diskurs.¹⁸³ Das Gegensatzpaar Stoff und Form wird in Bezug auf die Analyse der Handlung analog zu dem Paar Geschehen/Geschichte verwendet. Um Verwirrung zu vermeiden, werden wir uns im Folgenden auf die Begriffe story und plot beschränken.

Innerhalb des Geschehens muss zwischen Motiv und Thema unterschieden werden. Ein Motiv zeichnet sich dadurch aus, dass es die unterschiedlichen Elemente eines Geschehens – sei es personal oder situativ – beschreibt und klassifiziert.¹⁸⁴ Demzufolge kann auch zwischen zwei Arten von Motiven unterschieden werden: dem Situations-Motiv und dem Typus-Motiv. Das Situationsmotiv beschreibt eine bestimmte Situation im Film, wie zum Beispiel die heimliche Liebesbeziehung. Das Typus-Motiv beschreibt einen bestimmten Figurentypus, welcher in unterschiedlichen Filmen immer wieder anzutreffen ist, wie zum Beispiel der Menschenfeind. Ein Thema dagegen beschreibt das Konzept, welches „die Ordnung eines Geschehens zu einer Geschichte bestimmt.“¹⁸⁵ Das heißt, dass das Thema ein Grundgerüst vorgibt, nach dem sich die Geschichte zu organisieren hat.

2.2.3.2 Figurenkonzeption

Auf der Basis des Gegensatzpaares Typus/Charakter wurde von Forster der Begriff des round character gegenüber dem flat character geprägt.¹⁸⁶ Die Unterscheidung von Typus und Charakter hat eine historische Dimension und leitet sich vom Theater her. Ein Typus ist eine Figur, welche keine inneren Konflikte aufweist und für eine Berufsklasse oder eine bestimmte Art Mensch im Allgemeinen steht. Die Figur wird auf ihre charakteristischen Eigenschaften reduziert. Ein Charakter ist individuelle, komplexe Figur und steckt voller Widersprüche. Der flat character ist daher dem Typus zuzuordnen; seine Handlung kann in einem Satz zusammengefasst werden und ist vorhersehbar. Die Handlung eines round character dagegen kann den Zuschauer überraschen – ihre Handlung ist nicht vorhersehbar.

Eine Figur kann aber auch im Sinne von Manfred Pfister, dessen Ansatz aus der Dramentheorie stammt, in drei Dimensionen gesehen werden.¹⁸⁷ Diese drei Dimensionen sind Weite, Länge und Tiefe. Die Länge ist die Vorgeschichte bzw. die Entwicklungsgeschichte einer Figur, die Tiefe beschreibt das Verhältnis der Figur zu ihrer Umwelt aufgrund der Diskrepanz ihres Innenlebens zur Realität und die Weite bezieht sich auf die charakteristischen Eigenschaften der Figur

¹⁸³ Vgl. Beil, Kühnel, Neuhaus, 2012, S. 198.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 203.

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 203.

¹⁸⁶ Vgl. Beil, Kühnel, Neuhaus, 2012, S. 245.

¹⁸⁷ Vgl. Pfister, 1977, S. 240.

sowie ihre Entwicklungsmöglichkeiten. Die drei Dimensionen von Weite, Tiefe und Länge einer Figur wurden von Pfister zu den Gegensatzpaaren statisch vs. dynamisch, eindimensional vs. mehrdimensional sowie geschlossen vs. offen ausgearbeitet. Statisch und dynamisch ist auf die Entwicklung einer Figur bezogen. Eindimensional und mehrdimensional kann auf Forsters Unterscheidung von flat und round character zurückgeführt werden.¹⁸⁸ Geschlossene Figuren sind solche, die sich dem Zuschauer niemals vollständig erschließen, offene Figuren sind vollständig definiert. Vollständig definierte Figuren sind im Kino sehr selten.

2.2.3.3 Figurenkonstellation

Die Figurenkonstellation beschreibt die Zusammenstellung der Figuren, die Gruppe der Darsteller des Films und die Konflikte, die in dieser Gruppe vorhanden sind.¹⁸⁹ Im Spielfilm kann zwischen Haupt- und Nebenfiguren unterschieden werden. Den Hauptfiguren zuzuordnen sind die Begriffe des Protagonisten und des Antagonisten. Der Protagonist ist die Hauptperson der Handlung und wird daher auch oft als Held bezeichnet. Ihm gegenüber steht der Antagonist, welcher gegen die Handlung des Protagonisten arbeitet. Protagonist und Antagonist können also als zwei entgegengesetzte Pole begriffen werden.

Nebenfiguren können als Episodenfiguren, Hilfsfiguren, Figuranten und Komparsen oder Statisten im Laufe der Handlung auftreten. Eine Episodenfigur spielt nur in einer bestimmten Episode eine Rolle, eine Hilfsfigur kann dem Milieu des Protagonisten zugeordnet werden, weil sie dem Protagonisten in irgendeiner Weise behilflich ist. Der Figurant stellt eine Nebenfigur im Film dar, welcher wenig oder gar keine gesprochene Sprache zufällt, der Komparse oder Statist existiert nur als Person in der Menge.

Hickethier teilt die möglichen Figurenkonstellationen im Spielfilm in vier Kategorien ein.¹⁹⁰ Die Geschichte des einzelnen Helden, wie zum Beispiel *Forrest Gump* (1994), in der ein Einzelner sich in seiner Auseinandersetzung mit der Umwelt zu bewähren hat, kann am ehesten noch auf den in der vorliegenden Arbeit behandelten Film *Shirley – Visions of Reality* bezogen werden. Weiterhin spricht Hickethier von dem Beziehungskonflikt zwischen zwei Personen sowie der Dreiecksgeschichte, die vor allem in dem Film *Passion* von Bedeutung ist, da hier zwischen den Protagonisten eine Dreiecksbeziehung vorliegt.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 243-244.

¹⁸⁹ Vgl. Beil, Kühnel, Neuhaus, 2012, S. 250.

¹⁹⁰ Vgl. Hickethier, 2007, S. 124.

2.2.3.4 Bedeutung der Einstellungen für die Narration des Filmes

Uwe C. Dech ordnet den Aktionen der Kamera im Film jeweils eine eigene Bedeutung zu. Entscheidend ist die Position des Beobachters gegenüber dem Gefilmten. Dech spricht von fünf verschiedenen Perspektiven: der Raumperspektive, der Körperperspektive, der Ereignisperspektive, der Symbolperspektive und der Verlaufsperspektive.¹⁹¹ Die Raumperspektive richtet sich danach, in welcher Weise der Raum im Film von der Kamera vermessen wird. Dies kann durch eine zielstrebige Bewegung der Kamera geschehen, in der der Betrachter einerseits zwar alles wahrnimmt, andererseits aber in der Position des Beobachters bleibt. Der Raum kann aber auch durch die Kamera erschlossen werden, indem sie für einige Zeit auf einem Gegenstand verweilt und dadurch dem Zuschauer die Möglichkeit gibt, diesen genau zu beobachten, ohne jedoch Kontakt mit ihm aufzunehmen. Ändert die Kamera ihre Position, zeigt sie verschiedene Gegenstände des Filmraumes aus unterschiedlichen Distanzen oder Blickwinkeln. Richtet sie sich aus größerer Entfernung auf einen Gegenstand, der für den Raum charakteristisch ist, wird dies von Dech als *Raumbild* bezeichnet. Einsicht in die Beschaffenheit eines Raumes bekommt der Zuschauer, wenn die Kamera um ein Figurenensemble eine Kreisbewegung vollführt. Diese Kamerabewegung spielt vor allem in dem Film *La Passion* eine Rolle. Die Körperperspektive spielt in den in der vorliegenden Arbeit behandelten Filmen keine Rolle, da sie Situationen beschreibt, in denen die Kamera auf einzelne Körperteile gerichtet ist.

Die Ereignisperspektive dagegen ist wichtig für die Analyse der Filme. Im *Geschehen* nähert sich die Kamera einem Ereignis in einem eindrucksvollen Raum an, wie dies zum Beispiel bei *The Mill and the Cross* vor der zweiten Tableau-Sequenz der Fall ist, vor der die Kamera nach unten fährt, bis die unbewegten Menschen ins Bild kommen. Der Zuschauer erlebt diese Kamerabewegung, als würde er sich selbst dem Ereignis annähern.

Beim *Spiel*, das auch als *Loslassen* der Kamera beschrieben wird, zeigen die Blicke ein Ereignis aus verschiedenen Kamerapositionen, die das Ereignis für den Beobachter erlebbar machen. Identifiziert der Zuschauer das Filmbild mit Bildern aus seiner eigenen Phantasie oder Erinnerung, handelt es sich um *Vorstellungsbilder*, die von der Kamera erzeugt werden.

Die *Symbolperspektive* kann sich auf einen Ort beziehen, der durch das Verweilen der Kamera eine gesteigerte Bedeutung erfährt, auf die Sprache, wenn durch sie im Zusammenspiel mit dem Filmbild „die Ereignisse der Geschichte sprachlich verdeutlicht werden“,¹⁹² durch Licht, wenn dieses Objekten oder Figuren durch Beleuchtung eine bestimmte symbolische Bedeutung

¹⁹¹ Vgl. Dech, 2011, S. 52-53.

¹⁹² Vgl. Dech, 2011, S. 54.

verleiht, oder durch Musik, wenn diese symbolisch auf die Filmhandlung verweist. Die symbolische Komponente der Musik ist vor allem in *La Passion* wichtig, weil in diesem Film die Musik die Handlung und den Inhalt der jeweiligen Tableaus widerspiegelt.

Schließlich gibt es noch die Verlaufsperspektive in der Beziehung zwischen Kamera und Zuschauer, die mit der Symbolperspektive interagiert. Wenn durch eine symboltragende Figur die Hoffnung im Zuschauer geweckt wird, dass der Handlungsverlauf zu einem bestimmten Ziel führen soll, dann wird die Perspektive als *Hoffnung* beschrieben. Analog dazu können noch im Zuschauer hervorgerufene Gefühle und Emotionen wie *Glaube*, wenn der Symbolträger die Hoffnung weckt, alles gehe gut aus, oder *Gerechtigkeit*, wenn dem Zuschauer der Handlungsverlauf als gerecht erscheint, benannt werden. Für die Analyse der Beispielfilme sind diese jedoch zweitrangig und es kommt nur der *Hoffnung* besondere Bedeutung zu, weil sie die Handlung vorantreibt.

2.3 Film in installativen Konzepten

In der zeitgenössischen Kunstdebatte ist für kinematografische Installationen der Begriff *New Cinema* am gebräuchlichsten. Dieser Begriff wird international für kinematografische Installationen angewandt.¹⁹³

Das bewegte Bild, das sich zwischen Kino und Installation bewegt, bewegt sich immer auch zwischen zwei künstlerischen Sprachen, die ein unterschiedliches Vokabular benutzen.¹⁹⁴ Die kinematografische Installation kann somit als Hybrid zwischen bildender Kunst und Kino bezeichnet werden, da sie weder das eine noch das andere ist, sondern beiden Bereichen zugeordnet werden kann.¹⁹⁵

Die Präsentationsmöglichkeiten der bewegten Bilder in der Installation unterliegen gänzlich anderen Bedingungen als in der Präsentation als Film im Kino.¹⁹⁶ Ist das bewegte Bild im Kino an die Leinwand gebunden, kann es in der Installation auf verschiedenen Monitoren oder Leinwänden, auf den Boden, auf die Decke, übereck oder auch in die Mitte des Raumes projiziert werden. Dabei besteht die Möglichkeit, mit den Gegenständen, die schon im Raum vorhanden sind, in Beziehung zu treten und dabei auch seine Größe zu verändern.

¹⁹³ Vgl. Frohne, 2011, S. 58.

¹⁹⁴ Vgl. Nash, 2009, S. 144.

¹⁹⁵ Vgl. Rebentisch, 2003, S. 193.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 188.

Um die Installationen in angemessener Weise präsentieren zu können, müssen die weißen Ausstellungsräume des Museums verdunkelt werden bzw. der White Cube muss zur Black Box werden.¹⁹⁷ Mark Nash ist der Auffassung, dass die Präsentation der Installationen in den Museen bisher nicht vorteilhaft realisiert wurde. Gleichzeitig drückt er aber die Hoffnung aus, dass mit den neuen technischen Möglichkeiten auch neue Präsentationsmöglichkeiten einhergehen werden.

Kino und Film dienen als Fundus für visuelles Rohmaterial, aus dem die Kunstwerke in Form von Videoinstallationen geschaffen werden.¹⁹⁸ Dabei gibt es zwei Arten von Kunstwerken: zum einen solche, die die Wirkung der cineastischen Bilder noch verstärken und Bild und Sound perfekt aufeinander abstimmen, sodass wie im ursprünglichen Film ein illusionistischer Charakter des Kunstwerks erzielt wird. Sie greifen dafür auch auf die entsprechenden Montagetechniken zurück. Die Themen der Künstler, die sich der oben genannten Mittel bedienen, orientieren sich kritisch an gesellschaftlichen Phänomenen und setzen sich deshalb mit Massenmedien und außerordentlichen Erlebnissen, wie zum Beispiel der Love-Parade, auseinander. Zu diesen Künstlern gehören beispielsweise Pipilotti Rist oder Doug Aitken. Zum anderen werden die Medienkultur und das Kino als konstruiertes Spektakel dargestellt, wodurch Strukturen sichtbar gemacht werden. Die Wirkung der Filmbilder auf kollektive Identifikationsmuster soll aufgezeigt werden. Hierfür werden bekannte Bilder der Filmgeschichte verwendet. Die Videoinstallation von *The Mill and the Cross* lässt sich keinem dieser beiden Bereiche zuordnen, weil der Künstler sowohl der Regisseur des Films als auch der Urheber der Videoinstallation ist.

Wohl aber lässt sich die Installation von *The Mill and the Cross* mit einem Charakteristikum filmischer Installationen beschreiben, das Jean-Christophe Royoux in verschiedenen Installationen beobachten konnte.¹⁹⁹ Dabei verlagert sich die Gesamtspannung des Filmes auf die einzelnen Filmbilder der Videoinstallation, sodass jedes visuelle und jedes akustische Bild in eine „psychische Landschaft“ verwandelt wird, sodass durch die Installation eher eine bestimmte Atmosphäre als eine Szene mit einer klaren Aussage erzeugt wird.

In der installativen Form des Films kann durch Staffelung oder Segmentierung des filmischen Materials eine neue künstlerische Ebene geschaffen werden, auf der die Illusionswirkung des ursprünglichen Films hinterfragt wird. Dabei sollen filmtypische Strukturen sichtbar gemacht werden, ohne dem Film etwas von seiner ursprünglichen Beschaffenheit zu nehmen. Der

¹⁹⁷ Vgl. Nash, 2009, S. 144.

¹⁹⁸ Vgl. Frohne, 2001, S. 222-223.

¹⁹⁹ Vgl. Royoux, 1999, S. 22.

Unterschied zu dem Film besteht in einer Installation aber darin, dass der Betrachter des Films immer nur einen Blickpunkt bzw. eine Perspektive zum filmischen Geschehen einnimmt. In der Installation dagegen besteht durch Parallelinszenierungen sowie Ein- und Überblendungen die Möglichkeit, die mediale Beschaffenheit des Filmes zu thematisieren und unterschiedliche Perspektiven zum Geschehen einzunehmen. Durch den räumlichen Kontext, der in der Installation hinzukommt, und durch die gezielte Auswahl der Sequenzen wird der intermediale Charakter der Filme noch betont.²⁰⁰ Die meisten kinematografischen Installationen, die mit dem gegenwärtigen Kunstgeschehen in Verbindung gebracht werden, beziehen sich auf das Kino als Raum der Illusion, mit dem sich der Zuschauer identifizieren kann.²⁰¹

In den Installationen werden in den Ausstellungsräumen oft Subarchitekturen erstellt, skulpturale Flächen oder Requisiten zu Projektionszwecken verwendet sowie Loops der wichtigsten Szenen der darzustellenden Filme aufgeführt. Werden die Filmsequenzen in ein szenisches Raumkonzept übersetzt, werden neue filmische Sichtweisen erzeugt.²⁰² Gleichzeitig wird die „kulturelle Tragweite des Filmes“ in einem „fremden Rezeptionsfeld“ sichtbar gemacht.²⁰³ Das künstlerische Konzept der Ausstellung fungiert dabei als Rahmen für die filmische Installation.

Die erneute Projektion des filmischen Bildes verhilft den ausgewählten filmischen Szenen zu einer erhöhten Prägnanz da sie nun im Fokus stehen, nämlich außerhalb des ursprünglichen Films. Wird die Projektion in der Installation gestaffelt, werden die erzählerisch montierten Sequenzen des Films auseinandergerissen und damit auch die Möglichkeit der vorgegebenen Leserichtung des Films zunichte gemacht.²⁰⁴ Die verschiedenen Bildebenen werden parallel geschaltet, sodass die zentrale Deutungsachse, welche aus altbekannten Denk- und Wissensmustern besteht, verloren geht. War es zuvor möglich, die Filmbilder in einer passiven Haltung zu konsumieren, ist vom Zuschauer nun ein vergleichendes Sehen gefordert, das durch das „Nebeneinander von mehreren Bewegtbild-Ebenen“ bedingt wird.²⁰⁵

Auch Majewski bediente sich der symbolträchtigen Architektur einer Kirche, um die Videoinstallation des Filmes *The Mill and the Cross (Brueghel Suite)* aufzuführen.²⁰⁶ Aufgrund des Sujets des Filmes sowie seiner medialen Beschaffenheit entfällt hier jedoch die Identifikation des

²⁰⁰ Vgl. Paech, 2000, S. 93.

²⁰¹ Vgl. Frohne, 2011, S. 64.

²⁰² Vgl. ebd., S. 70.

²⁰³ Vgl. ebd., S. 85.

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 75.

²⁰⁵ Vgl. Frohne, 2011, S. 75.

²⁰⁶ Vgl. Majewski, Lech, http://www.lechmajewski.com/html/bruegel_suite.html (23.05.2016).

Betrachters mit dem Filminhalt, da in unserer jetzigen Zeit in Europa keine Menschen mehr aufgrund ihrer Religion verfolgt werden.

Als Erklärungsmodell für die „Rahmungen filmischer Materialien in künstlerischen Installationen“ schlägt Frohne die literarische Figur der *mise-en-abyme* vor.²⁰⁷ Dieser Begriff wurde auch von Barck im Zusammenhang mit dem Film-im-Film bei Pasolini verwendet.²⁰⁸ Im Kontext der musealen Installation wird jedoch der ursprüngliche Kinofilm unter durch Architektur und plurale Projektion veränderten Bedingungen verfremdet wiederaufgeführt.²⁰⁹ Dadurch entsteht eine Wechselbeziehung zwischen dem ursprünglichen Film und zwischen dem neuen künstlerischen Produkt, der Installation – und somit auch ein Spannungsverhältnis zwischen dem filmischen Raum-Zeit Verhältnis, da die Filmbilder linear aufeinander folgen und den veränderten musealen Bedingungen, in denen das nicht der Fall sein muss.

Der Film, der nach Walter Benjamin ein Paradebeispiel für den Verfall der Aura des Kunstwerks ist, wird durch die Verlagerung in den musealen Kontext erneut mit der Aura der Kunst versehen.²¹⁰ Laut Benjamin geht ein Verlust der Aura mit der Reproduktionstechnik einher, die es der breiten Masse erlaubt, sich Kunst und Kultur immer und überall verfügbar zu machen.²¹¹ Die kinematografische Installation dagegen kehrt diese Verfügbarkeit wieder um: Im Gegensatz zur massenhaften Verbreitung des Films stellt sie dessen singuläre Präsentation im Ausstellungsraum dar.²¹² Verglichen mit der Verfügbarkeit des Films hat der Betrachter der kinematografischen Installation also nur die Möglichkeit, den Film im Hier und Jetzt zu betrachten.

In der Videoinstallation ist es der Betrachter, der Teil des Kunstwerks und somit Teil der Installation wird, in der er sich frei bewegen kann.²¹³ Durch die Mitwirkung des Publikums bekommt die Installation ein Eigenleben, sodass sich der Charakter des Kunstwerks stetig verändert oder auch beim Betrachter eine „selbstreflexiv-performative“ bzw. „ästhetische Bezugnahme auf die Gegenstände der Installation in Gang kommt“.²¹⁴ Die Tatsache, dass sich der Betrachter in der Installation frei bewegen kann und somit unterschiedliche Positionen zu den Bildern einnehmen kann, spricht dafür, dass die ehemals passive Haltung gegenüber dem Film überwunden wurde.²¹⁵ Dies führt dazu, dass der Zuschauer über seine Position reflektiert, was ihm im Kino

²⁰⁷ Vgl. Frohne, 2011, S. 75.

²⁰⁸ Vgl. Barck, 2008, S. 193.

²⁰⁹ Vgl. Frohne, 2011, S. 74.

²¹⁰ Vgl. Rebentisch, 2003, S. 183.

²¹¹ Vgl. Benjamin, 1974, S. 438.

²¹² Vgl. Rebentisch, 2003, S. 183.

²¹³ Vgl. Bal, 2009, S. 171.

²¹⁴ Vgl. Rebentisch, 2003, S. 189.

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 189.

nicht möglich ist, weil er sich mit dem „dynamischen Raum des filmischen Geschehens“ assimiliert.²¹⁶ Dem Betrachter wird immer die Wahl gelassen, welche ihm im Kino verwehrt bleibt. Er kann entweder bei den bewegten Bildern verweilen oder er kann weitergehen, ohne sich jedoch ein Urteil über das Kunstwerk erlauben zu können.

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 191-192.

3 Vorstellung der drei Beispielfilme und der Vorlagen für die in ihnen enthaltenen lebenden Bilder

3.1 Drei Kunstfilme: *Passion, the Mill and the Cross* und *Shirley – Visions of Reality*

3.1.1 La Passion

Sauve qui peut (la vie) – Rette sich wer kann (das Leben) aus dem Jahr 1980 legte den Grundstein für Jean-Luc Godards Trilogie, in der sich *Passion* an erster Stelle befindet.²¹⁷ *Prénom Carmen – Vorname Carmen* aus dem Jahr 1983 und *Je vous salue Marie – Maria und Joseph* aus dem Jahr 1984 komplettieren die Trilogie. Die Figurenkonstellation, welche die ganze Trilogie beherrschen wird, wird bereits in *Sauve qui peut (la vie)* angelegt: Ein Mann steht zwischen zwei Frauen, in diesem Fall Denise und Isabelle, von denen die eine offen und die andere verschlossen ist. Alle drei Filme haben gemeinsam, dass die Wünsche zweier Frauen einen Mann unsicher machen und er sich seiner eigenen Wünsche nicht mehr sicher ist. Da es Godard wichtig war, die Analogie zwischen Maler und Regisseur herauszustellen sah er sich außerhalb des Kinos nach neuen Meistern um, an denen er sich messen konnte.²¹⁸ Daher suchte er sich einige große Maler der Kunstgeschichte aus und stellte deren Gemälde im Filmstudio nach. In den *Tableau Vivants* unternahm Godard den Versuch, die Möglichkeiten auszuloten, die ihm mit der Kamera gegeben waren, während die Komposition der Bilder schon vorgegeben war.²¹⁹ Je weiter der Film voranschreitet, desto wagemutiger wird Godard in der Überschreitung der Grenzen in Komposition und Montage. In dem *Tableau der unbefleckten Empfängnis* von El Greco ist die Kamera ganz befreit und findet ihren eigenen Weg in der pyramidenförmigen Komposition, die sich nach oben schraubt. Während Godard in diesem Film erfolgreich experimentierfreudig ist, scheitert sein Alter Ego in *Passion*, der Regisseur Jerzy, der es schließlich aufgibt, seinen Film zu Ende zu drehen.

3.1.1.1 Filmhandlung

In *La Passion* werden die Beziehungen zwischen Kino und Malerei herausgearbeitet. Die Verschiedenartigkeit beider Künste wird anhand differenter Themen verdeutlicht. Ein Unterschied zwischen den beiden Künsten betrifft zum Beispiel die Rolle des Lichts in der jeweiligen Kunst.

²¹⁷ Vgl. Bellour, 1992, S. 58.

²¹⁸ Vgl. ebd., S. 60.

²¹⁹ Vgl. ebd., S. 65.

Diese wird in *La Passion* in der *Nachtwache* sowie in Details der Goya-Sequenz und der erotischen Darstellung in der Ingres-Sequenz verdeutlicht.²²⁰

In einer kleinen Provinzstadt steht eine Fabrik, in der ungefähr zwanzig junge Arbeiterinnen beschäftigt werden.²²¹ Dem Besitzer der Fabrik, Michel Boulard, ist seine aufmüpfige Arbeiterin Isabelle ein Dorn im Auge. Als diese anfängt, die anderen Arbeiterinnen zu sich einzuladen, um sie zu überzeugen, dass es besser sei, eine Gewerkschaft zu gründen und eine Liste mit Forderungen zu erstellen, die sie bei nächster Gelegenheit dem Eigentümer der Fabrik präsentieren will, wird sie kurzer Hand entlassen. Noch nach der Entlassung will sie von ihrem ehemaligen Arbeitgeber eine Abfindung fordern.

Die Arbeiterin Isabelle ist außerdem eine Bekannte des Regisseurs Jerzy, der weder an ihren gewerkschaftlichen Treffen teilnehmen noch Isabelle an seiner Arbeit teilhaben lassen will. An dem Film, den Jerzy dreht, sind außerdem Lazlo Kovaks, als Produzent, Sophie Lucachevski als Drehbuchautorin sowie Patrick Bonnel, der für die Regieassistenz zuständig ist, beteiligt. Das ganze Team ist über die Überschreitung des Budgets beunruhigt, weil mittlerweile schon viel zu viel Geld für den Dreh des Filmes verbraucht wurde. Doch Jerzy ist mit den Lichtverhältnissen im Studio, das immerhin im Film eines der teuersten in Europa ist und dessen Miete 200 000 Francs pro Tag kostet, niemals zufrieden.

Mit dem Koproduzenten, der aus zwielichtigen Verhältnissen in Italien stammt und für den Film „eine Geschichte“²²² fordert, will Jerzy partout nicht zusammenarbeiten. Gleichzeitig betreibt Jerzy ein künstlerisches Projekt mit Hanna, seiner polnischen Landsmännin, die ihrerseits aus Polen geflohen und mit dem Fabrikhaber Michel Boulard verheiratet. Hanna betreibt ein Hotel, in dem Jerzy während der Dreharbeiten unterkommt.

Die Lichtverhältnisse bei den Dreharbeiten zu der *Nachtwache* von Rembrandt, der Erschießung der Aufständischen von Goya oder der *Kleinen Badenden* von Ingres stellen Jerzy niemals zufrieden. Alle Mitarbeiter der Crew wohnen in Hannas Hotel. Patrick, der Liebhaber der Drehbuchautorin, der ein notorischer Playboy ist, nimmt Magali, eine Arbeiterin von Michels Fabrik, die außerdem am Filmset als Komparsin arbeitet, dorthin mit. Diese wird ihn aber letzten Endes verlassen und somit auch nicht mehr am Filmset arbeiten. Rose, die Köchin des Hotels, ist - wie auch Hanna und Isabelle - an Jerzy interessiert. Sie nennt ihn ihren Prinz und er nennt sie seine

²²⁰ Lacuve, Jean-Luc, <http://www.cineclubdecaen.com/analyse/cinemadanslapeinture.htm> (05.11.2015).

²²¹ Lacuve, Jean-Luc, <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/godard/passion.htm> (08.11.2015).

²²² Unter Geschichte versteht der Produzent eine Handlung im herkömmlichen Sinn, die mit der Abfolge der *Tableaux Vivants* im Film von Jerzy nicht gegeben ist.

Prinzessin. Sarah, die Schwester von Rose, nimmt die Bestellungen der Gäste auf und macht dabei komplizierte gymnastische Übungen.

Da Jerzy nicht mit den Italienern zusammenarbeiten will, zerschlägt sich dieses Projekt und Lazlo wendet sich an Hollywood. Jerzy will aber nichts davon wissen. Die Arbeiten laufen langsam wieder an und an Magalis Stelle, die die Produktion verlassen hat, wird Myriam, die taubstumme Nichte des Fabrikbesitzers Michel Boulard, von Sophie eingestellt.

Die Beziehung zwischen Hanna und Michel ist angespannt, als Jerzy die Dreharbeiten zu dem *Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel* (Abb. 52) von Eugène Delacroix durchführt. Isabelle hat es schließlich durchgesetzt, von ihrem ehemaligen Chef Michel eine Abfindung zu bekommen. Sie beginnt ihrerseits eine sexuelle Verbindung mit Jerzy, bei der sich herausstellt, dass Isabelle noch Jungfrau ist. Um einer Schwangerschaft vorzubeugen, akzeptiert sie Jerzys Vorschlag, den Geschlechtsakt anal zu vollziehen.

Während Lazlo sich nach neuen Geldgebern umsieht, werden die Dreharbeiten unterbrochen. Hanna will nach Polen heimkehren und trifft auf der Straße Isabelle, die mit ihr geht. Jerzy reist den beiden im eigenen Auto hinterher. Auf dem Weg nimmt er noch die Köchin aus dem Hotel mit. Die beiden fahren einer unbestimmten Zukunft entgegen und der Film hat somit ein offenes Ende. Zu dem zweigeteilten narrativen Hintergrund des Filmes – einerseits die Geschichte des Arbeitermilieus und andererseits die Dreharbeiten eines Films im Film – gibt es einen politischen Hintergrund.²²³ Der Film spielt in der Zeit um den 20. Dezember 1981. Eine Woche zuvor – am 13. Dezember 1981 – hatte General Wojciech Jaruzelski das Kriegsrecht verkündet, nachdem die unabhängige Gewerkschaft Solidarnosc 1980 ins Leben gerufen worden war.

3.1.2 The Mill and the Cross

Der Film *The Mill and the Cross* bezieht sich auf das Gemälde „Die Kreuztragung Christi“ von Pieter Brueghel (Abb.32). Der gesamte Film bezieht sich auf dieses Gemälde, indem er einerseits interpretierend zeigen will, wie es zu dessen Entstehung kam bzw. was hinter den dargestellten Figuren liegen könnte. Andererseits versucht er, das Gemälde durch exakt nachgestellte Figuren und filmische Tableaux Vivants von Detailszenen abzubilden. Eine Besonderheit des Films ist, dass unter den agierenden Figuren keine Dialoge stattfinden. Sprache unter den Filmfiguren tritt lediglich in Form eines Monologes der Jungfrau Maria auf, der aus dem Off gesprochen wird. Auf einer weiteren Ebene, die hier Beobachterebene genannt werden soll, findet

²²³ Vgl. Lacuve, Jean Luc, <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/godard/passion.htm>, 07.05.2008, (08.11.2015).

jedoch Kommunikation statt. Hier kommunizieren hauptsächlich die Filmfigur Pieter Brueghel mit der Filmfigur Nicolas Jonghelinck.

Schon die Anfangsszene bzw. der Vorspann (0:39) des Filmes *The Mill and the Cross* hat Tableaucharakter: Starr und unbewegt sind die Figuren dieser Szene, welche die Hauptcharaktere des Tableau Vivant darstellen und auf das eigentliche Tableau oder in gewissem Sinn auch den Film vorbereitet werden. Bewegt sind diejenigen Figuren, welche nicht zu dem Tableau gehören und die Akteure des Tableaus vorbereiten. Weiterhin bewegt sind in einem späteren Moment Pieter Brueghel und sein Mäzen. Pieter Brueghel wird mit Jonghelinck noch einige Male im Film auftauchen und übernimmt dabei immer eine kommentierende oder erklärende Funktion. Bevor Brueghel und Jonghelinck sichtbar werden, vernimmt man die Stimme von Brueghel aus dem Off, welche sich auch kommentierend über die Anlage des Gemäldes auslässt. Durch die Kamerafahrt bis zum äußeren Ende des Tableaus auf der linken Seite und des äußeren Ende des Tableaus auf der rechten Seite werden die Grenzen des Gemäldes klar abgesteckt. Pieter Brueghel und „sein“ Jonghelinck treten erst in das Tableau ein, als diese Kamerafahrt auf der rechten Seite des Bildes beendet ist. Das Bild wird dabei von einem Felsen begrenzt, der den Schlussstein dieser Bildseite darstellt. Auf diesem Felsen liegt der Schädel eines toten Tieres – ein Symbol für den Tod und die Vergänglichkeit. Er liegt auf der rechten Bildseite, weil dort, wie später zu erfahren ist, das Todesthema vorherrscht, demgegenüber auf der linken Bildseite das Lebensthema. Brueghel als agierende Figur in seinem eigenen Gemälde macht sich an den Figuren des Tableaus zu schaffen. Er nimmt kleine Veränderungen vor, wie zum Beispiel am Gewand der Mutter Gottes. Der Maler wird von Lech Majewski also zum Werkzeug umfunktionierte, der das filmische Tableau des Regisseurs – und nicht wie im realen Leben sein eigenes Gemälde – vollendet. Abschließend wird das gesamte fertige Tableau gezeigt, das der Kreuztragung Christi eins zu eins nachempfunden sein soll. Und damit geht der Vorspann zu Ende.

In den Anfangsszenen nach dem Vorspann werden die Handlungsstränge gelegt, die für das spätere Filmgeschehen, bzw. die Interpretation des Gemäldes wichtig sein werden. So wird in der Einstellung erstmals der Wald gezeigt, in dem dann das Holz geschlagen wird, für das Rad, auf dem der junge Mann in einer späteren Einstellung als Opfer der Inquisition den Tod finden wird. In der zehnten Einstellung werden erstmalig die spanischen Söldner mit den roten Waffenröcken gezeigt. Sie reiten durch den Nebel und werden die Henker des jungen Mannes sein. Eine Einstellung später erscheint der junge Mann, der später von ebenjenen Söldnern hingerichtet werden wird. So sollen durch das Mittel der Montage die einzelnen Bestandteile des späteren Ereignisses präsentiert und nebeneinandergestellt werden.

In der dreizehnten und vierzehnten Einstellung wird erstmalig der Müller präsentiert, welcher in Brueghels Gemälde eine eher untergeordnete Funktion hat, dem in *The Mill and the Cross* aber eine entscheidende Rolle zukommt, weil er der Gebieter über das Geschehen im Film-Gemälde ist. Einstellung 16, 18 und 19, in denen zu sehen ist, wie der Müllergeselle die Treppe im inneren des Felsens zu der Mühle hochsteigt, sollen die Konstruktion der Mühle auf dem Felsen für den Zuschauer plausibel machen und nehmen gleichzeitig Bezug auf das Originalgemälde, in dem ganz schwach Fenster im Felsen zu erkennen sind.

In Einstellung 41 bis 43 wird in einer häuslichen morgendlichen Szene die Brueghels Filmfamilie vorgestellt. Diese Familie ist mit der leibhaftigen Familie Brueghel nicht identisch, weil Brueghel nur zwei Söhne, nämlich Pieter Brueghel, den Jüngeren, und Jan, hatte.²²⁴

Ein weiteres wichtiges Element des Gemäldes, der Hausierer, der im Gemälde im Vordergrund mit dem Rücken zum Betrachter sitzt, wird in der 58. Einstellung eingeführt. Er packt Brot aus, das er den vorbeiziehenden Leuten verkaufen wird. Dieses Brot stellt die Verbindung zu den beiden jungen Leuten in der nächsten Einstellung dar, durch welche der Mann als Opfer der Inquisition seinen Tod auf dem Rad finden wird.

Die 61. Einstellung stellt eine Pause vor den dramatischen Ereignissen dar, die sich in den folgenden Einstellungen entwickeln werden. Hier werden die wichtigsten Figuren vor dem Hintergrund eines Panoramas, das eins zu eins dem Hintergrund des Gemäldes *Kreuztragung Christi* entspricht, noch einmal zusammengefasst. Im Vordergrund ist Brueghel zu sehen, der seinen Zeichenblock auf seinen Knien liegen hat und nach rechts hinten blickt. Auch der Statist ist zu sehen, der das Rad aus dem Wald rollte. Dies ist mit Sicherheit ein Zeichen für die nahende Gefahr. Die Vermutung liegt nahe, dass das, was sich hinter Brueghel abspielt, der Widerschein dessen ist, was sich auf seinem Zeichenblock befindet.

Von der 64. Einstellung bis zur 81. Einstellung wird gezeigt, wie die Soldaten der spanischen Inquisition den jungen Mann hinrichten bzw. auf das Rad binden und ihn einem langen und qualvollen Tod aussetzen. Einstellung 86. entführt den Zuschauer in eine gänzlich andere Situation. Jonghelinck, der bisher nur zusammen mit Brueghel zu Beginn des Filmes, noch im Vorspann, auftrat, wird nun mit seiner Gattin in seiner häuslichen Umgebung gezeigt. An der Wand sind zwei berühmte Gemälde von Pieter Brueghel zu sehen, nämlich der *Turmbau zu Babel* und die *Vogelfalle*. Im Gespräch mit seiner Frau bringt Jonghelinck Kritik an der politischen Situation auf. Während er spricht, erfolgt ein Schnitt, der den jungen Mann auf dem Rad zeigt, wie

²²⁴ Vgl. Hagen, 2007, S. 93.

er langsam stirbt. Nach diesen drastischen Szenen erfolgen wieder einige Schnitte, die unterschiedliche Handlungsstränge zeigen, wie beispielsweise die Bauernfamilie, den Maler Brueghel mit Jonghelinck sowie eine weitere brutale Szene, in der eine Frau von den Söldnern der spanischen Inquisition lebendig begraben wird. Eine derartige Szene lässt sich zum Beispiel in dem Gemälde der Kreuztragung nicht erkennen. In einer weiteren Szene verlässt der Priester seine Kirche und näht einen Sack zu, in dem sich eine Leiche befindet. Nach einem weiteren Einschub vom Alltag der Bauernfamilie folgt ein tableau-artiges Filmbild, das den Hintergrund der Originalvorlage eins zu eins übernimmt.

In diesem Tableau bewegen sich die Darsteller. Es ist dabei fraglich, ob überhaupt von einem Tableau gesprochen werden kann, da lediglich der Hintergrund dem fertigen Gemälde von Brueghel entspricht. Es befinden sich zwar Figuren aus dem Gemälde vor diesem Hintergrund, diese haben ihren endgültigen Platz jedoch noch nicht eingenommen. Das Filmbild ist durch eine Mauer in zwei Hälften geteilt. Hinter der Mauer befindet sich das Brueghel-Gemälde, vor der Mauer befindet sich Brueghel, der jedoch mit dem unfertigen Bild hinter der Mauer durch ein Objekt aus seinem Bild verbunden ist, das er in den Händen trägt: Es handelt sich um den Schädel eines toten Tieres, der auf den Tod bzw. die Vergänglichkeit hindeutet. Bemerkenswert ist dabei, dass Brueghel nicht gänzlich von dem unfertigen Tableau getrennt wird, da sich ja keine Glasscheibe zwischen ihm und dem Gemälde befindet, sondern nur eine Mauer in Kniehöhe. Rechts von der Mühle im Vordergrund ist eine Gruppe berittener Soldaten zu sehen, welche aber nicht auf ihren Pferden sitzen, sondern neben ihnen stehen. Im Original befindet sich diese Gruppe von berittenen Soldaten links unten von der Mühle im Mittelgrund. Der markante Soldat, an seiner rot-weiß gestreiften Hose zu erkennen, steht beinahe an seiner endgültigen Stelle im Gemälde: ganz leicht schräg unter der Mühle. Ganz links, ziemlich weit hinten, wird einer sitzenden Frau eine Haube aufgesetzt – dies könnte Maria sein, welche sich im Gemälde im Vordergrund rechts befindet. Vorne an der Mauer sind zwei Bauern zu erkennen, die so nicht in dem Gemälde vorhanden sind und welche das Feld/die Wiese mit Rechen und Sense bearbeiten.

Tableaus dieser Art, in denen eine Mauer den Vordergrund von Mittel- und Hintergrund abtrennt, kommen im weiteren Film, wie zum Beispiel an der Stelle 1:19:16 noch mehrmals vor und zeigen Figuren des Films in unterschiedlichen Konstellationen. Im weiteren Verlauf des Films wird der Mann, welcher auf dem Rad zu Tode gekommen war, von dort abgenommen und beerdigt. Es wird gezeigt, wie der Heiland dem Verräter, Judas, sowie dem Priester die Füße wäscht. Auch das letzte Abendmahl findet 46:03 in einer bäuerlichen Umgebung statt. Dann erfolgt der Hinrichtungszug auf den Kalvarienberg, der sich im Originalgemälde in der rechten

oberen Ecke befindet. Auf dem Gemälde nimmt der Hinrichtungszug, der durch seine kreisförmige Bewegung für eine Dynamisierung des Gemäldes sorgt, am meisten Platz ein. Nachdem Jesus ans Kreuz genagelt, gestorben und vom Kreuz wieder abgenommen worden ist, zieht ein Gewitter auf. Der Verräter Judas erhängt sich und das Filmbild wird schwarz. Doch dann scheint wieder die Sonne und das alltägliche Leben geht weiter: für den Priester, die Bauernfamilie, den Müller und die Müllerin – und auch für den Maler Brueghel. Abschließend tanzen alle Filmfiguren in einem Kreis zu fröhlicher Dudelsackmusik.

Am Ende des Films erfolgt eine Abblende auf ein schwarzes Filmbild und dann wieder eine Aufblende als Übergang in das kunsthistorische Museum in Wien an Stelle 1:23:57. Jetzt wird das Original bzw. Ausschnitte daraus gezeigt. Diese Szenen erinnern ein wenig an die Schlusszene in Tarkowskis „Andrej Rubljow“, in der die Originalgemälde/Freskos von Andrej Rubljow gezeigt werden. Ausgangspunkt ist die trauernde Gruppe mit Maria im Mittelpunkt, die sich vom Rest des Gemäldes durch die feine Ausarbeitung von Gewändern bzw. deren Faltenwurf und den Trauergebärden der Figuren abhebt. Diese Gruppe wirkt im Vergleich zum Rest des Gemäldes, welches einen realistischen Eindruck macht, arrangiert. Langsam zoomt die Kamera rückwärts und ein, welches den Turmbau zu Babel darstellt - ebenfalls ein berühmtes Gemälde von Brueghel - kommt ins Bild. Dieses Bild tauchte im Film bereits auf, nämlich im Haus von Jonghelinck, wo es hinter dem Schreibtisch hing. Von der Wand mit den zwei Gemälden fährt die Kamera auf einen Korridor, der sich durch mehrere Museumssäle zieht. Das heißt: Es gibt wieder eine Entwicklung vom Detail zum großen Ganzen, was im gesamten Film zu zeigen versucht wurde.

3.1.3 Shirley – Visions of Reality

Shirley – Visions of Reality zeigt die Geschichte einer fiktiven Frau über einen Zeitraum von 34 Jahren anhand von fünfzehn Gemälden des amerikanischen Malers Edward Hopper. Der Film handelt von der Beziehung der Protagonistin zu ihrem Lebensgefährten sowie der anti-kommunistischen Politik der Vereinigten Staaten zu Zeiten des kalten Krieges.

Über die drei Jahrzehnte hinweg, die der Zuschauer Shirley im Film begleitet, finden in den USA auf politischer, sozialer, kultureller und gesellschaftlicher Ebene große Umwälzungen statt.²²⁵ Diese waren zum Teil einschneidend, wie zum Beispiel im Fall von Pearl Harbor und dem Zweiten Weltkrieg im Allgemeinen, dass sich das Land sowie seine Menschen in

²²⁵ Vgl. Deutsch, Gustav, <http://www.shirley-visions-of-reality.com/shirley--visions-of-reality---deutsch.html#about> (11.11.2015).

drastischer Weise veränderten. Aber auch die Mondlandung, der Kalte Krieg sowie die Ermordung John F. Kennedys waren Ereignisse, die in diese Zeitspanne fallen.

Der Kalte Krieg und die damit verbundene McCarthy-Ära sind insofern wichtig für Shirley, als sie dem Group Theatre angehörte. In den Jahren 1931 bis 1965, in denen der Film spielt, befindet sich Amerika in einem Wandel, der sich sowohl auf der politischen als auch auf der sozio-kulturellen Ebene ereignete. Hinsichtlich der politischen Ebene erlebte Amerika die Niederlage von Pearl Harbor sowie den an den Zweiten Weltkrieg anschließenden Kalten Krieg, aus dem sich auch die Problematik für den Film *Shirley – Visions of Reality*, nämlich die von McCarthy initiierte Hetzjagd auf Kommunisten bzw. solche Menschen, die dafür gehalten wurden, ergab.

Der Film beginnt mit einer Prospektive (Vorausblende), was ihm eine „geschlossene Form“ gibt und ihn somit narrativ gesehen symmetrisch erscheinen lässt. Wie im letzten Teil des Films wird auch hier das Gemälde *Chair Car* szenisch dargestellt.

3.1.3.1 Hintergründe des Films

Für Gustav Deutsch stellte die Entlarvung des Kinos als Illusionsmaschine durch Erzeugung der höchstmöglichen künstlichen Form²²⁶ eine wichtige Motivation dar, um den Film *Shirley – Visions of Reality* zu drehen. Im Zuge dessen stellte er sich zwei Leitfragen für die Dreharbeiten seines Filmes. Zum einen fragte er sich, ob es gelingen könnte, die Zuschauer trotzdem glauben zu machen, dass das, was sie sehen, Wirklichkeit ist. Zum anderen fragte er sich, ob der Film trotzdem dazu imstande sein könnte, beim Zuschauer Emotionen auszulösen.

Für die Auswahl der Bilder gab es für ihn mehrere Kriterien. Das erste Kriterium war, dass immer eine Frau in den Bildern vorkommen musste, da es sonst nicht möglich war, eine zusammenhängende Geschichte zu erzählen. Eine Ausnahme bildete hier nur das Gemälde *Sun in an Empty Room*, weil hier im Originalgemälde keine Figur vorhanden ist. Das zweite Kriterium war die Umsetzbarkeit. Das heißt, dass die Räume nicht zu groß sein durften, damit sie im Studio errichtet werden konnten. Drittens musste die Kamera in das Bild hineinzoomen können. Es durfte keine Glasscheibe die Figuren des Gemäldes von der Kamera trennen, wie dies beispielsweise in *Night Hawks* der Fall gewesen ist, da die Position der Kamera nicht verändert werden durfte. Eine Anspielung auf *Night Hawks* ist dagegen in der Anfangsszene des Films *The Killers*

²²⁶ Vgl. Deutsch und Schimek, 2013, S. 102-103.

(1942) zu sehen.²²⁷ Bei einer Veränderung der Kameraposition geht der Tableau-Charakter des filmischen Bildes verloren.

Kriterien zur Auswahl der Geschichte waren für Deutsch, dass sie kein Schicksal einer bestimmten Frau widerspiegeln sollte. Sie sollte stellvertretend für eine bestimmte Haltung sein. Durch ihre inneren Monologe, ihre Gefühle und ihre Gedanken sollte die Zeit und die amerikanische Geschichte dieser Zeit wiedergegeben werden. Deutsch entschied sich deshalb für eine beliebige amerikanische Frau, da er der Überzeugung ist, dass die Geschichte nicht unbedingt im Großen abläuft, sondern durch die privaten Schicksale einfacher Menschen entsteht.

Außerdem betont Deutsch die wichtige Rolle der „Architektur“ des Filmes. Er meint, dass ohne seine Ausbildung als Architekt es nicht leicht für ihn gewesen wäre, diesen Film zu realisieren. Andernfalls hätte er einen Architekten als Mitarbeiter gebraucht, weil alle Räume und Requisiten, Möbel und Gebrauchsgegenstände, wie beispielsweise ein Telefon, für den Film entworfen werden mussten. Er hat dann später sogar mit dem Architekten Franz Berzl zusammengearbeitet, um die Pläne für die Kulissen des Films zu entwerfen. Sämtliche Entwürfe hat aber Deutsch geschaffen. Ein architektonisches Konzept war außerdem wichtig für die Umsetzung der dreidimensionalen Räume, da Hoppers Architektur, so wie sie im Gemälde dargestellt ist, im Grunde nicht richtig ist. Das, was er als orthogonales Bett zeigt (Morning Sun), ist in Wahrheit ein anamorphotisch verzerrtes Parallelogramm. Auch die Möbel haben enorme Ausmaße. Ein Bett hätte eine Länge von 3,5 Metern, wenn man das Bett aus dem Gemälde in ein dreidimensionales Objekt zu übertragen versucht, ein Sessel hat dementsprechend eine Höhe von 1,7 Metern.

Für Deutsch war es außerdem wichtig, dass die Farben des Films mit denen des Gemäldes übereinstimmen. Dafür ging er in die Museen, in denen sich die Gemälde befanden und nahm die Farben aus den Gemälden mit Farbkarten ab. Auch die Beleuchtung im Film gestaltete sich sehr schwierig, wenn man Hoppers Beleuchtung in den Gemälden wieder aufnehmen wollte. Für das Schaffen der richtigen Beleuchtung waren für diesen Film zwei Tage nötig. Im normalen Spielfilm dagegen werden für das Ausleuchten einer Szene nur zwei Stunden gebraucht. Das Licht wird auch dazu verwendet, bestimmte Figuren auszuleuchten und ihnen eine bestimmte Bedeutung zu geben.

Nach Deutschs Aussagen stellt Hopper nicht Licht, sondern Beleuchtung dar, weil er unmögliche Lichtsituationen abbildet. So fällt das Licht zum Beispiel oft durch die Decke und manchmal

²²⁷ Keller, Hanna, <http://www.arsenal-berlin.de/kalender/filmreihe/article/4499/3004.html> (12.11.2015).

verwendet er zwei bis drei Sonnen, um eine Lichtsituation darzustellen, die er braucht. Ein gutes Beispiel hierfür ist das Gemälde *Excursion into Philosophy*, welches den Rahmen zu einer Episode in *Shirley – Visions of Reality* bildet. In diesem Gemälde gibt es einen Lichteinfall auf den Teppich und auf die Wand. Der erste Lichtfleck fällt auf den Teppich. Der auf dem Bett sitzende Mann hat seinen Schuh in den Lichtfleck hineingeschoben, was Hoppers Absicht war. Der Lichtfleck steht symbolisch für die Erleuchtung des Mannes, der ja kurz davor das Buch gelesen hatte, welches aufgeschlagen auf dem Bett liegt. Der zweite Lichtfleck in Form eines Rechtecks ist länglich und so über dem Bett, dass die Beine der Frau in der Sonne liegen. Er wird durch den Bildrand abgebrochen bzw. geht über diesen hinaus, sodass er im Prinzip Unendlichkeit symbolisiert. Die offensichtliche Szene hat also eine zweite, symbolische Ebene und so ist es für Hopper unerheblich, dass solche Lichtverhältnisse mit einer Sonne nicht möglich sind.

Im Film sind diese Lichtverhältnisse für Kameramann und Lichttechniker große Herausforderungen, welche noch verstärkt werden, wenn eine Protagonistin durch ein Licht geht und keinen Schatten wirft, weil Edward Hopper keine Schatten mag. Er stand also vor der Frage, wo er Menschen Schatten werfen lassen wollte, obwohl es bei Hopper keine Schatten gibt. Deshalb musste Deutsch sich überlegen, wo er Hopper treu bleiben wollte und wo er akzeptieren sollte, dass er die Vorlage nicht eins zu eins in den Film übersetzen kann.

3.1.3.2 Zur kinematografischen Figur Edward Hoppers

Edward Hopper hatte in seinem Schaffen große Pausen und in diesen Pausen war er sehr oft im Kino und im Theater.²²⁸ Dies hatte großen Einfluss auf sein Schaffen. Sowohl die Lichtführung in den Gemälden als auch die Ausschnitte, die die Gemälde darstellen, und sogar die Sujets, wie beispielsweise Gangster oder kleine Büros bei Nacht könnten einem Film aus Hoppers Zeit entnommen sein. Aber diese Beziehung von Hopper und dem Kino war wechselseitig. Auch er hat viele Regisseure wie Alfred Hitchcock oder Wim Wenders beeinflusst. Ein berühmtes Beispiel ist das Haus in Hitchcocks Film *Psycho*, das nach einem Gemälde von Edward Hopper angefertigt wurde.

Hopper gilt zwar als realistischer Maler, aber das ist nur die halbe Wahrheit. Tatsächlich bildet er die Wirklichkeit nicht ab, sondern inszeniert sie, indem er verschiedene Versatzstücke verwendet, die er genau studiert hat. Diese vereint er in einem Bild in einer fiktiven Wirklichkeit. Hopper will in seinen Gemälden die ‚Dauer‘ des Augenblickes darstellen, was sich zum Teil auch in den dargestellten Situationen zeigt, in denen wartende Figuren zu sehen sind. Ein

²²⁸ Deutsch und Schimek, 2013, S. 101.

Beispiel hierfür ist die wartende Frau in dem Gemälde *Hotel Lobby*. Bei all diesen Gemälden ergibt sich der Eindruck, etwas zu sehen, das ‚dauert‘, eine festgefrorene Szene, die sich in der Zeit ausdehnt.²²⁹ Ein weniger wichtiger Regisseur für Hopper, der im Film jedoch wichtig ist, ist Elia Kazan. Aufgrund der wechselseitigen Beziehung mit dem Kino wird Hopper oft auch als „filmischer Maler“ bezeichnet und eignet sich von dieser Warte aus dafür, ein kinematografisches Projekt wie *Shirley – Visions of Reality* in Angriff zu nehmen.

Alle Bilder Hoppers haben eine ähnliche Grundstimmung, was zu dem Eindruck führt, dass Hopper über die Jahre seines Schaffens immer dieselbe Geschichte erzählt. Diesen Eindruck erzeugt er zum einen durch sich wiederholende Elemente wie ähnliche Räume, Möbel, Elemente oder sogar Figuren. Sein bevorzugtes Modell war über 40 Jahre seine eigene Frau. Diese Frau taucht auch auf den meisten Bildern immer wieder auf. Durch die immer wiederkehrenden Figuren in den Gemälden lag also die Idee nahe, aus mehreren Bildern eine Geschichte zu „bauen“.

Der schon angesprochene Eindruck der „Dauer“ in den Gemälden wird zum Teil auch durch die Blicke der Personen erzeugt, die auf etwas schauen, das sich im Hors Cadre befindet. Diese Personen schauen immer auf einen bestimmten Punkt oder auf ein bestimmtes Ereignis irgendwohin, aber es ist nicht zu sehen, was sie anschauen. Der Betrachter wartet also auf die Lösung des Rätsels, die er jedoch aufgrund der medialen Beschaffenheit des Gemäldes nicht bekommen wird.²³⁰ In gewisser Weise könnte diese Situation mit dem Off Screen im Film verglichen werden, da hier ja die Personen auch außerhalb des Filmbildes sprechen, aber körperlich im Filmbild vorhanden sind.

Die Räume bei Hopper folgen keiner bestimmten Logik und sind zum Teil sogar unmöglich konstruiert, sodass die Grenzen in ihnen verschwimmen. So öffnet sich in manchen Gemälden eine Tür direkt aufs Meer. Hoppers Räume wurden von den Architektur-Fotografien Walker Evans beeinflusst, in denen Licht auch eine sehr große Rolle spielt. So ist es bei Evans beispielsweise von großer Bedeutung, in welcher Art und Weise sich das Licht an einer Fassade bricht. Dieser Lichteinfall spiegelt sowohl in den Gemälden Edward Hoppers als auch in den Fotografien von Walker Evans den zeitlichen Verlauf wider.

Nach Hoppers eigener Aussage malte er eine innere Realität in Bezug und als Reaktion auf die amerikanische Realität. Das heißt, dass er der Schnelllebigkeit seiner Zeit etwas entgegensetzen wollte. So stellt er in seinen Gemälden in gewisser Weise auch Stille dar. In dieser Hinsicht

²²⁹ Interview mit Elena Lespes Munoz vom Bonus Material zur DVD.

²³⁰ Interview mit Elena Lespes Munoz vom Bonus Material zur DVD.

unterscheiden sich Hoppers Gemälde von dem Film *Shirley – Visions of Reality* zwangsläufig, da im Film Geräusche immer von außen kommen. Bei Hopper stellt sich das Gefühl ein, dass die Geräusche nicht durch die Scheiben kommen können, wie zum Beispiel in dem Gemälde *Hotel Room*, in dem die Geräusche von der Straße zu vernehmen sind.

Nach der Aussage von Elena Lespes Munoz sei „Sun in an empty Room“ das Gemälde, das seine innere Realität am meisten widerspiegeln und somit seiner Idee am nächsten käme. Diesen Titel nahm Claude Esteban in seinem Gedichtband „Soleil dans une pièce vide“ (1991) später wieder auf, das sich an verschiedenen Gemälden Edward Hoppers orientierte.

Ein weiteres Merkmal von Hoppers Gemälden ist die große Einsamkeit, die durch sie zum Ausdruck kommt. In seinen Gemälden werden nie Berührungen oder Zärtlichkeit unter den Figuren dargestellt. Aus diesem Grund wird Hopper oft auch mit Vermeer verglichen, weil der Betrachter von diesen Gemälden auch immer eine voyeuristische Position innehat und die Figuren zuweilen auch einsam und verlassen sind. Nach Auffassung von Karin Müller berührt uns Hopper, weil es in seinen Bildern solch eine große Einsamkeit gibt, die heute noch wichtiger ist als zu seiner Zeit.²³¹ Werden Hoppers Bilder denen des amerikanischen Malers John Sloane gegenübergestellt, wird deutlich, was mit der großen Einsamkeit gemeint ist. Obwohl in Sloanes Gemälden auch nicht viele Figuren vorhanden sind, zeichnen sich diese durch eine immanente Dynamik aus. Hier ergibt sich der Eindruck, dass das Leben in Bewegung ist. Die verschiedenen Bildelemente sind nicht voneinander isoliert.

Diese Isolation spiegelte sich auch in Hoppers Leben in seinem Verhältnis zur Außenwelt wider. Er gab keine Interviews und verbot seinen Familienangehörigen, über sein Leben zu sprechen, da seiner Meinung nach alles, was er zu sagen hatte, in seinen Bildern stand. Je weiter sein Leben fortschreitet, desto weniger Figuren befinden sich in seinen Gemälden, bis sie schließlich ganz daraus verschwinden.

