



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Intermediale Beziehungen von
Malerei und Film
Eine Annäherung am Beispiel Goya

Verfasserin

Stefanie Guserl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Juni 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 190 353 347
UF Spanisch
Mag. Dr. Kathrin Saringen

Jenseits aller greifbaren und pulsierenden Wirklichkeit liegt jene andere Wirklichkeit,
eine die aus der Malkunst entsteht, Zerspiegelung des Lebens, Abbild eines Augenblicks,
Magische Wirklichkeit, in der alles möglich ist.

(Carlos Saura: *Goya en Burdeos* Min. 01:23:02 – 01:23:24)

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
1 Intermedialität	11
1.1 Definition von „Intermedialität“	11
1.2 Begriffsabgrenzungen	14
1.2.1 Intermediale Bezeichnungen – ein Begriffsdschungel	14
1.2.2 Intertextualität – ein besonderer Fall	17
1.3 Intermedialität als Forschungszeitweig in der Wissenschaft.....	19
1.4 Analyseketrieten für intermediale Bezugnahmen	26
1.4.1 Fünf Kategorien zur Beschreibung von Intermedialität	26
1.4.2 Grundlagen der Analyse der intermedialen Beziehungen von Malerei und Film	28
1.5 Erläuterungen zum Begriff „Medium“	30
1.5.1 Definition des Begriffs „Medium“	30
1.5.2 Ambivalente Haltungen zur Verbindung von Medien.....	33
1.5.3 Technische versus interpretative Intermedialität	36
2 Begriffsbestimmungen der Medien	38
2.1 Bildmedien.....	38
2.2 Funktionen eines Bildes	40
2.3 Das unbewegte Bild	42
2.3.1 Das Portrait	42
2.3.2 Das Historienbild	44
2.4 Das bewegte Bild	46
2.4.1 Der Film als intermediale Mischform <i>par excellence</i>	47
2.4.2 Filmgenres.....	48
2.4.3 Fiktionaler versus nichtfiktionaler Film	49
2.4.4 Historien-, Liebes-, Kriegs- und biographischer Film.....	51
2.4.3 Kritikpunkte am Historienfilm	54
2.5 Zusammentreffen von alten und neuen Bildmedien.....	56
2.6 Konkurrenz zwischen Kunstgeschichte und Medienwissenschaft.....	57
3 Malerei im Film.....	59
3.1 Medienspezifische Selbstreflexion	59
3.2 Malerei – Film: Öffnen des Fensters – Eintreten in den Raum.....	60
3.3 Intermedialität und Formzitate zwischen den beiden Medien	61
3.3.1 Das Bild im Bild: Überlegungen zum <i>tableau</i> mit Subjekt- und Objektfunktion	63
3.3.2 Kompositorische Analogien: <i>Tableau vivant</i> und gestalterische Zitate	65
4 Francisco Goya y Lucientes im Film	68
4.1 Der Künstler im Film	68

4.2 Geschichtliche Entwicklung des Sujets „Goya im Film“ bis zur Gegenwart.....	70
4.3 Goyas Bilder im Film	74
5 Analyse der Filme	76
5.1 Analyse des Films <i>Volavérunt</i>	76
5.1.1 Kurze Inhaltsangabe	76
5.1.2 Charakterisierung des Filmgenres	77
5.1.3 Vorlage	77
5.1.4 Titel des Films	78
5.1.5 Die Radierung <i>Volavérunt</i>	79
5.1.6 Die Bilder <i>Las majas vestida y desnuda</i>	81
5.1.7 Der Künstler im Film	83
5.1.8 Inszenierung eines männlichen Blicks	85
5.1.9 Einige Veränderungen historischer Gegebenheiten	87
5.1.10 Bigas Lunas Zugang zu Goya	88
5.2 Analyse des Films <i>Goya en Burdeos</i>	89
5.2.1 Kurze Inhaltsangabe	89
5.2.2 Charakterisierung des Filmgenres	89
5.2.3 Vorlage	90
5.2.4 Goyas Relation zur Cayetana	91
5.2.5 Intermediale Verweise zur Malerei	93
5.2.6 Intermediale Verflechtungen mit weiteren Medien	103
5.2.7 Sauras Blick auf den alternden Goya.....	106
5.2.8 Rezeption des Films.....	107
5.3 Analyse des Films <i>La hora de los valientes</i>	108
5.3.1. Kurze Inhaltsangabe	108
5.3.2 Charakterisierung des Filmgenres	109
5.3.3. Zeitliche Situierung.....	109
5.3.4 Goyas „Auftritt“	110
5.3.5 Intermediale Verweise zu Goyas Werken	116
5.3.6 Malerei im Film <i>La hora de los valientes</i>	120
5.3.7 Goya als Geist des Antikrieges verurteilt die <i>Guerra Civil</i>	121
5.3.8 Der Film <i>La hora de los valientes</i> als Zeitdokument	122
5.3.9 Zeitliche Dimension	123
6 Zusammenführung der Filmanalysen	124
7 Zusammenfassung.....	128
8 Bibliographie	131
8.1 Filme	131
8.2 Literatur	131
9 Anhang.....	139

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1; Definitionsschemata zu Intermedialität	17
Abb. 2; Theoretische Unterteilung von Intermedialität	27
Abb. 3; Bildfamilie nach Mitchell	40
Abb. 4; Filmgenres	51
Abb. 5; Malerei im Film	62
Abb. 6; Verhältnis von Bildern der drei Figureninstanzen	65
Abb. 7; Film I (F I); Min. 00:26:03.; Skizze zu Volavérunt	78
Abb. 8; F I; Min. 00:59:08; Cayetanas Volavérunt	80
Abb. 9; F I; Min. 00:01:40; Vorspann des Films	81
Abb. 10; F I; Min. 00:02:50; Titelanzeige im Film	82
Abb. 11; F I; Min. 00:25:11; tableau vivant mit Cayetana	82
Abb. 12; F I; Min. 00:34:12; Tableau vivant mit Pepita	83
Abb. 13; F I; Min. 01:04:39; Cayetana wird von Goya geschminkt	84
Abb. 14; F I; Min 00:1:13; männlicher Blick auf Maja desnuda	85
Abb. 15; F I; Min. 00:28:25; männlicher Blick auf die Frau	86
Abb. 16; F II; 00:51:25; blaue Einfärbung Cayetanas	91
Abb. 17; F II; 00:55:51; Verhältnis von Goya und Cayetana	92
Abb. 18; F II; Min. 01:07:23; „Nur Goya“	93
Abb. 19; F II; Min. 00:03:01; aufgehängter Ochse	94
Abb. 20; F II; Min. 00:59:56; Veränderung von Saturno devorando a un hijo	96
Abb. 21; F II; Min. 00:50:45; Goyas Visionen der pintura negra werden lebendig	97
Abb. 22; F II; Min. 00:52:02; Figuren wollen aus der Leinwand heraus	97
Abb. 23; F II; Min. 01:27:58; Goya ist Zeuge	99
Abb. 24; F II; Min. 01:28:12; tableau vivant von Los fusilamientos	100
Abb. 25; F II; Min. 01:28:32; Kriegsszene 1	100
Abb. 26; F II; Min. 01:29:03; Kriegsszene 2	101
Abb. 27; F II; Min. 01:29:38; tableau vivant von Des. Nr.39	101
Abb. 28; F II; Min. 01:28:04; Goyas Visionen vom Krieg	103
Abb. 29; F II; Min. 00:13:59; Bühnenhafter Szenenaufbau	104
Abb. 30; F II; Min. 01:10:41; Goya erweckt Zeitgenossen zum Leben	105
Abb. 31; F II; Min. 00:35:35; gemalter Hintergrund	105
Abb. 32; F II; Min. 00:04:56; Spirale des Lebens	106
Abb. 33; F III; Min. 00:23:02; Goya und Manuel erkennen sich als Gegenüber an	112
Abb. 34; F III; Min. 01:03:17; Kommandant trifft Goya	114
Abb. 35; F III; Min. 01:21:02; Goya wird Zeuge Manuels Bluttat	115
Abb. 36; F III; Min. 01:15:20; Manuel veranschaulicht El 3 de mayo de 1808	117
Abb. 37; F III; Min. 01:15:47; Manuel mimt die Figur im weißen Hemd nach	117
Abb. 38; F III; Min. 01:47:01; „Viva la libertad“	119
Abb. 39; F III; Min. 01:47:10; Lucas mit Erschießungskommando	119
Abb. 40; F III; Min. 00:38:36; Vergleich mit Kindern in der Spielszene	120

Einleitung

Was heißt Intermedialität? Was versteht man unter Medium? In welcher Weise drücken sich die Charakteristika von Malerei und Film aus? Gibt es eine Verbindung dieser beiden Medien? Und wenn ja, finden wir diese am Beispiel Goya?

Ziel vorliegender Arbeit ist, diesen Fragen auf den Grund zu gehen. An den Beginn meiner Arbeit werde ich eine theoretische Untersuchung des Begriffs „Intermedialität“ stellen. Dabei möchte ich zu einer Definition des Terminus gelangen und diesen von den verschiedenen Bezeichnungen, die es zu intermedialen Verbindungen bereits gibt, abgrenzen. Im Zuge der theoretischen Behandlung von Intermedialität werde ich auf die noch junge Forschungsdisziplin innerhalb der Medienwissenschaft näher eingehen. Ausgehend von den Analysekategorien der Intermedialität, werde ich mich anschließend dem Begriff des Mediums zuwenden. Dabei steht die ambivalente Haltung gegenüber Medienverbindungen im Vordergrund.

Da die beiden Medien Malerei und Film im Rahmen dieser Arbeit eine besondere Rolle einnehmen, werde ich mich mit diesen beiden Bildmedien im Einzelnen auseinandersetzen. In beiden Medien wird sich zeigen, dass die Genreeinteilung für die Analyse der späteren Filme von Bedeutung ist. Ebenso stellen die Funktionen eines Bildes einen weiteren Ansatz für die spätere Untersuchung der Filme dar.

Im letzten Punkt innerhalb der theoretischen Auseinandersetzung widme ich mich der Verbindung der Medien Malerei und Film. In diesem Kapitel werde ich der Frage nachgehen, was die Unterschiede zwischen dem sogenannten bewegten und dem unbewegten Bild sind. Zentraler Aspekt dieses Kapitels wird anschließend die Verbindung der beiden Medien sein. Dabei gehe ich auf mögliche Annäherungen der Medien näher ein.

Das nachfolgende Kapitel, das sich mit dem Künstler Goya im Film auseinandersetzt, wird die Arbeit zum praktischen Teil überleiten. Anhand eines geschichtlichen Abrisses wird sich zeigen, inwieweit im Medium Film auf den Maler bereits Bezug genommen

wurde. Ausgehend von der theoretischen Auseinandersetzung mit intermedialen Beziehungen, folgt nun eine Vertiefung anhand konkreter intermedialer Beispiele.

Die Filme *Volavérunt*, *Goya en Burdos* und *La hora de los valientes* sind jüngste Beispiele für die Rezeption des berühmten Künstlers. Daher möchte ich in der anschließenden Analyse dieser Filme, welche einen Schwerpunkt dieser Arbeit darstellt, auf die unterschiedliche Herangehensweise der Regisseure eingehen. Die zentrale Frage, die sich bei der Untersuchung der Filme ergibt, ist, inwieweit die Werke Goyas und der Künstler selbst in den Filmen widergespiegelt werden. Als Abschluss werde ich versuchen, die Analyse der drei Filme einander gegenüberzustellen. Dabei interessiere ich mich für die unterschiedliche Funktion der Einführung Goyas in den jeweiligen Filmen und inwieweit diese die Rezeption des Films und auch des Malers beeinflussen.

1 Intermedialität

1.1 Definition von „Intermedialität“

Was versteht man unter Intermedialität? Gibt es dafür eine genaue Definition, die den Begriff eingrenzt? Seit den 90er Jahren, als „Intermedialität“¹ das Interesse medienwissenschaftlicher Forscher geweckt hat, wurde mehrfach der Versuch unternommen, die intermedialen Forschungsfelder einzugrenzen und zu definieren. Man könnte Intermedialität, welche in der wissenschaftlichen Diskussion mit den verschiedensten Anwendungsbereichen und Theorieentwürfen behaftet ist, unter dem von Umberto Eco geprägten Ausdruck „termino ombrello“² bezeichnen. Damit werden all jene Konzepte charakterisiert, zu welchen es mehrere Theorieentwürfe und Versuche einer Definition und Themeneingrenzung gibt. Ebenso wie zum Beispiel die Intertextualität fungiert somit die Intermedialität als Schirmbegriff für eine Vielzahl von Definitionen zu einem Forschungsgebiet, welches aufgrund der inhaltlichen Dimension und unterschiedlichen Fokussierung der WissenschaftlerInnen eine einzige Definition beinahe unmöglich macht. Irina Rajewsky geht in ihrer Abhandlung über Intermedialität noch einen Schritt weiter. Sie bezeichnet Intermedialität nicht mehr als „termino ombrello“ sondern als „termino ombrellone“. Das Suffix „-one“ bezeichnet im Italienischen eine größere Einheit³. Damit schreibt sie dem Begriff Intermedialität ein größeres Wirkungsfeld zu, als dies zum Beispiel die Intertextualität hat. Der Begriff der Intermedialität hat sich nun in der Forschung als Oberbegriff etabliert. Neben diesem gibt es aber auch noch eine Vielzahl anderer Termini, welche ebenso intermediale Bezüge thematisieren. Diese werden zum Teil sowohl als Subkategorien der Intermedialität als auch als gleichwertige Kategorien angesehen⁴.

¹ Ich schreibe Intermedialität hierbei noch unter Anführungszeichen, da eine Definition zu dem weiten Themengebiet noch aussteht und damit all jene Forschungen gemeint sind, die sich mit Themen, die heute der Intermedialität zugeschrieben werden, zusammenfasst.

² Eco, U., *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teoria della cultura di massa*. Mailand (1964) zit. n. Rajewsky, I., *Intermedialität*. Tübingen, Basel: Francke 2002, S. 6.

³ „Ombrello“ heißt auf Deutsch Regenschirm, während „ombrellone“ einen größeren Schirm, einen Sonnenschirm, bezeichnet.

⁴ Vgl. Rajewsky, I., *Intermedialität*. Tübingen, Basel: Francke 2002, S. 6.

Schon in den 60er Jahren scheint Higgins in seinem Manifest „Intermedia“ ein Plädoyer für intermediale Verflechtungen innerhalb der unterschiedlichen Kunstrichtungen zu halten: „[...] much of the best work being produced today seems to fall between media⁵“ Dieser Ausspruch mag auch heute noch, oder vielleicht gerade heute für die Kunstkritik gelten. Demgemäß stellen jene künstlerischen Ausdrucksformen, welche zwischen den Medien anzusiedeln sind, Hybridformen dar, die sich zu keiner bestimmten Gattung zuordnen lassen. Im Bereich der Unterscheidung von „intermedia“ und „mixed media“ spielen seine Ausführungen eine entscheidende Rolle. Gemäß seiner Auffassung geht es bei Intermedialität nicht um das Nebeneinanderstellen verschiedener Medien, sondern um deren Verflechtungen⁶. Auch Jürgen Müller spricht sich gegen ein Addieren der Medien im Sinne von „Medium UND ...“ aus, sondern fordert vielmehr eine „Theorie der Praxis“, das heißt, dass auf einzelne zwischenmediale Prozesse eingegangen wird, wodurch natürlich der Status eines „geschlossenen wissenschaftlichen Paradigmas⁷“ schwerlich zu erreichen ist. Als Ziel der intermedialen Forschung wird deren Analyse selbst definiert.

Rajewsky definiert Intermedialität als Begriff, der all jene Kunstaussdrücke beschreibt, die über die Mediengrenzen hinweg gehen. Es sind somit Erscheinungen, die dem Präfix „inter“, also „zwischen“ den Medien, entsprechen⁸.

Jan Siebert legt bei der Definition von Intermedialität den Akzent auf den erst jungen Forschungszweig:

Intermedialität (lat. *inter*: zwischen; lat. *medius*: Mittler, vermittelnd) bezeichnet eine gegenwärtige Forschungsrichtung, die im engeren Sinn die Beziehungen zwischen Medien behandelt, wie sie aufgrund eines Zusammenspiels mindestens zweier distinktiver Medien bestehen⁹.

Im Folgenden geht er auf die Wirkung von intermedialen Kunstaussdrücken ein, welche durch ästhetische Koppelungen und Brüche das Publikum zu neuen Sinneseindrücken verhelfen. Intermedialität steht somit für ein Forschungsfeld, das sich gerade mit den Wechselwirkungen von Medien auseinandersetzt. Bemängelt werden kann an diesem

⁵ Higgins, D., *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984. zit nach: Rajewsky (2002) S. 9.

⁶ Vgl. Rajewsky (2002) S. 10.

⁷ Müller, J., *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus-Publ., 1996, S. 17.

⁸ Vgl. Rajewsky (2002) S. 12.

⁹ Siebert, J., Eintrag zu Intermedialität. In: *Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Schanze, H. (Hrsg.), unter Mitarb. v. Pütz, S., Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002, S.152-154, S. 152.

Definitionsansatz, dass durch die Fokussierung auf „mindestens zweier distinktiver Medien“ ein Forschungszweig innerhalb der Intermedialität, nämlich der Intramedialität¹⁰, ausgeklammert wird.

Viele der Intermedialitätsdefinitionen gehen auf Julia Kristeva¹¹ zurück, welche sich mit Intertextualität auseinandersetzte. Ihre Abhandlung ist dementsprechend konzentriert auf Texte (und deren Beziehungen zu anderen Texten bzw. erst in weiterer Folge zu anderen Medien). Dennoch schließt sie mediale Transformationen und Vermischungen mit anderen Medien in ihrem Konzept der Intertextualität mit ein. Intertextualität bedeutet für sie somit „[... le] passage d'un système de signes à un autre¹²“. In ihren weiteren Analysen restringiert sie ihre Begriffsbedeutung aber nochmals auf die intertextuellen Beziehungen, weshalb der Fokus von den Wechselbeziehungen von unterschiedlichen Medien lange Zeit außer Acht gelassen wurde. Siebert nimmt daher gerade auf diese besonders Rücksicht und stellt sie in den Vordergrund seiner Definition, auch wenn er dadurch andere intermediale Relationen ausklammert.

Yvonne Spielmann grenzt Intermedialität folgendermaßen ein:

Intermedialität bezeichnet ein Phänomen der Vermischung zwischen unterschiedlichen Medien. In den medienwissenschaftlichen Disziplinen ist eine Begriffsverwendung geläufig, bei der Intermedialität als eine Verschmelzung definiert ist, deren Vorkommen die Trennung der Medien voraussetzt¹³.

Es ist interessant, dass durch die Bedingung der Medientrennung erst Intermedialität entstehen kann, wo doch Intermedialität gerade auf das Gegenteil abzielen scheint, nämlich auf eine grenzüberschreitende verbindende Medienfusion, in der die einzelnen Mediencharakteristika zu einem Gesamtausdruck fusionieren. Die starke (und teils hierarchische) Trennung der Medien, welche unter anderem Anstoß für die Intermedialitätsforschung war, zeigt sich somit als entscheidendes Moment, um Intermedialität, so wie wir sie in unserem aktuellen Kulturverständnis empfinden, entstehen lassen zu können.

¹⁰ Siehe dazu Kapitel 1.3 Begriffsbestimmungen.

¹¹ Kristeva, J., *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

¹² Kristeva (1974) S. 59.

¹³ Spielmann, Y., *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*. München: Fink, 1994, S. 31.

Dass Kunstwerke jeglicher Art auf andere Bezug nehmen, ist nichts Neues. Im Laufe der Geschichte gab es dafür mehr oder weniger deutliche Beispiele. Was als neu bezeichnet werden kann, ist die damit wissenschaftliche Auseinandersetzung. Intermedialität als Forschungszweig durchbricht althergestammte Grenzen und eröffnet neue Blickwinkel. Auch wenn in der Kunst diese Relationen schon vielfach diskutiert wurden, so müssen diese in die wissenschaftliche Diskussion noch stärker eingeführt werden. Unter Intermedialität wird nun im Folgenden ein Überbegriff für einen Forschungsschwerpunkt verstanden, welcher sich mit allen möglichen Verbindungen, Fusionierungen, Zitaten u.ä. von Charakteristika unterschiedlichste Kunstausdrücke auseinandersetzt. Dabei steht eine weitere Differenzierung des Begriffs noch aus, was in einem der nachfolgenden Kapitel behandelt wird.

1.2 Begriffsabgrenzungen

1.2.1 Intermediale Bezeichnungen – ein Begriffdschungel

Intermedialität – Intramedialität – Transmedialität – Hybridität – Intertextualität - Medienkomparation – Medienzitat – Ekphrasis – mixed media – multimedia – ... ?

Die Intermedialität stellt innerhalb der Medienwissenschaft eine relativ junge Disziplin dar. Unterschiedliche Begrifflichkeiten wurden eingeführt; manche stellen Synonyme dar, andere wiederum Subkategorien. Im Folgenden möchte ich die wichtigsten Begriffe näher erläutern.

Während bei der Intermedialität das Präfix *inter* all jene Medienverbindungen beschreibt, welche zwischen verschiedenen Medien stattfinden, so beschäftigt sich die **Intramedialität** – wie das Präfix *intra* schon besagt – mit Phänomenen, welche innerhalb eines Mediums auftreten. Mediengrenzen werden somit nicht überschritten, wenn sich etwa ein Maler auf einen früheren Kollegen bezieht oder ein literarischer Text direkt auf einen anderen Text Bezug nimmt. Nach dem gleichen System funktioniert dies auch in anderen Kunstausdrücken, wie dem Film, der Skulptur, der Musik

etc. Innerhalb der Intramedialität kann man zwei Formen unterscheiden. Erstens können sich Kunstausdrücke auf eine jeweilige Einzelreferenz beziehen. Dies ist der Fall, wenn ein Kunstwerk direkt ein anderes Objekt zitiert¹⁴. Die zweite Möglichkeit ist, wenn es sich auf eine bestimmte Gattung oder Genre bezieht¹⁵.

Es gibt jedoch auch Phänomene, welchen weder die Inter- noch die Intramedialität genügend Rechnung tragen kann. Die Rede ist hierbei von sogenannten „Wanderphänomenen“¹⁶. Dabei handelt es sich um das Auftreten desselben Stoffes, einer bestimmten Ästhetik o.ä. in unterschiedlichen Medien, ohne dass ein Ursprungsmedium vorhanden sein müsste oder wichtig wäre. Als Beispiel hierfür kann die Parodie genannt werden, welche zwar in der Literatur ihren Ursprung findet, aber auch im Film oder in der Zeichnung oder Comic (gemäß ihren Mediencharakteristika) zur Anwendung kommt. Selbst im Internet findet sich die Parodie wieder: Die Uncyclopedia gilt als Parodie auf Wikipedia. Als Beispiel für die Bearbeitung desselben Stoffes kann man die Bibel nennen. In vermutlich allen Medien wurden verschiedenste Bibelszenen zitiert. Demgemäß wird nicht auf das Ursprungsmedium Text verwiesen, sondern auf dessen Inhalt. Diese vorhin beschriebenen Phänomene werden unter dem Begriff **Transmedialität** zusammengefasst. Ebenso werden Mythen- oder Legendendarstellungen (in sämtlichen Medien) der Transmedialität zugeordnet, da diese aus dem kollektiven Gedächtnis stammen und frei von einem bestimmten Ursprungsmedium sind. Diese medienunspezifischen Phänomene zeigen sich über Mediengrenzen hinweg (wodurch sich das Präfix *trans* erklärt)¹⁷.

Ein weiterer Begriff, der im Zusammenhang der Intermedialität nicht unbehandelt bleiben darf, ist die **Ekphrasis**¹⁸. Ursprünglich aus dem Bereich der Rhetorik kommend, bezeichnete sie die detaillierte Beschreibung von Begebenheiten, Menschen etc. aus der Sicht des Redners. Im 5. Jahrhundert wurde der Terminus auf die Literatur ausgeweitet und umfasste nun die schriftliche Wiedergabe eines Kunstwerks aus der Bilden-

¹⁴ Intramediale Verweise innerhalb einer Kunstrichtung sind sehr vielfältig. Als Beispiel nenne ich hier aus dem Bereich der Malerei Errós *Venus* von 1975. In seinem Gemälde bezieht er sich direkt auf Botticellis *Die Geburt der Venus*.

¹⁵ Vgl. Rajewsky (2002) S. 12.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Vgl. ebd. S. 12f.

¹⁸ Vgl. Wagner, H.-P., Eintrag zu Ekphrasis. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Nünning, A. (Hrsg.), Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001², S. 135-135, S. 134.

den Kunst. Schließlich galt die Ekphrasis als Überbegriff für die sogenannten Bildgedichte. Im Rahmen der *interart studies* erlebte der Ausdruck in den 90er Jahren eine neuerliche Blüte. Gemäß dieser Disziplin beschreibt die Ekphrasis nun sowohl jene poetischen Bildgedichte als auch ihre Pendants in der Prosa.

Während frühere Definitionen den Begriff noch ausschließlich auf die Relation von Wort und Bild eingrenzten, bestimmte Clüver in seinem Aufsatz dessen Wirkungsbereich folgendermaßen: "Ekphrasis [is] the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system"¹⁹. Durch die Verwendung der Bezeichnung *non-verbal sign system* weitet er den Begriff auch auf andere Kunstaussdrücke wie der Musik oder des Tanzes aus. Ebenso sieht auch Siglind Bruhn diese Ausweitung als gerechtfertigt, da jegliche nonverbalen Kunstaussdrücke dieselben Anforderungen an den Leser stellen, wie die Malerei oder Skulptur. Somit kann man auch von musikalischer Ekphrasis etc. sprechen²⁰. Die Ausweitung des Begriffs geht soweit, dass darunter jegliche verbale Äußerung über ein Kunstwerk verstanden wird²¹ und somit in die Kategorie der Synonyme zu Intermedialität aufsteigt. Im Folgenden werde ich Ekphrasis aber in ihrer ursprünglichen Bedeutung als Verbindung von Bild und Schrift führen.

Um die Begriffe ***mixed media*** und **Multimedia** genauer abzugrenzen, ist es notwendig, vorher den Begriff **Plurimedialität** zu definieren. Darunter werden all jene Einzelmedien zusammengefasst, welche sich ihrerseits durch die Anwendung von mehreren Mediencharakteristika definieren. So stellt zum Beispiel die Oper einen plurimedialen künstlerischen Ausdruck dar, da sie erst durch den Zusammenschluss von mehreren Ursprungsmedien zu dem wird, was man gemeinhin unter dem Begriff Oper versteht. Multimedia bedeutet die Verwendung von mehreren Medien, welche zu einem (Gesamt-)Produkt führen. *Mixed media* stellt einen Begriff dar, der auf das Intermedialitätsverständnis von Higgins zurückzuführen ist. Demgemäß beruft er sich auf den von Coleridge eingeführten Begriff *intermedium* und erklärt Phänomene der Medienkombination als *intermedia*. Innerhalb dieses Systems stellen *mixed media* und *multimedia*

¹⁹ Clüver, C., Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representation of Non-Verbal Texts. In: Lagerroth, U., Lund, H., Hedling, E. (Hrsg.), *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam, Atlanta: Editions Rodopi B.V., 1997, S. 26.

²⁰ Vgl. Bruhn, S. New Perspectives in a Love Triangle. "Ondine" in Musical Ekphrasis. In: Lagerroth, U., Lund, H., Hedling, E. (Hrsg.) (1997) S.47-60, S. 47.

²¹ Vgl. Rajewsky (2002) S. 196.

Unterteilungen dar, welche neben der Medienfusion ein Mit- bzw. Nebeneinander unterschiedlicher Medien beschreiben²².

Für eine übersichtliche Einteilung der vorhin genannten Begriffe verweise ich auf nachfolgende Abbildung. Im Weiteren werde ich den Begriff der Intermedialität als Oberbegriff für alle möglichen Erscheinungen der Medienfusion u.ä. führen. Innerhalb der Intermedialität lassen sich nun drei Unterscheidungen treffen: Intra-, Trans-, und luxamedialität. Unter letzterem Begriff verstehe ich ein Medienzitat, in welchem ein Medium Mediencharakteristika eines anderen imitiert und übernimmt. Intermedialität passiert somit neben dem Medium und nicht wie in den anderen Fällen durch das Vermischen und Ineinanderaufgehen.



Abb. 1; Definitionsschemata zu Intermedialität

1.2.2 Intertextualität – ein besonderer Fall

Aufgrund der historischen Entwicklung nimmt die Intertextualität eine Sonderrolle innerhalb der intermedialen Forschung ein. Gemäß der chronologischen Entwicklung müsste die Relation von Intermedialität und Intertextualität genau umgekehrt formuliert werden, da als Ausgangspunkt, wie oben geschildert, meist Kristevas²³ Überlegungen genannt werden, welche mit ihren Äußerungen über das Verhältnis von Texten zueinander (und in weiterer Folge von unterschiedlichen Medien) den Grundstein für die moderne intermediale Medienwissenschaft gelegt hat. Mit anderen Worten, die

²² Vgl. Rajewesky (2002) S. 198f.

²³ Kristeva, J., *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

Intermedialitätsforschung wurde aus der Intertextualitätsforschung geboren. Erst durch die Welle an modernen Medien wurden intermediale Auseinandersetzungen notwendig. An einen allgemein übergreifenden Begriff ist dabei aber noch nicht zu denken. Erst der Beginn der 90er Jahre gilt in der Intermedialitätsforschung als Wendepunkt. Denn wurden vorher noch exemplarische Bezeichnungen wie „Literatur und Film“, o.ä. verwendet, ist spätestens seit 1990 „Intermedialität“ in aller Munde, auch wenn selbst in der Wissenschaft eine fehlende Definition noch beklagt wurde²⁴. 1996 definiert Peter Wagner in seinem Band *Icons – Texts – Iconotexts* „[Intermedialität als] eine traurigerweise vernachlässigte aber immens wichtige Unterkategorie der Intertextualität.“²⁵ Auch Mathias Mertens kritisiert 4 Jahre später, dass sich eine theoretische Konzeption des Begriffs noch immer nicht etabliert habe. Oftmals wurde dieser Vorschlag nicht als notwendig empfunden, da einfach die Literaturwissenschaft um intermediale Bezüge ergänzt werden müsste²⁶.