Hopper liebte alles, was mit Frankreich zu tun hatte, da er zu Beginn seiner Karriere einige Zeit in Paris verbracht hatte. Dort hat er das Rotlichtmilieu kennen gelernt und folglich geht es in einigen seiner Bilder auch um Prostituierte. Als er in Paris die Impressionisten entdeckte, veränderte sich seine Palette. War sie noch in New York eher flämisch und dunkel, wurde sie in Paris hell und lebhaft. Trotz dieser farblichen Veränderung drücken seine Gemälde auch zu diesem Zeitpunkt keine Lebensfreude aus. Dieselben Farben, die bei den Impressionisten dazu

²³¹ Interview mit Karin Müller (Galeristin) vom Bonus Material zur DVD.

dienten, Sonne, Dynamik und Lebensfreude auszudrücken, verwendet Hopper, um „Traurigkeit zu malen“.²³²

Hopper mochte Boote und die Natur sehr gern. Dort fühlte er sich wohl. Er hatte ein Haus in Cape Cod, wo er über ein Atelier verfügte, in dem besondere Lichtverhältnisse herrschten. Das ganze Haus in Cape Cod war darauf ausgerichtet, die Lichtsituation im Atelier perfekt zu machen. Im Atelier konnte er sich ganz seinem eigentlichen Interesse widmen: der Darstellung des Lichts und wie es funktioniert. Jeder Ort hat nämlich andere Lichtverhältnisse, die Hopper ergründete, indem er an den verschiedenen Orten jeweils für eine Weile lebte.

Hoppers Arbeitsweise war sehr langsam. Bei der Komposition seiner Gemälde wurde er von seiner Frau Josefine unterstützt, die sein einziges Modell darstellte. Sie war deshalb sein einziges Modell, weil sie über die möglichen Beziehungen des Malers und Frauen als Modell beunruhigt war. Josefine war anfangs auch Malerin, aber sowohl der Ruhm ihres Mannes als auch dessen mangelnde Unterstützung führte dazu, dass sie sich in ihrer Persönlichkeit als Malerin gebremst fühlte, bis sie schließlich ganz aufhörte zu malen.

Obwohl Hopper zu Lebzeiten schon berühmt war und bestimmt über ein ausreichendes Auskommen verfügte, war das Ehepaar immer sehr sparsam. Hopper heiratete erst mit vierzig Jahren. Edward und Josefine Hoppers Ehe entsprang keiner leidenschaftlichen Beziehung, sondern war eine Vernunft Ehe.

Er hatte beispielsweise bis zuletzt sein Atelier in Greenwich Village, in dem es keinen Aufzug gab. Diese Sparsamkeit spiegelt sich auch in seinen Bildern wider, weil die Einrichtungen immer sehr einfach gehalten sind. Hoppers Kunst ist nicht politisch motiviert. Sein einziges politisches Interesse zeigte sich bei Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, als er gegen Roosevelt war, weil dieser nicht am Krieg teilnehmen wollte.

Die Galeristin Müller hat den Eindruck, dass Deutsch den Beweis erbracht hat, dass Hopper tatsächlich kein realistischer Maler war, sondern ein Maler, der sich durch die Realität inspirieren ließ. Deutsch hat bei der Inszenierung von *Shirley – Visions of Reality* nämlich feststellen müssen, dass die Größenverhältnisse in den Gemälden unrealistisch sind. Die Figur der Shirley ist inspiriert von Josefine, der Frau Edward Hoppers. Im Gegensatz zu Hopper hat Shirley eine politische Meinung und zeigt politisches Engagement. Laut der Galeristin Müller zeigt der Film viele Details wie Lichteinfall oder aber Größenverhältnisse, die es in den Bildern von Hopper so nicht gibt. Sie ist der Auffassung, dass, wenn eine Person durch das nachgestellte Gemälde

²³² Interview mit Elena Lespes Munoz vom Bonus Material zur DVD.

läuft und spricht, viel mehr als sonst entdeckt werden kann. Gemäß Müller besteht der Film zu einem großen Teil aus der Handschrift Edward Hoppers, welche Gustav Deutsch für seine Zwecke verändert hat.

3.2 Vorlagen für die Filmbilder: die Maler und ihre Zeit

3.2.1 The Mill and the Cross

3.2.1.1 Brueghel und seine Zeit

Das Gemälde *Kreuztragung Christi* stammt aus dem Jahre 1564. Pieter Brueghel war zu dieser Zeit Ende dreißig und hatte zu dieser Zeit nur noch fünf Jahre zu leben. Er hatte ein Jahr zuvor geheiratet und sein erster Sohn Peter war gerade geboren.²³³ Im Jahr 1551 war Pieter Brueghel Mitglied der Lukasgilde in Antwerpen. 1563 nimmt Brueghel die Tochter des Malers und Graveurs Pieter Coeck van Aelst, der Brueghels Lehrmeister war, Maryken Coeck, zur Frau. Frau Coeck van Aelsts, Marykens Mutter, war ebenfalls Malerin und machte Brueghel mit der Miniaturmalerei vertraut. Das Entstehungsjahr des Gemäldes, 1564, ist dasselbe Jahr, in dem Michelangelo und Johannes Calvin verstarben. Gleichzeitig ist es das Geburtsjahr von Shakespeare und Galileo sowie Brueghels erstem Sohn Peter.²³⁴

1555 übertrug Kaiser Karl V seine nördlichen reichen Provinzen seinem Sohn, Philip dem II.²³⁵ Zu dieser Zeit war Antwerpen das wirtschaftliche Zentrum des nördlichen Europa. Die Niederlande waren das europäische Zentrum für Handel und Finanzen. Zehn Monate nach dem Tod seines Vaters brach Philip 1559 in sein Heimatland Spanien auf, um niemals zurückzukehren. Trotz der Versuche Karls des V., der Reformation, die südlich der Pyrenäen erfolgreich von der Inquisition verhindert wurde, Einhaltung zu gebieten, gewann diese in den Niederlanden immer mehr Anhänger. Um das Jahr 1520 herum wurden geheime Schriften Martin Luthers bis in die entlegensten Gegenden in Flandern verbreitet. Philip II. übertrug seiner Halbschwester Margarete von Parma die Regentschaft, als er sich wieder nach Spanien aufmachte. Er bestand darauf, dass die Gesetze seines Vaters Karl V., welche die Ketzerei betrafen und lange Zeit vernachlässigt worden waren, jetzt rigoros durchgesetzt wurden. Hetzerische und aufwieglerische Personen, die den Staat und den öffentlichen Frieden gefährdeten, sollten demnach die Todesstrafe erhalten. Männer sollten durch das Schwert sterben und Frauen sollten lebendig begraben

²³³ Vgl. Gibson, 2012, S. 13.

²³⁴ Vgl. ebd., S. 25.

²³⁵ Vgl. ebd., S. 26-28.

werden. 1565 begab sich Graf Egmont nach Madrid, um sein Missfallen über die königliche Politik, die religiöse Unterdrückung sowie zu hohe Steuern in den flämischen Provinzen auszudrücken.²³⁶ Da die Botschafter in Madrid keinen Erfolg hatten, machten sich im April 1566 vierhundert junge Adelige nach Brüssel auf, um bei Königin Margarete von Parma eine Petition einzureichen. Aufgrund dieser Ereignisse sandte Philip den Herzog von Alba, der ein entschiedener Gegner der Reformation war, nach Flandern. Die Fürsprache von Graf Egmont verschlimmerte das spanische Regime in Flandern eher, als dass sie nützte. Die Gesetze gegen Ketzerei wurden verschärft. Nach Egmonts Abreise aus Madrid sollte jeder zum Tode verurteilt werden, der ketzerische Bücher verkaufte, kaufte oder las. Jeder, der für einen verurteilten Ketzer um Gnade bat, sollte dasselbe Schicksal wie den Ketzer ereilen. Dennoch fanden geheime nächtliche Treffen der Calvinisten in den Wäldern statt, zu denen fünfzehn bis zwanzigtausend Menschen strömten. Im August 1566 wurde Flandern dann von den Bilderstürmern heimgesucht. Innerhalb von drei Wochen wurden zahlreiche Skulpturen und Gemälde vernichtet.²³⁷ Aber zu der Zeit, als Brueghel seine Kreuztragung schuf, hatten die Bilderstürmer noch nicht zugeschlagen. Kurz nachdem der Herzog von Alba in Flandern im April 1567 gelandet war, ließ er Graf Egmont 50.000 bis 100.000 angeblich Verdächtige und Gegner des Regimes verhaften. Zu dieser Zeit war das künstlerische und intellektuelle Leben Antwerpens hoch entwickelt. Die humanistische Gesellschaft Antwerpens, unter der sich viele gelehrte Größen dieser Zeit befanden, war überaus tolerant in religiösen Aspekten, was dazu führte, dass die Reformation gerade in Antwerpen überaus erfolgreich war.²³⁸ Das Augustinerkloster in Antwerpen, dessen früherer Abt in Erfurt eine Mönchszelle mit Martin Luther geteilt hatte, wurde eines der Zentren religiöser Opposition. Flandern entwickelte sich darüberhinaus zu einem Zentrum zur Verbreitung der reformatorischen Lehren durch Druckerzeugnisse. So wurden dort zwischen 1500 und 1540 fünfundsiebzig Bibeln in verschiedenen Sprachen publiziert. Viele Mitglieder der Antwerpener Bürger wurden daher als verdächtig eingestuft. 1535 wurde der Vater von Abraham Ortel, ein Freund von Brueghel, angeklagt, eine flämische Übersetzung der neuen englischen Bibel von Miles Coverdale angefertigt zu haben. Aber auch Künstlern erging es nicht besser: Die Söhne von Quentin Metsys mussten ins Exil fliehen, um ihrer Verurteilung zu entgehen. Seit 1561 war Antwerpen der Veranstaltungsort einer außergewöhnlichen Feier, des *Landjuweel* oder des nationalen Wettstreits der flämischen Rhetorik-Vereinigungen.²³⁹ Die Künstler der Lukasgilde unterstützten die Rhetoriker bei ihren Vorträgen. Auch Hans Franckert, ein enger Freund von

²³⁶ Vgl. Gibson, 2012, S. 27-28.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 28-29.

²³⁸ Vgl. ebd., S. 31-32.

²³⁹ Vgl. ebd., S. 29-31.

Brueghel sowie sein Arbeitgeber, Hieronymus Cock, waren Mitglieder der bekanntesten rhetorischen Vereinigung, der *Wallflower*.²⁴⁰ Bei dieser Feier entlud sich die Unzufriedenheit der Bevölkerung in wortgewandten Liedern, Theaterstücken und improvisierten Reden, die die Autoritäten in Anspielungen provozierten. Traditionellerweise wurde den Rednern ein bestimmtes Thema vorgegeben, nach dem sie sich in ihren Reden zu richten hatten. 1539 stellte Karl V. bei einer ähnlichen Veranstaltung in Gent den Rednern die Leitfrage *Was ist die größte Erleichterung für einen sterbenden Menschen?* Die Reaktionen der Redner auf diese Frage führten dem König vor Augen, wie sehr die Reformation in Flandern bereits an Boden gewonnen hatte.²⁴¹ Er reagierte mit einem Publikationsverbot für alle Reden, die auf solchen Festen gehalten wurden. Zweiundzwanzig Jahre später kulminierte die Veranstaltung in einem Tumult, als die rhetorischen Vereinigungen öffentlich Stellung zur Reformation bezogen. Kurz nach diesem Ereignis wurde der Bürgermeister von Antwerpen, Anthony van Straelen, Lord von Merxem und von Dambrugge, festgenommen und inhaftiert, kurz darauf jedoch wieder freigelassen.²⁴² Sieben Jahre später wurde der Fall durch den Herzog von Alba wieder neu aufgerollt. Nachdem er den Fall studiert hatte, sorgte er dafür, dass sich sieben rhetorische Vereinigungen auflösten und einige von ihren Rednern gehängt wurden. Der Bürgermeister selbst wurde auf dem Marktplatz enthauptet, weil er nicht dazu in der Lage gewesen sei, die Situation unter Kontrolle zu halten. Im Anbetracht dieser Ereignisse liegt es nahe, dass die Männer mit den roten Waffenröcken im Gemälde ein Ausdruck des Terrors sind, den Brueghels Zeitgenossen zu dieser Zeit erfahren mussten.²⁴³ Diese Männer waren den Chroniken Marcus van Vaernewijks, einem Genter Patrizier, zufolge die berüchtigten *Roode Rocx*, die Söldner-Polizei der spanischen Herrschaft.

3.2.1.2 Forschung und Deutungsversuche zur Kreuztragung von Pieter Brueghel dem Älteren
Die Forschung hat sichergestellt, dass das Gemälde im Jahre 1566 ein Bestandteil der Sammlung von Nicolaes Jonghelinck war.²⁴⁴ Die Idee, die Passionsgeschichte in das Alltagsleben zu integrieren, war nicht neu – bereits vor Brueghel versuchten Maler wie Herri met de Bles und der Monogrammist von Brunswijk, dasselbe Konzept umzusetzen. Die grobe Komposition des Gemäldes geht auf ein verlorenes Werk Jan van Eycks zurück, in dessen Tradition auch das Gemälde im Louvre steht, das von manchen Kunsthistorikern Jan van Amstel zugeschrieben wird. Der Louvre dagegen nennt als Urheber des Bildes den Monogrammist von Brunswijk.

²⁴⁰ Vgl. Gibson, 2012, S. 31-33.

²⁴¹ Vgl. ebd., S. 33-34.

²⁴² Vgl. ebd., S. 34-35.

²⁴³ Vgl. ebd., S. 35-36.

²⁴⁴ Vgl. Marijnissen, 2003, S. 223-224.

Die Umgebung der Kreuztragung wurde von Brueghel nicht historisch exakt gestaltet, sondern seiner eigenen Umgebung, Flandern im 16. Jahrhundert, angepasst. Neu ist an dem Gemälde im Vergleich zu seinen Vorgängern auch der Bildaufbau: Der Halbkreis, den die Menschenmenge von der Stadt zur Hinrichtungsstelle beschreibt – von Marijnissen auch als „kräftige Schwenkbewegung“ beschrieben – findet sich in keinem seiner mutmaßlichen Vorbilder. Die Menschenmenge führt dazu, dass sich die Hauptperson, Jesus Christus, im Bild verliert und zuerst nicht wahrgenommen wird. Dies nimmt umso mehr wunder, als Jesus sich genau in der Mitte des Bildes befindet.

Eine weitere kompositorische Besonderheit des Gemäldes ist der durch Felsen abgetrennte Bereich im Vordergrund des Gemäldes. Dieser Bereich besteht aus Maria, Johannes dem Täufer, Maria Magdalena und einer dritten Frau.²⁴⁵ Alle Figuren dieser Gruppe sind vom Hauptgeschehen in der Bildmitte abgewandt. Laut Müller stellt diese Gruppe den Gegensatz zu dem Hausierer dar, der ebenfalls im Vordergrund zwischen zwei Felsen mit dem Rücken zum Betrachter sitzt.²⁴⁶ Der Hausierer hat im Film eine eher beobachtende Nebenfunktion, nimmt aber trotzdem aktiv am Geschehen teil. Die Drapierung bzw. der Faltenwurf der Gewänder der Figuren der abgesetzten Gruppe sowie ihre Haltung an sich unterscheiden sich von der Darstellung der restlichen Figuren im Gemälde. Sie erinnern beispielsweise an Rogier van der Weyden²⁴⁷ und verweisen damit auf eine vergangene Epoche. Die Gruppe könnte wie ein „Bild im Bild“ gesehen werden, da durch ihre besondere Zusammenstellung auf ein anderes Bildthema, nämlich auf eine Kreuztragung oder eine Kreuzabnahme verwiesen wird.²⁴⁸ Der stilistische Unterschied dieser Figurengruppe zum Rest der Szenerie steht symbolisch für den zeitlichen Abstand zwischen dem dargestellten Ereignis in Flandern und der tatsächlichen Kreuzigung Christi.²⁴⁹

Müller vertritt die Annahme, dass die abgetrennte Figurengruppe im Vordergrund die Funktion eines zweiten Christus-Motivs hat. Durch ihren Verweis auf die Kreuzigung oder Kreuzabnahme könne sich ein unsichtbares Kreuz dazugedacht werden, dessen Spitze sich über Maria befinde.²⁵⁰ Alle Figuren, die sich vom Geschehen abwenden, könnten auf diese Weise positiv gedeutet werden, da sie sich vom „Theater der Welt“ abwenden und auf ihren „inneren Christus“ besinnen.

²⁴⁵ Vgl. Gibson, 2012, S. 117.

²⁴⁶ Vgl. Müller, 1999, S. 139.

²⁴⁷ Vgl. Gibson, 2012, S. 114

²⁴⁸ Vgl. Müller, 1999, S. 139.

²⁴⁹ Vgl. Marijnissen, 2003, S. 224.

²⁵⁰ Vgl. Müller, 1999, S. 140.

Hoch auf der Spitze eines Felsens, der in dieser Form höchstwahrscheinlich nicht in der flandrischen Landschaft anzutreffen ist, steht eine Mühle, deren symbolische Bedeutung heute nicht mehr gesichert ist. Aufgrund ihrer Platzierung an einer zentralen Stelle des Gemäldes ist aber anzunehmen, dass die Symbolik zu Brueghels Zeit von dessen Zeitgenossen durchaus erkannt werden konnte. Wie Gibson ist auch Müller der Auffassung, dass die Mühle der Mittelpunkt eines Kreises ist.²⁵¹ Er sieht diesen Kreis als Rad, seinen Mittelpunkt als Nabe des Rades. Das Rad drehe sich immerzu und symbolisiere dadurch die „immerwährende Passion“ bzw. die Tatsache, dass nicht nur zur Zeit Jesu, sondern auch zur Zeit Brueghels immer noch Christen aufgrund ihres Glaubens ermordet worden seien.²⁵² Für diese Mühle wurde von Lech Majewski in *The Mill and the Cross* ein Deutungsversuch unternommen, da er sie mit dem Müller in Verbindung bringt, der im Film eine gottähnliche Funktion in Bezug auf das Geschehen hat. Außerdem nimmt Lech Majewski die Vorstellung von der Mühle als Mittelpunkt eines Kreises auf.

Ein weiteres symbolisches Element, der Pferdeschädel in der rechten unteren Bildhälfte rechts von der Gruppe der Heiligen, kann ebenfalls keiner eindeutigen Symbolik zugeführt werden. Die gesamte rechte Seite ist als Symbol für die Hinrichtung zu verstehen, was der Interpretation von Majewski entspricht.²⁵³

Michael Francis Gibson studierte in seinem erstmals 1996 erschienenen Buch *Portement de Croix* die Kreuztragung Christi von Pieter Brueghel dem Älteren aus verschiedenen Blickpunkten. Es ist dieses Buch, welches laut Majewski ausschlaggebend war, den Film *The Mill and the Cross* zu drehen. Auch Müller spricht in seiner 1999 erschienenen Publikation *Das Paradox als Bildform* von Christus im Zentrum des Bildes, der nur auf den zweiten Blick zu erkennen ist.²⁵⁴ Das Gemälde ist neben der Verlagerung des christlichen Sujets in die Zeit der Religionskriege und der spanischen Inquisition ein Querschnitt aller „gesellschaftlichen Schichten“²⁵⁵ der damaligen Zeit. Dies gilt sowohl für das Alter der dargestellten Figuren als auch für Beruf und Stand. Gemäß Genaille verfügte Pieter Brueghel über die Gabe, die gesellschaftlichen, religiösen und politischen Ereignisse seiner Zeit kritisch zu sehen.²⁵⁶

Die Leserichtung von Brueghel ist durch verschiedene Parameter klar vorgegeben. Zum einen blickt die Mehrheit der Figuren nach rechts, zum anderen entsteht ein Sog in die rechte obere

²⁵¹ Vgl. ebd., S. 141.

²⁵² Vgl. ebd., S. 141.

²⁵³ Vgl. Ufberg, Ross, <http://www.galomagazine.com/artculture/a-real-gentleman-does-the-impossible-an-interview-with-lech-majewski/> (22.09.2011).

²⁵⁴ Vgl. Müller, 1999, S. 136.

²⁵⁵ Vgl. ebd., S. 137.

²⁵⁶ Vgl. Genaille, 1976, S. 50.

Ecke des Gemäldes, in dem sich eine kreisförmige Menschenansammlung gebildet hat. Diese Leserichtung wird zudem durch das sich verändernde Wetter, von hell zu dunkel, d. h. von wolkenlosem Himmel auf der linken zu Gewitter auf der rechten Seite verstärkt. Das Wetter ist außerdem ein Indikator für eine Zweiteilung des Gemäldes, mit nicht fixierter Grenze in der Mitte. Gibson belegt dies anhand der Vegetation, die auf der linken Gemäldehälfte sehr ausgeprägt ist. Der belaubte Ast des Baumes am linken Bildrand und der kahle Pfosten am rechten Bildrand, an dem sogar noch ein Stück Stoff von einem Hingerichteten flattert, stehen exemplarisch für den Wechsel in der Vegetation und somit für den Übergang vom Leben zum Tod.²⁵⁷ Außerdem gibt es vor dem Felsen der Mühle belaubte Bäume, kurz dahinter jedoch nicht mehr; die Stadt im linken Bildhintergrund ist von Wald umgeben, während die Stadt im rechten Bildhintergrund genauso kahl ist wie die Pfosten mit den Rädern auf der rechten Bildhälfte.

Zu dem Zeitpunkt, an dem das dargestellte Geschehen stattfindet, hat es gerade bzw. nicht lange vorher geregnet.²⁵⁸ Dafür sprechen die Pfützen bei der Figurengruppe links unter dem Felsen der Mühle. Die Figurengruppe besteht aus fünf Kindern. Zwei Kinder sind schon weiter vorangekommen und vergewissern sich mit einem Blick über ihre Schulter, ob ihre Strümpfe nass geworden sind. Ein Kind steht in der Mitte der Pfütze und dreht sich zu den zwei Kindern um, welche noch weiter hinten sind. Ein Kind trägt einen Säugling.

Der Regen in den Pfützen kann nicht von den dunklen Wolken in der rechten Bildhälfte stammen, weil der Wind von rechts zu kommen scheint. Dies ist an der wehenden weißen Fahne des Soldaten nahe der Bildmitte zu sehen. Es scheint, als strebten die dunklen Wolken dem unheilvollen Ereignis der Kreuzigung im rechten Bildhintergrund zu. Im Gegensatz zu einem Film, in dem die Stimmung einer Situation von der Musik erzeugt wird, wird hier die Stimmung durch den Himmel vorgegeben. Der Betrachter sieht zunächst das ganze Bild auf einmal und es ist seine Aufgabe, die Erzählung des Gemäldes zu dechiffrieren, indem er es von links nach rechts zu lesen versucht.²⁵⁹ Da in der westlichen Gesellschaft die konventionelle Leserichtung von links nach rechts ist, liegt es nahe, dass das Gemälde auf dieselbe Weise gelesen werden soll: Was auf der linken Seite des Bildes „steht“, gehört zur Vergangenheit, was in der Mitte „steht“, ist die Gegenwart und rechts sieht man die Zukunft.

²⁵⁷ Vgl. Gibson, 2012, S. 13

²⁵⁸ Vgl. ebd., S. 17-19.

²⁵⁹ Vgl. ebd., S. 19-21.

Die Schatten der Menschen sind noch nicht klar definiert, was den Schluss nahelegt, dass sie sich zu einer morgendlichen Veranstaltung begeben. Das Sonnenlicht kommt dabei von der linken Bildhälfte. Es fällt von oberhalb der Stadt in das Gemälde ein.

Die Vegetation dient dazu, das Ereignis zu rahmen. Über der bläulichen Landschaft hinter der Stadt ist der obere Teil einer Eiche zu sehen, deren grüne Blätter von der Sonne beschienen werden. Auf der rechten Bildhälfte dagegen ist ein kahler Baumstamm zu sehen, auf den ein Rad, welches für die Hinrichtungen vorgesehen war, gespießt ist. Die Krähe, die auf dem Rand des Rades sitzt, wurde von Majewski in seinem Film *The Mill and the Cross* in der Szene aufgegriffen, in der die Vögel den Mann zerhacken, der zuvor von den spanischen Soldaten aufs Rad gebunden worden war. Der Eichenbaum wurde von Gibson als Indiz genommen, dass die linke Seite des Gemäldes für alles Lebendige steht, die rechte Seite des Gemäldes mit ihrem Hinrichtungspfahl dagegen für den Tod.

Die spanischen Milizen bilden mit ihren roten Waffenröcken eine gepunktete Linie, die das Bild horizontal in zwei Hälften teilt.²⁶⁰ Die meisten von ihnen begnügen sich damit, den Hinrichtungszug zu eskortieren. Einer von ihnen jedoch, der vor dem Karren mit den Verurteilten reitet, hat seinen Hut abgenommen und hält ihn einem vorbeigehenden Mann entgegen. Dieser lässt eine Münze in den Hut des Reiters fallen. Diese Geste könnte als Anspielung auf die von Philip II. erhobenen Steuern verstanden werden, die die Wirtschaft des Landes stark in Mitleidenschaft gezogen hatten.

Gibson sieht in dem Gemälde drei Kreise.²⁶¹ Der erste Kreis wird von der Stadt links oben im Gemälde beschrieben und ist nicht ganz eindeutig. Der zweite Kreis wird von den Menschen gebildet, die sich um die Hinrichtungsstelle in der rechten oberen Ecke des Gemäldes versammelt haben. Der dritte Kreis schließlich ist so groß, dass er gar nicht ganz auf dem Gemälde dargestellt werden kann: Er wird von den Leuten gebildet, die sich von links nach rechts zur Stelle der Hinrichtung bewegen. Die Mühle ist dabei der Mittelpunkt des Kreises.

Für den Film wurde unter anderem eine Szene verwendet, die sehr gut das „Verhalten der scheinheiligen Christen“ kommentiert.²⁶² Es ist die Szene mit Simon von Cyrene, in der Simon gezwungen wird, das Kreuz von Jesus zu tragen und die sich in der linken unteren Gemäldehälfte befindet. In dieser Szene wehrt sich Esther, die Frau von Simon, dagegen, dass ihr Mann von ihr weggeführt wird, indem sie ihren Mann festhält und ihn in ihre Richtung zieht. Angst

²⁶⁰ Vgl. Gibson, 2012, S. 35-37.

²⁶¹ Vgl. ebd., S. 39-41.

²⁶² Vgl. Müller, 1999, S. 137.

vor dem Speer des Soldaten, welcher sie bedroht, scheint sie dabei keine zu verspüren. Der Rosenkranz, der gut sichtbar an ihrem Gewand angebracht ist, stellt ein Symbol für die falsche Frömmigkeit der auf dem Bild versammelten Masse dar.²⁶³ Die schaulustigen Personen, die diese Szene umgeben, scheinen Jesus Christus zu ignorieren, der in der Mitte des Gemäldes gestürzt ist. Für sie ist diese Streitszene interessanter. Die Auslegung der Figur des Simon von Cyrene hat sich im Laufe der Zeit gewandelt: In frühchristlicher Zeit folgte Simon Christus im Gegensatz zu dem jüdischen Volk gläubig nach und nahm das Kreuz willig auf sich.²⁶⁴ Ab dem sechsten Jahrhundert herrschte der Glaube vor, Simon habe das Kreuz nur getragen, weil er dazu gezwungen worden sei.

Müller vertritt zudem die These, dass sich Brueghel in dem Gemälde der Kreuztragung am äußersten rechten Bildrand ganz unten über dem Felsen selbst dargestellt habe (Abb.33).²⁶⁵ Brueghel entspräche somit der Figur, die halb angeschnitten im Halbprofil gezeigt wird, mit einer Kappe sowie einem übergeworfenen weißen Umhang bekleidet ist und die Hände vor seinem Körper wie zum Gebet verschränkt hat. Unmittelbar vor dem vermeintlichen Brueghel stehen an den Stamm gelehnt, auf dem sich das leere Rad befindet, ein Mann und eine Frau. Gemäß Michael Auner könnte es sich bei den beiden Figuren um die Auftraggeber des Bildes handeln.²⁶⁶ Möglicherweise wurde diese Annahme so in *The Mill and the Cross* übernommen, weil in diesem Film sowohl der Besitzer des Gemäldes Nicolas Jonghelinck als auch dessen Frau auftritt.

Auch auf ein Paradox, welches die Zeit im Gemälde betrifft, wird von Müller hingewiesen. Dieses Paradox entsteht durch das Spannungsverhältnis zwischen dem Kalvarienberg und der Beweinungsgruppe im Vordergrund.²⁶⁷ Auf dem Kalvarienberg stehen lediglich zwei Kreuze. Für ein drittes ist die Grube schon ausgehoben. Das dritte Kreuz befindet sich bei Jesus in der Bildmitte. Die Kreuzigung hat somit noch nicht stattgefunden, was aber im Widerspruch zu der Beweinungsgruppe im Vordergrund steht, die ikonografisch gesehen die Kreuzigung beweinen müsste. Vergangenheit und Zukunft werden somit austauschbar, was von Müller auch als „ewige Wiederkehr im Zeichen der Passion“ beschrieben wird.²⁶⁸

Der Rosenkranz – wenn davon ausgegangen wird, dass hier das historische Ereignis der Kreuzigung Jesu und nicht eine x-beliebige Kreuzigung zur Zeit Brueghels dargestellt wurde – ist

²⁶³ Vgl. ebd., S. 137.

²⁶⁴ Vgl. Wilk, 1969, S. 25.

²⁶⁵ Vgl. Müller, 1999, S. 138.

²⁶⁶ Vgl. Auner, 1956, S. 107-108.

²⁶⁷ Vgl. Müller, 1999, S. 141.

²⁶⁸ Vgl. ebd., S. 141.

ein anachronistisches Element im narrativen Geschehen,²⁶⁹ weil die Kreuzigung zum festgehaltenen Zeitpunkt noch gar nicht geschehen ist. Ein weiteres christliches Symbol, welches als widersprüchliche Wiedergabe von Zeit im Gemälde gelten kann, ist das Kruzifix im Wagen der Gefangenen, die zur Hinrichtung gebracht werden: Der Mann ganz links im Wagen hält ein kleines Kreuz in seiner Hand.

Der Begriff des Anachronismus wird von Müller an anderer Stelle aufgebracht und als *Paradoxon* bezeichnet.²⁷⁰ Er sieht den Grundkonflikt in Bezug auf Zeit in der Beweinungsgruppe im Vordergrund und der noch ausstehenden Kreuzigung, da Jesus sich ja im Mittelpunkt des Bildes befindet und das Kreuz auf dem Rücken trägt. Demnach wird über die Hinrichtung Jesu getrauert, obwohl diese noch gar nicht stattgefunden hat. Diese beiden Beispiele wenden sich trotz der offensichtlichen Leserichtung des Gemäldes von links nach rechts gegen die zeitliche Abfolge. Vielleicht war dies der Grund dafür, warum Majewski unter anderem diese Szenen aus dem Gemälde herausgegriffen hat.

3.2.2 13 Gemälde Edward Hoppers aus den Jahren 1931-1965: Vorlagen für Shirley – Visions of Reality

3.2.2.1 Gemäldevorlagen

Bei dem Gemälde *Chair Car* (Abb.34) von Edward Hopper aus dem Jahr 1965 fällt sofort auf, dass die Sitze des Zugabteils ungewöhnlich groß und unproportioniert sind.²⁷¹ Die Landschaft außerhalb des Zuges ist nicht zu erkennen; nur die Sonne wirft ihr Licht auf den Boden des Abteils, sodass starke Kontraste zwischen Licht und Schatten entstehen. Die Passagiere dagegen, welche zum Teil ebenfalls von der Sonne angestrahlt werden, die von außen in den Zug fällt, werfen keine Schatten auf dem Boden. Dies erweckt den Eindruck, dass die Existenz der Passagiere zweifelhaft ist, und rückt sie in einem Raum zwischen Traum und Realität. Es findet keine Interaktion zwischen diesen Passagieren statt. Jede Person steht für sich isoliert und ist in ihre eigenen Gedanken versunken. Selbst die Tür am Ende des Abteils ist hinsichtlich ihrer Funktion fragwürdig, weil sie keine Klinke besitzt. Das Zugabteil rückt damit in die Nähe eines Bühnenbildes und wird zur leeren, unwirklichen Staffage.

Auch *Hotel Room* (Abb.35) aus dem Jahr 1931 zeigt eine Spielart von Hoppers Wille, Licht in seinen Gemälden als „kompositionelles Gegengewicht zur Darstellung von Menschen“ und als

²⁶⁹ Vgl. ebd, S. 141.

²⁷⁰ Vgl. Müller, 1999, S. 141-142.

²⁷¹ Vgl. Souter, 2012, S. 195.

„metaphorisches Darstellungsmittel“ einzusetzen.²⁷² In *Hotel Room* fällt das Licht nicht von einer natürlichen Lichtquelle von außen ins Zimmer, sondern kommt von einer elektrischen Lichtquelle. Die weibliche Figur wird von oben angestrahlt, ihr Gesicht liegt jedoch im Schatten. Auf ihren Knien liegt ein Stück Papier, das sie hält, als ob sie ein Buch lesen würde. Im Ausstellungskatalog des Museums Ludwig von 2005 wird dieses Stück Papier als ein Fahrplan bezeichnet.²⁷³ Diese Pose – das Studieren des Fahrplans oder das Lesen an sich – ist ein Charakteristikum, das in vielen von Hoppers Gemälden auftaucht und unter anderem auch in *Chair Car* auftaucht, das auch für diesen Film verwendet wurde.²⁷⁴ Hoppers Figuren scheinen in dieser Pose passiv zu sein. Tatsächlich sind sie aber äußerst konzentriert und befinden sich in einem Zustand „aufmerksamer Neutralität“. Sie gehen in ihrer Tätigkeit auf, weshalb auch nicht der Eindruck von Einsamkeit entsteht. Sie könnten daher auch als „innerlich aktiv“ bezeichnet werden.²⁷⁵ Weiterhin wird das Bild als eine Anspielung auf das Gemälde *Batseba mit dem Brief von König David* gesehen, welches sich im Louvre befindet. Wie in vielen anderen Bildern von Hopper dient die Hauptfigur des Gemäldes dazu, ein „tief in Gedanken versunkenes Bewusstsein“ darzustellen.²⁷⁶

Das Bild *Room in New York* (Abb.36) aus dem Jahr 1932 zeigt einen in einem Sessel sitzenden Mann, der eine Zeitung liest, sowie eine Frau, die mit der rechten Hand ein paar Noten an einem Klavier anschlägt. Der Blick fällt durch ein offenes Fenster auf die beiden Personen. Der gewählte Bildausschnitt verleiht dem Geschehen etwas Theatrales, als ob es sich auf einer Bühne abspielen würde. Die Idee zu einem derartigen Bildausschnitt mag Hopper auf seinen Fahrten mit der New Yorker Hochbahn der Linie L gekommen sein, die es ihm erlaubte, Einblicke in das Privatleben der New Yorker von einem distanzierten Standpunkt aus – wie in diesem Bild – zu gewinnen.²⁷⁷

Room in New York ist das erste Bild von Edward Hopper, in dem die Paarbeziehung thematisiert wird. Die Tatsache, dass die beiden Personen sich voneinander abwenden, weist darauf hin, dass das eheliche Leben von einer Unfähigkeit geprägt ist, erfolgreich miteinander zu kommunizieren.²⁷⁸ Gleichzeitig könnte das Bild eine Anspielung auf Hoppers eigenes Eheleben sein,

²⁷² Vgl. Wagstaff, 2004, S. 26.

²⁷³ Vgl. ebd., S. 58.

²⁷⁴ Vgl. ebd., S. 88-90.

²⁷⁵ Vgl. ebd., S. 89.

²⁷⁶ Vgl. ebd., S. 58.

²⁷⁷ Vgl. Ottinger, 2013, S. 73.

²⁷⁸ Vgl. ebd., S. 72-73.

welches sich zunehmend verschlechterte, weil Hoppers Frau selbst Malerin war und nicht die Anerkennung bekam, die ihrem Mann zuteilwurde.

In dem Gemälde *New York Movie* (Abb.37) aus dem Jahr 1939 reflektiert Hopper den „Illusionscharakter des Realen und die Eitelkeit der Welt“.²⁷⁹ Hopper fertigte für dieses Gemälde ungefähr 50 Skizzen an.²⁸⁰ Für die endgültige Komposition des Bildes kombinierte Hopper die Architektur verschiedener New Yorker Kinos. Darunter waren zum Beispiel das *Strand*, das *Globe* und das *Republic*. André Breton, der im Juli 1941 in New York landete, verglich das Gemälde mit dem Bild *Gehirn des Kindes* von Giorgio de Chirico, weil in beiden Bildern ein Vorhang und eine in Gedanken versunkene Figur enthalten sind.²⁸¹

Die Platzanweiserin fertigte Hopper ebenfalls nach dem Modell seiner Frau an. Die Darstellung von Licht in diesem Gemälde erwies sich für Hopper als äußerst schwierig. Er hatte mit den beleuchteten Messinggeländern und den nur schwach beleuchteten Kinobesuchern im Zuschauerraum sowie allgemein mit dem Licht zu kämpfen, das von mehreren Quellen, wie zum Beispiel von der Lampe über der Platzanweiserin, von der Kinoleinwand, von den Lampen im Zuschauerraum und von außen kam. Die Platzanweiserin macht den Eindruck, als ob sie in Gedanken versunken sei und den Film, der im Zuschauerraum läuft, schon nicht mehr richtig wahrnimmt, da sie ihn zu oft über sich ergehen lassen musste.

Laut Deutsch hatte Hopper in seinem Schaffen große Pausen, in denen er sehr oft im Kino oder im Theater gewesen sei.²⁸² Dies habe einen großen Einfluss auf sein Schaffen gehabt. Lichtführung, Kameraführung, Bildausschnitte und sogar die aus den Bildern herauszulesende Story, wie zum Beispiel zwielichtige Gestalten bei Nacht oder nächtliche Büros, seien dem Kino entlehnt. Gleichzeitig habe Hopper aber auch viele Regisseure seiner Zeit und danach, darunter Alfred Hitchcock und Wim Wenders, beeinflusst. Daher kann man von einer wechselseitigen Beziehung des Malers Hopper und des Kinos sprechen.

Wie *Room in New York* ist auch das Gemälde *Office at Night* (Abb.38) aus dem Jahr 1940 von Hoppers Fahrten mit der Hochbahn in New York inspiriert, bei denen er die Gelegenheit hatte, durch die Fenster das Leben der New Yorker zu beobachten.²⁸³ *Office at Night* ist durch zwei Gemälde von Edgar Degas inspiriert: *Baumwollkontor in New Orleans* und *La Bouderie*.

²⁷⁹ Vgl. Ottinger, 2013, S. 19.

²⁸⁰ Vgl. Souter, 2012, S. 144.

²⁸¹ Vgl. Ottinger, 2013, S. 78.

²⁸² Nach dem Interview mit Gustav Deutsch aus dem Bonus Material zur DVD.

²⁸³ Vgl. Ottinger, 2013, S. 81-83.

Hopper entlehnte dabei aus *Baumwollkontor in New Orleans* die Konstruktionsprinzipien für sein Gemälde. Die Ecke des geschlossenen Raumes liegt in beiden Bildern im Bildhintergrund. Aus *La Bouderie* stammt das Sujet des Gemäldes, eine Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau vor dem Hintergrund geschäftlicher Beziehungen. In *Office at Night* entsteht die Spannung zwischen den beiden Figuren vor allem durch die Frau, die den am Schreibtisch sitzenden Mann interessiert betrachtet. Der Mann dagegen ist in seine Arbeit versunken und scheint der Frau gleichgültig gegenüberzustehen.

Das Gemälde *Hotel Lobby* (Abb.39) aus dem Jahr 1942 überrascht durch seinen Schauplatz: Er wurde von Hopper von dem sonst üblichen Milieu der Mittelklasse in das elegante Milieu der Oberklasse – eine elegante Halle mit Hotelgästen – verlagert. Das Interieur der Hotellobby ist in blauen und grünen Farbtönen gehalten. In der linken unteren Bildhälfte sitzt eine lesende blonde Frau. Auf dem Sessel gegenüber sitzt eine ältere Frau, die sich mit ihrem stehenden Mann unterhält. Sie ist mit einem Pelzmantel und einem roten Kleid bekleidet und blickt zu ihrem Mann auf. Beide berühren mit ihren Füßen den grünen Läufer, der zu der angedeuteten Drehtür im linken Bildvordergrund führt. Die offenstehende Tür im Bildhintergrund lässt den Speisesaal des Hotels erahnen. Edward Hoppers Frau stand sowohl für die jüngere als auch für die ältere Frau Modell.²⁸⁴

Wie in einigen weiteren Gemälden von Hopper fällt auch in *Morning Sun* (Abb.40) aus dem Jahr 1952 die Sonne schräg ins Zimmer, sodass die auf dem Bett sitzende Frau vor dem Fenster direkt von ihr angestrahlt wird.²⁸⁵ Das durch das Sonnenlicht entstandene Rechteck auf der Zimmerwand verweist schon in die Abstraktion bzw. auf das spätere Gemälde *Sun in an Empty Room*, in dem Hoppers Abstraktion kulminierte. Aus Hoppers Vorzeichnungen ist zu erkennen, welche gewichtige Rolle der Lichteinfall für ihn in diesem Bild gespielt hat. In ihnen wurden die einzelnen Körperteile mit Notizen versehen, die die Farbgebung hinsichtlich des Lichteinfalls steuern sollten. So wurde die Zeichnung an den entsprechenden Stellen beispielsweise mit den Vermerken „kühle Reflexe vom Laken“ oder „Hüften kühler“ versehen.²⁸⁶

In *Sunlight on Brownstones* (Abb.41) aus dem Jahr 1956 sitzt eine Frau auf dem Geländer einer Treppe vor einem Haus. Neben ihr steht ein Mann mit einer Zigarette. Beide schauen in die Morgensonne, die das Gebäude von rechts anstrahlt. Wie in dem Gemälde *Haus am Bahndamm* von 1925 sind die Rollläden im Haus heruntergelassen. Im Ausstellungskatalog des Museums

²⁸⁴ Vgl. Souter, 2012, S. 156.

²⁸⁵ Vgl. Wagstaff, 2004, S. 93-94.

²⁸⁶ Vgl. ebd., S. 73-75.

Ludwig wird in diesem Sachverhalt ein Zusammenhang mit Hoppers Neigung zur „Ästhetik der Dunkelheit und Schwermut“ gesehen.²⁸⁷

Das Gemälde *Western Motel* (Abb.42) aus dem Jahr 1957 wurde von Hopper während seines Aufenthaltes in Kalifornien fertiggestellt.²⁸⁸ Die weibliche Figur, die auf einem Bett sitzt, sieht den Betrachter frontal an, was zu diesem Zeitpunkt nur einmal zuvor in Hoppers Werk der Fall war, nämlich in *South Carolina Morning*. Ein Kleidungsstück der Frau hängt über dem Sessel, ihr Koffer ist noch nicht einmal ausgepackt. Offensichtlich befindet sie sich in einem Stadium der Durchreise bzw. des Übergangs.

Durch die visuelle Ansprache des Betrachters wird der Bildgehalt erotisch aufgeladen. *Western Motel* ist exemplarisch für das letzte Jahrzehnt von Hoppers Schaffen, da in diesen Jahren Figuren im „Übergang“ und in der „Entwurzelung“ im Zentrum seiner Bilder stehen. Das Hotelzimmer ist ein solcher Raum des Übergangs.²⁸⁹ Die grasbewachsenen Hügel, die durch das Fenster zu sehen sind, wirken unnatürlich. Anstatt die Außenwelt darzustellen, erwecken sie eher den Eindruck eines Bildes im Bild.²⁹⁰

Der ursprüngliche Titel des Bildes *Excursion into Philosophy* (Abb.43) aus dem Jahr 1959 lautete *Excursion into Reality*.²⁹¹ Ottinger rückt das Bild in die Nähe von Rembrandts Philosoph im Louvre, den Hopper in seiner Pariser Zeit im Louvre gesehen hatte. Die ikonografischen Elemente des rembrandtschen Philosophen seien in Hoppers Bild umgedeutet. In beiden Bildern wird der meditierende Mann von der Sonne beschienen, die durch ein Fenster in das Innere hineinfällt. Das aufgeschlagene Buch in Verbindung mit dem Mann ist ebenfalls in beiden Bildern vorhanden. Die Frau dagegen spielt eine untergeordnete Rolle: In Hoppers Bild ist sie passiv auf dem Bett liegend dargestellt, das Gesicht vom Betrachter weggedreht. Bei Rembrandt geht sie – von dem Philosophen abgetrennt durch die mittige Wendeltreppe – einer häuslichen Tätigkeit nach. In *Shirley – Visions of Reality* dagegen hat sich die Rolle der Frau gewandelt: Nachdem Shirley das *Höhlengleichnis* im Buch gelesen hat, lässt sie das Buch offen auf dem Bett liegen. Der hinzukommende Mann greift die Stelle im Buch lediglich wieder auf – die Initiative zur philosophischen Meditation geht nicht von ihm aus, sondern von ihr.

²⁸⁷ Vgl. ebd., S. 73.

²⁸⁸ Vgl. Ottinger, 2013, S. 92.

²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 92.

²⁹⁰ Vgl. Rauh, Horst Dieter, <http://www.hd-rauh.de/wp-content/uploads/2014/08/Hopper.pdf> (09.01.2016).

²⁹¹ Vgl. Ottinger, 2013, S. 38.

In *Excursion into Philosophy* wird eine halbnackte schlafende Frau auf einem Bett dargestellt, während ein Mann auf der Bettkante sitzt und dabei vollständig angezogen ist.²⁹² Bis auf ein Bild an der Wand ist das Zimmer völlig leer. Neben dem Mann auf dem Bett liegt ein offenes Buch, das den Eindruck erweckt, gerade beiseitegelegt worden zu sein. Es scheint, als habe der Mann darin gelesen und mache sich nun Gedanken über dessen Inhalt.

Hoppers Frau zufolge handelte es sich bei diesem Buch um ein Werk von Plato. Dies wurde im Film aufgenommen, weil Shirley in dieser Szene das *Höhlengleichnis* von Plato in diesem Buch liest, was wiederum den Bogen zum realen Vorkommen und zu der illusionistischen Darstellung spannt, da diese philosophische Geschichte den Gegensatz zwischen Abbild und Realität behandelt. Bemerkenswerterweise wurde dieses Gemälde von Hopper in elf Tagen fertig gestellt.

Bei Hopper ist das Gras ein Symbol für die Vergänglichkeit.²⁹³ Deshalb kann das leuchtende Gras, das durch das Fenster zu sehen ist, als Gegenstück zu dem ungelesenen Buch auf dem Bettgelesen werden.

Das Bild *A Woman in the Sun* (Abb.44) aus dem Jahr 1961 zeigt ein Schlafzimmer mit einer nackten Frau, die vor einem ungemachten Bett steht und sich nach rechts gewendet hat, wo sich ein Fenster befindet, durch das die Sonne scheint. Durch das hintere Fenster sind die bei Hopper immer wieder vorkommenden grasbewachsenen Hügel zu sehen und durch das rechte Fenster wird die Frau, die eine Zigarette in der Hand hält, ganz in Sonnenlicht getaucht. Die Frau macht einen nachdenklichen Eindruck, was durch die Tatsache verstärkt wird, dass sie sich die Zigarette, die sie in der Hand hält, nicht angezündet hat.

Intermission (Abb.45) aus dem Jahr 1963 kann als eine spätere Version des Gemäldes *Solitary Figure in a Theatre*, welches Hopper zwischen 1902 und 1904 fertig stellte, gedeutet werden und stellt Hoppers letztes großformatiges Bild dar.²⁹⁴ Im Unterschied zu dem früheren Gemälde, in dem eine Figur eine leere Bühne betrachtet, ist es jetzt eine Leinwand, die an die Stelle der Bühne tritt. Auch der Blickwinkel hat sich geändert: Während in *Solitary Figure in a Theatre* der Zuschauer von hinten auf die Figur und somit von hinten auf den geschlossenen Vorhang blickt, fällt der Blick nun frontal auf die weibliche Figur, die in der ersten Reihe vor der leeren Leinwand sitzt.²⁹⁵ Der Fokus wird nun nicht mehr auf die Erwartung des zu zeigenden Stückes, sondern auf die Filmfigur an sich gelenkt. Demzufolge kann der Titel des Stückes *Intermission*

²⁹² Vgl. Souter, 2012, S. 172.

²⁹³ Rauh, Horst Dieter, <http://www.hd-rauh.de/wp-content/uploads/2014/08/Hopper.pdf> (09.01.2016).

²⁹⁴ Vgl. Ottinger, 2013, S. 21-22.

²⁹⁵ Vgl. ebd., S. 65.

– *Pause* auch als Appell verstanden werden, innezuhalten und der Zerstreuung durch die immer größer werdende Medienlandschaft für einige Zeit zu entgehen.

Das Thema jedoch ist immer noch dasselbe: eine einsame, in sich versunkene Gestalt in einem Raum, in dem eigentlich das Gegenteil von Denken, nämlich Zerstreuung stattfinden soll. In diesem Fall ist dieser Raum das Kino. Somit wird das Gemälde zum einen von diesem Widerspruch beherrscht. Zum anderen exemplifiziert die leere Bühne oder die leere Leinwand gleichzeitig das Anhalten im Erzählstrom und somit das Anhalten der Zeit, das im Zentrum von Hoppers Werk steht und somit seine Gemälde für die Nachstellung bzw. die Darstellung durch *Tableau Vivants* prädestiniert.

Sun in an Empty Room (Abb.46) aus dem Jahr 1963 ist Hoppers letztes Bild aus dem Jahre 1963, im Oktober fertiggestellt wurde.²⁹⁶ Ein Kriterium für die Auswahl der Bilder für den Film war für Deutsch, dass immer eine Frau in den Bildern vorkommen musste.²⁹⁷ Die Ausnahme war *Sun in an Empty Room*, welches deshalb eine Ausnahme ist, da in diesem Bild keine Figur dargestellt wird. Ursprünglich war bei Hopper eine Figur im Bild, die später eliminiert wurde. Deutsch erweiterte den Bildraum in seinem Film und ließ die Figur wieder ins Bild kommen. Dieses Bild wird als das am stärksten reduzierte Bild Edward Hoppers beschrieben und kann schon beinahe als abstraktes Gemälde gesehen werden. Lediglich ein leerer Raum und das durch das Fenster fallende Licht, welches Schatten auf die Wand des Zimmers wirft, sind zu sehen. Das Licht, das durch das Fenster fällt, zeichnet Trapeze auf die Wand des leeren Zimmers. Die Vegetation, welche durch das Fenster sichtbar ist, steht im Gegensatz zu dem geometrischen Inneren des Raumes.²⁹⁸ Dies könnte dazu führen, das Bild als ein „Gleichnis“ zu sehen, welches sich aus der Spannung dieser unterschiedlichen Pole ergibt. Das heißt, dass die Erfahrung dieses Raumes als leer nur möglich wird, indem Hopper ihn durch ein Fenster mit der Außenwelt verbindet. Rauh deutet die Farbgebung des Bildes als die „Elemente der Schöpfung“, die sich durch die Farben erdbraun, sonnengelb und grün zusammensetzt.²⁹⁹

3.2.2.2 Historische Hintergründe: das Group Theatre und das Living Theatre

Das Group Theatre, in dem Shirley im Film als Schauspielerin angestellt ist, hatte eine besondere Philosophie. Es wollte Theater machen, das mit der Gesellschaft interagierte.³⁰⁰ Dabei lag der Schwerpunkt dennoch auf der künstlerischen Darstellung des Theaters. Um dieser eine neue

²⁹⁶ Vgl. Souter, 2012, S. 190.

²⁹⁷ Vgl. Nach dem Interview mit Gustav Deutsch aus dem Bonus Material zur DVD.

²⁹⁸ Vgl. Rauh, Horst Dieter, <http://www.hd-rauh.de/wp-content/uploads/2014/08/Hopper.pdf> (09.01.2016).

²⁹⁹ Vgl. Ebd.

³⁰⁰ Vgl. Clurman, 1975, S. 17-20.

Dimension zu geben, durchsuchten die Mitglieder des Group Theatre – besonders Harold Clurman, einer der drei Gründer und Leiter des Group Theatre – Zeitungen nach Artikeln, die über außergewöhnliche Produktionen berichteten und sahen sich so viele europäischen Theaterimporte – darunter zum Beispiel der *Midsummer Night's Dream* oder *Dantons Tod* – an, wie sie konnten. Clurman war es auch, der gezielt nach Schauspielern suchte, um eine feste Theatergruppe aufzubauen. In der Anfangszeit gab es aber weder Geld noch einen festgesetzten Spielplan, sodass die Treffen zwischen Leitern und Schauspielern zuerst einmal ganz inoffiziell waren. Die Grundsätze der Schauspieltruppe waren, dass neue schauspieltechnische Methoden eng mit einem Inhalt verknüpft wurden, der sowohl für die Schauspieler als auch für das Publikum relevant war, der sich also mit den aktuellen Fragen der Epoche beschäftigte. Der Name Group Theatre wurde deshalb gewählt, weil sich die Gruppe als solche nicht nur auf das Theater beziehen sollte, sondern auf das ganze Leben. Der Einheit der Theatergruppe gehe so die Einheit voraus, die sich aus gemeinschaftlichem Fühlen und Denken sowie gemeinsamen Bedürfnissen ergebe.³⁰¹ Die Philosophie des gemeinschaftlichen Lebens sollte so auf die Philosophie des Theaterspiels übertragen werden. Der einzelne Schauspieler sollte in der Gruppe gestärkt werden, damit er die gemeinsamen Glaubensgrundsätze in den entsprechenden Stücken besser verkörpern konnte. Aus diesem Grund sollte es auch keine „Stars“ in der Theatertruppe geben. Im Grunde genommen gab es keine Hierarchien im Group Theatre. Selbst der Regisseur wurde nicht als eine Person mit höherem Status gesehen, sondern als derjenige, der die Gruppe zusammenhielt und dirigierte. Obwohl das Group Theatre anfangs sehr erfolgreich war, gab es ab 1936 Probleme, welche die Gruppe aufzulösen drohten.³⁰² Sowohl die Kritik von außen als auch die inneren Konflikte nahmen in der Theatergruppe überhand. Der Tropfen, der das Fass zum Überlaufen brachte, war der Misserfolg des Stückes *Johnny Johnson*, das die Truppe bei Kurt Weill in Auftrag gegeben hatte. Da das Orchester schlecht vorbereitet war und die Schauspieler dadurch aus dem Konzept brachte, verließ beim ersten Preview des Stückes die Hälfte des Publikums schon nach fünf Minuten den Saal. Dementsprechend wurde das Stück dann auch von der Presse zerrissen.

Clurman bemerkt an einer Stelle, dass die meisten Stücke der Schauspielgruppe viel bessere Rollen für Männer als für Frauen hätten, was unter anderem zu Konflikten innerhalb der Schauspieltruppe führe. Dies ist eine Tatsache, die in dem Film *Shirley– Visions of Reality* so nicht aufgegriffen wird, da der Eindruck erweckt wird, Shirley sei eine Frau, die nach unbedingter Gleichberechtigung strebt. Kazan, der im Film von Shirley des Öfteren erwähnt wird, war zuerst

³⁰¹ Vgl. ebd., S. 32.

³⁰² Vgl. ebd., S. 191-193.

ein Schauspieler des Group Theatre. Zusammen mit Stella Adler, Roman Bohnen und Morris Carnovsky wurde er vom Group Theatre in das Komitee der Schauspieler gewählt. Dieses Komitee versuchte dann, die schwierige Situation des Group Theatre zu lösen. Mit dem Ziel, das Group Theatre vor einer Auflösung zu bewahren, versuchten sie zu analysieren, was bei der Produktion von Johnny Johnson falsch gelaufen war. Sie machten für das Scheitern vor allem finanzielle Schwierigkeiten – unter anderem die geringen Löhne der Mitglieder der Kompagnie – verantwortlich, bemängelten aber auch, dass die Truppe zu wenig „künstlerische Übung“ habe. Die drei Direktoren der Truppe – Lee Strasberg, Harold Clurman und Cheryl Crawford – traten daraufhin zurück und erbat sich eine Pause, teilten aber gleichzeitig in der New York Times am 17. Januar 1937 mit, dass die Kompagnie ihre Produktion in der nächsten Spielzeit wieder aufnehmen würde. Clurman ging zusammen mit Kazan und einigen anderen Schauspielern nach Hollywood. Da Clurman keine Anstalten machte, nach New York zurückzukommen, um das Group Theatre weiter zu führen, teilten Strasberg und Crawford mit, dass sie nicht weiter mit dem Group Theatre zusammenarbeiten würden. Als von Kazan in Hollywood gefordert wurde, er solle seinen Namen in Chézanne umändern, weigerte er sich und kehrte nach New York zurück.³⁰³ Kazan war es dann auch, der Clurman dazu bewegte, zur nächsten Spielzeit zurückzukommen. Mit dem Stück *Golden Boy* gelang der Gruppe nach dieser vorläufigen Auflösung ein unverhoffter Erfolg. Dieses Stück wurde dann auch an den Film verkauft. 1939 tat sich Kazan dann auch als Regisseur für ein Stück hervor, bei dem es sich um *Thunder Rock* von Robert Adrey handelte.³⁰⁴ Die nachfolgende Produktion des Group Theatre jedoch, *Night Music*, war ein Misserfolg, was dann auch der Anfang vom Ende der Gruppe war. Die früheren Mitglieder des Group Theatre hatten im Zuge des McCarthyismus mit politischen Einengungen zu kämpfen.

Die politische Einengung begann gegen 1947 und stieg rasant an, bis sie um 1953 ihren Höhepunkt erreichte.³⁰⁵ Bald nach dem 9. Februar 1950 wurde der Begriff McCarthyismus für die Verfolgung der Kommunisten in Amerika gebraucht, da an diesem Tag der Senator Joseph R. McCarthy eine öffentliche Rede in West Virginia hielt, in der er das Außenministerium beschuldigte, 205 Kommunisten Unterschlupf zu gewähren.³⁰⁶ Diese Anschuldigungen machten bald darauf Schlagzeilen und die Demokraten wollten diese nicht auf sich sitzen lassen. McCarthy sollte seine Anschuldigungen beweisen. Dies geschah jedoch nicht; stattdessen klagte McCarthy

³⁰³ Vgl. Clurman, 1975, S. 205-207.

³⁰⁴ Vgl. ebd., S. 259.

³⁰⁵ Vgl. ebd., S. 306.

³⁰⁶ Vgl. Fried, 1997, S. 1.

noch mehr Leute an und nannte dieses Mal auch Namen, wodurch er den Ruf von bestimmten Leuten zerstörte. Im Folgenden wurde der Begriff McCarthyism analog zu *Die große rote amerikanische Panik bzw. Die Panik vor den Kommunisten*, verwendet. Infolge dieser Kommunisten-Hetzjagd hatten auch die Mitglieder des Group Theatre unter der politischen Stimmung zu leiden.

Clurman sagt über die früheren Mitglieder des Group Theatre, die angeklagt wurden, mit der kommunistischen Partei gemeinsame Sache gemacht zu haben, dass diese keinerlei politische Richtung besäßen und politisch auch nicht gebildet gewesen seien. Aus diesem Grund habe ihn ihr Geständnis zutiefst betrübt. Unter den Mitgliedern des Group Theatre ist vor allem Elia Kazan wichtig. Er wurde vor das Komitee für unamerikanische Aktivitäten geladen, was im Film auch angesprochen wird.³⁰⁷ Kazan sagte zwischen Januar und April 1952 zweimal aus, nannte sogar Namen und rettete damit seine Karriere. Dies versuchte er zu entschuldigen, indem er einen offenen Brief in der *New York Times* drucken ließ. Diesen Brief liest Shirley im Film auch teilweise vor. Seine Aussage rechtfertigte er mit der Begründung, dass die kommunistische Partei, der er für eineinhalb Jahre angehörte, den freien Willen des Individuums zu unterdrücken und die Gedanken sowie das alltägliche Verhalten der Menschen zu beeinflussen versuche.

Das Living Theatre wurde 1947 als eine Alternative zum kommerziellen Theater von Judith Malina, Erwin Piscator und Julian Beck, einem Maler der abstrakten expressionistischen New Yorker Schule gegründet. Nahezu hundert Produktionen in acht Sprachen in achtundzwanzig Ländern auf fünf Kontinenten hat das Living Theatre auf die Bühne gebracht. Sein Schaffen hat Theater auf der ganzen Welt beeinflusst.³⁰⁸

Während der 1950er- und 1960er Jahre war das Living Theatre in New York ein Vorreiter für poetische Theaterstücke, darunter vor allem die Stücke von amerikanischen Schriftstellern wie Gertrude Stein, William Carlos Williams, Paul Goodman, Kenneth Rexroth und John Ashbery. Aber auch europäische Schriftsteller, die selten in Europa aufgeführt wurden – wie Cocteau, Lorca, Brecht oder Pirandello – wurden vom Living Theatre aufgeführt. Unter diesen Produktionen, die exemplarisch für den Beginn der Off-Broadway-Bewegung stehen, waren zum Beispiel *Doctor Faustus Lights the Lights* oder *Tonight We Improvise*.

Mitte der 1960er Jahre begann die Truppe ein neues Leben als umherziehendes Ensemble. In Europa entwickelten sie sich zu einer Gemeinschaft, die zusammenlebte und an einer neuen

³⁰⁷ Vgl. ebd., S. 135-137.

³⁰⁸ Vgl. The Living Theater, New York, <http://www.livingtheatre.org/#!/history/c139r> (11.11.2015).

Form des Schauspiels arbeitete, die nicht etwa fiktional war, sondern zum Ziel hatte, die politische Überzeugung des Schauspielers zu nutzen, um einen sozialen Wandel herbeizuführen. Die größten Errungenschaften dieser Zeit waren Stücke wie *Antigone* oder auch *Frankenstein*. Mit den sechziger Jahren endet auch der Film von Shirley und orientiert sich damit an der Geschichte des Group- und später des Living Theatre. Nachdem die Vorlagen und Hintergründe der Filme *The Mill and the Cross* und *Shirley – Visions of Reality* nun ausgiebig besprochen wurden, bleiben jetzt noch die Vorlagen für *Passion*, die es zu erläutern gilt.

3.2.3 Vorlagen für La Passion

3.2.3.1 Rembrandt Episode: *Die Nachtwache*

Die Wahl der *Nachtwache* (Abb.47) als nachzustellendes Bild an sich stellt mit großer Sicherheit einen Verweis auf Truffauts Film *La Nuit Américaine* (1973) dar.³⁰⁹ Wie in *La Passion* geht es in diesem Film darum, einen Film zu drehen – das Thema ist der Film im Film, auch als *Mise-en-Relief* bezeichnet.³¹⁰ In diesem Film wird dem Zuschauer Nacht vorgetäuscht, obwohl der Film tatsächlich am Tag gedreht wird. *La Nuit Américaine* stellt das Filmschaffen als ein Handwerk und weniger als eine Kunst dar und legt den Akzent auf den kollektiven Prozess des Erschaffens und somit nicht auf das Endprodukt.

Im Rijksmuseum in Amsterdam wird das Gemälde der *Nachtwache* auch *Die Kompanie des Hauptmanns Frans Banning Cocq* genannt.³¹¹ Jede einzelne Person der Nachtwache ist mit unverwechselbaren Zügen dargestellt. Das Gemälde steht in einem gewissen Widerspruch zu einem *Tableau Vivant*, weil es Menschen in Bewegung zeigt. Vermutlich stellt das Gemälde die Würdigung einer Heldentat dar, die die Kompanie von Cocq bei der Verteidigung von Amsterdam im Jahre 1641 leistete.

Das Licht spielt auch in diesem Gemälde eine besondere Rolle. Der Firnis und der natürliche Alterungsprozess der Farben führte dazu, dass die Forscher im 19. Jahrhundert davon ausgingen, dass es sich um eine nächtliche Szene handele.^{312 313} Licht und Schatten haben in Rembrandts Werk einen besonderen Stellenwert und sind nicht realitätsbezogen, sondern dienen dazu, effektvolle Hell-Dunkel-Kontraste, auch *Chiaroscuro*-Effekte genannt, hervorzurufen. In der

³⁰⁹ Vgl. Krüger, 1990, S. 81.

³¹⁰ Vgl. Schneider, 2004, S. 573-575.

³¹¹ Vgl. Le Bot, 1991, S. 52-53.

³¹² Vgl. ebd., S. 53-55.

³¹³ Darauf wird in *Passion* in der Szene der Nachtwache angespielt, als es heißt: dies ist keine Nachtwache sondern eine Tagwache.

Nachtwache kann nicht mit Gewissheit gesagt werden, woher das Licht kommt. Auch mehrere Quellen könnten möglich sein. Das Licht wird durch malerische Effekte verstreut. Der Hauptmann und der Leutnant sind im Mittelpunkt des Gemäldes dargestellt. Sie werden durch die Beleuchtung wie im Rampenlicht einer Bühne präsentiert.³¹⁴ Das von vorne kommende Licht wirft einen starken Schlagschatten von der ausgestreckten Hand des Hauptmanns auf die Uniform des Leutnants. Der richtige Einsatz des Lichts, der in *La Passion* so oft thematisiert wird, ist im Film dagegen sehr schwierig zu erreichen.

Links hinter dem Hauptmann ist der Fähnrich zu sehen, der eine große Fahne mit dem Amsterdamer Wappen schwenkt. Mit den drei rotgekleideten Musketieren im Bild sind drei der fünf Exerzierübungen am Gewehr wiedergegeben. Der linke Musketier lädt sein Gewehr, der mittige Musketier hinter dem Hauptmann gibt einen Schuss ab und der rechte Musketier „bläst das Pulver von der Pfanne“.³¹⁵ Am rechten Bildrand ist ein Trommler zu sehen, der ein Wams in einer mattgrünen Farbe trägt. Im Gemälde der *Nachtwache* sind einunddreißig Personen abgebildet, darunter drei Kinder, obwohl die Kompanie nur aus sechzehn Schützen bestand, wie es eine Notariatsurkunde bezeugte. Es ist also davon auszugehen, dass Rembrandt über den Auftrag hinaus noch einige Personen hinzufügte. Die Raumentiefe in diesem Bild entsteht durch die Anordnung der Figuren: Die meisten Figuren sind hinter dem Hauptmann und dem Leutnant angeordnet, während an den beiden Bildrändern wieder Figuren im Vordergrund – wie zum Beispiel der Trommler – dargestellt sind. Der Blick wird durch verschiedene diagonale Linien im Gemälde gelenkt.³¹⁶ Diese Diagonalen lassen sich zum Beispiel an der Fahne des Fähnrichs festmachen, die steil nach links oben zeigt oder an der Lanze im Hintergrund, die in einem geringeren Winkel nach rechts oben zeigt.³¹⁷ Durch die Diagonalen, die in unterschiedliche Richtungen zeigen, bekommt das Gruppenbild eine besondere Dynamik, da das menschliche Auge gewohnt ist, von links nach rechts zu lesen. Die Architektur im Hintergrund des Bildes – der große Torbogen und das horizontale Gesims – wurden im Film nicht für die Komposition des *Tableau Vivant* übernommen.

³¹⁴ Vgl. Gerson, 1968, S. 74-75.

³¹⁵ Vgl. ebd., S. 74-75.

³¹⁶ Vgl. ebd., S. 74-75.

³¹⁷ Vgl. Gerson, 1968, S. 74-75.

3.2.3.2 Goya Episode: *Erschießung der Aufständischen, Liebesbrief, Maja Desnuda und die Familie Karls IV*

Das Gemälde *Der 3. Mai 1808* (Abb.48) entstand im Zuge der Unterwerfung durch Napoleon I. und dem damit verbundenen Aufstand durch die Spanier.³¹⁸ Es ist zusammen mit dem Gemälde *Der 2. Mai 1808* zu sehen, welches das Ereignis darstellt, das dem 3. Mai 1808 unmittelbar vorausgeht. Beide Gemälde wurden von Goya ohne einen bestimmten Auftrag fertiggestellt. Sechs Jahre nach dem Aufstand kam in Goya der Wunsch auf, die Ereignisse für die Nachwelt aufzuzeichnen. Er wendete sich an die damalige provisorische Regierung und bat diese um finanzielle Unterstützung für die Erstellung der Gemälde, die ihm dann auch gewährt wurde. Beide Gemälde sind untrennbar miteinander verbunden. Eine Verbindung besteht im Sujet, weil der 3. Mai 1808 die direkte Folge des 2. Mai 1808 ist. Die weitere Verbindung ist in den unterschiedlichen Bildauffassungen zu sehen, da *Der 2. Mai 1808* sich einer traditionellen Bildauffassung bedient, *Der 3. Mai 1808* jedoch eine radikal neue Bildauffassung präsentiert. *Der 2. Mai 1808* steht in der Tradition der Kampfszenen, die schon auf römischen Sarkophagen zu finden sind. In dem zweiten Gemälde, *Der 3. Mai 1808*, spielt das Licht – wie in der Nachtwache – eine überaus wichtige Rolle.³¹⁹ Die Lichtquelle im Bild ist eine Laterne, die auf der Seite der französischen Soldaten steht und die Opfer auf der gegenüberliegenden Seite anstrahlt. Die Täter bzw. die französischen Soldaten bilden eine homogene Masse, während die Opfer eher einzeln stehen und individuelle Züge tragen. Da das Gemälde kein historisches Ereignis mit klar zuzuordnenden Personen, sondern die Exekution eines anonymen Mannes zeigt, stellt es den „völligen Bruch mit dem historischen Ereignisbild“ dar.³²⁰ Es soll zeigen, welche Auswirkungen ein Krieg auf die Zivilbevölkerung haben kann, und das einfache Volk als Opfer des Krieges darstellen. Dies wird erreicht, indem der Mensch als wehrloses Opfer dargestellt wird, was bis zu diesem Bild lediglich in Darstellungen von Märtyrern im religiösen Kontext vorkam. Die Figur im weißen Hemd auf dem Gemälde wird so zum Sinnbild für alle Hingerichteten, die – durch den ehemals religiösen Kontext der Bildtradition – zu den neuen Heiligen der Nation werden.

Wie die nackte Maja als Pendant zu der bekleideten Maja gesehen wird, wurden auch immer wieder die beiden Gemälde *Die Jungen* oder *Der Brief* (Abb.49) sowie *Die Alten* als zusammengehörig aufgefasst.³²¹ Dies wurde aber von der neueren Forschung angezweifelt, da ein zu großer zeitlicher Abstand zwischen den beiden Gemälden liegt. Im Vordergrund steht eine junge

³¹⁸ Vgl. Hofmann, 2003, S. 183-184.

³¹⁹ Vgl. ebd., S. 184-185.

³²⁰ Vgl. Hager, 1939, S. 72-73.

³²¹ Vgl. Hofmann, 2003, S. 205-206.

Frau aus der gehobenen Bevölkerung mit einer Begleiterin, die ihren Blick auf einen Brief fixiert. Die Wäscherinnen im Hintergrund des Gemäldes sieht sie nicht. Aufgrund dieser Wäscherinnen wurde das Gemälde auch oft mit den Gemälden *Schleifer* und *Wasserträgerin* in Verbindung gebracht. Für *La Passion* wurden aus diesem Gemälde nur das Hündchen der Dame sowie die Dame selbst und ihr Schirm verwendet.

Die *nackte*, bzw. *La Maja Desnuda*³²² (Abb.50) und die *bekleidete Maja* gehören zu den berühmtesten Gemälden Francisco de Goyas, was nicht zuletzt daran liegt, dass mit ihnen auch immer die Gefahr des Verbotenen mitschwingt.³²³ Die *bekleidete Maja* wurde zum ersten Mal im Tagebuch eines Kupferstechers und Mitglieds der Akademie erwähnt, der Gast im Palast Manuel Godoys, des ersten Ministers von Karl IV. im Jahre 1800, war. Beide Werke zusammen werden zum ersten Mal am 1. Januar 1803 im Inventar der Sammlung von Manuel Godoy aufgeführt (Nummer 122: zwei Bilder, eines davon stellt eine Venus auf einem Bett dar, das andere eine *bekleidete Maja*, Urheber: Francisco Goya). Das Vorkommen dieser beiden Bilder in der Sammlung Godoys gab Grund zu der Annahme, dass Godoy der Auftraggeber war. Außerdem wurde vermutet, dass Goya ein derart gewagtes Sujet nicht dargestellt hätte, wenn er nicht unter dem Schutz eines mächtigen Auftraggebers gestanden hätte. In dem Inventar der Sammlung, werden, nachdem Godoy seines Amtes enthoben wurde, beide Gemälde am 1. Januar 1808 von dem Maler Frédéric Quilliet, der von Joseph Bonaparte beauftragt worden war, unter den Namen *Gitana Vestida*, also *Bekleidete Zigeunerin*, und *Gitana Desnuda*, also *Nackte Zigeunerin*, registriert. In einer Randbemerkung zu Goyas *Caprichos* werden beide Gemälde 1811 als Venus erwähnt und der Autor bemerkt bei dieser Gelegenheit, dass sie sehr bewundert werden. Diese Bemerkung beweist, dass die Besucher des Palastes sie sehen konnten. Aus einem Dokument aus dem Jahre 1814 geht schließlich hervor, dass die Gemälde Grund für die Vorladung Goyas vor das Inquisitionsgericht waren.

Sie bilden zusammen ein Gegensatzpaar, das sein „Denken in komplementären Gegensätzen“ widerspiegelt, da in der *bekleideten Maja* immer auch die *nackte Maja* mitschwingt und vice versa.³²⁴ Sie ist auf einem weißen Leintuch liegend dargestellt, welches in Grautönen moduliert wird. Ihr ebenfalls weißes Kissen liegt auf einem blau-grünen orientalischen Kissen, das sich vor einem braunen Hintergrund abhebt. In beiden Gemälden schaut Maja den Betrachter frontal an, wobei die Qualität des Blickes jedoch variiert wird. In dem Bild der *nackten Maja* ist der Blick eher kühl und herausfordernd. Anstatt einer mythologischen Szene, wie beispielsweise in

³²² Zwischen 1799 und 1803 fertig gestellt.

³²³ Lacuve, Jean-Luc, <http://www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/goya/majanue.htm> (17.11.2015).

³²⁴ Vgl. Hofmann, 2003, S. 176.

Velázquez *Venus im Spiegel*, wird hier eine normale Frau in jeweils unterschiedlichen Umständen dargestellt.

Eine nackte Frau außerhalb eines mythologischen Kontextes zu Goyas Zeit im katholischen Spanien darzustellen, das immer noch von der Inquisition beherrscht wurde, war sehr riskant. In der Akademie von San Fernando wurde *Die nackte Maja* daher lange Zeit über versteckt gehalten, bis sie 1900 zusammen mit dem Gemälde *Die bekleidete Maja* ausgestellt wurde. Im September des folgenden Jahres 1901 kamen beide Gemälde in den Prado, wo sie noch heute hängen.

Das Gemälde *Die Familie Karls IV.* (Abb.51) stammt aus Goyas Zeit als Hofmaler. Jeder Hofmaler hatte die Pflicht, von der Königsfamilie Herrschaftsporträts anzufertigen.³²⁵ Vor der eigentlichen Arbeit an dem Gemälde verfasste Goya zehn Porträtskizzen, die von den entsprechenden Personen dann auch gutgeheißen wurden. Aus diesem Grund kann die realitätsgetreue Darstellung der Mitglieder der Königsfamilie nicht als Respektlosigkeit aufgefasst werden. Das Gemälde wird oft auch als Gegenpol zu dem Gruppenporträt der Familie Philipps V. gesehen, das von einem anderen Hofmaler namens Louis-Michel van Loo erstellt wurde. In diesem Gemälde sind zwar genauso viele Personen wie in Goyas Gruppenbild vorhanden – die Gesichter der Gemäldefiguren weisen jedoch keine individuellen Züge auf. Zwei Gruppen befinden sich in asymmetrischer Anordnung auf dem Gemälde, die durch den rot gekleideten Prinzen verbunden werden. Die Königin steht im Zentrum des Gemäldes, was ihre politische Position mit ihren politischen Ambitionen symbolisiert. Durch die mittige Positionierung der Königin fällt dem rechts neben ihr stehenden König eine untergeordnete Rolle zu. Ebenfalls betont wird die Figur des sechzehnjährigen Fernando, der etwas abgesetzt vor den anderen Figuren links vorne im Gemälde steht.³²⁶ Goya selbst ist am linken Bildrand im Halbdunkel verborgen.

3.2.3.3 Delacroix: *Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel und Jakobs Kampf mit dem Engel*

Der Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel 1204 (Abb.52) war eine 1838 vom Historischen Museum in Versailles an Delacroix vergebene Auftragsarbeit an Delacroix.³²⁷ Dort hing es bis 1885 im Saal der Kreuzzüge und wurde dann in den Louvre verlagert. Das Gemälde thematisiert den vierten Kreuzzug, zu dem von Papst Innozenz III. aufgerufen wurde, um das seit 1187 von den Moslems beherrschte Jerusalem zu befreien. Dazu kam es jedoch nie. Der Kreuzzug wurde

³²⁵ Vgl. ebd., S. 164.

³²⁶ Vgl. ebd., S. 170.

³²⁷ Vgl. Daguerre de Hureaux, 1994, S. 106.

durch den Dogen Dandolo und die Venezianer umgeleitet, sodass er über Zadar an der Adriaküste nach Konstantinopel zog. In Konstantinopel angekommen, stürzten sie den Usurpator Alexios III., um den legitimen Kaiser Isaak II. Angelos wiedereinzusetzen. Das Gemälde fand allerdings nicht den erhofften Beifall.³²⁸ Die mangelnde Klarheit der Zeichnung, die erdigen Farben, die für ein orientalisches Gemälde ungewöhnlich waren, sowie die mangelnde kompositorische Klarheit wurden kritisiert. Auch in diesem Bild spielt das Licht eine wichtige Rolle: Es wird von den Wolken gefiltert, sodass das ganze Gemälde den Charakter einer Freilichtszene hat. Das Licht dieser Szene dürfte daher im Filmstudio schwer nachzustellen gewesen sein, weshalb das Gemälde auch gut zu dem Gegensatz zwischen Kunstlicht und natürlichem Licht des Filmes *La Passion* passt. Der Konflikt im Film besteht darin, ein filmisches Tableau Vivant richtig auszuleuchten. Es wird nämlich nie möglich sein, ein Gemälde dreidimensional so nachzubilden, dass alles der zweidimensionalen Vorlage perfekt entspricht.

Jakobs Kampf mit dem Engel (Abb.53) ist ein Gemälde der Engelskapelle in der Pariser Kirche Saint-Sulpice und stellt zusammen mit *Der Erzengel Michael besiegt den Drachen* und der *Vertreibung Heliadors aus dem Tempel* die letzte große Arbeit im Leben von Delacroix dar.³²⁹ Die Engelskapelle wurde im Juni 1854 mit der *Vertreibung Heliadors aus dem Tempel* von einem anderen Maler begonnen und im Oktober desselben Jahres von Delacroix fortgeführt.³³⁰ Das Gemälde *Jakobs Kampf mit dem Engel* (Genesis 32, 24-28) wurde mit großer Sicherheit im Sommer 1855 von Delacroix in Angriff genommen und befindet sich auf einer Seitenwand der Kapelle.

Auf dem Gemälde wird der Augenblick dargestellt, als sich ein Fremder Jakob in den Weg stellt und einen erbitterten Kampf mit ihm beginnt, nachdem Jakob sich mit Geschenken aufgemacht hatte, dank derer er den Zorn seines Bruders Esau besänftigen zu können hoffte.³³¹ Aus der Bibel ist bekannt, dass der Fremde letzten Endes siegreich aus dem Kampf hervorgegangen ist. Deshalb gilt diese Episode als ein Sinnbild für die Prüfungen, die dem Menschen von Gott auferlegt werden. Der größte Teil des Gemäldes wird von drei Eichen eingenommen, die für die göttliche Macht stehen. Sie entsprechen in ihrer monumentalen Form den Säulen des Tempels auf dem zweiten Wandgemälde der Kapelle, der *Vertreibung Heliadors aus dem Tempel*. Für *La Passion*

³²⁸ Vgl. ebd., S. 108.

³²⁹ Vgl. Daguerre de Hureaux, 1994, S. 237.

³³⁰ Vgl. ebd., S. 239.

³³¹ Vgl. ebd., S. 238.

wurden jedoch nur zwei Figuren aus dem Gemälde herausgegriffen: Jakob und der Engel im Kampf begriffen.

Während der Arbeit an der Engelskapelle verschlechterte sich der gesundheitliche Zustand von Delacroix immer mehr, was ihn jedoch nicht daran hinderte, mit großem Eifer an der Fertigstellung der Gemälde zu arbeiten. Nicht zuletzt deshalb kommt der Engelskapelle in Delacroix' Gesamtwerk eine Sonderstellung zu, die zuweilen sogar als die „Sixtinische Kapelle Delacroix“ bezeichnet wird.³³² Besonders das Gemälde *Jakobs Kampf mit dem Engel* spiegelt die inneren Dramen wider, die sich in Delacroix bei der Fertigstellung der Kapelle abgespielt haben müssen. Gleichzeitig kann die gesamte Kapelle auch als Ausdruck der spirituellen Reife eines Künstlers gesehen werden, der am Ende seines Lebens steht. Im Film *Passion* steht der Kampf mit dem Engel für die inneren Dramen von Jerzy.

3.2.3.4 Ingres: *Kleine Badende*

Die kleine Badende (Abb.54) gilt heute als eines der berühmtesten Werke von Ingres. Das Bild zeigt einen weiblichen Akt mit Turban in Rückenansicht auf einem Bett sitzend, die Beine vor dem Bett kreuzend. Die Bettdecke ist dabei um den linken Arm des Modells drapiert. Im Hintergrund der linken Bildhälfte ist ein Becken zu sehen, in dem sich eine Frau badet, die halb im Wasser eingetaucht ist. Am Rande des Beckens sitzen drei weitere Frauen. Zwei dunkelhäutige Dienerinnen sind ganz im Hintergrund noch zu erkennen. Der Rücken und die Beine des Modells im Vordergrund sind sehr flächig gestaltet und kaum modelliert und erinnert stark an Ingres *Badende von Valpinçon*. Durch die Lichtquelle, die somit auf der linken Seite stehen müsste, würde auch der Rücken der Badenden stärker ausformuliert sein.

Mit seinen weiblichen Aktstudien wendete sich Ingres von der Tradition des männlichen Aktes ab, da in der akademischen Lehre – sowohl an der Académie des Beaux-Arts in Paris als auch in der Französischen Akademie in Rom – vorwiegend männliche Akte Gegenstand der Lehre waren, was an dem lang gehegten akademischen Vorurteil lag, dass die männliche über die weibliche Anatomie zu stellen sei.³³³ Für Ingres hatte die Bevorzugung des weiblichen Aktes höchstwahrscheinlich finanzielle Gründe, weil sich weibliche Akte einfacher an Privatsammler verkaufen ließen als männliche.

³³² Vgl. Foucart, 1987, S. 249.

³³³ Vgl. Carrington Shelton, 2008, S. 52.

In den 1970er Jahren wurde Ingres zum Gegenstand der feministischen Kritik, da er die Frau in seinen Bildern auf ein Objekt zu reduzieren schien.³³⁴ Insofern steht in der jüngeren Auseinandersetzung mit Ingres' Kunst die Beschäftigung mit Genderfragen und Genderkonstruktion im Mittelpunkt des Interesses. Die postmoderne Kunst untersuchte Ingres' Konzeption von Identität und versuchte diese Identität neu zu definieren. Ein Beispiel hierfür wäre die Fotografin Cindy Sherman, die sich in einem Selbstporträt so inszenierte wie eine Frau auf einem Ingres Porträt, ohne jedoch auf ein bestimmtes Gemälde Bezug zu nehmen. Ein direkter Bezug zu der Badenden von Valpinçon ist mit der Fotografie *Violon* von Man Ray gegeben, in der ein weiblicher Akt von hinten dargestellt wird, in dessen Rücken sich zwei Violinlöcher befinden. Das von Ingres durch kunstvolle Verzerrung und Verformung geschaffene Schönheitsideal wird somit demontiert und es wird offenbar, dass „der Prozess der *Idealisierung* Gewalt impliziert.“³³⁵

3.2.3.5 El Greco: *Unbefleckte Empfängnis*

Die *Unbefleckte Empfängnis* (Abb.55) befand sich ehemals in der Kappelle Oballe in San Vicente, Toledo. Das Thema war ein Topos, der in der katholischen Kirche des 17. Jahrhunderts in Spanien stark debatiert wurde. Vor allem zwischen Franziskanern und Dominikanern bestand Uneinigkeit hinsichtlich dieses Dogmas. Im 17. Jahrhundert wurde es wieder aufgegriffen und mit Hilfe des Königs, der Gemälde wie dieses finanziell förderte, unter dem Volk verbreitet.³³⁶

Seine Farbwahl, die nun eher der römischen Schule entsprach, wurde höchstwahrscheinlich von Michelangelo beeinflusst. Das Licht kommt in diesem Bild von oben und verleiht dem gesamten Bild dadurch ein übernatürliches Leuchten. Aufgrund dieser besonderen Lichtsituation fügt es sich in die Thematik Kunstlicht/natürliches Licht von *La Passion* ein, da es eine besondere Herausforderung im Filmstudio darstellt, dieses übernatürliche Leuchten mit künstlichen Mitteln zu erzeugen.

3.2.3.6 Watteau: *Die Reise nach Kythera*

Watteaus *Reise nach Kythera* (Abb.56) kann als *Galantes Fest* bezeichnet werden.³³⁷ Die Bezeichnung *Galantes Fest* wurde in die Protokolle der Pariser Akademie aufgenommen und von Watteau vor allem in seinem späteren Werk verwendet. Im 18. Jahrhundert kam dieser Gemäldetypus zuerst in der französischen, dann in der gesamten europäischen Malerei in Mode. Unter diesem Gemäldetypus wird eine unwirkliche Szenerie verstanden, die sowohl aus

³³⁴ Vgl. ebd., S. 225.

³³⁵ Vgl. ebd., S. 226.

³³⁶ Vgl. Scholz-Hänsel, 2004, S. 75.

³³⁷ Vgl. Roland Michel, 1984, S. 194.

architektonischen als auch natürlichen Elementen besteht. In dieser Szenerie treffen sich Damen und Herren der besseren Gesellschaft zum gemeinsamen Musizieren, Tanzen oder Kommunizieren, waszu jener Zeit Konversation genannt wurde.³³⁸ Die Figuren im Gemälde sind zwar nach dem Leben gezeichnet, aber aleatorisch zusammengestellt. Oft sind bei Watteau auch gesellschaftlich unterschiedliche Klassen im selben Gemälde anzutreffen. Dies ist besonders im Gemälde *Einschiffung nach Kythera* deutlich, das sich in Schloss Charlottenburg in Berlin befindet. In dem Bild gibt es Figuren, die eine Perücke tragen und somit als Mitglieder der gehobenen Gesellschaftsschicht gelten, aber gleichzeitig auch Figuren ohne Kopfbedeckung oder mit einem einfachen Hut, was auf die niederen Gesellschaftsschichten hinweist. Die *Einschiffung nach Kythera* kommt in *Passion* in der letzten Szene vor. Anders als die vorhergehenden Tableaux wird dieses Gemälde unter freiem Himmel nachgestellt, wobei aber nur einige prägnante Figuren des Films, wie zum Beispiel die beiden Pilger aus der Bildmitte, herausgegriffen werden.

³³⁸ Vgl. ebd., S. 195.

4 Analysen der Beispielfilme unter Berücksichtigung der intermedialen Elemente

Die gezeigten Fallbeispiele sollen herausstellen, wie verschieden die Verfahren zur Sichtbarmachung von intermedialen Verweisen sind. Das Filmbild ist Teil eines Stils der besonderen visuellen Art, die in den beschriebenen Fallbeispielen ihren Ursprung in der Malerei hat. In vielen Fällen wird auf eine vormalerische Realität verwiesen, die deutliche Abstraktionen am Dargestellten vornimmt, wie zum Beispiel in *Dreams*, oder szenische Inszenierungen nachahmt, wie zum Beispiel in *Shirley – Visions of Reality*. Dies hängt mit der Doppelschichtigkeit des filmischen Bildes zusammen, welches nicht nur zeigt, was es zeigt, sondern auch auf die Malerei verweist. Die Verweise werden zum Teil markiert und zum Teil unmarkiert in die filmische Erzählung eingebaut. Auch die Musik spielt eine große Rolle in den behandelten Filmen – und vor allem in *La Passion*, da sie in diesem Fall die Aussage der Bilder noch verstärkt.

In dem Beispiel *The Mill and the Cross* stellt das erste Bild das fertige Gemälde dar. Dabei wurde der Hintergrund des Gemäldes von Pieter Brueghel eins zu eins in den Film als Hintergrund des filmischen Tableau Vivant integriert. In weiteren Filmbildern wird der gemalte Hintergrund durch reale Landschaften ergänzt und Bild und Filmbild treten abwechseln auf.

Die Bilder mischen somit die Bildmodelle in zweierlei Hinsicht: Zum einen wird das gemalte Bild der Mühle als Objekt eingeblendet und verrät damit deutlich seine Nichtrealität. Zum anderen ist die Mühle als reales Bauwerk im Film vorhanden. Bis zum Schluss des Films treten beide Bildarten auf. Hintergründe aus dem Originalgemälde und mit der Kamera aufgenommene Filmbilder, die zum Teil am Computer bearbeitet wurden, verschmelzen auf diese Weise zu einem Gesamtkunstwerk.

Die Komposition mancher Filmbilder kann ihre Ursprünge auch in der Malerei haben. Dabei ist es nicht von Bedeutung, ob wie im Beispiel von *The Mill and the Cross* auf eine vormalerische Realität – die Kreuzigung – verwiesen wird oder wie im Film *Shirley – Visions of Reality* eine malerische Welt architektonisch nachzustellen versucht wird. Die Beziehung zwischen den Künsten intensivierte sich besonders in den frühen Jahren des 20. Jahrhunderts und fand ihren Ausdruck in gemeinsamen Rauminszenierungen von Architekten, Bildhauern und Malern. Ein Austausch ging auch über Gattungsgrenzen hinaus, wobei neben dem Theater vor allem der Film ein Anlass für die interdisziplinäre Zusammenarbeit wurde.

4.1 Analyse des Films *The Mill and the Cross*

4.1.1 Intermediale Einordnung

4.1.1.1 Ältere Ansätze intermedialer Beschreibung

Das zeitlich in die Länge gezogene Tableau Vivant und das Tableau Vivant im Film stehen gemäß Bonitzer für Vergils Vorstellung vom fruchtbaren Augenblick, in dem alle für die Handlung wichtigen Elemente angesprochen werden.³³⁹ Diese Vorstellung würde ebenfalls die Vorgehensweise in dem Film *The Mill and the Cross* rechtfertigen, weil der Kulminationspunkt nicht etwa zu Beginn des Filmes stattfindet, in dem das Gemälde als Tableau Vivant in seiner Gesamtheit gezeigt wird, sondern in etwa im zweiten Drittel des Filmes, in dem der Hinrichtungszug unter der Mühle zum Stehen kommt.³⁴⁰

Bezogen auf *The Mill and the Cross* kann alles, was in diesem Film vorkommt – mit Ausnahme von Jonghelincks Frau und der fiktiven Familie von Brueghel – gemäß Joachim Paech als Collage bezeichnet werden, da alles, was im Film vorkommt, im Gemälde in irgendeiner Form wiederzufinden ist. Nur die Collage hat von den drei Begriffen gemäß Paech³⁴¹ das Potenzial, Mediengrenzen zu überschreiten. Die Standbilder in *The Mill and the Cross* sind somit eine Collage in der Collage, weil der gesamte Film das Gemälde der *Kreuztragung* darstellen will und die Standbilder Ausschnitte des Originalgemäldes sind.

Die Schlusszene im kunsthistorischen Museum, in der das Originalgemälde sowie die in der Nähe hängenden Brueghel-Gemälde zu sehen sind, stellt dabei einen Sonderfall dar. Sie ist zum einen wiederum Collage, weil das Originalgemälde im Medium des Films wiedergegeben wird; zum anderen stellt sich die Frage, ob das abgefilmte Gemälde ein Zitat seiner selbst ist, da ja das gleiche Objekt, das Gemälde, in einem anderen Medium wiederholt wird. Es kann aber kein Zitat sein, weil die Beschaffenheit des Originalgemäldes durch das zwischengeschaltete Medium Film verändert wird. Somit ist auch diese Szene als Collage zu sehen, zumal die Bedingung für eine Collage – dass das Objekt in einem anderen Kontext eine andere Bedeutung haben muss – erfüllt ist.

Lorenz Engell ist deutscher Medienwissenschaftler, der seinen Aufsatz über die Beschreibung von filmischen Tableau Vivants im gleichen Jahr publizierte wie Joachim Paech seine

³³⁹ Vgl. Bonitzer, 1985, S. 31.

³⁴⁰ Wie schon besprochen wird dieser Punkt im Film durch die größte Verwendung von digitalen Schichten an dieser Stelle mit Bedeutung aufgeladen.

³⁴¹ Vgl. Paech, 1989, S. 65-66.

Betrachtungen über den Film *Passion* von Jean-Luc Godard, in dem er seine Theorie über Montage, Collage und Zitat formuliert. Beide Ansätze weisen große Gemeinsamkeiten auf. Nach Engell, der zwischen Kopie, Zitat und Imitat unterscheidet,³⁴² stellt lediglich das Gemälde im Kunsthistorischen Museum, welches gegen Ende des Filmes durch einen Rückwärtszoom abgefilmt wird, eine Kopie des Originalgemäldes dar, welche im Film wiederverwendet wird.

Das erste Standbild im Vorspann des Filmes ist nach Engell ein Imitat, da hier einerseits ein komplettes Gemälde nachgestellt wird, auf die durch die Vorbereitung der Komparsen des Tableaus hingearbeitet wird. Andererseits tritt das komplette Filmbild durch seine abgesetzte Position im Vorspann aus dem Kontext der Filmhandlung heraus und erfüllt damit die zweite Bedingung des Imitates, nämlich dass es anarrativ ist.

Das zweite Standbild kann ebenfalls als Imitat bezeichnet werden, weil es durch die erklärende Off-Stimme der Filmfigur des Brueghel markiert wird und außerdem durch seine sekundenlange Unbewegtheit aus der Filmhandlung heraussticht. Das dritte Standbild dagegen könnte als Zitat gesehen werden, und zwar insofern, als es das zweite Standbild in umgekehrter Reihenfolge zitiert, gleichzeitig aber auch auf freiere Weise als das zweite Standbild auf die Gemäldevorlage verweist. Beim dritten Standbild hat die Kamera keine starre Position sondern fährt von rechts nach links.

4.1.1.2 Jüngere Ansätze intermedialer Beschreibung

Obwohl sich der gesamte Film *The Mill and the Cross* auf ein Gemälde, nämlich die Kreuztragung von Pieter Brueghel dem Älteren bezieht, liegt hier kein Fall von totaler Intermedialität nach Werner Wolf vor. Durch die Dialoge zwischen Brueghel und Jonghelinck wird dem Film erstens eine Sprache verliehen, was zur Folge hat, dass die intermediale Mischung von Film und Gemälde nicht mehr absolut ist, denn Sprache gehört nicht zu den Charakteristika eines Gemäldes. Zweitens operiert der Film mit illusionsbildenden Methoden – wie zum Beispiel der Kamerafahrt von der Ebene unter der Mühle bis zur Plattform, auf der die Mühle auf dem Felsen steht –, die durch die moderne Computertechnik ermöglicht wurden und einem Gemälde ebenfalls nicht zur Verfügung stehen. Aus diesen Gründen handelt es sich bei *the Mill and the Cross* um partielle Intermedialität im Sinne Wolfs.³⁴³ Weiterhin liegt ein Fall von primärer Intermedialität nach Wolf vor³⁴⁴, weil der Film von vornherein für einen intermedialen Kontext mit

³⁴² Vgl. Engell, 1989, S. 276-317.

³⁴³ Vgl. Wolf, S. 39-42.

³⁴⁴ Vgl. ebd., S. 39-42.

ausdrücklicher Bezugnahme auf das Gemälde *Die Kreuztragung* im Kunsthistorischen Museum in Wien gedreht wurde.

Der gesamte Film *The Mill and the Cross* ist gemäß Irina Rajewski als Systemkontamination qua Translation zu bezeichnen, da er die „fremdmedialen Spezifika des Bezugssystems“,³⁴⁵ in diesem Fall die Eigenheiten des Films übernimmt und dennoch versucht, ein Gemälde nachzuzeichnen. Die Bedingung, dass „die fraglichen Regeln“ in diesem Fall an die „Medienspezifik des kontaktgebenden Systems gebunden“ sind, werden durch den Gesamtbezug des Films auf das Gemälde der Kreuztragung erfüllt.³⁴⁶

Das fertige Bild am Ende des Vorspanns ist eine Mischung aus einer expliziten Systemerwähnung, weil der Hintergrund für das Filmbild direkt aus dem Gemälde übernommen wurde, und einer simulierenden Systemerwähnung, da das fertige Filmbild im Stil eines Tableau Vivant die Strukturen des Gemäldes nachahmt. Durch die Vorarbeiten für dieses Filmbild, die ebenfalls gezeigt werden, wird der Inszenierungscharakter dieses Filmbildes zudem betont.

Die Standbilder 2 und 3 sind simulierende Systemerwähnungen, da „medienspezifische Elemente und/oder Strukturen des Bezugssystems simuliert werden, die ihrerseits auf das Bezugssystem qua Makroform verweisen.“³⁴⁷ Das heißt, die Nachbildung des Gemäldedetails verweist sowohl auf das spezielle Bild der Kreuztragung von Pieter Brueghel als auch auf das System der Malerei an sich, die im Film thematisiert wird.

Die Einblendung des Originalgemäldes am Ende des Films kann als explizite Systemerwähnung bezeichnet werden, weil mit ihr das Gemälde auf direktem Weg zitiert wird. Weitere explizite Systemerwähnungen innerhalb des Filmes sind die Gemälde in der Wohnung von Nicolas Jonghelinck, wie zum Beispiel der Turmbau zu Babel.

Nach Joanna Barck handelt es sich bei dem ersten Standbild in *The Mill and the Cross* um ein solitäres Tableau Vivant, da es eine eingefrorene Szene nach dem Gemälde der Kreuztragung nachzustellen versucht, was nicht vollständig möglich ist, weil sich die Pferde trotzdem bewegen.³⁴⁸ Im zweiten Standbild liegen verschiedene Einstellungen solitärer filmischer Tableaux Vivants vor, da die Gemäldedetails aus dem Gesamtkontext des Filmes durch ihre Unbewegtheit herausstechen und als Tableau Vivant markiert sind. Außerdem sind sie aufgrund der selektiven Auswahl des Regisseurs aus dem Gesamtkontext des Gemäldes herausgelöst. Als Fremdkörper

³⁴⁵ Vgl. Rajewski, 2002, S. 161.

³⁴⁶ Vgl. ebd., S. 161.

³⁴⁷ Vgl. Rajewski, 2003, S. 373.

³⁴⁸ Vgl. Barck, 2008, S. 54-59.

des Standbildes, in dem Christus unter dem Kreuz liegend gezeigt wird, steht der Priester der Stadt Antwerpen, der das Filmbild um eine symbolische Komponente erweitert.

Das dritte Standbild kann gemäß Barck sowohl als dynamisches Tableau Vivant als auch als theatrales Tableau Vivant bezeichnet werden. Im Gegensatz zu Barcks Beispiel eines Porträts in dem Film *Henry VIII*, in dem sich das dynamische Tableau über mehrere Einstellungen hinweg zusammensetzt, liegt hier ein Sonderfall vor. Das ganze Tableau wurde nämlich in einer einzigen Einstellung gedreht. Nur durch die Kamerafahrt werden alle dazugehörigen Figuren des Gemäldes ins Blickfeld des Rezipienten gebracht. Die Kamerafahrt dient also dazu, das Tableau Vivant zusammenzusetzen.

4.1.2 Handlungsanalyse

4.1.2.1 Organisation der Handlung

Auf der Ebene der Story oder des Geschehens wird in diesem Film zum einen die Geschichte der Kreuzigung und zum anderen dieselbe Geschichte in die Zeit von Brueghel versetzt erzählt. Die Story wird an zwei Punkten unterbrochen. Diese beiden Punkte sind die Standbilder, welche ein Detail aus dem Gemälde nachstellen. Die Story wird außerdem durch diverse Nebenhandlungen – wie die Szenen in der Mühle und die Szenen in der Bauernfamilie, welche Brueghels Familie symbolisieren soll – ergänzt.

Auf der Ebene des Plots sind alle Bestandteile des Filmes linear angeordnet. Es gibt keine Vor- und keine Rückblenden. Ebenfalls auf der Ebene des Plots liegt die konzeptuelle Ordnung. Die konzeptuelle Ordnung im Fall von *The Mill and the Cross* ist der Gegensatz von Tod und Leben. Diese Opposition, die schon im Gemälde der *Kreuztragung* von Pieter Brueghel vorhanden war, wurde in den Film übertragen.³⁴⁹

Situationsmotive im Film sind die Kreuzigung Jesu, die Hinrichtung des Protestanten auf dem Rad durch die spanischen Söldner sowie die aus dem Gemälde herausgegriffene Situation, in der versucht wird, Simon von Cyrene dazu zwingen, Jesus beim Tragen seines Kreuzes zu helfen. Das Thema des Filmes ist zum einen die Darstellung des Gemäldes der Kreuztragung, zum anderen die Unterdrückung Flanderns durch die spanische Inquisition zur Zeit Pieter Brueghels dem Älteren.

³⁴⁹ Vgl. Beil, Kühnel, Neuhaus, 2012, S. 195.

4.1.2.2 Figurenanalyse

Da *The Mill and the Cross* kein herkömmlicher Spielfilm ist, sondern ein Spielfilm, in dem die Kamera eine beobachtende Funktion innehat, kann bei den Filmfiguren nicht von Charakteren oder round characters gesprochen werden. Die Figuren können sich nicht durch ihre Äußerungen charakterisieren, weil sie im Film größtenteils keinen Sprechanteil haben. Sie sind somit auch statisch im Gegensatz zu dynamisch, weil für sie keine Entwicklung innerhalb des Filmes möglich ist. Die wenigen Figuren, die in diesem Film zu Wort kommen, werden im Folgenden kurz vorgestellt.

Die Filmfigur mit dem größten Sprechanteil ist Pieter Brueghel. Er steht meistens außerhalb des Geschehens im Film und nimmt nur innerhalb der Familie im Film eine aktive Rolle ein, die jedoch mit der historischen Familie des Pieter Brueghel nicht kongruent ist, da dieser nur zwei Söhne hatte. Zusammen mit seinem Förderer Nicolaes Jonghelinck reflektiert er über die Darstellung der Gräueltaten der spanischen Inquisition.

Nicolaes Jonghelinck wird zusammen mit seiner Gattin ebenso in seinem Heim gezeigt. Verglichen mit der Behausung des Brueghel ist seine Wohnung viel prächtiger und opulenter eingerichtet. Jonghelinck wird so dargestellt, dass seine politische Meinung offenbar wird, die sich gegen die Fremdbeherrschung in Flandern richtet. Er wird im Film als der Auftraggeber für die Kreuztragung präsentiert und versucht durch gezielte Fragen und Kommentare, Brueghel in seiner Darstellung zu lenken.

Einen weiteren besonderen Auftritt hat die Mutter Gottes, die sich im Film mit der Figur von Brueghels Gattin vermischt. Sie spricht in Form eines Monologs aus dem Off über ihren Sohn, der unschuldig hingerichtet wird.

4.1.2.3 Figurenkonstellation

Haupt- und Nebenfiguren sind im Film *The Mill and the Cross* in ein Handlungsgeflecht verwoben, zu dem auch die Statisten zählen, die sowohl im Film als auch im Gemälde eine bedeutende Rolle spielen. Diese Figuren stehen innerhalb einer Konstellation mit anderen Figuren, die in einem Handlungsmodell, in diesem Fall die Kreuzigung, im Hintergrund vorhanden sind. Unterschieden werden äußere Konflikte, Interaktion zwischen den Figuren und die inneren Konflikte des Protagonisten. Die Figuren werden im Ensemble danach differenziert, welchen Anteil sie am Geschehen haben.

Figurenkonstellationen wie im Film *The Mill and the Cross* werden auch dadurch bestimmt, wie einzelne Figuren in das Geschehen involviert sind. Sie können als passiv erleidende, wie zum

Beispiel Jesus, der von den ausführenden Soldaten der spanischen Inquisition ans Kreuz genagelt wird, oder der von der Inquisition hingerichtete junge Mann erscheinen. Treten sie aktiv auf, müssen sie in das Geschehen eingreifen, damit es in eine bestimmte Richtung gelenkt wird. Ein Beispiel für eine aktiv handelnde Figur im Film *The Mill and the Cross* ist Pontius Pilatus/Priester der Stadt Antwerpen.

Die Figuren des Brueghel alias Rudger Hauer und von Nicolaes Jonghelinck alias Michael York müssen vom Gemäldegesehen getrennt betrachtet werden. Sie sind für die Handlung des Filmes bedeutungslos. Ihre Beziehung wird nicht erklärt. Deswegen kann es paradox erscheinen, dass gerade diese Charaktere durch ihre Dialoge die Sprache im Film repräsentieren, abgesehen von der Jungfrau Maria, die durch einen Monolog aus dem Off spricht.³⁵⁰ Durch diesen inneren Monolog, bei dem das Gesicht von Maria in Nahaufnahme gefilmt wird, wird die Überschreitung von einem Medium ins andere, nämlich vom Gemälde zum Film, betont. Maria erscheint wie eine zweidimensionale Figur aus dem Gemälde. Es kommt ihr eine passive Funktion zu.

The Mill and the Cross kann keiner konventionellen Figurenkonstellation des Spielfilms zugeordnet werden, da es keinen Konflikt zwischen den Figuren gibt, weil die Figuren auch nicht ausformuliert sind und nicht verbal miteinander in Kontakt treten. Der Film lässt sich am ehesten noch als „die Geschichte des einzelnen Helden“ beschreiben, da es um das Schicksal der gekreuzigten Person sowie der Person geht, die auf dem Rad hingerichtet wurde.³⁵¹ Beide mussten wegen ihres Glaubens sterben. Daher müssten sie wohl eher als „Antiheld“ denn als Held bezeichnet werden.

4.1.3 Tonspur

4.1.3.1 Musik

Die Filmmusik, welche aus dem Off eingespielt wird, stammt von Majewski selbst, der den Film mit seinen eigenen Kompositionen im Sinne eines Gesamtkunstwerkes versah. In einem Interview vom 7. Mai 2012 beschreibt Majewski, wie er bei der Komposition vorgeht.³⁵² Für den Film verwendete Majewski zwei Themen. Eines der Themen nannte er das Bauernthema. Dieses Thema hat er im Rahmen seiner Inszenierung des Mittsommernachtstraums in Deutschland komponiert. In dieser Inszenierung kleidete er alle bäuerlichen Charaktere in Kostüme, die Anleihen an die Zeit Brueghels nahmen. Einer der Charaktere spielte mit einer Tuba die Melodie,

³⁵⁰ Vgl. Frahm, 2011, S. 131.

³⁵¹ Vgl. Hicketier, 2012, S. 126.

³⁵² Vgl. Gelman-Myers, Judy, <http://earthwize.org/wordpress/directortalk/2012/05/07/the-mill-and-the-crosslechmajewski-2/> (07.05.2012).

zu der im Film gegen Ende alle im Kreis tanzen. Folglich verwendete er in seinem Film eine Melodie, die er im Rahmen eines Theaterstückes schon zehn Jahre zuvor komponiert hatte. Auch der Tanz aus dem Mittsommernachtstraum wurde in *The Mill and the Cross* wiederverwendet und um Majewskis Beobachtungen ergänzt, indem anhand alter Gemälde versucht wurde, die Tänze aus dieser Zeit nachzustellen. Das zweite Thema komponierte Majewski ausschließlich für diesen Film. Er hatte dafür einen eigenen Instrumentalisten namens Justin, der die Dinge spielt, die Majewski komponiert.

In der vierundsechzigsten Einstellung wird Musik, die in Kapitel 2.2.1.1 als Musik im Film bzw. Musik im On beschrieben wurde, eingesetzt, um eine Szene kontrapunktisch zu untermalen. In dieser Szene wird der junge Mann, der seinen Tod durch die spanische Inquisition findet, von den Soldaten verfolgt, während die restlichen Leute, die der Szene beiwohnen, weiterhin Musik spielen und tanzen. Diese kontrapunktische Verwendung der Musik steht für das offensichtliche Desinteresse der Mitbürger und ihren Mangel an Mitgefühl.

4.1.3.2 Sprache

Zuletzt wird auf die Sprache im Film eingegangen, welche hier nicht wie in gewöhnlichen Spielfilmen gebraucht wird, sondern als Kunstform, die in Anlehnung an die Filmbilder sprachliche Bilder erschafft. Obwohl in der vorliegenden Arbeit bildliche Bezüge behandelt werden, lohnt es sich, die Sprache der beiden sich ergänzenden bzw. fast identischen Szenen genauer unter die Lupe zu nehmen, weil sie für das Gesamtbild ebenfalls wichtig ist. Die Sprache ist darüber hinaus sehr bildhaft und verwendet viele Metaphern.

In Szene A (30:51) beginnt Brueghel im Dunkeln zu sprechen. Damit wird die Aufmerksamkeit des Betrachters vom Bild auf die Sprache verlagert. Es folgt eine Aufblende. Brueghel: „*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.*“ Das Motiv der Spinne taucht in Szene B (1:03:44) ebenfalls auf, als er sagt: „*And so just like the spider I build my web, hoping to catch the viewers eye.*“ Mit dieser Aussage nimmt er den Gedanken von Szene A wieder auf, in der er betonte, dass er den Erlöser verstecken wolle. Für diesen Zweck schafft er als Sinnbild das Spinnennetz, welches zwar einen realen Mittelpunkt hat, durch seine vielen Verbindungen jedoch das Auge des Betrachters vom wahren Mittelpunkt ablenkt.

Dies drückt er explizit aus, wenn er sagt: „*First it finds an ancring point. Here, in the heart of my web, below the grainstone of events our savior is being ground like grain, mercilessly. I will*

show our savior being led to Golgatha by the red tunics of the Spanish militia. Although he has fallen at the centre of my painting, I must hide him from the eye."³⁵³

Das Bild des Menschen, der in den Mühlsteinen gemahlen wird, greift die Figur des Brueghel in der gleichen Szene nochmals auf: „*He is the great miller of heaven, grinding the bread of life and destiny.*“ Damit verlagert er den Akzent vom Erlöser auf die gesamte Menschheit. Es ist ein Bild für das Opfer, das Jesus für die Menschheit gebracht hat, indem er sich kreuzigen ließ.

Eine weitere Besonderheit ist eine sprachliche Übereinstimmung der beiden Szenen. Der Absatz: „*Now if you look here, Simon is taken away from Esther to help carry the cross. And they all look at Simon, not at the Savior*“ kommt sowohl in der früheren als auch in der späteren unbewegten Szene vor. Dies verweist erneut auf den inhaltlichen Bezug im Bild.

Sowohl die frühere als auch die spätere Szene endet mit der Mühle und damit dem Müller. Dies wird jedoch nur in der früheren Szene angesprochen: „*Then there is a mill, based on a rock. It is the axis around all the people circle between life and death.*“ Die Mühle wird somit auch sprachlich auf eine Achse verlagert, die das Bild der *Kreuztragung* in zwei Hälften teilt. Alles, was links von der Mühle ist, steht für das Leben, alles, was rechts von der Mühle ist, steht für den Tod.

Im 3. Standbild endet Brueghels Monolog mit der Aussage: „*Now the stage is set.*“ Danach fährt die Kamera über den Felsen hoch zur Mühle und zoomt gleichzeitig auf diese. Am Rande der Plattform steht der Müller und gibt wieder ein Handzeichen, worauf sich der gesamte Zug weiter bewegt. Dieser Satz leitet den Wendepunkt des Filmes ein, der auch aus den meisten digitalen Schichten besteht.³⁵⁴ In einem Interview spricht Majewski davon, dass die Schichten „eine Reflexion von unendlichen Spiegeln und Querverbindungen zwischen Brueghel und Majewski“ sei.³⁵⁵ Dies spricht dafür, dass solche eine Konzentration von Schichten diese Stelle als Wendepunkt zusätzlich symbolisch auflädt – Wendepunkt deshalb, weil bis zu dieser Einstellung die Kreuztragung an sich dargestellt oder erzählt wurde. Ab diesem Moment im Film wird der narrative Raum von Majewski erweitert, um das, was sich nach der Kreuztragung zugetragen hat.

³⁵³ In einer späteren Szene wird zudem noch eine Verbindung zu weiteren Gemälden Brueghels gezogen, in denen die Hauptakteure des Gemäldes für den Betrachter ebenfalls nicht unmittelbar ersichtlich sind: „*Be it the birth of Jesus, the fall of Icarus or the death of Saul casting himself upon his sword. All this world changing events go right unknown by the crowd.*“

³⁵⁴ Vgl. Ufberg, Ross, <http://www.galomagazine.com/artculture/a-real-gentleman-does-the-impossible-an-interview-with-lech-majewski/> (22.09.2011). Hier ist davon die Rede, dass in der zentralen Einstellung, in der die Mühle zum Stillstand kommt 147 Schichten zum Einsatz kamen, im Gegensatz zu der Szene mit den wenigsten Schichten, in der nur 40 Schichten zum Einsatz kamen.

³⁵⁵ Vgl. Lewandowska - Cummings, Basia, <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/featuresandinterviews/interviews/lech-majewski-bruegel-suite.php> (27.04.2012).

An einigen Stellen im Film werden Monologe eingeflochten. Ein längerer Monolog (50:31) ist von der Mutter Gottes zu hören, die sich mit Brueghels Ehefrau in ihrer Filmrolle überschneidet, da diese auch das Modell für Maria war. Dieser Monolog ist sehr poetisch und hat die Funktion, sprachliche Bilder zu erschaffen, um sie neben die visuellen Bilder zu setzen. In diesem Monolog dreht sich alles um die Opposition dunkel/hell und das Feuer als Leitmotiv tritt immer wieder in sprachlichen Metaphern wie in den Aussagen „the decisions of fate were spelled out in fire letters in the sky“, „the fires of fate“ oder „cast fire on earth“ auf. Das dunkle Element offenbart sich zum Beispiel in „the sly and dark convenience of outworn usage and custom“ oder „custom and usage have won the night“. Es fällt hier auf, dass Majewski versucht, die Sprache sowohl hinsichtlich des Vokabulars als auch der Satzstruktur an die damalige Zeit anzupassen.

Ein weiterer Monolog, der als Dialog getarnt ist, befindet sich im ersten Drittel des Films an Stelle 27:23. Durch diesen Monolog bekommt der Betrachter Informationen zu dem geschichtlichen Hintergrund des Films bzw. des Gemäldes. Jonghelinck spricht in seinem Haus zu seiner Frau von seiner Einstellung zu der Besetzung. Seine Frau dient dabei nur dazu, einen Grund für den Monolog zu geben, da sie kein Gespräch mit ihm führt. Sie hört sich nur an, was er zu sagen hat.

Gemäß Rauh kann bei dem Verhältnis von Bild und Ton in *The Mill and the Cross* von einer Potenzierung gesprochen werden, da sich Bild und Ton durch ihre gegenseitige Beeinflussung steigern und auf diese Weise ein größeres Ganzes ergeben. Durch die Sprache bekommt der Zuschauer also zusätzliche Informationen, die im Bild nicht enthalten sind.

4.1.4 Filmraum

4.1.4.1 Zusammensetzung der Filmbilder

Neben einem kleineren Teil von Aufnahmen, die on location gedreht wurden, wurde der größte Teil des Filmes *The Mill and the Cross* im Studio gedreht. Die Aufnahmen im Studio fanden nicht etwa in Kulissen zum Film, sondern vor dem bluescreen statt. Dieses Verfahren wurde in Kapitel 2.2.2.7 bereits ausführlich beschrieben.

Brueghel, der im Film durch Rutger Hauer dargestellt wird, wird im Film in sein eigenes Gemälde versetzt. Diesen Effekt erreichte Majewski, indem er die Möglichkeiten des bluescreen

extensiv nutzte.³⁵⁶ So ist jede Einstellung aus 40 bis 147 Ebenen zusammengesetzt, um eine größtmögliche Illusion der Realität zu erzeugen.

Nachdem Majewski herausgefunden hatte, dass Brueghel die *Kreuztragung* aus sieben verschiedenen Perspektiven gemalt hatte, wollte er diese Vision in seinem Film so gut wie möglich nachstellen. Als es an die Dreharbeiten ging, machte er jedoch die Beobachtung, dass die gedrehten Szenen zu sehr wie „ein Film“ aussahen. Er dachte daher über Brueghels Methode der sieben Perspektiven nach und entschied sich schließlich zu dem Bluescreen-Verfahren und zu der digitalen Bildbearbeitung, die es ermöglichte, den Film so zu konstruieren, wie er heute zu sehen ist. Das Problem beim simplen Abfilmen ist gemäß Majewski, dass die Kamera eine falsche Perspektive hat.³⁵⁷ Der Mensch habe nicht ein Auge wie die Kamera, sondern zwei. Das menschliche Auge bewegt sich ständig und verändert seinen Fokus. Majewski wollte mit seiner Darstellung im Film die Funktionen des menschlichen Auges nachbauen.