In den letzten 10 Jahren wurde der Begriff der Intermedialität so weit in die wissenschaftliche Diskussion eingeführt, als dass er in Analogie zur Intertextualität verstanden wurde. Gerade in dieser Parallelität liegen sowohl die Stärken als auch die Schwächen von Definitionen des Begriffs. Innerhalb der Intertextualitätsdiskussion gibt es unterschiedliche Ansätze²⁷. Zwar wird dadurch eine Definitionsfindung der Intermedialität erschwert, ermöglicht es ihr aber andererseits jene Hybridität, welche für ihren Gegenstand charakteristisch ist und somit auch in der Wissenschaft verlangt, weil es andere Wissenschaften nicht mehr erfassen konnten²⁸.

Gemäß dem im vorigen Kapitel etablierten System, ist die Intertextualität innerhalb der Intramedialität einzuordnen. Dabei geht es um das Aufgreifen von Elementen eines Textes in einem anderen. Die Veränderung, die die Teile des Primärtexts aufgrund der unterschiedlichen zeitlichen und örtlichen Situierung erfahren, soll zur Vertiefung und

²⁴ Vgl. Rajewsky (2002) S. 43.

²⁵ Wagner, P., zit. nach: Mertens, M., *Forschungsüberblick „Intermedialität“ Kommentierungen und Bibliographie*. Mit Beiträgen v. Brüggemann, H., u. Hansen-Löve, A., Hannover: revonnah, 2000, S. 8.

²⁶ Vgl. Mertens (2000) S. 8.

²⁷ Es geht u.a. um die Erfassung des Begriffs „Text“ an sich. Ist dieser an die Sprache gebunden, oder wird dieser weiter gefasst und auch filmische, theatralische etc. „Texte“ miteinbezogen.

²⁸ Vgl. Rajewsky (2002) S. 46.

Verbreitung des Sekundärtexts dienen²⁹. Ebenso wie in der Intermedialität spielt in der Intertextualität die Referenz auf einen Einzeltext oder auf eine bestimmte literarische Gattung als System eine wichtige Rolle³⁰. Hierbei sei angemerkt, dass die Intertextualitätsforschung viel für die Intermedialitätsforschung schon vorweggenommen hat.

In allen Fällen von intermedialen Verbindungen, seien sie jetzt intra- oder intermedialer Natur, muss gesagt werden, dass wenn diese nicht erkannt werden, dies zu einem Verlust der Aussage des jeweiligen Kunstausdrucks führen kann³¹.

1.3 Intermedialität als Forschungszweig in der Wissenschaft

Jürgen Müller³² sieht als Beginn der Geschichte der modernen Intermedialitätsforschung den von Coleridge 1812 geprägten Terminus „intermedium“. Auch wenn er im gleichen Atemzug einräumt, dass Coleridges Verständnis der Intermedialität sich von der heutigen Auffassung noch weit unterscheidet, so gilt dieser dennoch als terminologischer Ausgangspunkt für die weitere medientheoretische Untersuchung. Die moderne Intermedialitätsforschung entstand unter anderem dadurch, dass jahrhundertlang die Kunstmedien miteinander in Konkurrenz standen. Man denke nur an den Paragonestreit der Renaissance und des Frühbarocks, in welchem die Einteilung der Fachbereiche (sowohl naturwissenschaftlicher als auch künstlerischer Bereiche) diskutiert wurde³³. Dieser Wettkampf führte zu jenem Konkurrenzverhalten innerhalb der Kunstgattungen, das auch noch heute spürbar ist.

²⁹ Dadurch treten die beiden Texte in Beziehung und eröffnen einen Dialog. Durch den intertextuellen Verweis stiftet der Autor erstmals Verwirrung, da sich der Leser den verwiesenen Text vergegenwärtigen und in Beziehung zum gelesenen Text setzen muss. Zum anderen erreicht er durch die Intertextualität jedoch auch Ordnung, da durch das Zurückerinnern an bekannte Themen Kohärenz erreicht und Sicherheit vermittelt wird. Vgl. Dümchen, S., *Das Gesamtkunstwerk als Auflösung der Einzelkünste: zur subversiven Ästhetik Alain Robbe-Grillet's*. Marburg: Hitzeroth, 1994, S. 152

³⁰ vgl. Rajewsky (2002) S. 12.

³¹ vgl. Dümchen (1994) S. 159.

³² Müller, J., *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus-Publikationen, 1996.

³³ Grundsätzlich geht es um eine Hierarchiefindung von *sapientia* (Glauben, Religion...), *scientia* (Wissenschaften) und den *artes mechanicae* (Malerei, Bildhauerei, Architektur, Dinge die vom Menschen geschaffen werden...). Im

Wie schon im vorigen Kapitel erwähnt, stellt die Intermedialität keine Entdeckung der modernen Wissenschaft dar. Das Bewusstsein für die Wechselwirkung zwischen den einzelnen Kunstmedien war stets vorhanden. Im Laufe der Geschichte drückte es sich aber mal mehr als Bereicherung dafür und mal mehr als Konkurrenzgedanken aus. Bereits in der Antike verknüpfte Aristoteles³⁴ in seinen Schriften zur Poetik die Medien Musik und Dichtung³⁵. Dass er die verschiedenen Künste und Gattungen nicht definierte, wurde lange Zeit beklagt; doch erklärt sich dies einerseits aufgrund der antiken Vorstellungen von den Wechselwirkungen der Kunstwerke³⁶ und andererseits damit, dass er alle Künste (auch die Literatur eingeschlossen) als Formen der Repräsentation sah³⁷. Auch der vielzitierte Simonides von Keos beschrieb „Malerei als stumme Poesie und Poesie als stumme Malerei“³⁸ und löste damit erste Überlegungen über das Verhältnis von Bild zu Text aus³⁹. So nahm auch Plutarch dessen Gedanken auf und schrieb mit *Moralia* eine der ersten schriftlichen Abhandlungen über mediale Beziehungen.

1591, also zur Zeit der italienischen Renaissance, beschäftigte sich der Philosoph Giordano Bruno unter anderem mit der Verbindung von Musik, Poesie, Malerei und Philosophie, die seiner Meinung nach miteinander verknüpft sind und daher nicht einzeln

Trecento sah Petrarca die verschiedenen Kunstgattungen noch als gleichwertig. Er unterteilte diese nur gemäß ihrem formalen Aspekt. Die Unterteilung betraf die drei vorhin genannten großen Gruppen. Vgl. dazu: Lepper, K., *Der „Paragone“. Studien zu den Bewertungsnormen der bildenden Künste im frühen Humanismus: 1350 – 1480*. Bonn: Dissertation an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität, 1987, S. 28.

Erst im späten 15. Jahrhundert wird die Wertigkeitsdiskussion auch innerhalb der einzelnen Kunstrichtungen geführt. Die Kunstproduktionen werden aufgrund ihres Schwierigkeitsgrades bewertet (wobei die Bewertung stets von der Gunst des Kunstkritikers abhängt). Diese Differenzen erleben bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts ihren Höhepunkt und ziehen sich bis zur Unterteilung von hoher Kunst und Kleinkunst im 19. Jahrhundert weiter. Vgl. dazu: Lepper (1987) S. 134f.

³⁴ Aristoteles, *Dichtkunst*. Hrsg. v. Koch, W., Hildesheim, N.Y.: Georg Olms Verlag, 1973, S. 2.

³⁵ Vgl. Siebert (2002) S. 153.

³⁶ Hierbei sei angemerkt, dass die Griechen sehr wohl eine Unterteilung vornahmen. Zum einen gab es die *artes liberales*, die sogenannten Hohen Künste, und zum anderen die *artes machanicae*, die Praktischen Künste. Diese Differenzierung trug unter anderem zur Entwicklung der heutigen Gattungsunterscheidung der Medien bei, denn bis in die nahe Vergangenheit wurde über die Hierarchie von den Künsten und Wissenschaften diskutiert. Die Ranghöhe einer Disziplin (auch die Medizin und Rechtsprechung gehörten dazu) variierte im Laufe der Geschichte. Meist wurden jene Fachbereiche, die neu in den Kanon aufgenommen wurden, zu den Niederen Künsten gerechnet (so auch im Fall von Jura und Medizin im Trecento). Somit gibt es eine Ranggliederung von *sapientia* (Glauben, Religion...), *scientia* (Wissenschaften) und den *artes mechanicae* (Malerei, Bildhauerei, Architektur, Dinge die vom Menschen geschaffen werden...). Vgl. dazu: Lepper (1987) S. 11.

³⁷ Vgl. Mitchell, W. J. T., *Bildtheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008, S. 78.

³⁸ Müller, J., *Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte*. In: Helbig, J. (Hrsg.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt, 1998, S.31-40, S. 33.

³⁹ Vgl. Siebert (2002) S. 153.

betrachtet werden können. Seine Thesen haben auch heute noch (– natürlich auf die neuen Gegebenheiten abgeändert –) für die neuen Medien ihre Gültigkeit⁴⁰.

Simonides Ausführungen waren bis ins 17. Jahrhundert von großer Bedeutung. Auch Johann Joachim Winckelmann, der als Begründer der wissenschaftlichen Archäologie und Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert galt, jedoch noch in der Ästhetik des 17. verhaftet schien, verband die Poesie und Kunst und betonte deren gegenseitige Beeinflussung⁴¹, da z.B. etwas, das in der Malerei nur angedeutet wird, wie eine Seelenregung in der Sprache manifestierbar wird⁴². Dass im 18. Jahrhundert diese Auffassung der Ästhetik nicht mehr galt, können wir bei Lessing nachlesen⁴³.

In der Aufklärung beschäftigte sich Lessing⁴⁴ mit der Darstellung des antiken Helden Laokoon in der berühmten Laokoon-Statuengruppe im Vatikan und Vergils Laokoon. Anhand dieser Figur zeigte er, worin seiner Meinung nach die Unterschiede zwischen Text und Bildender Kunst liegen. Demgemäß unterstrich er abermals die Grenzen zwischen den Medien und versuchte gerade in ihrer Verschiedenheit zu erklären, warum bestimmte Themen und Darstellungsweisen mal für das eine und mal für das andere Medium geeigneter seien⁴⁵. Lessing erklärte dabei, dass die Wirkung der einzelnen Kunstwerke abhängig vom gewählten Medium sei. Damit meinte er, dass für das Gelingen eines Werkes die materielle Beschaffenheit des Trägermaterials nicht vernachlässigt werden darf. So kann ein Künstler nicht jede Idee in ein Material übersetzen, weil es ihm durch die Materialität des Mediums unmöglich sei⁴⁶. Im Fall der Malerei bzw. Bildhauerei können sich diese aufgrund der Eigenschaften ihrer Medien (die Ele-

⁴⁰ Vgl. Müller (1998) S. 33.

⁴¹ Vgl. Winckelmann, J.J., *Geschichte der Kunst des Altertums*. Darmstadt: Phaidon, 1972. S. 323.

⁴² Vgl. Pfotenhauer, H., *Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte*. In: Boehm, G., Pfotenhauer, H. (Hrsg.) *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Fink, 1995, S. 312-340, S. 316.

⁴³ Vgl. Szarota, E., *Lessings „Laokoon“. Eine Kampfschrift für eine realistische Kunst und Poesie*. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur in Weimar, Bd. 9, Weimar: Arion Verlag, 1959, S. 51.

⁴⁴ Lessing, G.E., *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Mit einem Nachwort v. Kreuzer, I., Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1987.

⁴⁵ Vgl. Frank, G., *Nachwort*. In: Mitchell, W. J. T., *Bildtheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008, S. 445-486. S. 446.

⁴⁶ Lessing bezieht sich dabei, ebenso wie Goethe, Herder oder Klopstock auf *Gedanken über die Nachahmung* von Winckelmann. Dieser meinte, dass die Schönheit eines Kunstwerks ganz allein darin liegt, ob ein Künstler seinem Kunstwerk Seelengröße einverleiben kann. Dies ist ihm jedoch nur möglich, wenn er diese auch selbst besitzt. Lessing konnte dieses Argument nicht ohne Ergänzung stehen lassen; denn für ihn spielte die Materialität des Kunstwerkes und was dieses zulässt eine beinahe höhere Bedeutung. Das heißt, dass in der Bildenden Kunst nur soweit seelische Vorgänge wiedergegeben werden können, als dass sie die Schönheit des Kunstwerks nicht verunglimpfe (ein weit aufgerissener schreiender Mund in einer Skulptur würde dessen Ästhetik stören). Vgl. Szarota (1959) S. 17.

mente werden „nebeneinander“ angeordnet) nur auf die Beschreibung von Gegenständen konzentrieren, während sich die Literatur (welche die Worte „aufeinander“ folgend anordnet) auf Handlungen beschränken sollte⁴⁷. War Lessing wohl der leidenschaftlichste Verfechter der Idee von der Trennung der Künste (was ganz dem Zeitgeist der Aufklärung entsprach), so war er nicht der einzige. Viele seiner Zeitgenossen versuchten dem Wesen der einzelnen Künste auf den Grund zu kommen und Grenzen zu ziehen. Diese Aufsplitterung führte nur unweigerlich zur Konkurrenz innerhalb der Kunstrichtungen⁴⁸. Mit seiner Abhandlung über Laokoon beeinflusste Lessing nicht unwesentlich die weitere Entwicklung der Literatur- und Kunstkritik.

An die Kunstwerke des 19. Jahrhunderts wurden neue Kriterien gelegt. In der Zeit der Romantik sollten mediale Vermengungen und Überlagerungen zu einer neuen Ästhetik führen, welche die Erwartungshaltung des Publikums übersteigen. Auch das Konzept des Gesamtkunstwerks entstammt aus dieser Zeit, welches Richard Wagner zur Wiederausammenführung der im Laufe der Geschichte aufgespaltenen Künste animierte. Dabei legte er großen Wert darauf, dass es keine reine Addition der Medien sein dürfe, sondern, dass die ästhetischen (verloren gegangenen) Qualitäten der Medienfusion das „Kunstwerk der Zukunft“ entstehen lasse⁴⁹.

Die Erfindung der neuen Medien (vorerst die Fotografie und dann vor allem der Film) verstärkte das Interesse an intermedialer Forschung. 1916 beschäftigte sich Münsterberg⁵⁰ mit den Analyse Kriterien des neuen Mediums. In seinem Werk *The Photoplay: A Psychological Study*, was als eines der Meilensteine der frühen Filmtheorie gilt, untersuchte er die mediale Autonomie bzw. Hybridität des Mediums Film. Er sah formale Ähnlichkeiten und Überlappungen mit dem Theater, auch wenn sich der Film von diesem aufgrund seiner signifikanten raum-zeitlichen Organisation abgrenzt⁵¹. In der weiteren Filmkritik und –analyse war die Frage nach der Intermedialität als Qualitätskriterium für den Film von besonderer Bedeutung. Balázs und Bazin verstanden die Ver-

⁴⁷ Vgl. Lenz, Chr., *Goethes Kunstbeschreibung – Erläutert an dem Aufsatz „Über Laokoon“*. In: Boehm, G., Pfothner, H. (Hrsg.) *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Fink, 1995, S. 341-355, S. 341.

⁴⁸ Vgl. Szarota (1959) S. 57.

⁴⁹ Vgl. Müller (1998) S. 34f.

⁵⁰ Münsterberg, H., *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* (1916) und andere Schriften zum Kino. Hrsg. v. Schweinitz, J., Wien: Synema 1996.

⁵¹ Vgl. Münsterberg (1996) S. 87.

schmelzung mit anderen Medien als einen zentralen Aspekt für das Gelingen eines Films⁵². Letzterer forcierte den Gedanken des *cinéma impur*⁵³, was die Verbindung von mehreren Medieneigenschaften impliziert. Dies mag jedoch nicht heißen, dass der Film ein Sammelsurium an Medien ist, sondern, dass er gerade durch seinen hybriden Charakter seine eigenen Kunstwerke schafft⁵⁴.

Die Verbreitung der neuen Medien hatte aber nicht nur Einfluss auf die Analyse dieser neuen Medien. Denn auch für die traditionellen Medienkünste wie etwa der Literatur wurden die Analysekriterien überdacht und in Zusammenhang mit dem Film gebracht. Bertolt Brecht⁵⁵ war davon überzeugt, dass man einen Text nicht getrennt von seiner Entstehungsepoche bewerten kann, da ein Literat, welcher Filme sieht, folglich anders schreibt als ohne Einflüsse des neuen Mediums. Brecht schrieb den neuen Medien eine Avantgarde-Rolle für die alten zu. Durch die modernen (technischen) Medien sei eine Technisierung der althergestammten nicht mehr aufzuhalten⁵⁶. Für ihn ergibt sich Intermedialität schon alleine durch den Kontakt mit den verschiedenen Medien, welcher den Kunstschaffenden unablässig beeinflusst. Neben zahlreichen formalen Aspekten, die er vom Film auf das Theater übertrug, schätzte er auch die dokumentarische Fähigkeit des Lichtspiels sehr. Durch den Dokumentarfilm, als Abbildung der Wirklichkeit, finden nun aktuelle oder historische Fakten ihren Einzug in das Theater⁵⁷.

Als entscheidenden Antrieb für die intermediale Forschung gelten jene postmodernen Kunstwerke, die sich nicht mehr in die strengen Medienkonzepte von damals zwängen lassen (können). Wenn die medienübergreifenden Produkte eine herkömmliche Analyse vereiteln, dann gilt das Kriterium der „Reinheit“ eines Kunstausdrucks nun endlich über Bord zu werfen. Jürgen Müller meint dazu, dass die Frage nach der Intermedialität jedoch nicht nur jene Kunstwerke betrifft, die seit der Erfindung der modernen

⁵² Vgl. Müller (1998) S. 36. Zu Bálázs als Filmtheoretiker siehe im Besonderen die Dissertation von Láng: Láng, A., Béla Balázs als Filmkritiker und Filmästhetiker. Wien: Diss., 1974.

⁵³ Bazin, A., *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Editions du Cerf, 1975. S. 81.

⁵⁴ Vgl. Müller (1998) S. 35f.

⁵⁵ Brecht schrieb seit Anfang der 20er Jahre erste Filmtexte.

Für weitere Informationen zu Brechts Verhältnis zum Film siehe: Gersch, W., *Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film*. München: Carl Hanser, 1975.

⁵⁶ Vgl. Prümm, K., *Intermedialität und Multimedialität. Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder*. In: Bohn, R., Müller, E., Ruppert, R. (Hrsg.), *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin: Ed. Sigma Bohn, 1988, S. 195-200, S. 196.

⁵⁷ Dieser Aspekt ist für unsere spätere Analyse interessant, da er das Verhältnis von Film – Zuschauer – Wirklichkeit wiedergibt. Inwieweit, kann man sich hierbei fragen, entspricht die dargestellte Wirklichkeit der tatsächlichen Wirklichkeit? Brecht lässt den Punkt hinsichtlich der Interpretation der Wirklichkeit durch den Filmemacher außer Acht.

Medien (und dem erst damit verstärkten Interesse an medialen Überlappungen) entstanden sind, sondern dass Intermedialitätsforschung rückblickend auch auf frühere Werke zu betreiben ist⁵⁸. Brecht setzte auch Bilder ein, die er als „optischen Chor“ zur Unterstützung des Theaters bezeichnet. Somit gilt er als Verfechter für eine gattungsübergreifende Kunstproduktion und -analyse⁵⁹.

Rajewsky macht innerhalb der modernen Intermedialitätsforschung zwei große Ansätze aus, welche sich erst in den letzten Jahren einander angenähert haben. Zum einen gibt es die Richtung der *interart(s)* bzw. *comparative art studies*, die in den Bereich der Komparatistik fällt. Dieser Strang geht bis in die Antike zurück. Er beschreibt die Wechselwirkungen innerhalb der sogenannten „hohen Künste“ wie Literatur, Musik und Malerei. Anders stellt der zweite Ansatz „Film und Literatur“, welcher zur Medienwissenschaft gezählt wird, eine relativ junge Entwicklung dar, zumal sie erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch das Auftreten des damals neuen Mediums „Film“ als neue Forschungslinie definiert wurde. Wissenschaftler und Theoretiker wie Bela Balázs, André Bazin, Autoren wie Alfred Döblin und Bertolt Brecht, ebenso Kulturwissenschaftler wie Walter Benjamin beschäftigten sich primär mit der Relation von Literatur und Film. Dies mag wohl mit ein Grund dafür sein, warum sich das Verhältnis von Schrift und bewegtem Bild als Forschungsgegenstand schnell etablierte und es dazu auch mittlerweile schon hinreichende Literatur gibt. In der Literaturwissenschaft wurde verstärkt ein Augenmerk auf die audiovisuellen Medien gelegt, da sich diese zu einem der wichtigsten Verbreitungs- und Kommunikationsmittel entwickelt haben⁶⁰. Ein Begriffsdschungel aus „Filmisierung der Literatur“, „filmischer Schreibweise“ oder „Literarisierung des Films“ (man bedenke hierbei die Fokussierung auf das Medium Literatur bzw. letzterer Begriff auf den Film) machte deutlich, dass das Vorhaben, die Medienwissenschaft als eigene, grenzüberschreitende Disziplin zu etablieren, dringend umgesetzt werden müsste. Seit den 80ern werden in beiden Strömungen „intermediale Relationen“ immer wichtiger. Durchgesetzt hat sich der Begriff „Intermedialität“ aber erst in

⁵⁸ Vgl. Müller (1998) S. 37.

⁵⁹ vgl. Gersch (1975) S. 155.

⁶⁰ Vgl. Zimmermann, B., Eintrag zu Literatur und Fernsehen. In: *Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Schanze, H. (Hrsg.), unter Mitarb. v. Pütz, S., Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002, S.179-180, S. 179.

der zweiten Forschungslinie, wo er auch die oben genannten Begriffe weitgehend ersetzte. In den *interart(s) studies* wird erst seit jüngster Zeit „Intermedialität“ (wenn auch sporadisch) verwendet. Die Konkurrenz von unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen und Forschungsschwerpunkten spielt dabei eine nicht unbedeutende Rolle⁶¹. IntermedialitätsforscherInnen sehen ihre Aufgabe nicht nur in der Analyse von neuen und modernen künstlerischen Ausdrücken, sondern interessieren sich ebenso für die Untersuchung älterer Kunstprodukte. Jürgen Müller meint dazu:

Eine Medienwissenschaft, deren Erkenntnisinteresse auf die medialen Dynamiken und Fusionen innerhalb einzelner Medientexte⁶² und zwischen verschiedenen Medientexten, sowie auf deren historische Entwicklung zielt, stellt sich nicht allein den Herausforderungen von Avantgarde und Postmoderne, sondern reperspektiviert zugleich breite Felder der traditionellen Medientheorie und –geschichte⁶³.

Weitere Gründe für die Verhaltenheit sieht Rajewsky zum einen darin, dass Vertreter der *interart(s) studies* meinen, nicht einen weiteren (neuen) Begriff in die Forschung einführen zu müssen, wo denn schon ohnehin intermedial gearbeitet wird. Zum anderen vermutet sie, fürchtet man, dass die wissenschaftlichen Erfolge im Wirbel der „(neu-)modischen Intermedialitätsdiskussion“⁶⁴ verloren gehen könnten, wo doch der Schwerpunkt der *interart(s) studies* die sogenannten „hohen Künste“ darstellt⁶⁵. Doch gerade darin liegt der Grund, warum man dem Terminus „Intermedialität“ gegenüber „interart“ den Vorzug geben sollte. Denn in ihm werden nicht nur bestimmte „hohe Medien“⁶⁶ summiert, sondern sämtliche Medien finden in ihm Einzug. Setzt sich dieser neutrale allesumgreifende Begriff in allen Disziplinen durch, so kann dies auch zwi-

⁶¹ Vgl. Rajewsky (2002) S. 8f.

⁶² Unter dem Begriff „Medientext“ fasst Müller alle künstlerischen Ausdrücke unterschiedlichster Medien zusammen. Er sieht darin keine Vorrangstellung des schriftlichen Texts. Da der Terminus jedoch meiner Meinung nach eine Betonung des Textuellen suggeriert, lehne ich diese Bezeichnung ab, um zugunsten einer neutraleren Benennung und Miteinbindung auch visueller und auditiver Kunstproduktionen „künstlerischer Ausdruck“ vorschlage, wodurch auch die unterschiedlichen Medien ihren Platz finden.

⁶³ Müller (1996) S. 83.

⁶⁴ Rajewsky (2002) S. 10.

⁶⁵ Dabei verweist Rajewsky auf Werner Wolf und Ulrich Weisstein:

Wolf, W., *Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs „The String Quartet“*. *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 21, 1993, S. 85-116.

Weisstein, U., *Literature and the (Visual) Arts. Intertextuality and Mutual Illumination*. In: Hoesterey, I., Weisstein, U., *Intertextuality. German Literature and Visual Art from Renaissance to the Twentieth Century*. Columbia, SC, 1993, S. 1-17.

⁶⁶ „Hohe Medien“ im Sinne von „die Medien der hohen Künste“.

schen den unterschiedlichen Forschungsrichtungen⁶⁷ zu mehr Verflechtungen führen⁶⁸.

1.4 Analysekriterien für intermediale Bezugnahmen

Wurde in einem der vorigen Kapitel Intermedialität aufgrund von unterschiedlicher Bezugnahmen auf andere Medien unterteilt (Intramedialität, Transmedialität und luxtamedialität), so möchte ich daran nun mit den fünf Kriterien Wolfs⁶⁹ zur Analyse von Intermedialität anschließen. Unabhängig davon, ob es sich um Intramedialität, Transmedialität oder luxtamedialität handelt, sind folgende Kriterien bei intermedialen Kunstausdrücken aller drei Kategorien anwendbar.

1.4.1 Fünf Kategorien zur Beschreibung von Intermedialität

Wolf⁷⁰ unterteilt in die Kategorien: Typologie, Dominanz, Quantität, Intention und Qualität.

Als erste Unterteilung erfolgt eine typologische. Schlagworte wie „Kunst und Literatur“, „Film und Literatur“ oder „Musik und Literatur“ geben an, welche Medien miteinander verknüpft werden. Diese Aufzählung lässt sich wohl ins Unendliche weiterführen, je nachdem in welcher Konstellation die Medien miteinander in Berührung kommen. Als zweiten Punkt kann man sich mit der Dominanz der jeweiligen Medien auseinandersetzen. Welches der beiden evozierten Medien ist vorherrschend, welches ordnet sich unter? Als Beispiel für Intermedialität ohne klare Dominanz kann das Lied gesehen werden. In diesem sind sowohl die Musik als auch die Lyrik gleich wichtig. Im Gegensatz dazu ordnen punktuelle Illustrationen eines Romans das Medium Text der Bildenden Kunst über. In dem Bereich der Quantität kann Intermedialität sowohl partiell als auch total auftreten. Während es sich bei einer partiellen Intermedialität nur um

⁶⁷ Rajewsky verweist hier auf *word and music studies* oder *word and image studies*. Doch diese Verflechtungen umfassen meiner Ansicht nach auch andere intermediale Verweise zwischen anderen Medien.

⁶⁸ Vgl. Rajewsky (2002) S. 11.

⁶⁹ Vgl. Wolf, W., Eintrag zu Intermedialität. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Nünning, A. (Hrsg.), Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001², S. 284-285, S. 284.

⁷⁰ Vgl. ebd. S. 284.

Teile eines Werks handelt, in welchem intermediale Bezugnahmen vorzufinden sind, betrifft die totale Intermedialität, wie der Terminus schon ausdrückt, das gesamte Werk. Wolf führt hierzu den Vergleich von einem Drama mit Liedeinlagen zur Oper an. Im Anschluss daran kann die Frage nach Intermedialität aufgrund der Intention zu Beginn eines Werks gestellt werden. Die primäre Intermedialität beschreibt Kunstausdrücke, in welchen Intermedialität schon zu Beginn Teil des Werkkonzepts ist. Die sekundäre Intermedialität, welche meist durch fremde Hand entsteht, geschieht oft erst im Nachhinein wie etwa bei einer Romanverfilmung. Als letzte Kategorie kann die Qualität als Differenzkriterium von Intermedialität gesehen werden. Dabei wird zwischen manifester und verdeckter Intermedialität unterschieden. Bei ersterer sind die verwendeten Medien auch als solche noch im Endwerk sichtbar; so z.B. Musik im Tonfilm. Während eine Dominanzbildung bei dieser Form der Intermedialität nicht zwingendermaßen notwendig ist, tritt sie bei der verdeckten immer auf. Da das verdeckte von dem dominanten Medium aufgesogen und überlappt wird, ist es oft schwierig, Intermedialität nachzuweisen⁷¹.

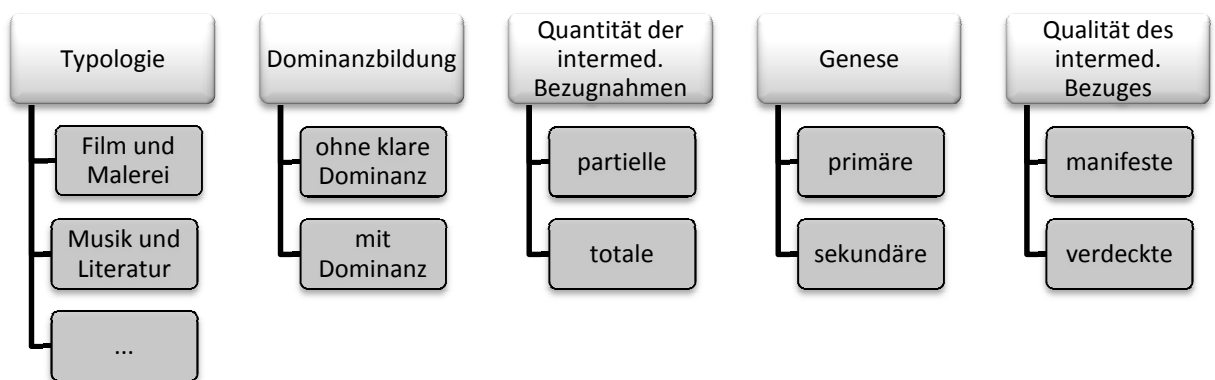


Abb. 2; Theoretische Unterteilung von Intermedialität

⁷¹ vgl. Wolf(2001²) S. 238f.