4.1.4.2 Filmische Räume

Die Situation des offscreen, der die Funktion hat, den Raum außerhalb des Blickfeldes zu erweitern, liegt an der Stelle im Film vor, als Maria ihren Monolog vorträgt (50:31). Gemäß den drei Relationen von on- und offscreen von Igor Ramet³⁵⁸ liegt hier die erste Beziehung vor: Off wird im On sichtbar gemacht, indem der Kopf von Maria eingeblendet wird.

Der filmische Raum oder l'espace, der bei Gardies für das Gesamtkonstrukt des Filmes steht steht den filmischen Orten oder den fragments d'espace gegenüber.³⁵⁹ Das können „die Stadt“, „die Mühle“, „die Kirche“ usw. sein. So findet *The Mill and the Cross* vor verschiedenen, teilweise mit dem Computer bearbeiteten Kulissen statt. Wichtigste Kulisse ist die in Polen anzutreffende hügelige Landschaft, die durch die Nachbearbeitung in die flämische Landschaft mit der Mühle auf dem Felsen verwandelt wurde. Dort werden auch die Standbilder aus dem Gemälde inszeniert. Dann gibt es die Stadt, in der die zur Kreuzigung Verurteilten gefangen gehalten werden, und in ihr die Kirche, welche für den Verräter im Film, den Priester der Stadt

³⁵⁶ Vgl. Lucas, Matthew, <http://www.fromthefrontrow.net/2011/09/painting-on-film-interview-with-lech.html> (13.09.2011).

³⁵⁷ Vgl. Therani, Bijan, <http://cinemawithoutborders.com/european-cinema-in-u-s/3190-i-have-an-absolute-love-for-pieter-bruegel-s-life-story-and-his-paintings-lech-majewski-director-of-the-mill-and-the-cross.html> 10.04.2012 (26.05.2016).

³⁵⁸ Vgl. Ramet, 2002, S. 33-45.

³⁵⁹ Vgl. Gardies, 1993, S. 59.

Antwerpen, steht. Ferner spielen einige Szenen in einem Wohnhaus, in dem eine Familie ihrem alltäglichen Leben nachgeht.³⁶⁰

Rohmer nennt das Bild an sich den Bildraum. Der Bildraum nach Rohmer, der von Frahm der Fotografie zugeordnet wird,³⁶¹ ist in diesem Fall zum Schluss zu erkennen, als das Gemälde der Kreuztragung im Museum abgefilmt wird. Der Architekturraum hingegen bezieht sich auf die Kulissen des Films. Architekturraum sind der Schauplatz der Stadt und der Kirche, aber auch die weiten Landschaftsaufnahmen. Der Filmraum nach Rohmer, das heißt die Art, auf welche Weise der Raum im Film inszeniert wird, ist im Fall von *The Mill and the Cross* eher planimetrisch angelegt, da für einen tiefen Bildraum Bewegungen aus dem Hintergrund in den Vordergrund stattfinden müssen und vice versa, was in dem Film jedoch größtenteils nicht der Fall ist. Der Fluchtpunkt der filmischen Bilder liegt oft über der Bildmitte (wie zum Beispiel in 39:24, wo die Linie des Horizonts zusätzlich noch ganz weit oben liegt), was dafür sorgt, dass trotz der weiten Landschaften der filmische Raum oft als beengend empfunden wird.

Der diegetische Raum nach Hickethier,³⁶² der durch die Parameter der Kamerabewegung und Montage sowie die Konstruktionsprinzipien des Filmes gestaltet wird, ist in diesem Fall im wahrsten Sinne des Wortes diegetisch, weil sich aus ihm zwecks der nicht vorhandenen Sprache die Erzählung entfalten muss. Möglichst viele Schnitte und unterschiedliche Perspektiven, die aber immer den Anspruch haben, künstlerisch durchkomponiert zu sein, sollen dafür Sorgen, dass der Film trotzdem eine gewisse Spannung für den Zuschauer bereithält. Die Verbindung der einzelnen Erzählstränge durch Schnitte kann zuweilen etwas verwirrend sein. Daher wird vom Zuschauer aktive Mitarbeit erwartet, der durch sein Mitdenken die fehlenden Informationen ergänzen soll.

Für Majewski ist unter anderem auch die Dreiteilung des Gemäldes für seine Inszenierung des filmischen Raums von Bedeutung: Die Figurengruppe im Vordergrund taucht zum Anfang des Filmes auf, abgesetzt vom Gesamtgeschehen durch ihre Unbeweglichkeit. Die linke und die rechte Bildhälfte werden durch zwei unterschiedliche Erzählstränge thematisiert. Nun gibt es eine weitere wichtige Besonderheit in der Anlage des Gemäldes, welche vor Majewski – laut einem Interview – noch niemand entdeckt hat und welche in der Realisation des Filmes von

³⁶⁰ Es liegt nahe, dass diese Familie die Familie Brueghel darstellen soll. Die Mutter der Familie im Film soll das Modell zu der Mutter Gottes im Gemälde im Film gewesen sein.

³⁶¹ Vgl. Rohmer, 1980, S. 10 und Frahm, 2010, S. 119.

³⁶² Vgl. Hickethier, 2007, S. 79.

Bedeutung ist.³⁶³ Er sagt in diesem Interview, er habe zuerst versucht, den Film einfach zu drehen, indem er die kostümierten Schauspieler in einer Landschaft platziert habe, die der im Gemälde bzw. den brueghelschen Landschaften am nächsten gekommen sei. Nach mehreren Anläufen sei das Ergebnis immer dasselbe gewesen: Die Bilder hätten nicht wie aus einem Brueghel-Gemälde ausgesehen, sondern wie eine Gruppe von Leuten in einer Landschaft eines Fernsehfilms. Daraufhin besorgte sich Majewski eine sehr gute Reproduktion aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien, wo das Originalgemälde hängt, und übermalte in dieser Reproduktion die Figuren, sodass nur noch die Landschaft zu sehen war. Nach einer Studie dieser Landschaft mithilfe des Computers kam Majewski zu dem Schluss, dass die Landschaft nicht aus einer Perspektive, sondern aus sieben Perspektiven zusammengesetzt ist. Die Verbindungslinien zwischen den Figuren kreuzen sich laut seiner Analyse hinter den Figuren, weshalb sie nicht zu sehen sind.³⁶⁴ Um die durch diese Verbindung der Perspektiven entstandene Illusion in seinem Film nachzubilden, arbeitete Majewski mit mehreren digitalen Schichten, die er nacheinander abfilmte und anschließend am Computer wieder zusammensetzte.³⁶⁵ Dieses Zusammenfassen der verschiedenen Szenen und Schichten geschah in der Postproduktion, die zweieinhalb Jahre in Anspruch nahm. Die Szene mit den wenigsten übereinander gelagerten Schichten besteht aus 40 Schichten, die Szene mit den meisten Schichten hat 147 Schichten.³⁶⁶ Und es ist in Bezug auf den Inhalt gleichzeitig der zentrale Punkt des Filmes, der am meisten Schichten benötigte: Es ist der Moment, in dem die Zeit von Brueghel/dem Müller angehalten wird.

Um die Illusion, sich wahrhaftig in Brueghels Bild zu befinden, perfekt zu machen, ergänzte Majewski die Vegetation durch seine eigene Malerei. Realhintergründe und von Majewski gemalte Hintergründe wurden nachträglich zusammengemischt. Die Wolken am Himmel sind im Film fotografische Ausschnitte einer Reise Majewskis nach Neuseeland.

In *The Mill and the Cross* entstehen die Räume des Films aus dem Gemälde heraus. Vor diesen Hintergründen fügen sich alle Szenen in *The Mill and the Cross* ineinander und tragen so zum globalen Verständnis des Films bei. Die Welt aus dem Gemälde der *Kreuztragung* und die historische Realität verschmelzen bis zu dem Moment am Ende des Films, als das Filmbild in das

³⁶³ Therani, Bijan, <http://cinemawithoutborders.com/european-cinema-in-u-s/3190-i-have-an-absolute-love-for-pieter-bruegel-s-life-story-and-his-paintings-lech-majewski-director-of-the-mill-and-the-cross.html> 10. 04. 2012 (26.05.2016).

³⁶⁴ Meacham, Alec, <http://bombsite.com/articles/6069> (14.09.2011).

³⁶⁵ Ufberg, Ross, <http://www.galomagazine.com/artculture/a-real-gentleman-does-the-impossible-an-interview-with-lech-majewski/> (22.09.2011).

³⁶⁶ Zawia, Alexandra, http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/film/440981_Wolken-aus-Neuseeland.html 02.03.2012 (26.05.2016).

Originalgemälde im Kunsthistorischen Museum übergeht. Der mediale Raum nach Frahm,³⁶⁷ das heißt der Film in seinen spezifischen Eigenschaften wird sichtbar gemacht, indem ganz zu Beginn des Filmes die Inszenierung des ersten Standbildes bzw. die Vorbereitung der einzelnen Komparsen explizit gezeigt wird.

4.1.4.3 Licht

Die einzigartige Bildwirkung, die sich durch den Gestaltungsaspekt des Lichts im Gemälde ergibt, lenkt die Handlung im Film *The Mill and the Cross*. Im ersten Standbild herrscht der Normalstil als Beleuchtungsstil vor. Durch die Lichtreflexe auf dem Haar der Frau im Vordergrund wird klar, dass es sich um eine künstliche Studiobeleuchtung handeln muss. Dies wird umso deutlicher, als man, als das Standbild fertig aufgebaut ist und es das ganze Filmbild ausfüllt, den gemalten Hintergrund aus dem Originalgemälde sieht. Folglich kann diese Einstellung nur vor dem Bluescreen aufgenommen worden sein, weil die unterschiedlichen Filmbestandteile erst hinterher zusammengesetzt wurden. Für das zweite Standbild gelten für die Lichtführung dieselben Aussagen wie für das erste Standbild.

Beim dritten Standbild wird dagegen mit Seitenlicht gearbeitet, welches von rechts kommt. Es soll die untergehende Sonne imitieren und eine abendliche Stimmung schaffen. Die Außenaufnahmen, die sich in der freien Natur zutragen, kommen größtenteils ohne künstliches Licht aus. In manchen Szenen jedoch, in denen ein effektvolles warmes Abendlicht vorherrscht, wurde höchstwahrscheinlich zusätzlich von der Seite beleuchtet. Dies ist umso wahrscheinlicher, als der Hintergrund teilweise wieder aus einem Gemälde übernommen wurde und so die Aufnahmen vor einem bluescreen gemacht wurden.

Szenen im Film, die sich in den Innenräumen befinden, sind meistens von der linken Seite ausgeleuchtet. Dies ist zum Beispiel in der Mühle der Fall. In den Szenen im Haus der Familie kann das Licht auch als Effektlicht bezeichnet werden, da offensichtlich künstlich ausgeleuchtet wurde, das Licht jedoch von einem Fenster hereinzufallen scheint und sich die Lichtquelle somit im Filmbild befindet – zum Beispiel bei 35:28.

Eine weitere Sequenz von Innenszenen findet in der Kirche statt. Das Licht wird dabei von links eingestrahlt. Es handelt sich also um Seitenlicht. In der Szene mit dem Relief kommt das Licht von schräg rechts vorne. Eine komplizierte Lichtsituation findet in Szene 44:47 statt. In diesem Moment verschränken sich der Mann im Chorgestühl und der Mann vor dem Relief. Das Licht

³⁶⁷ Vgl. Frahm, 2010, S. 129.

kommt von rechts und die Figur im Vordergrund ist stärker ausgeleuchtet als die Figur vor dem Relief im Hintergrund, aber im Vordergrund ist ein Lichteinfall praktisch unmöglich, weil es sich um einen abgeschlossenen Raum handelt. In der Kerkerszene der Stelle 52:30 scheint das Licht von vorne zu kommen, ist jedoch stark abgedunkelt und wurde eventuell mit einem Filter erzeugt, um diesen Beleuchtungseffekt zu erzielen.

4.1.5 Intermediale Schnittstellen – Charakteristika der Gemäldekonzeption im Film

Ein Vergleich des Bildes *Die Kreuztragung* mit ähnlichen Gemälden der Zeitgenossen von Brueghel zeigt, dass sich das Bild vor allem durch seine vielfigurige Komposition von den anderen Kreuztragungen unterscheidet. Der Maler Pieter Brueghel der Ältere hatte ein ausgeprägtes Verständnis für Farbwerte und die Beziehung zwischen den einzelnen Farben. Ähnlich wie in den Gemälden von Jan Vermeer spielen die Beziehungen zwischen den einzelnen Farben eine große Rolle. Warme und kühle Farben werden miteinander vermischt und in Kontrast zueinander gesetzt.³⁶⁸ Ursprünglich hatte Majewski geplant, dass die einzige Bewegung im gesamten Film lediglich von der Kamera ausgeführt werden sollte. Michael Gibson sollte dazu die verschiedenen Szenen aus dem Gemälde aus dem Off erläutern. Diese Vorgehensweise begründet er in einem seiner zahlreichen Interviews so: „My initial idea was to make a feature film of motionless characters ... I like stillness, I think stillness happens at the most important moments in life.”³⁶⁹ Anstatt den Film als großes Standbild zu verwirklichen, übernahm Majewski für eine Gliederung seines Filmes folgende Details aus dem Gemälde, die er als Standbilder zur Gliederung des Filmes verwendete: die schon besprochene abgesetzte Gruppe mit Maria Magdalena, der Jungfrau Maria und Johannes im Vordergrund, die Szene mit Esther im Mittelgrund mit der sich dahinter befindenden Figurengruppe. Diese Standbilder gibt es dreimal: vor dem eigentlichen Vorspann, nach circa einer halben Stunde Filmzeit und nach circa einer Stunde Filmzeit. Sie dauern 2:28, 0:21 und 3:30. Die tatsächliche Filmzeit beträgt 1:31:37.

4.1.5.1 Standbild Nr. 1 – erstes filmisches Tableau Vivant

Wie der Rahmen eines Bildes wird der Film durch die Anfangs- und die Schlusszene eingeraht. Der Vorspann des Filmes sowie sein Schluss thematisieren die fertige, vollständige Nachstellung des Originalgemäldes. Im Vorspann des Filmes, zum eigentlichen Beginn des

³⁶⁸ Vgl. Schneider, Norbert, 2004, S. 90.

³⁶⁹ Vgl. Lewandowska – Cummings, <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/featuresandinterviews/interviews/lechmajewski-bruegel-suite.php> (27.04.2012).

Filmes, kann zwischen zwei Gruppen von Filmfiguren unterschieden werden: Es gibt Figuren, die sich bewegen, und Figuren, die wie in einem Tableau Vivant starr vor der Kamera stehen.

Bewegt sind diejenigen Figuren, welche im komplettierten Standbild am Ende des Vorspanns nicht mehr auftreten werden und die Akteure des Gemäldes auf ihre eigentliche Rolle vorbereiten. Durch diese Helfer entsteht beim Betrachter das Gefühl des Filmsets und damit des Films im Film – eine Szene die zum einen an Pasolinis „La Ricotta“, zum anderen jedoch auch an Godards *La Passion* erinnert. Diese Praktik wird von Barck als *mise-en-abyme* bezeichnet.³⁷⁰

Als weitere Akteure des Vorspanns treten zu einem späteren Zeitpunkt Pieter Brueghel und Nicolaes Jonghelinck auf den Plan. Dieser erste Auftritt kann schon als Hinweis auf die Rolle gelten, die Pieter Brueghel in dem Film einnehmen wird: Es ist durch die Anlage der Statisten und der Präsentation von Brueghel offensichtlich, dass es nicht um Brueghels Geschichte, sondern um die seines Gemäldes gehen wird. Im weiteren Filmgeschehen übernimmt er eine kommentierende oder erklärende Funktion. Bevor Brueghel und Jonghelinck sichtbar werden, ist Brueghels Stimme aus dem Off zu vernehmen, welche dem Betrachter die Anlage des Gemäldes erläutert. Mit Brueghel als Filmfigur wurde die Rolle des ursprünglich vorgesehenen Kommentators umgedeutet: Nicht Gibson kommentiert das Bild aus dem Off, sondern Brueghel selbst, der sich gleichzeitig im Film befindet.

Durch die Kamerafahrt bis zum äußeren Ende des Tableaus auf der linken Seite und des äußeren Ende des Tableaus auf der rechten Seite werden die Grenzen des Gemäldes zur linken sowie zur rechten Seite klar abgesteckt. Der Schädel eines toten Tieres deutet auf die spätere Interpretation Majewskis/Gibsons des Kreises der Menschenmenge um den Hinrichtungsplatz in der rechten oberen Gemäldecke als „Kreis des Todes“ hin.

Die Kameraführung ist in dieser Szene des Vorspanns so instrumentalisiert, wie es Majewski ursprünglich vorgesehen hatte: Die einzelnen Figuren des Gemäldes werden abgefahren, und die Figuren an sich bleiben unbewegt. Der Vorspann endet mit einer Totalen, die das vollständige Arrangement des Gemäldes zeigt und in eine Abblende mündet, nach der die eigentlichen Schriftzüge zu der von Majewski selbst komponierten Musik erscheinen.

Diese Totale ist aber nicht als Tableau Vivant im Sinne von Barck zu verstehen, weil verschiedene Punkte dagegensprechen. Das Tableau Vivant wurde früher hauptsächlich im Theater und bei abendlichen Gesellschaften aufgeführt. Daher setzt dies voraus, dass der Betrachter die

³⁷⁰ Barck, 2009, S. 40-41- die *mise-en-abyme* wird hier als Konzentration/Spiegel der Filmhandlung im Tableau Vivant gesehen.

gesamte Szenerie mit einem Blick erfassen kann. Eine vielfigurige Komposition, die nur von einem entfernten Standpunkt aus ersichtlich ist, ist somit nicht für ein Tableau Vivant im traditionellen Sinne vorgesehen. Weiterhin ist diese Einstellung durch „Intermaterialität“,³⁷¹ das heißt Verwendung verschiedener Materialien in einem Medium geprägt: Etwas unterhalb der Mitte des Bildes kann ein Schnitt angesetzt werden; oberhalb dieses Schnittes sind Hintergrund sowie Figuren gemalt; unterhalb dieses Schnittes sind Kulissen sowie Figuren real.

Es gibt aber einige wichtige Unterschiede zwischen dem scheinbar vollständig gezeigten lebenden Gemälde des Vorspanns und dem Originalgemälde. Der wichtigste Unterschied ist wohl, dass der Wagen mit den Verurteilten nicht im Bild zu sehen ist. Der zweite frappierende Unterschied ist, dass die Figur der Maria verdoppelt erscheint, da sich rechts hinter der hinteren Beweinungsgruppe eine weiß gewandete weibliche Figur befindet und die Position der Maria ja schon an der Spitze der vorderen Beweinungsgruppe besetzt ist.

Des Weiteren unterscheidet sich die Perspektive vom Originalgemälde: Der Übergang von Vordergrund zu Mittelgrund erfolgt im Film sehr abrupt (Abb.1). So findet die Szene mit Simon und Esther, die ja später im Film noch wichtig sein wird, unmittelbar hinter dem linken Felsen im Vordergrund statt. Die Beweinungsgruppe im rechten Vordergrund ist hier im Filmgemälde nicht vom Mittelgrund getrennt und wurde zudem in Richtung Bildmitte verrückt. Der Hausierer sitzt direkt zwischen diesen zwei Szenen ohne Abstand zu der Szene mit Esther und Simon. Der Blickpunkt des impliziten Betrachters ist jedoch nicht derselbe. Während in der originalen Kreuztragung der implizite Betrachter wie von einem erhöhten Standpunkt auf das Panorama blickt, wirkt es im Filmgemälde so, als befände er sich frontal vor der Szenerie.

Außerdem bewegen sich auch sehr kleine Figuren im Hintergrund. Starre Figuren, die explizit aus dem Gemälde übernommen werden, und reale Figuren werden vermischt. Technisch kann das nur mit den verschiedenen digitalen Schichten bzw. Ebenen erklärt werden, für die die Schauspieler erst einzeln vor dem Bluescreen aufgenommen werden und in der anschließenden digitalen Bildbearbeitung zusammengeführt werden. Es ist also ein ähnliches Verfahren wie in dem Bildbearbeitungsprogramm Photoshop, in dem ebenfalls verschiedene Ebenen übereinandergelegt werden können, sodass sich ein neues Bild ergibt.

Das Gegenstück dieser Eingangsszene bildet, wie schon angedeutet, die Schlusszene des Filmes, in der, nachdem sich einige Menschen tanzend im Kreis versammelt haben, das Gemälde an sich gezeigt wird, und zwar dort abgefilmt, wo es ursprünglich hängt, im Kunsthistorischen

³⁷¹ Vgl. Kleinschmidt, 2012, S. 16.

Museum in Wien. Die Kameraführung legt nahe, dass dies wie ein Rückwärtszoom, sozusagen aus dem Bild heraus, vom Betrachter aufgenommen werden soll.³⁷² Die Betrachter bewegen sich also aus der Welt – oder Diegese – des Gemäldes in ihre Realität. Das reale Gemälde funktioniert im Film wie eine Glasscheibe, welche die Verbindung zur Welt im Gemälde herstellt und vice versa. Freilich liegt es nahe, dass Majewski bei der letzten Szene an eines seiner inspirierenden Vorbilder, nämlich Tarkovsky,³⁷³ gedacht haben könnte, der in der letzten Szene des *Andrej Rubljow* mit der Kamera die Werke dieses russischen Ikonenmalers gewissermaßen abfährt.³⁷⁴

In dieser Schlusszene kommen noch weitere Gemälde – wie der *Turmbau zu Babel* zum Vorschein, der in dem Museum im demselben Raum wie die *Kreuztragung* hängt, und zwar direkt daneben. Abgesehen von der Rahmen- und Symmetriebildung der letzten Szene könnte diese auch als Aufforderung gesehen werden, sich mit weiteren Gemälden von Brueghel/den alten flämischen Meistern zu beschäftigen und deren Symbolik auf ähnliche Weise zu deuten, wie dies Majewski anhand der *Kreuztragung* versucht hat.

Die Zeit im Film zieht sich über einen Tag, von Sonnenaufgang zu Sonnenuntergang. Der Vorspann und der Nachspann fallen aus dieser zeitlichen Ordnung und stehen somit außerhalb der innerfilmischen Zeit.

³⁷² Das Jugendbuch Meister *Joachims Geheimnis* beschreibt diesen Prozess in umgekehrter Richtung: hier wird ein Junge in ein Gemälde von Patinier versetzt.

³⁷³ Lewandowska - Cummings, Basia, <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/featuresandinterviews/interviews/lech-majewski-bruegel-suite.php> (27.04.2012).

³⁷⁴ Im Gegensatz zu Andrej Rublow jedoch, in dem das eigentliche Werk dieses Künstlers nur am Rande thematisiert wird, besteht *The Mill and the Cross* dem Inhalt nach nur aus Gemälde, den Kulissen nach mindestens zu einem Viertel aus gemaltem Hintergrund.



Abb. 1: Vorspann: vollständige Nachstellung des gesamten Gemäldes

4.1.5.2 Standbild Nr. 2 – zweites filmisches Tableau Vivant

In den Filmen, die Barck behandelte,³⁷⁵ kommen Standbilder meistens mit wenigen Figuren zum Einsatz. Die Kamera verändert dabei nur selten ihre Position. Es wird stattdessen viel mit Montage gearbeitet. In *The Mill and the Cross* lässt sich das mittlere Standbild im Film um 32:10 mit Barcks Auffassung eines filmischen Tableau Vivant vergleichen.³⁷⁶ Es handelt sich um einen Teilausschnitt, ein Detail aus dem Gemälde – nämlich die Szene, in der Simon von Cyrene von den Soldaten gezwungen wird, beim Tragen des Kreuzes zu helfen, welches durch diese Betonung als gliederndes Element von Majewski als Schlüsselereignis im Gemälde markiert wird. Wie das erste Standbild wird dieses ebenso durch Brueghel und Jonghelinck kommentiert und jetzt sogar eingeleitet.

³⁷⁵ Vgl. Barck, 2008, S. 83, 115, 149, 193, 273.

³⁷⁶ Vgl. Barck, 2008, S. 54-59: Joanna Barck teilt die Tableaux Vivants grob in zwei Gruppen ein: 1) Das theatrale, teils bewegte Tableau Vivant, das in einen größeren Handlungszusammenhang, z.B. im Theater, eingebunden wird. Diesem Tableau Vivant verwandt sind Mysterien, Passions und Prozessionsspiele, Moritate und mittelalterliche Bänkelsinger. 2) Das solitäre Tableau Vivant, welches eine eingefrorene Szene nach einem Gemälde darstellt. Die Körper sind hier künstlich und starr. Beispiele für das theatrale Tableau Vivant sind in *Senso* von Visconti; für das solitäre Tableau Vivant sind Beispiele in *Christo* von Antamoro oder *La Ricotta* von Pasolini zu finden.



Abb. 2: Detailszene aus dem Gemälde mit Simon von Cyrene und den Söldnern

Wieder ist Brueghels kommentierende Stimme aus dem Off zu hören.³⁷⁷ Der Beginn der Szene wird von Brueghel mit den Worten „Now if you look here, Simon is taken away from Esther to help carrying the cross“ eröffnet. Es wird die Szene gezeigt, in der Esther von den Soldaten bedroht wird. Daraufhin folgt ein Standbild, in dem Jesus unter dem Kreuz gezeigt wird.



Abb. 3: Judas und der gestürzte Christus

Gleichzeitig wird diese Szene jedoch in einer folgenden Einstellung mit einer Szene verbunden, die im Originalgemälde weiter hinten im Bild liegt. Es ist die Szene der Verurteilten im Wagen. In der nächsten Einstellung ist im Vordergrund links bis unter die Hüfte, also in einer amerikanischen Einstellung, der Mann zu sehen, der sich später als Judas entpuppen wird. Er steht

³⁷⁷ Es sollte hier jedoch zwischen der späteren Szene mit Charlotte Rampling als Mutter Gottes unterschieden werden, da sich jene in der Geschichte befindet, und somit einen homodiegetischen Standpunkt hat.

seitlich, blickt dem Zuschauer jedoch ins Gesicht. Judas ist als Figur in dem Gemälde von Brueghel nicht wiedergegeben und entspricht somit einer vom Gemälde abweichenden narrativen Erweiterung des Filmraumes von Majewski. Ähnlich schildert Majewski im Film, was nach der Kreuzigung geschah.³⁷⁸

Diese Judas-Figur ist – wie aus dem Film ersichtlich, da sie im Kontext einer Kirche bzw. eines Beichtstuhls erscheint – der Priester der Stadt Antwerpen, in der Brueghel damals gemalt hat.³⁷⁹ Nun stellt sich die Frage, was die Szene mit Esther einschließlich der Folgeszene mit Christus und der Judasfigur im Vordergrund mit der Szene mit den Verurteilten in dem hölzernen Wagen verbindet. Zum einen sind diese drei Szenen natürlich die Hauptaktionen des Gemäldes, die Szenen, denen sich das Auge des Betrachters zuerst zuwenden wird. Offensichtlich hat diese Sequenz an Filmbildern aber auch eine symbolische Dimension. Nach Ansicht der Verfasserin lassen sich die genannten Szenen mit einem Begriff verbinden: Verrat. Die Judasfigur, repräsentiert durch den Priester der Stadt, könnte somit für den Verrat der Kirche an ihren eigenen Werten bzw. Geboten stehen.

In dem Standbild mit Esther, also dem ersten Filmbild, das von diesem Standbild gezeigt wird, wird der Betrachter mit der Widersprüchlichkeit der Gläubigen konfrontiert.³⁸⁰ Der Rosenkranz, welcher von ihrem Gürtel hängt, deutet auf ihre Scheinheiligkeit hin, weil es als Christin ihre Aufgabe wäre, dem Mann, der gekreuzigt werden soll, alle ihr verfügbaren Mittel zur Hilfe zu stellen.

Nach dem Bild mit Jesus unter dem Kreuz und Judas als Antwerpener Priester im Vordergrund des Bildes wird die Gruppe von Leuten gezeigt, unter der Stimme Brueghels aus dem Off: „And they all look at Simon, not at the Savior!“ Ihr Verrat besteht darin, von ungerechten Ereignissen einfach wegzuschauen, kein Mitgefühl zu zeigen bzw. das Unrecht gar nicht zu erkennen. Statt auf Jesus schauen sie auf Simon, der für die Menschheitsgeschichte gänzlich unwichtig werden wird. Die Motivation dahinter ist gleichfalls kein Mitgefühl, sondern pure Schaulust.³⁸¹

³⁷⁸ Suchsland, Rüdiger, <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/1612777/>: „Majewski verlängert die Geschichte nach hinten, also was nach der Kreuzigung geschah.“ (24.07.2012).

³⁷⁹ Suchsland, Rüdiger, <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/1612777/> (24.07.2012).

³⁸⁰ Gibson, Michael, 2012, S. 84.

³⁸¹ Majewski sagt dazu in einem Interview auf <http://cinemawithoutborders.com/european-cinema-in-u-s/3190-i-have-an-absolute-love-for-pieter-bruegel-s-life-story-and-his-paintings-lech-majewski-director-of-the-mill-and-the-cross.html>: Das Phänomen der Bagatellisierung eines wichtigen Ereignisses findet seine Parallele in den Werken „Tod des Sauls“ oder „Sturz des Ikarus“ von Pieter Brueghel dem Älteren, was im Film von der Figur des Brueghels ebenfalls explizit erwähnt wird. Allen drei Werken, Kreuztragung Christi, Sturz des Ikarus und Tod des Sauls ist gemein, dass ein wichtiges Ereignis so dargestellt wird, dass es dem Betrachter erst gar nicht möglich ist es genau zu lokalisieren. Damit soll verdeutlicht werden, dass die Menschheit zu diesen Zeiten die Wichtigkeit dieser Ereignisse nicht erkannt hat.

In der darauf folgenden Szene sind die hinzurichtenden Gefangenen in dem Wagen zu sehen. Das Bild wird dabei von der unteren Kante des Wagens begrenzt. Am rechten Ende des Wagens steht ein schwarz gekleideter Soldat, welcher einen starken Kontrast zu dem rechts hinter der Szenerie stehenden weiß gekleideten Priester bildet. Der Gefangene ganz links im Wagen hält ein kleines Kreuz in seiner Hand. Das Kreuz kann doppeldeutig aufgefasst werden.³⁸² Zum einen verweist das Kreuz in der Hand des Verbrechers auf die kommende Hinrichtung mit dem Kreuz als Symbol des Todes, zum anderen ist das Kreuz im 16. Jahrhundert kulturell und geschichtlich als Symbol für Heil und Auferstehung bekannt.



Abb. 4: Detailszene mit dem Wagen der Verurteilten

Nach einem weiteren Schnitt fällt der Blick auf bäuerliche Leute, welche auch in eine bestimmte Richtung, nämlich auf Simon schauen. Dabei fällt auf, dass die erste Gruppe den Blick nach links gewendet hat, die zweite Gruppe den Blick dagegen nach rechts. Durch diese Blicklenkung entsteht der Eindruck, als ob die Figuren „aus dem Filmbild hinausschauen“. Sie wenden den Blick von dem negativ konnotierten Ereignis der Hinrichtung Jesu ab. Im Originalgemälde gibt es diese Figuren so nicht. Es sind typisierte Gestalten, wie sie in Brueghels Gemälden oft vorkommen. Als Gruppe an sich finden sie ihr Gegenüber in der kleinen Menschenansammlung hinter der Szene mit Esther und dem Soldaten oder in der Gruppe links vor Jesus, in der alle ebenfalls die Szene mit Esther beobachten.

Der nächste Schnitt zeigt das Lamm vor der Szene mit Esther, sodass es das ganze Bild ausfüllt. Ein kleines Detail wird somit in den Mittelpunkt des Interesses gerückt und mit Bedeutung aufgeladen. Es drängt sich somit unmittelbar der Gedanke des Lammes als christliches Symbol des Agnus Dei, einerseits für das Opfer, aber andererseits auch für die Auferstehung Jesu Christi

³⁸² Gibson, Michael, 2012, S. 84.

auf. Hier fällt auf, dass es Majewski wichtig war, Brueghels Symbolik in seinem Film zu übernehmen und an mancher Stelle zu betonen.³⁸³

In der nächsten Einstellung (32:34), die immer noch frontal aufgenommen wurde, ist die Kamera weiter entfernt, sodass alle vorher beschriebenen Detailszenen nun wahrnehmbar sind. Jonghelinck und Brueghel sind Teil des Bildes. Sie stehen mit dem Rücken zur Kamera außerhalb des eigentlichen Geschehens. Die einzelnen Hauptszenen, nämlich die Szene mit Esther und dem Soldaten, Jesus mit dem Kreuz sowie der Karren mit den Verurteilten, setzen sich gestaffelt in den rechten Bildhintergrund fort, wobei sich der Karren mit den Verurteilten am weitesten im Hintergrund befindet; die Szene mit Jesus unter dem Kreuz befindet sich in der Mitte. Diese Anordnung entspricht in groben Zügen dem Gemälde. Gleichzeitig sind hier jedoch alle drei Szenen viel näher zueinander gerückt, was dem Gesamtbild im Film einen unwirklichen Charakter verleiht. Der Abstand im Gemälde von Esther zu Jesus ist viel weiter und durch viele Figuren versperrt, während sich Jesus auf einer Ebene mit dem Wagen der Verurteilten und direkt hinter ihnen befindet. Das Lamm als Symbol für die Auferstehung ruht vor der ganzen Szenerie.

4.1.5.3 Standbild Nr. 3 – drittes filmisches Tableau Vivant

Das dritte und letzte Standbild findet an der Stelle 1:02:53‘ statt. Es wird eingeleitet durch Jonghelinck, welcher sein Wort an Brueghel richtet: *„If only time could be stayed, if it only could be brought to a stop, then we could wrestle the senseless moment to the ground and clearly speak its name to its face and break its power. (...) Do you think, you could express this?“* Auf diese Frage hin gibt Brueghel dem Müller mit der Hand ein Zeichen, welches dieser übernimmt. Daraufhin kommt der Hinrichtungszug zum Stehen.³⁸⁴

Mit Beginn der Kamerafahrt ist der berittene Soldat in roter Uniform mit der Fahne zu sehen. Auf Abbildung 5 ist die Kamera bereits ein Stück weitergefahren und der Wagen mit den Verurteilten ist im Filmbild.

³⁸³ Ufberg, Ross, <http://www.galomagazine.com/artculture/a-real-gentleman-does-the-impossible-an-interview-with-lech-majewski/> (22.09.2011): Laut Majewski benutze Brueghel eine „versteckte Sprache der Symbole“ die in allen seinen Bildern vorkäme.

³⁸⁴ Majewski sagt dazu in einem Interview auf <http://www.culture.pl/>: „Gibson believed that to be a crazy idea, but in time we were able to put together something along the lines of a treatment: we chose 12 figures, added an ante scriptum and post scriptum for the focal point, which was to be the afore-mentioned stillness of the figures“.



Abb. 5: Eingefrorener Hinrichtungszug unter der Mühle

Von der Fahne ausgehend bewegt sich die Kamera also langsam nach links, vom Originalgemälde ausgehend in der Leserichtung rückwärts. Die Figuren stehen dabei unbeweglich. Es sind die gleichen Szenen, die hier herausgestellt werden, wie dies im vorherigen Standbild der Fall war. Jetzt werden sie jedoch anders präsentiert. Sie werden nicht stakkatoartig durch Schnitte aneinandergereiht, sondern in einer Einstellung durch eine langsame Kamerafahrt und zudem in umgekehrter Reihenfolge abgefahren: zuerst den Karren mit den Verurteilten, dann Jesus unter dem Kreuz und zuletzt die Szene mit Esther. Verändert hat sich in der Zusammenstellung lediglich, dass der Hausierer jetzt ins angehaltene Geschehen einbezogen wird. Er sitzt in der gleichen Stellung wie im Gemälde am unteren Bildrand. Da die Judasfigur in diesen Bildern nicht vorhanden ist, liegt es nahe, dass der Hausierer diese Figur ersetzt hat und somit den Gegenpart zu ihr bildet.

4.1.5.4 Offene und geschlossene Form

Bei den intermedialen Schnittstellen bzw. den drei Standbildern handelt es sich gemäß dem Werk zur Filmanalyse von Beil, Kühnel und Neuhaus,³⁸⁵ die die Theorie von Wölfflin auf das Filmbild übertragen haben, jeweils um eine geschlossene Form. Jedes dieser Filmbilder erfüllt die entsprechenden Kriterien, weil feste Konturen vorhanden sind, die Figuren versetzt und isoliert im Raum stehen, die Raamtiefe durch flächenhaft gestaffelte Schichten erzeugt wird und die einzelnen Bildteile jeweils für sich stehen und zusammen ein großes Ganzes ergeben.

Von einer offenen Form des Filmbildes kann man zum Beispiel in einigen Innenaufnahmen des Hauses der Bauernfamilie/Brueghels fiktiver Familie sprechen, weil der Bildraum hier durch Durchblicke in weitere Räume erweitert wird. Im Gegensatz zu den intermedialen

³⁸⁵ Vgl. Beil, Kühnel, Neuhaus, 2012, S. 63.

Schnittstellen, in denen der Raum gestaffelt erscheint, erweckt er hier eher den Eindruck von Dreidimensionalität.

4.1.6 Vom Symbol zur Message

Die Spinne und ihr Netz ist ein Leitmotiv in *The Mill and the Cross*, welches als Sinnbild für die Komposition des Gemäldes verwendet wird. Das Spinnennetz taucht erstmalig in der 35. Einstellung neben einem auf einer Wiese liegenden Statisten auf. In der sechsunddreißigsten Einstellung schlägt eben jener Mann mit einem Stöckchen auf das Spinnennetz ein. Dieser Statist könnte als einfacher Mann aus Brueghels Zeit gesehen werden, der für das Gemälde ebenso wichtig war wie der Maler selbst. Später, in der 57. Einstellung, wird Brueghel selbst vor einem riesigen Spinnennetz gezeigt, in dessen Mitte sich eine Spinne befindet. Brueghel berührt mit einem Stäbchen die Spinne im Netz, sodass die Szene an die beschriebene Episode erinnert.

Das Schaf zum Ende des 2. Standbildes leitet eine Kette von Filmbildern ein, auf denen jeweils ein Symbol dargestellt wird. Daher schließt sich an das Schaf das wichtigste Symbol, welches den ganzen Film beherrscht, an: die Mühle auf dem Felsen mit dem Müller als einer gottgleichen Figur, was durch den Ausspruch der Figur des Filmbrueghel „Miller of Heaven“ unmissverständlich deutlich gemacht wird.³⁸⁶ Die Figur des Müllers lenkt im Film alle Figuren und hat somit auch die Macht zum Anhalten der Zeit.

Als nächstes Symbol folgt der Hausierer. Er trägt das „Brot des Lebens und des Schicksals“ in die Welt hinaus. Dadurch, dass dieser Hausierer unmittelbar dem Müller folgt, wird seine symbolische Bedeutung herausgestrichen: es könnte sich hier um eine Analogie zu einer Person, die die Aufgabe hat, das Wort Gottes zu verkünden handeln, also einem Priester. Das Brot ist dabei symbolisch als der Leib Christi der Eucharistie zu verstehen.

Der Hausierer als Träger des Brotes ist positiv konnotiert, wohingegen der Priester der Stadt Antwerpen, welcher im Film die Rolle des Verräters hat, eine negative Konnotation hat. Diese zwei Gestalten werden, was die Verbreitung von Gottes Wort betrifft, im Film gegenübergestellt. Es liegt nahe, den Priester von Antwerpen als Vertreter der katholischen Kirche und den Hausierer als Vertreter der evangelischen Kirche zu sehen. Dafür spricht auch, dass in der 59. Einstellung eine Bibel direkt vor dem Hausierer platziert ist. Eine Gegenüberstellung dieser

³⁸⁶ Zitat/Film: „In most paintings God is shown parting the clouds. In my painting, the miller will take his place. He is the great miller of heaven, grinding the bread of life and destiny.”

Figuren wäre demnach eine Verbildlichung der politischen Polemik in Brueghels *Kreuztragung*: Verlagerung der Kreuzigungsthematik in die Zeit der spanischen Inquisition in Flandern.

Der Plot des Filmes *The Mill and the Cross* ist um zwei Symbole, nämlich den Kreis und das Kreuz konzipiert.³⁸⁷ Brueghel überträgt diese Symbolik aus Christi Zeit in seine eigene Epoche, in der durch die spanische Inquisition Hinrichtungspraktiken wie die Kreuzigung wieder aufgenommen wurden.

Das Rad bzw. das Kreuz spiegeln das zyklische bzw. das lineare Zeitverständnis wider. Majewski sieht das vorherrschende Zeitverständnis bis zu der Kreuzigung als zyklisch.³⁸⁸ Die Kreuzigung sei als einschneidendes Ereignis der Punkt gewesen, ab dem die Zeit nicht mehr zyklisch gesehen werden konnte. Ab diesem Zeitpunkt war das menschliche Zeitempfinden linear. Das lineare Zeitverständnis spiegelt sich in dem Kreuz von Jesus Christus, ebenfalls in der rechten Bildhälfte, wieder.³⁸⁹ Obwohl Christus im Gemälde erst auf den zweiten Blick zu erkennen ist, nimmt das Kreuz die zentrale Position im Gemälde ein.

Der Kreis ist ein Symbol für ein zyklisches Zeitverständnis. Laut Majewski findet er sich als Symbol sowohl auf der linken als auch auf der rechten Bildhälfte in der Kreuztragung Christi wieder.³⁹⁰ Der Kreis erscheint in verschiedenen Formen im Gemälde: Da ist zum einen das Rad als Hinrichtungsgegenstand, das wiederholt auf der rechten Bildseite auftaucht. Zum anderen sieht Gibson³⁹¹ aber auch in der Stadt im Hintergrund der linken Bildseite sowie in der Menge um den Hinrichtungsplatz mit den zwei schon errichteten Kreuzen im rechten Hintergrund zwei kleinere Kreise, die von der Figur des Brueghel im Film als „Circle of Life“ und „Circle of Death“ bezeichnet werden. Der dritte und wichtigste Kreis ist im Bild nur halb vorhanden: Die Mühle auf dem Felsen ist der Mittelpunkt eines imaginären Kreises. Der Hinrichtungszug liegt somit auf dem unteren Rand dieses Kreises.

Um die von Gibson benannten Symbole Kreis und Kreuz in seinem Film aufzugreifen, hat Majewski diese in seinem Film in zwei narrative Einheiten verwandelt: Der Kreis als Symbol taucht als das Rad wieder auf, das für das erste Opfer im Film steht, das die spanische Inquisition

³⁸⁷ Laut meinem persönlichen Interview mit Lech Majewski am 10.11.2013.

³⁸⁸ Laut meinem persönlichen Interview mit Lech Majewski am 10.11.2013.

³⁸⁹ Laut meinem persönlichen Interview mit Lech Majewski am 10.11.2013.

³⁹⁰ Vgl. Meacham, Alec, <http://bombsite.com/articles/6069> (14.09.2011).

³⁹¹ Vgl. Gibson, 2012, S. 39.

fordert. Majewski beschreibt dies als eine „scene depicting the hanging up of an anonymous victim left for the birds to devour“.³⁹²

Dieses anonyme Opfer ist aber dennoch im Gemälde vorhanden: Es ist der Mann auf der linken Gemälde-seite mit dem Kalb im Korb. Da unmittelbar hinter diesem Detail die Soldaten im roten Rock auf der horizontalen Mittelachse des Gemäldes vorbeiziehen, erweiterte Majewski den filmischen Raum um die Szene, in der der junge Mann von den Soldaten auf dem Rad hingerichtet wird, wo er einen langsamen und qualvollen Tod stirbt.

Das Kreuz hingegen wird im Film in seiner ursprünglichen Bestimmung verwendet. Es steht für das zweite Opfer, das durch die Begleitumstände zwar die Attribute Jesu Christi, wie zum Beispiel die Dornenkrone, besitzt, durch die Rahmenbedingungen der Hinrichtung jedoch gleichsam als Opfer der spanischen Inquisition identifiziert werden kann und von Majewski als „a similar scene depicting an anonymous crucifixion“ beschrieben wird.³⁹³

Außer dem Heiland und dem von dem durch die Soldaten Verfolgten und den Angehörigen der beiden gibt es noch zwei wichtige Protagonisten im Film: Es sind Brueghel und Jonghelinck, ein Auftraggeber und Sammler der Werke Brueghels. Im Gemälde der Kreuztragung gibt es eine Figur unten am Pfosten des rechten Bildrands, welche von Gibson als Selbstporträt Brueghels gedeutet wurde.

Brueghel wahrt über den ganzen Film hindurch eine Distanz zum Geschehen des Bildes, welches zum Teil durch räumliche Markierungen, wie zum Beispiel Mauern in der Mitte des Bildes, verdeutlicht wird. Seine einzige Verbindung zu den Filmfiguren und damit den Figuren des Gemäldes ergibt sich über die Jungfrau Maria, da zu dieser Frau eine Beziehung angedeutet wird.

Außer den Protagonisten kommen noch andere Figuren des Gemäldes im Film als Statisten vor. Da gibt es zum einen den Hausierer, der den Vordergrund mit dem Mittelgrund verbindet, die Wasserträgerin rechts von dem Paar mit dem Lamm im Korb sowie die spielenden Kinder unterhalb des Felsens mit der Mühle. Die Menschenansammlung im Hintergrund rechts wurde von Majewski als ein freudiges Ereignis umgedeutet, in dem die Menge sich tanzend im Kreis bewegt.

³⁹² Vgl. Zarebski, Konrad J., http://www.culture.pl/web/english/resources-film-full-page/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/from-the-tree-of-life-to-the-tree-of-death-interview-with-lech-majewski (01.01.2014).

³⁹³ Vgl. Zarebski, Konrad J., http://www.culture.pl/web/english/resources-film-full-page/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/from-the-tree-of-life-to-the-tree-of-death-interview-with-lech-majewski (01.01.2014).

Das Abfilmen des Originalgemäldes im Kunsthistorischen Museum in Wien erfüllt eine besondere Funktion. In seinem Originalzustand im Museum hat das Gemälde vor allem den Status eines historischen Dokuments aus der Zeit von Pieter Brueghel dem Älteren. In unmittelbarer Nähe zu weiteren Gemälden kann es dem Betrachter dazu dienen, Vergleiche zwischen den Werken anzustellen. Der Betrachter wird eine Weile vor dem Gemälde verweilen, da es ihn Zeit kosten wird, die Zusammenhänge und Details im Gemälde zu erkennen, was dem Betrachter auch tatsächlich möglich sein wird, weil das Bild in der Originalgröße die Maße 124 x 170 cm hat. Dies alles ist in der abgefilmten Version des Gemäldes nicht möglich. Hier funktioniert das Originalgemälde der *Kreuztragung* als künstlerisches Ausdrucksmittel Majewskis, um den Film einen symmetrischen, runden Abschluss zu geben. Die abgefilmte *Kreuztragung* ist ein Symbol für das Originalgemälde der Kreuztragung, das auf letzteres verweist.³⁹⁴

4.1.7 Exkurs: Rezeption des Films in Kunst und Museum

Im Rahmen der 54. Biennale von Venedig wurde von Lech Majewski vom 1. Juni 2011 bis zum 27. November 2011 die Brueghel-Suite als Videoinstallation zwischen den Kirchen Chiesa di San Lio (Castello, Campo San Lio) und Campo San Pantalon (Dorsoduro 3711) aufgeteilt, so dass in jeder der beiden Kirchen Teile der Installation zu sehen waren.³⁹⁵ Im selben Jahr war die Installation außerdem im Pariser Louvre sowie im Nationalmuseum im polnischen Krakau zu sehen. Die Installation war das Ergebnis einer Zusammenarbeit mit Michael Francis Gibson, der das Buch *The Mill and the Cross* geschrieben hatte, das Majewski zu seinem Film inspirierte. Gibson hatte bei den Videoinstallationen die Rolle, den Text zur Einführung im Katalog zu schreiben.³⁹⁶ In San Lio war die Installation so aufgebaut, dass die Videosequenzen aus dem Film auf beide Seiten des Hauptaltars projiziert wurden.³⁹⁷

Nachdem die Brueghel-Suite auf der 54. Biennale von Venedig, im Louvre sowie im Museum in Krakau zu sehen war, wurde sie in vielen Städten auf der ganzen Welt ausgestellt. Diese Ausstellungsorte waren das Tel-Aviv Museum of Art, die Fondation L'Estrée in Lausanne, das Wapping Project in London, der Kunstverein Wiesbaden, der Palais des Beaux-Arts in Bruxelles, der Palacio de Cibeles in Madrid, das Museo d'Arte Contemporanea (MACRO) in Rome, das Latvian National Museum of Art in Riga, das Museo de Arte Contemporaneo in Segovia,

³⁹⁴ Dies wird auch dadurch deutlich, dass das Gemälde im Film nur noch im Umriss erkennbar ist. Dem Zuschauer wird es unmöglich sein, Einzelheiten im Gemälde zu erkennen. Gleichzeitig weiß er durch die äußere Form des Gemäldes, dass es nur die Kreuztragung von Pieter Brueghel sein kann.

³⁹⁵ Vgl. Majewski, Lech, http://www.lechmajewski.com/html/bruegel_suite.html (12.11.2015).

³⁹⁶ Aus meiner Korrespondenz mit Lech Majewski vom 12. November 2015.

³⁹⁷ Vgl. Majewski, Lech, http://www.lechmajewski.com/html/bruegel_suite.html (12.11.2015).

das Center of Contemporary Art in Toruń, das Museum of Image & Sound in Sao Paulo, das Kühlhaus in Berlin, die Villa Olmo in Como sowie das Centro Casto Alves in Salvador.³⁹⁸

Filmsequenzen, die in szenische Raumkonzepte übersetzt werden, erzeugen neue Formen des filmischen Sehens. Kinematografische Installationen sind in der zeitgenössischen Kunst keine Seltenheit und haben daher auch schon zu unterschiedlichen Begriffsbildungen geführt, von denen im internationalen Vergleich bislang der Begriff „New Cinema“ am meisten gebraucht wird.³⁹⁹ Eine Videoinstallation aus Filmmaterial hat gegenüber dem „bloßen“ Film den Vorteil, dass sie, anstatt die eindimensionale Blickachse beizubehalten, wie dies beim Spielfilm der Fall ist, in verfremdenden Ein- und Überblendungen die Rolle der filmischen Mittel selbst ins Bild setzen kann.⁴⁰⁰ Im räumlichen Kontext der Aufführung der Videoinstallation wird der intermediale Charakter des Filmkunstwerkes außerdem noch betont, weil der Film in mehrere Elemente zerfällt. Der Konstruktionscharakter des Filmes wird somit in gewisser Weise zur Schau gestellt. Gleichzeitig erwächst aus dem filmischen Raum-Zeit-Verhältnis sowie den musealen räumlich-zeitlichen Bedingungen ein Spannungsverhältnis, welches nicht aufgelöst werden kann.

Um das Phänomen der filmischen Materialien in künstlerischen Installationen zu analysieren, benutzt Frohne den schon von Barck im Kontext von Pasolinis *La Ricotta* verwendeten Begriff der *mise-en-abyme*.⁴⁰¹ Die *mise-en-abyme* ist der Film in Ausschnitten in einem neuen räumlichen Kontext. Durch die künstlerische Inszenierung der Filme entstehen Wechselwirkungen zwischen dem ursprünglichen Film und dem neuen Werk, das durch eine künstlerische Präsentation des filmischen Materials in einem neuen Kontext entsteht. So ist es auch im Fall der Brueghel-Suite, deren Präsentationsraum im Rahmen der Biennale von Venedig symbolisch aufgeladen ist. Durch die Präsentation in den Kirchen bekommt der Film eine neue Bedeutung. Der Film *The Mill and the Cross* wurde außerdem – wie auch viele Filme von Majewski bereits etabliertem Kollegen Jean-Luc Godard – in die Sammlung des MOMA in New York aufgenommen.⁴⁰²

³⁹⁸ Aus meiner Korrespondenz mit Lech Majewski vom 12. November 2015.

³⁹⁹ Vgl. Frohne, 2011, S. 58.

⁴⁰⁰ Vgl. ebd., S. 58.

⁴⁰¹ Vgl. ebd., S. 75.

⁴⁰² Vgl. the Museum of Modern Art New York, <http://www.moma.org/collection/artists/33473?locale=en> (29.01.2016).

4.2 Analyse des Films *Shirley – Visions of Reality*

4.2.1 Intermediale Einordnung

4.2.1.1 Ältere Ansätze intermedialer Beschreibung

Jedes der Gemälde ist gemäß Bonitzer ein zeitlich in die Länge gezogenes Tableau Vivant, welches wiederum ein Tableau Vivant im Film beinhaltet, das für Lessings Vorstellung des fruchtbaren Augenblickes steht, welcher den Moment einer Erzählung darstellt, in dem das wichtigste der jeweiligen Geschichte am prägnantesten ausgedrückt wird.⁴⁰³ Der fruchtbare Augenblick und das filmische Tableau fallen in dem Moment in *Shirley* zusammen, in dem die jeweilige Szene im Filmbild und in der Gemäldevorlage übereinstimmen.

Von einem Plan-Tableau im Sinne Bonitzers zu sprechen, ist bei diesem Film jedoch schwierig, da die Bedingung, dass das Filmbild anarrativ sein müsse und sich nicht in den erzählerischen Rhythmus einordnen lasse, nicht erfüllt ist.⁴⁰⁴ Stattdessen geht der „fruchtbare Augenblick“, der Augenblick, in dem Filmbild und Gemäldevorlage übereinstimmen, in jeder Episode vorüber, ohne dass sie der Zuschauer bemerkt – vorausgesetzt, er hat keine Vorkenntnisse über Hoppers Malerei.

Montage in ihrem ursprünglichen Sinn hat in diesem Film eine sekundäre Bedeutung, da durch die fehlende sprachliche Interaktion kein Schuss-Gegenschuss-Prinzip notwendig ist. Auch die Handlung des Films bewegt sich in visueller Hinsicht lediglich in dem Rahmen, der von dem Gemälde Rahmen der Originalvorlage abgesteckt ist. Wenn die Handlung darüber hinausgeht, dann wird dies durch akustische Informationen ergänzt.

Im Sinne der Montage gemäß Paech⁴⁰⁵ gibt es in *Shirley – Visions of Reality* verschiedene innerfilmische Zitate. Zitate sind nach Paechs Definition nur innerhalb desselben Mediums möglich, was in diesen Fällen erfüllt ist. Das erste innerfilmische Zitat ist der Umschlag des Buches von Emily Dickinson in der Episode *Chair Car*, der aus einem Filmbild gestaltet ist. Ein innerfilmisches Zitat verweist auf eine Stelle im demselben Film. Man könnte außerdem die beiden Personen in der Episode von *New York Movie* als einen Verweis auf die Episode von *Hotel Lobby*, bzw. *Hotel Lobby* als innerfilmisches Zitat von *New York Movie* sehen, in der sich beide Personen ebenfalls in Paarkonstellation wiederfinden.

⁴⁰³ Vgl. Bonitzer, 1985, S. 31.

⁴⁰⁴ Vgl. ebd. S. 31.

⁴⁰⁵ Vgl. Paech, 1989, S. 66.

Der gesamte Film ist gewissermaßen eine künstlerische Collage,⁴⁰⁶ die jedoch nicht nur zwei unterschiedliche, sondern mehrere Quellmedien hat. So gibt es außer den primären Gemäldevorlagen außerdem Referenzen auf das Theater – Thornton Wilder und auf die Literatur – Emily Dickinson. Diese Referenzen können implizit oder auch explizit auftreten. Im Fall von Thornton Wilder wird implizit auf das Theaterstück verwiesen, da sich Shirley in der Episode von Hotel Lobby darauf vorbereitet und Teile aus dem Stück in die Handlung eingeflochten werden. Im Fall von Emily Dickinson sind die Verweise explizit, da Shirley im Film deren Bücher liest.

Nach Engell gibt es in *Shirley* keine Kopie der Gemälde, weil die Originalgemälde in ihrer abgefilmten Form nirgendwo explizit auftauchen.⁴⁰⁷ Die Szenen, die der Gemäldevorlage eins zu eins entsprechen können aber auch nicht als Imitate nach Engell bezeichnet werden, da sie aus dem Kontext der Filmhandlung nicht etwa heraustreten, sondern diese konstituieren.⁴⁰⁸ Es besteht keine künstliche Situation im Film, obwohl immer offensichtlich ist, dass es sich bei den Kulissen und dem Set um künstliche Objekte handelt.

In allen Sequenzen, die nach einem Gemälde gebildet wurden, tauchen jedoch Zitate im Sinne Engells auf, und zwar weil sie „direkt in das Geschehen eingebunden sind“⁴⁰⁹ und somit als Objekt der Handlung betrachtet werden können. Dies trifft jeweils in den Momenten zu, in denen Filmbild und Gemäldevorlage übereinstimmen.

4.2.1.2 Jüngere Ansätze intermedialer Beschreibung

Shirley ist im Sinne Wolfs ein Fall von primärer Intermedialität, weil der Film bereits als intermediales Werk konzipiert wurde.⁴¹⁰ Wie auch in *The Mill and the Cross* ist die Intermedialität absolut, weil sich der gesamte Film ausschließlich auf Gemälde bezieht.

In Bezug auf die intermediale Beteiligung der beiden Medien Film und Malerei lässt sich feststellen, dass die Signifikanten des Mediums Film in *Shirley – Visions of Reality* präsent und somit dominant sind. Es handelt es sich hier also um verdeckte Intermedialität in Wolfs Worten,⁴¹¹ obwohl der Bezug auf die Hopper-Gemälde im Vorfeld der Uraufführung des Films klar herausgestellt wurde.

⁴⁰⁶ Vgl. ebd., S. 66.

⁴⁰⁷ Vgl. Engell, 1989, S. 276-317.

⁴⁰⁸ Vgl. ebd., S. 276-317.

⁴⁰⁹ Vgl. ebd., S. 276-317.

⁴¹⁰ Vgl. Wolf, 1999, S. 39-42.

⁴¹¹ Vgl. ebd., S. 40-42.

Die intermedialen Szenen in *Shirley – Visions of Reality* gleichen nach Rajewskis Terminologie einem Medienwechsel,⁴¹² da die Gemälde von einem Medium in ein anderes transformiert werden und ihr Inhalt verändert wird. Es spricht jedoch gegen diese Betrachtung, dass das Medium der Malerei durch den Standpunkt der Kamera im Film immer noch präsent ist. Die Kamera ändert ihre Position nicht, sodass die Szene so gezeigt wird, wie ein Betrachter ein Bild im Museum betrachten würde. Eine andere Kategorie, die Szenen mit der Terminologie Rajewskis einzuordnen, ist die Einzelreferenz, die sich immer auf ein bestimmtes Gemälde bezieht.⁴¹³ In diesem Fall sind dies 13 bestimmte Gemälde von Edward Hopper.