1.4.2 Grundlagen der Analyse der intermedialen Beziehungen von Malerei und Film

Die Analyse von intermedialen Beziehungen zwischen Malerei und Film basiert auf der theoretischen Unterteilung von Kapitel 1.4.1.

Die beiden Medien Malerei und Film sind aufgrund ihrer formalen Ebene als Bildmedien sehr nah miteinander verwandt. Dass Kompositionselemente, welche schon im älteren der beiden Medien angewandt wurden, auf den Film übertragen werden, versteht sich somit von selbst. Die Frage, der ich in diesem Kapitel nachgehen möchte, ist, inwieweit gemalte Kunstaussdrücke im Medium (Spiel-)Film gemäß vorigem Analyse-schema wahrgenommen werden.

In der typologischen Analyse kann man die beiden Medien als „Film und Malerei“ bezeichnen⁷². Grundsätzlich erklärt sich auch die Dominanz des Mediums Film, da Malerei in den meisten Fällen nur punktuell auftritt. Das Bild ordnet sich dem Gesamtkonzept des anderen Mediums unter und unterstreicht einzelne Szenen.

Ob es sich um eine partielle oder totale Intermedialität handelt, ist von Film zu Film verschieden. Im konkreten Fall von *Goya en Burdeos*⁷³, beispielsweise, sehe ich eine totale Intermedialität, da Goyas Werke seit Beginn des Films bis zum Ende miteinbezogen werden. Bei *La hora de los valientes*⁷⁴ herrscht eine partielle Intermedialität vor. In diesem Film erscheint das Portrait Goyas, was als wichtigster intermedialer Bezug gesehen werden kann, punktuell. Da es aber eines der Hauptelemente des Films darstellt, wird es präsenter wahrgenommen, als es tatsächlich ist.

Aufgrund der zeitlichen Entstehungsgeschichte von Malerei und Film können diese beiden Medien, gemäß den Ausführungen Wolfs, nur eine sekundäre Intermedialität vorweisen. Filmische Auseinandersetzungen mit Malerei können in diesem Sinne nicht primär sein, da Intermedialität erst im Nachhinein und durch die Hand des Regisseurs und nicht des Malers selbst entsteht. Die Frage, die sich hierbei jedoch stellt, ist, ob Malerei und Film nicht dennoch ein primäres Intermedialitätsverhältnis einnehmen können, da einem Film, wie zum Beispiel den vorhin genannten, die Werkintention zu-

⁷² Dabei könnte man auch überlegen, die Konjunktion „und“ durch eine andere wie etwa „mit“ zu ersetzen. Dadurch könnte die Vorrangstellung des Films schon unterstrichen werden.

⁷³ Saura, C., *Goya en Burdeos*, Spanien, Italien, 2000.

⁷⁴ Mercero, A., *La hora de los valientes*, Spanien, 1998.

grunde liegen kann, intermedial mit Malerei zu sein. Auch wenn bei den Filmen, in welchen Goya eine zentrale Rolle spielt, es sich um Historienfilme handelt, ist dies meiner Meinung nach möglich, da die Filme bewusst intermedial konzipiert wurden⁷⁵.

In der Kategorie der Qualität sind beide Formen möglich. Es herrscht eine manifeste Intermedialität vor, wenn die Malerei innerhalb des Films auf einem Trägermaterial wie der Leinwand vorkommt. Der Einbezug von Malerei als Stilmittel des Films kann wesentlich zur inhaltlichen Differenzierung betragen. In dem Film *Te doy mis ojos*⁷⁶ von Icíar Bollaín verschärft die Analyse der gezeigten Bilder die Aussage des Films. Außerdem nehmen sie oftmals schon eine Interpretation der Szene vorweg; denn ein Bild erklärt oft mehr als Worte.

Ebenso kommt die verdeckte Intermedialität vor, wenn zum Beispiel Kompositionstechniken übernommen werden. Der Grad der Wiedererkennung hängt zum einen mit der Raffinesse des Regisseurs und zum anderen mit dem Hintergrundwissen des Zuschauers zusammen. Dabei geht es nicht nur um die Nachstellung in den *tableaux vivants*, wie dies in den später zu analysierenden Filmen zahlreich vorkommt. Es ist genauso der Stil des Films mitentscheidend. In dem Film *Sin City*⁷⁷ wurden Kompositionselemente der Comicvorlage für den Film adaptiert und somit entstand ein intermediales Geflecht von Comic und Film.

Aufgrund ihrer ähnlichen Kompositionselemente herrscht zwischen den beiden (visuellen⁷⁸) Medien eine enge Verbindung. Werden Kunstwerke im Film intermedial zitiert, so kann sich die Wirkung des Lichtspiels verstärken. Dies lässt sich durch die Vervielfältigung der Sinneswahrnehmungen verknüpft mit dem eigenen Hintergrundwissen begründen. Ähnlich funktioniert dies auch mit einer bekannten Melodie oder der Schauplatzwahl mit eindrucksvoller Architektur. Das kollektive Allgemeinwissen darf in die-

⁷⁵ Des Weiteren wäre die Analyse von Kunst, die vor der Kamera produziert wird, wie dies bei Dokumentarfilmen oder Spielfilmen vorkommt, zu analysieren. In diesem Zusammenhang müsste man auch auf jene Bilder hinweisen, die extra für einen Film angefertigt werden. Hierbei könnte man von versteckter oder sekundär intendierter Intermedialität sprechen, da diese nur zum Gelingen des Films entsteht und nicht die Beziehung von den Medien Malerei und Film thematisiert.

⁷⁶ Bollaín, I., *Te doy mis ojos*. Spanien, 2003.

⁷⁷ Rodríguez, R., Miller, F., *Sin City*. USA, 2005.

⁷⁸ Ich schreibe auch den Film vorwiegend den visuellen Medien zu, da meiner Meinung nach die visuelle gegenüber der auditiven Komponente vorrangig ist.

sem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben und trägt wesentlich zur Resonanz des Films bei.

1.5 Erläuterungen zum Begriff „Medium“

Licht – Luft – Wasser

In der Natur gibt es Phänomene, die wir als Medien bezeichnen.

Zeichnung – Skulptur – Video

In der Kunst sprechen wir ebenso von Medien.

Worin liegt nun der Unterschied? Gibt es überhaupt einen Unterschied? Was macht ein Medium aus?

1.5.1 Definition des Begriffs „Medium“

In der Natur stellt ein Medium eine Möglichkeit der Übermittlung und Vermittlung dar. Es ist ein Stoff, der zwischen zwei weiteren liegt. Durch seine physikalischen Eigenschaften kann er Reize, wie z.B. den Schall weitergeben. Eine Übermittlung findet statt. Aus dieser Argumentation heraus werden Medien in der Kommunikation ebenso definiert. Sie stellen das Trägermaterial einer Information dar. Sie vermitteln eine Idee, Einstellung, bezeugen Geschichte oder zeigen Hoffnungen. Wurden früher die sogenannten Hohen Künste noch von den (neueren, modernen) Medien wie Film, Radio oder dergleichen differenziert, so ist diese Trennung heute nicht mehr so stark gezogen⁷⁹.

⁷⁹ Auch wenn immer noch vielfach von „den Künsten und den Medien“ die Rede ist. Doch dazu siehe nachfolgende Kapitel.

Ein Kommunikationsmedium wie das Bild, eine Architektur oder eine Musikkomposition vermittelt etwas. Ein Buch ohne Text oder eine Leinwand ohne Dargestelltem allein stellen noch keine Medien dar. Erst wenn diese Träger mit Stoff gefüllt werden, nehmen sie ihre Übermittlungsposition ein. Als Stoff fungiert das, was der Autor des Kunstausdrucks vermitteln möchte. Es ist der Ausdruck einer Idee.

Marshall Mc. Luhan geht in seinem Ausspruch „das Medium ist die Botschaft“⁸⁰ soweit, dass er die Form des Mediums entscheidender als den Inhalt wertet. Er meint, dass Entwicklungen, wie z.B. die Erfindung des Buchdrucks oder des Autos zu gesellschaftlichen Veränderungen geführt haben⁸¹, die ohne diese Medien⁸² nicht (in dieser Art) geschehen hätten können. Durch diesen sehr weitgefassten (und plakativen) Ausspruch, wurde er auch vielfach kritisiert, wie z.B. von Faulstich⁸³, welcher vom Begriff „Medium“ weniger als einem Werkzeug spricht, wodurch im Grunde alles ein Medium sein könnte, als einem fachspezifischen Konzept, das verschiedene Charakteristika beinhalten muss. Demnach können Medien nur Kommunikation vermitteln und nicht selbst Botschaft sein, da sie als Kanal fungieren, welchem ein Zeichensystem zu eigen ist. Dieses unterliegt einer Organisation, das zwischen den beiden Kommunikationspartnern institutionalisiert ist⁸⁴.

Auch wenn ich der Ansicht bin, dass der Begriff „Medium“ ein sehr weitläufiger sein kann, beziehe ich mich in den folgenden Ausführungen auf ein Medienverständnis, das ausschließlich jene Medien beinhaltet, welche als Kommunikationsträger, wie z.B. Buch, Leinwand, Film etc., agieren.

⁸⁰ Mc. Luhan, M., *Das Medium ist die Botschaft. The medium ist he Message*. Hrsg. u. übers. v. Baltes, M., Boehler, F. u.a., Dresden: Verl. der Kunst, 2001, S. 110.

⁸¹ Vgl. Coy, W., *Einleitung. Von der Gutenbergschen zur Turingischen Galaxis. Jenseits von Buchdruck und Fernsehen*. In: Mc. Luhan, M., *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*. Bonn, Paris, Reading, Mass. [u.a.]: Addison-Wesley, 1995, S. VII-XVIII, S. VII.

⁸² Als Medium bezeichnet er nicht nur Print- und elektronische Medien, sondern ebenso auch andere Objekte wie Auto, Kleidung, Geld etc., welche wiederum mit dem Inhalt, d.h. weiteren Medien gefüllt werden. Vgl. Kaiser, R., Eintrag zu Mc. Luhan, Herbert Marshall. In: *Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Schanze, H. (Hrsg.), unter Mitarb. v. Pütz, S., Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002, S. 196-197, S. 196.

⁸³ Vgl. Faulstich, W., *Einführung in die Medienwissenschaft. Probleme – Methoden – Domänen*. München: Wilhelm Fink, 2002, S. 22.

⁸⁴ Vgl. ebd. S. 23f.

Im heutigen Sinne ist eine Differenzierung zwischen den einzelnen Kunstmedien überholt⁸⁵, denn es braucht ein mehrdimensionales Verständnis des Begriffs „Medium“. Wenn mit „Medien“ nur die technisch-apparativen gemeint wären, so würden automatisch jene ausgeklammert werden, wie z.B. die Sprache oder Literatur, welche keine Technizität im eigentlichen Sinne besitzen⁸⁶. Eine Theateraufführung, *performance* oder Opernvorstellung kann jedoch ebenso ein Kunstmedium sein. Besonders bei diesen Beispielen wird deutlich, dass der Begriff Medium nicht an seiner Materialität festzumachen ist und diese nur zweitrangig ist⁸⁷. Damit ein Objekt zu einem Medium werden kann, muss es eine Leere besitzen, die mit dem Kunstaussdruck gefüllt wird, wie voriges Beispiel mit der unversehrten Leinwand zeigt.

Innerhalb des Medienbegriffs ist es somit notwendig, zwar die technologische Dimension eines Mediums nicht außer Acht zu lassen, sich aber gewahr zu sein, dass diese nicht ausschließliches Charakteristikum ist. Es ist die Mittlerfunktion eines Mediums, welche ein Objekt erst zu einem Medium macht⁸⁸.

Um eine für diese Arbeit geltende Definition zu formulieren:

Ein (Kunst-)medium hat eine Übermittlerrolle, wodurch ein bestimmter Inhalt vom Künstler zu einem Publikum kommuniziert wird.

⁸⁵ Ich schreibe daher in dieser Arbeit bewusst von Kunstmedien, welche jegliche künstlerische Ausdrücke hervorbringen – unabhängig von ihren historischen Entstehungsweisen und Bewertungen.

⁸⁶ vgl. Hickethier, K., *Das „Medium“, die „Medien“ und die Medienwissenschaft*. In: Bohn, R., Müller, E., Ruppert, R. (Hrsg.), *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin: Ed. Sigma Bohn, 1988, S. 51-74, S. 53.

⁸⁷ Der Grund weshalb bei manchen Kunstaussdrücken das Medium mehr im Zentrum steht als bei anderen, liegt darin, dass bei diesen die Gestaltung des Mediums eine wesentliche Rolle für die Rezeption des Kunstaussdrucks spielt. Das Medium Buch spielt bei der Wahrnehmung des Geschriebenen nur bedingt eine Rolle. Anders ist dies z.B. bei den Gedichten der Surrealisten, bei denen gerade auf die Form ein besonderes Augenmerk gelegt wird, da sie für den Text unabdingbar ist. Das Medium eines Kunstaussdrucks interessiert uns nur dort, wo es die Ästhetik des Inhalts und dessen Wahrnehmung beeinflusst.

⁸⁸ vgl. Spielmann (1994) S. 34.

1.5.2 Ambivalente Haltungen zur Verbindung von Medien

Skulpturen erklingen, Texte zeichnen oder Filme schreiben. Die Grenzen zwischen den einzelnen Medien verschwimmen, lösen sich auf und Überschreitungen von medientypischen Charakteristika treten auf. Vor allem in der neueren Kunstproduktion wird Intermedialität groß geschrieben. Dabei wird nicht selten der Vorwurf der „medialen Verschlam্পung⁸⁹“ laut. Wenn wir jedoch den Grad eines gelungenen Werks anhand seiner Reinheit innerhalb seiner medientypischen Merkmale festmachen (so wie dies in vorigen Kapiteln von verschiedensten Seiten gefordert wurde), so müssten uns in der Tat viele Kunstwerke als ästhetische Verwilderungen vorkommen. Die Anschuldigung des Qualitätsverlusts eines Kunstwerks, welches Merkmale anderer Medien, die nicht mit den für dieses Kunstwerk typischen (weil tradierten Vorstellungen entsprechenden) Charakteristika zu vereinbaren sind, aufweist, ist jedoch nicht neu. So wurde schon die Einführung des Tonfilms als schlechter Verschnitt des Theaters oder Literaturverfilmungen als einfacher Abklatsch bezeichnet. Doch nur durch wiederholte Forderungen nach medientypischer Ursprünglichkeit im Laufe der Geschichte wird dieses Argument nicht mehr oder weniger richtig. Es zeigt nur den Versuch, Kunstwerke in Kategorien und somit Ordnung in den medialen Dschungel zu bringen. Dass sich medi- enübergreifende Kunstwerke und intermediale Zitate schon bis in die früheste Kunst- geschichte des Menschen zurückverfolgen lassen, ja sogar gefordert wurden, ist, wie wir bereits gesehen haben, keine Neuheit⁹⁰. Es ist auch nicht Ziel dieser Arbeit aufzu- zeigen, dass die Mediengrenzen zwischen den alten, traditionellen Künsten nicht streng gezogen wurden, sondern ebenso mehrdimensionales Arbeiten betrieben wur- de⁹¹. Es ist jedoch essentiell auf diese Komponente besonders hinzuweisen, da sich erst vor dem Hintergrund der ambivalenten Forderung zum einen nach medienüber- greifenden Kunstaussdrücken (wie dies das Theater oder die Oper ist oder später das Aufkommen des Gedankens des Gesamtkunstwerks im 19. Jahrhundert) und zum an- deren nach strikter Trennung und Differenzierung der einzelnen Medien, die Frage nach Intermedialität, so wie sie heute gestellt wird, erklärt. Es sind wohl die gattungs-

⁸⁹ Müller (1996) S. 15.

⁹⁰ Vgl. ebd. S. 15f.

⁹¹ Vgl. Spielmann, Y., Winter, G. (Hrsg.) *Bild – Medium – Kunst*. unter Mitarbeit v. Spies, Ch., München: Fink, 1999, S. 8.

und medienüberschreitenden Kunstausrücke der 60er Jahre, welche die traditionellen Grenzen aufbrachen und eine neue Entwicklung in der Kunst einläuteten. Es ist für sie kennzeichnend, dass sie nicht nur die medienspezifischen Grenzziehungen ignorieren, sondern eine eigene Medialität nicht zu entwickeln vorgeben⁹² (was jedoch die Kunstgeschichte mit der Einordnung in Happening, Performance, etc. schließlich dennoch tut). In der Literatur zu Intermedialität erhält man oftmals den Eindruck, dass intermediale Kunstausrücke etwas Besonderes und bewusst Hervorgerufenes darstellen. Vermutlich sind die neuen Sinneserfahrungen, welche nur drei Jahrzehnte zuvor ihren Ausgangspunkt nahmen, noch zu neu, als dass es als etwas „Normales“ in der Wissenschaft angesehen wird. Doch ich glaube, dass in der heutigen Kunstszenе zwar sehr wohl ein Bewusstsein für intermediales Arbeiten besteht, medienübergreifende Kunstwerke jedoch nicht anders reflektiert werden, wie zum Beispiel ein modernes Tafelbild. Die junge Künstlergeneration wuchs mit den sogenannten Neuen Medien auf. Daher stellt ein Arbeiten mit diesen auch nichts Anderes dar, als das Bearbeiten der klassischen Medien, wie z.B. Keramik, Papier oder Stoff⁹³. Ich glaube, dass das Verständnis für intermediale Kunst, in der Art wie es in der Anwenderperspektive verbreitet ist, in der theoretischen wissenschaftlichen Auseinandersetzung seine Fortsetzung verlangt. Bis heute wird Intermedialität noch als etwas Besonders angepriesen, wo wir schon längst via Internet miteinander kommunizieren, interaktive Formulare ausfüllen u.v.m.

Bis heute ist ein Ausformulieren intermedialer Forschungsschwerpunkte vonnöten, da intermediale Arbeiten noch nicht ausreichend wissenschaftlich diskutiert wurden. Dies ist deshalb von großem Interesse, da die Rivalität zwischen den einzelnen Medien dadurch verstanden und überwunden werden kann⁹⁴. „Das Konzept der Intermedialität

⁹² Vgl. Winter, G., *Das Bild zwischen Medium und Kunst*. In: Spielmann, Y., Winter, G. (Hrsg.) *Bild – Medium – Kunst*. unter Mitarb. v. Spies, Ch., München: Fink, 1999, S. 15-30, S. 21.

⁹³ Diesen Aspekt ziehe ich aus meiner eigenen Erfahrung aus dem Studium an der Universität für Angewandte Kunst Wien. Die StudentInnen betrachten Computerarbeiten nicht anders als ein Ölgemälde. Die Kriterien für eine Beurteilung des Kunstausrucks sind medienspezifisch ausdifferenziert.

⁹⁴ Auch wenn für die junge nachfolgende Generation an Kunstschaffenden und zukünftigen WissenschaftlerInnen es schon durchwegs normal ist, dass intermediale Arbeiten zwar anders agieren als monomediale sich diese aber in die Reihe zu den anderen Kunstausrücken dazugesellen. Es kann sein, dass intermediale Arbeiten vielleicht deshalb in der Wissenschaft noch eine derartige Sonderstellung inne haben, da die ältere Generation der derzeitigen Forscher noch nicht mit den intermedialen Rahmenbedingungen von heute aufgewachsen sind.

verabschiedet [...] gepflegte Vorstellungen über Medienkonkurrenz⁹⁵“. Der Austausch und die gegenseitige Befruchtung von Inhalt und Form durch das Heranziehen verschiedenster Medien stehen im Rahmen von intermedialen aktuellen Arbeiten. In keinem modernen Museum dürfen daher Videoarbeiten, computergenerierte Animationen o.ä. fehlen⁹⁶. Doch all dem medienübergreifenden Arbeiten zum Trotz, die Grenzen zwischen den Medien bleiben (bis jetzt) im Bewusstsein des Kunstschaffenden ebenso wie der/s BetrachterIn/s noch bestehen und beeinflussen deren Herangehen an einen Kunstausdruck. Dies mag jedoch nichts Negatives sein, erweitert es doch in den meisten Arbeiten dessen Vielschichtigkeit (bzw. dessen Art der Lesung). Eine Konkurrenzsituation ergab oder ergibt sich immer dann, wenn ein Medium sich durch ein anderes an den Rand gedrängt und bedroht fühlt. Während bei zeitgenössischen Kunstausdrücken die Grenzen zwischen den Medien als diese wahrgenommen werden, aber nur mehr bedingt zueinander in Konkurrenz stehen, war dies (vor allem als das Medium Film aufkam) früher nicht der Fall. Moningers⁹⁷ Annahme, Konkurrenz entstehe immer da, wo sich ein Medium in Bedrängnis fühlt, sieht auch Gersch⁹⁸ in Bezug auf die Relation von Theater und Kino. In der Nachkriegszeit gewann der Film zusehends an Beliebtheit und entzog dem Theater Publikum. Die Tatsache, die Realität in bewegten Bildern wiederzugeben, faszinierte wohl mehr, als die bereits bekannte Technik des Theaters. Wohl aufgrund von Existenzängsten machten nun Vertreter des Theaters das neue Medium schlecht. (Es darf aber auch nicht vergessen werden, dass das relativ junge Medium vorwiegend zur einfachen Unterhaltung verwendet wurde, weshalb bei vielen Filmrealisierungen der künstlerische Aspekt vernachlässigt wurde)⁹⁹. Moninger meint dazu, dass in der Phase der Medienkonkurrenz der Austausch dem Überleben eines Mediums dienen sollte, während die Phase intermedialer Experimente zur Erweiterung und Entstehung neuer Sichtweisen verhilft¹⁰⁰. Der Dialog zwischen den einzel-

⁹⁵ Moninger, M., Vom „media-match“ zum „media-crossing.“ In: Balme, Ch., Moninger, M. (Hrsg.) Crossing media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien. München: epodium, 2004, S. 7.

⁹⁶ Unter dem Begriff „Medium“ verstehe ich alle Medien, in welchen Kunst ausgedrückt werden kann. Ich fasse somit alle Medien (wie Malerei, Bildhauerei oder Architektur u.a.) welche schon als Kunstmedium tradiert sind, ebenso unter diesem Terminus zusammen, wie jene neueren Medien (wie Film, Video und Performances etc.) und beziehe mich daher weniger auf die Materialität eines Kunstmediums, als auf die ihm innewohnenden Ausdrucksmöglichkeiten.

⁹⁷ Moninger, M., Vom „media-match“ zum „media-crossing.“ In: Balme, Ch., Moninger, M. (Hrsg.) Crossing media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien. München: epodium, 2004, S. 7.

⁹⁸ Gersch (1975) S. 14f.

⁹⁹ Vgl. ebd. S. 14.

¹⁰⁰ Vgl. Moninger (2004) S. 7f.

nen Medien gehört zur Geschichte der Kunst ebenso dazu, wie die einzelnen Medien selbst. Ein kurzweilig angenommenes unabhängiges Agieren eines Mediums mag vielleicht für die Analyse eines einzelnen Kunstausdrucks erleichternd sein, ist es jedoch nicht sehr wahrscheinlich, dass das Kunstwerk autonom und unabhängig von anderen Kunstaussdrücken (auch in anderen Medien) entstanden ist. Schließlich stellt Kunst *per se* Kommunikation, in der agiert und reagiert wird, dar.

1.5.3 Technische versus interpretative Intermedialität

Es gibt Medien, welche aufgrund ihrer Beschaffenheit monomedial sind und andere multi- bzw. intermedial. Im heutigen Sinne der Intermedialität definiert Jürgen Müller ein mediales Produkt wie folgt:

Ein mediales Produkt wird dann *inter-medial*, wenn es das *multi*-mediale Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Miteinander überführt, dessen (ästhetische) Brechungen und Verwerfungen neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens eröffnen¹⁰¹.

Dabei geht er nicht darauf ein, ob ein Medium an sich schon intermedial ist. Doch gibt es Medien, die durch ihre technische Konzeption intermedial agieren. Als ganz klares Beispiel kann dafür der Film gesehen werden. Ton- und Bildspur (dazu noch Ausdifferenzierungen wie etwa Musik...) sind im heutigen Film als Grundcharakteristika zu sehen. Das heißt, es gibt Medien, die aufgrund ihrer Beschaffenheit schon an sich intermedial sind. Mit anderen Worten, man kann unterscheiden zwischen einer technischen Intermedialität, welche durch das Medium an sich schon gegeben ist, und einer interpretativen Intermedialität, welche dazu dient, den Kunstaussdruck in seiner Aussage noch zu steigern. Somit ist das Medium Film an sich technisch intermedial. Wird ein Bezug zur Malerei durch das Integrieren von Gemälden (bzw. deren Kompositionen) erreicht, erlangt der Film auch eine interpretative Intermedialität. Hansen-Löve unterscheidet zwischen multimedialen und monomedialen Medien. Zu der ersten Gruppe

¹⁰¹ Müller (1996) S. 83.

gehören Theater, Oper, Film, Performance, etc. Monomediale Medien sind u.a. das Tafelbild, Stummfilm, literarischer Text.¹⁰²

Spielmann meint, dass Intermedialität als ein ästhetischer Gestaltungswechsel gesehen werden muss und nicht als Paradigma- oder Medienwechsel diskutiert werden soll. Somit legt sie den Schwerpunkt weg von der formalen und hin zu ästhetischen Kriterien. Dabei stellt die Selbstreflexion des Kunstausdrucks innerhalb seines Mediums bzw. –vermischung ein besonderes Merkmal dar, welche in die Intermedialitätsdebatte des Kunstausdrucks miteinfließen sollte¹⁰³. Auch wenn ich ihr dabei zustimme, dass Intermedialität in erster Linie als ästhetisches und weniger als technisches Phänomen gesehen werden soll, so ist es dennoch unabdinglich, die Art von Intermedialität eines jeweiligen Kunstausdrucks zu begreifen.

Medien stellen Träger von Ideen dar, welche gemäß ihrer technischen Beschaffenheit für die Wahrnehmung des besagten Kunstausdrucks mehr oder weniger medial in dieses miteinbezogen werden müssen. Im Falle der Bildmedien, wie der Malerei (bzw. Zeichnung und Graphik) und des Films, stellt die materielle Struktur der Medien eine zentrale Rolle dar. Diese materielle Struktur ist jedoch nicht nur für den Kunstschaffenden von Bedeutung, sondern ebenso für die/en BetrachterIn, die/er mit dieser eine bestimmte Erwartungshaltung einnimmt. Ziel von intermedialer Kunst ist, diese Voraussetzungen zu durchbrechen. Mit den Worten Moningers:

Wahrnehmungsmuster und Erwartungshaltungen, die mit den Künsten und ihren Medien, die sie zum Vorschein bringen, verbunden sind, werden irritiert, münden idealer Weise in neue ästhetische Erfahrungen¹⁰⁴.

¹⁰² Vgl. Hansen-Löwe, A., *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne*. In: Mertens (2000) S. 28.

Ich ziehe deshalb den Begriff „technische Intermedialität“ dem des „Multimedialen“ vor, da in diesem die Verschmelzung der unterschiedlichen Einzelmedien nicht so stark zum Ausdruck kommt, als dies die Intermedialität impliziert. „Technisch“ bezeichnet dabei die durch den Künstler nicht manipulierte, interpretierte Intermedialität, welche er erst durch zusätzliche Verweise erreicht.

¹⁰³ Vgl. Spielmann (1994) S. 78.

¹⁰⁴ Moninger (2004) S. 7.

2 Begriffsbestimmungen der Medien

2.1 Bildmedien

Als visuelle Medien werden all jene bezeichnet, in denen die Seherfahrung des Publikums im Vordergrund steht. Gemeinsam ist ihnen, dass sie eine unmittelbare Wirkung auf den Betrachter haben. In der Bildwissenschaft wird der visuelle Charakter unterschiedlicher Medien beleuchtet.

Werden Bildmedien aufgrund ihrer Historizität unterteilt, so gibt es mittlerweile drei Gruppen von Medien. Malerei, Architektur und Plastik werden als die traditionellen, alten Medien bezeichnet. Des Weiteren gibt es die Neuen Medien und die Neuesten Medien. Medien wie die Fotografie, Film oder Video zählen zu den Neuen Medien, da sie apparativ hervorgebracht werden. Man könnte sie auch als die „Alten Neuen Medien“ bezeichnen, schließlich differenzieren sich diese analogen Medien signifikant von der neuen Generation der digitalen Medien (oder Bildträgern) oder Neuesten Medien. Denn genau darin liegt die Neuheit. Diese Kunstaussdrücke sind überall und jederzeit in uneingeschränkter Zahl reproduzierbar. Materialität spielt kaum mehr eine Rolle. Ohne Zweifel ermöglicht diese Virtualität völlig neue Gebilde von Visualisierungen. Unsere heutigen Vorstellungen von Bildlichkeit, die durch den Einsatz dieser Neuen Medien geprägt ist, beeinflusst auch unsere Resonanz auf bereits ältere visuelle Kunstaussdrücke¹⁰⁵. Bei der Gegenüberstellung von älterem und neuerem Medium sollte daher auch eine vergleichende Analyse von (Re-) Präsentationsmöglichkeiten aufgrund der technischen Möglichkeiten in Betracht gezogen werden. Schließlich hängt die ästhetische Gestaltung stark von der medialen Selbstreflexion ab¹⁰⁶ (vor allem in heutiger Zeit, da es mehr Möglichkeiten aufgrund der Medienwahl gibt).

In diesem Zusammenhang möchte ich darauf hinweisen, dass der Diskurs über Intermedialität und Bildmedien KünstlerInnen in ihrer Produktion ebenso beeinflusst. Mit der theoretischen wird ebenso die praktische Auseinandersetzung gefördert. Es ist

¹⁰⁵ Vgl. Winter (1999) S. 16.