Alle Gemälde, die in *Shirley – Visions of Reality* nachgestellt wurden, sind in einem bestimmten Punkt als solitäres Tableau Vivant im Sinne Barcks erkennbar.⁴¹⁴ Das heißt, dass alle nachgestellten Bilder an einem Punkt der Szene mit der Originalvorlage übereinstimmen.

4.2.2 Handlungsanalyse

4.2.2.1 Organisation der Handlung

Auf der Ebene der Story oder des Geschehens wird in diesem Film die Geschichte einer Frau namens Shirley und ihres Lebensgefährten erzählt. Die Story wird durch die Abschnitte der jeweiligen Gemälde rhythmisiert, die jeweils gleich lang sind. Auf der Ebene des Plots gibt es eine Vorausblende. Diese Vorausblende stellt den Vorspann des Filmes dar, der wie das letzte Bild im Film auf dem Gemälde *Chair Car* basiert und kein Datum trägt. Situationsmotive im Film sind die Beziehung zwischen Shirley und ihrem Lebensgefährten, die in einigen Episoden thematisiert wird, Shirleys berufliche Situation als Schauspielerin sowie die historische Situation mit der Rolle des Group Theatre mit Shirley als Bindeglied.

4.2.2.2 Figurenanalyse

Shirley ist eine engagierte, emanzipierte Schauspielerin, die politisch eher links steht.⁴¹⁵ Sowohl dem Group Theatre als auch dem Living Theatre gehört sie zeitweilig an. Diese zwei Ensembles befriedigen ihr Verlangen nach gesellschaftspolitischem Engagement und künstlerischem Ausdruck. Auch in beruflichen und privaten Krisenzeiten steht Shirley mit beiden Beinen im Leben und ist eine Frau, die ihre eigene Meinung vertritt. Im Laufe der drei Jahrzehnte, die der Film

⁴¹² Vgl. Rajewski, 2002, S. 16.

⁴¹³ Vgl. ebd., S. 19.

⁴¹⁴ Vgl. Barck, 2008, S. 54-59.

⁴¹⁵ Deutsch, Gustav, <http://www.shirley-visions-of-reality.com/shirley--visions-of-reality---deutsch.html#about> (11.11.2015), statement des Regisseurs vom Januar 2013.

umspannt, muss sie mehrere Rückschläge einstecken – wie den Verrat von Mitgliedern des Group Theatre vor dem McCarthy-Ausschuss sowie die Krankheit den Tod ihres Partners Stephen.

Shirley ist als einzige Filmfigur voll ausformuliert. Durch ihre Monologe ist es dem Rezipienten möglich, in ihr Inneres zu blicken. Im Sinne Forsters⁴¹⁶ kann sie daher als round character beschrieben werden, da sie eine komplexe, individuelle Figur darstellt und ihre Handlung nicht vorhersehbar ist. Im Sinne Pfisters ist Shirley eine dynamische Filmfigur,⁴¹⁷ weil sie eine innere Entwicklung durchmacht, die es ihr ermöglicht, sich künstlerisch weiterzuentwickeln und ein unabhängiges Leben zu führen. Sie ist mehrdimensional, da sie sowohl mit der Realität interagiert als auch ein reges Innenleben besitzt, was sich an ihren Gedanken zu ihrem Leben und zum aktuellen Geschehen zeigt. Durch die kontinuierliche Offenlegung der Gedanken Shirleys könnte sie als vollständig definierte Figur betrachtet werden. Diese Figurenkonzeption ist im Kino selten.

Stephen, der fiktionale Partner von Shirley, ist ein Fotojournalist der New York Post.⁴¹⁸ Zweimal in den drei Jahrzehnten, die der Film durch die Verbindung der Bilder darstellt, teilt Shirley eine Wohnung mit ihm. Ihre Schicksale sind durch die gesellschaftspolitischen Umwälzungen ihrer Zeit miteinander verbunden. Sowohl Stephen als auch Shirley bekommt die Arbeitslosigkeit als Folge der Depression zu spüren, wie es zum Beispiel in der Episode von *New York Movie* zu sehen ist. Es ist offensichtlich, dass ihm gegenüber Shirley weniger Bedeutung zugemessen wird.

Stephen kann nicht über seine Gedanken oder seine Sprache charakterisiert werden. Die einzige Möglichkeit, ein Bild von ihm zu bekommen, besteht über Shirley oder darüber, wie er durch seine Körpersprache, seine Blicke und seine Positionierung im Raum präsentiert wird. Diese Möglichkeiten der Charakterisierung können aber nicht dazu dienen, ihn als round character bzw. als mehrdimensional erscheinen zu lassen. Somit bleibt Stephen immer nur Typus. Seine Handlung ist in einem Satz zusammengefasst: Er lebt neben Shirley, arbeitet als Fotograf, funktioniert im Film eher als Staffage und stirbt letzten Endes.

⁴¹⁶ Vgl. Forster, 1985, S. 67.

⁴¹⁷ Vgl. Pfister, 1977, S. 240.

⁴¹⁸ Deutsch, Gustav, <http://www.shirley-visions-of-reality.com/shirley--visions-of-reality---deutsch.html#about> (11.11.2015).

4.2.3 Tonspur

4.2.3.1 Musik

Eine Besonderheit in *Shirley – Visions of Reality* ist, dass am Anfang jeder Episode bzw. am Anfang jedes Tableaus die Nachrichten des jeweiligen Tages eingespielt werden. In diesen Nachrichten werden immer nebensächliche Ereignisse neben weltbewegende Ereignisse gestellt. Diese Nachrichten dienen nicht dazu, eine bestimmte Situation oder eine bestimmte Stimmung zu unterstreichen, sondern sie sollen den Zuschauer auf die nachfolgende Episode einstimmen und das Geschehen im historischen Kontext verankern.

Oft sehen die Protagonisten der Bilder Hoppers etwas, das sie mit uns nicht teilen, weil es im Bild nicht dargestellt ist.⁴¹⁹ Das heißt, es gibt viele Figuren in den Gemälden, die beispielsweise aus dem Fenster schauen und draußen etwas sehen und darauf reagieren, ohne dass der Betrachter weiß, worum es sich dabei handelt. Deshalb entschied sich Deutsch dazu, diese unsichtbaren Fremdelemente durch Geräusche und Shirleys inneren Monolog in die Gemälde zu integrieren. Die Stimme von Stephanie Cumming ist die Verbindung zur äußeren Welt, die es dem Zuschauer ermöglichen soll, an ihrem privaten und beruflichen Leben teilzuhaben. Geräusche kommen von Passanten, vorüberfahrenden Fahrzeugen, schreienden Möwen, bellenden Hunden, Radiomusik in einem Nachbarraum, einem Zug, der an einem offenen Fenster in Manhattan vorüberfährt, von Kindern, die lachen. Diese Geräusche sollen im Zuschauer innere Bilder erzeugen, die über den Film hinausgehen. Deutsch machte sich auf die Suche nach ihnen, zeichnete sie entweder selbst auf oder bediente sich bei im Internet zu findenden Geräusch-Bibliotheken. Zusammen mit seinem Toningenieur Christoph Amann versuchte er, eine akustische Innen- und Außenwelt des entsprechenden Gemäldes zu erschaffen, die die wichtigsten Eindrücke der jeweiligen Epoche akustisch festhält. Diese atmosphärischen Geräusche wurden als Ausgangsmaterial von Christian Fennesz verwendet, der ein bekannter österreichischer Musiker ist. Der von ihm produzierte Soundtrack sollte die emotionalen und psychischen Zustände der Protagonisten der jeweiligen Episode unterstreichen. Diese Filmmusik ist sehr reduziert und diskret, dennoch sehr wichtig für die Grundstimmung des Filmes. Schon während der Dreharbeiten wurde eine erste Version als Playback des Soundtracks verwendet, um die Bewegungen und Tätigkeiten der Schauspieler daran anpassen zu können und um für sie eine passende emotionale Stimmung zu schaffen. Ein sehr wichtiger Bestandteil des Soundtracks sind die Lieder von David Sylvian, ein Sänger und Musiker, mit dem Christian Fennesz bereits in der

⁴¹⁹ Vgl. Coutaut, Gregory, <http://www.filmdeculte.com/people/entretien/Entretien-avec-Gustav-Deutsch-17424.html> (24.12.2015).

Vergangenheit zusammengearbeitet hatte. Für eine Episode wurde ein Gedicht von Emily Dickinson, die wiederum Hoppers Lieblingsschriftstellerin war, verarbeitet. Dieser Song wurde nur für diesen Film von Sylvian und Fennesz komponiert und aufgeführt. Die Idee zu den Nachrichten zu Beginn jeder Episode hatte Deutsch, als er die Amerika-Trilogie von John Dos Passos las. In dieser Trilogie werden die persönlichen Geschichten der Protagonisten von den Weltnachrichten unterbrochen. Es wird also deutlich, dass Geräusche und Musik genauso wichtig sind wie die Bilder bzw. Filmbilder, weil sich beide Komponenten, Bild und Ton, aufeinander beziehen.

In *Shirley – Visions of Reality* gibt es zwei Arten von Musik: zum einen die Musik, die aus der Zeit und dem Ort des jeweiligen Bildes stammt, und zum anderen die Musik, die von Christian Fennesz und David Sylvian für das Hier und Jetzt geschaffen wurden.⁴²⁰ Die Musik aus der damaligen Zeit soll wie eine „Brücke zur Gegenwart“ funktionieren und verhindern, dass die Bilder lediglich nostalgisch betrachtet werden.⁴²¹ So gibt es zum Beispiel in der Szene 6:20 nach dem Gemälde *Hotel Room* Filmmusik, die thematisch verwendet wird, nämlich dann, wenn Shirley sich ein Konzertprogramm durchliest und die Rede von der entsprechenden Musik ist. Die Musik des Konzerts geht über in die Populär-Musik dieser Zeit, die Shirley auch zum Tanzen bringt. In *Morning Sun* (41:22) akzentuieren kurze stakkatoartige Schläge aus *Sonatas and Interludes for Prepared Piano – Sonata No. I* von John Cage und aufgeführt von Boris Berman am Klavier Shirleys Gedankengänge an ihre Zeit im Group Theatre bzw. ihre Erinnerungen an John Cage.⁴²²

In *Sun in An empty Room* (1:13:59) ist *We shall overcome* von Joan Baez aus dem Radio zu hören. Es handelt sich also auch hier um Musik im Film. Bei diesem Lied handelte es sich zuerst um einen „Laborsong“, das heißt um ein Lied, welches die amerikanischen Sklaven bei ihrer Arbeit zusammen sangen.⁴²³ Aus diesem Grund wurde es dann auch später zur inoffiziellen Hymne der schwarzen Bürgerrechtsbewegung in den USA. Im Gemälde *A Woman in the Sun* setzt an einer Stelle (1:05:17) eine Musik ein, die an Jazz erinnert. Es handelt sich um den Song *Lonely Woman* von Ornette Coleman.⁴²⁴

Die neu komponierte Musik von Christian Fennesz und David Sylvian dagegen nahm Atmosphären und Geräusche zum Ausgangspunkt und sollte die Psychologie der Figuren sowie ihre

⁴²⁰ Vgl. Deutsch und Schimek, 2013, S. 103.

⁴²¹ Vgl. ebd., S. 103.

⁴²² Aus meiner Korrespondenz mit Gustav Deutsch vom 23.02.2016.

⁴²³ Vgl. Fuld, 2012 (enlarged edition), S. 626.

⁴²⁴ Aus meiner Korrespondenz mit Gustav Deutsch vom 23.02.2016.

Stimmung unterstreichen, wie an *Room in New York* (15:52) oder *Western Motel* (49:40) zu sehen ist.⁴²⁵ In der Episode von *Western Motel* wirkt der Text des Liedes, der aus einem Gedicht von Emily Dickinson stammt, ergänzend zum Verständnis des Films, der Text der Musik fasst also in Worte, was in der Episode geschieht. In beiden Fällen handelt es sich um Filmmusik im Sinne von Faulstich, also um Musik im Off.⁴²⁶

In der Episode *Intermission* (1:06:31) dagegen liegt Musik im Film, also Musik im On vor. Das Besondere daran ist, dass die Musik aus dem Film stammt, der gerade im Kino läuft und die Stimmung des zweiten Films auf den ersten Film übertragen wird. Die Episoden aus dem Gemälde *Chair Car*, welche den Film rahmen, kommen ganz ohne Musik aus.

4.2.3.2 Sprache

Dialoge sind in diesem Film nicht vorhanden, weil die Filmhandlung meistens nur durch Shirleys Monologe erklärt wird. Im Gegensatz zu den Monologen *In the Mill and the Cross* sind diese Monologe in *Shirley – Visions of Reality* nicht so poetisch aufgeladen und nicht so bildhaft, sie versuchen eher, den alltäglichen Gedankengängen einer Frau wie Shirley zu folgen, ohne dabei einen besonderen Anspruch auf Kunsthaftigkeit zu haben. Die einzige sprachliche Interaktion zwischen Shirley und Steve erfolgt in der Episode von *Western Motel*. Die Kommunikation ist aber einseitig, da Steve Shirley Anweisungen erteilt, die von ihr auch befolgt werden, sie dagegen aber nicht das Wort an ihn richtet.

Steve kommt im ganzen Film nur dreimal zu Wort. Der Zuschauer hört seine Stimme zum ersten Mal in der Episode *Western Motel*. In dieser Episode, in der Steve Shirley fotografiert, ist er jedoch kein einziges Mal zu sehen. Die Verhältnisse sind also verkehrt. Man sieht Steve nicht mehr, dafür hört man ihn, wie er Shirley Anweisungen erteilt, wie sie sich zu bewegen hat.

Das zweite Mal äußert er sich in der Episode, in der das Gemälde *Excursion into Philosophy* um 57:36' nachgestellt wird. In dieser Episode ist zwar seine Stimme zu hören, aber er kommt als Person, als Charakter nicht zur Geltung, denn er liest wiederum nur einen Text ab. Dieser Text ist das Höhlengleichnis von Platon.

Zum dritten Mal ertönt Steves Stimme in *A woman in the sun*: „Good morning doctor.“ – „Good morning Stephen.“ Er ist in dieser Episode allerdings nicht materiell präsent, sondern nur in

⁴²⁵ Deutsch und Schimek, 2013, S. 103.

⁴²⁶ Vgl. Faulstich, 2002, S. 137.

Shirleys Gedanken, was den Eindruck erweckt, dass Steve bereits zu diesem Zeitpunkt aus Shirleys Leben verschwunden ist.

Kommunikation findet nur in der Episode *Hotel Lobby* und *A Woman in the Sun* statt. In *Hotel Lobby* findet so etwas wie ein kleines Gespräch zwischen dem alten Ehepaar statt, in *A Woman in the Sun* ereignet sich Kommunikation nur in Shirleys Gedanken zwischen dem Arzt und Steve.

In *Sunlight on Brownstones* wird die Sprache von Shirley explizit thematisiert, die sie brauchen wird, wenn Steve sein Augenlicht vollständig verliert und somit nicht mehr selbst in die morgendliche Sonne blicken kann. So sagt sie in Gedanken: „*I didn't know then, that I would have to talk in the future. To put into words what I was seeing. To link my eyes with my brain and my tongue. But as soon as I would name what I was seeing, it would change. Seeing was never the same again.*“

4.2.4 Filmraum

4.2.4.1 Zusammensetzung der Filmbilder

Die gesamten Aufnahmen von *Shirley – Visions of Reality* wurden im Filmstudio gedreht. Alle Kulissen, Innenräume, Außenräume und Requisiten wurden eigens für diesen Film gebaut. Dies hatte den Vorteil, dass der Stil für jedes dargestellte Filmgemälde einheitlich bleiben konnte und dass die Lichtverhältnisse des jeweiligen Gemäldes so gut wie möglich nachgestellt werden konnten.

Für Deutsch hat die Reflexion der Geschichte des Kinos und des Films in seinen Filmen immer wieder eine große Rolle gespielt.⁴²⁷ Für ihn ist das *Tableau Vivant* ein Vorläufer des Kinos. Diese in Kapitel 2.1.4 beschriebene Kunstform wurde in der Frühzeit des Films wieder aufgegriffen. Deutsch wollte mit seinem Film auf diese vor-kinematografischen Praktiken verweisen.

In *Shirley – Visions of Reality* unterschied sich die Produktion des Filmes trotz eines ähnlichen Sujets erheblich, weil auf die Postproduktion vollständig verzichtet wurde. Dies war in der Praxis schwer durchführbar, sodass das Team Kompromisse eingehen und akzeptieren musste, dass es nicht möglich war, die Lichtverhältnisse von Hoppers Bildern eins zu eins nachzustellen. Es wurden weder Schatten oder Licht gemalt noch Bluescreen Effekte eingesetzt noch irgendwelche Farben nachträglich verändert. So wurde für jede Einstellung von Deutsch ein ausführliches

⁴²⁷ Vgl. Coutaut, Gregory, <http://www.filmdeculte.com/people/entretien/Entretien-avec-Gustav-Deutsch-17424.html> (24.12.2015).

Story-Board erstellt, das mit dem ganzen Team diskutiert wurde. Alle wichtigen Entscheidungen mussten dabei vor dem Drehbeginn getroffen sein. Eine dieser Entscheidungen war, die Wände, Fußböden und die Möbel einfarbig zu gestalten, was zu einem überaus künstlichen Aussehen führte, das an die Pop-Art erinnert.

Hopper gebraucht Farben und Licht auf eine einzigartige Art und Weise. Das kommt daher, dass er vom Film sehr beeinflusst war. Zudem arbeitete er mehr als zwanzig Jahre als Illustrator, was sich auch in seinen Gemälden zeigt. Alle seine Räume sind ähnlich spartanisch eingerichtet. Die Möbel sind sehr reduziert und einfach, seine Farbpalette ist auf eine geringe Anzahl von Farben beschränkt. Er stellt keine Realität dar, sondern er inszeniert sie. Diese Gemälde wurden nach und nach in dreidimensionale Szenen umgesetzt. Dazu bedurfte es eines Filmteams, das gut zusammenarbeitete. Es bestand aus Hanna Schimek, die nur für die Farben verantwortlich war, Jerzy Palacz, dem Kameramann, sowie Dominik Danner, dem Filmtechniker.

4.2.4.2 Filmische Räume

Die Situation des offscreen, der normalerweise die Funktion hat, den Raum außerhalb des Blickfeldes zu erweitern, liegt in jeder Episode vor, wenn der Zuschauer die Gedanken von Shirley laut ausgesprochen hört. Gemäß den drei Relationen von on- und offscreen von Ramet⁴²⁸ liegt hier ebenfalls die erste Beziehung vor: Off wird im On sichtbar gemacht, indem die Filmfigur der Shirley gezeigt wird. Durch entsprechende Mimik und Gestik werden ihre Gedanken aus dem Off noch ergänzt.

Durch die Einheitlichkeit der Kulissen bekommt der Zuschauer das Gefühl, als ob er sich kontinuierlich an einem Ort befinde. Der filmische Raum oder l'espace nach Gardies⁴²⁹ ist also in seiner Materialität allgegenwärtig und besteht nur noch im Kontext der Narration aus den unterschiedlichen Orten Büro, Außentreppe, Innenraum, Kino etc. Daher ist es fraglich, ob diese Orte als ‚fragments d'espace‘, ein Ausdruck, den Gardies verwendet um filmische Orte zu definieren, bezeichnet werden können. Eine Besonderheit der Episode Office at Night/28.08.1940 ist, dass in dieser Episode eine Erzählerin auftritt, die erläutert, was sich außerhalb des Filmraumes zuträgt. Der Filmraum zeigt das leere Büro bei Nacht, in dem sich keine Filmfiguren aufhalten.

⁴²⁸ Vgl. Ramet, 2002, S. 33-45.

⁴²⁹ Vgl. Gardies, 1993, S. 59.

Die drei Kategorien des filmischen Raumes nach Frahm,⁴³⁰ der mediale Raum, der konstruierte Raum sowie der bewegte Raum können auch auf den Film *Shirley – Visions of Reality* angewendet werden. Im medialen Raum werden die medienspezifischen Eigenschaften des Films sichtbar gemacht, im konstruierten Raum wird eine bestimmte Perspektive gewählt, die den Raum als konstruiert erscheinen lässt und im bewegten Raum wird die Bewegung im Raum und der Kamera wahrgenommen. Der mediale Raum wird nicht sichtbar gemacht, weil der Entstehungsprozess des Films nicht thematisiert wird.

Der Raum in diesem Film ist ein konstruierter Raum: der „ganz bestimmte medial bedingte Blickwinkel auf den Raum“ ist durch die frontale Kameraperspektive gegeben, die auf Kamerafahrten und andere Blickwinkel verzichtet und dadurch den Blick des Betrachters auf das Gemälde nachahmt.⁴³¹ Diese Perspektive wird lediglich durch den Zoom erweitert. Das andere Merkmal des konstruierten Raumes, die Selektion, ist durch die Auswahl der Darstellungsprinzipien gegeben, die in Kapitel 4.2.4. genauer beschrieben sind, also die Reduktion auf bestimmte Farben und Formen sowie der Verzicht von Außenaufnahmen usw.

Der bewegte Raum im Film beinhaltet lediglich die Bewegung der Filmfiguren, da keine Objekte im Film bewegt werden. Die Bewegungen von Shirley folgen dabei einer genau festgelegten Choreographie, die im Vorfeld festgelegt wurde.⁴³² Die mediale Bewegung des Filmes ist sehr langsam, weil der Film mit sehr wenigen Schnitten auskommt.

Dem Architekturraum im Sinne Rohmers fällt in *Shirley – Visions of Reality* eine große Rolle zu, da Deutsch sowohl Filmregisseur als auch Architekt ist und die Kulissen architektonisch durchplante. In diesem Fall besteht die Kulisse, also der Architekturraum, lediglich aus künstlichen Vorlagen. Durch ihre Reduktion auf das Minimale verlieren die Objekte „ihren profanen Zweck und gewinnen an symbolhafter Bedeutung“.⁴³³ In diesem Sinne wird den Objekten eine „Rolle innerhalb der Handlung übertragen“, die durch eben jene von Rohmer beschriebenen Proportionsverschiebungen hervorgerufen werden.

Shirley weist aufgrund der Anlage des Filmsets eine eher flache Bildkonstruktion bzw. eine planimetrische Bildkomposition auf, welche die Illusion der Realität beim Betrachter zerstört. In diesem Film ist aber schon von vornherein klar, dass es sich nicht um die Realität handelt, da sowohl mit Farben als auch mit Formen versucht wird, dem gemalten Bild so nah wie möglich

⁴³⁰ Vgl. Frahm, 2010, S. 129.

⁴³¹ Vgl. ebd., 2010, S. 109.

⁴³² Coutaut, Gregory, <http://www.filmdeculte.com/people/entretien/Entretien-avec-Gustav-Deutsch-17424.html> (24.12.2015).

⁴³³ Vgl. Deutsch und Schimek, 2013, S. 105.

zu kommen. Die planimetrische Bildkomposition ist also nicht eines Effekts wegen gewählt, sondern die logische Konsequenz aus der Materialität der Kulisse und Filmbilder.

4.2.6 Intermediale Schnittstellen Charakteristika der Gemäldekonzepion im Film

4.2.4.3 Licht

In *Shirley – Visions of Reality* werden die einzelnen Szenen immer nur mit Kunstlicht ausgeleuchtet, weil alle Szenen des Filmes im Studio gedreht wurden. Im Rahmen einer jeden Einstellung, d. h. eines Abschnittes, der sich auf ein bestimmtes Gemälde bezieht, bleiben die Lichtverhältnisse immer gleich. Vor allem Hoppers Gemälde nach 1940 sind von einem Wechselspiel von Licht und Schatten durchdrungen, welches auf den Film *Noir* verweist, der Hopper unter anderem in seinem Schaffen beeinflusste.⁴³⁴ Der Kameramann Palacz und der Oberbeleuchter Danner mussten zum Nachstellen der Lichtverhältnisse im Film eng zusammenarbeiten.⁴³⁵ Um zu gewährleisten, dass die Atmosphäre des Sets sich durch die Beleuchtung auf die Schauspieler überträgt, wurde bewusst auf digitale Bildbearbeitung zur Veränderung der Belichtung verzichtet. Gemäß Deutsch wurden die Prinzipien zur Beleuchtung im Film schon von Hopper in seinen Gemälden festgelegt. So ist zum Beispiel in dem Gemälde *Hotel Lobby* keine Decke vorhanden, sodass das Licht von oben einfallen kann. In manchen Gemälden kommen in Hoppers Gemälden bis zu drei Sonnen vor, was im Film der durch die Scheinwerfer hervorgerufenen Lichtsituation entspricht.⁴³⁶ Schwierig bis unmöglich erwies es sich, die Schatten der Protagonisten im Film anzupassen, da diese in den Gemälden Hoppers oft keine Schatten werfen.

4.2.5 Intermediale Episoden

4.2.5.1 Die 30-er Jahre

Den Beginn der Episode *Saturday, August 28th, 1931 (Paris, 11 pm) – Hotel Room (1931)* bestimmt das dunkle, leere Hotelzimmer. Ab und zu fährt draußen ein Auto vorbei. Dann öffnet sich eine dem Zuschauer nicht sichtbare Tür im Vordergrund links. Es fällt von dieser Seite Licht in das Zimmer. Gleichzeitig ist die Stimme eines Mannes zu hören, welche sagt: „Voilà Mademoiselle, votre chambre“. Der fiktionale Ort dieser Episode ist folglich irgendwo in

⁴³⁴ Vgl. Rauh, Horst Dieter, <http://www.hd-rauh.de/wp-content/uploads/2014/08/Hopper.pdf> (09.01.2016).

⁴³⁵ Vgl. Deutsch und Schimek, 2013, S. 102.

⁴³⁶ Vgl. Coutaut, Gregory, <http://www.filmdeculte.com/people/entretien/Entretien-avec-Gustav-Deutsch-17424.html> (24.12.2015).

Frankreich. Shirley kommt von vorne ins Bild, läuft auf die Zimmermitte zu, stellt ihr Gepäck ab und öffnet das Fenster. Sie entkleidet sich, setzt sich zuerst in den grünen Sessel im Hintergrund und holt ihren Kulturbeutel aus ihrer Reisetasche. Dabei zieht sie aus Versehen ein Blatt Papier mit heraus. Sie wirft einen kurzen Blick darauf, legt es auf der Kommode rechts ab und läuft dann ins Badezimmer rechts im Vordergrund. Sie kommt zurück und setzt sich auf das Bett. Dabei stützt sie den Kopf in beide Hände. Durch ihren folgenden Monolog erfährt der Zuschauer, dass sie sich tatsächlich in Paris befindet. Sie erinnert sich an das Programm, welches sie auf die Kommode gelegt hat, und liest es laut vor.



Abb. 6: Tableau von Hotel Room

Dies ist die Szene im Filmbild, die mit der Gemäldevorlage übereinstimmt. Dazu ertönt ein Musikstück, das auf dem Programm steht und in die Populärmusik der damaligen Zeit übergeht. Shirley bewegt sich tanzend zu der Musik in ihrem Kopf zum Fenster und macht es noch ein Stück weiter auf. Dann läuft sie auf den Zuschauer zu, schaltet offscreen das Licht aus und läuft zurück, um sich in das Hotelbett zu legen.

Im Hotelbett liegend zitiert sie die Anfangszeilen eines Gedichts von Robert Desnos, *À la Mystérieuse*.

À la Faveur de la nuit (aus: Poème à la mystérieuse)

Se glisser dans ton ombre à la faveur de la nuit.
Suivre tes pas, ton ombre à la fenêtre.
Cette ombre à la fenêtre c'est toi, ce n'est pas une autre, c'est toi.
N'ouvre pas cette fenêtre derrière les rideaux de laquelle tu bouges.
Ferme les yeux.
Je voudrais les fermer avec mes lèvres.
Mais la fenêtre s'ouvre et le vent, le vent qui balance bizarrement
la flamme et le drapeau entoure ma fuite de son manteau.
La fenêtre s'ouvre: ce n'est pas toi.
Je le savais bien.⁴³⁷

Robert Desnos ist ein Schriftsteller, der zu Shirleys Zeit aktuell war. Durch das Zitieren des Gedichts ist hier erneut ein Verweis auf die Literatur gegeben.

Zu Beginn der Episode *Sunday, August 28th, 1932 (New York, 9 pm) – Room in New York (1932)* Shirley sitzt im Wohnzimmer am Klavier. Sie schlägt dieselbe Taste immer wieder an. Die Tür im Hintergrund öffnet sich und Stephen kommt mit einer Zeitung herein. Er blickt Shirley kurz an und lässt sich dann in dem roten Sessel nieder. Die Übereinstimmung mit dem Originalgemälde ist nun erreicht. Als Shirley sich erhebt, um zum Fenster zu gehen, fällt Stephens Blick für einen Augenblick auf sie. Sie öffnet das Fenster, blickt auf ihren Lebensgefährten, der immer noch Zeitung lesend im Sessel sitzt, denkt über ihre private Situation nach und kommt zu dem Schluss, dass es besser wäre, mit ihrer Theatergruppe, dem Group Theatre, zusammenzuleben als mit ihm, weil sich dadurch ein Arbeitsklima ergäbe, das ihrer persönlichen Entwicklung förderlicher wäre. Im weiteren Verlauf ihres Monologs gibt es immer wieder Stellen, an denen Shirley zu Stephen schaut oder Stephen zu Shirley. Ihre Blicke treffen sich jedoch niemals. Während Shirley nachdenkt, zieht ein Gewitter herauf. Schließlich schließt sie das Fenster, blickt nach links und beendet ihren Monolog mit dem Gedanken, dass sie nicht wegen Stephen aus der gemeinsamen Wohnung auszieht. Es ertönt ein Song aus dem Off, der Shirleys Verfassung widerspiegelt. Gleichzeitig bewegt sich Shirley zum Klavier, um den Tisch herum und die Szene endet, indem Shirley ihren Lebensgefährten von hinten umarmt, nachdem die Musik ausgesetzt hat.

⁴³⁷ Vgl. Desnos, Robert, <http://www.unjourunpoeme.fr/poeme/a-la-faveur-de-la-nuit> (28.05.2016).



Abb. 7: Tableau zu Room in New York

Auch in dieser Episode liegt ein intertextueller Verweis auf einen Film vor, der in diesem Jahr, 1932, in den Kinos lief: *Scarface (The Shame of a Nation)* von Howard Hawks gilt als Gangsterfilm-Klassiker und hatte ebenfalls eine expressive Ausleuchtung/Beleuchtung mit einer symbolischen Dimension, was wiederum auf Hopper und somit auf Shirley rückverweist.⁴³⁸

Die Episode *Monday, August 28th, 1939 (New York, 10 pm) – New York Movie (1939)* beginnt mit einer Großaufnahme, die sowohl den Zuschauerraum als auch den Gang einschließt, auf dem Shirley sich befindet. Hier stimmt die Originalvorlage mit dem Filmbild zum ersten Mal überein. Die Kamera zoomt auf die rechts an der rechten Wand stehende Shirley, die den Text des Films schon auswendig kann und ihn daher nachspricht. Als die entsprechende Szene zu Ende ist, beginnt sie, über das Verhältnis von Schauspielern und Hollywood nachzudenken, das sie verdammt. Die Kamera zeigt wieder den ganzen Raum und das Filmbild stimmt zum zweiten Mal in dieser Episode mit dem Originalgemälde überein. Danach erfolgt ein Zoom auf die Zuschauer. Der links sitzende Mann erhebt sich und wird von Shirley hinausgeleitet. Die Frau mit dem Hut dreht sich daraufhin um. Sowohl bei der Frau also auch bei dem Mann handelt es sich um die Personen aus der Episode *Hotel Lobby*.⁴³⁹ Es liegt hier also ein weiterer Verweis innerhalb des Filmes auf eine weitere Filmstelle desselben Filmes vor.

⁴³⁸ Vgl. Schneider, 2004, S. 104.

⁴³⁹ Aus meinen eigenen Beobachtungen und bestätigt durch meinen Schriftverkehr mit Gustav Deutsch vom 30.12.2015.



Abb. 8: Tableau zu New York Movie

Im Hintergrund dieser Episode läuft der Film *Dead End* von William Wyler.⁴⁴⁰ Das ist ein Klassiker des Gangsterfilms aus dem Jahre 1937. Die Vorlage für diesen Film war ein Theaterstück von Sydney Kingsley. Sowohl der Film als auch das Theaterstück behandeln die Schwierigkeiten von Jugendlichen während der Weltwirtschaftskrise in New York. Höchstwahrscheinlich denkt Shirley an diesen Film, als sie in ihrem Monolog sagt, dass Hollywoodkino nicht sozialkritisch sein kann.

4.2.5.2 Die 40-er Jahre

Die Szene *Wednesday, August 28th, 1940 (New York, 10 pm) – Office at Night (1940)* beginnt mit dem Blick in das verdunkelte Büro. Von den Türen links scheint ein schwacher Lichtschein herein. Shirleys Stimme wird nun zum Erzähler in dieser Szene. Sie spricht von den beiden Figuren, die in der Episode auftreten werden, in der dritten Person. Die Geschichte, die sich in der Episode zuträgt, wird also durch das Davor erweitert. Der Zuschauer bekommt durch die Erzählerin Informationen zu der Beziehung von Shirley zu ihrem Vorgesetzten und zu den politischen Umständen. Zuerst erscheint der Vorgesetzte und setzt sich an den Schreibtisch, wo er zu arbeiten beginnt. Man erfährt, dass Shirley sich noch auf der Toilette aufhält, wo sie sich „Lippenstift aufträgt, für ihre nächste Rolle als Sekretärin in diesem Theaterstück“. Auch hier wird also wieder der Bogen zum Theater gespannt. Dann erscheint Shirley, kommt ins Zimmer

⁴⁴⁰ Aus meiner Korrespondenz mit Gustav Deutsch vom 23.12.2015.

und läuft auf den Zuschauer zu, zu dem Tisch im Vordergrund, auf dem die Schreibmaschine steht. Sie sieht auf dem Tisch die Post durch. Als sie sich an ihre Zeit als Schauspielerin erinnert, erscheint ein Lächeln auf ihrem Gesicht. Plötzlich wird die Erzählerin wieder zu Shirley, indem sie von der dritten Person in die erste Person wechselt und im Monolog weitererzählt. Der Bogen zum Theater wird gespannt, indem Shirley ihre Rolle als Sekretärin mit der Rolle in einem Theaterstück vergleicht. In dem Moment, als Shirley feststellt, dass sie sich fühlt, als ob sie sich auf eine weitere Rolle vorbereitet, indem sie in diesem Büro als Sekretärin arbeitet, läuft Shirley zu dem Aktenschrank im Hintergrund um die sortierte Post von dem kleinen Tisch einzuräumen.



Abb. 9: Tableau zu *Office at Night*

Diese Position im Raum ist es, die dem Originalgemälde entspricht. Als draußen eine Bahn vorbeifährt, schaut Shirley in Richtung Fenster. Jetzt entspricht das Filmbild eins zu eins der Originalvorlage. Durch den Wind, den die Bahn verursacht und der durch das offene Fenster weht, werden Blätter auf dem Schreibtisch auf den Boden geweht. Als Shirley sich bückt, um die Blätter aufzuheben, treffen sich ihr Blick und der Blick ihres Vorgesetzten. Sie überreicht ihm das Blatt und fährt mit dem Einsortieren der Post fort. Ihr Vorgesetzter steht auf und schließt das Fenster. Shirley verlässt den Raum. Ihr Vorgesetzter folgt ihr und nimmt die zwei Regenschirme zuvor aus dem Halter. Das Büro ist wieder dunkel und das Telefon klingelt. Vor der Bürotür ist der Schatten des Vorgesetzten zu sehen, der sich langsam nach links entfernt.

Die Szene *Friday, August 28th, 1942 (New Haven, 8 pm) – Hotel Lobby (1942)* beginnt mit einer Detailaufnahme des Dokuments, das Shirley in ihren Händen hält. Es ist ein Theaterstück

von Thornton Wilder, *The Skin of your Teeth* (*Wir sind noch einmal davongekommen*), das von Kazan inszeniert wurde. Der aufmerksame Zuschauer bekommt also schon in dieser Detailaufnahme zu Beginn der Szene die notwendigen Informationen, die für ihr Verständnis wichtig sind. Im rechten Hintergrund geht eine Tür auf und eine ältere Frau kommt in die Hotellobby. Sie setzt sich in den hintersten Sessel und bittet den Portier ihr ein Taxi zu rufen. Der Mann der älteren Frau tritt nun auf demselben Weg in die Hotellobby. Er stellt sich neben seine Frau, um auf das Taxi zu warten; das Filmbild entspricht hier zum ersten Mal der Originalvorlage. Shirley beschreibt in Gedanken die Figuren ihres Theaterstückes.



Abb. 10: Tableau zu Hotel Lobby

Als sie Mr. Antrobus beschreibt, ist der Ehemann des älteren Paares im Filmbild. Auf diese Weise wird dieser Mann mit der Persönlichkeit des Herrn Antrobus des Theaterstückes verknüpft. Auf die gleiche Weise wird mit der älteren Frau verfahren. Nach der Beschreibung der Personen fängt Shirley an, ihre eigene Rolle laut zu proben. Auch jetzt entspricht das Filmbild der Originalvorlage.

Als Shirley in ihrem Text auf Dinosaurier zu sprechen kommt, sind Geräusche zu hören, die man von einem Dinosaurier erwarten würde. Tatsächlich ist das Taxi des Ehepaares, das angekommen ist, zu hören. Sie bewegen sich beide zum Ausgang. Die Geräusche der Dinosaurier werden immer lauter, als der Mann die Eingangstür öffnet. Es bläst ihnen ein starker Wind entgegen. Die Holzsäulen der Rezeption entschwinden nach oben, Shirley springt aus ihrem Sessel auf und läuft in Richtung Rezeption. Da erscheint ein Lichtkegel, der auf Shirley gerichtet ist. Sie dreht sich um, die Kamera zoomt auf ihr Gesicht, sie zeigt mit dem Zeigefinger auf die

Zuschauer und spricht den Text von Sabina aus dem Theaterstück von Thornton Wilder: „Und mein Rat für sie ist nicht nach dem warum oder wohin zu fragen, sondern nur ihr Eis zu genießen – während es noch auf ihrem Teller ist. Das ist meine Philosophie!“⁴⁴¹

Obwohl nicht auf den ersten Blick erkennbar, liegt auch hier eine doppelte intermediale Schnittstelle vor. Die Geräusche in dieser Sequenz kommen nicht von einem anderen Film, sondern spielen auf ein Theaterstück an.⁴⁴² In dem Gemälde *Hotel Lobby* sitzt eine Frau ganz rechts im Vordergrund, die in einem Dokument liest, das ein Drehbuch sein könnte. Ihr gegenüber wartet ein älteres Ehepaar. Sie sitzt und er steht. Deutsch hatte sich dafür entschieden, dass Shirley als Schauspielerin ein Stück einübt. Er sah *Wir sind noch einmal davongekommen* (*The Skin of our Teeth*) im Alter von sechzehn Jahren, als er das erste Mal London besuchte. Das Stück machte großen Eindruck auf ihn. Als er sich nun in dieser Episode für ein Stück entscheiden sollte, das Shirley einübt, erinnerte er sich an dieses Theaterstück. Im Herbst 1942, zur Zeit des Zweiten Weltkrieges, fand im Shubert Theatre in New Haven die Premiere statt. Für dieses Stück probte Shirley die Rolle der Sabina in der Hotellobby des New-Haven-Hotels.

Das Stück stellt eine Allegorie über die Menschheit dar und besteht aus der Familie Antrobus – aus dem Griechischen: Mensch oder Person – als Protagonisten. Die Handlung des Stückes spielt vor einer modernen Kulisse, beinhaltet aber viele anachronistische Elemente, die bis in die prähistorische Zeit zurückgehen. Der narrative Fluss wird von Zeit zu Zeit unterbrochen, indem die Schauspieler sich direkt zum Publikum wenden. Die Szene in der Hotellobby entwickelt sich um dieses Theaterstück herum. Shirley probt die Rolle der Sabina (das Hausmädchen) aus dem Theaterstück, die beiden anderen Figuren im Gemälde/in der Filmepisode werden zu Herr und Frau Antrobus. Die Stelle, bei der im Theaterstück Dinosaurier auf die Bühne kommen, wird im Film durch einen wilden Lärm ersetzt, der ertönt, als das Taxi von Herrn und Frau Antrobus ankommt, um sie zu dem Theater zu bringen, in dem Shirley ihre Haushälterin Sabina zwei Monate später verkörpern wird. Genau in diesem Moment, als die „Dinosaurier in die Hotellobby einbrechen“ und Teile der Kulissen wie in dem Theaterstück angehoben werden, verwandelt sich die Hotellobby in ein Theaterstück.

⁴⁴¹ Vgl. Coutaut, Gregory, <http://www.filmdeculte.com/people/entretien/Entretien-avec-Gustav-Deutsch-17424.html> (24.12.2015).

⁴⁴² Vgl. ebd., <http://www.filmdeculte.com/people/entretien/Entretien-avec-Gustav-Deutsch-17424.html> (24.12.2015).

4.2.5.3 Die 50-er Jahre

Zu Beginn der Szene *Thursday, August 28th, 1952 (New York, 6 am) – Morning Sun (1952)* liegt Shirley in einem abgedunkelten Raum auf einem Bett. Sie setzt sich langsam auf. Es wird klar, dass es ihr nicht gut geht, da sie sich überlegt, einen Psychologen zu konsultieren. Das ist es auch, was Steven, ihr Lebensgefährte, ihr empfiehlt. Sie steht vom Bett auf, geht zum Fenster, öffnet dieses und blickt hinaus. Sie überlegt sich, dass ihre einzige Sorge ist, dass die Tätigkeit des Living Theatre eingeschränkt wird. So wird zum Beispiel die Aufführung eines Stückes verboten, weil die Kulissen brandgefährdet seien. Die Wahrheit ist aber, dass der Inhalt des Stückes als zu aufwieglerisch eingestuft wird. Shirley läuft nach rechts vorne aus dem Filmbild. Wasserrauschen ist vernehmbar. Shirley kommt zurück und setzt sich auf das Bett. Originalgemälde und Filmbild stimmen an Stelle 37:38‘ überein.

Shirley denkt über die Ereignisse nach, die gerade aktuell sind. Sie fühlt sich von dem McCarthy-Regime, das über unamerikanische Aktivitäten wacht, bedroht. Ihre Befürchtung ist, dass jeder ihrer Kollegen ein potenzieller Verräter sein könnte. Dies gilt umso mehr, als Kazan sich als Verräter entpuppt hatte, was niemand vermutet hätte. Dabei bemängelt sie vor allem, dass Kazan versucht hat, sich in der New York Times zu verteidigen und andere Kollegen zu einem ähnlichen Vorgehen zu ermutigen. Sie greift nach einer aktuellen Zeitung, die zufällig gerade neben ihrem Bett liegt. In dieser Zeitung befindet sich Kazans Erklärung, über die sie laut nachgedacht hat. Sie liest daraus laut vor: “I think it is useful that certain of us have this kind of experience with the communists. Because if we had not, we should not know them so well. First hand experience of dictatorship and thought control left me with an inviting hatred on these and left me with an inviting hatred on communist philosophy and methods and a conviction that these must be resisted always. The motion pictures I have made and the plays I directed represent my convictions. Elia Kazan.” Danach legt sie die Zeitung wieder neben das Bett und zündet sich eine Zigarette an. Sie denkt darüber nach, dass sie sich in Kazan getäuscht hat, stellt den Aschenbecher auf den Fenstersims und legt sich auf dem Rücken auf das Bett. Sie erinnert sich an die Aufführungen mit John Cage im *Cherry Lane Theatre* und bedauert, dass dieses nun geschlossen wurde.



Abb. 11: Tableau zu Morning Sun

Auch in dieser Episode liegt eine intermediale Schnittstelle vor, die gleichzeitig noch eine intertextuelle Schnittstelle ist, da sie sich auf einen vorherigen Filmausschnitt bezieht. Intermedial ist sie deshalb, weil erneut Bezug auf das Theaterstück *Wir sind noch einmal davongekommen* bzw. *The Skin of our Teeth* genommen wird. Intertextuell ist sie, weil in einer früheren Szene des Filmes, nämlich in 28.08.1942/Hotel Lobby genau dieses Theaterstück thematisiert wurde. In der Episode vom 28. August 1952 erinnert sich Shirley an die Zeilen der Sabina aus diesem Stück, als diese sagt: „Das ist alles, was wir machen, wir fangen immer wieder von vorn an. Immer wieder. Immer fangen wir von vorne an.“⁴⁴³ Zu dieser Zeit musste das Living Theatre, also die Theatergruppe, mit der sie zu dieser Zeit arbeitete, nach Europa emigrieren, da es in den USA politische Repressionen erfuhr. Sie erinnert sich an diese Zeilen, weil sie nicht verstehen kann, warum Kazan vor dem McCarthy-Komitee für unamerikanische Aktivitäten ausgesagt hatte und seine früheren Kollegen des Group Theatre verraten hatte, indem er sie als Kommunisten angeklagt hatte.

Die nächste Szene ist *Tuesday, August 28th, 1956 (New York, 9 am) – Sunlight on Brownstones (1956)*. Die Sonne geht langsam auf und fällt auf die Außenfassade des Hauses. Aus der hinteren Tür kommt ein Hund und verlässt das Filmbild von links nach rechts. Als er schon außerhalb

⁴⁴³ Im Originaltext sagt sie: “That’s all we do – always beginning again! Over and over again. Always beginning again.”

des Filmbildes ist, bellt er noch. Shirley tritt in die vordere Tür und stützt sich mit dem linken Arm am Türrahmen ab. Eine Polizeisirene heult auf, deren Geräusch mit dem Hundegebell vermischt. Sie steigt eine Stufe herab, setzt sich auf das Geländer und blickt weiterhin nach rechts. Nachdem sie einige Zeit über ihre Rolle in ihrer Umgebung bzw. darüber nachgedacht hat, dass sie sich immer fehl am Platz fühlt, tritt Steven zu ihr in den Eingangsbereich des Hauses. Er raucht und blickt in dieselbe Richtung, der aufgehenden Sonne entgegen. Nun entspricht das Filmbild der Gemäldevorlage.

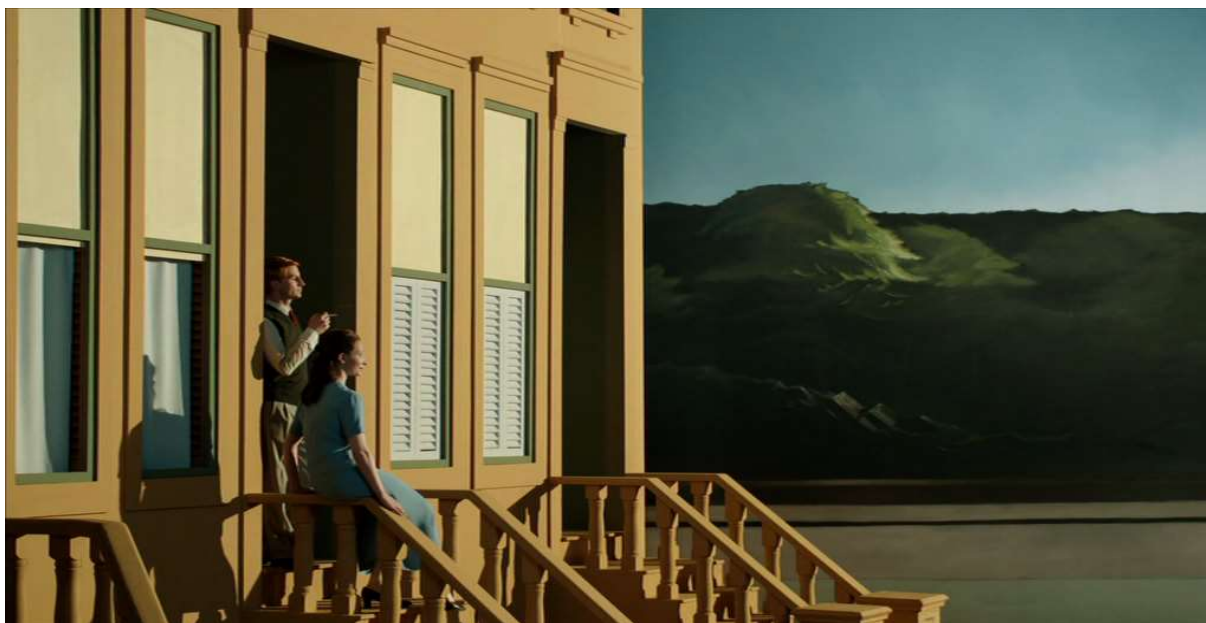


Abb.12: Tableau zu Sunlight on Brownstones

Es erfolgt ein Zoom, dann ein noch stärkerer Zoom auf Steven, der sich mit der Hand erst das eine Auge, dann das andere Auge verdeckt. Steve reicht ihr die Zigarette und sie nimmt ein paar Züge, bevor sie die Zigarette wieder zurückgibt. Steve zieht sich zurück ins Haus und schaltet das Radio an. Es ist so laut, dass die Nachrichten zu verstehen sind. Die Szene endet mit einem für die Zeit charakteristischen Musikstück.

In dem ersten Monolog dieser Episode vergleicht Shirley ihre Nachbarschaft mit einem Diorama in einem naturhistorischen Museum und schlägt damit den Bogen zu der Ausstellung, die erstmalig im Künstlerhaus in Wien stattfand. Stevens schwere Augenkrankheit kündigt sich in dieser Episode zum ersten Mal durch seine Gestik sowie durch Shirleys Anspielungen in ihrem Monolog an.⁴⁴⁴ So sagt sie zum Beispiel in Gedanken: “I didn’t know then that soon we would be never able to share these moments again. These morning rituals, looking out, watching together, in silence.” Diese Augenkrankheit wird zu seiner vollständigen Erblindung führen.

⁴⁴⁴ Aus meiner Korrespondenz mit Gustav Deutsch vom 10.01.2016.

Die Szene *Wednesday, August 28th, 1957 (Pacific Palisades, 6 pm) – Western Motel (1957)* beginnt, indem Shirley – dem Betrachter zugewandt – vor dem Fenster mit dem gemalten Hintergrund steht. Die Stimme von Steven ist aus dem Hintergrund zu vernehmen. Er sagt: “Ok, this looks good Shirley. We can get started.” Damit markiert er den Beginn des Fotoshootings mit Shirley, das thematisch diese Episode beherrscht. Im weiteren Verlauf erteilt er Shirley Anweisungen, wie sie sich zu positionieren hat, damit die Fotografien seinen Ansprüchen genügen. Gleichzeitig ist das Geräusch des Auslösers einer Kamera hören.



Abb. 13: Tableau zu *Western Motel*

In dem Moment, in dem Steven Shirley bittet, ihn anzuschauen, beginnt Shirley einen weiteren Monolog. Sie erklärt, dass es das erste Mal sei, dass Steve sie dazu aufgefordert habe, für ihn Modell zu stehen. Shirley sitzt auf dem Bett und beugt sich auf den Boden. Als sie wieder in ihre normale Sitzposition kommt, stimmt das Filmbild und das gemalte Bild überein. In diesem Moment setzt die Musik ein. Der Song basiert auf einem Gedicht von Emily Dickinson. Es handelt sich um das Gedicht *I should not dare to leave my friend* aus der Reihe *Time and Eternity*.^{445 446}

In dem Moment, in dem die Stimme des Sängers einsetzt, stimmen Filmbild und Gemäldevorlage überein. Bei „wanted me“ in der vierten Zeile blinzelt Shirley der Kamera bzw. Steven zu und verschränkt ihre Hände hinter ihrem Kopf. Am Ende der dritten Strophe löst Shirley ihre

⁴⁴⁵ Zu deutsch: Zeit und Ewigkeit.

⁴⁴⁶ Aus meiner Korrespondenz mit Gustav Deutsch vom 26.12.2015

Haare und als das Gedicht ganz endet, schüttelt sie die offenen Haare nach hinten aus. Dies zeigt, dass Shirleys Bewegungen auf die Musik abgestimmt sind und ihre Bewegungen gelegentlich sogar dem Inhalt des Liedes/des Gedichts entsprechen. Die Filmszene endet, indem Shirley sich nach hinten auf das Bett fallen lässt, sodass nur noch ihre Beine zu sehen sind, die sie über die vordere Wand des Bettes geworfen hat. Nachdem sie sich ihrer Schuhe entledigt hat, ist der Auslöser von Stevens Kamera noch einige Male zu hören.

Die Szene *Friday, August 28th, 1959 (Cape Cod, 11 am) – Excursion into Philosophy (1959)* beginnt mit einer Aufblende. Shirley liegt auf dem blauen Bett im Hintergrund. Sie liegt auf dem Rücken. Die rechte Hand liegt auf ihrem Bauch, die linke Hand liegt auf dem Buch, das sie gerade gelesen hat. Sie hält das Buch hoch und fängt an, aus Platons Höhlengleichnis vorzulesen. “Imagine prisoners who have been chained since childhood deep inside a cave. Not only are their limbs immobilized by chains – their heads are as well, so their eyes are fixed on a wall.⁴⁴⁷ Behind the prisoners is an enormous fire and between the fire and the prisoners there is a raceway along which men carry shapes of various animals, plants and other things. The shapes cast shadows on the wall which occupy the prisoners’ attention. Also, when one of the shape-carriers speaks, an echo against the wall causes the prisoners to believe, that the words come from the shadows. The prisoners engage in what appears to ask to be a game.⁴⁴⁸ This, however, is the only reality that they know, even though they are merely seeing shadows and images”. Als sie geendet hat, ist von draußen das Geräusch eines vorbeifahrenden Zuges zu hören.

⁴⁴⁷ Shirley sagt an dieser Stelle zu sich selbst: “Chained since childhood deep inside a cave.”

⁴⁴⁸ Shirley sagt an dieser Stelle zu sich selbst: “A game. Naming the shapes as they come by.”



Abb. 14: Tableau zu Excursion into Philosophy

Im Haus sind Geräusche von sich schließenden Türen zu vernehmen. Shirley legt das Buch umgedreht an die Kante des Bettes und dreht sich mit dem Rücken zum Betrachter. Die Tür öffnet sich, was der Betrachter jedoch nur hören kann, und Steven betritt das Zimmer. Er bewegt sich auf das Bett zu, setzt sich auf die Bettkante vor Shirley und greift zu dem Buch. An der Stelle, an der Shirley aufgehört hat zu lesen, macht Steven weiter, sodass ein nahtloser Übergang entsteht. “Supposed the prisoners are released and compelled to stand up and turn around, his eyes will be blinded by the firelight and the shapes passing will appear less real, than the shadows. Similarly, if he’s dragged up out of the cave into the sunlight, his eyes will be so blinded, that he will be not able to see anything. At first, he will be able to see darker shapes, such as shadows, and only later brighter objects.” Steven hört auf zu lesen und überlegt, er richtet den Blick auf die Sonne, die von rechts zum Fenster hereinscheint und schließt die Augen. Er wendet den Blick wieder der Kamera zu und fährt fort zu lesen. “The last object he would be able to see is the sun, which in time, he would like to see as that: this is what provides the seasons and the courses of the year and presides over all things in the visible region and is in some sort [the highest]⁴⁴⁹ of all these things.” Steven legt das Buch zur Seite, dieses Mal so, dass es aufgeschlagen auf dem Bett liegt, und verfällt in eine zusammengesunkene Stellung. In diesem Moment stimmt das Filmbild in etwa mit der Originalvorlage überein. Steven wendet sich Shirley zu, macht eine Bewegung mit seiner Hand, wie wenn er sie berühren wolle, überlegt es sich

⁴⁴⁹ Meine Ergänzung.

dann aber anders und zieht seine Hand zurück. Er läuft auf demselben Weg aus dem Bild, auf dem er gekommen ist und schließt die Tür hinter sich. Shirley setzt sich im Bett auf, klappt das Buch zu und wirft es auf den Boden. Sie setzt sich ebenfalls auf die Bettkante und wiederholt in Gedanken den letzten Satz des Höhlengleichnisses, den Steven vorgelesen hat. "The last object he will be able to see, is the sun." Dabei scheint die Sonne durch das geöffnete Fenster. Dieser letzte Verweis spielt auf Stevens bevorstehende Erblindung an.⁴⁵⁰

Auch hier liegt eine doppelte intermediale Schnittstelle vor. Erstens gibt es die Überschneidung von Gemäldebild und Filmbild, zweitens die Überschneidung von Literatur und Film in Form eines expliziten Zitats von Platons Höhlengleichnis.

4.2.5.4 Die 60-er Jahre

Die *Episode Monday, August 28th, 1961 (Cape Cod, 7 am) – A Woman in the Sun (1961)* ist die kürzeste Episode des ganzen Films. Shirley liegt in einem abgedunkelten Raum in einem Bett mit dem Rücken zum Betrachter. Geräusche wie aus einem Krankenhaus sind zu hören. Vermutlich handelt es sich um eine Erinnerung Shirleys oder um einen Traum, da es sich um eine Untersuchung von Steven handelt, dessen Augenkrankheit immer schlimmer wird. Shirley deckt sich langsam auf und erhebt sich. Sie läuft zum Fenster im Hintergrund und zieht dort die Vorhänge auseinander. Sie blickt für einen kurzen Moment aus dem Fenster und geht dann zu dem Fenster rechts, wo sie die Vorhänge auch öffnet. Sie läuft nach links aus dem Bild ins Badezimmer. Der Vorhang von dem rechten Fenster weht durch den einfallenden Wind. Mit einer Zigarette in der Hand kommt sie zurück und bleibt vor dem Bett mit dem Blick auf das rechte Fenster rauchend stehen. Das Bild stimmt mit der Gemäldevorlage überein. Musik setzt ein. Shirley denkt daran, dass sie die Krankenhausgeräusche nicht mehr aus ihrem Kopf bekommen kann und sogar noch davon träumt. Noch einmal nimmt die Kamera die Komposition der Gemäldevorlage auf, bevor eine Ablende erfolgt.

⁴⁵⁰ Aus meiner Korrespondenz mit Gustav Deutsch vom 10.01.2016.