¹⁰⁶ Vgl. Spielmann, Y., *Schichtung und Verdichtung im elektronischen Bild*. In: Spielmann, Y., Winter, G. (Hrsg.) *Bild – Medium – Kunst*. unter Mitarbeit v. Spies, Ch., München: Fink, 1999, S. 59-75, S. 60f.

daher nicht nur interessant, die intermedialen Bezüge innerhalb eines Mediums als Forschungsgegenstand der Wissenschaft zu nennen, sondern ebenso inwieweit diese wissenschaftliche Diskussion die KünstlerInnen in ihrer Arbeit beeinflusst. Die Frage müsste daher auch sein: Verändern sich die Bilder und werden sie durchmischt auch aufgrund der aktuellen Diskussion¹⁰⁷? Wir haben bereits festgehalten, Intermedialität ist in Mode. Die KünstlerInnen reagieren in ihren Arbeiten auf die jeweils aktuelle Diskussion. Es ist richtig, dass die Suche nach Definitionen eines Mediums innerhalb der wissenschaftlichen (schriftlichen) Diskussion stattfindet, dies heißt jedoch nicht, dass sie innerhalb des Kunstmediums nicht ebenso vorzufinden ist. Die Praxis nimmt wissenschaftliche Erkenntnisse vorweg. Aufgabe des theoretischen Diskurses ist somit, sich mit diesen auseinanderzusetzen und zu reflektieren. Es entstand daher die Forderung, die Wissenschaftsbereiche neu zu teilen. Denn die Frage, ob die Differenzierung in Kunstgeschichte, Musikwissenschaft und Literaturwissenschaft etc. nicht mehr zeitgemäß ist und zugunsten von neuen Anordnungen adaptiert werden sollte (wie die Bildwissenschaft übergreifend verstanden werden könnte), stellt meiner Meinung nach die Aufgabe an die heutige Intermedialitätsforschung. Der Wandel, den die Wissenschaften eingehen werden, setzt voraus, die unterschiedlichen Gegenstandsbereiche definiert zu wissen. Denn es muss, um bei den Bildmedien zu bleiben, untersucht werden, was ein Bild in unserer heutigen Zeit genau ist und welche Bedeutungen dieses inne hat¹⁰⁸. Der Frage, was unter dem Begriff Bild alles eingeschrieben werden kann, geht Mitchell¹⁰⁹ in seinem Buch *Bildtheorie* nach. Dabei unterscheidet er unterschiedliche Zweige, denen Bilder zugehören können.

¹⁰⁷ Zur genaueren Analyse siehe Kirchmann, welcher die ständige Auseinandersetzung mit der Begriffsbestimmung der Kunstmedien fordert. Er ist der Meinung, dass man nicht eine Definition eines Mediums über Jahrzehnte, ja gar Jahrhunderte beibehalten kann. Diese müsste ständig in Diskussion stehen. Schließlich verändern sich die Medien auch kontinuierlich. Kirchmann, K., Das verspätete Bild. Zur Debatte um den Bildstatus der Fotografie und des frühen Films. In: Hoffmann, T., Rippl, G. (Hrsg.), *b il de r. ein (neues) Leitmedium?*. Göttingen: Wallenstein, 2006, S. 128-144, S. 128.

¹⁰⁸ Zur Forderung nach einer steten Diskussion um die Definition von Bild siehe: Warncke, C.-P., *Das missachtete Medium*. In: Hoffmann, T., Rippl, G. (Hrsg.), *b il de r. ein (neues) Leitmedium?*. Göttingen: Wallenstein, 2006, S. 42-64.

¹⁰⁹ Vgl. Mitchell (2008) S. 20.

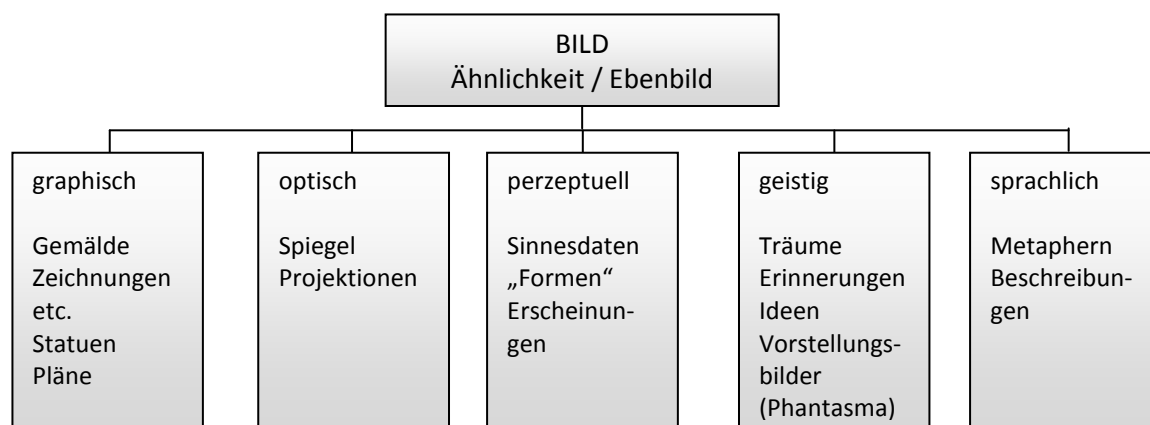


Abb. 3; Bildfamilie nach Mitchell¹¹⁰

Die Unterscheidungen zwischen graphischen und anderen Bildern, wie den geistigen oder sprachlichen, ist in der Diskussion rund um den Bildbegriff in der Beziehung interessant, als dass ein Gemälde immer Vorstellungen und Ideen evoziert und daran Erinnerungen an frühere Kunstausdrücke gekoppelt sind. Denn erst durch den gedanklichen Verweis an andere Bilder, welcher Natur auch immer sie seien, wird Intermedialität ermöglicht.

2.2 Funktionen eines Bildes

Die kreative Auseinandersetzung mit der Umwelt spielt seit Beginn der Menschheit eine wesentliche Rolle. Man denke nur an die Höhlenbilder von Lascaux oder Altamira. Es stellt ein wesentliches Moment dar, das den Menschen zu dem macht, was er ist: die Reflexion über das, was ihn umgibt.

Heute sind Bilder vor allem im Zuge des *pictorial turns*¹¹¹ zu nennen, der die Herausbildung des Bildmediums als Leitmedium beschreibt. Doch wozu produzieren wir eigentlich Bilder? Ist es nur eine Reflexion unserer Umwelt? Ein Beschreiben von dem was uns umgibt? Christiane Kruse¹¹² schreibt, dass in unserer Kultur der Bildproduktion ein

¹¹⁰ Mitchell (2008) S. 20.

¹¹¹ Die Bezeichnung *pictorial turn* wurde von W.J.T. Mitchell in Anlehnung an Rortys *linguistic turn* geprägt. Dabei ist die kulturelle Wende weg vom Text- und hin zum Bildmedium als Leitmedium gemeint. Vgl. Rippl, G., *Intermediale Poetik: Ekphrasis und der „iconic turn“ in der Literatur-/wissenschaft*. In: Hoffmann, T., Rippl, G. (Hrsg.), *b il de r. ein (neues) Leitmedium?*. Göttingen: Wallenstein, 2006, S.93-107, S. 93.

¹¹² Vgl. Kruse, Ch., *Vom Ursprung der Bilder aus der Furcht vor Tod und Vergessen*. In: Hoffmann, T., Rippl, G. (Hrsg.) 2006, S. 15-42, S. 34.

Faktum besonders wesentlich ist: die Angst vor dem Vergessen. Es werden Portraits erstellt, geschichtliche Ereignisse thematisiert oder Besitztümer dargelegt. Man könnte sagen, Bilder sind eine Art Erinnerungsstütze, die Vergangenes in die Zukunft übermittelt. Es sind Zeitzeugen, die die Geschichte beglaubigen und vor dem Vergessen retten. Es ist uns ein großes Anliegen, dass das, was uns wichtig ist und geprägt hat, nicht spurlos an der Zeit vorüber geht. Daher muss es festgehalten werden. Ein stiller Ausschnitt (ein Fenster) in unser Leben und die Gewissheit, dass zumindest dieser Teil nicht vergessen wird. Bilder übernehmen somit die Funktion der *memoria* – um auch für spätere Generationen im Gedächtnis zu bleiben.

Ein Bild, ein Gemälde hat somit mehr als nur die Funktion der reinen Abbildung. Zusätzlich hat es die Funktion des Gedächtnisses. Darüber hinaus ist die Auswahl und Hervorhebung eines Elements, das die/er KünstlerIn wählt, nicht zufällig. Ein Bild hat daher drei Funktionen. Erstens ist es Zeuge eines Geschehens, zweites dient es der Erinnerung und drittens soll es bei der/beim BetrachterIn eine Reaktion auslösen. Somit hat es eine gewisse Macht, die es auf die/en BetrachterIn ausübt.

Das gemalte Bild und im Speziellen das Tafelbild spielt in der europäischen Kultur eine zentrale Rolle. Spricht man von Kunst, wird zuerst an das gemalte Bild und erst später an Architektur (oder gar an Literatur) gedacht. Grundsätzlich ist es jene Idee vom Gemälde, die wir seit dem (zentralperspektivisch geprägten) 15. Jahrhundert haben und welche im Laufe der Geschichte vielfach kritisiert oder umformuliert worden ist¹¹³. Fakt ist, dass es bis heute in sogenannten Krisenzeiten der Kunst (wie in der Moderne die Bilderflut) als bildlicher Richtwert gesehen wird; so auch heute, da die Alten Medien mit den Neuen in Konkurrenz stehen¹¹⁴. Es ist erstaunlich, dass in Zeiten, in denen groß vom *pictorial turn* die Rede ist, dennoch befürchtet wird, dass das Bild verschwände, obwohl dem (heutigen Leitmedium) Bild mittlerweile eine größere Rolle in der Verbreitung an Information zukommt als der Literatur. Seine Entwicklung dazu ist stark mit der Erfindung der technisch-apparativen Bildmedien verbunden¹¹⁵. Heutzuta-

¹¹³ Man denke dabei nur an Cézanne, Kubismus, Impressionismus. u.a.

¹¹⁴ Vgl. Winter (1999) S. 17.

¹¹⁵ Vgl. Hoffmann, T., Rippl, G. (Hrsg.), Einleitung. In: Hoffmann, T., Rippl, G. (Hrsg.), *bil de r. ein (neues) Leitmedium?*. Göttingen: Wallenstein, 2006, S. 7-12, S. 7.

ge nehmen wir das (globale) Zeitgeschehen durch die Medien wahr¹¹⁶. Die Frage ist nur, ob dies früher tatsächlich anders war (vor allem wegen der erst späten Alphabetisierung der Bevölkerung.) Darüber hinaus möchte ich auf die im vorigen Kapitel getroffene Annahme, ein Bild bestehe u.a. durch seine unmittelbare Wirkung, nochmals hinweisen. Dadurch dass uns die Information eines Bildes direkt und unmittelbar trifft, sprechen wir beim Betrachten unverzüglich darauf an. Bei der Literatur muss der Text erst zu gedanklichen Bildern geformt werden.

2.3 Das unbewegte Bild

Im Folgenden setze ich mich mit dem unbewegten Bild auseinander. Zu den unbewegten Bildern werden all jene Kunstausrücke der Alten Bildmedien gerechnet, die eine Bewegung aufgrund der technischen Gegebenheiten nur andeuten können. Im Gegensatz dazu ist es dem Film, durch Aneinanderreihung mehrerer unbewegter Bilder möglich, Bewegung zu simulieren und sich somit als bewegtes Bild zu präsentieren.

2.3.1 Das Portrait

Das Portrait gilt als eine der wichtigsten Gattungen in der Malerei. Im Rahmen dieser Arbeit spielt das Portrait und genauer gesagt das Selbstportrait in der Beziehung eine wichtige Rolle, als dass es in einem der Filme, die später analysiert werden, als Substitut einer Hauptrolle fungiert.

Das Abbild eines Gesichts, was das Portrait im eigentlichen Sinne ist, fesselt die/en BetrachterIn und zieht sie/ihn in seinen Bann. Der Grund für diese Faszination liegt jedoch nicht in der augenscheinlichen Abbildung eines Menschen. Die bloße Wiedergabe eines Gesichts beeindruckt uns wenig. Das was uns anzieht, ist die Persönlichkeit, welche durch das Portrait dargestellt ist. Im vorigen Kapitel sprach ich von der Funktion der *memoria*, welche das Bild übernimmt. Durch das Portrait bleibt die abgebildete

¹¹⁶ Vgl. Kruse (2006) S. 15.

Person in der Gegenwart präsent¹¹⁷. In gewissem Sinne kann man von einem Tor, einem Zeittor, sprechen, das der Bilderrahmen der/m Portraitierten bietet. Durch das Bild werden Gegenwart und Vergangenheit miteinander verbunden. Es ist kein Zufall, dass die Entstehung des Portraits als Bildgattung mit der Entwicklung der Zentralperspektive zusammenfällt. Sowohl das Portrait als auch die perspektivische Konstruktion eröffnen einen Raum. Beim Portrait wird diese Raumperspektive auf besondere Weise präsent. Es erschafft vorhin genanntes Zeittor, durch welches wir in die Vergangenheit blicken können. Dieser Punkt ist in der Portraitmalerei der entscheidende, situiert sie dadurch ein Gegenüber von BetrachterIn und Portraitierte/r/m. Man steht einer/m VertreterIn von früheren Zeiten gegenüber und beginnt einen Dialog. Es ist jedoch ein stiller Dialog, der nur durch die Kraft der/s KünstlerIn/s bestehen kann, wenn sie/er dem Abbild dessen/deren Persönlichkeit eingehaucht hatte. Seine/Ihre Vorstellungen, Ansichten und Lebenseinstellungen werden reflektiert. Das Portrait steht somit für das Werk eines Menschen und nimmt die Rolle eines Stellvertreters ein. In ihm manifestieren sich folglich die erhoffte Unsterblichkeit gebündelt mit der Fähigkeit sich in Raum und Zeit zu bewegen.

Kruse geht in ihrem Aufsatz soweit, dass sie das Portrait zu einer göttlichen Instanz erhöht, welche der Menschheit und der Vergänglichkeit entrissen wird¹¹⁸. Hinzuzufügen wäre dabei allerdings, dass das Portrait alleine noch nicht die göttliche Instanz ausmacht bzw. dessen Rolle einnehmen kann. Diese erhält es erst dann, wenn eine zweite Instanz hinzukommt: die der/s BetrachterIn/s. Erst durch das Gegenüber kann das Portrait seine Eigenschaften etablieren. Des Weiteren ist der stille Dialog abhängig davon, ob die/er BetrachterIn, die/en PortraitierteN und dessen Werk kennt, denn nur dadurch kann eine mentale Fortführung der Vergangenheit in der Gegenwart geleistet werden. Erst durch das Sich-bewusst-machen der Vergangenheit und deren Reflexion der/s BetrachterIn/s tritt die/er Portraitierte aus dem Rahmen des Bildes heraus.

¹¹⁷ Wie wichtig es uns ist, ein Bild von einem Menschen zu haben, zeigen schon die von Plinius angeordneten Portraits von wichtigen Persönlichkeiten. Im Rahmen seiner Enzyklopädie ließ er z.B. ein Portrait von Homer erfinden, um zu den Texten ein Bild mit der Persönlichkeit Homers zu verbinden.

¹¹⁸ Vgl. Kruse (2006) S. 20.

2.3.2 Das Historienbild

In der Renaissance bildete sich das Verständnis von unterschiedlichen Gattungen innerhalb der Malerei heraus. Im Laufe der Jahrhunderte festigte sich diese Einteilung und führte zu einem ausgereiften Formenkanon, bis diese Charakteristika schließlich im Verlauf des 19. Jahrhunderts wieder an Bedeutung verloren¹¹⁹.

Die fünf großen Bereiche Historie, Landschaft, Portrait, Stillleben und Genre wurden hierarchisch geordnet¹²⁰, wobei die Historienmalerei die höchste Stufe darstellte¹²¹. Ziel der Historienmalerei war nicht nur die Geschichte abzubilden und sich ihrer zu erinnern, sondern sie galt als Lehrmeisterin für die Gegenwart. Im Gestern sollte man für das Heute lernen. Neben historischen Ereignissen galten religiöse Szenen, Umsetzungen aus Gedichten oder Romanen ebenso wie mythologische Themen als Historienmalerei¹²². Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde die Diskussion um die Erweiterung des Themenkanons um aktuelle Geschehen eröffnet. Benjamin West, ein junger englischer Maler, verlangte schon in den 1770er Jahren, ein Aufgeben antiker Themen zugunsten von aktuellen, da seiner Meinung nach, nur dadurch die folgenden Generationen seine Zeit begreifen könnten¹²³. Mit den Ereignissen der Französischen Revolution wurde diese Entwicklung weiter forciert. Aus patriotischen Gründen wurde die eigene Geschichte nicht mehr der griechischen und römischen untergeordnet, sondern es wurde gefordert, für die Nation wichtige Ereignisse abzubilden. Das aktuelle Tagesgeschehen wurde somit bildwürdig.

Nous n'avons plus besoin de fouiller l'histoire des âges les plus reculés pour échauffer notre imagination. Que des faits héroïques se passent sous nos yeux, qui rivalisent avec tout ce que les républiques d'Athènes et de Lacédémone peuvent nous offrir de plus merveilleux ! En ce moment où nos armées victorieuses rappellent le courage et l'énergie républicaine des vainqueurs de

¹¹⁹ Vgl. Gaehtgens, T., *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren. Historien, Porträt, Landschaftsmalerei, Genremalerei, Stillleben*. CD-Rom herausgegeben v. Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, Berlin: Directmedia, 2007. Kapitel: Der Ursprung der Gattungen, S. 23.

¹²⁰ Die soziale Stellung des Malers war bedingt von der Annahme, dass es schwieriger sei, einen Menschen darzustellen, als die Natur. Die Historienmalerei stand auch über der des Portraits, da der Historienkünstler dafür sowohl Imagination als auch theoretisches Wissen über die Geschichte und Mythen verfügen musste.

¹²¹ Vgl. Gaehtgens (2007) S. 17ff.

¹²² Vgl. Sitt, M. (Hrsg.), *Angesichts der Ereignisse. Facetten der Historienmalerei zwischen 1800 und 1900*. unter Mitarb. v. Kortländer, B., Martin, S., Köln: Böhlau, 1999, S. 10.

¹²³ Benjamin West entschloss sich 1770 den Tod des Generals Wolfe, der nur wenige Jahre zuvor gestorben war, zu malen. Die *Royal Academy* war über dessen Themenwahl verärgert, da er den Formenkanon des Historienbildes auflöste. Demgemäß galt z.B. das Abbilden von zeitgenössischen Gewändern der Historienmalerei als nicht würdig. Siehe weitere Information: Vgl. Gaehtgens (2007) S. 99.

Perses, pourquoi n'égalerions-nous pas aussi les chefs-d'œuvre jusqu'à présent inimitables des artistes leurs contemporains ? Le même Dieu nous inspire ; nous avons les mêmes prodiges de valeur et de vertu à célébrer¹²⁴.

In dem Kapitel „Portrait“ wurde die Funktion der *memoria* eingeführt. Diese ist für die Historienmalerei ebenso zulässig. Ergänzt wird sie durch die Funktion der Lehre. Zurückgehend auf die Thesen der Antike zur Rhetorik und Lehre der Affekte sollte das Dargestellte eine Handlung bei der/beim BetrachterIn auslösen. Dadurch ist die Historienmalerei eine sehr stark auf die/en BetrachterIn orientierte Malerei, da sie von diesem eine unmittelbare Reaktion erwartet¹²⁵.

Goya fertigte die Gemälde *El dos de mayo de 1808*¹²⁶ und *El tres de mayo de 1808*¹²⁷ als Auftragsarbeiten an. Dabei sah er sicherlich weniger die aufklärende, belehrende Funktion des Historienbildes im Vordergrund, als das Aufzeigen der Schrecken eines Krieges. Im Vergleich mit Bildern ähnlicher Thematik wie z.B. *La Liberté guidant le peuple* von Delacroix¹²⁸, erreicht er dies jedoch nicht durch Heroisierung seines Volkes. Goyas Besonderheit in diesen Bildern liegt v.a. darin, dass er nicht Partei ergreift. Die Nationalisierung des Historienbildes, welche es durch die Französische Revolution erfahren hatte, nimmt mit Goya eine neue Wende. Denn er zeigt uns, dass es einerlei ist, wer die Gräueltaten verbricht. Dadurch dass die Nationalität gerade keine Rolle spielt, erhebt er seine Bilder aus dem nationalen Rahmen und stellt sie in die Galerie jener Werke, die die gesamte Menschheit schlechthin betrifft.

¹²⁴ Jacques Le Brun zit. nach Pommier, E., *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution Française*. Paris: Gallimard, 1991, S. 193-194.

¹²⁵ Vgl. Gaehtgens (2007) S. 25.

¹²⁶ Siehe Bildanhang Nr. 1.

¹²⁷ Ebd. Nr. 2.

¹²⁸ Ebd. Nr. 3.

2.4 Das bewegte Bild

Das bewegte Bild des Kinos stellt eine Evolution des gemalten Bildes dar. In ihm werden Gestaltungsweisen und Themen ermöglicht, welche der Malerei bislang scheinbar verwehrt blieben. Durch den Film kann man Bewegung innerhalb eines Bildes real darstellen¹²⁹. Ebenso erzählt die Abfolge der Bilder eine Geschichte und nimmt somit Charakteristika der Literatur auf.

Die Metapher vom Albertis *fenestra aperta* überträgt sich ohne weiteres auf das Medium Film¹³⁰. Der bildliche Ausschnitt öffnet dem BetrachterIn ein Fenster, durch welches er die ProtagonistInnen erscheinen und weggehen sieht. Während die Bewegung beim unbewegten Bild eingefroren und auf eine andeutende Pose reduziert wird, übergibt der Film der Bewegung den ihr nötigen Platz¹³¹. Aus dem unsichtbaren Raum tritt ein Mensch heraus, wird sichtbar. Danach verschwindet er wieder. Die Abbildung tatsächlicher Bewegung lässt die Figur auch außerhalb des Rahmens weiterleben.

Als entscheidendes Charakteristikum von Film gilt, dass er der Realität so ähnlich, aber nicht die Realität an sich ist. Nur mit Film ist es möglich, Zeit und Bewegung in einer Art und Weise zu vermitteln, die dem menschlichen Realitätsempfinden sehr nahe kommt¹³².

Aus den vorhin genannten Überlegungen, lässt sich zusammenfassen, dass das gefilmte Bild aufgrund seiner wirklichkeitsnahen Dynamik und seiner kommunikativen Fähigkeit die/en BetrachterIn in seinem Strom mitzieht. Aufgrund der Kombination von visuellen und auditiven Eindrücken rückt die dargestellte Realität des Films an die der/s BetrachterIn/s heran, bis sie miteinander verschmelzen. Eine Unterscheidung von filmischer und realer Realität ist für uns kaum möglich. Aus diesem Grund „glauben“ wir dem Film.

¹²⁹ Versuche Bewegung darzustellen war z.B. vor allem den italienischen Futuristen ein Anliegen. Man denke dabei an die Skulptur *Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum* von Boccioni.

¹³⁰ Winter (1999) S. 17.

¹³¹ Sykora bezieht sich dabei auf Roland Barthes. vgl. Sykora, K., *As You Desire Me. Das Bildnis im Film*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2003, S. 88.

¹³² Grassl, M., *Das Wesen des Dokumentarfilms. Möglichkeiten der Dramaturgie und Gestaltung*. Berlin: VDM Verlag Dr. Müller, 2007, S. 14.

Auch wenn Grassl sich im Besonderen mit dem Dokumentarfilm beschäftigt, so sehe ich das Zitat für den Film allgemein. Denn auch ein Spielfilm zeigt dem Publikum eine filmische Realität, welche wir im Augenblick des Vorführens als real wahrnehmen.

2.4.1 Der Film als intermediale Mischform *par excellence*

Das Medium Film steht in enger Verbindung zu Theater, Malerei, Fotografie, Literatur und Musik. Elemente dieser Medien werden im Film aufgenommen. Aufgrund seiner technischen Beschaffenheit hat daher ein Film an sich technische Intermedialität. Allein schon wegen dieser gilt er als ideales Beispiel intermedialer Forschung. Da diese technische Intermedialität als Grundeigenschaft des Films gewertet wird, erweist sich Intermedialitätsforschung am Beispiel Film erst dann als interessant, wenn eine interpretative Intermedialität hinzukommt. In diesem Zusammenhang spricht Paech dem Film Intermedialität erst dann zu, wenn „fremdmediale Elemente aktiv an Bedeutungsprozessen beteiligt sind, anstatt lediglich schmückendes Beiwerk darzustellen“¹³³. Dass das Medium Film in seiner Hybridität zu neuen ästhetischen Erfahrungen führen kann, wurde schon zu Beginn der Filmtheorie wissenschaftlich untersucht. Bálazs betonte, dass zum Gelingen eines Films, die Verschmelzung verschiedener künstlerischer Medien notwendig sei. Auch Bazin spricht vom *cinéma impur*¹³⁴.

Das Medium Film muss sich daher seiner intermedialen Beschaffenheit bewusst sein und kann diese anschließend zur Unterstreichungen seiner Aussage gezielt einsetzen. Wenn der Film anstatt seiner technischen Aspekte die integrierten Medien in den Vordergrund rückt, gewinnen auch diese an ihrer neuen Präsentationsweise. Der Film unternimmt dadurch eine mediale Selbstreflexion in intermedialen Konstellationen¹³⁵. Vor allem mit den Medien Fotografie und Theater unterhält der Film eine besondere Beziehung. Die wirklichkeitsgetreue Wiedergabe des Fotos entspricht den Abbildungen des Films. Schließlich besteht dieser aus 24 einzelnen Fotos pro Sekunde. Zur Relation von Film und Theater sei auf das Auftreten der Figuren im Bild hinzuweisen. Auf der Theaterbühne erscheinen und verschwinden die Figuren hinter dem Vorhang wie im Film aus dem Bildrahmen. Auch wenn die beiden Medien vieles gemeinsam haben, unterscheiden sie sich, abgesehen von den differierenden Zeit-Raum-Strukturen, vor

¹³³ Paech, J., zitiert nach: Siebert, J., Eintrag zu Intermedialität. In: *Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Schanze, H. (Hrsg.), unter Mitarb. v. Pütz, S., Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002. S.152-154, S. 154. Siebert verweist auf Paechs 1994 erschienenes Buch *Film, Fernsehen, Video und die Künste: Strategien der Intermedialität*.

¹³⁴ Vgl. Müller (1998) S. 36.

¹³⁵ Vgl. Winter (1999) S. 22.

allem in der Darstellungsweise der Schauspieler. Während im Theater der Akt des Spielens, das heißt die bewusst übertriebene Darstellungsweise der Schauspieler, als wesentliches Gestaltungselement eingesetzt wird, versucht man im Film, diesen so gering wie möglich gehalten.

Wenn der Film als Nachfolge- und Weiterführungsmedium von Malerei verstanden wird, dann setzt er in diesem Sinne zwei Elemente fort, die sich die Malerei durch innere Krisen einverleibt hatte. Zum einen glauben wir dem, was wir auf der Leinwand sehen. Ein Film hat somit Wahrheitscharakter. Das was wir auf der Leinwand sehen, ist illusionierte Wirklichkeit. Die Malerei spielt uns seit der Erfindung der Fluchtpunktperspektive vor, dreidimensionale Realität auf einer zweidimensionalen Fläche abbilden zu können¹³⁶. Zum anderen muss sich der Film, da er ebenfalls zu den Bildmedien zählt, mit Komposition, Farbe und Stil auseinandersetzen. Zusätzlich wird das Arrangement durch den Zeitfaktor, Geschwindigkeitsablauf und die Kameraführung erweitert.

2.4.2 Filmgenres

Innerhalb eines Mediums werden einzelne Kunstaussdrücke zu unterschiedlichen Genres zusammengefasst. Gemäß *Le Petit Robert* wird unter der Bezeichnung *genre* in der Kunst folgendes verstanden:

Catégorie d'œuvres, définie par la tradition (d'après le sujet, le ton, le style)¹³⁷.

Der Begriff *genre*, der eine nur vage Definition erfährt, erklärt sich durch die Bündelung einzelner Kategorien von unterschiedlichen Filmgenres wie Komödie, Drama, Animationsfilm, Liebesfilm, Dokumentarfilm u.v.m. Eine eindeutige Zuweisung ist bei den meisten Filmen jedoch nicht möglich. Vielmehr stellt ein Film eine Verbindung

¹³⁶ Die Malerei konnte aufgrund der Entwicklung der Fotografie diesen Wahrheitscharakter in Frage stellen. Seit der Loslösung von der Abbildungsfunktion wird in zyklischen Abständen immer wieder auf die realistische Darstellungsweise zurückgegriffen.

¹³⁷ *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Hrsg. Dictionnaire Le Robert, Paris: VUEF, 2002³, S. 1176.

mehrerer Gattungen dar, bei der ein Genre filmführend ist. Das Merkmal Stil kann dabei ebenso als gattungszuweisend fungieren als das Thema. Die Einteilung in Genres dient heutzutage vor allem dem Publikum. Mit einem bestimmten Genre werden gewisse Erwartungshaltungen gekoppelt¹³⁸.

Da für die spätere Filmanalyse die Genres Dokumentar- und Spielfilm, Historien-, Liebes-, Kriegs- und biographischer Film wichtig sind, möchte ich auf diese nochmals gesondert eingehen.

2.4.3 Fiktionaler versus nichtfiktionaler Film

Fiktionale Filme werden im allgemeinen Sprachgebrauch als Spielfilme bezeichnet, während Dokumentar- als nichtfiktionale Filme gelten. Bei näherer Beleuchtung zeigt sich jedoch, dass die Grenzen zwischen beiden Genres verschwimmen, da in beiden Fällen der Filmemacher durch die Auswahl des Sujets, die Anordnung der Erzählung und die kompositorische Inszenierung die Rezeption des Filmes beim Publikum beeinflusst¹³⁹.

Grundsätzlich gilt wie bei jedem anderen Kunstaussdruck: Jegliche künstlerische Bearbeitung eines Themas impliziert eine subjektive interpretative Auseinandersetzung mit dem Motiv. Als Ausgangspunkt eines Kunstaussdrucks können sowohl fiktive als auch reale Gegebenheiten genutzt werden. Die Differenzierung von Dokumentar- und Spielfilm stehen sich demgemäß gegenüber.

Der Dokumentarfilm, dessen Bezeichnung auf John Grierson aus dem Jahr 1926 zurückgeht¹⁴⁰, definiert sich dadurch, dass er versucht die Wirklichkeit darzustellen, ohne Fakten zu erfinden oder zu verfälschen. Der Dokumentarfilm möchte durch seine Form

¹³⁸ Vgl. Pinel, V., *Genres et mouvements au cinéma*. Paris: Larousse, 2006, S. 5.

¹³⁹ Vgl. Grassl (2007) S. 20.

Zwar stimme ich dieser Aussage im Wesentlichen zu, doch gebe ich zu bedenken, dass es in keinem Medium möglich ist, tatsächlich objektiv und wirklichkeitsreal Gegebenheiten abzubilden. Im Vergleich dazu könnte die Gegenüberstellung von Sachbuch und Roman analysiert werden.

¹⁴⁰ Vgl. Hörl, P., *Film als Fenster zur Welt. Eine Untersuchung des filmtheoretischen Denkens von John Grierson*. Konstanz: UVK Medien Ölschläger, 1996, S. 54.

und Erzählung Glaubwürdigkeit erlangen. Dabei verpflichtet er sich einer authentischen Schilderung, auch wenn diese, wie ich bereits eingangs geschrieben habe, von der Auswahl und Darstellung des Filmmachers abhängt¹⁴¹. Ungeachtet dessen, bezeichnet Hörl all jene Filme als dokumentarisch, die mit authentischem Material auf visueller oder inhaltlicher Ebene arbeiten¹⁴². Im Gegensatz dazu bedient sich der fiktionale Film eines frei erfundenen Inhalts. Um diesen herum werden filmische Kompositionscharakteristika zur Unterstreichung der Aussage angeordnet.

Sorlin sieht die Differenz darin, ob ein Referenzpunkt vorhanden ist, wie im Falle des Dokumentarfilms, oder nicht, wie beim fiktionalen Spielfilm. „But the film exists only in relation to its pretext, and if we want to study it we must compare it with the referent¹⁴³.“ Fiktionale Filme hingegen dienen ausschließlich ihrer selbst: „A fictional film is its own event; [...]. The motion picture is both the cause and the result, it has no referent¹⁴⁴.“ Somit kann weiter gefolgert werden, dass sich die Filmgattungen dementsprechend unterschiedlich an das Publikum wenden. Während der Dokumentarfilm versucht, so klar wie möglich zu sein, können fiktionale Filme auf besondere Deutlichkeit verzichten, ja mehr noch, dadurch dass sie nur ihrer selbst willen gedreht werden, müssen sie der/m ZuschauerIn etwas anderes bieten als reale Fakten, damit dieseR am Film teilhaben kann¹⁴⁵.

Gemeinsam ist ihnen die Fokussierung auf meist nur einen Protagonisten/en. Des Weiteren spielen die Gefühle eine große Bedeutung und der Handlungsstrang organisiert sich gemäß Einleitung, Höhepunkt und Schluss¹⁴⁶.

In der nachfolgenden Graphik möchte ich auf jene Genres hinweisen, welche für den Historienfilm von Bedeutung sind. Zum einen können Historienfilme den fiktionalen oder nichtfiktionalen Filmen zugeordnet werden¹⁴⁷. Darüberhinaus kann ein Historienfilm ohne Charakteristika anderer Filmgenres nicht bestehen. In den in dieser Arbeit zu

¹⁴¹ Vgl. Grassl (2007) S. 18.

¹⁴² Vgl. Hörl (1996) S. 55.

¹⁴³ Sorlin, P., *The film in history. Restaging the Past*. Oxford: Basil Blackwell Publisher, 1980, S. 9.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Vgl. ebd.

¹⁴⁶ Vgl. Rosenstone, R.A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, 1997, S. 33.

¹⁴⁷ Auf die Tatsache, inwieweit ein Film tatsächlich nichtfiktional sein kann, habe ich schon in einer der vorigen Anmerkungen hingewiesen.

analysierenden Filmen spielen der Liebes-, Kriegs- und biographische Film eine besondere Rolle, aus welchen die Historienfilme über Goya Elemente beziehen.

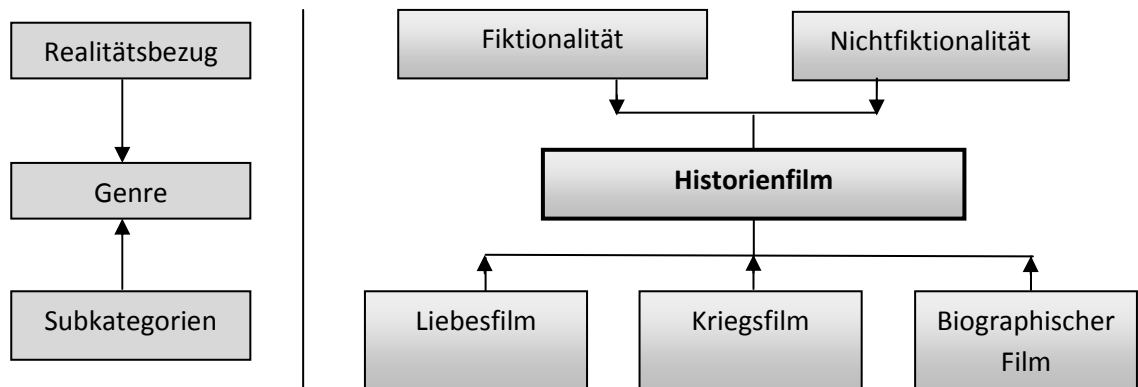


Abb. 4; Filmgenres

Meiner Meinung nach ist die Frage, ob es sich bei einem Film um einen Dokumentar- oder Spielfilm handelt, von der intendierten Funktion des Films seitens des Regisseurs abhängig. Hat der Filmemacher die Absicht das Publikum zu unterhalten, so ist der Film dem Spielfilm zuzuordnen, auch wenn er Elemente des Dokumentarfilms, bzw. authentisches Material, hinzufügt. Im Gegensatz dazu ist die Intention eines Dokumentarfilms zu informieren. Die Historienfilme, welche im Anschluss analysiert werden, sind folglich dem fiktionalen Spielfilm, welcher durch nichtfiktionale Elemente angereichert ist, zuzuordnen.

2.4.4 Historien-, Liebes-, Kriegs- und biographischer Film

In Hinblick auf die nachfolgende Analyse der Filme *Volavérunt*, *Goya en Burdeos* und *La hora de los valientes* möchte ich mich im Folgenden mit dem Historien-, Liebes-, Kriegs- und biographischen Film auseinandersetzen, welche in den vorhin genannten Filmbeispielen dem fiktionalen Film mit dokumentarischen Elementen zu zuordnen sind.

Als Historienfilm gilt ein Film, dessen Handlung in der Vergangenheit spielt und fiktionale und nichtfiktionale Elemente vermischt. Bei der Beurteilung eines solchen Films darf nicht nur der Film an sich behandelt werden, sondern ebenso bedarf es einer Analyse jener Zeit, in der der Film gedreht wurde¹⁴⁸. „We know that history is a society's memory of its past, and that the functioning of this memory depends on the situation in which the society finds itself¹⁴⁹.“ Das heißt, dass ein und dasselbe Sujet in unterschiedlichen Epochen eine andere Aussage haben kann¹⁵⁰. An dieses Zitat kann demnach folgen: „[...] every historical film is an indicator of a country's basic historical culture, its historical capital¹⁵¹.“ Als *historical capital* bezeichnet Sorlin jenes Grundwissen, das den Mitgliedern einer Gruppe gemein ist. In diesem Sinne treten bei der Bewertung des Films mehrere Fragen auf: Welche Figuren können im Film auftreten, ohne dass deren Identität erklärt werden muss? Gibt es Charaktere, deren Beziehung zur bekannten Figur erst dargelegt werden muss? Welche Schauplätze können als bekannt angenommen werden? Kann die Gemeinschaft das dargestellte Geschehen zeitlich einordnen? Abhängig davon, was die/er RegisseurIn als geschichtliches Gemeinwissen annimmt, folgt nun die Interpretation dessen. Sie/Er wählt bestimmte Schauplätze aus, setzt die Figuren in Beziehung zueinander, entwickelt Geschichte anhand eines konstruierten Handlungsstrangs. In anderen Worten, auch wenn der Film wirke, als erzähle er die Wahrheit, so darf nicht außer Acht gelassen werden, dass er dennoch eine Interpretation der/s ErzählerIn/s und damit fiktional ist¹⁵².

Eine weitere Frage ist die Einteilung der historischen Filme. Rosenstone¹⁵³ sieht dabei drei Untergattungen: das historische Drama, die historische Dokumentation und der historische Experimentalfilm. Die wohl bekannteste Art stellt das historische Drama dar, welches meist in den Kinos gezeigt wird (und zum schlechten Ruf der Historienfilme beigetragen hatten; z.B.: *Vom Winde verweht*) Dabei wird des Weiteren eine Un-

¹⁴⁸ Vgl. Pinel (2006) S. 120.

¹⁴⁹ Sorlin (1980) S. 16.

¹⁵⁰ Als Beispiele für den Aktualitätsbezug nennt Pinel z. B. *La Marseillaise*, in welche die zeitgenössisch notwendige Vereinigung Frankreichs zu Zeiten der *Front populaire* gefordert wurde oder *The fall of the roman empire* von Anthony Mann, in welchem die Hegemonie der USA gegenüber der Rest der Welt gefeiert wird.

¹⁵¹ Sorlin (1980) S. 21

¹⁵² Vgl. ebd.

¹⁵³ Vgl. Rosenstone (1997) S. 47.

terscheidung in Filme mit ProtagonistInnen mit realen Vorbildern und Filme mit historischem Hintergrund, aber fiktiven Figuren getroffen.

Die historische Dokumentation wird meist durch eineN ErzählerIn geleitet und stützt sich auf zusätzliches Material wie Fotos, Zeichnungen, Zeitungen etc. Auch die Stimme einer/s ErzählerIn/s tritt häufig auf. Unter dem Begriff des historischen Experimentalfilms wird eine ganze Reihe von Filmen verstanden, welche sich mit Geschichte auseinandersetzen und sich vom Hollywoodstil in intellektueller (wie sie sich thematisch an die Vergangenheit annähern) und künstlerischer Weise unterscheiden.

Der Historienfilm an sich stellt jedoch kein Genre im engeren Sinn dar. Er ist vielmehr ein weites Gebiet, in welches noch weitere Subkategorien¹⁵⁴ einfließen, wie z.B. der Liebesfilm, Kriegsfilm oder biographische Film¹⁵⁵. Der Liebesfilm wird dem romantischen Drama, dessen Ziel die emotionale Bewegung der/s BetrachterIn/s ist, zugeordnet¹⁵⁶. In den Bereich des Kriegsfilms fallen sowohl kämpferische Tätigkeiten als auch politische Unruhen etc. hinein. Da mit Hilfe des Kriegsfilms viele unterschiedliche (teils ambivalente) Positionen, wie Verherrlichung einer Schlacht, soziale Ungerechtigkeiten bis zum totalen Pazifismus, vertreten werden können, stellt der Kriegsfilm ein beliebtes Genre dar, welches regelmäßig RegisseurInnen dazu animiert, mit einem dementsprechenden Sujet zu arbeiten¹⁵⁷. Die letzte Subkategorie stellt der biographische Film dar. Seine Legitimation erhält er durch die Interpretation einer wichtigen Persönlichkeit. Im Falle eines biographischen Films hängt dessen Interpretation vom gewählten Fokus (Privatleben, Liebesleben, öffentliches Auftreten etc.) ab¹⁵⁸.

¹⁵⁴ Im Grunde können alle Filmgenres dem Historienfilm zuträglich sein. Für die zu analysierenden Filme können als zusätzliche Filmgattungen jene gesehen werden, die ich in Abb. 3 ausgewiesen habe.

¹⁵⁵ Vgl. Pinel (2006) S. 120.

¹⁵⁶ Vgl. ebd. S. 88.

¹⁵⁷ Vgl. ebd. S. 119.

¹⁵⁸ Vgl. ebd. S. 36.

2.4.3 Kritikpunkte am Historienfilm

Die Inszenierung eines historischen Moments für einen Film stellt, unter anderem, einen fiktionalen Prozess dar, in welchem die Ereignisse der Narration untergeordnet sind. Es handelt sich um einen Rekonstruktionsversuch, weshalb wir annehmen können, dass wissenschaftlich überprüfbare Gegebenheiten mit Imaginationen vermischt werden. Ebenso können unzureichende Recherchearbeiten zu Fehlern im Film führen¹⁵⁹, auch wenn mittlerweile HistorikerInnen zur Unterstützung herangezogen werden (was vor den 1960ern keineswegs der Fall war. Damals meinten sich Regisseure und Drehbuchautoren durchaus im Stande die „wahre“ Geschichte abbilden zu können¹⁶⁰.)

Rosenstone¹⁶¹ meint jedoch, dass weder die Fiktionalität noch der Mangel an Recherche den historischen Moment so ungenügend darstelle, wie das Medium „Film“ an sich selbst. Denn aufgrund des zeitlichen Limits sehen sich FilmemacherInnen gezwungen, gewisse Elemente, die vom Handlungsstrang wegführen, nicht darzustellen. Was wir zu sehen bekommen, ist eine lineare Erklärung eines vielschichtigen Ereignisses, dessen mögliche Komplexität nicht greifbar gemacht wird. Ob das Medium Film nun in ausreichendem Maße Geschichte darstellen und einem wissenschaftlichen Anspruch gerecht werden kann oder nicht, dazu gibt es verschiedenste Meinungen. Rosenstone stellt die zwei Positionen von Raack und Jarvie beispielhaft gegenüber, wie in der Wissenschaft über die Darstellungsmöglichkeit von Geschichte im Film diskutiert wird.

R.J. Raack¹⁶² ist davon überzeugt, dass nur durch den Film die Vergangenheit in all ihrer Komplexität für uns (da visuell) nachvollziehbar wird. Im Gegensatz dazu kritisiert I. Jarvie, dass uns das Kino weder Möglichkeit noch Zeit gibt, das Gesehene zu überdenken. Rosenstone meint jedoch einige Kapitel später, dass der historische Film sehr wohl Anspruch darauf erheben kann, als Medium für die Darstellung der Vergangenheit zu dienen. Kritikpunkte am Film wie etwa die Narrativität oder Konzentration auf ein Element können ebenso bei einer schriftlichen Abhandlung gefunden werden. Das

¹⁵⁹ Vgl. Rosenstone (1997) S. 29.

¹⁶⁰ Vgl. Sorlin (1980) S. 207.

¹⁶¹ Vgl. Rosenstone (1997) S. 29f

¹⁶² Zu einer ausführlichen Darstellung der beiden Positionen siehe: Rosenstone, R.A., *Geschichten in Bildern / Geschichte in Worten. Über die Möglichkeit, Geschichte zu verfilmen*. In: Rother, R. (Hrsg.) *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1991, S. 65-83, S. 67f.

heißt, dass wir uns von der hierarchischen Bewertung von Buch und Film im Bezug auf Wiedergabe historischer Fakten verabschieden sollten¹⁶³. Bezogen auf die in dieser Arbeit zu analysierenden Filme möchte ich hinzufügen, dass ich ebenso keine Unterscheidung zwischen einer filmischen oder schriftlichen Dokumentation von Historie sehe. Sowohl für einen Text als auch für einen filmischen Diskurs muss sich die/er AutorIn des Produkts entscheiden, ob sie/er ein fiktionales oder der Geschichte treues Werk schafft. Letztendlich ist das Medium, in welchem Geschichte gezeigt wird, sei es nun Film, Text, Bild oder Foto einerlei. Es geschieht in jedem Fall eine Auswahl von Momenten und eine Interpretation der/s Schaffenden und damit eine autorbedingte Montage, die subjektive Eingriffe in die darzustellende Geschichte bedingt. Vielleicht müsste man aber bedenken, dass der visuelle Eindruck im Film direkter ist und die/er BetrachterIn daher dazu neigt, das Gesehene als wahr anzunehmen. Im Text allerdings befindet sich die/er LeserIn aufgrund der Schrift weiter von der Erzählung entfernt. Sie/Er ist nicht in der Geschichte drinnen, sondern kann sich erst durch eine eigenständige Reflexion „ein Bild davon machen“. Aus diesem Grund glaube ich, dass viele HistorikerInnen zu Recht kritisieren, dass auch fiktionale Filme über vergangene Epochen und Persönlichkeiten vom Publikum als wahre Gegebenheiten interpretiert werden. Abschließend kann man aber sagen, dass das Kino sehr wohl eine Möglichkeit bietet, sich der Vergangenheit anzunähern, ebenso wie das der Roman, das Bild und die Musik bieten.

Filme vergangener Jahrzehnte sind wertvolle Zeitdokumente, die uns viel über die Art und Weise wie die Menschen zu der entsprechenden Zeit gelebt haben preisgeben. Filme historischen Inhalts verraten uns die Einstellung der/s FilmemacherIn/s über die bearbeitete Zeit. Analysieren wir nun einen Historienfilm der Vergangenheit, lernen wir zwei unterschiedliche Zeitebenen kennen und wie diese zueinander stehen. Mit den Worten Sorlins:

The study of the cinema [is] considered as a document of social history that, without neglecting the political and economic base, aims primarily at illuminat-

¹⁶³ Vgl. Rosenstone (1997) S. 36.

ing the way in which individuals and groups of people understand their own time¹⁶⁴.

2.5 Zusammentreffen von alten und neuen Bildmedien

Obwohl die beiden Medien Malerei und Film viele gemeinsame Eigenschaften haben, wurden sie bis jetzt nur gelegentlich in ihrer Intermedialität behandelt. Viel eher scheint deren Konkurrenz im Vordergrund zu stehen, vielleicht gerade deshalb, weil sie viele Gemeinsamkeiten haben. Dass dies im Sinne der traditionellen Medienkonkurrenz von Alt gegen Neu entstanden ist, verwundert nicht.

Mit der Verbreitung der Neuen Medien wurde die Kritik an der einsetzenden sogenannten Bilderflut laut. Man befürchtete durch den Schwall an Bildern den Verfall des Bildes an sich. Gleichzeitig wurde auch von „Bilderlosigkeit“ gesprochen. Man sah die Kriterien, die für ein „gutes Bild“ standen, durch die als überdimensional empfundene Menge an Bildern in Gefahr¹⁶⁵. Die Neuen Medien, auch wenn natürlich (ebenso wie in anderen Kunstmedien vorher) vieles von minderer Qualität produziert wurde, nahm man zu Beginn nicht als eigenständige Kunstmedien wahr. Wenn man sich nun mit dem Zusammenhang von Bild, Medium und Kunst auseinandersetzt, kommt man heute um die Neuen Medien nicht herum. In der gegenwärtigen Diskussion geht es daher immer mehr um die Koppelung von unterschiedlichsten Medien¹⁶⁶, wodurch die Mediendifferenz aufgehoben werden kann. Dabei sollte jedoch beachtet werden, dass in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung auf einen geeigneten Bildbegriff, welcher die Transformationen von Bildern in die Neuen Medien dementsprechend beinhaltet, zurückgegriffen wird¹⁶⁷.

¹⁶⁴ Sorlin (1980) S. 3.

¹⁶⁵ Gundolf Winter meint dazu, dass mit der Befürchtung um die Krise des Bildes, um den Untergang der Kunst gleichzeitig der des Tafelbildes gemeint ist, da in der europäisch-abendländischen Kultur die Bildkunst mit dem Tafelbild gleichgesetzt wird.

¹⁶⁶ In diesem Zusammenhang möchte ich nochmals auf Kapitel 1.2 „Begriffsabgrenzungen“ und 1.5.3 „Technische versus interpretative Intermedialität“ hinweisen. Die Koppelung von Medien kann auf zweierlei Arten von sich gehen. Zum einen gibt es Medien, welche in sich schon Medien miteinander verbinden, welche traditionellerweise als Einzelmedien gelten. Ebenso werden sie als plurimediale oder hybride Medien bezeichnet. Darüber hinaus gibt es Koppelungen von Medien, welche auf inhaltlicher Ebene zum Kunstaussdruck beitragen.

¹⁶⁷ vgl. Spielmann, Y., Winter, G. (Hrsg.) (1999) S. 7.

Es ist aber nicht so, dass erst mit dem Einsetzen der Konkurrenzsituation mit den Neuen Medien auch über die Alten und deren Vorbilder theoretisch diskutiert wurde.

Im Zuge der „Querelle des anciens et des modernes“, in welcher im 17. Jahrhundert die Vormachtstellung der Antike als unumstößliches Vorbild in Frage gestellt wurde, begann man auch medientheoretisch den Einsatz von z.B. Fläche, Linie oder Farbe zu analysieren. Mit anderen Worten kann man sagen, dass der visuelle Eindruck und dessen Bewertung stets im Wandel war und der aktuelle mit dem vorigen verglichen und in Relation gestellt wurde und wird. Das heißt, dass in der gegenwärtigen Diskussion rund um die Neuen Medien auch vergangene Bildkonzepte mit einfließen müssten¹⁶⁸.

2.6 Konkurrenz zwischen Kunstgeschichte und Medienwissenschaft

Gerade weil der intermediale Dialog von alten und neuen Bildmedien in der Anwendung stattfindet, sollte dieser auch in deren Wissenschaften geführt werden. Winter beklagt jedoch, dass sowohl die Kunstgeschichte als auch die Medienwissenschaft der jeweils anderen sehr verhalten gegenüberstehen. Er bezeichnet es als „angestrenzte Gleichgültigkeit“¹⁶⁹, mit der sich die beiden Wissenschaften (inklusive der jeweiligen Erkenntnisse) behandeln. Wie schon die Konkurrenz innerhalb der Medien selbst, grenzen sich auch deren übergreifende¹⁷⁰ Wissenschaften voneinander ab. So reflektiert die Medienwissenschaft nur sporadisch kunsthistorische Resultate, während sich die Kunstgeschichte in ihrem Tätigkeitsfeld durch die Medienwissenschaft beschnitten fühlt¹⁷¹. Schließlich zählt sie Fotografie, Video, Performance etc. (mittlerweile) ebenso zu ihren Aufgabengebieten wie die bereits etablierten sogenannten Hohen Künste. Dies wird auch stets in Zuständigkeitserklärungen wiederholt, ohne dass jedoch tatsächliche nennenswerte Ausführungen folgen¹⁷². Gleichmaßen zeigt sich die Medi-

¹⁶⁸ Vgl. Winter (1999) S. 26.

¹⁶⁹ Winter (1999) S. 26.

¹⁷⁰ Übergreifend weil sowohl die Medienwissenschaft als auch die Kunstgeschichte mehrere Medien beinhaltet.

¹⁷¹ Vgl. ebd.

¹⁷² Martin Warnke meint dazu, dass sich die heutige Kunstgeschichte mit allen „visuellen Erfahrungsmittel der Gegenwart“ auseinanderzusetzen hätte. Gleichzeitig zweifelt er dabei, ob sie mit ihren methodischen und personellen Ressourcen dazu überhaupt in der Lage sei. Darüber hinaus stellt er in den Raum, ob das Fach schlichtweg noch zeitgemäß ist. Da die Kunstgeschichte sich jedoch schon öfters gewandelt hat, wie z.B. Ende des 19. Jahrhunderts

enwissenschaft den Erkenntnissen der Kunstgeschichte gegenüber distanziert. Winter sieht dafür zwei Gründe. Die vorhin beschriebene Interessensüberschneidung ergänzt er mit einer Interessensverlagerung seitens der Medienwissenschaft. Anfangs wurde die Bildlichkeit der neuen Medien noch stiefbrüderlich behandelt, denn im Zentrum des Interesses standen funktionsgeschichtliche, soziologische und rezeptionsästhetische Überlegungen. Erst im Laufe der Zeit kam die Visualität hinzu. Genau in diesem Punkt könnte wenn schon nicht fächerübergreifend so doch impulsaufgreifend geforscht werden. Von einem gegenseitigen Austausch könnten beide Wissenschaften profitieren, weshalb er heutzutage nicht mehr nur wünschenswert sondern auch notwendig geworden ist. Die Durchleuchtung von ästhetischen Charakteristika eines Kunstausdrucks kann nicht mehr gesondert von dessen technischen und dispositiven Gegebenheiten passieren. Eine Annäherung der Wissenschaften ist somit ebenso spannend wie die ihrer Gegenstandsbereiche selbst¹⁷³.

mit der Erweiterung um das Kunstgewerbe, wird sie auch weiterhin (in vielleicht erneuerter Form) bestehen. Weitere Informationen siehe dazu: Warnke, M., *Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte*. In: Belting, H., Dilly, H. u.a., *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1996⁵, S. 19-44.

¹⁷³ vgl. Winter (1999) S. 27.

3 Malerei im Film

In den folgenden Kapiteln gehe ich auf die Beziehung von Malerei und Film näher ein. Wie treffen die beiden Medien aufeinander? Auf welche Weise präsentieren sie uns ihr intermediales Zusammenspiel? Dabei erweist es sich als wichtig, dass sowohl der Film als auch die Malerei als selbstständige, starke Medien gesehen werden und nur durch die Anordnung der/s FilmemacherIn/s in Relation treten.

3.1 Medienspezifische Selbstreflexion

Die beiden Medien Malerei und Film weisen eine lange verflochtene Geschichte auf. Wenn sie sich über reines Kostümzitiern und Kulissengestalten hinaus annähern, so können diese filmischen Bildaneignungen „die über eine ornamentale Funktion hinausgehen und sich an der Tiefenstruktur des Gemäldes orientieren“¹⁷⁴ zu neuen visuellen Erfahrungen führen. Durch die Rezeption eines Gemäldes erfährt dieses im Film eine Reinterpretation und führt zu einer Neudefinition von Malerei an sich¹⁷⁵. Es ist dabei ein Unterschied bemerkbar, ob ein Film malerische Eigenschaften imitiert und gegebenenfalls adoptiert, oder ob er sich durch Inhalt, Konzeption und Komposition an die Malerei adressiert und diese anspricht. Erst dadurch stehen die beiden Medien dialogisch zueinander. Durch eine medienspezifische Selbstreflexion des Films kann sich dieser als eigenes Medium etablieren.

Sykora sieht den Grund, weshalb Intermedialität von Gemälde und Film attraktiv scheint, darin, dass der Film durch den Einbezug des anderen Mediums auf zweierlei Weise seine Eigenschaft als Medium untermauern kann. Zum einen kann er sich vom gemalten Bild dessen mitgebrachte Funktion der Selbstreferenzialität und damit verbundenen Autonomie eines eigenständigen Mediums einverleiben und zum anderen kann sich dadurch der Film genau gegen das gemalte Bild abgrenzen und seine eigene

¹⁷⁴ Barck, J., *Hin zum Film – Zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants: „Lebende Bilder“ in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini*. Bielefeld: transcript Verlag, 2008, S. 9.

¹⁷⁵ Vgl. Dalle Vacche, A., *Cinema and painting. How Art Is Used in Film*. London: The Athlone Press, 1996, S. 4.

Autonomie konstruieren¹⁷⁶. Das heißt, dass das gemalte Bild entweder als das „Urbild“, zur Unterstreichung der Bildlichkeit des Films gesehen wird, oder gerade umgekehrt dessen piktorale Differenz betont wird¹⁷⁷. Aus der Sicht des Films hat die Bezugnahme auf das gemalte Bild somit nicht nur den interpretativen Aspekt zur Steigerung der Wirkung sondern stellt ebenso ein Kriterium zur Selbstdefinition dar.

Das Bild befindet sich in einem Wandel. Kannte man früher Bildlichkeit nur in gemalten oder gezeichneten Bildern, wurde sie im letzten Jahrhundert schon durch die Bewegung ergänzt. Das Bildmedium wurde zum Medienbild¹⁷⁸. Die sich neu entwickelnde Bildära ist jedoch noch nicht vollends erreicht. Es ist noch abzuwarten, inwieweit das belebte Bild (wie dies der Fall bei interaktiven Anwendungen ist) unsere Vorstellung von Bild, Film, BetrachterIn und den Medien beeinflusst.

3.2 Malerei – Film: Öffnen des Fensters – Eintreten in den Raum

Bilder gelten als Fenster in eine andere Welt. Ohne Umschweife bieten sie sich uns an, machen es uns leicht, unseren Blick ziehen zu lassen. Das Fenster ist geöffnet und beinahe voyeuristisch geben wir uns her. Durch den Rahmen und die Unbewegtheit des Bildes bleibt jedoch ein gewisser Grad an Distanz vorhanden. Das Verhältnis von BetrachterIn und Bild zeichnet sich durch zwei Ebenen aus, welche sich durch den Blick zwar treffen und austauschen können, aber nicht miteinander verbunden werden. Indem der Film uns ein bewegtes Bild anbietet, öffnet er uns nicht nur ein Fenster, sondern eine Tür. Wir treten in das Geschehen des Films ein und stehen nicht nur im stillen Dialog mit dem Bild, sondern des gesamten Raums.

Sowohl die Malerei als auch der Film illusionieren Realität. Wirklichkeit wird vorgespielt. Der Bruch, welcher zwischen der Realität der/s BetrachterIn/s und der Fiktion des (bewegten oder unbewegten) Bildes entsteht, wird in den meisten Beispielen der Kunst aufrechterhalten. Anstatt die vorgetäuschte Wirklichkeit zu kennzeichnen, wird

¹⁷⁶ Vgl. Sykora (2003) S. 17.

¹⁷⁷ Vgl. Barck (2008) S. 10.

¹⁷⁸ Vgl. Winter (1999) S. 15.

eine Weiterführung der Realität der/s BetrachterIn/s vorgegeben. Das *trompe l'oeil*, welches gerade diesen Bruch thematisiert und überspitzt, stellt den Höhepunkt von illusionierter Wirklichkeit dar. Dabei geht es vorwiegend um das Illusionieren von Räumlichkeit. In diesem Sinne stellt der Film eine Weiterführung des *trompe l'oeil* dar. Nun kann die/er BetrachterIn nicht nur in ein Bild hineinschauen, sondern auch hineingehen.