Abb. 15: Tableau zu *A Woman in the Sun*

Die Episode *Wednesday, August 28th, 1963 (Albany, 7 pm) - Intermission (1963)* kann in drei Abschnitte eingeteilt werden. Die Pause im Film, in der das Filmbild mit der Gemäldevorlage übereinstimmt, wird von den zwei Abschnitten gerahmt, in denen der Film im dunklen Kino läuft. Dabei ist lediglich oben unter der Leiste ein grüner Lichtstreifen zu sehen. Vor der Pause sitzt außer Shirley noch Steve im Kino, jedoch zwei Reihen hinter Shirley. Aus Shirleys folgendem Monolog erfährt der Zuschauer, dass es sich nicht um den realen Steve, sondern um eine gedankliche Projektion Shirleys handelt, da Steve aus Shirleys Leben verschwunden ist, um sie in ihren privaten und beruflichen Chancen nicht einzuschränken.⁴⁵¹ Diese Einschränkungen wären andernfalls Realität geworden, da sich Steves gesundheitlicher Zustand immer weiter verschlechterte.

Um die Erinnerungen an die gemeinsame Zeit nicht mehr ertragen zu müssen, hat sich Shirley entschlossen, aus der gemeinsamen Wohnung auszuziehen. In der Pause sitzt, als Shirley mit ihren Betrachtungen am Ende ist, plötzlich Steve für den Zuschauer sichtbar in der Reihe hinter ihr. Als Shirley sich umdreht, verschwindet er wieder. Die Tatsache, dass sie zweimal glaubt, Steve sitze hinter ihr, spricht dafür, dass ihr sein Aufenthaltsort unbekannt ist und sie immer noch damit rechnet, dass er zu ihr zurückkehrt.⁴⁵²

⁴⁵¹ Aus meiner persönlichen Korrespondenz mit Gustav Deutsch vom 10.01.2016.

⁴⁵² Aus meiner persönlichen Korrespondenz mit Gustav Deutsch vom 10.01.2016.



Abb. 16: Tableau zu Intermission

Es läuft ein französischer Film, der wiederum auf die erste Episode in Paris verweist. Bei dem Film handelt es sich um *Une aussi longue Absence* von Henri Colpi (1961).⁴⁵³ In diesem Film glaubt eine Frau, in einem Clochard ihren Ehemann wiederzuerkennen, der von den Nazis verschleppt worden war. Dieser hat allerdings durch die Folter sein Gedächtnis verloren und kann sie trotz all ihrer Bemühungen nicht wiedererkennen. In einem letzten Versuch, ein Erkennen herbeizuführen, legt sie ihr gemeinsames Lied – *Trois petites notes de musique* von George Delerue – auf und bittet den Mann, mit ihr zu tanzen. Diese Szene nimmt Shirley emotional so sehr mit, dass sie das Kino verlässt, noch ehe der Film zu Ende ist. Damit verabschiedet sie sich endgültig von Steve. Dieser Film greift das Thema des Vergessens wieder auf, über das Shirley in der Pause nachgedacht hatte, da es um einen Mann geht, der alles vergessen hat.

Die Episode *Thursday, August 29th, 1963 (Albany, 9 am) – Sun in an Empty Room (1963)* ist die vorletzte Szene im Film. *Sun in an Empty Room* nimmt einen Sonderstatus ein, da es zum einen das einzige Gemälde Hoppers ist, das ohne Figuren auskommt, zum anderen die Nachrichten nicht vor der Episode, sondern in der Episode gezeigt werden, sodass sie in dem leeren Raum ein Echo finden. Das Filmbild stimmt also so lange mit der Gemäldevorlage überein, bis Shirley vor die Kamera tritt.

⁴⁵³ Aus meiner persönlichen Korrespondenz mit Gustav Deutsch vom 10.01.2016.



Abb. 17: Tableau zu Sun in an Empty Room

Auch das Datum fällt im Rahmen des Films aus der Reihe. Es ist der Tag nach Shirleys Kinobesuch. Der nächste Tag markiert ihre Entscheidung, von Steve endgültig Abschied zu nehmen, weil das neue Datum auch einen neuen Lebensabschnitt einläutet.⁴⁵⁴ Der neue Lebensabschnitt ist gleichzeitig eine Metapher für die Zukunft der USA, die sich durch den Civil Rights March und die Rede von Martin Luther King auf einschneidende Weise verändern wird. Die Ereignisse sind in den Radionachrichten zu hören.

Entfernt sind die Stimmen von Shirley und einer weiteren Person zu hören. Shirley kommt in den Raum, in der Hand hält sie ein kleines Radio, aus dem auch die Nachrichten und *We shall overcome* von Joan Baez kommen. Sie läuft zum Fenster und stellt das Radio dort ab, blickt zum Fenster hinaus und überlegt sich, ob sie in Europa wieder zu der Theatergruppe des Living Theatre stoßen soll.

⁴⁵⁴ Aus meiner persönlichen Korrespondenz mit Gustav Deutsch vom 10.01.2016.



Abb. 18: Shirley im Gemälde *Sun in an Empty Room*

Shirley nimmt das Radio wieder in ihre Hand, aus dem die Rede *I have a dream* von Martin Luther King vom 28.08.1963 ertönt und verlässt das Filmbild nach links, wie sie auch gekommen ist.

Die nicht mit keinem Datum versehene Episode *Chair Car (1965)* leitet den Film ein. Sie stellt also den Vorspann sowie den Epilog dar. Der Film beginnt mit einer Aufblende. Im Filmbild erscheint eine Anordnung wie in Edward Hoppers *Chair Car*: Das Zugabteil aus diesem Gemälde wurde nachgebildet, drei Personen sitzen schon im Abteil. Die erste Person vorne links schaut unbeweglich nach vorne, die zweite Person in der zweiten Reihe geht einer Handarbeit nach und schaut ab und zu aus dem Fenster. Die dritte Person in roter Kleidung hat den Blick ebenfalls nach vorn gerichtet. Shirley betritt den Filmraum von hinter der Kamera, sodass sie den Gang entlanggehen kann. Vor ihrem Sitzplatz bleibt sie kurz stehen, richtet den Sessel so ein, bis er für sie richtig ist und setzt sich. Sie holt ein Buch aus ihrer Tasche und schaut sich das Cover des Buches aufmerksam an. In diesem Moment wendet sich die rot gekleidete Frau ihr zu und schaut sie an. Dieser Moment ist es, der in etwa mit dem Originalgemälde übereinstimmt. Danach fängt Shirley an, ihr Buch zu lesen, während die Kamera auf die Unterseite des Umschlages, des Ausschnitts aus *Western Motel* zoomt, so dass das Filmbild nach und nach immer verschwommener, bis auf dem fast einfarbigen Filmbild in Weiß der Titel des Films, *Shirley – Visions of Reality*, erscheint.



Abb. 19: Tableau von Chair Car

Die Episode des Chair Car, die zugleich den ganzen Film rahmt, da sie zu Beginn und am Ende des Filmes gezeigt wird, stellt eine doppelte intermediale Schnittstelle dar. Zum einen gibt es in der Anordnung der Figuren bzw. der Komposition des Bildes einen ganz klaren Rückbezug auf das Gemälde, zum anderen ist der Bezug zur Literatur gegeben, und zwar durch das Buch, welches Shirley, die Frau im Vordergrund rechts, liest. Es handelt sich um einen expliziten Verweis auf Emily Dickinson, eine amerikanische Dichterin. Auf dem Buch steht zwar der Name der Dichterin, das Bild auf dem Umschlag des Buches zeigt aber Shirley selbst.⁴⁵⁵ Sie ist in einem Ausschnitt aus der Episode *Western Motel* in demselben Film dargestellt. Die Episode Chair Car hat also gleichzeitig eine intertextuelle Schnittstelle, die für den Film selbstreferenziell ist, da der Umschlag des Buches ein Verweis auf eine spätere Filmstelle ist.

Die zweite Episode von Chair Car schließt nahtlos an die erste Chair-Car-Episode an. Diese endete mit einem Zoom auf das Buch in Shirleys Händen. In der zweiten Episode erfolgt ein Zoom in umgekehrter Richtung, also von diesem Buch weg, sodass aus dem Verschwommenen heraus wieder klare Konturen sichtbar werden. Shirley liest ein Blatt Papier, das ein Flugticket sein könnte. Der Zuschauer erfährt, dass sie vorhat, nach Europa zu reisen, um dort in Rom wieder auf das Ensemble des Living Theatre zu treffen.

⁴⁵⁵ Vgl. Möller, 2013, S. 68.

4.2.5.5 Offene und geschlossene Form

Durch die isolierte Stellung der Figuren im Raum in Hoppers Gemälden kann sowohl hier als auch in den entsprechenden Bildern in Bild von einer geschlossenen Form gesprochen werden. Die einzigen Verbindungen zur Außenwelt sind in den für den Film ausgewählten Gemälden die Fenster; dementsprechend sind auch keine Ausblicke in weitere Räume vorhanden. Die Konturen der Figuren und Gegenstände sind ebenfalls klar umrissen, was sich lediglich bei Abblenden ändert, bzw. wenn die Lichtverhältnisse so dunkel sind, dass die Konturen nicht mehr klar erkennbar sind. Es handelt sich – ebenfalls eine Voraussetzung für die geschlossene Form – lediglich um geschlossene Räume, es gibt also keine Außenaufnahmen. Sowohl Gemäldevorlagen als auch Filmbilder setzen sich additiv aus den Figuren und Gegenständen zusammen und bilden kein einheitliches Bild.

4.2.6 Vom Symbol zur Message

Das Gras, das in *Sunlight on Brownstones*, *Western Motel*, *Excursion into Philosophy* und *A Woman in the Sun* durch die Fenster zu sehen ist, ist sehr auffällig gemalt, obwohl es sich bei den gemalten Bildern um keine Landschaftsbilder handelt.⁴⁵⁶ Da Hopper in einem Milieu aufwuchs, das mit der Bibel sehr vertraut war, bringt Rauh die Darstellung des Grasses mit der Symbolik des Alten Testaments in Verbindung, in der das Gras für die Vergänglichkeit steht.⁴⁵⁷ Im Film wurde dieses Gras ebenso auffällig wie in den gemalten Gemälden dargesellt.

Das Licht hat symbolhafte Bedeutung. Rauh vergleicht Hoppers Lichtführung mit der Lichtführung der holländischen Maler des 17. Jahrhunderts wie Rembrandt, Vermeer oder Ruisdael.⁴⁵⁸ Hopper müsse diese Maler während seiner Zeit in Paris im Louvre studiert haben und sei demnach von ihnen beeinflusst worden. Wie bei den Malern des 17. Jahrhunderts hat das Licht bei Edward Hopper eine symbolische Dimension.

Alle Objekte in Hoppers Gemälden haben meist auch symbolhafte Bedeutung. Schirme, Koffer, Lampen, Telefone und Bücher wurden als Symbole aus ihrem Kontext herausgelöst und sollten in ihrem neuen Kontext der in Kapitel 4.2.12 beschriebenen Ausstellung zu erneuten Symbolen mit anderer Bedeutung umgedeutet werden.⁴⁵⁹

⁴⁵⁶ Vgl. Rauh, Hans Dieter, <http://www.hd-rauh.de/wp-content/uploads/2014/08/Hopper.pdf> (09.01.2016).

⁴⁵⁷ Vgl. ebd.

⁴⁵⁸ Vgl. ebd.

⁴⁵⁹ Vgl. Künstlerhaus, Wien, <http://www.k-haus.at/de/ausstellung/204/shirley-der-film-visions-of-reality-die-ausstellung.html> (09.01.2016).

Interessanterweise taucht bei Erhart Kästner in Verbindung mit dem banalen, also dem Alltagsobjekt, die Mühle auf, die ja auch in *The Mill and the Cross* Symbolwert hat.⁴⁶⁰ Kästner verortet das Wort „banal“ etymologisch mit Blick auf den modernen Massenkonsum, der zu Shirleys Zeit gerade einsetzt. Dabei kommt er auch auf „Le moulin banal“ zu sprechen. „Le moulin banal“ habe früher für die Mühle des Grafen gestanden, zu der alle Untertanen hätten streben müssen, um dort ihr Korn mahlen zu lassen oder welches zu erwerben. Dies ist ein „Bannrecht“, das auch Mühlenrecht oder Mühlenbann genannt wird. Die betroffene Mühle wurde „Bannmühle“ genannt.⁴⁶¹ „Banal“ habe somit die Bedeutung „für alle“. Alle mussten zur Mühle ziehen und alle können die neuen Massenprodukte erwerben.⁴⁶²

Die Mühle sei dabei als Symbol zu sehen, dass menschliches Leben gemahlen wird. Sie ist dabei nicht zeitgebunden, weil es auch die Menschen in Shirleys Zeit nicht einfach haben. Die Symbolik wurde nur subtiler, verlagerte sich in Hoppers Fall von der Mühle auf alltägliche Gegenstände, und die Gewalt, die in *The Mill and the Cross* von der Inquisition ausgeht, ist hier nicht mehr unmittelbar spürbar.

4.2.7 Exkurs: Rezeption des Films in Kunst und Museum

Nach eigener Aussage hatte Deutsch noch vor dem Erscheinen des Films zwei Ausstellungsbeiträge mit jeweils einem Set, eine in der Kunsthalle Wien und eine in Milano im Palazzo Reale.⁴⁶³ Parallel zum Kinostart des Films hatte Deutsch im Künstlerhaus in Wien eine große Ausstellung (Abb.57, Abb.58, Abb.59), zu der auch ein Ausstellungskatalog erschien. Die Ausstellung hatte unter anderem zum Ziel, die Verbindungen zwischen Kino und Malerei aufzuzeigen. Daher wurden im Rahmen der Ausstellung auch zwei Fotografien aus *La Passion* von Godard, einem Film, den Deutsch nach eigener Aussage gut kennt und auch sehr schätzt, sowie Filmstills aus den Filmen *Caravaggio* von Jarman und *Dreams* von Kurosawa präsentiert.⁴⁶⁴

Die Ausstellung handelt von der Inszenierung der Wirklichkeit, die für Edward Hopper ein häufiges Thema war.⁴⁶⁵ Diese Inszenierung der Wirklichkeit operiert mit Wiederholungen bzw. Replikationen und Rekonstruktionen, weil Versatzstücke aus einzelnen Gemälden des hopperischen Werks wieder und wieder auftauchen. Hopper arbeitet wie ein Filmregisseur, denn auch

⁴⁶⁰ Vgl. Kästner, 1973, S. 32.

⁴⁶¹ Vgl. Buck, Jenny, <http://www.wanzer.de/muehlenverein/Geschichtliches.htm> (20.01.2016).

⁴⁶² In *The Mill and the Cross* nähern sich die Figuren jedoch nicht der Mühle, sondern beschreiben einen Kreis um sie.

⁴⁶³ Aus meinem persönlichen Schriftverkehr mit Gustav Deutsch in unserem Schriftverkehr vom 05.05.2015.

⁴⁶⁴ Aus meinem persönlichen Schriftverkehr mit Gustav Deutsch vom 23.02.2015.

⁴⁶⁵ Vgl. Deutsch, Gustav, <http://www.shirley-visions-of-reality.com/shirley--visions-of-reality---deutsch.html#exhibition> (16.11.2015).

im Medium Film werden Versatzstücke einer „fiktionalen Realität“ immer wieder durch die Technik der Montage kombiniert.⁴⁶⁶ In der Ausstellung sind unter anderem die bildhauerischen Artefakte zu sehen, die für die Inszenierung der Hopper-Gemälde im Film hergestellt und in „der illusionistischen Realität des Films zu Sets zusammengefügt wurden“.⁴⁶⁷ Hierbei handelt es sich um Sessel, Betten, Accessoires der Figuren und andere Einrichtungsgegenstände, die in der Ausstellung aus dem Kontext des Films wieder herausgelöst sind und in verschiedenen Themenbereichen angeordnet wurden. Die verschiedenen Themen der Ausstellung sind Tafelbild und Replikation, Diorama und Illusionsmalerei und anamorphotische Möbel, symbolhafte Objekte und geschichtsträchtige Artefakte. Diorama sowie Panorama sind die Vorläufer der Kinetografie und waren im 19. Jahrhundert als Unterhaltungsmedien beliebt. Auch heute noch sind sie vereinzelt mit ihren illusionistischen Qualitäten im Einsatz.⁴⁶⁸ So werden sie in Zoos, naturhistorischen Museen, botanischen Gärten, Palmen- und Wüstenhäusern, Shopping Malls, Vergnügungsparks sowie in Theater- und Filmproduktionen eingesetzt. Die Ausstellung unternahm den Versuch, aus den für den Film gemalten Landschaften ein fiktives Panorama bzw. Diorama-Setup zu erschaffen, das für die Besucher begehbar war. Auf diese Weise waren die Besucher einerseits Teil des Kunstwerks, andererseits aber auch Besucher der Ausstellung.

In einem Teil der Ausstellung, die die Themen Tafelbild, Original, Kopie sowie Tableaux Vivants behandelte, ging es darum, der Frage nach der Bedeutung des Originals nachzugehen. Diese Frage stellt sich in letzter Zeit immer öfter, da durch das Internet Fotografien der Originalgemälde virtuell für jedermann und zu jeder Zeit verfügbar sind. In einem separaten Themengebiet der Ausstellung wurden außerdem die Beziehungen zwischen Malerei, Film, Populärkultur, Illustration und Werbung aufgezeigt.

⁴⁶⁶ Vgl. ebd.

⁴⁶⁷ Vgl. ebd.

⁴⁶⁸ Vgl. Künstlerhaus, Wien, <http://www.k-haus.at/de/ausstellung/204/shirley-der-film-visions-of-reality-die-ausstellung.html> (09.01.2016).

4.3 Filmanalyse von *La Passion*

4.3.1 Intermediale Einordnung

4.3.1.1 Ältere Ansätze intermedialer Beschreibung

Ein lebendes Bild, ein Tableau Vivant, ist naturgemäß gemäß Bonitzer ein Widerspruch in sich, da die lebenden Figuren des nachgestellten Gemäldes künstlich zum Stillstehen bewegt werden.⁴⁶⁹ Bonitzer sieht deshalb die Tableaux Vivants in *La Passion* als Konfrontation von Film und Malerei. Gemäß Bonitzer stellen die Bewegungen der Figuren der Tableaux Vivants in Godards *Passion* den Kampf zwischen Malerei und Film dar, weil diese Tableaux Vivants sowohl von der Kamerabewegung zerstückelt als auch durch die Montage aufgebrochen werden. Nach Paech ist das Tableau Vivant kein Widerspruch in sich; beim Tableau Vivant wird die Konfrontation zwischen Kino und Malerei auf einer dritten Ebene ausgetragen, da die Kamera nicht das Originalgemälde vor der Linse hat, sondern nur eine „Erinnerung davon“. Diese dritte Ebene ist nach Paech das Theater. Die Bilder sind Vorbild für eine szenische Darstellung. In den Tableaus „Die Nachtwache“, „Die kleine Badende von Ingres“ fungiere ein Gemälde als Vorbild für die filmische Darstellung im Rahmen des Vorbildes so, dass es einigermaßen originalgetreu wiedergegeben werde. Anders verhalte es sich mit der Erschießung der Aufständischen, der nackten Maja und der Maja mit Schirm und Hund. Diese Tableaus bilden zusammen ein neues Tableau, welches in Wirklichkeit nicht existiert, obwohl alle drei Tableaus für sich erkennbar sind. Ebenfalls anders verhält es sich mit der „Reise nach Kythera“, die im Film nur durch Fragmente nachgestellt wird: Es sind nur noch einzelne Elemente des Originals zu erkennen. Außerdem wird das Tableau „Jacobs Kampf mit dem Engel“ durch eine Figur aus einem anderen Tableau – nämlich dem Engel aus El Grecos Auferstehung Mariä – gebildet. Das Vorbild ist nur noch als Zitat vorhanden.

Im Sinne von Engell handelt es sich bei den intermedialen Gemäldeverweisen in *La Passion* einerseits um Zitate nach seiner Terminologie,⁴⁷⁰ da sie direkt in das Geschehen miteingebunden sind und als Objekte der Handlung fungieren. Der Inszenierungscharakter dieser Zitate tritt durch die Präsentation als Objekte filmischen Interesses zutage. Dennoch ist eine Vorbildung des Rezipienten erforderlich, um die Einzelreferenzen der Gemälde zu erkennen, was für ihren Zitatcharakter spricht.

⁴⁶⁹ Vgl. Bonitzer, 1985, S. 31.

⁴⁷⁰ Vgl. Engell, 1989, S. 276-317.

Andererseits können die Tableaux Vivants auch als Imitate in Engells Terminologie gesehen werden, weil sie ein Gemälde offensichtlich nachstellen und in einem künstlichen Rahmen, dem Arrangement im Filmstudio, präsentiert werden. Die Tableau Vivants in diesem Film treten jedoch nicht aus dem Kontext der Filmhandlung heraus und sind auch nicht anarrativ. Vielmehr ist es so, dass sie mit dem Kontext verwoben sind, da sie sich zum einen auf die Parallelhandlung beziehen und vice versa, zum anderen einen eigenständigen Handlungsraum, nämlich den im Filmstudio repräsentieren. In diesem Zusammenhang wurde der Text des Filmes von Paech mit einem Webrahmen verglichen, in dem die „Fäden“ der Tableaux Vivants und die „Fäden“ der Parallelhandlung aufeinandertreffen.

Das Verfahren der Montage wird von Godard nicht mehr in seiner ursprünglichen Form eingesetzt, wie es in den Montagekonzepten von Eisenstein und Vertov gefordert wurde.⁴⁷¹ Die Montage bei Godard dient dazu, Darstellungsweisen neu zu formulieren, indem die semantisch-syntaktische Einheit von Dargestelltem und Darstellendem – wie bei dem sprachlichen Zeichen von Peirce oder Ferdinand de Saussure – aufgespalten wird und eine Neuordnung erfährt. Dabei entstehen Lücken und Brüche, die nur überbrückt werden können, indem in den Filmbildern Analogien inszeniert werden. Durch die Differenzierung von Erzähltem und Erzählendem sollen narrative filmische Mechanismen und die Struktur der Bilder sichtbar gemacht werden.

Auf die Tonspur erweitert wird der Begriff der Montage bei *Passion* insofern wichtig, als die Musik die verschiedenen filmischen Orte miteinander verbindet. Läuft im Filmstudio zum Beispiel zu einem bestimmten Tableau Mozarts Requiem, läuft die Musik nach einem Schnitt an einem anderen Ort weiter.

Die nachgestellten Bilder in *Passion* sind Collagen bzw. ergeben zusammen die „Filmcollage“, da sie aus einem anderen Kontext, nämlich dem des Museums, der bildenden Kunst, herausgerissen wurden. Im neuen Zusammenhang des Films erfahren die Bilder auch eine neue Bedeutung, wenn mit ihnen zum Beispiel der Zusammenhang zwischen Arbeit und Liebe deutlich gemacht werden soll. Die Collage hat nach Paech⁴⁷² gegenüber dem Zitat den Vorteil, dass sie Medien überschreiten kann. Diese Bedingung ist bei dem Vorkommen der lebenden Bilder im Film erfüllt.

⁴⁷¹ Vgl. Freybourg, 1996, S. 94.

⁴⁷² Vgl. Paech, 1982, S. 66.

4.3.1.2 Jüngere Ansätze intermedialer Beschreibung

Das Medium der Malerei ist nur an bestimmten Stellen im Film involviert, ist jedoch so stark ausgeprägt, dass es zu der eigentlichen Filmhandlung einen Gegenpart darstellt. Da nur ein Teil mithilfe der fremdmedialen Elemente gestaltet wird, bedeutet dies, dass hier bezogen auf den ganzen Film im Sinne Werner Wolfs⁴⁷³ partielle Intermedialität vorliegt.

Die Filmstellen, die sich auf Werke der Malerei beziehen, sind im Sinne Wolfs sekundär intermedial, da Godard Gemäldevorlagen verwendet und diese in seinem Film als *Tableau Vivants* neu inszeniert. Die Maler, von denen die Gemäldevorlagen stammen, haben zu dem Film keine direkte Verbindung, daher handelt es sich hier um sekundäre Intermedialität.

Hinsichtlich der Qualität der intermedialen Beteiligung ist zu sagen, dass in den betroffenen Filmstellen verdeckte Intermedialität vorliegt, da nur der Film in seinen konventionellen Signifikanten im Werk präsent ist. Der Film ist das dominante Medium. Das zweite Medium, die Malerei, tritt in Form von *Tableaux Vivants* auf, die im Film abgefilmt werden, sodass sie zu einem neuen Film im Film zusammenwachsen. Das heißt, dass ein Mensch, der nichts von Kunst versteht, wahrscheinlich auch nicht verstehen wird, dass es sich bei den Filmszenen im Filmstudio um „abgefilmte Gemälde“ handelt.

Im Sinne Rajewskis sind in diesem Film Einzelreferenzen vorhanden,⁴⁷⁴ die aber jeweils für sich wieder eine Systemreferenz beinhalten. Bei den filmischen *Tableaux Vivants* innerhalb der filmischen *mise-en-abyme*, des Films im Film, handelt es sich um simulierende Systemerwähnungen. Die simulierende Systemerwähnung ist eine der Unterkategorien der Systemerwähnung qua Transposition, für die es notwendig ist, dass die Strukturen des fremden Mediums nachgeahmt werden. Dies trifft für *Passion* zu, weil Strukturen der Gemälde simuliert werden. Durch ihren Status als Kunstwerk im „Film-im-Film“ sind sie als solches markiert, sodass der Zuschauer weiß, dass es sich hier um intermediale Verweise handelt.

Alle filmischen *Tableaux Vivants* in *La Passion* sind gemäß Barcks Definition primäre *Tableaux Vivants*, weil ihre Vorlagen erkennbar sind.⁴⁷⁵ Die primären *Tableaux Vivants* lassen sich weiter in solitäre und theatrale *Tableaux Vivants* unterscheiden. Der Verweis auf den Liebesbrief ist eindeutig theatral, da hier die Frau nicht in ihrer Pose ausharrt und sich im Raum des Films frei bewegt. Ein weiteres Beispiel für ein theatrales *Tableau Vivant* ist *Jacobs Kampf mit dem Engel*, da Jerzy hier an die Stelle Jacobs tritt, indem er mit dem Engel kämpft und somit

⁴⁷³ Vgl. Wolf, 1999, S. 39-42.

⁴⁷⁴ Vgl. Rajewski, 2002, S. 19.

⁴⁷⁵ Vgl. Barck, 2008, S. 54-59.

die zwei Haupthandlungen des Films miteinander verknüpft. Er ist die Verbindung mit der Handlung, die außerhalb des Filmstudios stattfindet, der Engel dagegen steht für die Ebene der Tableaux Vivants im Film. Ein klares solitäres Tableau Vivant stellt zum Beispiel die *Familie Karls des IV.* dar, die unbewegt abgefilmt wird. Auch die *Nachtwache* von Rembrandt fällt unter diese Kategorie. Es gibt aber auch Filmstellen, an denen nicht ganz eindeutig ist, ob es sich um ein theatrales oder ein solitäres Tableau Vivant handelt. Die erste Stelle ist bei der *Erschießung der Aufständischen*, bei der das Tableau Vivant im „Film-im-Film“ mit der Parallelhandlung durch Montage verbunden wird. In diesem Sinn wird es mit der restlichen Filmhandlung verbunden; die Figuren des Tableaus im Filmstudio sind dennoch unbewegt. Ein weiterer Grenzfall ist *Maria Himmelfahrt* von El Greco. In *Maria Himmelfahrt* wird das Tableau Vivant im Filmstudio mit der Parallelhandlung durch Montage im Schuss-Gegenschuss-Verfahren verkettet und zudem noch mit der Musik verbunden, da Isabelle – die Figur der Parallelhandlung – deren Text zitiert.

Die *Einschiffung nach Kythera* von Watteau kann mit dem dynamischen Tableau Vivant von Barck verglichen werden, da sie so zerfallen ist, dass die einzelnen Bestandteile des Tableaus in den Handlungsablauf integriert sind. So begegnet Hanna zum Beispiel den Pilgern, die sich normalerweise im Mittelpunkt des Gemäldes befinden, in der freien Natur völlig aus dem Gemäldekontext herausgelöst. Im Gegensatz zu Barcks Beispiel im Film *Henry VIII.* setzt sich hier jedoch nicht das Tableau zusammen – im Gegenteil: Es ist im Zerfall begriffen.

4.3.2 Tonspur

Die Beziehung zwischen der Bild- und der Tonspur ist einerseits von Trennung geprägt. Dies ist zum Beispiel bei dem gewerkschaftlichen Treffen der Fall, bei dem die gesprochenen Wörter nicht zu dem Bild passen. Dieses Stilmittel wird hier eingesetzt, um die Arbeiterinnen gleichzeitig sehen und ihre Wörter hören zu können. Andererseits funktioniert sie teilweise auch kontrapunktisch, weil Bild und Ton in diesem Film nicht immer eine Einheit bilden und sich zuweilen sogar widersprechen.⁴⁷⁶

⁴⁷⁶ Vgl. Lacuve, Jean-Luc, <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/godard/passion.htm> Jean-Luc Lacuve 07/05/2008 (08.11.2015).

4.3.2.1 Musik

Jedes der Tableaux Vivants wird von einem bekannten Musikstück begleitet. Bei Rembrandt ist es das *Konzert für die linke Hand* von Ravel, bei der Erschießung der Aufständischen von Goya ist es das *Mozartrequiem*. Die Musik hat also inhaltlich einen Bezug zu dem Dargestellten.⁴⁷⁷

Musik spielt außerdem sowohl für Jerzys Verständnis von Arbeit als auch für sein Verständnis von Liebe immer wieder eine große Rolle. An einigen Stellen im Film verwischen die Grenzen zwischen den beiden Begriffen. In diesem Fall hat die Filmmusik in *La Passion* eine verbindende Funktion. So schauen sich beispielsweise Hanna und Jerzy – 33:25‘ – in einem Hotelzimmer eine Szene auf einem Videorecorder an, die Jerzy von sich und Hanna hat filmen lassen. Es passiert nicht viel in dieser Szene, lediglich Jerzy und Hanna sind in einer liebevollen Umarmung zu sehen. Gleichzeitig fordert Jerzy Hanna auf: „Sieh hin – das ist unsere Arbeit!“ Während Jerzy mit Hanna sich in dem Hotelzimmer befindet, erhält er einen Anruf. Diese Szene fällt in die Ingres-Sequenz. Von der Videokassette kommt dieselbe Musik, die im Filmstudio während der Ingres-Sequenz eingespielt wird. Durch die Musik werden beide Szenen, die sich ja in unterschiedlichen Räumen, dem Filmstudio und dem Hotel, abspielen, verbunden. Im Filmstudio werden die Tableaux der Ingres Sequenz abgespielt und in Jerzys Zimmer spielt dieser Hanna eine Videokassette vor während dieselbe, nicht näher bestimmbare Musik bestehend aus den Gesängen einer Frau, läuft. Die Begriffe Arbeit und Liebe überschneiden sich hier also auf der Ebene der Filmmusik.

In *La Passion* dagegen beziehen sich Musik, Inhalt und lebende Bilder/Tableaux Vivants aufeinander und werden so zum Gesamtkunstwerk. Die Filmmusik in diesem Film hat eher eine syntaktische Funktion: Hier dient die Filmmusik zur Ordnung und Strukturierung des Filmes und zur Verbindung der unterschiedlichen Handlungsstränge.⁴⁷⁸ In dem Zeit-Artikel *Warten auf Godard*⁴⁷⁹ wird die Musik von Mozart, Beethoven, Dvorak und Fauré in *La Passion* als „einziges Element von Stabilität und Harmonie in einer ansonsten fragmentierten Welt“ beschrieben.

4.3.2.2 Sprache

In *The Mill and the Cross* gibt es keine Dialoge zwischen den Akteuren des Films. Gesprochen wird nur von Pieter Brueghel und Nicolas Jonghelinck, die das Geschehen aber von außen betrachten. Anders verhält es sich in *La Passion*. Die Sprache oder die Dialoge in *La Passion* sind

⁴⁷⁷ Ein Requiem ist eine Totenmesse; insofern wird die Totenmesse für die Opfer der Revolution gespielt und soll die tragische Stimmung des Tableaus verstärken.

⁴⁷⁸ Vgl. Beil, Kühnel, Neuhaus, 2012, S. 160.

⁴⁷⁹ Vgl. Blumenberg, Hans Christoph, <http://www.zeit.de/1983/12/warten-auf-godard/seite-6> (30.01.2016).

ein wichtiges künstlerisches Ausdrucksmittel, die zum Verständnis des Filmes beitragen. In den Dialogen werden die zwei Hauptthemen des Filmes benannt, nämlich die Arbeit und die Liebe. Kommentare aus dem Off eröffnen dem Film außerdem eine philosophische Dimension.

Dies ist zum Beispiel der Fall, als Jerzy in der Sequenz des Greco-Tableaus aus dem Off folgenden Kommentar abgibt: „Stopp. Das geht nicht. Das kann nicht gehen, weil das nicht der Anfang ist. Wir müssen noch suchen. Die richtige Einleitung finden.“ Damit wird zum einen auf die Malerei verwiesen, da die Aussage das Problem der Darstellung von zeitlichen Abläufen im Gemälde thematisiert. Zum anderen wird die Intermedialität an sich thematisiert, weil auf das Problem der Übertragung von einem Medium auf ein Weiteres Bezug genommen wird.

An einer anderen Stelle bemerkt Jerzy, ebenfalls aus dem Off 30:55‘ „Ein Bild ist nicht stark in seiner Aussage, weil es brutal oder fantastisch ist, sondern weil ein gedanklicher Zusammenhang tief verwurzelt und richtig ist.“ Diese Aussage erinnert an Lessings Laokoon, in dem von dem „fruchtbaren Augenblick“⁴⁸⁰ gesprochen wird, der hier auf das Kino und somit auf die filmischen Tableaux Vivants bezogen wird. Dort heißt es: „... dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel lässt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.“⁴⁸¹ Diese Aussage könnte man auch auf das Kino anwenden, da der Zuschauer ja im Kopf die fehlenden Teile ergänzt, die von der Montage angeschnitten werden.

Gegen Ende wird der Begriff der Geschichte 1:25:52‘ wieder aufgegriffen, sodass klar wird, dass dem Film eigentlich eine durchgängige Geschichte fehlt: „Arrête ton histoire, Isabelle. C’est fini. C’était déjà fini quand ça a commencé.“

4.3.3 Handlungsanalyse

4.3.3.1 Organisation der Handlung

Auf der Ebene der Story oder des Geschehens wird in diesem Film einerseits die Liebesgeschichte von Jerzy und Hanna und andererseits die Geschichte von Jerzy und Isabelle erzählt. Isabelle und ihre Welt sind durch Hannas Mann mit dem Geschehen verbunden. Hannas Mann ist Fabrikbesitzer und Hanna selbst besitzt das Hotel, in dem das Filmteam sich aufhält. In dem Film gibt es weder Vor- noch Rückblenden, dafür aber viele Sprünge, welche durch Montage erzeugt werden.

⁴⁸⁰ Vgl. Lessing, 1988, S. 25.

⁴⁸¹ Vgl. ebd., S. 25.

Als konzeptuelle Ordnung könnten die Begriffe verstanden werden, die im Film einander gegenübergestellt werden, wie beispielsweise Arbeit und Liebe oder künstliches Licht und natürliches Licht. Situationsmotive im Film sind der Arbeitskampf, die Liebesbeziehung sowie das Drehen des Filmes. Die Liebesbeziehungen von Jerzy spiegeln sich in der Liebesbeziehung zweier Nebenfiguren wider.

4.3.3.2 Figurenanalyse

Der Protagonist wird als die Figur bezeichnet, die in der Geschichte etwas erreichen will und ein Ziel anstrebt. Dies ist in *La Passion* die Figur des Jerzy, der das Ziel hat, einen Film zu drehen. Die Nebenfiguren werden danach unterschieden, wie stark sie im Zentrum des Geschehens stehen. Häufig lassen sich symmetrische Konstellationen in den Nebenfiguren finden, die ähnliche Konflikte oder Teile des Konflikts austragen. Dies ist auch der Fall im Film *La Passion*, in der der Beziehungskonflikt von Jerzy, Isabelle und Hanna in den Nebenfiguren wieder aufgenommen wird.

Jerzy ist der Protagonist in *La Passion*. Er tritt in den unterschiedlichsten Kontexten auf und hat Beziehungen zu den unterschiedlichsten Bereichen des Films. Mit der Arbeiterwelt ist er durch Isabelle verbunden, mit der Welt der Arbeitgeber durch Hanna. Jerzy charakterisiert sich durch seine Handlungen und durch sein Auftreten. Er macht den Eindruck, nicht genau zu wissen, was er eigentlich will. Dies spiegelt sich sowohl in seinem Privatleben als auch in seiner Arbeit wieder. Im Privatleben steht er zwischen zwei Frauen, Hanna und Isabelle. In seiner Arbeit ist er mit den Lichtverhältnissen unzufrieden, wie zum Beispiel in der Rembrandt-Sequenz deutlich wird, bringt aber dennoch keine Verbesserungsvorschläge ein. An einer anderen Stelle sagt er aus dem Off: „Stopp. Das geht nicht. Das kann nicht gehen, weil das nicht der Anfang ist. Wir müssen noch suchen. Die richtige Einleitung finden.“ Jerzy kann als das Alter Ego von Godard bezeichnet werden. Wie der reale Regisseur ist er „schroff bis zur Feindseligkeit“ und „auf einer unmöglichen Suche nach dem utopisch Schönen“,⁴⁸² das sich im Fall von *Passion* in den Meisterwerken der bildenden Kunst widerspiegelt.

Isabelle ist die Protagonistin, die für die Arbeiterwelt steht und Jerzy mit dieser Welt verbindet. Trotz ihres Sprachfehlers – sie stottert – macht sie einen selbstbewussten Eindruck. Sie betritt die Welt des Filmstudios nie; sie ist entweder in der Fabrik, im Freien oder gegen Schluss auch im Hotel zu sehen. In der Arbeiterbewegung ist sie die führende Kraft, was letzten Endes dazu führt, dass sie entlassen wird. Am Anfang des Films ist Isabelle Hanna gegenüber negativ

⁴⁸² Vgl. Blumenberg, Hans, Christoph, <http://www.zeit.de/1983/12/warten-auf-godard/seite-6> (30.01.2016).

eingestellt, weil sie auf ihren freundlichen Gruß nur entgegnet: „Machen Sie sich bloß nicht über die Arbeiterklasse lustig!“. Dieser kurze Dialog macht deutlich, dass sich die beiden Frauen vor allem in ihrer gesellschaftlichen Stellung unterscheiden.

Hanna ist Jerzys Geliebte. im Vergleich mit Isabelle wirkt sie zurückhaltender. Auch sie sieht sich nie die Aufnahmen im Filmstudio an. Sie ist mit Michel Piccoli verheiratet, ist diesem aber nicht treu, da sie mit dem Regisseur, Jerzy, eine Beziehung eingeht. Zu Beginn des Films 9:30‘ trifft Hanna das erste Mal auf Isabelle. Aus ihrem Gruß wird deutlich, dass sich die beiden Frauen kennen: „Guten Tag Isabelle, wie läuft’s denn so?“

Michel Piccoli ist der Besitzer der Fabrik, in der Isabelle arbeitet. Gleichzeitig ist er mit Hanna verheiratet. Seine Erstickenfallsfälle können als Parallelen zu Godards eigenen Krankheiten bzw. zu seiner Atemnot gesehen werden.⁴⁸³

4.3.3.3 Figurenkonstellation

Die Dreiecksgeschichte ist für die Personenkonstellation von *La Passion* von entscheidender Bedeutung. Es ist dabei kein richtiges Dreieck, da die beiden Frauen keine Beziehung unterhalten. Man spricht also eher von einer V-Beziehung, da Jerzy die Person ist, die im Zentrum steht und Beziehungen mit zwei Frauen pflegt.⁴⁸⁴

Die Konstellation besteht aus Jerzy, der Hauptfigur des Filmes, und den Frauen Hanna und Isabelle. Jerzy unterhält zuerst eine Beziehung zu Hanna und später zu Isabelle. Hanna ist außerdem wie Jerzy gebürtig aus Polen.

Diese Dreieckskonstellation spiegelt sich auch in den Nebenfiguren des Films wider, da Patrick Bonnel, ein Mitglied des Filmteams, der mit Sophie Loucachevsky in einer Beziehung steht, von letzterer mit Magali, einer Komparsin, in einer eindeutigen Situation entdeckt wird. In einer späteren Szene, in der Bar des Hotels, scheint Sophie mit Magali ihren Frieden gemacht zu haben, da Magali wie sie von Patrick versetzt wurde. Dies entspricht der Haupt-Dreiecksbeziehung, da sich auch hier die beiden Frauen am Ende des Films verbünden, um gemeinsam nach Polen aufzubrechen. Im Gegensatz zu Hanna und Jerzy/Isabelle finden Sophie und Patrick aber in der Delacroix-Episode wieder zusammen.

⁴⁸³ Vgl. Blumenberg, Hans Christoph, <http://www.zeit.de/1983/12/warten-auf-godard/seite-6> (30.01.2016).

⁴⁸⁴ Vgl. Kreye, Pedro, <http://nhz.twoday.net/topics/Komplexe+Liebesbeziehungen> (27.01.2016).

4.3.4 Filmische Räume

In *La Passion* sind alle Aufnahmen im Filmstudio auch im Filmstudio gedreht, während alle Aufnahmen außerhalb des Studios auch On Location, das heißt an realen Drehorten gedreht wurden. Dies hat zur Folge, dass der Charakter der Aufnahmen im Studio und der Aufnahmen On Location noch unterstrichen wird, diese Zweiteilung für den Zuschauer also sichtbar gemacht wird. Im Film gibt es keine Aufnahmen im Bluescreen und digitale Nachbearbeitung, was unter anderem daran liegt, dass der in einer anderen Zeit als die beiden anderen Beispielfilme gedreht wurde, zu der diese Möglichkeiten noch nicht zur Verfügung standen.

Der Charakter der Aufnahmen unterscheidet sich also von den anderen Beispielfilmen. In *Shirley – Visions of Reality* wird nur im Studio und nicht gleichzeitig On Location gedreht. In *The Mill and the Cross* wird fast ausschließlich vor dem Bluescreen gedreht, einem Verfahren, das in *La Passion* gar nicht angewendet wird, und dann digital nachbearbeitet.

4.3.4.1 Das Hotel

Das Hotel gehört Hanna, Jerzys erster Geliebten. Es ist der Aufenthaltsort des Filmteams und zugleich der Ort, an dem Jerzy und Isabelle in der Szene *El Greco* in einer intimen Szene beisammen sind. Von dem Hotel bekommt der Zuschauer meistens nur Jerzys Zimmer, gegen Ende auch die Treppe, die zu Jerzys Zimmer führt, aber niemals die eigentlichen typischen Bestandteile eines Hotels – wie Frühstücksraum, Rezeption usw. – zu sehen. Auch von außen ist das Hotel nie ganz, sondern nur in Ausschnitten zu sehen, die an osteuropäische Plattenbausiedlungen erinnern. Es gibt aber einige Szenen, die auf dem Balkon gedreht sind, sodass der Eindruck entsteht, dass der Balkon als Ersatz für den Flur des Hotels funktioniert, weil die Filmfiguren sich über den Balkon von Zimmer zu Zimmer bewegen.

Das Zimmermädchen Sarah, eine Nebenfigur, kann der Sphäre des Hotels zugerechnet werden. Durch ihre deplatzierten Verrenkungen erhöht sie die Absurdität des Films. Diese Verrenkungen führt sie vor, als sie Jerzy auf seinem Zimmer besucht, um ihm etwas zu bringen, was er zuvor bestellt hat. Sie haben gar keinen Bezug zu dem Dialog zwischen ihr und Jerzy und sind somit ganz und gar aus dem Zusammenhang gerissen.

Vor dem Hotel eskaliert sowohl die Situation zwischen (1:04:12) Hanna und Michel in ihrem Ehekrieg als auch die Situation des Filmteams, das die Forderungen des Produzenten nicht erfüllen will oder kann und versucht, die ungebetenen Gäste, also den Produzenten und seine Freundin hinauszubefördern. Die Szene endet in einem absurden Kampf des Filmteams mit den Besuchern. Hanna und Michel sind nicht mehr zu sehen.

4.3.4.2 Das Filmstudio

Wie der von Barck behandelte Film *La Ricotta*⁴⁸⁵ von Pier Paolo Pasolini weist *La Passion* eine Film-im-Film-Struktur auf. Das Filmemachen an sich wird mit der Darstellung des zu drehenden Filmes im Film verschränkt.⁴⁸⁶ Godard sagt über seine Motivation zu diesem Filmprojekt: „Was ich wollte, ist in das Innere der Bilder eindringen, während die meisten Filme von außerhalb der Bilder gemacht sind.“⁴⁸⁷ Wie manche Künstlerfilme, zum Beispiel *Van Gogh* von Vincente Minnelli oder *Caravaggio* von Derek Jarman, stellt *La Passion* einen „Diskurs über gemalte und gefilmte Bilder“ dar.⁴⁸⁸ Fast jedes Tableau Vivant wird im Filmstudio inszeniert. Die einzige Ausnahme ist das letzte Tableau, das die *Pilgerreise nach Kythera* von Watteau darstellt. Dieses Tableau arbeitet mit natürlichem Licht im Gegensatz zu dem Kunstlicht, das für die restlichen Tableaux verwendet wurde. Paradoxerweise kümmert sich zu diesem Zeitpunkt aber niemand mehr um die Lichtverhältnisse. Auch Jerzy ist an der Gestaltung der Beleuchtung nicht mehr interessiert, weil er den Film zu diesem Zeitpunkt schon aufgegeben hat.

4.3.4.3 Außenaufnahmen

Außenaufnahmen gibt es an der Tankstelle, auf der Straße und auf dem freien Feld. In der Anfangssequenz ist der blaue Himmel zu sehen, auf dem der Flug eines Flugzeugs nachverfolgt werden kann. Bei den Außenaufnahmen ist die Straße ein immer wiederkehrendes Motiv. Die Straße ist meistens mit dem Weg von Personen aus dem Film verbunden, die sich oft in einem Auto fortbewegen. Zu Anfang des Films sind dies Isabelle und Jerzy, gegen Ende Hanna und Jerzy.

Die Tankstelle ist ein Ort, an dem sich die Leute im Film treffen und in dem Kontakt stattfinden. Hier begegnen sich Isabelle und Hanna sowie Hanna und Michel, ihr Ehemann. Auch Jerzy trifft hier auf Hanna, die er zuerst nur beobachtet. In einer kurzen Außenszene 10:30‘ vor der Fabrik ist Michel mit einem Polizisten zu sehen. Diese kurze Szene gibt schon einen Hinweis auf den bevorstehenden Streik der Arbeiterinnen.

⁴⁸⁵ In *La Ricotta* besteht das Tableau Vivant aus zwei Codes. Diese sind einerseits der Körper des realen Schauspielers, der das Tableau Vivant und damit sich selbst darstellt. Der zweite Code des Tableaus ist die Originalvorgabe (z.B. die Gemäldevorlage nach Pontormo). Wenn das Tableau im Film auseinanderbricht, so kann man dies laut Barck als das Auseinanderbrechen zweier aufeinander bezogener Systeme sehen, die miteinander inkompatibel sind.

⁴⁸⁶ Vgl. Barck, 2008, S.193-196. Siehe Kapitel 2.2: Die erste Handlungsebene in *La Ricotta* handelt von den Problemen des Regisseurs bei den Dreharbeiten. Die zweite Handlungsebene soll ein Passionsfilm sein, der jedoch nur unzureichend realisiert wird, aufgrund von Problemen bei Technik und Schauspiel. Außerdem werden die Tableaus wie in *La Passion* von Jean-Luc Godard aus dem Off kommentiert.

⁴⁸⁷ Vgl. Krüger, 2006, S. 257.

⁴⁸⁸ Vgl. ebd., S. 262.

Szenen in der freien Natur gibt es wenige. In der Delacroix-Sequenz geht als Parallelhandlung Isabelle 50:12‘ an einem Fluss spazieren. Durch die Montage wird der Fluss wieder dem Filmstudio gegenübergestellt. Isabelle versucht sich wohl wieder mit der Natur zu verbinden, nachdem sie sich ihrer mit der Arbeit in der Fabrik entfremdet hat. Dies wird deutlich, indem sie sich mit ihrem vollen Gewicht an einen Baum hängt, der am Flussufer steht. Der Mensch als Teil der Natur wird in der *Pilgerfahrt nach Kythera* in einen anderen Kontext gesetzt, da hier von einem künstlerischen Ideal ausgegangen wird, was zudem noch für einen Film inszeniert wird.

4.3.4.4 Die Fabrik

In *Passion* werden die zwei Welten der Fabrik und der künstlerischen Produktion auf spielerische Weise miteinander verbunden.⁴⁸⁹ Nur in den Momenten höchster Emotionalität nähern sich diese zwei Welten einander an. In diesen Momenten werden weitläufige Beziehungen zwischen den beiden Räumen sichtbar, über die Jerzy sich aus dem Off Gedanken macht. Er denkt: „Une image n’est pas forte parce qu’elle est brutale ou fantastique mais que la solidarité des idées est lointaine et juste. – Ein Bild ist nicht deshalb stark, weil es brutal oder fantastisch ist, sondern weil die Ideen in ihm übereinstimmen durch Beziehungen, die zwar weitläufig, aber richtig sind.“⁴⁹⁰

Die zwei Welten Fabrik und Filmstudio werden durch Magali oder durch Hanna verbunden. Magali hatte zum einen eine sexuelle Beziehung zu Patrick Bonnel, dem Regieassistenten. Zum anderen war sie sowohl in der Fabrik als Arbeiterin als auch im Filmstudio als Komparsin angestellt. Hanna arbeitet zwar nicht im Film mit, hilft Jerzy aber dabei, ein künstlerisches Projekt zu verwirklichen, und ist die Ehefrau des Mannes, dem die Fabrik gehört. Jerzy dagegen grenzt sich von dem Raum der Fabrik bewusst ab, weil er an Isabelles gewerkschaftlichen Versammlungen nicht teilnehmen will.⁴⁹¹

Die Fabrik wird beispielsweise bei dem Arbeiterstreik von außen gezeigt. Es fällt auf, dass die Fabrik in ihrer Materialität Hannas Hotel ähnlich ist. Nach den Außenaufnahmen vom Anfang des Filmes ist es die Fabrik und nicht etwa das Filmstudio, welche zuerst gezeigt wird.

⁴⁸⁹ Vgl. Lacuve, Jean-Luc, <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/godard/passion.htm> 07.05.2008 (08.11.2015).

⁴⁹⁰ Die Übersetzung in der deutschen Synchronisierung unterscheidet sich ein wenig von meiner eigenen Übersetzung. Hier heißt es: „Ein Bild ist nicht stark in seiner Aussage, weil es brutal oder fantastisch ist, sondern weil ein gedanklicher Zusammenhang tief verwurzelt und richtig ist.“

⁴⁹¹ Vgl. Lacuve, Jean-Luc, <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/godard/passion.htm> 07.05.2008 (08.11.2015).

4.3.4.5 Licht

Schon in den Tableaux Vivants der Goethezeit war die Beleuchtung ein wichtiges Kriterium, weil durch sie eine Annäherung vom Zweidimensionalen ans Dreidimensionale überhaupt erst möglich war und somit die malerische Qualität des dreidimensionalen Bildes maßgeblich bestimmte.⁴⁹² Unterschieden wurde zu diesem Zweck zwischen dem Licht, das von außerhalb des lebenden Bildes kam, und dem Licht, das für die Effekte innerhalb des Bildes zuständig war. Diese Beleuchtung gestaltete sich vor allem im 19. Jahrhundert wegen der unzureichenden technischen Möglichkeiten sehr schwierig. Die Lichtquelle sollte so angebracht werden, dass sie den Betrachter zwar nicht blendete, aber das Tableau trotzdem zweckmäßig ausleuchtete. Eine Beleuchtung von zwei Seiten wurde schon allein deshalb nicht vorgenommen, weil sie mit den Lichtverhältnissen der meisten Gemälde nicht kongruent war.

In *Passion* liegt es nahe, dass Godard sich auf diese Schwierigkeiten bezog. Die Darstellung der Tableaux im Film im Vergleich zu den theatralen Darbietungen im 19. Jahrhundert hatte dann noch eine weitere Schwierigkeit in der Ausleuchtung, weil die Bilder den Betrachter nicht direkt, sondern indirekt durch die Kamera erreichen. In der *Nachtwache* ist es eigentlich unmöglich, die Lichtverhältnisse des Gemäldes auf die Lichtverhältnisse im Film zu übertragen, da es in diesem Gemälde unklar ist, wo die Lichtquellen liegen und wie viele es davon gibt.

In *Passion* ist das Filmstudio der wichtigste Raum, in dem auch die lebenden Bilder inszeniert werden. Den Gegenpol bildet die Fabrik. Zu der Zeit, in der dieser Film entstand, war es technisch noch nicht möglich, eine intensive Nachbearbeitung am Computer zu leisten. Dies war aber durch die Rahmenbedingungen gar nicht unbedingt notwendig. Godard wählte die Gemäldevorlagen so aus, dass sie in den räumlichen Rahmen des Filmstudios passten. Damit schied die Möglichkeit einer vielfigurigen Gemälde-Inszenierung von vornherein aus. Anders als bei der Kreuztragung, die in eine Landschaft eingebettet ist, hatte Godard nicht mit den Schwierigkeiten der Übertragung von Perspektive zu kämpfen. Das, was noch an perspektivischen Ungeheimheiten bestand, versuchte Godard durch eine geschickte Kameraführung auszugleichen.

Die Gemälde werden fast ausschließlich als Tableaux Vivants, aufgeführt. Die Schauspieler stehen dabei weitgehend still, die Kamera ist beweglich: Sie ändert ihren Blickwinkel und erschließt sich dadurch den Raum im Studio und in den dargestellten Gemälden. In *La Passion* ist es die Kamera, welche den lebenden Bildern ihre Dreidimensionalität verleiht.

⁴⁹² Vgl. Jooss, 1999, S. 162-165.

Die Rolle des Lichtes oder dessen Weg wird in der *Nachtwache* (1642) in Szene gesetzt. „Das Licht geht nicht“, beklagt sich Jerzy und bezieht sich damit auf die Lichtverhältnisse im Filmstudio. „Es geht nirgends und es kommt auch von nirgends“⁴⁹³. Unmittelbar auf die Inszenierung der *Nachtwache* im Filmstudio erfolgt ein Schnitt auf eine flach einfallende Sonne, die am Abendhimmel steht.⁴⁹⁴ Durch den Schnitt wird das Licht im Studio dem natürlichen Licht gegenübergestellt. Jerzy bewertet das natürliche Licht als Ideal, an das die Lichtverhältnisse im Studio nicht heranreichen können.

Um einen narrativen Film zu verstehen, ist es notwendig, die „Raum-Zeit-Verkürzungen zwischen den verschiedenen Einstellungen zu verstehen.“⁴⁹⁵ Die räumliche Illusion, die aus dem Zusammenspiel aus Zeit und Raum entsteht, entsteht nicht durch das einzelne Filmbild, sondern aus der Szene, die aus vielen verschiedenen Filmbildern besteht. Die drei Parameter Geschlossenheit der Zeit, Geschlossenheit des Raums und Logik der Handlung,⁴⁹⁶ die notwendig sind, damit für den Zuschauer eine räumliche Illusion entsteht, wurden in *La Passion* nicht eingehalten. Liegt eine Geschlossenheit der Zeit vor, wird die Geschlossenheit des Raums durch eine zerstückelnde Montage unterbrochen. Das heißt, die zwei parallelen Handlungsstränge werden den ganzen Film über gewissermaßen gegenübergestellt und aufeinanderbezogen, sodass sich ständig eine Verbindung zwischen den Aufnahmen im Studio und den Aufnahmen On Location ergibt. Diese Verbindung wird durch die Montage der Tonspur verdeutlicht, sodass sowohl in den Aufnahmen On Location als auch in den Aufnahmen im Studio dieselbe Musik zu hören ist. Dadurch, dass die Szene räumlich und narrativ gesehen nicht mehr schlüssig ist, verlagert sich der Akzent nun auf das einzelne Filmbild.⁴⁹⁷ Dies wiederum hat eine Befreiung des Filmbildes zur Folge, durch das die herkömmlichen Regeln für Zeit und Raum außer Kraft gesetzt werden. Sowohl der Raum als auch die Zeit kann nun zerlegt werden und „Geschwindigkeit oder Langsamkeit vermitteln“.⁴⁹⁸ Das hat zur Folge, dass in den Filmbildern Diskontinuität und Heterogenität sichtbar gemacht werden kann. Die Montage hilft, die Unschärferelation von Zeit und Raum noch zu verstärken.

Der Logik der Handlung wird zum einen auf der Sprachebene entgegengewirkt, auf der symbolische Kommentare gegeben und unverständliche Dialoge geführt werden, die sich erst bei

⁴⁹³ Im französischen Originalfilm heißt es „Elle va nulle part, elle vient de nulle part.“

⁴⁹⁴ Vgl. Lacuve, Jean-Luc, <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/godard/passion.htm> 07.05.2008 (08.11.2015).

⁴⁹⁵ Vgl. Freybourg, 1996, S. 93.

⁴⁹⁶ Vgl. Khouloki, 2007, S. 12.

⁴⁹⁷ Vgl. Freybourg, 1996, S. 93.

⁴⁹⁸ Vgl. ebd., S. 94.

näherer Beschäftigung erschließen. Zum anderen wird die Logik der Handlung durch den Film im Film gebrochen. Der Film im Film ist nämlich ein absolut ungewöhnliches Vorhaben, weil er nur aus nachgestellten Gemälden bestehen soll und trotzdem für ein Mainstream Publikum gedacht ist. Dazu kommen noch die Streitigkeiten über „das Licht“ im Film und die „Geschichte“ im Film. In *La Passion* ist es also nicht möglich, eine perfekte räumliche Illusion zu erzeugen, auch wenn die Räume an sich folgerichtig sind und keine Ungereimtheiten offenlassen.

Nach der Theorie von Gardies gibt es also zwei Räume in diesem Film, wobei der eine Raum in mehrere Orte zerfällt.⁴⁹⁹ Diese zwei Räume, in denen sich jeweils eine Handlung für sich abspielt, schließen sich wiederum zu einem großen filmischen Raum zusammen. Der erste Raum ist das Filmstudio, der zweite Raum die Aufnahmen On Location. Die Aufnahmen On Location zerteilen sich in die filmischen Orte Hotel, Filmstudio, Außenaufnahmen und Fabrik.