3.3 Intermedialität und Formzitate zwischen den beiden Medien

Innerhalb eines Films kann ein Gemälde unterschiedliche Aufgaben übernehmen. Trotz der enormen Vielfalt ordnet Barck¹⁷⁹ dabei zwei große Gebiete. Zum einen fungieren Bilder als Objekte oder Subjekte der Filmhandlung, wobei sie an ihrer eigenen Narrativierung mitwirken. Als Objekt (wie z.B. der Begierde) stehen sie den filmischen Figuren ebenso gegenüber wie das reale Bild der/m BetrachterIn. Im Falle des Subjekts wird das Bild aktiviert und nimmt die Rolle einer Filmfigur an. Die zweite Position, die Barck hervorhebt, ist die ästhetische Auseinandersetzung mit dem Bild. Dazu werden die Kunstfilme gezählt. Ebenso gibt es eine Vielzahl von Spielfilmen, die künstlerische Kompositionen berücksichtigen. Als wichtige Vertreter von intermedialen Filmen gelten Jean-Luc Godard oder Peter Greenaway. In diesem Sinne kann man Malerei im Film in zwei Subkategorien einteilen. Zum einen kann Malerei direkt im Film wiedergegeben werden. Dabei übernimmt das Gemälde unterschiedliche Funktionen. Zum anderen wird das Gemälde durch ästhetische Verweise in der Filmkomposition evoziert.

¹⁷⁹ Vgl. Barck (2008) S. 9.

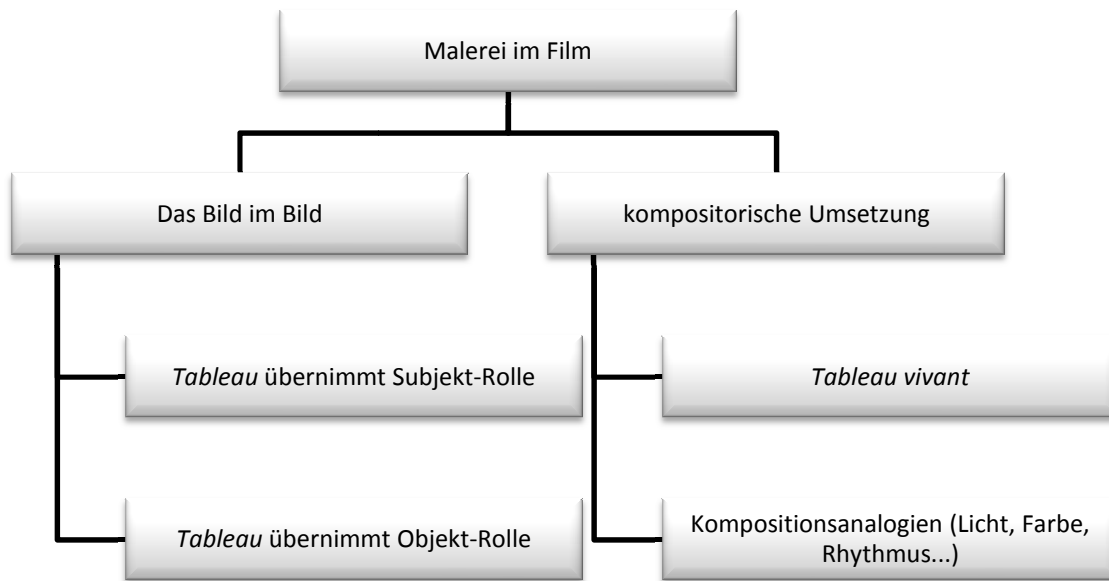


Abb. 5; Malerei im Film

Die Unterscheidung zwischen diesen beiden Strängen zeigt sich durch die An- bzw. Abwesenheit eines Rahmens. Während in der Kategorie „Bild im Bild“ das Bild durch den Rahmen klar von der filmischen Realität abgegrenzt wird, gibt es in der zweiten Kategorie keine Einrahmung, die den Bildinhalt von der filmischen Realität trennt.

Der Rahmen erfüllt an sich eine Doppelfunktion¹⁸⁰. Zum einen markiert er das Bild im Film und macht es somit als eigenständiges Medium erlebbar. Zum anderen distanziert es die/en BetrachterIn vom Bild. Diese Distanz wird sowohl innerhalb des Films von den Filmfiguren als auch von der/vom BetrachterIn des Films wahrgenommen.

In der Kategorie der „kompositorischen Umsetzung“ gibt es keinen festgelegten Rahmen, der das Gemälde vom Film trennt. Der Rahmen wurde zugunsten eines direkteren Austauschs von bewegtem und unbewegtem Bild aufgegeben. Das Bild ist weniger als eigenständiger Kunsta Ausdruck markiert, sondern integriert sich auf subtilere Art und Weise in das Filmgeschehen. Durch die weniger transparente Intermedialität ist umso mehr das Vorwissen des Publikums gefragt.

¹⁸⁰ Vgl. Barck (2008) S. 12. Barck bezieht sich dabei auf die Ausführungen von Georg Simmel.

Unabhängig von der Ab- bzw. Anwesenheit eines Rahmens haben die Kategorien „Bild im Bild“ und die *tableaux vivants* eines gemeinsam: Auf der Ebene des Blicks stehen sich drei Instanzen gegenüber: Publikum des Films – Filmfiguren – gemalte Figuren. Eine Beziehung zwischen zwei Instanzen wird erst durch die dritte ermöglicht. Dabei ist entscheidend welche Funktion das Gemälde innerhalb des Films einnimmt. Die Interpretation der Gemälde und warum sie gerade in jeweiliger Szene gezeigt werden erfolgt bei Bildern mit Objektfunktion durch die Beziehung von Bild und Filmfigur. Durch die Verbindung der beiden Instanzen kann die dritte Instanz, die des Filmpublikums, die Situation deuten. Ähnlich verhält es sich mit bei den *tableaux vivants*, welche im Film ebenfalls Objektfunktion übernehmen. Anders zeigt sich die Figurenkonstellation bei Bildern mit Subjektfunktion. Die drei Instanzen nehmen eine andere Beziehung ein. Dabei entsteht eine Beziehung von den gemalten Figuren mit dem Filmpublikum, wodurch das Bild mit Subjektfunktion die Rolle einer Filmfigur einnimmt und mithilfe des Publikums mit den weiteren Filmfiguren in Kontakt tritt. Im nachfolgenden Kapitel gehe ich auf die Relation der drei Instanzen aufgrund der unterschiedlichen Funktionen des Bildes genauer ein.

3.3.1 Das Bild im Bild: Überlegungen zum *tableau* mit Subjekt- und Objektfunktion

Das Integrieren von Bildern passiert im Film nicht unüberlegt. Jede Kameraeinstellung wird überprüft und nachgebessert, damit sie den Vorstellungen der FilmemacherInnen entspricht. An jedes Bild wird somit eine Information geknüpft. Werden nun Kunstwerke in einem Film gezeigt, übermitteln sie dem Filmpublikum unweigerlich eine Nachricht, auch wenn diese oftmals nur unbewusst wahr genommen wird. Durch das Zeigen von Bildern erhält der Film eine Färbung. Bei der Analyse eines solchen Films sollte daher die Aufgabe eines Bildes zur Diskussion stehen. Eingangs wurde schon die Unterscheidung von *tableaux* als Objekt oder Subjekt getroffen. Was ist damit genau gemeint?

Das Bild hat mehrere Funktionen, es übernimmt eine Rolle. Neben den SchauspielerInnen spielt es ebenso seinen Part. Alle Bilder, und bis jetzt ist es noch gleich, ob sie Ob-

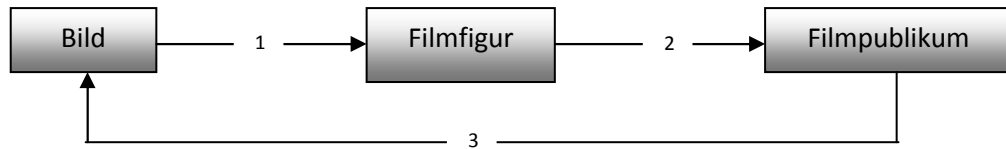
jekt- oder Subjektfunktion besitzen, stehen den Filmfiguren (und dem –publikum) gegenüber. Gemeinsam ist ihnen, dass sie ein Gegenüber konstruieren, das sich selbst in Beziehung zu den Figuren setzt. Der Unterschied zwischen Bildern mit Objekt- bzw. Subjektfunktion liegt darin, inwieweit sich dieses Gegenüber an die Figuren wendet. Somit liegt die Differenz auf der Kommunikationsebene. Bilder mit Objektfunktion sind passive Zeugen und Interpretationsverweise. Ihr Auftreten im Film funktioniert nur durch die Präsenz einer Filmfigur, welche das Bild betrachtet. Erst durch diesen Blick erfährt das Bild mit Objektfunktion eine Bedeutung. Das heißt, dass das Thema des Bildes¹⁸¹ durch die Relation mit der/m BetrachterIn im Film entsteht. Das Publikum benötigt die Filmfigur als Vermittlerin. Somit stellt das Bild mit Objektfunktion einen Interpretationsverweis dar, der die Situation der jeweiligen Filmfigur näher beschreibt. Diese Passivität ist dem Bild mit Subjektfunktion völlig fremd, denn es nimmt aktiv am Verlauf der Handlung teil und greift in das Geschehen ein. Es stellt ein Substitut für eine Hauptfigur dar und bewegt sich dementsprechend in Zeit und Raum des Films. Aus diesem Grund benötigt es nur bedingt der Relation zu einer Filmfigur. Es ist vielmehr so, dass es sich als Gegenüber zum Publikum konstruiert, da es keine Stimme innerhalb des Filmes besitzt, diese erst durch die Instanz des Publikums bekommt und somit in ein Gespräch mit den restlichen Filmfiguren treten kann. Die drei Instanzen Bild – Filmfigur – Filmpublikum stehen daher in einer völlig anderen Konstellation als bei dem Bild mit Objektfunktion. Während bei diesem das Gemälde nur über die Filmfigur in Kontakt mit dem Publikum treten kann, situiert sich der Dialog zwischen Bild mit Subjektfunktion und Publikum unabhängig von den anderen Filmfiguren. Es ist gerade so, dass durch die Relation von Bild mit Subjektfunktion und Publikum das an sich stumme Bild mit seinen MitspielerInnen kommunizieren kann.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Bild, unabhängig davon, ob es Objekt- oder Subjektfunktion hat, und der Film in einem starken Spannungsverhältnis stehen, welches durch die Präsenz des Publikums komplementiert und gelöst wird.

¹⁸¹ Dabei sei auf den Unterschied von Thema und Inhalt hinzuweisen. Inhalt eines Bildes ist das an sich Dargestellte. Thema ist, mit welcher Information das Bild durch den Künstler aufgeladen wird.

Verhältnis von Bildern zu Filmfiguren und –publikum in der Funktion als Objekt und Subjekt.

Bilder mit Objektfunktion



Bilder mit Subjektfunktion

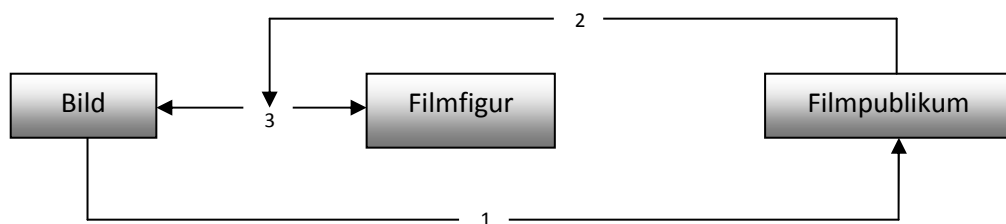


Abb. 6; Verhältnis von Bildern der drei Figureninstanzen

3.3.2 Kompositorische Analogien: *Tableau vivant* und gestalterische Zitate

Dass ein Film, der vor allen Dingen ein Bildmedium darstellt, Kompositionselemente anderer Bildmedien besitzt, erklärt sich von selbst. Der Analysekanon für Bilder, der Farbe, Kontraste, Richtungen, Ausschnitt, Licht etc. beinhaltet, ergänzt mit weiteren Parametern wie Zeit und Bewegung (und in weiterer Folge mit den auditiven Konstanten), stellt zwar ein adäquates Analyseverfahren eines Filmes dar, sagt aber noch nichts über die Verbindung von Malerei und Film aus. Erst wenn von einem bestimmten bildlichen Kunstaussdruck ausgegangen wird und sich der Film dessen Komposition zu eigen macht, kann man von intermedialen gestalterischen Zitaten sprechen. Dabei handelt es sich jedoch nicht um ein schlichtes Zitieren kompositorischer Eigenheiten. Ziel von intermedialen Verflechtungen von Malerei und Film ist, wenn von beiden Medien Elemente aufgenommen und diese weiterentwickelt werden. Als Beispiel hierfür kann man die schon seit jeher für das gemalte Bild beinahe unüberwindbare Herausforderung nach der Darstellung von Bewegung und Geschichte nennen. Im Grunde stehen beide Elemente für etwas, das das Bild nie besitzen kann: nämlich Raum und Zeit.

Durch seine Zweidimensionalität kann das Bild nur Raum illusionieren. Dieser ist noch dazu durch den Rahmen beschränkt. Ebenso verhält es sich mit der Zeit. Das Bild kann durch seine Unmittelbarkeit keinen zeitlichen Prozess darstellen. Es ist ihm nur möglich Zeit zu illusionieren, indem es jenen Zeitpunkt auswählt, der ein Vorher oder Nachher impliziert. Kompositorische Eigenheiten eines Gemäldes müssen auf diese Weise in die des Filmes integriert werden.

Eine andere Möglichkeit, gestalterische Analogien zu schaffen, stellt das *tableau vivant*¹⁸² dar. Die Idee von lebenden Bildern ist keine Erfindung der Filmkomposition. Schon im 15. Jahrhundert gibt es Aufzeichnungen, dass, in den damals zur Verfügung stehenden Medien, Szenen nachgestellt wurden¹⁸³. Im Laufe der Geschichte sind diese jedoch in Vergessenheit bzw. in den Verruf, schlechte Nachahmungen zu sein, geraten. Das abschätzig betrachtete *Tableau vivant* entsprach somit dem neuen Medium nicht. Daher ist der Umgang mit diesem besonders zu Beginn des Stummfilms ambivalent. Zwar missfiel das *tableau vivant*; durch Rückriffe auf die etablierten Kunstmedien versuchte die Kinematographie aber, ihre ästhetische Selbstständigkeit zu finden. In der heutigen Filmkomposition stellt es eine vergessene Möglichkeit der Inszenierung dar, auch wenn es immer wieder Gegenbeispiele gibt. In dem später zu analysierenden Film *La hora de los valientes* und auch in dem 2003 von Julie Taymor gedrehten Film *FRIDA* finden sich aktuelle *tableaux vivants*. Als großer Motivator für das *tableau vivant* kann gelten: vom unbewegten zum bewegten Bild. Diese Annahme entspricht der Grundidee, dass das gemalte Bild ein eingefrorenes Zeitbild darstelle, das durch die Bewegung lebendig wird. Es bietet sich somit an, dieses im Film umzusetzen¹⁸⁴. „[Die Bilder] sind lebendig und bildlich zugleich.“¹⁸⁵ Das filmische Zitieren des Mediums Malerei erfolgt nun entweder durch die erstarrte Nachahmung (*Freeze Frame*) des Bildes, wodurch die Nähe zum Ursprungsgemälde stärker vorhanden bleibt, oder in Szenen, in denen die filmischen Figuren innerhalb des *tableau vivants* miteinander interagieren. Gemeinsam ist diesen beiden Typen, dass sie das Zeit-Raum-Gefüge des Films umfor-

¹⁸² Unter dem Begriff *tableau vivant* wird das Nachstellen einer Bildkomposition eines Gemäldes durch die SchauspielerInnen im Film verstanden.

¹⁸³ Barck bezieht sich dabei auf die bildhauerischen Werke von Niccolò dell'Arca, welcher seine Figurenkonstellationen aus der Bewegung heraus gestaltete.

¹⁸⁴ Vgl. Barck (2008) S. 13.

¹⁸⁵ Ebd. S. 75.

men, da sie einen feststehenden Ort innerhalb der Filmszene determinieren¹⁸⁶. Innerhalb des Films hat das *tableau vivant* somit bühnenhaften Charakter, welcher durch den szenischen Aufbau, die Pose(n) der Darsteller und der Requisiten inszeniert wird. Durch das Einfrieren und die Wiedereinführung der Bewegung erhält der Film einen Überraschungseffekt, der die Besonderheit der darin gefangenen Szene hervorstreicht.

In den meisten Filmen wird der Eindruck eines Bildes durch die Kameraführung und -ausrichtung modelliert. Die Handlungsachse des *tableau vivant* wird parallel zur horizontalen Bildachse ausgerichtet, die fixe Kameraeinstellung entspricht dem Blickpunkt des Publikums. Des Weiteren entsteht ein neutraler und distanzierter Blick durch die Einstellung einer Totalen oder Halbtotale, wodurch die/er BetrachterIn (wie bei einem Theaterstück) die gesamte Szene im Auge behält. Wird eine Kamerabewegung inszeniert, nähert sie das Publikum an die Szene an. So kann die Kamera in das *tableau vivant* hineinfahren und dadurch die Präsenz des Gemäldes verstärken. Eine weitere Möglichkeit ist die des Schwenks einer fixierten Kamera, wodurch die gesamte Szenerie erfasst werden kann. Durch die bewegte und somit subjektivere Kameraeinstellung entspricht es mehr dem Blick einer/s BeobachterIn/s als dem einer/s TheaterbesucherIn/s. Durch die Wahl einer Totale oder Halbtotale muss die Dauer der Szeneeinstellung länger sein, weil die/er BetrachterIn mehr Zeit zur Erfassung der Szenerie benötigt, als im Falle einer Detailaufnahme. Die Einstellungsart und -zeit des *tableau vivant* unterstreicht somit dessen Verschiedenheit von den restlichen Filmszenen. In der Filmwissenschaft wird es daher als Differenzbild bezeichnet¹⁸⁷. Daraus lässt sich folgern, dass sich die Bildlichkeit des *tableau vivant* aus dem Raum und dessen Inszenierung organisiert¹⁸⁸. Aus diesem Grund entrückt sich das *tableau vivant* selbst aus dem Film, weshalb von manchen Seiten kritisiert wird, dass der Film durch das Unterlassen von Bewegung und der Fixierung der Kamera das eigentlich Filmische aufgibt¹⁸⁹. Die/er BetrachterIn des Films nimmt in diesem Sinne ein Art Vermittlerrolle ein, die die beiden Bilder, das des *tableau vivant* und das des Filmes, miteinander verbindet, denn eine Aktualisierung des gemalten Bildes erreicht das *tableau vivant* nur dann, wenn

¹⁸⁶ Vgl. Barck (2008) S. 59f.

¹⁸⁷ Vgl. Barck (2008) S. 69f.

¹⁸⁸ Eine Untersuchung von Malerei, deren Bildlichkeit sich durch den Ort definiert, wäre in diesem Sinne von großem Interesse. Als Analysematerial sehe ich dabei die stark auf die Räumlichkeit orientierte Historienmalerei.

¹⁸⁹ Vgl. ebd. S. 72.

die/er BetrachterIn es erkennt und in den Kontext des Filmes stellt. In dieser Weise treibt sie/er dessen Narrativität voran¹⁹⁰.

4 Francisco Goya y Lucientes im Film

Galt früher das Buch als Leitmedium schlechthin, erhielt es mit der Erfindung der Fotografie, der Tonaufzeichnung und dem Film starke Konkurrenz. Das geschriebene Wort war früher die einzige Möglichkeit der Wissensvermittlung. Heute im Zeitalter der Technisierung werden wieder verstärkt alle Sinne angesprochen. Die elektronische Medienkultur löste somit die Druckkultur in ihrer Kommunikationsfunktion ab¹⁹¹. Dies hat natürlich auch Auswirkungen auf unser Geschichtsempfinden und was wir von Persönlichkeiten vergangener Zeiten halten. Daher möchte ich im Folgenden auf die Rolle des Künstlers und seiner Werke in Filmen, (die u.U. vom Publikum als Geschichtsquellen herangezogen werden) näher beleuchten.

4.1 Der Künstler im Film

Künstlerisches Gestalten geht von der Intention des Schaffenden aus. Welche Idee steckt hinter dem Werk? Was möchte sie/er uns mitteilen? Egal in welchem Medium sie/er sich ausdrückt, sei es in Schrift, Bild, Musik oder Film, das Werk ist eingebettet in seine Intention und Zeit, in der es entsteht. Denn es wird eine Auswahl getroffen. Ein Ausschnitt, eine Sequenz, etwas, das der/m KünstlerIn so wichtig erscheint, dass sie/er es jemand anderem mitteilen möchte. Durch das Auswählen eines Ausschnitts interpretiert sie/er seine Zeit und Umgebung. Das heißt, wir erfahren aufgrund eines künstlerischen Werks drei Dinge: Zum ersten den historischen Moment des Dargestellten, zum zweiten Themen, die zum Zeitpunkt des Entstehen des Werkes von Interesse sind

¹⁹⁰ Vgl. Barck (2008) S. 75.

¹⁹¹ Vgl. Hartmann, F., *Mediologie. Ansätze einer Medientheorie der Kulturwissenschaften*. Wien: Facultas, 2003, S. 7.

und drittens versuchen wir zu erfahren, was die/er Kunschtchaffende mit der Auswahl gerade dieses historischen Motivs ausdrücken wollte. Wenn nun ein Film über einen KünstlerIn gedreht wird, so wird deren/dessen Schaffen und Person unweigerlich von der/vom FilmregisseurIn interpretiert.

So wie in den anderen Medien, können im Film diese Charakteristika wiedergefunden werden. Besonders die Darstellung von Geschichte kann dem Medium Film im Vergleich mit anderen Medien sehr gut gelingen, da wir nicht nur den Text (wie im Buch), nicht nur das Bild (wie in einem Gemälde) oder die Musik kennenlernen, sondern uns viele zusätzliche Parameter zur Verfügung stehen. In dieser Weise können wir Rückschlüsse auf die Zeit durch Kleidung, Sprache, Verhaltensweisen etc. schließen. Sorlin nennt dies den ethnographischen Effekt des Kinos¹⁹².

Punkt zwei und drei sind sehr eng miteinander verflochten. Schließlich wird zum Beispiel eine Szene bewusst ausgewählt, damit sie die Intention der/s KünstlerIn/s am besten ausdrückt. Interessant dabei ist, dass, wenn historische Fakten im Film widergegeben werden, diese nie ohne die Zeit zu betrachten sind, in der der Film entstanden ist. In anderen Worten, durch das Ins-Bild-setzen der Geschichte wird diese aktualisiert. Denn auch wenn es zu einem Thema mehrere Filme (oder Bücher, Gemälde, etc.) gibt, jeder ist in seine Zeit eingebettet und interpretiert die Vergangenheit auf seine Weise.

Francisco Goya gab immer wieder Anlass¹⁹³ sich mit ihm und seiner Zeit filmisch auseinanderzusetzen. Dies kann man zum einen dadurch begründen, dass der Maler ein langes und interessantes Leben führte und zum anderen sehr turbulente Zeiten miterlebte. Anlass für eine Aufarbeitung gaben meist die runden Geburts- und Todestage oder weniger oft diverse Bucherscheinungen. Dabei können wir festhalten, dass die Behandlung des Themas Goya in den später zu analysierenden Filmen in zweierlei Hinsicht vor sich geht.

¹⁹² vgl. Sorlin (1980) S. 24.

¹⁹³ Einige Beispiele, in denen Goya als Figur in Filmen aufgetreten ist, sind u.a. *Dos de mayo* (1927) von José Buchs, *Pepe-Hillo* (1928) ebenso von José Buchs, *Goya vuelve* (1928) von Modesto Alonso, *Goyescas* (1942) von Benito Perojo, *La maja del capote* (1944) von Fernando Delgado, *María Antonia la Caramba* (1951) von Ruiz Castillo, *The naked Maja* (1958) von Henry Koster, *Goya, historia de una soledad* (1970) von Nino Quevedo, *Goya, genio y rebeldía* (1971) von Konrad Wolf und schließlich *La hora de los valientes* (1998) von Antonio Mercero, *Volavérunt* (1999) von Bigas Luna und *Goya en Burdeos* (1999) von Carlos Saura. Águeda Villa hat in ihrem Aufsatz *Goya en el relato cinematográfico* all jene Filme zusammengestellt, in denen Goya als Haupt- oder Nebendarsteller auftritt.

Für unsere Untersuchung gilt, dass zum einen die historische Figur Goya im Film auftritt und seine Biographie oder Teile davon (mit unterschiedlichen Akzentsetzungen und auch Veränderungen) wiedergegeben wird. Dies ist zum Beispiel der Fall bei *Voláverunt* von Bigas Luna oder *Goya en Burdeos* von Carlos Saura. Anders können Querverweise auf den Maler gezogen werden, ohne dass dieser als Person zu sehen ist. Hier sei auf *La hora de los valientes* von Antonio Mercero verwiesen.

Somit zeigt sich, dass der Maler Goya auf unterschiedlichste Weise in Szene gesetzt wurde. Während anfangs (etwas bis 1958) der Maler als Vermittler zwischen Publikum und seiner Zeit diente, wurde später der Künstler an sich ins Bild gerückt. Als besondere Herausforderung erweist es sich dabei, seine Taubheit filmisch darzustellen.

So unterschiedlich die einzelnen Filme in ihrer Schwerpunktsetzung und Interpretationen Goyas sind (als Revolutionär, Liebhaber, Freidenker, Nationalist...), eines haben sie alle gemeinsam: das Herausnehmen eines Teilaspekts seines Lebens und dessen Auslegung gemäß der Zeit, in der der Film gedreht wurde¹⁹⁴.

4.2 Geschichtliche Entwicklung des Sujets „Goya im Film“ bis zur Gegenwart

Die Figur des Malers Francisco Goya wurde zum ersten Mal 1927 filmisch verwendet. Der Regisseur José Buchs nahm den 100 jährigen Todestag des Künstlers als Anlass für seinen Schwarzweißfilm. Leider ist der Film *Dos de mayo* nicht mehr erhalten. Ein Jahr später drehte Buchs den Film *Pepe-Hillo*, in welchem intermediale Verweise zu Goyas *Tauromaquia* zu finden sind. Von diesem Film ist nur mehr ein 25 minütiges Fragment erhalten. Es ist anzunehmen, dass Goya im Film beim tödlichen Unfall von Pepe-Hillo zu sehen ist. (In Goyas Zeichnungen zur *Tauromaquia* findet sich der Torero zwei Mal wieder. Siehe dazu Nr. 29 *Pepe Illo haciendo el recorte al toro*¹⁹⁵ und eine weitere Zeichnung, die jedoch nicht in der ersten Veröffentlichung inkludiert ist, sondern erst bei der Edition von 1876 den Buchstaben E trägt¹⁹⁶.) José Buchs, der sein Nationalbe-

¹⁹⁴ Vgl. Águeda Villar (2001) *Goya en el relato cinematográfico*. S. 101.

¹⁹⁵ Siehe Bildanhang Nr. 4.

¹⁹⁶ Vgl. Águeda Villar (2001) S. 69f.

wusstsein in seine Arbeiten einfließen lässt, begann sich schon zu Beginn der 20er Jahre mit dem Drehen von Kriegsfilmen zu beschäftigen. Er gilt als Experte des historischen Film. In den 20er und 30ern galt ein allgemeines Interesse für das Vaterland und die Toreros (*¡Viva Madrid que es mi pueblo!* (1928), *¡Por la Patria...!* (1929) *¡Gloria que mata!* (1922)¹⁹⁷.) Es ist somit nicht verwunderlich, dass sich der Regisseur Goya und Pepe Hillo annahm.

Luis Buñuel, der durch seine späteren surrealistischen Filme bekannt wurde, erarbeitete in Zusammenarbeit mit Sánchez Vidal und Marie Epstein (Buñuel assistierte in 3 Filmen von Jean Epstein¹⁹⁸) sein erstes filmische Drehbuch im Rahmen des 100. Todestag des Malers. Doch scheiterte er nicht nur aus finanziellen Gründen, sondern auch am Ausschuss zum 100. Todestag in Zaragoza (*junta del centenario de Goya en Zaragoza*), welcher eine historisierende Darstellung bevorzugte. Luis Buñuel stützte sich vorwiegend auf französische Autoren wie Yriarte oder de Matheron, die wesentlich zur *leyenda romántica* von Goya beigetragen haben¹⁹⁹. Zwar versuchte er noch mehrere Anläufe, den Film tatsächlich zu drehen (unter anderem in Hollywood), doch konnte er ihn letztendlich nicht verwirklichen.

Des Weiteren möchte ich auf den Film *Goyescas* von Benito Perojo aus dem Jahr 1942 hinweisen. Perojo ist wohl einer der wichtigsten Regisseure Anfang der 20er Jahre²⁰⁰. In dem Beispiel *Goyescas* tritt nicht Goya als Figur im Film auf, sondern hierbei geht es um Verweise auf ihn und seine Zeit. Dies erreicht Perojo durch den Namen, Einbindung von seinen Bildern, Zeitgenossen und der Epoche²⁰¹. Das Gemälde *El 2 de mayo o la carga de los mamelucos*²⁰² wurde und wird sehr häufig in filmischen Szenen nachgestellt. Auch Perojo stützt sich in einer seiner wenigen Außenaufnahmen auf die Komposition des Malers, als die Spanier sich gegen die französischen Soldaten auflehnten²⁰³. Águeda Villar, die sich dabei auf Sorlin bezieht, meint, dass der Film gleichzeitig jene Zeit widerspiegelt, in der er gedreht wurde. Als Folge der kulturellen Isolierung (aufgrund der politischen Lage) wendeten sich jene Regisseure, die nicht ins Ausland

¹⁹⁷ Vgl. Seguin (1996³) S. 15f.

¹⁹⁸ Vgl. ebd. S. 20.

¹⁹⁹ Vgl. Águeda Villar (2001) S. 71f.

²⁰⁰ Vgl. Seguin (1996³) S. 14

²⁰¹ Vgl. Águeda Villar (2001) S. 74f.

²⁰² Siehe Bildanhang Nr. 1.

²⁰³ Vgl. Águeda Villar(2001) S. 76.

emigriert sind, wieder ihren Wurzeln und Landsleuten zu. In diesem Film werden Musikstücke und Titel eines Werks von Enrique Granados verwendet, der sich von Gemälden Goyas inspirieren ließ. Auch wird in der Inszenierung auf Goyas Bilder verwiesen: Beleuchtung durch eine Laterne, Architekturbögen und das Gewand der porträtierten Personen Goyas.

Im sogenannten *cine de levita* waren Historienfilme sehr beliebt. Besonders geschätzt wurde dabei das 19. Jahrhundert. Für das Entstehen des *cine de levita* war vor allem Perojo mit *Goyescas* federführend. Teilweise großartige Kostüme, Bühnenbilder und Ausstattungen machen jene Filme, die dazu gezählt werden, aus. Inhaltlich sind sie geprägt von Intrigen und Streitigkeiten. Das Ende der Handlung ist stets moralisierend²⁰⁴.

Ein Film kann nicht ohne Rücksicht auf die Zeit, in der er gedreht wurde, analysiert werden. Auch Perojos Film situiert sich in seiner Zeit und in diesem Maße, da er auf Goya verweist, interpretiert er den Maler und seine Werke ebenso. Wenn zu Beginn des Films zwei Frauen unterschiedlichen sozialen Rangs auftreten und in deren Hintergrund Bilder von Goya zu sehen sind, dann müssen wir diese Zusammenstellung gemäß Perojos Zeit sehen. Denn zu jener Zeit war die Gegenüberstellung vom guten Volk und der schlechten, lasterhaften Aristokratie ein populäres Thema, das dem Franco-Regime entsprach. Es ist verständlich, dass sich die Politik Goyas freundliche Sicht auf das Volk gegenüber seinen oft beißenden Abbildungen der Aristokratie zu eigen machte²⁰⁵. Mercedes Ágüida Villar drückt dies folgendermaßen aus:

*[...], esta visión simplificadora del arte de Goya estaba de acuerdo con la imagen que el régimen franquista quiso dar del pintor como patriota, defensor de las ideas más tradicionales, amante de lo popular y de hombre de origen humilde encaramado a las más altas cimas de su profesión*²⁰⁶.

Mit der Zeit begann man sich immer mehr für diesen Film zu interessieren. Der Grund dafür liegt aber nicht in der Darstellungsweise der Epoche Goyas, wie man vielleicht vermuten könnte, sondern in der Art und Weise wie Geschichte aufgrund der Zeit, in

²⁰⁴ Vgl. Seguin (1996³) S. 35.

²⁰⁵ Vgl. Ágüida Villar (2001) S. 75f.

²⁰⁶ Ebd. S. 76.

der der Film gedreht wurde – also in den 40ern – , gemäß deren Vorstellungen geprägt ist²⁰⁷.

In den darauffolgenden Jahren folgten mehr oder weniger gute Filme, in denen Goya eine Haupt- oder Nebenrolle spielte (z.B.: *La maja del capote* von Fernando Delgado oder *La Tirana* von Juan de Orduña). In vielen Filmen fungiert die Figur Goyas als eine Art roter Faden, der die Geschichten, die oftmals, um sie interessanter und „filmtauglicher“ zu machen, sehr stark verändert wurden, zusammenhält. In den 40er und 50er Jahren sind Zarzuelas und Musicalfilme im Stil *à la* Hollywood sehr beliebt. (So stellt auch *La Tirana* einen Musicalfilm dar)²⁰⁸.

Zum ersten Mal im Ausland wurde Goyas Biographie 1958 verfilmt. Die nordamerikanische Teilbiographie von Henry Koster *The Naked Maja*, wurde in Italien gedreht, da aus Gründen der Zensur die Dreherlaubnis nicht gegeben wurde. Erst 30 Jahre später konnte man den Film im spanischen Fernsehen sehen²⁰⁹. Auch in diesem Film wurde weniger Wert auf die tatsächliche Wiedergabe der Fakten gelegt, als auf aus früheren Filmen bereits erprobte Erfolgsrezepte, wie die Eingliederung einer Liebesgeschichte mit der *duquesa de Alba*.

12 Jahre später entstand der erste spanische Tonfilm über Goyas Leben. Der von Nino Quevedo gedrehte Film *Crónica de un amor y soledad de Goya*, besser bekannt unter dem Titel *Goya, historia de una soledad*, sticht durch seine technischen Erneuerungen hervor²¹⁰.

Der deutsche Regisseur Konrad Wolf widmete in der deutsch-russischen Koproduktion *Goya, oder der arge Weg der Erkenntnis* dem spanischen Maler ein sozialistisches Denkmal. Er folgt in der Interpretation und Charakteristik der Figuren dem gleichnamigen Buch von Lion Feuchtwanger, der Goya als karrieresüchtigen doch zugleich auch die Aristokratie ablehnenden Künstler skizziert. Im Laufe des Filmes tritt Goya immer mehr in Kontakt mit der spanischen Bevölkerung, woraufhin er seine Einstellungen überdenkt. Auch seine Beziehung zur adeligen *duquesa de Alba* macht ihm zu schaffen.

²⁰⁷ Vgl. Águeda Villar (2001) S. 76.

²⁰⁸ Vgl. ebd. S. 80.

²⁰⁹ Vgl. ebd. S. 82.

²¹⁰ Vgl. ebd. S. 84.

Bei diesem 1971 aufgenommenen Film (dessen Leistung letztlich darin bestand die zwei Sprachen, in denen er gedreht wurde zu synchronisieren)²¹¹ kann man wieder sehr gut erkennen, wie sehr das Wiedergeben von Geschichte von der Zeit und Einstellung des Regisseurs abhängt.

1996 war Francisco Goyas 250. Geburtstag. Zu diesem Anlass gab es eine Reihe von Festakten und Ausstellungen, deren neue Einblicke, so meint Águeda Villar, zwei Regisseure dazu animiert haben, einen Film über Goyas Leben zu drehen. 1999 wurden die Filme *Volavérunt* von Bigas Luna und *Goya en Burdeos* von Carlos Saura zum ersten Mal gezeigt²¹². Im Anschluss daran stelle ich die Analyse der beiden Filme. Zusätzlich füge ich einen dritten Film *La hora de los valientes* von Antonio Mercero hinzu, da die drei Filme gemeinsam einen umfassenden Überblick über den heutigen Umgang mit Goya zeigen.

4.3 Goyas Bilder im Film

Die nachfolgenden Ausführungen zu Goyas Bildern im Film beziehen sich im Wesentlichen auf die Darstellungen von Águeda Villar²¹³:

In zahlreichen Filmen steht nicht der Maler im Vordergrund, sondern seine Zeitgenossen. Meistens handelt es sich hierbei um Zeitgenossen Goyas, die er portraitiert hatte. Auch die Beziehung zur Herzogin von Alba wird gerne als Liebesgeschichte ausgebaut. Da zur Zeit des Franco-Regimes die Zensur darauf achtete, dass das Image des beliebten Künstlers nicht beschädigt werde, wurden oft historische Namen durch erfundene ersetzt (z.B.: Der Titel des Films *La duquesa Cayetana y Goya* wurde umbenannt in *La maja de Goya* wobei die Figur der Herzogin durch eine erfundene Paloma ersetzt wur-

²¹¹ Vgl. Águeda Villar (2001) S. 88.

²¹² Vgl. ebd. S. 88.

²¹³ Mercedes Águeda Villar ist Professorin und Fachexpertin für Goya an der Universidad de Complutense, Madrid und veröffentlichte ihre Ausführungen zu diesem Thema 2001 in dem Aufsatz *Goya en el relato cinematográfico*. In: Cuadernos de Historia Contemporánea 2001, número 23, S.67-102, S. 69ff.

de). Neben der Inszenierung des Malers selbst oder seines Umfelds können ebenso seine Werke im Film gezeigt werden. In den *tableaux vivants* werden die Kompositionen des aragonesischen Malers nachgestellt. In diesen intermedialen Verweisen wird oft auf Bilder der *cartones* (Vorlagen für die Teppichmanufaktur) zurückgegriffen. Auch die Radierungen der *Tauromaquia* gestalten vielfach Filmszenarien aus. Dies kann darauf zurückgeführt werden, dass der Stierkampf als Teil der spanischen Identität gut mit dem spanischen Maler verknüpft werden konnte.

In dem Film *Goya, historia de una soledad*, versuchte Quevedo, Licht und Farbe den Bildern Goyas nachzuempfinden. Die Behandlung von Goyas Bildern im Film funktioniert hier nicht über das Nachstellen der *tableaux vivants*, sondern indem die Inszenierung des Films den Kompositionscharakteristika des Malers folgt. In diesem Zusammenhang möchte ich auf Abbildung 5 verweisen, in der die Möglichkeiten, wie Malerei im Medium Film integriert werden kann, aufgeschlüsselt sind.

5 Analyse der Filme

Die Filme *Volavérunt*, *Goya en Burdeos* und *La hora de los valientes* finden jeweils eine unterschiedliche Zugangsweise zu dem Künstler und seinem Werk. Da alle Kunstwerke kommunikative Systeme sind²¹⁴, stellt sich die Frage, was die Filme, die den Maler miteinbeziehen, dem Publikum vermitteln. Folglich steht besonders die Rezeption der einzelnen Bilder im Vordergrund der Analyse.

5.1 Analyse des Films *Volavérunt*

5.1.1 Kurze Inhaltsangabe

Die Handlung des Films basiert auf dem Beziehungsgeflecht der Herzogin von Alba, Königin María Luisa de Parma und Godoy. Die beiden Frauen buhlen nicht nur um die Gunst des Ersten Staatsministers Manuel de Godoy, sondern auch um ihr soziales Ansehen.

Der erste Teil des Films ist dem Konkurrenzkampf der beiden Rivalinnen gewidmet. Angereichert wird der Plot durch weitere Figuren wie die Geliebte Godoys Pepita Tudó, seine junge Ehefrau und Goya selbst. Das Leben am spanischen Hofe und der gehobenen Gesellschaftsschicht zu Beginn des 19. Jahrhunderts wird als eines von Intrigen und Machenschaften durchzogenes Netz an Beziehungen herausgearbeitet.

Eine grobe Zäsur innerhalb der Handlung stellt der Tod von Cayetana dar, aufgrund dessen die ihr Nahestehenden und Bekannten mögliche Täter für ihr verfrühtes Ableben suchen. Der Abend vor ihrem Tod, an dem sie ein Abendessen veranstaltet hat, wird nun aus unterschiedlichen Perspektiven erzählt, sodass das Publikum am Ende des Films die wahren Täter des Mordes kennt.

²¹⁴ Vgl. Dümchen (1994) S. 15.

5.1.2 Charakterisierung des Filmgenres

Francisco Goya, die Herzogin von Alba ebenso wie Godoy und die anderen Hauptfiguren stellen historische Persönlichkeiten dar, die uns den Film zeitlich situieren lassen. Es handelt sich somit um einen historischen Film. Beim Genre Historienfilm ist es notwendig, dass noch weitere Gattungen hinzukommen, um die Handlung des Films zu charakterisieren. Das Macht- und Intrigenspiel verbunden mit den verworrenen Liebesbeziehungen lassen den Film als historisches Liebesdrama bezeichnen, was das Hauptgenre dieses Films darstellt. Zusätzlich spielt im zweiten Teil des Films das Genre des Kriminalfilms eine wichtige Rolle, da die Filmfiguren gemeinsam den Tod der Herzogin auflösen. Am Ende des Films erzählt eine Stimme im Off das weitere Schicksal der Handlungsfiguren. Dadurch wird das Verhältnis von scheinbar fiktionalen und nicht-fiktionalen Elementen etwas verändert. Der Erzähler suggeriert dem Zuschauer, dass er historische Fakten erzählt, wodurch der Eindruck eines Nachspanns eines Dokumentarfilms entsteht.

5.1.3 Vorlage

Als Vorlage diente dem bereits erfahrenen Regisseur Bigas Luna, der durch Filme wie *Jamón, jamón* (1992) bekannt wurde, der gleichlautende Roman von Antonio Larreta²¹⁵. Bigas erwähnt in einem Interview, dass er sich bei diesem Film, wenngleich es natürlich Abweichungen vom Roman gibt, weitestgehend an die Vorlage des Schriftstellers gehalten hat (obwohl er sich bei der Adaptierung von Romanen immer das Recht vorbehält, soviel zu ändern wie er für richtig hält. Wenn er seine Veränderungen nicht durchsetzen kann, verfilmt er das Buch nicht)²¹⁶. Sowohl die literarische Grundlage als auch der Film folgen der Tradition der *leyenda romántica* und erzählen Verwirrungen von Liebesabenteuern und Intrigen. Bigas Luna weicht hier in keinsten Weise von seiner Quelle ab und übernimmt auch biographische Fehler wie den in der Film-

²¹⁵ Vgl. Águeda Villar (2001) S. 89.

²¹⁶ Vgl. Pisano (2001) S. 253.

welt beliebten und sich hartnäckig haltenden Verdacht der Vergiftung der *duquesa de Alba* durch die Königin²¹⁷.

5.1.4 Titel des Films

Als die Beziehung, welcher Art auch immer sie war, zwischen Goya und der Herzogin von Alba zu Ende war, fertigte Goya zwei Radierungen an. In dem *Capricho Nr. 61*²¹⁸ mit dem Titel *Volavérunt* ist eine Frau mit weit ausgebreiteten Armen abgebildet, die zu fliegen scheint. Zu ihren Füßen befinden sich drei schauerlich wirkende Gestalten.



Abb. 7; Film I (F I); Min. 00:26:03.; Skizze zu *Volavérunt*

Die zweite Arbeit ist vielleicht weniger augenscheinlich als Vorlage ersichtlich, zeigt aber Goyas Wahrnehmung der *amantes*. Die Zeichnung *Sueño de la mentira y de la inconsciencia* zeigt die gleiche Frau wie bei *Volavérunt* aber mit zwei Gesichtern. Das eine wendet sie dem Autor (Goya?) zu, der ihr die Hand küsst, während sie sich mit dem zweiten Gesicht schon dem nächsten Mann zuwendet. Dieser reicht einer weiteren Dame die Hand. Auch diese Frau hat zwei Gesichter²¹⁹.

²¹⁷ Vgl. Águeda Vilar (2001) S. 89.

²¹⁸ Siehe Bildanhang Nr. 5.

²¹⁹ Vgl. Díaz-Plaja (1989) *Las Españas de Goya*. S. 77.

5.1.5 Die Radierung *Volavérunt*

Die titelgebende Radierung *Volavérunt*²²⁰ wird im Film zum ersten Mal in seiner Entstehungsphase gezeigt. Während Goya Skizzen für *La maja vestida*²²¹ von der Herzogin von Alba anfertigt, arbeitet er daneben an dem Entwurf für *Volavérunt*. Cayetana kommt nun zu ihm herüber und betrachtet ihren eigenen Traum. Schon in einer der vorigen Szenen meinte sie zu Goya während einer Abendgesellschaft: „Me gustaría volar“²²². Die Skizze hat jedoch einen negativen Beigeschmack: die drei schauerlichen Figuren zu ihren Füßen. Die Herzogin äußert sich dazu folgendermaßen: „¿Esta soy yo? Sí, como en mis sueños. Volando. Pero hay monstruos en mis pies. ¿Es que no me quieres?“²²³ Cayetana deutet die schrecklichen Gestalten dahingehend, dass Goya sie nicht liebt. Er greift jedoch nach ihrer Hand, was ihre Zweifel zerstreut. Die Zeichnung kann auch als Vorwegnahme des tragischen Endes gesehen werden, das durch Cayetanas verhängnisvollen Beziehungen und dadurch provozierten Intrigen hervorgerufen wird. Die gezeichneten Gestalten stehen somit für jene Zeitgenossen, die sie am Fliegen hindern. Bigas Luna deutet ihren Traum zu fliegen in sexueller Hinsicht. In der vorhin erwähnten Szene des Abendessens erzählt sie Goya von ihrem Wunsch. Als er nun versucht, Cayetana näher zu kommen, wehrt sie ihn ab. Godoy, der hinzugekommen ist, führt die Herzogin von Goya weg²²⁴, was das Verhältnis der Dreierbeziehung verdeutlicht. Später meint sie zu Godoy: „Esta noche quiero volar.“ Er folgt ihrer Aufforderung und gemeinsam verbringen sie die restliche Nacht²²⁵.

Die beiden Szenen, jene vom Abendessen und die der Skizzenanfertigung, hängen eng miteinander zusammen. Auch in der letzteren ist Cayetanas Fliegen sexuell konnotiert. Nachdem die Skizze sie gleichermaßen beunruhigt als auch fasziniert hat, legt sie sich wieder auf die Chaiselongue, so wie das spätere Bild der *Maja vestida* sie zeigt, und fordert Goya ohne Worte auf, sich zu ihr zu setzen. Er beginnt ihre Füße zu küssen und sie kommen sich immer näher, bis ihre Lust sie in Ohnmacht fallen lässt²²⁶. Der Aus-

²²⁰ Siehe Bildanhang Nr. 5.

²²¹ Ebd. Nr. 6.

²²² Siehe dazu: Bigas Luna: *Volavérunt*, Min. 00:17:38 – 00:18:02.

²²³ Ebd. Min. 00:25:45 – 00:26:10.

²²⁴ Ebd. Min. 00:17:58 – 00:18:30.

²²⁵ Ebd. Min. 00:19:04 – 00:19:12.

²²⁶ Ebd. Min. 00:26:53 – 00:27:50.

spruch „Sie sind geflogen“ steht somit für ihre durch den Geschlechtsverkehr ausgelösten Ohnmachtsanfälle. Es entsteht eine Verbindung von *Volavérunt* mit seiner sexuellen Konnotation und der *Maja vestida*, welche in dieser Szene als *tableau vivant* zu sehen ist. Im Film treffen die beiden Bilder ein weiteres Mal aufeinander. Das Schicksal Cayetanas scheint schon besiegelt zu sein. Cayetana, Goya und Godoy diskutieren über die beiden *majas*²²⁷. Da sich die Herzogin in diesen wiederzufinden glaubt, möchte sie die Bilder kaufen. Godoy widerspricht ihr zuerst, als sie jedoch sagt: „¿Acaso no es este mi sofá, mis cojines, mis pies, ... mis pechos, ... mi volavérunt?“ wird auch ihm Goyas widersprüchliche Abbildung von Cayetana und Pepita augenscheinlich. Der einzige Körperteil, der nicht von ihr dargestellt ist, ist der Unterleib, den sie, nach neuester französischer Mode, epiliert hat.



Abb. 8; F I; Min. 00:59:08; Cayetanas *Volavérunt*

Daher blickt sie Goya, als es ihr bewusst wird, vorwurfsvoll an. Dennoch lässt sie sich durch dieses Element nicht von der Idee abbringen, dass sie die dargestellte Frau auf dem Bild ist. Es ist ihr Körper, ihr *Volavérunt*, der dargestellt ist, und nicht von einer anderen Frau²²⁸.

Als die Herzogin von Alba im Sterben liegt, nimmt Bigas Luna ein letztes Mal auf *Volavérunt* Bezug. Nachdem sie Goya zu sich gebeten hat, sagt sie: „Me gustaría hacer el amor contigo y esta vez desmayarme para siempre. ... te acuerdas: volavérunt.“²²⁹ In

²²⁷ Siehe dazu ebenso *La maja desnuda* im Bildanhang Nr. 7.

²²⁸ Siehe dazu: Bigas Luna: *Volavérunt*, Min. 00:58:37 – 00:59:26.

²²⁹ Ebd. Min. 01:14:35 – 01:15:10.

welcher Weise der Regisseur somit die Radierung Goyas interpretiert ist eindeutig: Es ist der Traum des Sich-fallen-lassens, der sich im sexuellen Akt erfüllt.

5.1.6 Die Bilder *Las majas vestida y desnuda*.

Obwohl Goyas Werk sehr umfangreich ist und auch viele Interpretationsmöglichkeiten bieten würde, konzentriert sich Bigas Luna ausschließlich auf die Bilder *La maja vestida* und *La maja desnuda*²³⁰. Um dieses Gemäldepaar herum, das durch die Dualität seine Originalität erhält, wird die Handlung aufgebaut. Alle weiteren Facetten des Künstlers werden ausgeklammert.

Schon der Vorspann des Films nimmt Bigas Lunas Akzentuierung und Präsentation Goyas vorweg. Das erste Frame, das der Film dem Publikum zeigt, ist *La maja vestida*, welches von *La maja desnuda* überlappt wird. Anschließend wechseln sich die beiden *majas* in sanft übergehenden Schnitten ab. Durch die Bewegung der Kamera wirkt die Sichtweise, die sie einnimmt, dem menschlichen Blick nachempfunden. Mal schneller, mal langsamer tastet sie die Körper ab und verweilt dabei auf einzelnen Details wie der Brust, den Füßen, Beinen, Augen oder dem Unterleib.



Abb. 9; F I; Min. 00:01:40; Vorspann des Films

Der Vorspann leitet mit dem Blick auf den Unterleib gerichtet in den Film über. Dabei wurde das Bild um 90 Grad gedreht, damit die V-Form des Körpers in die des Glases übergehen kann. Der Titel *Volavérunt* kommt hier bei der Bildgestaltung entscheidend zum Tragen, dessen Bedeutung schon im vorigen Kapitel behandelt wurde.

²³⁰ Siehe dazu *La maja vestida* im Bildanhang Nr. 6 und *La maja desnuda* im Bildanhang Nr. 7.

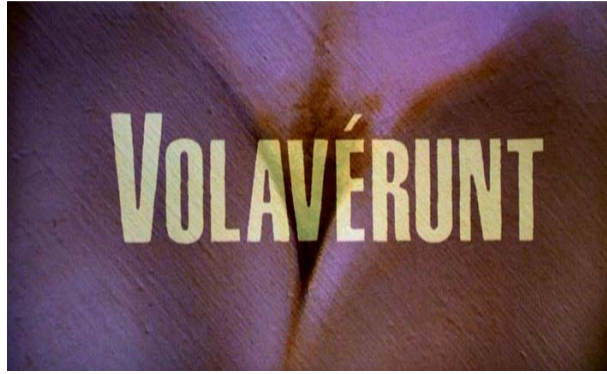


Abb. 10; F I; Min. 00:02:50; Titelanzeige im Film

Den Auftrag für die beiden *majas* gibt Godoy dem Maler bei der Abendeinladung der Herzogin von Alba. Der Príncipe de la Paz möchte, dass Goya ein junges Mädchen, dass er kürzlich kennengelernt hat, nackt malt²³¹. Während der Soiree ist es auch Godoy der Goya den Anstoß dazu gibt, daran zu denken, die Herzogin von Alba nackt zu malen: „¿Y a la Duquesa se atrevería pintarla desnuda?“²³²

Im Folgenden werden die beiden Bilder im Film in Form von *tableaux vivants* wiedergegeben. Sowohl die Herzogin als auch Pepita posieren auf der Chaiselongue für Goya²³³.



Abb. 11; F I; Min. 00:25:11; *tableau vivant* mit Cayetana

In einer im vorigen Kapitel beschriebenen Szene beansprucht die Herzogin von Alba die beiden *majas* für sich, da sie meint, sie stellten sie selbst dar. Ihre These wird zum einen durch Goyas Reaktion auf diesen Ausspruch bestätigt, zum anderen wird sie eben-

²³¹ Siehe dazu: Bigas Luna: *Volavérunt*, Min. 00:16:02 – 00:16:23.

²³² Ebd. Min. 00:18:10 – 00:18:25.

²³³ Ebd. Min. 00:25:10 – 00:25:16 und 00:32:29 – 00:34:10.

so durch die Entstehung der beiden Bilder unterstrichen. An der Pose, die die Herzogin eingenommen hat, verändert der Maler nichts. Sie scheint für ihn perfekt zu sein. Im Gegensatz dazu wirkt die Haltung Pepitas gekünstelt. Goya verändert ihre eigene eingenommene Haltung dahingehend, dass sie der der Herzogin gleichkommt.



Abb. 12; F I; Min. 00:34:12; *Tableau vivant* mit Pepita

Die Frage, wen nun die Frau auf dem Bild tatsächlich darstellt, bleibt auch am Ende des Films offen.

Zum letzten Mal werden die Bilder zum Schluss des Films gezeigt. In Godoy's Büro wurde die *Maja vestida* vor der *Maja desnuda* gehängt und mit einer Ziehkonstruktion konnte man sie hinauf ziehen bzw. vor der *Maja desnuda* herunterlassen, sodass diese vor ungewollten Blicken geschützt war. Der Film endet damit, dass die *Maja vestida* hinaufgezogen wird und den Blick freigibt auf ihr nacktes Pendant. Die Kamera zoomt dabei wieder ähnlich wie im Vorspann auf ihren Unterleib, bis das Bild im Abspann mit dem *black screen* überblendet wird²³⁴.

5.1.7 Der Künstler im Film

Bigas Lunas Inszenierung Goyas liegt (neben seiner starken Bindung zu Cayetana) vor allem auf seinen beruflichen Tätigkeiten. In vielen Szenen²³⁵ wird das Malen selbst in den Vordergrund gestellt. Darüber hinaus legt der Regisseur großen Wert darauf, dass

²³⁴ Siehe dazu: Bigas Luna: *Volavérunt*, Min. 01:47:43 – 01:48:24.

²³⁵ Siehe Szenenverweise der vorigen Kapitel.

die Atmosphäre der Bilder Goyas sich im Film wiederfindet. Es ist bekannt, dass Goya vorwiegend nachts malte, da dadurch die Farben besser zur Geltung kämen. Im Film *Volavérunt* wird die Stimmung, welche durch das Kerzenlicht erzeugt wird, dem Ambiente des Malens nachempfunden²³⁶.

Die Farben stellen im Film eine besondere Rolle dar. Als die mysteriöse Erkrankung ihre Spuren im Gesicht der Herzogin hinterlassen hat, bittet sie ihren treuen Freund Goya ihrem Antlitz wieder mehr Farbe zu verleihen und sie zu schminken. Für einen Abend soll er ihr noch einmal Leben einhauchen.



Abb. 13; F I; Min. 01:04:39; Cayetana wird von Goya geschminkt

Im Zuge dessen erklärt er ihr, dass die Farben *verde veronese*, *violeta del cobalto* und *amarillo de Napolés* sehr starke Gifte sind. Cayetana meint daraufhin, dass der Tod durch *amarillo de Napolés* einer Herzogin würdig sei. So sehr wie Goya ihren Bildern Leben eingehaucht hatte, hofft sie nun, dass er ihr beim Sterben hilft, wenn sie bereit ist. In dieser Todesvorstellung zeigt sich sehr gut die Eigenwilligkeit der Herzogin²³⁷. Goyas Farben bedeuten somit das Leben auf der Leinwand; ebenso können sie aber den Tod bringen. Diese zwiespältige Eigenschaft, welche Cayetana anzieht, erklärt sie ihren Gästen während einer *lección de pintura*²³⁸. Pepita sieht eine Möglichkeit, sich an der verhassten Herzogin zu rächen. Durch das leichte Beschaffen des Gifts verführt, schüttet sie ihrer Nebenbuhlerin das Gift in ihr Weinglas. Kurze Zeit später bereut sie

²³⁶ Siehe z.B. Bigas Luna: *Volavérunt*, Min. 00:15:33, 00:16:54, 01:05:39, u.a.

²³⁷ Ebd. Min. 01:02:25 – 01:05:20.

²³⁸ Ebd. Min. 01:10:45 – 01:11:30.

ihre Tat und schüttet den Inhalt des Glases in die daneben stehende Blumenvase²³⁹. Das Farbfläschchen ist somit für den weiteren Verlauf der Handlung bei der Frage nach dem Mörder von Bedeutung.

5.1.8 Inszenierung eines männlichen Blicks

Cayetanas größte Sorge ist, für Männer nicht mehr attraktiv zu sein. Zu Beginn des Films meint sie, dass eine Frau, solange man ihr sagt, dass sie schön sei, beruhigt sein kann. Dann fügt sie unter abfälligem Gelächter hinzu: „Lo malo es que cuando te dicen que eres una mujer interesante. Entonces, significa que ya no saben qué decirte.“²⁴⁰ Die Herzogin definiert sich selbst nur über ihr Aussehen und Ansehen in der Gesellschaft. Ihr Blick ist geprägt von den männlichen Blicken, die sie spürt. Der Film selbst ist von einem männlichen Standpunkt aus gedreht. Schon der Vorspann gleicht einem beinahe voyeuristischen maskulinen Blick, der den passiven Körper einer Frau abtastet. Die *majas vestida y desnuda* drehen und wenden sich zu seinem Vergnügen.



Abb. 14; F I; Min 00:1:13; männlicher Blick auf *Maja desnuda*

In diesem Sinne buhlen die Frauen um die Gunst der Männer und setzen dafür ihr Aussehen, gesellschaftliche Bedeutung und Reichtum als Mittel ein. Während des Films vergleicht nicht nur Cayetana selbst ihre Schätze mit denen der Königin, sondern ebenso ihre Zeitgenossen²⁴¹.

²³⁹ Siehe dazu: Bigas Luna: *Volavérunt*, Min. 01:37:22 – 01:38:02.

²⁴⁰ Ebd. Min. 00:15:45 – 00:16:02.

²⁴¹ Ebd. Min. 00:15:01 – 00:15:16.

Der Regisseur spielt während des gesamten Films mit dem Begriff der *joyas*. Zum einen versteht er darunter die tatsächlichen Schmuckgegenstände wie den Ring der Herzogin, den die Königin als derart starkes Machtsymbol empfindet, dass sie nach dem Tod Cayetanas diesen als Siegeszeichen selbst besitzen will und von Godoy auch bekommt²⁴². Zum anderen bezieht er sich mit dem Begriff auf den weiblichen Körper. Godoy bezeichnet in einem Gespräch mit Cayetana ihr Geschlecht als *joya*²⁴³. Als wenig später die Herzogin bei einem Fest sich bei der Königin vorstellt, tragen die beiden Rivalinnen einen versteckten Kampf aus. Dieser äußert sich in vielsagenden Blicken und gefährlichen Andeutungen. So erkundigt sich die Königin scheinbar beiläufig um vorhin erwähnten Ring. Die Herzogin antwortet ihr daraufhin folgendermaßen: „A Manuel también le gusta mucho. Esta y todas mis joyas.“²⁴⁴ Da die Königin sehr wohl ihre Andeutung versteht, insistiert sie darin, diesen Ring zu besitzen, was ihr letztendlich auch gelingt.

Wie bereits erwähnt, entspricht die Kameraführung den Blicken eines Mannes auf die Frau. Die Frauen sind in Szenen, in denen der Geschlechtsakt gezeigt wird, passiv und lassen den Mann über ihren Körper walten. So nimmt die Kamera während des Beischlafes von Goya und Cayetana den Blickwinkel des Mannes ein.