Gemäß Frahm wird in *La Passion* der Film als medialer Raum sichtbar gemacht,⁵⁰⁰ da er in seinem Entstehungsprozess dargestellt wird.⁵⁰¹ *La Passion* ist somit ein selbst-referenzieller Film. Der Handlungsstrang, der sich ausschließlich im Studio zuträgt, kann als mise-en-abyme bezeichnet werden. *La Passion* blickt in dieser Hinsicht auf eine lange Tradition zurück, in der *La Ricotta* von Pasolini ebenfalls sowohl die Malerei als auch das Filmemachen thematisiert. Im Sinne von Martina Mai werden sowohl *La Ricotta* als auch *La Passion* als polymediale mise-en-abyme bezeichnet, da in ihr ein weiteres Medium, die Malerei, thematisiert wird.⁵⁰²

Hinsichtlich der gegenseitigen Filmreferenzen hatte Godard aber sicher am ehesten *La Nuit Américaine* von François Truffaut im Hinterkopf.⁵⁰³ Dieser Film weist sowohl in seiner Thematik als auch in seiner Parallelhandlung große Ähnlichkeiten mit *La Passion* auf. *La Passion* besteht „aus Übergängen und Überblendungen von einer zur anderen Konstellation“.⁵⁰⁴ Die Grenzen zwischen Fabrik, Hotel, Filmstudio, Straßen und Landschaften sind also fließend und werden durch die Mittel der Montage zusätzlich verbunden.

4.3.5 Intermediale Schnittstellen

An mehreren Stellen im Film wird die Unmöglichkeit der Aufgabe thematisiert, ein zweidimensionales Gemälde in ein dreidimensionales Tableau Vivant zu übersetzen. Diese Unmöglichkeit

⁴⁹⁹ Vgl. Gardies, 1993, S. 69.

⁵⁰⁰ Vgl. Frahm, 2010, S. 107.

⁵⁰¹ Vgl. ebd., S. 129.

⁵⁰² Vgl. Mai, 2000, S. 57.

⁵⁰³ Vgl. Schneider, 2004, S. 573.

⁵⁰⁴ Vgl. Freybourg, 1996, S. 106.

wird gleich zu Beginn des Films, und zwar im Tableau der *Nachtwache* zur Sprache gebracht, wenn es heißt: „Dieses Bild ist voller Lücken, voller schlecht genutzter Räume. Weder der Aufbau noch die Komposition stimmen überein.“

La Passion ist ein Film von Jean - Luc Godard aus dem Jahre 1982. Während sich Lech Majewski für das Drehbuch von *The Mill and the Cross* an der gleichnamigen wissenschaftlichen Arbeit von Michael Gibson orientierte, war in *La Passion* kein Drehbuch vorhanden. Stattdessen dienten Gemäldevorlagen dazu, dem Film ein Gerüst zu geben.⁵⁰⁵ Das Fehlen des Drehbuchs – sowohl für den eigentlichen Film als auch für den Film im Film – wird zu Anfang des Filmes in dem Tableau Vivant von Rembrandts *Nachtwache* deutlich gemacht, in der ein Darsteller des Tableau Vivant dreimal fragt: „Was ist das für eine Geschichte?“⁵⁰⁶

Die Antwort auf die Frage, was für eine Geschichte das sei, bezieht Paech in seinem Buch „*Passion oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard*“ nicht auf das Tableau der *Nachtwache*, sondern auf den gesamten Film. Sie lasse sich „daher nicht durch die Nacherzählung einer Geschichte beantworten, die den Film repräsentiert, sondern zunächst durch die genaue Beobachtung dieser exemplarischen Bilder, die nicht als Gemälde selbst, sondern als ihre szenische Auf-führung, als ‚lebende Bilder‘ (Tableaux Vivants), zusammen mit den Bildern und Tönen des Films funktionieren.“⁵⁰⁷

Die inszenierten Gemälde wurden mit Musik bekannter Komponisten unterlegt, welche in ihrer Stimmung oder Bedeutung mit dem jeweiligen Tableau übereinstimmt. So geschieht die Erschießung der Aufständischen von Francisco de Goya zu der Musik des Mozart-Requiems, einer Totenmesse mit düsterem Charakter, die den hoffnungslosen Zustand des spanischen Bürgerkriegs unterstreicht. Im Gegensatz zu dem Film *The Mill and the Cross* beschreibt der Film *La Passion* von Jean Luc Godard nicht die Entstehung eines einzelnen Gemäldes. Es ist vielmehr so, dass sich Godard in *La Passion* mehrere Bilder als Vorlage genommen hat, die in Form eines Films im Film inszeniert werden. *La Passion* ist ein Film über einen Film, der wiederum Gemälde als Vorlagen verwendet. Während in *The Mill and the Cross* Figuren aus der Kreuztragung von Pieter Brueghel herausgegriffen und in einen narrativen Zusammenhang gebracht wurden, wird in *La Passion* der Akzent auf die theatralische Inszenierung der lebenden Bilder⁵⁰⁸ und deren Wechselwirkung mit der Parallelhandlung des Films gelegt.

⁵⁰⁵ Vgl. Paech, 1989, S. 8.

⁵⁰⁶ Vgl. ebd., S. 11.

⁵⁰⁷ Vgl. ebd., S. 12.

⁵⁰⁸ Diese theatralische Inszenierung erinnert an die Aufführungspraxis der Tableau Vivants in der Goethezeit.

Anders als in *The Mill and the Cross* funktionieren die Standbilder/Tableaux Vivants in *La Passion* nicht als Gliederung für den Film, sondern als gleichwertige Filmebene. Der Inhalt bzw. die Symbolik der jeweiligen Standbilder ist im Film immer eine Anspielung auf die Parallelhandlung in Form einer Arbeiterbewegung und einer Liebesgeschichte.

Die Tableaux sind ihrer ursprünglichen Bedeutung, nämlich der Bedeutung der Gemäldevorlagen beraubt und in den Text des Filmes „eingewebt“, sodass sich mit den Tableaux und den Erzählsträngen ein „Filmgebewebe“, ergibt.⁵⁰⁹

Die Goya-Sequenz wird von der schlafenden Isabelle durchbrochen. Die Erschießung der Aufständischen ist die Verbildlichung des Konflikts im anschließenden Arbeiterkampf. Die Ingres-Sequenz wird von Paech als „porös“ bezeichnet. Sie wird von weiteren Handlungsfäden „durchschossen“. Die Tableaux aus der Delacroix-Sequenz sind Bestandteil des Gewebes. Der Kampf Jacobs mit dem Engel ergibt sich aus dem Text als eine Verbindung der vertikalen und horizontalen Handlungsfäden, weil der Engel zum einen aus einem Tableau kommt, nämlich aus der *Auferstehung Mariä* von El Greco, und das Tableau zum anderen aus Jerzy besteht, der zu den vertikalen Fäden, dem narrativen Teil des Films gehört.

In El Grecos *Auferstehung Mariä* besteht eine Symbiose der beiden Strukturen, da sie gleichwertig eingesetzt werden. Tableau und Parallelhandlung haben gleich viel Filmzeit. Die Watteau-Sequenz ist sehr brüchig; hier hängen die Handlungsfäden lose herab, weil das Tableau nur noch aus Fragmenten besteht. Sie sind kaum noch in den Text eingewebt.

⁵⁰⁹ Vgl. Paech, 1989, S. 65-68.

4.3.5.1 Episode Nr. 1: Rembrandt (Nachtwache)

Das erste dargestellte Thema ist Rembrandts *Nachtwache* (3:56-6:55). In der ersten Darstellung ist die Kamera so weit von den Darstellern entfernt, dass die Anlage des gesamten Tableau Vivant zu erkennen ist.



Abb. 20: Tableau der Nachtwache

Die Frage, welches die Sequenz mit dem Tableau von Rembrandts *Nachtwache* begleitet, wird zum ersten Mal gestellt: „Madame Lucaczevski, was ist das für eine Geschichte?“

Die Antwort auf diese Frage in der ersten Einblendung des Tableaux Vivant – „es ist keine Lüge sondern etwas Erdachtes, das zwar nie ganz die Wahrheit ist, aber auch nicht das Gegenteil. Auf jeden Fall ist es von der äußeren Wirklichkeit dadurch getrennt, dass die Wahrscheinlichkeit fast exakt bestimmt werden kann“ – verweist höchstwahrscheinlich auf den narrativen Erzählstrang, der an Isabelle gebunden ist und in realistischer Weise die Arbeit in der Fabrik sowie die Mühen der Arbeiter zeigt. Es folgt ein Schnitt auf Isabelle, der für diese These spricht.

In der zweiten Einstellung der Nachtwache ist die Kamera näher bei den Personen, sie befindet sich quasi im Tableau. Zum zweiten Mal wird die Frage gestellt: „Monsieur Banel, was ist das für eine Geschichte?“ Die Antwort: „Dieses Bild ist voller Lücken voller schlecht genutzter Räume. Weder der Aufbau noch die Komposition stimmen überein. Deshalb macht es wie Rembrandt: Beobachtet die Menschen genau, lange. Die Lippen, die Augen.“ Die Aussage „Dieses Bild ist voller Lücken voller schlecht genutzter Räume“ stammt von dem französischen Maler des 19. Jahrhunderts, Eugène Fromentin, der dafür bekannt war, die Phänomene der Luft und des Lichts der nordafrikanischen Wüste durch seine Pinselführung wiederzugeben.⁵¹⁰

⁵¹⁰ Vgl. Bellour, 1992, S. 25.

Die Tatsache, dass Gemälde und dreidimensionale Nachbildung nicht übereinstimmen, wird also durch den Verweis auf den Maler des Gemäldes unterstrichen. Die Anmerkung der schlecht genutzten Räume könnte ein Hinweis auf die Schwierigkeit sein, ein Medium visuell in ein weiteres Medium zu übersetzen, wie es das *Tableau Vivant* erforderlich macht. Nach einem weiteren Schnitt wendet sich Isabelle um. Sie wird durch diesen Gegenschritt wiederholt mit den Figuren von Rembrandts Gemälde in Beziehung gebracht.

Als die Frage zum dritten Mal wiederholt wird, geschieht dies zum Bild von Isabelle, die in der Fabrik an ihrer Maschine sitzt. „Was ist das für eine Geschichte Monsieur Buquin?“ Die Antwort: „Es gibt keine Geschichte, alles ist richtig ausgeleuchtet“ spielt höchstwahrscheinlich darauf an, dass es hauptsächlich im Film um die Inszenierung der *Tableaux* geht und nicht um die Parallelgeschichte mit der Dreiecksbeziehung der Protagonisten.

„Von links nach rechts“ entspricht dabei der gängigen Leserichtung eines Gemäldes, „ein wenig von oben nach unten, ein wenig von vorn nach hinten“ beschreibt die Staffelung des Gemäldes bzw. des *Tableau Vivant* in Vorder-, Mittel- und Hintergrund. „Es ist keine Nachtwache, sondern eine Tagwache, bestrahlt von der Sonne, die schon sehr tief steht“ nimmt Bezug auf die Lichtverhältnisse im Originalgemälde, an welchen der Regisseur Jerzy scheitert, da er sie nicht originalgetreu wiedergeben kann. Tatsächlich scheint das Licht in der Nachtwache von verschiedenen Seiten zu kommen. Das Geschehen wirkt dabei, als sei es auf einer Bühne inszeniert.⁵¹¹

Und der Sprecher fährt aus dem Off fort: „Sehen sie genau hin, Monsieur. Dann erkennen sie, dass in einer der dunklen Ecken des Gemäldes, ein bisschen weiter unten, im Hintergrund, zwischen einem dunkelrot gekleideten Herrn und dem schwarz gekleideten Hauptmann, dass dieses exzentrische Licht dort dadurch lebendiger wirkt, dass der Kontrast zu seiner Umgebung schärfer hervorgerufen wird.“ Er meint dabei das Mädchen, das sich im Bild befindet und von den Scheinwerfern angestrahlt wird.

„Und dass, hätte man nicht sehr genau aufgepasst, diese zufällige Lichtexplosion genügt hätte, um die Einheit des Bildes zu stören“, nimmt einerseits Bezug auf die Komposition des Gemäldes, andererseits schlägt es den Bogen zur Geschichte des Films, in dem die Harmonie ebenfalls in Gefahr ist und nur ein kleiner Vorfall genügen könnte, damit alles zusammenbricht. Jerzy antwortet darauf ebenfalls aus dem Off: „Hören Sie auf mit Ihren Geschichten. Das geht nicht. Das ist unmöglich.“ An späterer Stelle vergleicht Jerzy Isabelle mit dem Tag und Hanna mit der Nacht. Schon in der *Nachtwache* ist also der Beziehungskonflikt von Jerzy, Hanna und Isabelle

⁵¹¹ Vgl. Rauterberg, Hanno, <http://www.zeit.de/2006/01/Rembrandt-Greenaway> 29.12.2005, Nr.1 (28.05.2016).

schon angelegt, weil sie einerseits als Tagwache und andererseits als Nachtwache bezeichnet wird und somit Isabelle und Hanna entspricht. Die Unmöglichkeit, beide Frauen gleichzeitig zu lieben ist dabei mit der Unmöglichkeit, das Licht richtig zu setzen, gleichzusetzen.

Bei der Nachtwache ist der Ausschnitt der Kamera etwas kleiner als im Originalgemälde. Damit sollte wahrscheinlich Rembrandts wahre Absicht dargestellt werden, die Gruppe in einer inneren zufälligen Bewegung zu erfassen.⁵¹²

Das Tableau wird jedoch durch verschiedene Details fragmentiert. So bewegt sich zum Beispiel die Fahne innerhalb des Tableaus, eine Frau verlässt das Bild und die Kamera wechselt in der folgenden Einstellung die Position: Sie steht jetzt innerhalb der Szene rechts neben den beiden zentralen Männerfiguren, um 90 Grad gedreht. Die Kamera dringt in die Szene ein, bis zu der kleinen Frauenfigur, deren Kopf im Profil zu sehen ist. Durch den Einsatz von Scheinwerferlicht werden verschiedene Teile des Bildes hervorgehoben.⁵¹³

Außerdem wird das Tableau Vivant der Nachtwache zwischen der ersten und dritten Einstellung und der dritten und fünften Einstellung von der Einblendung einer Arbeiterin an einer Maschine unterbrochen. Damit wird eine Parallele vom Fernsehstudio zur Fabrik gezogen. Dies wird zudem noch durch die gleichbleibenden Geräusche verstärkt, die die unterschiedlichen Filmbilder begleiten. Dementsprechend sind die Off-Stimmen der Fernsehproduktion auch teilweise in der Fabrikarbeit zu hören. So sagt der Regieassistent zum Beispiel, als die Arbeiterin zum zweiten Mal erscheint: „Beobachtet die Menschen genau, die Lippen, die Augen.“ Das Beobachten sowie das genaue Beschreiben von Gesten, Blicken und Bewegungen sind sowohl bei der Arbeiterin als auch bei der Nachtwache gefragt. Die Beleuchtung der Nachtwache und die Bewegungen der Arbeiterin stellen Grundelemente der Filmproduktion dar. Dies ist der Grund, weshalb das Tableau zu Anfang des Filmes steht.

4.3.5.2 Episode Nr. 2: Goya

Die vier folgenden Tableaux von Francisco de Goya *Die Erschießung der Aufständischen* (1814), *Die nackte Maja* (1799), *Der Liebesbrief* (1812-1819) sowie *Karl IV. und seine Familie* (1804) sind als Metapher für Isabelles Arbeitskampf zu verstehen, den sie mit ihrem Chef führt, um bessere Arbeitsbedingungen und später eine Abfindung zu bekommen.⁵¹⁴ Die Lampe in Isabelles Wohnzimmer sowie der Scheinwerfer im Studio sind dazu da, die beiden Welten durch

⁵¹² Vgl. Paech, 1989, S. 12-13.

⁵¹³ Vgl. ebd., S. 13-14.

⁵¹⁴ Vgl. Lacuve, Jean-Luc, <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/godard/passion.htm> 07.05.2008 (08.11.2015).

Montage zu verbinden und somit auch thematisch zu verbinden. In der Einstellung der schlafenden Isabelle wird somit ihr persönlicher Kampf mit dem Kampf der vaterlandstreuen Spanier gegen Napoleons Soldaten verbunden. Der Übergang von der Szene, in der die Arbeiter nach Arbeitsschluss in einem Wohnzimmer versammelt sind, und den Szenen im Filmstudio wird durch die Musik des Introitus von Mozarts Requiem geschaffen, die noch bei der Versammlung einsetzt und die Goya-Episode thematisch begleitet. Außerdem wird durch die Lampe ein inhaltlicher Bezug zwischen beiden Erzählsträngen hergestellt. Die Lampe im Wohnzimmer der Arbeiterinnen geht nach einem Schnitt in den Scheinwerfer im Filmstudio über.



Abb. 21: Erschießung der Aufständischen

Die Goya-Sequenz von 17:29' bis 20:43' wird mit einer kostümierten Frau mit Schirm und Hund weitergeführt, welche sich von links nach rechts hinter den Akteuren des Tableaus „Die Erschießung der Aufständischen/Der 3. Mai 1808 in Madrid“ durchs Bild bewegt.⁵¹⁵

⁵¹⁵ Vgl. Paech, 1989, S. 14.



Abb. 22: Nackte Maja und Liebesbrief miteinander verbunden

Kleidung und Requisiten dieser Frau rufen das Gemälde „Der Liebesbrief“ von Goya ins Gedächtnis. Es erfolgt ein vertikaler Schwenk über eine Männerfigur im Vordergrund. Dieser endet auf einer großen Laterne. Auf der rechten Seite befinden sich die Soldaten, auf der linken Seite die Aufständischen. Die Kamera fährt daraufhin soweit zurück, bis das Bild „Die Erschießung der Aufständischen/Der 3. Mai 1808 in Madrid“ gut zu erkennen ist.

Hinter dem Tableau der Erschießung der Aufständischen bewegt sich die Frau aus dem vorigen Tableau mit dem Hund und dem Schirm in Richtung der Gewehrläufe.⁵¹⁶ In der nächsten Einstellung ist „Die nackte Maja“ von Goya ganz kurz zu sehen. Dann werden alle drei Tableaus durch einen Kameraschwenk verbunden, also die nackte Maja, der Liebesbrief und die Erschießung der Aufständischen. Wie bei der Nachtwache hält sich die Kamera in der Goya-Sequenz zuerst an die Blickposition der Vorbilder. Doch dann, in einem zweiten Schritt, welcher auf diesen Schwenk folgt, ist der Betrachter bzw. die Kamera auf der Seite der Opfer des Bildes und blickt in die Gewehrläufe. Wie bei der Rembrandt-Sequenz gibt es wieder Einschübe, die durch Montage in die Szenen aus dem Studio eingefügt werden. Nachdem als letzte Figur aus dem Tableau der Erschießung der Aufständischen eine Frau gezeigt wurde, erfolgt ein Schnitt auf die Arbeiterin Isabelle, wie sie schlafend auf einem Sofa liegt. An dem letzten Bild des Tableaus vor dem Schnitt ist auffällig, dass es im Originalgemälde der Erschießung keine Figur gibt, welche mit Sicherheit als Frau zu erkennen wäre. Daher liegt es nahe, dass Godard die Figur links des Mannes mit dem weißen Turban als Frau gedeutet hat, um damit auf Isabelle zu verweisen.

⁵¹⁶ Vgl. Paech, 1989, S. 15.

Als letztes Tableau dieser Sequenz wird die Familie Karls IV. gezeigt. Das Tableau der Familie Karls IV. wird mit dem des Liebesbriefs vermischt, weil die Frau mit dem Schirm und dem Hund durch das Bild läuft.⁵¹⁷ Danach kommt das Studio ins Bild. Die Maja mit Schirm hat somit eine verbindende Funktion zwischen dem Tableau und der Studiorealität. Die Goya-Tableaux werden in drei szenischen Schichten präsentiert.⁵¹⁸ Den Vordergrund füllt die Erschießung der Aufständischen aus. Im Hintergrund wird das Tableau der nackten Maja präsentiert und der Mittelgrund steht für den Liebesbrief. Dies kann auch symbolisch gedeutet werden. Demnach stehen der Vordergrund mit der Erschießung für Gewalt, Konflikt und Unterdrückung, der Hintergrund für Sexualität und Begehren, der Mittelgrund für das Erzählen an sich, durch den Brief als kommunikatives Element. Der Mittelgrund hat zudem die Bedeutung der Verbindung des Vorder- und des Hintergrundes durch seine kommunikative semantische Komponente. Nach Paech werden in diesen Tableaux die Erzählstränge des Filmes angelegt.⁵¹⁹



Abb. 23: Die Familie Karls IV.

Auch die Schwenks der Kamera haben eine symbolische Dimension. So wird durch den 180-Grad-Schwenk bei der Erschießung zum einen infrage gestellt, auf welcher Seite der Zuschauer steht, zum anderen befindet sich die Kamera nun „im Gemälde“ und ermöglicht den Blick auf dessen Figuren aus einer veränderten Perspektive. Die Gesichter der Aufständischen im Hintergrund, welche im Gemälde nur undeutlich zu erkennen sind, werden im filmischen Tableau Vivant durch die fehlende Distanz der Kamera sogar noch betont. Eine weitere Verbindung zwischen den Aufständischen und den Arbeiterinnen drängt sich auf. Aufständische sowie Arbeiterinnen sind keine anonymen Gestalten in einer Masse, sondern individualisiert. Die Kamera

⁵¹⁷ Vgl. Paech, 1989, S. 16.

⁵¹⁸ Vgl. ebd., S. 17.

⁵¹⁹ Vgl. ebd., S. 17.

formt also den filmischen Raum, um Bezüge zu den Erzählsträngen, in dem Fall zu den Arbeiterinnen um Isabelle, herzustellen.

4.3.5.3 Episode Nr. 3: Ingres

Die *kleine Badende* von Jean-Auguste Dominique Ingres zeigt, dass die erotische Erregung zu kreativer Produktion oder auch künstlerischen Werken führen kann, wie es die zwei folgenden Tableaux nach Eugène Delacroix *Der Kampf Jakobs mit dem Engel* (1861) und der *Einzug der Kreuzritter in Konstantinopel* (1840) verdeutlichen.⁵²⁰

Die nächste Sequenz von 33:51‘ bis 47:28‘ besteht aus Ausschnitten aus Gemälden von Ingres.⁵²¹ Gemäß Paech geht es in dieser Sequenz darum, das Sehen szenisch zu inszenieren, das heißt, den Blick des menschlichen Auges mit der Kamera zu imitieren. Darüber hinaus werden in dieser Sequenz die Themen „Arbeit“ und „Liebe“ nebeneinander gestellt und es wird versucht, die Gemeinsamkeiten beider Begriffe herauszustellen. Durch die Verschiedenartigkeit dieser Begriffe ist die Ingres-Sequenz durch parallele Handlungsstränge zerstückelt, welche sich an unterschiedlichen Orten zutragen, die mit Bedeutung aufgeladen werden. Das Hotelzimmer mit Jerzy und Hanna steht für die Liebe, die Fabrik mit Isabelle steht für die Arbeit. Die Themen Liebe und Arbeit werden von Isabelle vor der Ingres-Sequenz noch in der Fabrik in einem Gespräch so benannt. Ihr zufolge ist „die Arbeit wie die Freude“, weil sie „die gleichen Gesten wie bei der Liebe“ beinhaltet. Die Zusammengehörigkeit von Arbeit und Liebe wird durch die Musik unterstrichen, welche in der Fabrik eingespielt wird und dann im Filmstudio weiter ertönt.

Im Filmstudio wandert der Blick bzw. die Kamera über eine orientalisches gekleidete Frauenfigur über eine Gruppe sich die Haare kämmender Frauen zu einer Darstellerin, die der Regieassistent Patrick Bonnel nach vorn führt. Die Darstellerin entkleidet sich im Vordergrund und setzt sich. Die Kamera fährt bis zu dem Punkt an dem Ingres Gemälde *Die kleine Badende* ins Bild kommt. Damit wird das Thema der Sexualität und des Begehrens von Goyas Maja weitergeführt.

Während dieser Zeit ist die Musik zu hören, die in der Fabrik zum ersten Mal erklingen ist. Nach einem Schnitt, der in ein Hotelzimmer springt, in dem Hanna und Jerzy zusammen vor einem Fernsehgerät sitzen, setzt die Musik kurz aus. Als Jerzy das Video einschaltet, ertönt sie wieder, jetzt jedoch im Kontext eines Films im Film.

⁵²⁰ Vgl. Lacuve, Jean-Luc, <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/godard/passion.htm> 07.05.2008 (08.11.2015).

⁵²¹ Vgl. Paech, 1989, S. 19.

Das Ingres-Tableau ist gemäß Paech eine symbolische Verdeutlichung der Tatsache, dass der Regisseur Jerzy zwischen zwei Frauen, nämlich Hanna und Isabelle steht.⁵²² Das ist insofern einleuchtend, als es nahe liegt, dass Isabelle symbolisch für die Arbeit an sich und Hanna für die Liebe steht. Jerzy versucht die Arbeit mit der Liebe zu verbinden und zu vermischen. Das Studio ist der Ort, an dem Jerzy die Verbindung von beidem gelingt. Mit der Aufnahme im Hotelzimmer holt Jerzy die Welt des Studios an den Ort, der für die Liebe an sich steht. Da Hanna aber nicht Teil der Welt des Studios ist, kann sie die Botschaft Jerzys bzw. was er ihr mit der Videoaufnahme vermitteln will, nicht verstehen.

Wenn Hanna für die Liebe und Isabelle für die Arbeit steht, könnten sie in Bezug auf *The Mill and the Cross* mit den zwei Figuren verglichen werden, die einmal für das Kreuz stehen und einmal für den Kreis oder das Rad bzw. nach Majewskis Aussagen für den zyklischen Zeitbegriff sowie für den linearen Zeitbegriff stehen. Wie in *The Mill and the Cross* ist der narrative Teil des Filmes um zwei zentrale Begriffe herum aufgebaut.



Abb. 24: Kleine Odalisque von Ingres

4.3.5.4 Episode Nr. 4: Delacroix

Die nächste Filmetappe von 49:25‘ bis 58:21‘ wird von Delacroix bestimmt, dessen erstes Tableau durch die Kranfahrt von Jerzy eingeführt wird.⁵²³ Dabei vollzieht Jerzy mit dem Kameramann auf dem Kran eine Kreisbewegung nach unten.

⁵²² Vgl. Paech, 1989, S. 20.

⁵²³ Vgl. ebd., S. 22.



Abb. 25: Jerzys Kranfahrt

Während der Kranfahrt reitet einer der Reiter des Tableaus *Die Einnahme von Konstantinopel durch die Kreuzritter* (Abb.52) unter dem Kran mit Jerzy hindurch.



Abb. 26: Die Kreuzritter reiten auf ihre Position

Dieser Kreuzritter ist ein Symbol für den „Kampf“, den Jerzy im nächsten Tableau erwartet (Abb.27, 53), nämlich der *Kampf Jacobs mit dem Engel*. Diese Schwebeszene von Jerzy wird von Hans Belting als Anspielung auf Tintoretts Bacchus und Ariadne gesehen.⁵²⁴

Als Jerzy sich wieder auf dem Boden befindet, der Paech zufolge symbolisch als der Boden der Tatsachen verstanden werden kann, wird Jerzy selbst zu einem Teil – zu Jacob – des nächsten Tableaus *Kampf mit dem Engel*.⁵²⁵ In dem Moment, als Jerzy auf den „Engel“ trifft, setzt die

⁵²⁴ Vgl. Belting, 1998, S. 488.

⁵²⁵ Vgl. Paech, 1989, S. 23.

Musik abrupt aus, wodurch es als Tableau Vivant mit Sonderstellung markiert wird, da die restlichen Tableaux von Musik begleitet werden.



Abb. 27: Jakobs Kampf mit dem Engel

Die Sonderstellung dieses Tableaus ist, dass Jerzy es so in seinem Film nicht als solches darstellen wollte. Das Tableau ist in den Fluss der Handlung verwoben, anstatt aus ihm hervorzutreten. Paech ist der Auffassung, dass dieses Verstricktsein in die lebenden Bilder des Filmes so zu sehen sei, dass Jerzy sich nun so tief in die Konflikte seiner Arbeit verstricke, „dass er von den Bildern geschluckt und zu ihrem Bestandteil gemacht wird, statt weiterhin über den Dingen zu stehen.“⁵²⁶

Die Kamera bleibt bei all dem Geschehen unbeweglich: Die Darsteller agieren im Bild. Das Tableau ist somit nicht starr, sondern in Bewegung: Die Männer reiten nach Konstantinopel und rauben Frauen. Ebenfalls im Blickfeld der Kamera sitzt Bonnel am Rand der Szene und liest einem Mädchen aus einem Buch über Delacroix vor.⁵²⁷

Paech weist an dieser Stelle auf eine folgende Szene hin, in der „das kleine Mädchen durch die nur etwa einen Meter hohen Kulissen von Konstantinopel hüpf“, wodurch „die Szene augenzwinkernd zur Puppenstube gemacht wird.“⁵²⁸

⁵²⁶ Vgl. ebd., S. 23.

⁵²⁷ Vgl. ebd., S.24. Siehe auch S. 69: Paech nennt dies ein Metazitat. Bedingung dafür ist, dass das Zitat mind. zwei Gattungsgrenzen, in diesem Fall von der Malerei zur Literatur und von der Literatur zum Film, überschreiten. Metazitate können einzelne signifikante Bilder/Sätze aber auch Strukturen ganzer Filme sein. Godard zitiert sich oft selbst.

⁵²⁸ Vgl. ebd., S. 24.



Abb. 28: Schlusszene des Tableaus der Kreuzritter

Durch die falschen Proportionen – der Stadt Konstantinopel zu den Reitern – werde die Konfliktsituation unterstrichen. Dies nennt Paech einen „Konflikt der Perspektive“ des Films.⁵²⁹ Die Konfliktsituation könne durch den filmischen Blick ausgeglichen werden, der eine perspektivische verlangt, wie zum Beispiel die Darstellung aus der Froschperspektive oder aus der Vogelperspektive. Doch der Konflikt wird nicht mit dem filmischen Blick ausgeglichen und somit bleibt er bestehen.

Zeitgleich zu diesem Tableau spielen sich andere Szenen ab: Zwei Mitarbeiter des Filmsets, Sophie und Patrick, küssen sich auf der Beleuchterbrücke. Als das Licht eingeschaltet wird, erhält somit die erleuchtete Szenerie eine zusätzliche Bedeutungskomponente, nämlich die der von oben kommenden Liebe. In der nächsten Einstellung wird wieder Jerzy in Untersicht gezeigt, was darauf hindeuten könnte, dass ihm die „Übersicht über die Produktion zurückgegeben wurde“.⁵³⁰

Die letzte Einstellung der Delacroix-Sequenz zeigt das starre Tableau der Kreuzritter, die im Begriff sind, Konstantinopel zu erobern. Da die Kamera dieses Tableau von links nach rechts abfährt und sich eine Frauengruppe auf einem Podest im rechten Vordergrund von oben langsam ins Bild senkt, sodass im fertigen Tableau alles wie in der Gemäldevorlage arrangiert ist, sieht Paech diese Szene als Beschreibung des Bildentstehungsprozesses des Originalgemäldes.⁵³¹

Er beschreibt diese Herangehensweise nicht als filmisch, sondern als szenisch, als zum Theater gehörend, da sein „Bildaufbau montageförmig funktioniert.“⁵³² Es ist hier wohl so, dass das

⁵²⁹ Vgl. Paech, 1989, S. 24.

⁵³⁰ Vgl., ebd., S. 24.

⁵³¹ Vgl., ebd., S. 24.

⁵³² Vgl., Paech, 1989, S. 24.

Tableau Vivant gemäß seiner ursprünglichen Funktion im 19. Jahrhundert aufgefasst wurde, als es Mode war, bekannte Gemäldevorlagen nachzustellen, wie beispielsweise auch in Goethes Wahlverwandtschaften.

Als filmisch hätte Paech wohl empfunden, wenn das Gemälde der Eroberung von Konstantinopel wie eine Geschichte erzählt worden wäre, d.h. wenn Einzelschicksale des Gemäldes herausgegriffen wären und in einen größeren Zusammenhang gestellt worden wären. „Jene Lösung, die Jerzy und Godard suchten“,⁵³³ wäre also dem narrativen Teil von *The Mill and the Cross* ähnlich.

4.3.5.5 Episode Nr. 5: El Greco

Die anale sexuelle Beziehung zwischen Jerzy und Isabelle wird in dem Tableau der Unbefleckten Empfängnis (1613) von El Greco zusammengefasst (Abb.55). Dieses Tableau ist also für die Szene mit Jerzy und Isabelle metaphorisch zu verstehen.⁵³⁴

In der Sequenz mit Gemälden von El Greco werden zwei Handlungsstränge, einer im Filmstudio, der andere in Jerzys Hotel, zu der Musik von Fauré nach dem Prinzip der Montage zusammengefügt.⁵³⁵ So steigt Isabelle zu der Musik des Pie Jesu eine Treppe hinauf, worauf ein Schnitt folgt mit einer Frau im Filmstudio, welche ebenfalls eine Treppe hinaufsteigt. Dabei ist auf den ersten Blick nicht ersichtlich, warum der Schnitt in das Filmstudio gemacht wird, da es dort zu diesem Zeitpunkt offensichtlich Nacht ist und niemand arbeitet. Außer der Frau sind lediglich ein Produktionsassistent und ein Lamm im Filmstudio.⁵³⁶ Durch die Musik von Fauré werden beide Handlungen – also im Filmstudio und im Treppenhaus – zu einer Einheit verbunden: Die Bewegungen von Isabelle werden von der unbekanntem Frau aufgenommen und vice versa.

Das Lamm, welches danach nicht wieder einzeln vorkommt, kann als Parallele zur Musik gesehen werden, die zu dem nächsten Tableau gespielt wird, nämlich der nächste Satz aus dem Fauré-Requiem, das *Agnus Dei*. Nach dieser Szene im Filmstudio gibt es wieder einen Schnitt. Isabelle ist an ihrem Ziel am Ende der Treppe angekommen: Es ist das Zimmer von Jerzy. Die Anspielung von Jerzy in der dort stattfindenden Unterhaltung auf die Jungfräulichkeit von

⁵³³ Vgl., ebd., S. 25.

⁵³⁴ Vgl. Lacuve, Jean-Luc, <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/godard/passion.htm> 07.05.2008 (08.11.2015).

⁵³⁵ Vgl. Paech, 1989, S. 25.

⁵³⁶ Das Lamm könnte dabei als Symbol für den Teil des Agnus Deis des Requiems von Fauré gesehen werden, in dem ja auch das Pie Jesu vorkommt.

Isabelle ist ein Hinweis auf das parallel zur Handlung laufende Tableau: El Grecos Mariä Himmelfahrt.

Zu der Musik des Agnus Dei beschreibt die Kamera eine Aufwärtsbewegung in einem leichten Halbkreis um das Tableau „Mariä Himmelfahrt“. Die Kamera ist dabei sehr nah am Geschehen, sie ist im Tableau und macht auch von der Zoomfunktion Gebrauch, um die Gesichter der Darsteller näher heranzuholen. Auch dieses Tableau wird durch einen Schnitt unterbrochen, indem Isabelle eingeblendet wird, wie sie nackt auf Jerzys Bett sitzt. Dabei setzt die Musik aus und Isabelle spricht den Text des Agnus Dei. Auf diese Weise ist diese Szene wie eine Fortführung der Musik zu verstehen. Die zu dem Tableau ablaufende Parallelhandlung wird also in Beziehung zu dem Tableau gesetzt, indem im Film Sprache verwendet wird. Der zweite Teil des Tableaus, welcher nach der Szene mit Isabelle eingeblendet wird, ist eine Ergänzung zu der ersten Greco-Tableauszene. Die Kamera beschreibt eine Aufwärtsbewegung über links nach oben, bis zu dem Engel, der auf einem Blasinstrument spielt. In der zweiten Szene fährt die Kamera ebenfalls von unten nach oben und beschreibt die gleiche Bewegung auf der rechten Seite bis zum Cello spielenden Engel, welche den Kreis vollendet.



Abb. 29: Detail aus Maria Himmelfahrt: Cello spielender Engel

Es folgt ein weiterer Schnitt mit Isabelle und Jerzy in dessen Hotelzimmer, in dem sie darüber reden, dass ihre Liebe keine Spuren hinterlassen soll, was als Querverbindung zu dem parallel laufenden Tableau gesehen werden kann, weil es einen Hinweis auf die Jungfräulichkeit bzw. die unbefleckte Empfängnis Marias darstellt. Im dritten und letzten Teil des Tableaus beschreibt die Kamera eine Abwärtsbewegung. Jerzys Stimme kommentiert dabei aus dem Off: „Stopp, das geht nicht. Das kann nicht gehen, weil es nicht der Anfang ist. Wir müssen noch suchen. Die richtige Einleitung finden.“ Eine Deutung dieser Aussage könnte sein, dass die Figur des Jerzy damit Bezug auf die unbefleckte Empfängnis nimmt und diese infrage stellt.

4.3.5.6 Episode Nr. 6: Watteau

Die Niederlegung der Dreharbeiten seitens des Produzenten, um Geld in den USA aufzutreiben, sowie der Aufbruch Jerzys nach Polen, um das natürliche Licht wiederzufinden, spiegeln sich in der *Reise nach Kythera* aus dem Jahr 1717 von Jean-Antoine Watteau wieder.⁵³⁷ Die Sequenz mit dem Gemälde von Watteau *Die Reise nach Kythera* von 1:21:28‘ bis 1:23:50‘ besteht aus Fragmenten.⁵³⁸ Durch die Zerlegung des Gemäldes in die einzelnen Bestandteile wird das Tableau in die Länge gezogen. Statt in einem Augenblick als Gesamtstandbild findet das Gemälde so über einen längeren Zeitraum im Film statt und wird mit der Erzählung vermischt. Die Kamera steht hier in einer gewissen Distanz zum Geschehen. Von allen Tableaux ist sie hier am weitesten von den Akteuren entfernt. Dies hat eine befreiende Wirkung im Gegensatz zu der bedrückenden engen Atmosphäre im Studio. Es ist, als gehe die Distanz der Kamera zum Geschehen parallel mit der Auflösung bzw. der fragmentierten Darstellung des Tableaus, die auch gleichzeitig als die Auflösung des Filmteams gesehen werden kann. Das Tableau kann in dem Moment erkannt werden, in dem Hanna im Wald die Pilger – einen Mann und eine Frau – trifft, die genau dieselbe Pose wie im Gemälde einnehmen, indem sie sich umwenden und auf Hanna zurückschauen.



Abb. 30: Detail aus der Einschiffung nach Kythera

Auch die nächste Szene des Tableaus, die Hanna passiert, orientiert sich an der Szene rechts von dem Pilgerpaar im Gemälde. Es ist ein weiteres Paar, bei dem der Mann seiner Dame vom Boden aufhilft. Zeitgleich kommt im Hintergrund das Segelschiff aus der Berliner Fassung des Gemäldes ins Blickfeld der Kamera. Die Musik von Mozarts Klavierkonzert Nr. 20/d-Moll setzt ein,

⁵³⁷ Vgl. Lacuve, Jean-Luc, <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/godard/passion.htm> 07.05.2008 (08.11.2015).

⁵³⁸ Vgl. Paech, 1989, S. 28.

sobald die ersten Pilger sichtbar werden, und wird in der nächsten Szene, in dem das abfliegende Flugzeug mit dem Filmteam zu sehen ist, weitergeführt. Die Musik markiert also den Anfang des Tableaus und verbindet dieses thematisch wieder mit der narrativen Ebene: Das Ende des Tableaus von Watteau und gleichzeitig das der Tableaux überhaupt wird mit der Abreise des Filmteams in Beziehung gesetzt.



Abb 31: Detail aus der Einschiffung nach Kythera: Pilger und Segelboot mit Hanna im Vordergrund

Der Weg Hannas in der Schlusszene entspricht dem Gang der Maja mit dem Schirm, was durch den Schirm deutlich wird, der von Hanna getragen wird. Godard verweist hier also zum einen auf eine frühere Szene seines Filmes, zum anderen wiederum auf Goyas Originalgemälde.

Das letzte Tableau Vivant, das dabei ist auseinanderzufallen, spiegelt höchstwahrscheinlich verschiedene Suchen wieder. Zum einen kann es als Suche des Produzenten nach neuen Investoren für den Film verstanden werden, zum anderen als Jerzys Suche nach dem „natürlichen Licht“ in Polen.⁵³⁹

4.3.5.7 Offene und geschlossene Form bezogen auf die Tableaux von *Passion*

Die Filmbilder, die in der El Greco-Sequenz im Filmstudio aufgenommen werden, sind der offenen Form zuzuordnen. Der Raum wird hier nicht von Kulissen beschränkt, das Tableau ist in Bewegung. Die Elemente des Filmbildes streben nach oben, was eine Dynamisierung des Tableaus zur Folge hat. Die einzelnen Bildelemente von *Maria Himmelfahrt* verschmelzen zu einem großen Ganzen.

⁵³⁹ Vgl. Lacuve, Jean-Luc, <http://www.cineclubdecaen.com/analyse/cinemadanslap peinture.htm> (05.11.2015).

Die Episode, in der die *Einschiffung nach Kythera* thematisiert wird, hat sowohl Merkmale der offenen als auch Merkmale der geschlossenen Form. Für die offene Form spricht, dass es einerseits keine Begrenzung durch architektonische Elemente gibt, da die Pilgerfahrt unter freiem Himmel inszeniert wird. Andererseits spricht für die geschlossene Form, dass die Bildinhalte auseinandergerissen sind – sie sind nicht mehr als großes Ganzes zu sehen.

Die Aufnahmen im Studio haben mit Ausnahme des Greco-Tableaus schon von ihren Voraussetzungen her den Charakter der geschlossenen Form, weil die Tableaux in einem geschlossenen Raum gestellt werden. Die Nachtwache jedoch ergibt durch ihre Komposition ein großes Ganzes, bei dem die einzelnen Personen nicht additiv im Raum stehen, sondern alle aufeinander bezogen sind. In der *Einschiffung nach Kythera* liegt eine Bewegung vor – es handelt sich um ein dynamisches Tableau. Die Goya-Sequenz hingegen besteht aus lebenden Bildern der geschlossenen Form, da die einzelnen Elemente in ihrer festen Kontur voneinander abgegrenzt im Raum stehen. Gleiches gilt auch für die Ingres-Sequenz. In der Delacroix-Sequenz bewegen sich zum Teil die lebenden Bilder, wie in *Jakobs Kampf mit dem Engel* und dem *Einzug der Kreuzritter in Konstantinopel*. Dies rückt sie automatisch in die Richtung der offenen Form, da die Konturen durch die Bewegung verschwimmen.

4.3.6 Vom Symbol zur Message

La Passion hat außer der Ebene, auf der die Gemälde inszeniert werden, weitere narrative Ebenen, d. h. eine Liebesgeschichte und eine Geschichte um Arbeiterrechte, die mit der Ebene der Standbilder interagiert. Der Klasse der Arbeiter und der Klasse der Fabrikbesitzer gehört jeweils eine Frau an, die beide mit Jerzy im Laufe des Films eine Beziehung eingehen. Die Begriffe Liebe und Arbeit und das Gegensatzpaar Tag/Nacht, welche im Film immer wieder vorkommen, können den beiden Frauen zugeordnet werden. Hans Belting sieht die im Film dargestellten Werke der Kunstgeschichte als „mythische Bilder, die längst im kollektiven Gedächtnis leben.“⁵⁴⁰ In diesen Bildern drücke sich – in Godards Worten – das fiktive Schauspiel der Liebe aus. Die reale Welt der Arbeit hingegen muss sich nicht der Mittel der bildenden Kunst bedienen, um dargestellt zu werden. Hier reicht es Godard, sich seiner eigenen Mittel, nämlich der filmischen zu bedienen.

Als indirektes Thema ist das Gegensatzpaar Liebe und Arbeit in beinahe allen Filmen von Jean-Luc Godard wiederzufinden.⁵⁴¹ Dort taucht es in den Dialogen, in autobiografischen

⁵⁴⁰ Vgl. Belting, 1998, S. 488.

⁵⁴¹ Vgl. Freybourg, 1996, S. 108.

Anspielungen und in Kommentaren aus dem Off aus. Bei den Kommentaren aus dem Off handelt es sich meistens um philosophische Betrachtungen zu diesem Thema, die über die moralischen und ökonomischen Bedingungen der beiden Begriffe reflektieren. Auch in der Sprache des Films tauchen diese Begriffe oft auf: Sie werden in den Dialogen immer wieder aufgegriffen. Es sind aber immer nur Paraphrasen der beiden Begriffe; es wird nie direkt auf das jeweilige Thema referiert.

Der Plot des Filmes ist daher vordergründig um die beiden Begriffe Arbeit und Liebe aufgebaut. Wie in *The Mill and the Cross* wird durch zwei Begriffe, wie zum Beispiel Tag und Nacht, die sich gegenseitig ausschließen, Spannung erzeugt. Durch die Verbindung der Arbeit mit der Liebe versucht Godard herauszustellen, welchen Wechselfällen diese Begriffe unterliegen und wie sie Handlungen motivieren können.⁵⁴² Godard zeigt, dass für ihn Liebe auch gleichzeitig Arbeit und damit harte Anstrengung bedeutet. Arbeit hingegen ist für ihn eine Form der Liebe. Wie die Arbeit bedarf auch die Liebe der sprachlichen Koordination und Kommunikation.

Auf die Symbolik des Lichts wird in *La Passion* besonderer Wert gelegt. Es steht für die Opposition Nacht/Tag und tritt in verschiedenen Formen auf: in künstlicher Form als Scheinwerfer im Filmstudio und in natürlicher Form als Sonne außerhalb des Filmstudios. Nacht und Tag stehen für die beiden Frauen, mit welchen Jerzy im Laufe des Filmes eine Liebesbeziehung eingeht. Schon während des ersten Tableaus, der *Nachtwache* von Rembrandt, wird das Tableau aus dem Off als „keine Nachtwache, sondern eine Tagwache, bestrahlt von der Sonne, die schon sehr tief steht“, beschrieben. So schafft es Godard mit sprachlichen Mitteln, die Weichen für den restlichen Verlauf des Filmes zu legen, indem er auf Hanna mit dem Begriff Tagwache verweist, und indem er auf Isabelle mit dem Begriff Nachtwache verweist. Die Opposition Tag/Nacht bzw. der Begriff „Licht“ scheint mit dem Begriff der Geschichte gekoppelt zu sein, weil in dieser ersten Tableauszene dreimal die Frage gestellt wird: „Was ist das für eine Geschichte?“ Dreimal wird eine Antwort auf die Frage zu finden gesucht, die die richtige Ausleuchtung des Tableaus thematisiert.

Dieses Tableau der *Nachtwache* von Rembrandt steht in Beziehung zu einer Szene, in der sich Bonnel und Jerzy um 44:66 in dem abgedunkelten Filmstudio unterhalten. In dieser Szene fordert Bonnel: „... also, jetzt erklär mir mal die Geschichte mit dem Licht.“ Es wird klar, dass Hanna dem Tag und Isabelle der Nacht zugeordnet wird, denn Bonnel antwortet Jerzy auf seine Frage, was er sehe: „... nun, ich sehe Tag und Nacht. Das ist wie diese beiden Frauen, Hanna

⁵⁴² Vgl. ebd., S. 105.

und Isabelle, die eine offen, die andere verschlossen.“ Ein Deutungsversuch der „Geschichte mit dem Licht“ bzw. der Opposition von Tag/Nacht wäre, dass für eine gute Geschichte immer eines Gegensatzpaares bedarf, um das die Geschichte aufgebaut werden kann. Das wäre in *The Mill and the Cross* das Kreuz und das Rad/der Kreis.

Der Begriff der „Geschichte“ sagt aus, dass die Geschichte für jeden Betrachter in viele kleine Geschichten zerfällt, weil jeder den Film etwas anders interpretieren wird.⁵⁴³ Demzufolge bemerkte Godard auch einmal, dass Kino der einzige Weg sei, um für sich seine eigene Geschichte zu bemerken/realisieren (realize?). Damit scheint er zu meinen, dass die Filmgeschichte heute nur als introspektive Geschichte und somit als die Geschichte gesehen werden kann, die jeder in sich selbst findet, wenn er mit dem Kino konfrontiert wird.

Auch die Filmräume haben in *La Passion* Symbolcharakter. So steht das Innere der Fabrik hauptsächlich für die Arbeit, das Hotel für die Liebe und das Filmstudio eventuell für die Verbindung von beidem. Ebenso liegt nahe, dass die beiden Frauen im Film, die mit Jerzy eine Liebesbeziehung haben, diesen beiden Begriffen zugeordnet werden können. Hanna steht demnach für die Liebe und Isabelle für die Arbeit.

4.3.7 Exkurs: Rezeption des Films in Kunst und Museum

Besonders in Frankreich hat der Film bzw. der Regisseur mittlerweile Eintritt in die Museen gefunden. So ist es heutzutage üblich, dass zum Beispiel die Filme Chantal Akermans in der Marion Goodman Gallery in Paris oder die Zeichnungen und Malereien David Lynchs in der Fondation Cartier pour l'Art Contemporain ausgestellt werden.⁵⁴⁴

2006 gab es insgesamt fünf Ausstellungen in Paris, die in irgendeiner Art und Weise das Werk eines bestimmten Filmemachers inszenierten. Godard und Varda hatten zur gleichen Zeit eine Ausstellung, Godard im Centre Georges Pompidou mit dem Titel *Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1945-2005: à la recherche d'un théorème perdu*, Varda in der Fondation Cartier mit dem Titel *L'île et elle*. An diesen Ausstellungen war das Besondere, dass sie nicht nur das Werk des jeweiligen Filmemachers ausstellten, sondern dieses in einer Multimediainstallation zu einem neuen Kunstwerk wurde. Die Filmemacher erstellten dabei die Installationen. Dies erinnert einerseits an die Videoinstallation *Brueghel Suite* von Lech Majewski, andererseits wurde *Passion* tatsächlich nicht in diese Ausstellung eingebunden.

⁵⁴³ Vgl. Royoux, 1999, S. 26.

⁵⁴⁴ Vgl. Conway, 2008, S. 195.

Deutsch jedoch hat das Potenzial dieses Filmes erkannt und zwei Screenshots des Films im Rahmen seiner Ausstellung anlässlich des Films *Shirley – Visions of Reality* verwendet.⁵⁴⁵ Zusammen mit Hanna Schimek wählte er für die Ausstellung Screenshots des Films aus, auf denen das Filmbild den Gemäldevorlagen der *Maja Desnuda* von Francisco de Goya und der *kleinen Badenden* von Jean-Auguste Dominique Ingres entspricht. Diese Screenshots haben die Funktion zu veranschaulichen, welche Versuche vor *Shirley – Visions of Reality* schon unternommen worden sind, um Malerei im Film darzustellen.

Auch das MOMA in New York hat den Dokumentarfilm *Scénario du Film Passion* in seiner Sammlung, der auf die Entstehung des Films *La Passion* eingeht und Hintergründe erklärt.⁵⁴⁶ Vom 30. Oktober 1992 bis 30. November 1992 fand im MOMA außerdem eine Ausstellung über Jean-Luc Godard namens *Son et Image – Klang und Bild* statt.⁵⁴⁷ In dieser Ausstellung, die in ihrem Titel den intermedialen Charakter von Godards Werk schon hervorhebt, wurden sowohl *Passion* als auch *Scénario du Film Passion* ausgestellt.

2006 wurde im Centre Pompidou außerdem eine Retrospektive zu Jean-Luc Godards Gesamtwerk veranstaltet, in der 140 seiner Filme gezeigt wurden.⁵⁴⁸ *Scénario du Film Passion* wird von Jennifer Varraes mit der genannten Ausstellung in Beziehung gesetzt, da dieser Film ihrer Meinung nach die Vorstufe für die Ausstellung *Voyage(s) en Utopie* darstellt.⁵⁴⁹ Sie bezeichnet das Atelier Godards als Vorzimmer seiner Ausstellung im Museum. Der Ort des Ateliers als Ort, an dem Godard versucht, seinen Film *Passion* zu erklären, erlaubt einen direkteren Zugang zum Schaffen und zu den Gedanken des Regisseurs. Jennifer Varraes vergleicht Godards Bemühung, das Kino durch seinen intellektuellen Anspruch als eigenständige Kunstform zu etablieren, mit Leonardo da Vinci, der sich dafür aussprach, dass die Malerei in die Reihe der Artes Liberales aufgenommen wurde. In *Scénario du Film Passion* wird genau dies dargestellt: wie der intellektuelle Anspruch und die manuelle Arbeit des Künstlers Hand in Hand gehen, welches ja auch das eigentliche Thema des fertigen Films *Passion* ist.⁵⁵⁰

⁵⁴⁵ Aus meiner Korrespondenz mit Gustav Deutsch vom 23.02.2015.

⁵⁴⁶ Vgl. Museum of Modern Art, New York, <http://www.moma.org/collection/works/118341?locale=en> (29.01.2016).

⁵⁴⁷ Vgl. Bellour und Bandy, 1992, S. 7.

⁵⁴⁸ Vgl. Centre Pompidou, Paris <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cj6MoE/rLLKze> (29.01.2016).

⁵⁴⁹ Vgl. Varraes, 2013, S. 56.

⁵⁵⁰ Vgl. ebd., S. 60.

5 Fazit

Diese Arbeit hatte zum Ziel herauszustellen, inwieweit die nachgestellten Gemälde die Medialität des Films verändern. Es wurde versucht wechselseitige Beeinflussungen herauszuarbeiten und es wurde versucht die Frage zu beantworten, ob durch die Präsenz des Mediums der Malerei im Film ein neues Genre entstanden ist.

Alle drei Filme haben eine große Gemeinsamkeit: Sie entstanden auf der Basis von Vorlagen, die aus einem anderen Medium, nämlich dem der bildenden Kunst stammen. Während die Tableaux in *La Passion* auf verschiedenen Gemälden basieren und eine parallele Geschichte haben, die ausschließlich metaphorisch mit den Tableaux vernetzt ist, unternimmt *Shirley – Visions of Reality* den Versuch, aus fünfzehn Gemälden eines einzelnen Künstlers eine Geschichte zu erschaffen. In *The Mill and the Cross* dagegen wurde eine Geschichte erschaffen, die sich an den Details eines einzelnen großen Gemäldes orientiert und diese nach dem Vorbild von Michael Gibson zu interpretieren versucht.

Wenn die drei Filme sich auch bezüglich ihres Sujets und ihrer Konstruktion erheblich unterscheiden, haben sie doch auch viele Gemeinsamkeiten. Ein großes Thema der drei Filme ist die Darstellung der Beleuchtung. In *The Mill and the Cross* wird der Aspekt des richtigen Lichts nicht besonders betont, hat aber eine symbolische Bedeutung, weil die Außenszenen grundsätzlich sehr hell gehalten sind, sich bei der Kreuzigung jedoch alles verdunkelt.

In *Shirley* wird die Beleuchtung nicht verbal thematisiert. Aus den Interviews mit Gustav Deutsch ist jedoch bekannt, dass es äußerst schwierig war, die Lichtverhältnisse aus den Gemälden in dem Film umzusetzen, und dass das Licht eine große Rolle in der Filmproduktion spielte und somit auch viel Zeit in Anspruch nahm. In *Passion* schließlich wird die Rolle des Lichts explizit von Jerzy, dem Protagonisten des Films, angesprochen. Ihm zufolge können im Filmstudio nie die richtigen Lichtverhältnisse erzeugt werden, was besonders bei der *Nachtwache* klar wird. Es ist für ihn quasi unmöglich, die Lichtverhältnisse im Gemälde in eine dreidimensionale Szene zu übertragen.

Am Beispiel von Godards *Passion* lassen sich die Unterschiede von herkömmlichen und filmischen Tableaux Vivants gut verdeutlichen. In diesem Fall lässt Godard die Kamera in die Bilder hineinfahren, was bei den gestellten Tableaux Vivants des 18. Jahrhunderts nicht möglich gewesen wäre, da der Betrachter eine distanzierte Position zu wahren hatte. Das Tableau ist also räumlich durchfahrbar geworden und seine Oberfläche hat sich aufgelöst. Die Kunst verschmilzt

auf diese Weise mit dem wirklichen Leben.⁵⁵¹ *Passion* ist ein Versuch herauszustellen, wie es möglich ist, Schönheit im Filmbild darzustellen.⁵⁵² Dafür wird versucht, den künstlerischen Ausdruck des Regisseurs dem des Malers gegenüberzustellen. *Passion* ist eine neue Form des Paragone, welche der Kunst des Kinos die Kunst der Malerei gegenüberzustellenversucht.⁵⁵³ Dies geschieht mit Argumenten, welche schon im Paragone vorgebracht wurden, indem die Malerei der Skulptur gegenübergestellt wurde: Die Kamera ermöglicht verschiedene Perspektiven, wohingegen die Malerei nur eine einzige Sichtweise zulässt. Das Museum als Ausstellungsort funktioniert als Mittler oder auch Schnittstelle zwischen den beiden Künsten, als Ort, an dem beide Künste die gleiche Wertschätzung erfahren.

Die Einbindung der Werke der bildenden Kunst in den Kontext des Filmes kann als Einbindung eines „sekundären Kommunikationssystems“⁵⁵⁴ gesehen werden. Das sekundäre Kommunikationssystem ist die Malerei an sich, da der Zuschauer bereits im Vorfeld mit den Bildern kommunizierte, aber gleichzeitig auch eine Kommunikation der Vorlagen mit den Bildern des neuen Mediums, des Films, hinzukommt.

Die Tatsache, dass sich die besprochenen Filme auf malerische Vorlagen beziehen, beeinflusst ihre Medialität bzw. ihre Beschaffenheit auf unterschiedliche Weise. In *The Mill and the Cross* ergibt sich trotz der relativ großen Anzahl an Einstellungen im Vergleich zu herkömmlichen Spielfilmen der Eindruck, dass der Film in seiner Handlung „langsamer abläuft“. Gleiches gilt auch für *Shirley – Visions of Reality*, ein Film, der mit weitaus weniger Einstellungen auskommt als beispielsweise *The Mill and the Cross*. Der Prozess des Filmablaufs könnte vielleicht mit der Zeit verglichen, derer es bedarf, um ein Gemälde fertigzustellen. Anders als im Spielfilm gibt es in *The Mill and the Cross* so gut wie gar keine Sprache: Alles soll durch die Bilder gesagt werden. Die Filmfiguren sind in ihrem Charakter bzw. ihrer Geschichte nicht ausformuliert, sondern „flach“, also zweidimensional – wie Figuren auf einer Leinwand. Sprache wird in den Filmen *The Mill and the Cross* und *Shirley – Visions of Reality* nicht als entscheidendes Kommunikationsmittel eingesetzt, weil den Protagonisten kein interkulturelles Sprachvermögen zur Verfügung steht.

In *Shirley – Visions of Reality* wird der Blickwinkel der Kamera in Richtung des Gemäldes modifiziert, weil sie immer den gleichen Standpunkt hat. Dies hat zur Folge, dass der Blickwinkel des Gemälde-Betrachters im Film imitiert wird. *Passion* verwendete die *Tableaux Vivants*

⁵⁵¹ Vgl. Jooss, 1999, S. 270.

⁵⁵² Vgl. Freybourg, 1996, S. 106.

⁵⁵³ Vgl. Varraes, 2013, S. 63.

⁵⁵⁴ Vgl. Barck, 2008, S. 312.

anstatt eines Drehbuchs und baute um diese herum eine Parallelhandlung auf. Dennoch zieht sich das Leitmotiv, dass dem Film eine „richtige Geschichte“ fehlt, durch den ganzen Film. Godard war neben Pasolini einer der ersten Regisseure, der der Malerei in seinem Film so viel Raum gab, dass ihr eine besondere Rolle innerhalb der Filmhandlung zukam.

Durch die Einbindung der Malerei in den Film erfahren die Bilder einerseits eine neue Performativität, die auf den ursprünglichen Darstellungsgegenstand Bezug nimmt. Andererseits wurden die Bilder dieser Filme anschließend durch Ausstellungen sowie neue Kunstprodukte wieder in den musealen Kontext zurückgeführt.

Wie Joanna Barck schon gezeigt hat, wurde das Medium der Malerei schon seit den Anfängen des Films im Film immer wieder dargestellt. Wurde die Malerei im Rahmen des Films anfänglich hauptsächlich für religiöse Zwecke instrumentalisiert, wie dies bei *Christo* von Antamoro der Fall ist, verlagerte sich der Schwerpunkt der intermedialen Verweise in den späteren Filmen wie bei dem *Decamerone* von Pasolini oder *Senso* von Luchino Visconti eher auf den künstlerischen Aspekt. In den von Joanna Barck behandelten Filmen spielt die Malerei immer eine untergeordnete Rolle. In den im Rahmen der vorliegenden Arbeit vorgestellten Filmen jedoch ist dies anders, wie es aus der Analyse der Filme deutlich geworden sein dürfte.

Das Neue an den vorgestellten Filmen ist, dass sie sowohl intermedial sind, als auch sich in den jüngeren beiden Filmen ausschließlich auf die Malerei bzw. bei *Passion* zur Hälfte auf die Malerei beziehen. *Passion* und *Shirley – Visions of Reality* wurden in Form von vorkonzipierten Ausstellungen, die zum Teil begebar sind, präsentiert. *The Mill and the Cross* wurde in der Brueghel-Suite in installative Konzepte integriert. Alle drei Beispielfilme werden also in den musealen Kontext überführt und dadurch in den Status eines Kunstwerkes erhoben.

Ob die Entwicklung von *Passion* bis *Shirley – Visions of Reality* ein neues Genre verheißt, bleibt abzuwarten. Bis auf weiteres sind die beiden jüngeren Filme einmalig in der Art und Weise, wie sie die Malerei darstellen bzw. sich auf die Malerei beziehen.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. und Eisler, Hanns, *Komposition für den Film*. In: Adorno, Theodor W., „Gesammelte Schriften“. Frankfurt am Main, 1997, S. 71.
- Auner, Michael, *Pieter Brueghel – Umriss eines Lebensbildes*. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 52, 1956, S. 107-108.
- Bachy, Victor, *Die menschliche Stimme – in verkanntes Element der Filmsprache*. In: Sprache im technischen Zeitalter 13/1965, S. 1039-1044.
- Bal, Mieke, *Setting the stage, The Subject Mise en Scène*. In: Nash, Mark, „Between Cinema and a hard place: Dilemmas of the moving image as a post-medium“. In: „Art of Projection“. Hatje Cantz, Stuttgart, 2009, S. 171.
- Barchfeld, Christiane, *Filming by Numbers: Peter Greenaway. Ein Regisseur zwischen Experimentalkino und Erzählkino*. Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1993, S. 108-114.
- Barck, Joanna, *Hin zum Film – Zurück zu den Bildern*. Transcript Verlag, Bielefeld, 2008, S. 9-307.
- Barck, Joanna, *Wie Bilder lernten, Körper zu sein – Tableaux Vivants und die Idee des Raumbildes im 19. Jahrhundert*. In: Winter, Gundolf; Schröter, Jens und Barck Joanna (Hrsg.): „Das Raumbild – Bilder jenseits ihrer Flächen“. Wilhelm Fink Verlag, München, 2009, S. 66-82.
- Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1985, S. 40.
- Bätschmann, Oskar und Weddingen, Tristan, *Paragone Rangstreit der Künste*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 2013, S. 14-49.
- Bätschmann, Oskar, *Pygmalion als Betrachter – Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. In: Kemp, Wolfgang, *Der Betrachter ist im Bild*. Du Mont Verlag, Köln, 1985, S. 196-203.
- Bazin, André, „Was ist Film?“. Alexander Verlag, Berlin, 2004, S. 224-230.
- Beil, Benjamin, Kühnel, Jürgen, Neuhaus, Christian, *Studienhandbuch Filmanalyse: Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*. Fink Verlag, München; Paderborn, 2012, S. 18-64, S. 192-198, S. 250.
- Bellour, Raymond und Bandy, Lea, *Jean-Luc Godard – Son Image 1974-1991 (Ausstellungskatalog)*. The Museum of Modern Art, New York, 1992.
- Belting, Hans, *Das Unsichtbare Meisterwerk-Die modernen Mythen der Kunst*. Verlag C.H. Beck, München, 1998, S. 486-489.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Tiedemann, Rolf und Schweppenhäuser (Hrsg.): „Gesammelte Schriften“, Bd.I.2, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974, S. 438.

- Berger, Andrea, *Das intermediale Gemäldezitat - Zur literarischen Rezeption von Vermeer und Caravaggio*. Transcript Verlag, Bielefeld, 2012, S. 64-71, S. 120-123.
- Bonitzer, Pascal, *Peinture et Cinéma*. Éditions de l'Étoile, Paris, 1985, S. 29-49.
- Bordwell, David, *Modelle der Raumin szenierung im zeitgenössischen Kino*. In: Bordwell, David u.a., „Zeit, Schnitt, Raum“. Frankfurt am Main, 1997, S. 28.
- Braun, Micha, *In Figuren erzählen: zu Geschichte und Erzählung bei Peter Greenaway*. Transcript Verlag, Bielefeld, 2012, S. 366-367.
- Bryson, Norman, *Intertextuality and Visual Poetics*. In: *Style* 22.2, 1988, S.183-193.
- Buch, Hans Christoph, *Ut Pictura Poesis – Die Beschreibungsliteratur*. Carl Hanser Verlag, München, 1972, S. 16-61.
- Carrington Shelton, Andrew, *Ingres*. Phaidon Verlag, Berlin, 2008, S. 52, S. 226.
- Clurman, Harold, *The Fervent Years*. Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1975, S. 17-32, S. 191-205, S. 259-306.
- Conway, Kelley, *The New Wave in the Museum: Varda, Godard and the Multi-Media Installation*. In: *Contemporary French Civilization: an interdisciplinary journal devoted to the study of French speaking cultures throughout the world*, Band 32 (2008). Heft 2, S. 195-215.
- Daguerre de Hureaux, Alain, *Delacroix*. Belser Verlag, Stuttgart/Zürich, 1994, S. 106, 111, 237, 243.
- Dalle Vacche, Angela, *Cinema and Painting – How Art is used in Film*. Athlone Verlag, London, 1996, S. 90-103.
- Davis, Whitney, *A General Theory of Visual Culture*. Princeton UP, Princeton, 2011, S. 150.
- Dech, Uwe-Christian, *Der Weg in den Film*. Transcript Verlag, Bielefeld, 2011, S. 52-55, S. 132-218.
- Deleuze, Gilles, *Das Zeitbild*. Kino 2, Frankfurt/Main, 1991, S. 30-53.
- Derrida, Jacques, *Die Wahrheit in der Malerei*. Passagen Verlag, Wien, 1992, S. 74.
- Deutsch, Gustav und Schimek, Hanna, *Shirley der Film – Visions of Reality die Ausstellung*. Verlag für moderne Kunst, Nürnberg, 2013, S. 26-27, 30-31, 33, 101-103.
- Engell, Lorenz, *Nicht Hoffnung noch Furcht. Der Tod als Ordnung in Derek Jarmans Film Caravaggio*. In: Vogelsang, Bernd und Engell, Lorenz (Hrsg.), „Der Tödliche Augenblick. Wie Hören und Sehen vergeht“. Runge, Köln, 1989, S. 276-317.
- Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*. Fink, Paderborn, 2007, S. 137-139.
- Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*. Fink, Paderborn, 2002, S. 75, S. 114-117.

- Folie, Sabine und Glasmeier, Michael, *Atmende Bilder – Tableau Vivant zwischen Wirklichkeit und Imagination*. In: „Tableaux Vivants – Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video“ (Katalog zur Ausstellung). Kunstalle Wien, Wien, 2002, S. 47-48.
- Foucart, Bruno, *Le Renouveau de la Peinture Religieuse en France (1800-1860)*. Paris, Arthena, 1987, S. 249.
- Frahm, Laura, *Jenseits des Raums : zur filmischen Topologie des Urbanen*. Transcript Verlag, Bielefeld, 2010, S. 106-133.
- Freybourg, Anne Marie, *Visionen von Liebe und Politik bei Godard und Fassbinder*. Passagen Verlag, Wien, 1996, S. 93-106.
- Fried, Albert, *McCarthyism – The American Red Scare*. Oxford University Press, New York/Oxford, 1997, S. 1, S. 135.
- Frohne, Ursula, *That's the only now I get: Immersion und Participation in Video Installations*. In: Stemmerich, Gregor, „Kunst/Kino“. Jahresring 48, Jahrbuch für moderne Kunst, Oktagon Verlag, Köln, 2001, S. 222.
- Frohne, Ursula, *Cinema on Display - Film in installativen Konzepten*. In: Keazor, Henry; Liptay, Fabienne; Marschall, Susanne (Hrsg.), „Film – Kunst – Studien an den Grenzen der Künste und Medien“. Schüren Verlag, Marburg, 2011, S. 57-86.
- Fuld, James J., *The Book of World Famous Music: Classical, Popular and Folk*. Dover Publications, New York, 2012 (enlarged edition), S. 626.
- Elsaesser, Thomas, *Muse und Medusa*. In: Keazor, Henry; Liptay, Fabienne; Marschall, Susanne (Hrsg.), „Film – Kunst – Studien an den Grenzen der Künste und Medien“. Schüren Verlag, Marburg, 2011, S. 225.
- Gardies, André, *L'Espace au cinéma*. Méridiens Klincksieck, Paris, 1993, S. 59.
- Genaille, Robert, *Pierre Brueghel l'Ancien*. In: La Renaissance du Livre, Brüssel, 1976, S. 50.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au Second Degré*. Seuil, Paris, 1982, S. 15-40.
- Genette, Gérard, *Die Erzählung*. Fink Verlag, München, 1994, S. 16.
- Gerson, Horst, *Rembrandt Gemälde. Gesamtwerk*. Emil Vollmer Verlag, München, 1968, S. 74.
- Gibson, Michael, *The Mill and the Cross*. University of Levana Press, 2012, S. 13-35, S. 84-117.
- Goliot-Lété, Anne, *A Travers le film et ses espaces*. In: Frahm, Laura, „Jenseits des Raums : zur filmischen Topologie des Urbanen“. Transcript Verlag, Bielefeld, 2010, S. 14.
- Hagen, Rainer und Rose-Marie, *Brueghel – Sämtliche Gemälde*. Taschen Verlag, Köln, 2007, S. 28, 48, 50, 57, 93.
- Hager, Werner, *Das geschichtliche Ereignisbild. Beitrag zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung*. München, 1939, S. 72-73.

- Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*. J. B. Metzler, Stuttgart, 2007, S. 60-99, S. 124-126.
- Hoff von, Dagmar und Meise, Helga, *Tableaux Vivants. Die Kunst und Kultform der Attitüden und lebenden Bilder*. In: Berger, Renate und Stephan, Inge: „Weiblichkeit und Tod in der Literatur“. Böhlau Verlag, Köln, 1987, S. 77.
- Hofmann, Werner, *Goya – Vom Himmel durch die Welt zur Hölle*. C. H. Beck, München, 2003, S. 164-205.
- Jooss, Birgit, *Lebende Bilder, körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*. Reimer Verlag, Berlin, 1999, S. 13-114, S. 126-195, S. 264-266.
- Kandorfer, Pierre, *Lehrbuch der Filmgestaltung*. Deutscher Ärzte Verlag, Köln-Lövenich, 1978, S. 281-286.
- Kästner, Erhart, *Aufstand der Dinge. Byzantinische Aufzeichnungen*. Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1973, S. 32.
- Keazor, Henry und Liptay, Fabienne und Marschall, Susanne, *Filmkunst – Studien an den Grenzen der Künste und Medien*. Schüren Verlag, Marburg, 2011, S. 58.
- Khouloki, Rayd, *Der filmische Raum – Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Fischer GbR, Berlin, 2007, S. 12.
- Kleinschmidt, Christoph, *Intermaterialität: zum Verhältnis von Schrift, Bild, Film und Bühne im Expressionismus*. Transcript Verlag, Bielefeld, 2012, S. 16.
- Klinkenberg, Michael F., *Das Orientbild in der französischen Literatur und Malerei vom 17. Jahrhundert bis zum Fin de Siècle*. Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2009, Abb.16.
- Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films – Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1996, S. 53-61, S. 193.
- Krüger, Klaus, *Bilder der Kunst, des Films, des Lebens*. In: Hensel Thomas und Krüger, Klaus, „Das bewegte Bild“. Wilhelm Fink Verlag, München, 2006, S. 257-275.
- Krüger, Klaus, *Kunst als Wirklichkeit Postmoderner Imagination*. In: Korte, Helmut und Zahlten, Johannes, „Kunst und Künstler im Film“. Niemeyer Verlag, Hameln, 1990, S. 72-81, S. 105-123, S. 257.
- Le Bot, Marc, *Rembrandt*. Bonfini Press, Vaduz, 1991, S. 51-52.
- Le Maître, Barbara, *Cinéma Muséum: le musée d'après le cinéma*. In: Verraes, Jennifer, „Le musée mis à nu par le cinéma, même“, Presses Universitaires de Vincennes, Saint Denis, 2013, S. 55-96.
- Lessing, Gotthold Ephraim (Hrsg. Wölfel, Kurt), *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Insel Verlag, 1988, S. 25.
- Levin, Gail, *Edward Hopper*. Südwest Verlag, München, 1986, S. 61, 91.

- Mai, Martina, *Bilderspiegel-Spiegelbilder. Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst in Malerromanen des 20. Jahrhunderts*. Verlag Königshausen und Neumann GmbH, Würzburg, 2000, S. 57.
- Marijnissen, R. H., *Brueghel*. Mercatorfond, Antwerpen, 2003, S. 223-224.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man*. McGraw-Hill, New York, 1964, S. 3, S. 84.
- Möller, Olaf, *Seine Zeit mit Shirley*. In: Deutsch, Gustav und Schimek, Hanna, „Shirley der Film – Visions of Reality die Ausstellung“. Verlag für moderne Kunst, Nürnberg, 2013, S. 68.
- Müller, Jürgen, *Das Paradox als Bildform: Studien zur Ikonologie Pieter Brueghels d. Ä.* Fink Verlag, München, 1999, S. 136-143.
- Nash, Mark, *Between Cinema and a hard place: Dilemmas of the moving image as a post-medium*. In: „Art of Projection“. Hatje Cantz, Stuttgart, 2009, S. 144.
- Ottinger, Didier, *Edward Hopper. Amerika – Licht und Schatten eines Mythos*. Schirmer/Mosel, München, 2013, S. 19, S. 73-92.
- Paech, Joachim, *Passion oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard*. Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main, 1989, S. 8-69.
- Paech, Joachim, *Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen*. In: Helbig, Jörg, „Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes“, Schmidt Verlag, Berlin, 1998, S. 15-16.
- Paech, Joachim, *Eine Szene machen. Zur räumlichen Konstruktion filmischen Erzählens*. In: Beller, Hans (Hrsg.): „Onscreen/Offscreen: Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raums“, Stuttgart, 2000, S. 93-121.
- Panofsky, Erwin, *Die Ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*. Campus Verlag, Frankfurt/New York, 1993, S. 21-22.
- Pascoe, David, *Peter Greenaway – Museum and Moving Images*. Reaktion Books Ltd, London, 1997, S. 23-35, S. 77-91, S. 117-170.
- Pasolini, Pier Paolo, *Le sceneggiature originali de Il Decameron, I Racconti di Canterbury e Il Fiore delle mille e una notte*. Garzanti Editore, Italien, 1995, S. 128-129, S. 212-215.
- Pauli, Hans-Jörg, *Filmmusik – ein historisch-kritischer Abriss*. In: Schmidt, Hans-Christian (Hrsg.): „Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien.“ Mainz, 1976, S. 104.
- Peucker, Brigitte, *Tableau Vivant im Film: Intermediality and the Real*. In: Paech, Joachim und Schröter, Jens, „Intermedialität, Analog, Digital – Theorien, Methode, Analysen“. Wilhelm Fink Verlag, München, 2008, S. 291-299.
- Pfister, Manfred, *Das Drama*. Wilhelm Fink Verlag, München, 1977, S. 240-244.

- Quandt, Julia, *Die Inszenierung von Gemälden bei Pasolini, Jarman und Greenaway*. In: Reiche, Ruth, Romanos, Iris und Szymanski, Berenika und Jogler, Saskia, „Transformation in den Künsten“. Transcript Verlag, Bielefeld, 2011, S. 229-242.
- Rajewski, Irina, *Intermedialität*. A. Francke Verlag, Tübingen und Basel, 2002, S. 11-15, S. 161-205.
- Rajewski, Irina, *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den giovani scrittori der 80er zum pulp der 90er Jahre*. Günter Narr Verlag, Tübingen, 2003, S. 373.
- Ramet, Igor, *Zur Dialektiv von On und Off im narrativen Film*. In: Dürr, Susanne und Steinlein, Almut (Hrsg.), „Der Raum im Film/L'espace dans le film“. Peter Lang, Frankfurt/Main, 2002, S. 33-45.
- Rauh, Reinhold, *Sprache im Film. Die Kombination von Wort und Sprache im Spielfilm*. MaKS Publikationen, Münster, 1987, S. 13-30.
- Rebentisch, Juliane, *Ästhetik der Installation*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003, S. 183-193.
- Reiche, Ruth, Romanos, Iris und Szymanski, Berenika und Jogler, Saskia, *Transformation in den Künsten*. Transcript Verlag, Bielefeld, 2011, S. 16-23.
- Reissberger, Mara, *Die Sprache der lebenden Bilder*. In: Folie, Sabine: „Tableaux Vivants – Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video“ (Katalog zur Ausstellung). Kunsthalle Wien, Wien, 2002, S. 29-47.
- Richie, Donal, *The Films of Akira Kurosawa*. Berkeley, Los Angeles, New-York, 1996, S. 222-223.
- Ricketts, Jill M., *Visualizing Boccaccio – Studies on the Illustrations of the Decameron from Giotto to Pasolini*. Cambridge University Press, 1997, S. 142-151.
- Robert, Jörg, *Einführung in die Intermedialität*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Darmstadt, 2014, S. 87.
- Rohmer, Eric, *Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll*. München, 1980, S. 14-51.
- Roland Michel, Marianne, *Watteau*. Prestel Verlag, München, 1984, S. 194-195, Farbtafel 47.
- Royoux, Jean-Christophe, *Remaking Cinema*. In: Eija-Liisa, Athtila, „Cinéma cinéma: contemporary art and the cinematic experience“. NAI Publications, Rotterdam, 1999, S. 21-27.
- Schönenbach, Richard, *Bildende Kunst im Spielfilm*. Scaneg Verlag, München, 2000, S. 62-69.
- Schneider, Norbert, *Vermeer, Verhüllung der Gefühle*. Taschen Verlag, Köln, 2004, S. 90.
- Schneider, Stephen Jay, *1001 Movies You Must See Before You Die*. ABC Books, Sydney, 2004, S. 104, S. 573.
- Scholz-Hänsel, *El Greco*. Taschen Verlag, Köln, 2004, S. 75.

- Seel, Martin, *Die Künste des Kinos*. S.Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2013, S. 44-91, S. 120-123.
- Simonis, Annette, *Intermediales Spiel im Film*. Transcript Verlag, Bielefeld, 2010, S. 21-31.
- Souter, Gerry, *Edward Hopper – Licht und Schatten*. Parkstone Press International, New York, 2012, S. 144-156, S. 172-192.
- Spielmann, Yvonne, *Intermedialität als symbolische Form*. In: Ästhetik und Kommunikation, Medien an der Epochenschwelle, Heft 88, Jg. 24, Berlin, 1995, S. 112-117.
- Spielmann, Yvonne, *Intermedialität - Das System Peter Greenaway*. Wilhelm Fink Verlag, München, 1994, S. 174-203.
- Stephenson, Ralph und Debrix, Jean R., *The Cinema as Art*. Penguin Books, Harmondsworth, 1965, S. 150.
- Stierle, Karlheinz, *Die Struktur narrativer Texte*. In: Brackert, Helmut/Lämmert, Eberhard (Hrsg.): Funkkolleg Literatur, Bd.1 Frankfurt am Main, 1977, S. 212-213.
- Taylor, Henry McKean, *Rolle des Lebens – Die Filmbiographie als narratives System*. Schüren Verlag, Marburg, 2002, S. 12-18.
- Vogel, Matthias, *Subjektsuche und Dematerialisation*. In: Osolin, Janis (Hrsg.), „Film und die Künste“. Verlag Roter Stern, Basel, 1989, S. 71-73.
- Wagstaff, Sheena, *Edward Hopper*. Ausstellungskatalog anlässlich der Ausstellung Edward Hopper in der Tate Modern/London vom 27.Mai – 5. September 2004 und im Museum Ludwig/Köln vom 9. Oktober 2004 – 9. Januar 2005, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2004, S. 26-73, 75, 89, 90, 172, 184, 198, 210, 215, 220.
- Wilk, Barbara, *Die Darstellung der Kreuztragung Christi und Verwandter Szenen bis um 1300*. Bamberger Fotodruck, Berlin, 1969, S. 25.
- Wolf, Werner, *Intermedialität und mediale Dominanz. Typologisch, funktionsgeschichtlich und akademisch-institutionell betrachtet*. In: Degner, Uta und Wolf, Norbert-Christian (Hrsg.): „Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität.“ Transcript Verlag, Bielefeld, 2010, S. 241.
- Wolf, Werner, *The musicalization of fiction : a study in the theory and history of intermediality*. Rodopi, Amsterdam, 1999, S. 35-49.
- Wolf Werner, *Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitung zwischen Wort, Kunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Wolfs ‚The String Quartett‘*. In: AAA21, 1996, S. 86.
- Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Schabe und Co AG Verlag, Basel, 1991, S. 147-175.

Woods, Alan, *Moving Pictures and the knowing eye. Paintings in the cinema*. In: *Cambridge Quarterly*, V.15, Nr.3, S. 274-279.

Wulff, Hans, J., *Ins Bild gehen: Ein semiotisches Spiel*. In: Keazor, Henry und Liptay, Fabienne und Marschall, Susanne, „Filmkunst – Studien an den Grenzen der Künste und Medien.“ Schüren Verlag, Marburg, 2011, S. 211-224.

Internetquellen:

Blumenberg, Hans, Christoph, <http://www.zeit.de/1983/12/warten-auf-godard/seite-6> (30.01.2016).

Bruns, Katja, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8512> (24.09.2015).

Buck, Jenny, <http://www.wanzer.de/muehlenverein/Geschichtliches.htm> (20.01.2016).

Centre Pompidou, Paris, <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cj6MoE/rLLKze> (29.01.2016).

Coutaut, Gregory, <http://www.filmdeculte.com/people/entretien/Entretien-avec-Gustav-Deutsch-17424.html> (24.12.2015).

Desnos, Robert, <http://www.unjourunpoeme.fr/poeme/a-la-faveur-de-la-nuit> (28.05.2016).

Deutsch, Gustav, <http://www.shirley-visions-of-reality.com/shirley--visions-of-reality---deutsch.html#about> (11.11.2015).

Deutsch, Gustav, <http://www.shirley-visions-of-reality.com/shirley--visions-of-reality---deutsch.html#exhibition> (16.11.2015).

Dickinson, Emily, <http://www.bartleby.com/113/4076.html> (05.01.2016).

Fondation L'Estrée, Ropraz, http://www.estree.ch/wa_files/BRUEGEL_20SUITE-LECH_20Majewski.pdf (12.11.2015).

Gelman-Myers, Judy, <http://earthwize.org/wordpress/directortalk/2012/05/07/the-mill-and-the-crosslech-majewski-2/> (07.05.2012).

Keller, Hanna, <http://www.arsenal-berlin.de/kalender/filmreihe/article/4499/3004.html> (12.11.2015)

Lacuve, Jean-Luc, <http://www.cineclubdecaen.com/analyse/cinemadanslapeinture.htm> (05.11.2015).

Lacuve, Jean-Luc, <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/godard/passion.htm> Jean-Luc Lacuve le 07/05/2008 (08.11.2015).

Lacuve, Jean-Luc, <http://www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/goya/majanue.htm> (17.11.2015).

Lewandowska - Cummings, Basia, <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/featuresandinterviews/interviews/lech-majewski-bruegel-suite.php> (27.04.2012).

The Living Theater, New York, <http://www.livingtheatre.org/#!history/c139r> (11.11.2015).

Lucas, Matthew, <http://www.fromthefrontrow.net/2011/09/painting-on-film-interview-with-lech.html> (13.09.2011).

Majewski, Lech, http://www.lechmajewski.com/html/bruegel_suite.html (23.05.2016).

Meacham, Alec, <http://bombsite.com/articles/6069> (14.09.2011).

Museum of Modern Art, New York, <http://www.moma.org/collection/works/118341?locale=en> (29.01.2016).

Museum of Modern Art, New York, <http://www.moma.org/collection/artists/33473?locale=en> (29.01.2016).

Kreye, Pedro, <http://nhz.twoday.net/topics/Komplexe+Liebesbeziehungen> (27.01.2016). Künstlerhaus, Wien, <http://www.k-haus.at/de/ausstellung/204/shirley-der-film-visions-of-reality-die-ausstellung.html> (09.01.2016).

Oswald, Dominik, <http://www.thegap.at/kunststories/artikel/versatzstuecke-als-fiktionale-realtaet/> (09.01.2016).

Rauh, Horst Dieter, <http://www.hd-rauh.de/wp-content/uploads/2014/08/Hopper.pdf> (09.01.2016).

Rauterberg, Hanno, <http://www.zeit.de/2006/01/Rembrandt-Greenaway> 29.12.2005, Nr. 1 (28.05.2016).

Suchsland, Rüdiger, <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/1612777/> (24.07.2012).

Ufberg, Ross, <http://www.galomagazine.com/artculture/a-real-gentleman-does-the-impossible-an-interview-with-lech-majewski/> (22.09.2011).

Zawia, Alexandra, http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/film/440981_Wolken-aus-Neuseeland.html (02.03.2012).

Zarębski, Konrad J., http://www.culture.pl/web/english/resources-film-full-page/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/from-the-tree-of-life-to-the-tree-of-death-interview-with-lech-majewski (01.01.2014).

Weitere Quellen:

Deutsch, Gustav, *Interview*. Video aus dem Bonus Material zur DVD.

Lespes-Munoz, Elena, *Interview*. Video aus dem Bonus Material zur DVD.

Müller, Karin (Galeristin), *Interview*. Video aus dem Bonus Material zur DVD.

Filmverzeichnis

Untersuchungskorpus:

2011 THE MILL AND THE CROSS (PL, S, Regie: Lech Majewski)

2013 SHIRLEY – VISIONS OF REALITY (A, Regie: Gustav Deutsch)

1982 PASSION (F, CH, Regie: Jean-Luc Godard)

Andere erwähnte Filme:

1916 CHRISTO (IT, EG, Regie: Giulio Antamoro)

1970 DECAMERON (IT, Regie: Pier Paolo Pasolini)

1990 DREAMS (J, USA, Regie: Akira Kurosawa)

1986 CARAVAGGIO (UK, Regie: Derek Jarman)

2003 GIRL WITH A PEARL EARRING (GB, NL, L, Regie: Peter Webber)

1984 JE VOUS SALUE MARIE (CH, F, Regie: Jean-Luc Godard)

1942 THE KILLERS (USA, Regie: Robert Siodmak)

1967 KRIEG UND FRIEDEN (RUS, Regie: Sergei Bondartschuk)

1983 PRÉNOM CARMEN (F, Regie: Jean-Luc Godard)

2005 PRIDE AND PREDJUDICE (F, GB, Regie: Joe Wright)

1963 LA RICOTTA (RoGoPaG) (I, F, Regie Pier Paolo Pasolini)

1980 SAUVE QUI PEUT (LA VIE) (F, CH, D, AU, Regie: Jean-Luc Godard)

1954 SENSO (IT, Regie Luchino Visconti)

1968 SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD (I, USA, Regie: Sergio Leone)

1985 A ZED AND TWO NOUGHTS (GB, NL, Regie: Peter Greenaway)

Anhang

5.1 Schriftverkehr Gustav Deutsch

14.01.2015 um 19:44

Liebe Julia Wuggenig,

vielen Dank für ihr Interesse an meinem Film, die DVD ist gerade in Produktion, sie wird in ein bis eineinhalb Monaten herauskommen. Darf ich Sie ersuchen dann nochmals eine Erinnerungsmail zu senden, dann gebe ich Ihnen den Vertrieb bekannt.

Beste Grüße,

Gustav Deutsch

13.01.2015 um 19:45

Sehr geehrter Hr. Deutsch,

ich würde gerne Ihren Film in meine Doktorarbeit einbauen und wollte Sie deswegen fragen, ob Sie wissen, wann der Film denn auf DVD herauskommt,

herzliche Grüße,

Julia Wuggenig

15.01.2015 um 12:48 Uhr

Liebe Julia Wuggenig,

es gibt natürlich einige Interviews, in Deutsch, Französisch, Englisch...ich kann Ihnen gerne von jenen die ich habe, files schicken. Sollten sie noch mehr Material für ihre Doktorarbeit benötigen, lassen Sie es mich wissen.

Ich habe "Die Mühle und das Kreuz" gesehen, und Lech Majewski hat mich beim Dreh von SHIRLEY am Set besucht.

Beste Grüße,

Gustav Deutsch

14.01.2015 um 20:58

Lieber Hr. Deutsch,

vielen Dank für Ihre schnelle Antwort. Ich wollte Sie außerdem noch fragen, ob sie bezüglich des Films schon Interviews gegeben haben, und wenn ja, an wen. Kennen Sie den Film "Die Mühle und das Kreuz" von Lech Majewski, der 2012 im Kino war?

beste Grüße,

Julia Wuggenig

26.01.2015 um 14:50

Liebe Julia Wuggenig,

hier kommen einige Interviews und Kritiken zu SHIRLEY.

Die Arbeiten zum Film erstreckten sich über einen Zeitraum von 7 Jahren, von 2005 bis 2012. "Die Mühle und das Kreuz" ist im Jahr 2012 herausgekommen, insofern zu spät um mich dadurch anregen zu lassen. . .

Beste Grüße, Gustav Deutsch

26.01.2015 um 20:00

Lieber Hr. Deutsch,

vielen Dank für die ganzen Word Dateien mit den Interviews, die Sie mir gesendet haben. Ist die DVD Ihres Filmes mittlerweile erschienen? In Ihrem Interview mit der Zeitschrift La Vanguardia von einer Serie von Filmen mit Tableaux Vivants, die von Pathe in der Zeit des frühen Kinos produziert wurde. Können Sie sich noch erinnern, wie die Filme genau heißen? Können Sie mir außerdem sagen, was die Abkürzung AFC bedeutet? Ich meine, was für eine Zeitschrift sich dahinter verbirgt und ob sie mir gegebenenfalls den Link zu deren Internetpräsenz geben könnten. Kennen Sie außerdem den Film „La Passion“ von Jean-Luc Godard aus dem Jahr 1982? Wenn ja, was denken Sie über diesen Film?

Herzliche Grüße und danke für Ihre freundliche Hilfe,

Julia Wuggenig

27.04.2018 um 11:06

Liebe Julia Wuggernig,

das mail habe ich nicht mehr...ist ja eine Zeit her...die Pathe Filme heissen „Meissner Porzellan (Lebende Bilder)“ sie sind im Bestand des Österreichischen

Filmmuseums. AFC heißt Austrian Film Commission <http://www.austrianfilms.com/news> es ist eine Institution für den Vertrieb von Österreichischen Filmen.

Die SHIRLEY DVD ist erschienen, sie können sie bei Hoanzl kaufen: <http://www.hoanzl.at/shirley-visions-of-reality.html>

LA PASSION kenne ich natürlich, es ist ein Klassiker, ich mag ihn sehr.

Lieben Gruß,

Gustav Deutsch

27.04.2018 um 15:15

Lieber Herr Deutsch,
in der anderen Mail hatten Sie geschrieben, dass Sie zwei Screenshots von Passion in ihre Ausstellung eingebunden hatten. Könnten Sie mir das nochmal so bestätigen?
Könnten Sie mir die Screenshots noch einmal schicken? Kennen Sie sich vielleicht auch mit den Bildrechten aus? Darf ich Screenshots aus ihrem Film in meiner Arbeit abdrucken? Ich würde Sie nur digital für die Unibibliothek publizieren und die 6 Pflichtausgaben drucken lassen.

Beste Grüße,
Julia Wuggenig

27.04.2018 um 16:03

Für wissenschaftliche Zwecke können sie die Stills aus SHIRLEY unter Nennung der/des Fotograf/in gerne verwenden.

Attached die beiden Stills aus "Passion" die wir in der Diashow unserer Ausstellung verwendeten.

LG

Gustav Deutsch

01.05.2018 um 16:11

Lieber Herr Deutsch,
beim nochmaligen durchschauen meiner Arbeit bin ich noch auf folgende Stellen gestoßen, die ich noch belegen sollte:

1. Auf meine Verständnisschwierigkeiten der Episode 'Intermission' hatten Sie mir am 10.01.2016 erklärt, dass Steve nicht gestorben, sondern aus Shirleys beruflichem und privatem Leben verschwunden sei, um sie nicht weiter aufgrund seines gesundheitlichen Zustandes einzuschränken. Bei dem Erscheinen von Steve im Kino handele es sich daher um eine gedankliche Projektion Shirleys.
2. Weiterhin erklärten Sie mir am 10.01.2016, dass die Erscheinung von Steve dafür spreche, dass Shirley noch nicht mit dem Thema abgeschlossen habe und immer noch damit rechne, dass er zur ihr zurückkehre.
3. Auf meine Frage um was für einen Film es sich handele, der in 'Intermission' im Kino gezeigt werde, sagten Sie mir ebenfalls am 10.01.2016 per Mail, dass der Film 'Une aussi longue Absence' von Henri Colpi aus dem Jahr 1961 gezeigt werde.

4. Am 23.02.2016 haben Sie mir auf meine Frage nach dem Musikstück in Morning Sun geschrieben, dass es sich um 'Sonatas and Interludes for Prepared Piano - Sonata 1' von John Cage handele und dass das Stück von Boris Behrman am Klavier aufgeführt worden war.

5. Ebenfalls am 23.02.2016 schrieben Sie mir auf meine Frage nach dem Musikstück, dass in 'A Woman in the Sun' der Song 'Lonely Woman' von Ornette Coleman eingespielt wurde. Könnten Sie das noch einmal so bestätigen?

Vielen Dank schon mal. Ich denke, das war es jetzt,

Lg,

Julia Wuggenig

01.05.2018 um 16:11

Ja, ist alles korrekt, warum glauben Sie, dass ich damals etwas Falsches geschrieben hätte?

Gustav Deutsch

Schriftverkehr Lech Majewski

27.04.2018 um 11:33

Dear Mr. Majewski,

I sent you a mail on November 12 in 2015 in which I asked you what role Michael Gibson had in the conception of the video installation of the Brueghel suite in Venice and you told me by mail that he wrote the text for the introduction in the catalogue of the installations. Could you confirm this for me once again? Unfortunately I lost the mail.

Furthermore I wanted to ask if I am allowed to use the pictures of screenshots of your film in my PHD if I publish it digitally in the library of my university; I only have to hand in 6 written versions of the thesis.

Thanks in advance,

Yours sincerely,

Julia Wuggenig

27.04.2018 um 12:52

Yes, I confirm Michael Gibson wrote the text.

And yes - you can use the screenshots,

Lech Majewski

27.04.2018 um 11:45

Dear Mr. Majewski,

furthermore I wrote the text below as a result of our conversation on the phone on November 11 in 2013. I didn't record it, so I would also need your confirmation that what I wrote is according to your intention:

Translation:

The plot of the film *The Mill and the Cross* is organized around two major symbols, namely, the circle and the cross. Brueghel transposes this symbolism into his own time because execution practices like crucifixion were used again at the time of Brueghel by the Spanish Inquisition.

The wheel mirrors the cyclic conception of time; the cross mirrors the linear conception of time. According to Majewski, the conception of time at the time of the crucifixion was cyclic. The crucifixion was - according to him - the point in time, from where the time couldn't be seen as cyclic anymore. From this time on, the human conception of time was linear. The linear conception of time is symbolised through the cross of Jesus Christ in the right side of the painting.

Original Text:

Der Plot des Filmes *The Mill and the Cross* ist um zwei Symbole, nämlich den Kreis und das Kreuz konzipiert.[1] Brueghel überträgt diese Symbolik aus Christi Zeit in seine eigene Epoche, in der durch die spanische Inquisition Hinrichtungspraktiken wie die Kreuzigung wieder aufgenommen wurden.

Das Rad bzw. das Kreuz spiegeln das zyklische bzw. das lineare Zeitverständnis wider. Majewski sieht das vorherrschende Zeitverständnis bis zu der Kreuzigung als zyklisch. Die Kreuzigung sei als einschneidendes Ereignis der Punkt gewesen, ab dem die Zeit nicht mehr zyklisch gesehen werden konnte. Ab diesem Zeitpunkt war das menschliche Zeitempfinden linear. Das lineare Zeitverständnis spiegelt sich in dem Kreuz von Jesus Christus, ebenfalls in der rechten Bildhälfte, wieder.

[1] Laut meinem persönlichen Interview mit Lech Majewski am 10.11.2013.

Thanks in advance,
Julia Wuggenig

27.04.2018 um 12:54

Yes, OK
LM

5.2 Gemäldevorlagen

Abb. 32: Die Kreuztragung Christi



Pieter Bruegel der Ältere, Kunsthistorisches Museum Wien, 124,3 x 170,6 cm. Mit freundlicher Genehmigung des Kunsthistorischen Museums in Wien.

Abb. 33: Detail aus der Kreuztragung Christi



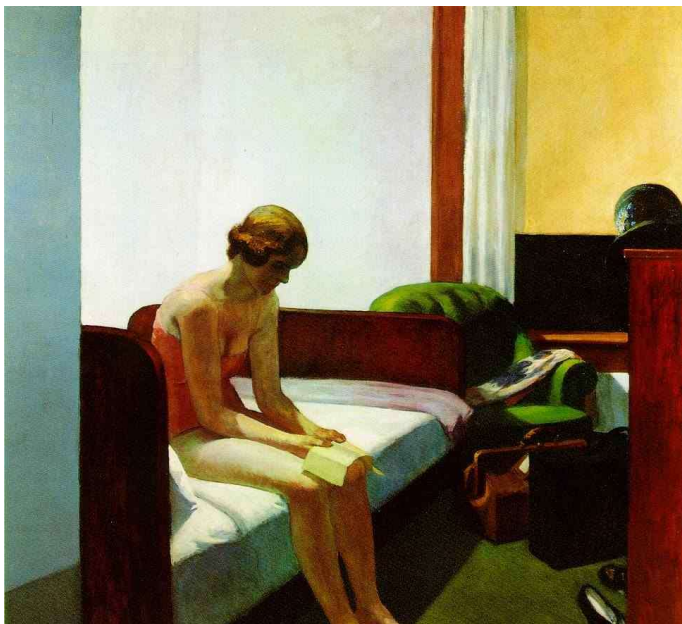
Mit freundlicher Genehmigung des Kunsthistorischen Museums in Wien.

Abb. 34: Chair Car



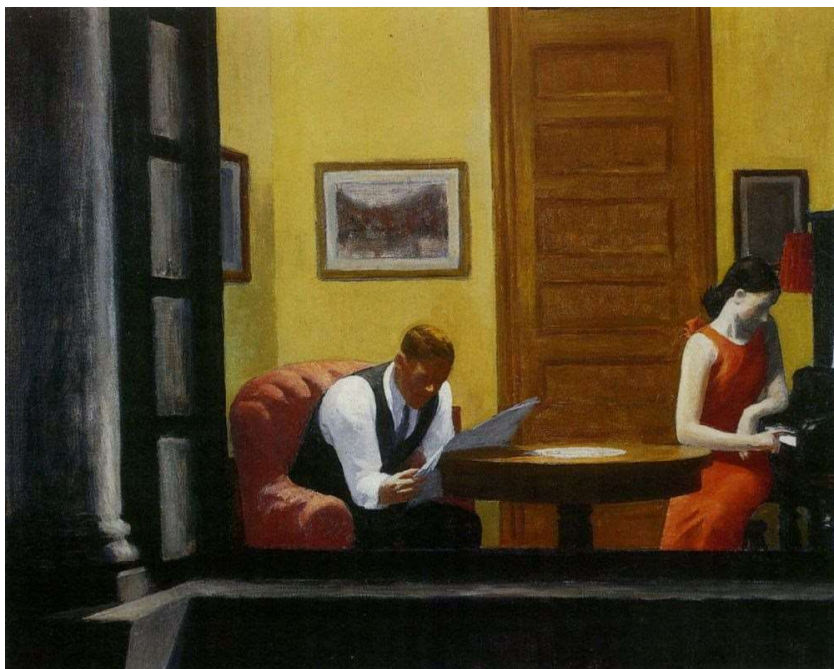
Edward Hopper, Privatsammlung, 101,60 x 127 cm. Aus: Levin, Gail, *Edward Hopper*. Südwest Verlag, München, 1986, S. 91.

Abb. 35: Hotel Room



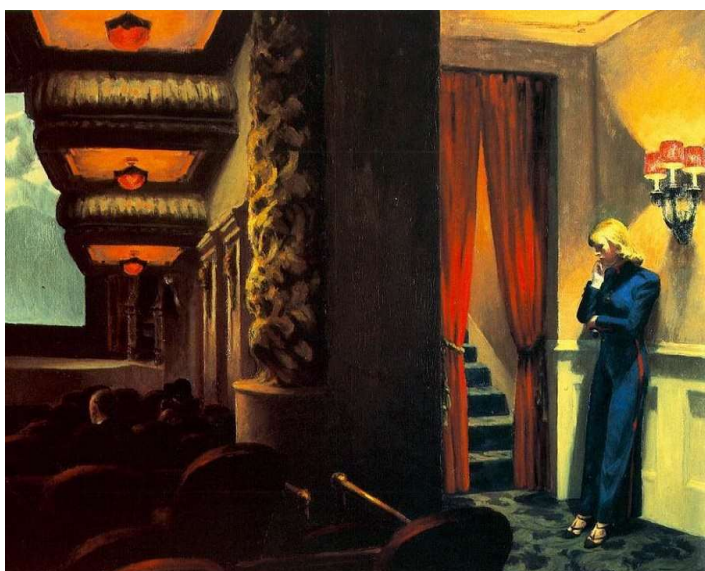
Edward Hopper, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 152 x 166. Aus: Wagstaff, Sheena, *Edward Hopper*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2004, S. 90.

Abb. 36: A Room in New York



Edward Hopper, Sheldon Memorial Art Gallery, Lincoln (Nebraska) 74 x 91 cm. Aus: Levin, Gail, *Edward Hopper*. Südwest Verlag, München, 1986, S. 61.

Abb. 37: New York Movie



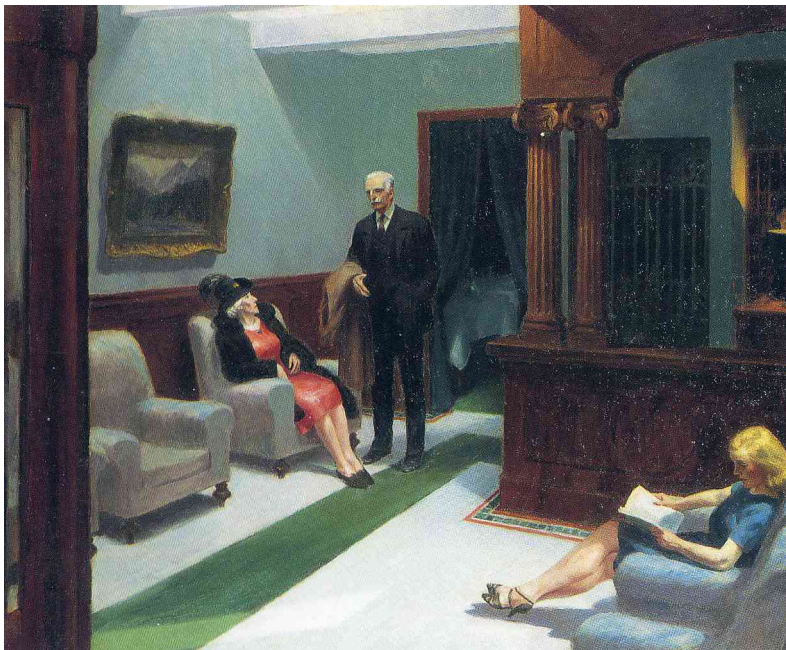
Edward Hopper, The Museum of Modern Art, New York, 82 x 102 cm. Aus: Wagstaff, Sheena, *Edward Hopper*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2004, S. 75.

Abb. 38: Office at Night



Edward Hopper, Walker Art Center, Minneapolis (Minnesota), 56,4 cm x 63,8 cm. Aus: Wagstaff, Sheena, *Edward Hopper*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2004, S. 172.

Abb. 39: Hotel Lobby



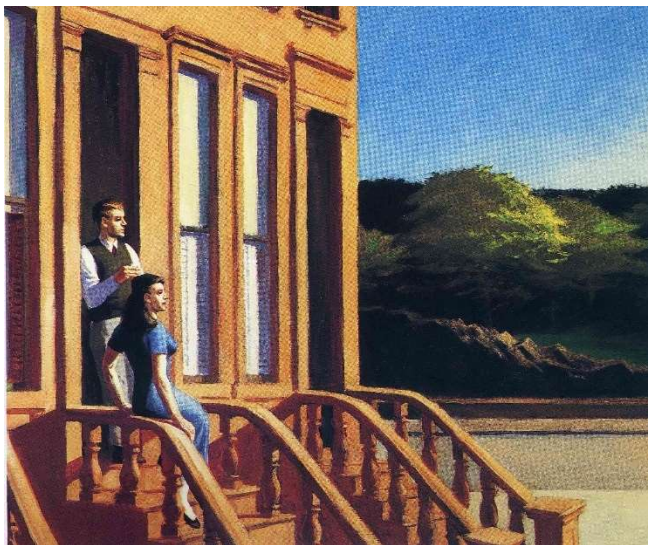
Edward Hopper, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis (Indiana), 81,9 x 103,5 cm. Aus: Wagstaff, Sheena, *Edward Hopper*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2004, S. 184.

Abb. 40: Morning Sun



Edward Hopper, Columbus Museum of Art, Ohio, 101,98 x 71,5 cm. Aus: Wagstaff, Sheena, *Edward Hopper*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2004, S. 198.

Abb. 41: Sunlight on Brownstones



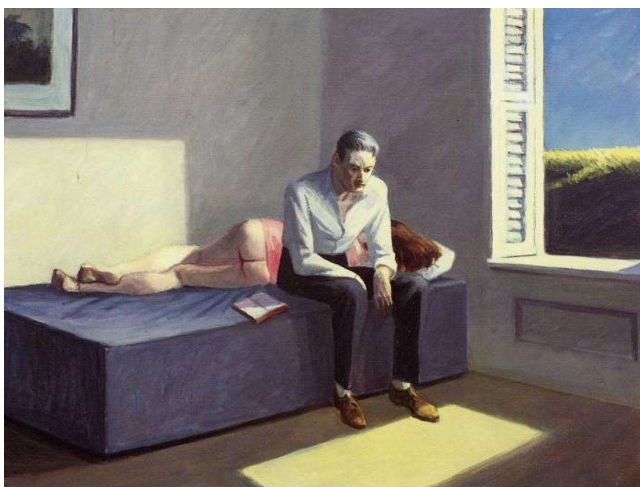
Edward Hopper, Wichita Art Museum, Wichita (Kansas), 77,05 x 101,88 cm. Aus: Wagstaff, Sheena, *Edward Hopper*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2004, S. 73.

Abb. 42: Western Motel



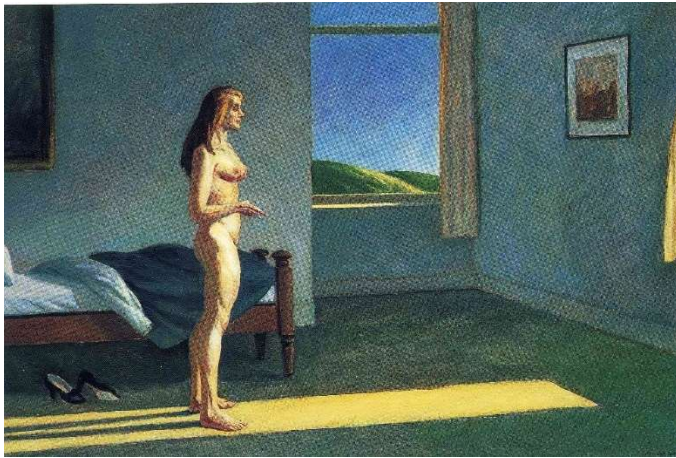
Edward Hopper, Yale University Art Gallery, New Haven (Connecticut), 77,8 x 128,3 cm. Aus: Wagstaff, Sheena, *Edward Hopper*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2004, S. 89.

Abb. 43: Excursion into Philosophy



Edward Hopper, Privatsammlung, 76 x 102 cm. Aus: Wagstaff, Sheena, *Edward Hopper*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2004, S. 210.

Abb. 44: A Woman in the Sun



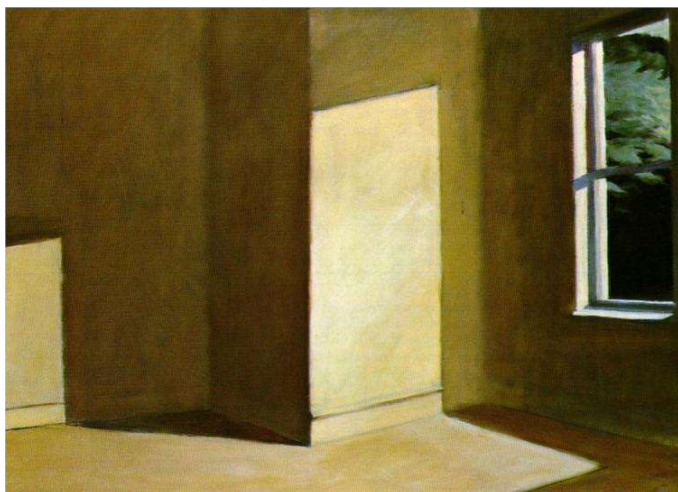
Edward Hopper, Whitney Museum of American Art, New York, 101,6 x 152,4 cm. Aus: Wagstaff, Sheena, *Edward Hopper*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2004, S. 215.

Abb. 45: Intermission



Edward Hopper, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, 101,6 x 152,4 cm. Aus: Wagstaff, Sheena, *Edward Hopper*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2004, S. 218.

Abb. 46: Sun in an Empty Room



Edward Hopper, Whitney Museum of American Art, New York, 73 x 100,3 cm. Aus: Wagstaff, Sheena, *Edward Hopper*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2004, S. 220.

Abb. 47: Die Nachtwache



Rembrandt van Rijn, Rijksmuseum, Amsterdam, 3,63 m x 4,37 m. Aus: Le Bot, Marc, *Rembrandt*. Bonfini Press, Vaduz, 1991, S. 51.

Abb. 48: Die Erschießung der Aufständischen (el tres de Mayo en Madrid)



Francisco de Goya, Museo del Prado, Madrid, 2,68 x 3,47 m. Aus: Hagen, Rainer und Rose-Marie, *Goya*. Taschen Verlag, Köln, 2003, S.57.

Abb. 49: Der Spaziergang (Der Liebesbrief/Die Jungen)



Francisco de Goya, Musée de Beaux Arts, Lille, 181 x 122 cm. Aus: Hagen, Rainer und Rose-Marie, *Goya*. Taschen Verlag, Köln, 2003, S.50.

Abb. 50: Die nackte Maja



Francisco de Goya, Museo del Prado, Madrid, 97 cm x 1,9 m. Aus: Hagen, Rainer und Rose-Marie, *Goya*. Taschen Verlag, Köln, 2003, S.48.

Abb. 51: Die Familie Karls IV.



Francisco de Goya, Museo del Prado, Madrid, 280 x 336 cm. Aus: Hagen, Rainer und Rose-Marie, *Goya*. Taschen Verlag, Köln, 2003, S.28.

Abb. 52: Der Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel



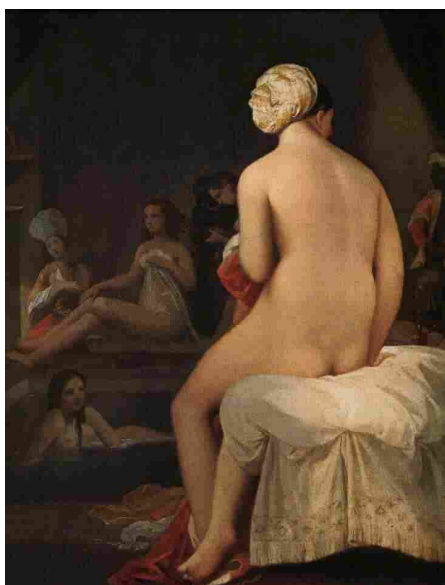
Eugène Delacroix, Musée du Louvre, Paris, 4,11 m x 4,97 m. Aus: Daguerre de Hureaux, Alain, *Delacroix*. Belser Verlag, Stuttgart/Zürich, 1994, S. 111.

Abb. 53: Jakobs Kampf mit dem Engel



Eugène Delacroix, Saint-Sulpice, Paris, 7,14 x 4,85 m. Aus: Daguerre de Hureaux, Alain, *Delacroix*. Belser Verlag, Stuttgart/Zürich, 1994, S. 243.

Abb. 54: Die kleine Badende



Jean-Auguste-Dominique Ingres, Musée du Louvre, Paris, 35 x 27 cm. Aus: Klinkenberg, Michael F., *Das Orientbild in der französischen Literatur und Malerei vom 17. Jahrhundert bis zum Fin de Siècle*. Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2009, Abb.16.

Abb. 55: Die Jungfrau der unbefleckten Empfängnis



El Greco, Museo de Santa Cruz, Toledo, 3,47 x 1,74 m. Aus: Scholz-Hänsel, *El Greco*. Taschen Verlag, Köln, 2004, S. 75.

Abb. 56: Einschiffung nach Kythera



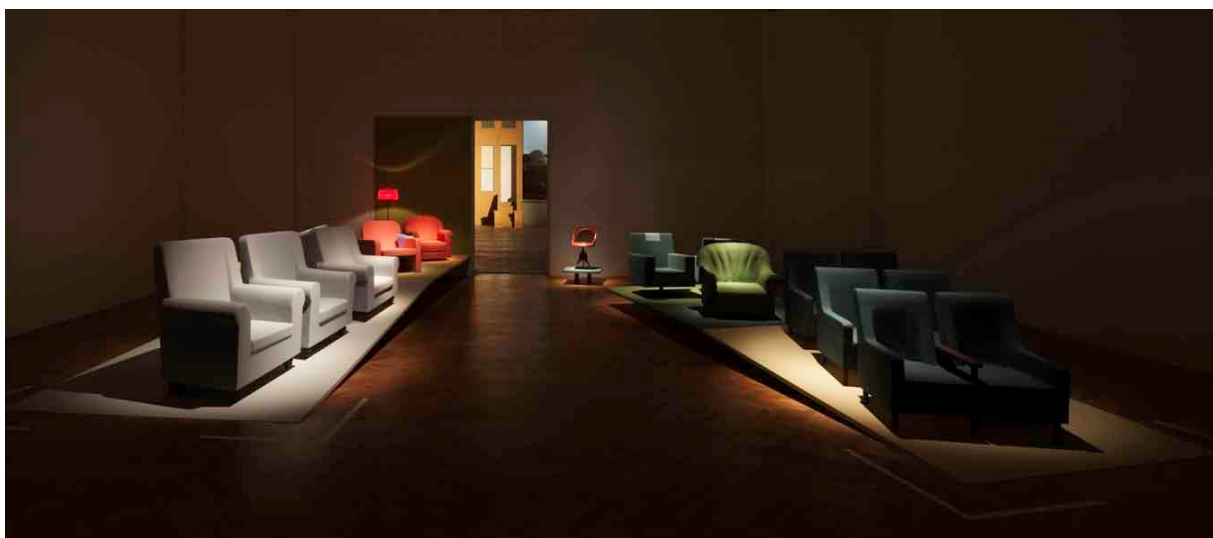
Antoine Watteau, Schloss Charlottenburg, Berlin, 130 x 192 cm. Aus: Roland Michel, Mari-
anne, Watteau. Prestel, München, 1984, Farbtafel 47.

Abb. 57: Anamorphic and Metaphoric Furniture (Shirley – Visions of Reality, Ausstellung)



Fotograf: Stephan Wyckoff. Aus: Deutsch, Gustav und Schimek, Hanna, *Shirley der Film –
Visions of Reality die Ausstellung*. Verlag für moderne Kunst, Nürnberg, 2013, S.33.

Abb. 58: Anamorphic and Metaphoric Furniture (Shirley – Visions of Reality, Ausstellung)



Installation view, 2013. Fotograf: Stephan Wyckoff. Aus: Deutsch, Gustav und Schimek, Hanna, *Shirley der Film – Visions of Reality die Ausstellung*. Verlag für moderne Kunst, Nürnberg, 2013, S.30/31.

Abb. 59: Original and Replication, Symbolic Objects and Artefacts (Shirley – Visions of Reality, Ausstellung)



Installation view, 2013. Fotograf: Stephan Wyckoff. Aus: Deutsch, Gustav und Schimek, Hanna, *Shirley der Film – Visions of Reality die Ausstellung*. Verlag für moderne Kunst, Nürnberg, 2013, S.26/27.