Abb. 15; F I; Min. 00:28:25; männlicher Blick auf die Frau

Bigas Luna gestaltet somit den Geschlechterkampf nicht zwischen Mann und Frau, sondern zwischen den Frauen um die Männer. Das Werben eines Mannes um eine Dame ist im Film gar nicht vorhanden. Goyas Gefühle für Cayetana zum Beispiel sind zwar allen Beteiligten bekannt, dieser kämpft aber nicht gegen Godoy an. Es sind die Frauen, die sich um die Männer bemühen und die Männer in ihre Kämpfe und Intrigen

²⁴² Siehe dazu: Bigas Luna: *Volavérunt*, Min. 01:46:28 – 01:28:44.

²⁴³ Ebd. Min. 00:19:38 – 00:20:00.

²⁴⁴ Ebd. Min. 00:43:22 – 00:44:19.

hineinziehen. Die inszenierte Rolle des Mannes besteht darin, aus den sich anbietenden Frauen zu wählen.

5.1.9 Einige Veränderungen historischer Gegebenheiten

In den Film *Volavérunt*, den Bigas Luna auch für ein Publikum außerhalb Spaniens konzipiert hatte, wurden zahlreiche Veränderungen der historischen Gegebenheiten eingeflochten.

So hängen, der Komposition der Szene wegen, in Godoys Arbeitszimmer die *majas* hinter dem Schreibtisch. Es ist jedoch bewiesen, dass sich diese nie in seinem Büro befanden, sondern in einem separaten Kabinett, in welchem sich noch weitere Aktgemälde befanden. Des Weiteren wird im Film der Eindruck erweckt, als hätte Godoy Jugendarbeiten Goyas zur Teppichmanufaktur besessen. Dem kann jedoch auch widersprochen werden. Bei den Außendreharbeiten gestaltete es sich als schwierig, die Originalschauplätze zu verwenden. Daher wick man auf andere Lokalitäten aus. Das im Film gezeigte Palais der Herzogin von Alba ist eigentlich das von Riofrío. Auch das im Film gezeigte Gebäude, in dem die Königsfamilie residierte und sich Godoy und die Königin privat trafen, entspricht in Wahrheit dem *palacete de la Alameda de Osuna*. Ebenso wurde nicht das tatsächliche Anwesen Godoys gezeigt, für das Goya einige Bilder anfertigte, sondern der *palacio de Aranjuez*²⁴⁵.

Abgesehen von einigen weiteren Abweichungen in der Biographie der Herzogin von Alba (wie die Vergiftung oder der Stellenwert eines gewissen Juan Pignatelli) entschloss sich Bigas Luna Goyas Modell für die *maja desnuda* in zwei Frauen zu suchen. Diese ungewöhnliche Vorgehensweise erklärte er damit, dass er meinte, dass, auch wenn Goya Pepita Tudó, die Geliebte von Godoy, malte, in Wirklichkeit an seine Cayetana dachte, da er in sie verliebt war und dadurch Teile ihres Körpers in das Bild

²⁴⁵ Vgl. Águeda Villar (2001) S. 90.

hineinarbeitete. Spätere Nachforschungen ergaben allerdings, dass es sich tatsächlich um Pepita Tudó handelt²⁴⁶.

Des Weiteren erzählt die Stimme im Off am Ende des Filmes, dass sich Goya aufgrund des Bildes *La maja desnuda* vor dem Inquisitionsgericht verantworten musste. Dadurch war er gezwungen, ins Ausland zu emigrieren. Durch die Wahl eines Sprechers im Off, erreicht Bigas Luna eine größere Glaubwürdigkeit. Fakt ist, dass Goya zwar vor das Inquisitionsgericht geladen wurde; falsch ist aber, dass er aufgrund der *Maja desnuda* emigrierte, denn er wurde freigesprochen. Der Grund warum er tatsächlich ins Ausland ging, war zwar unter anderem die Wiedereinführung der Inquisition, aber nicht ausschließlich. Zusätzlich gab es eine Reihe weiterer Gründe, die ihn dazu bewogen, seinen Lebensabend in Bordeaux zu verbringen.

5.1.10 Bigas Lunas Zugang zu Goya

Das Bild, das dem Zuseher von Goya vermittelt wird, beschäftigt sich nur mit einem Teilaspekt seines Lebens: Goya als Maler des Königs und der oberen Gesellschaft. Bigas Luna präsentiert uns einen in Beziehungsverwirrungen gefangenen Künstler. Im Grunde spielt es keine Rolle, ob die Handlung rund um die historische Persönlichkeit Goyas aufgebaut ist. Águeda Villar fasst dies folgendermaßen zusammen:

“[...] sólo la ambientación, decorados, vestuarios y exteriores nos recuerdan que estamos ante una película histórica y no un simple thriller de motivación pasional que se podría situar en cualquier época.”²⁴⁷

Denn Bigas Lunas Film *Volavérunt* verfolgt weniger das Ziel, Goyas Biografie (oder Teile davon) wiederzugeben, als eine von Liebes- und Intrigenspiel getränkte Geschichte zu erzählen. Dass sie in der Zeit Goyas spielt, bietet sich aufgrund der heutigen Vorstellungen vom Leben am damaligen Hofe mit all seinen Verwicklungen an.

²⁴⁶ Vgl. Águeda Villar (2001) S. 91.

²⁴⁷ Ebd. S.89.

5.2 Analyse des Films *Goya en Burdeos*

5.2.1 Kurze Inhaltsangabe

Francisco Goya verbrachte seinen Lebensabend in Bordeaux. Ausgehend von dem alten Maler präsentiert uns Carlos Saura die wichtigsten künstlerischen Stationen seines Lebens, welche er Goya selbst erzählen lässt. Dabei spielt die Beziehung zur Herzogin von Alba eine besondere Rolle. Anhand der Erzählungen des alten Goyas werden Szenen aus seiner Vergangenheit zum Leben erweckt. Die wichtigsten Stationen seines Lebens sind grob chronologisch angeordnet, auch wenn Vor- und Rückgriffe ebenso auftreten. In einem großen Bogen sind sein Leben als aufsteigender Maler am Königshof, seine Auftragsarbeiten und der Verlust des Gehörs, ebenso wie seine Kriegserlebnisse, die Arbeiten in der *Quinta del Sordo* und seine letzten Werke, die er in Bordeaux angefertigt hatte, aufgereiht. Vittorio Storaro, der für die Kamera verantwortlich war, erklärt in einem Interview²⁴⁸, dass die chronologische Anordnung sich aus den künstlerischen Arbeiten des Malers bedingt. Denn jeder Lebensabschnitt eines Menschen ist notwendig, damit er zum nächsten kommt. Goya hätte nicht die *pintura negra* malen können, wäre er nicht all jene Schritte, wie die Antikriegsbilder, die Caprichos, die Auftragsarbeiten etc. vorher gegangen. Der Film stellt sich somit der großen Herausforderung, Zusammenhänge eines Künstlers darzustellen, der mehr als 80 Jahre gelebt hatte.

5.2.2 Charakterisierung des Filmgenres

Carlos Sauras Intention des Films *Goya en Burdeos* war, das Leben des Künstlers in seinen Facetten und Zusammenhängen darzustellen. Es handelt sich somit um einen biographischen Film. Anhand seiner künstlerischen Stationen wird der Film in kleinere Abschnitte geteilt, die fließend ineinander übergehen. Dabei erfährt das Leben der

²⁴⁸ siehe dazu: auf DVD angefügtes Interview von Vittorio Storaro: Min. 00:01:29 – 00:02:40.

historischen Figur Francisco de Goya y Lucientes einen Schwerpunkt in der Darstellung der Beziehung zur Herzogin von Alba. Durch die Liebesgeschichte wird auch eine Zuordnung zum historischen Liebesdrama zulässig. Auch das Genre des Kriegsfilms spielt abschnittsweise eine zentrale Rolle im Film. Des Weiteren werden reale Fakten mit fiktionalen Elementen (wie z.B. die Ermordung der Herzogin durch die Königin oder die Darstellung Rosarios als Tochter Goyas) vermischt. Die sehr poetische Aufarbeitung des Sujets von Carlos Saura rückt den Film in die Nähe des Genres Experimentalfilm.

5.2.3 Vorlage

Anders als bei dem vorigen Beispiel *Volavérunt* greift Carlos Saura nicht auf eine literarische Vorlage zurück, sondern präsentiert uns seine persönliche Reflexion über den Maler. Interessant ist aber, dass die Inszenierung sehr stark an das vom Dramaturgen Buero Vallejo geschriebene Theaterstück *El sueño de la razón* erinnert²⁴⁹. In diesem befindet sich der Maler kurz vor seinem Umzug nach Bordeaux. Goya, der durch die Handlung führt, erzählt über sein Leben. Die dabei erwähnten Zeitgenossen, welche Goya portraitiert hatte, werden durch Beleuchtung zum Leben erweckt.

Auch in dem Film von Carlos Saura führt uns Goya zu wichtigen Schauplätzen seines Lebens zurück, indem er Rosario, der Tochter seiner Lebensgefährtin, Details aus seinem Leben verrät. Im Fall des Films wird der Zuschauer in Form von Flashbacks, welche Szenen seiner Jugend, seiner Zeit am Hofe und im Alter evozieren, zurückgeführt.

In einem der früheren Kapitel habe ich geschrieben, dass das Darstellen der Taubheit im Film ein großes Problem ist. Auch Saura war mit deren Umsetzung konfrontiert. Er löste es, indem er schon zu Beginn des Films erklärt, dass Goya Lippen lesen könne²⁵⁰. Daher sprechen die anderen Figuren ein wenig überzogen artikuliert und mit dem Gesicht ihm zugewandt²⁵¹.

²⁴⁹ Vgl. Águeda Villar (2001) S. 94.

²⁵⁰ Vgl. ebd. S. 92.

²⁵¹ Siehe zum Beispiel in der Badeszene: Carlos Saura: *Goya en Burdeos*, Min. 00:10:20 – 00:10:43.

5.2.4 Goyas Relation zur Cayetana

Die Beziehung zur Herzogin von Alba stellt in dem Film eine besondere Rolle dar. Der alte Maler leitet das Filmpublikum zwar durch sein Leben, zu welchen Stationen er uns führt, hängt aber sehr stark von den Auftritten „seiner Cayetana“ ab. Schon zu Beginn des Films ist es die Fürstin, die den verwirrten alten Mann auf die Straße lockt²⁵². Ihr Auftritt wird mit dem Einsetzen der Melodie mit den Kastagnetten begleitet. Auch die blaue Einfärbung des Bildes während ihres Auftritts beim alten Goya ist kennzeichnend für sein Abtauchen in die Fantasie.



Abb. 16; F II; 00:51:25; blaue Einfärbung Cayetanas

In dem Film *Goya en Burdeos* wird eine Liebesbeziehung zwischen dem Hofmaler Goya und der eigenwilligen Herzogin als Fakt hingestellt. In einer der zahlreichen Szenen aus seiner Erinnerung, sagt er, dass er sie liebt²⁵³. Die wiederholten Auftritte von Cayetana, welche der alte Goya sich einbildet, zeigen wie sehr dessen emotionale Abhängigkeit selbst viele Jahre nach ihrem Tod noch besteht.

In welcher Weise die beiden im realen Leben auch zueinander gestanden haben mögen, die Beziehung wird zugunsten der *leyenda romántica* ausgebaut. Die Rolle von Goyas Frau wird daher auf ein Minimum reduziert und sie tritt nur soweit im Film auf, als dass es die Vertrautheit von Goya und Cayetana unterstreicht²⁵⁴. Im Nachhinein

²⁵² Siehe dazu: Carlos Saura: *Goya en Burdeos*, Min. 00:04:58 – 00:06:28.

²⁵³ Ebd. Min. 01:03:00 – 01:03:10.

²⁵⁴ Ebd. Min. 00:57:42 – 00:58:00.

meint der alte Goya, dass er kein guter Ehemann gewesen wäre. Ebenso nennt er im Film seine Frau Josefa oder Josefina²⁵⁵. Wir wissen, dass sie von ihrer Familie aber Pepa genannt wurde²⁵⁶. Vermutlich wollte Saura durch die weniger vertraut wirkende Anrede Goya von seiner Ehefrau distanzieren und ihn emotional stärker an Cayetana binden.

Die Beziehung zwischen Goya und Cayetana wird als sehr intensiv dargestellt. In welchem Machtverhältnis sie zueinander stehen, drückt sich in folgendem Bild aus:



Abb. 17; F II; 00:55:51; Verhältnis von Goya und Cayetana

Saura zeigt uns Goya als einen von der Fürstin gebundenen Mann. In dem Szenenwechsel, in welchem Goyas Gesicht mit dem Gemälde der Cayetana überschritten wird, deutet der Regisseur deren Relation an²⁵⁷. Der übergehende Schnitt ist von seinem Gesicht zu ihren Füßen²⁵⁸. Die für das Gemälde charakteristische Handhaltung hat die Herzogin noch nicht eingenommen. Das heißt, das Machtverhältnis zwischen den beiden Personen ist implizit, was durch Goyas Inschrift „Todo Goya“ im Ölbild wieder seinen Gegenpart findet. Denn auch wenn Cayetana ihn zu ihren Füßen weist, gehört doch alles ihm.

²⁵⁵ Siehe dazu: Carlos Saura: *Goya en Burdeos*, Min. 00:18:25 – 00:18:40.

²⁵⁶ Vgl. Águeda Villar (2001) S. 93.

²⁵⁷ Siehe dazu Bildanhang Nr. 8.

²⁵⁸ Siehe dazu: Carlos Saura: *Goya en Burdeos*, Min. 00:55:46 – 00:55:52.



Abb. 18; F II; Min. 01:07:23; „Nur Goya“

Das Verhältnis von Goya und Cayetana erhält dadurch eine unauflöslliche Wechselbeziehung, die in dem Ausspruch „Du gehörst mir und ich gehöre dir“ gipfelt²⁵⁹.

Während des gesamten Films sucht ihn die geheimnisvoll anmutende junge Frau immer wieder heim. Hatte sie ihn schon zu Beginn des Films verführt, tritt sie in der Sterbeszene am Schluss des Filmes ebenso auf. Ihr Schatten verdunkelt die Szenerie. Schon einmal versuchte sie den Maler mit sich zu nehmen. Während seiner schweren Krankheit tritt die Herzogin als Todesengel aus einem Tafelbild und ihr Schatten versucht ihn zu umarmen. Doch er will noch nicht mitgehen, denn er will leben²⁶⁰. Erst in der Sterbeszene des Films kann sie sich seiner ganz bemächtigen und ihr Schatten verführt ihren Geliebten ein letztes Mal²⁶¹.

5.2.5 Intermediale Verweise zur Malerei

Zu Beginn des Films sehen wir ein rotes unbestimmtes Etwas. Langsam formt es sich in einen Stierkopf. Die Kastagnetten begleiten den ausgelösten Kadaver, während dieser, an Seilen hängend, durch den Raum geschleift und schließlich hochgezogen wird, so dass er in der Luft hängt. Der Stier, das Nationalsymbol Spaniens schlecht hin, exponiert sich makaber und schauerlich. Was kann das bedeuten? Das Wahrzeichen Spani-

²⁵⁹ Siehe dazu: Carlos Saura: *Goya en Burdeos*, Min. 01:03:50 – 01:03:54.

²⁶⁰ Ebd. Min. 00:24:43 – 00:24:58.

²⁶¹ Ebd. Min. 01:35:05 – 01:35:45.

ens hat jeden Glanz von Herrlichkeit und Ruhm verloren. Gespenstisch wirkt das Fleisch, das wie die geschundene Bevölkerung Spaniens, mit offenen Wunden daliegt. Aus dem Inneren heraus formt sich nun ein neues Bild. Es ist Goya selbst, dem wir entgegen blicken. So sehr, wie der Stier mit der Kultur Spaniens verflochten ist, so stark ist die Verbindung Goyas mit seinem Heimatland. Er formt sich direkt daraus heraus. Seine Kunst entsteht unweigerlich aus der Geschichte und den Erlebnissen des Landes. Das groteske Bild, das wir anfangs präsentiert bekommen, nimmt Goyas geisterhafte Werke, die stets mit der Seele Spaniens verbunden sind, vorweg.



Abb. 19; F II; Min. 00:03:01; aufgehängter Ochse

Abgesehen von diesem interpretativen Ansatz möchte ich auf Rembrandts *Der geschlachtete Ochse* (1655) hinweisen. Dieses Zitat stellt ein Beispiel für Intramedialität dar. Der Querverweis wurde nicht ohne Grund angeführt, denn Goya hatte bekanntlich 3 Vorbilder für seine Malerei: Velázquez, Rembrandt und die Natur²⁶². Im Film bessert sich der alte Goya selbst aus, indem er die Natur durch die Fantasie ersetzt²⁶³.

Auf sein Vorbild Velázquez wird in offensichtlicherer Form eingegangen. Als er vor dessen *Meninas*²⁶⁴ steht, bewundert er Velázquez' Leichtigkeit, mit der das Bild gemalt zu sein scheint. Er vergleicht sich mit dem großen Meister und zweifelt, je eine Malerei erschaffen zu können, die so mühelos und leicht wirkt, sodass sie Raum und Zeit entbunden sei²⁶⁵. Ob er dies durch seine Malweise erreicht, würde eine anschließende Analyse verlangen. Dass er es durch seine Themenwahl auf jeden Fall geschafft hat,

²⁶² Siehe dazu: Carlos Saura: *Goya en Burdeos*, Min. 01:23:30 – 01:23:38.

²⁶³ Ebd. Min. 01:23:38 – 01:24:10.

²⁶⁴ Siehe dazu Bildanhang Nr. 10.

²⁶⁵ Siehe dazu: Carlos Saura: *Goya en Burdeos*, Min. 01:20:26 – 01:23:29.

steht durch seine Bilder zum Unabhängigkeitskrieg und seine *pinturas negras* außer Frage.

Saura geht bei der Anordnung der Bilder Goyas grob chronologisch vor. Vor- und Rückgriffe vor allem durch die Auftritte Cayetanas verdichten die Zusammenhänge der malarischen Entwicklungen des Künstlers. Bei den Gemälden der *Quinta del Sordo* jedoch wird der Eindruck erweckt, dass sie vor den Bildern zu den Schrecken des Krieges entstanden wären, da diese entgegen ihrer tatsächlichen Entstehungsfolge im Film vor den Kriegsszenen gezeigt werden. Es werden dem Filmpublikum aber nicht nur die Bilder seiner Vergangenheit nähergebracht, sondern gleichermaßen Goyas Spätwerk. Während der alte Maler seinen Erinnerungen freien Lauf lässt, arbeitet er an seiner Serie *Tauromaquia* und auch das Gemälde *La lechera*²⁶⁶, was eines seiner letzten Ölgemälde darstellt, wird mehrmals ins Bild gesetzt²⁶⁷.

Zwar gelingt es dem Regisseur, Goyas gesamtes Leben und Persönlichkeit durch eine sehr poetische Malweise des Films zu inszenieren, so sind es aber vor allem jene Szenen zur *pintura negra* und zu den *desastres de la guerra*, welche das Filmpublikum fesseln. Diese intermedialen Verschmelzungen von Malerei und Film, welche zur Ästhetik des Films entscheidend beitragen, erreicht Saura vor allem durch gestalterische Analogien zu Goyas Arbeiten. Goyas Geister und Dämonen steigen in das Filmbild hinein, überlappen und dominieren es gar.

Goya befindet sich in der *Quinta del Sordo*. Während er gerade dabei ist, zu malen, erlebt er plötzlich einen starken Migräneanfall. Von den Schmerzen geplagt, muss er sich setzen, und bedeckt sein Gesicht. Nur kurze Momente kann er aufblicken und versuchen, wieder zu sich zu kommen. Doch was er sieht oder wahrzunehmen glaubt, lässt ihn nur noch tiefer in eine Welt abtauchen, die geprägt ist vom Schmerz und den Schrecken, die er erfahren hat. Das Bild *La visión fantástica*²⁶⁸ zuckt kurz auf, gefolgt

²⁶⁶ Siehe dazu Bildanhang Nr. 11.

²⁶⁷ Siehe dazu z.B.: Carlos Saura: *Goya en Burdeos*, Min. 00:37:43 – 00:38:20.

²⁶⁸ Siehe dazu Bildanhang Nr. 12.

von *Duelo a garrotazos*²⁶⁹. Wie Peitschenhiebe schlagen sie auf Goya ein. Nach einem weiteren kurzen Moment flackert *El coloso*²⁷⁰ in den Wolken auf. Der Kamerablick entspricht jenem Goyas. Sie folgt seiner Blickführung und erschreckt beinahe, als sie den Giganten in seiner vollen Größe erfasst. Die ruhige Bewegung des Blicks kontrastiert mit den abrupten akustischen Schlägen als Begleitung, wodurch die Bedrohung der Bilder verstärkt wird.

Goya glaubt seinen Augen nicht zu trauen. Wie gebannt sieht er auf seine Bilder. Saturno starrt mit weit aufgerissenen Augen zurück. Während die vorhin genannten Bilder kompositorisch noch keine Veränderung erfahren haben, greift Saura bei *Saturno devorando a un hijo*²⁷¹ in dessen Gestaltung ein. Das Bild scheint real zu werden. Den kleinen Menschenkörper hinab, fließt das Blut in Strömen. In Goyas Bild fließt keine rote Farbe das Bild hinab.



Abb. 20; F II; Min. 00:59:56; Veränderung von *Saturno devorando a un hijo*

Aus dem Bild *La romería de San Isidro*²⁷² steigen plötzlich die tristen Gestalten in den Raum und umkreisen Goya. Wie eine Spirale schlingen sie sich immer fester um Goya herum. Ihre entstellten Fratzen umzingeln und belagern ihn. Die Kamera fährt der Bewegung genau gegengleich, wodurch Goyas Schwindelzustände für das Filmpublikum nachvollziehbar werden.

²⁶⁹ Siehe dazu Bildanhang Nr. 13.

²⁷⁰ Ebd. Nr. 14.

²⁷¹ Ebd. Nr. 15.

²⁷² Ebd. Nr. 16.



Abb. 21; F II; Min. 00:50:45; Goyas Visionen der *pintura negra* werden lebendig

Die Gestalten verschwinden wieder aus dem Bild²⁷³. Auch Goya befindet sich nicht mehr in dem nun leeren Raum. Die Musik der Cayetana setzt ein und mit ihr kommen andere unbestimmte Zeitgenossen in den Raum. Die Melodie erhält eine bedrohliche Seite und plötzlich senkt sich die Zimmerdecke. Wie Stoff gleitet sie über die hilflos wirkenden Menschen, die schützend die Arme nach oben strecken. Es wirkt als wollten sie durch die Decke hindurch.



Abb. 22; F II; Min. 00:52:02; Figuren wollen aus der Leinwand heraus

Sie sind wie jene Figuren auf Goyas Bildern. Ebenso wie diese Zeitgenossen stellen die grotesken Figuren der Bilder der *Quinta* wahrhaftige Menschen dar, die Goya festhielt.

²⁷³ Siehe dazu: Carlos Saura: *Goya en Burdeos*, Min. 00:49:16 – 00:51:00.

Der Maler hat sie auf seine Leinwand gebannt. Wie diese realen Figuren versuchen sie aus der Leinwand herauszutreten und drängen sich dem Betrachter auf²⁷⁴.

Die Darstellung der *guerra de la Independencia* stellt wohl den Höhepunkt von Sauras intermedialem Film dar. Goya, der als *afrancesado* galt, hoffte auf die Hilfe Frankreichs, Spanien zu einem aufgeklärten Land zu machen. Doch jetzt, als er alt ist, zeigt uns Saura einen Goya, der erkannt hatte, dass dies nicht in Frankreichs Interesse war²⁷⁵. Der Schnitt von Goyas Schlafzimmer zu den Kriegsschauplätzen ist abrupt. Vor einer düster gemalten Leinwand in rot, gelb und schwarz gehalten, ganz so, als wäre der Himmel getränkt vom Geruch von verbranntem Land, taucht von links eine Gruppe von Menschen auf, die durch das Bild zieht. Der Zug kommt vorbei an lebendig begrabenen Menschen, von denen nur mehr die Köpfe aus der Erde ragen.

Die Kamera fährt weiter. Eine Gruppe von Menschen beweint ihre toten Mitmenschen. Die Szene könnte von den zahlreichen Leichenhaufen herrühren, die Goya radiert hat (wie zum Beispiel *Desastres* (Des.) 21, 22²⁷⁶, 23). Danach erscheint ein Mädchen im Bild. Sie sitzt auf einem Wagen und sucht nach ihrer Mutter. Ihr Schreien klingt hoffnungslos. Ob sie ihre Mutter finden wird, oder ist das Schicksal schon gewiss, wie bei Des. 50²⁷⁷? Ebenso wie in Goyas *Desastres* (zum Beispiel Des. 5²⁷⁸, 44, 45, 59) sind auch im Film zahlreiche Kameraeinstellungen, die verzweifelte Mütter mit ihren Kindern ins Bild rücken. Auch in der folgenden Szene sehen wir eine Frau, die ihr Kind drängt, weiter zu gehen und nicht stehen zu bleiben. Die Welt erscheint unwirklich. Der Boden ist verschlammt, ein rauher Wind erschwert das Gehen. Es scheint als gäbe es hier nichts, was zum Überleben helfe. Die Kamera ist umringt von trostlosen Gestalten. Sie schwenkt umher, hält sich mal hier mal dort auf, so als wüsste sie nicht wohin sie fahren sollte. Es ist im Grunde auch allerlei. Denn, egal welches Bild sie einfängt, es ist immer derselbe triste und düstere Anblick. Es scheint, als zeige uns Saura Goyas Blick selbst, der wie in Des. 44 sagt, „yo lo vi“²⁷⁹. Von links wird eine Gruppe von Menschen

²⁷⁴ Siehe dazu: Carlos Saura: *Goya en Burdeos*, Min. 00:51:10 – 00:52:12.

²⁷⁵ Ebd. Min. 01:24:10 – 01:24:55.

²⁷⁶ Siehe Bildanhang Nr. 17.

²⁷⁷ Ebd. Nr. 18.

²⁷⁸ Ebd. Nr. 19.

²⁷⁹ Ebd. Nr. 20.

hereingeführt, wie bei Des. 70²⁸⁰. Sie haben Ketten um den Hals und französische Soldaten drängen ihre Gefangenen weiter. Schließlich bleibt der Flüchtlingsstrom vor einem Leichenhaufen stehen. Die Kamera fährt nach oben in die Vogelperspektive. Ein letztes Aufschreien der Tochter. Ist ihre Mutter hier dabei? Wir wissen es nicht. Denn schon schwenkt die Kamera in eine Halbtotale und dann in eine Naheinstellung, in der wir sehen, wie zwei Menschen die Toten nach noch brauchbaren Habseligkeiten durchsuchen wie bei Goyas Des. 16²⁸¹. Das Bild des Leichenhaufens wird überlappt mit dem Bild des alten Goyas. Rot beleuchtet steht er als stiller Zeuge da. Er ist mitten in der Szene.



Abb. 23; F II; Min. 01:27:58; Goya ist Zeuge

Und auch wenn er nicht mitkämpft, so hat er doch früher im Film über diesen Krieg gesagt: „[...] me he peleado con los pinceles²⁸².“ Sein Gesicht wird wieder mit einer Kriegsszene überblendet. Es scheint als wäre es eine Vorlage zu *Los fusilamientos*²⁸³.

²⁸⁰ Siehe Bildanhang Nr. 21.

²⁸¹ Ebd. Nr. 22.

²⁸² Siehe dazu: Carlos Saura: *Goya en Burdeos*, Min. 00:39:30 – 00:39:44.

²⁸³ Siehe Bildanhang Nr. 2.



Abb. 24; F II; Min. 01:28:12; *tableau vivant* von *Los fusilamientos*

Auf der linken Seite stehen die französischen Soldaten – ihnen gegenüber (somit seitenverkehrt zum Ölbild) die zu Erschießenden. Der Komplementärkontrast von rot und grün dramatisiert die Szene. Auch jener Mann im weißen Hemd mit den hochgehobenen Händen aus dem Gemälde, steht in der Reihe. Anders als im Bild ist aber, dass die feindlichen Truppen nicht auf die nächste Erschießung warten, sondern weiterziehen. Gut organisiert, im Gleichschritt, setzen sie zum nächsten Angriff über. Die zu erschießenden Männer sind an Pfähle festgebunden wie bei Des. 15²⁸⁴.



Abb. 25; F II; Min. 01:28:32; Kriegsszene 1

²⁸⁴ Siehe Bildanhang Nr. 23.

Doch die Spanier rächen sich. Auch hier greift Saura auf eine Radierung als Vorlage zurück. Des. 29 *Lo merecía*²⁸⁵ zeigt, wie Soldaten von Spaniern am Boden entlang geschleift werden, während andere mit Speeren und Mistgabeln auf sie einstechen.



Abb. 26; F II; Min. 01:29:03; Kriegsszene 2

Der Krieg ist unerbittlich. Die Franzosen erschießen die Gruppe. Von der anderen Seite stürmen aber schon wieder Spanier nach. Mit einfachsten Mitteln wie in Des. 5²⁸⁶ attackieren Männer und Frauen die Eindringlinge. Das Mädchen, das vorhin seine Mutter gesucht hat, scheint sie in einer der Angreiferinnen gefunden zu haben. Sie zieht sie weg und sie versuchen zu fliehen. Entsetzt kommen sie am *tableau vivant* des Des. 39²⁸⁷ vorbei.



Abb. 27; F II; Min. 01:29:38; *tableau vivant* von Des. Nr.39

²⁸⁵ Siehe Bildanhang Nr. 24.

²⁸⁶ Ebd. Nr. 19.

²⁸⁷ Ebd. Nr. 25.

Die gesamte Szene wird in der Nacht dargestellt. Mahnend wacht die weiße Mondsichel über dem Geschehen. Möglich ist, dass Saura damit an die Darstellung Goyas von *El 2 de mayo*²⁸⁸ anknüpft, in welcher der Maler die Mameluken als Kriegsgegner darstellt. Eine andere Interpretation könnte sein, dass dies alles zur finsternen Stunde Spaniens zählt.

Wieder ist es das Bild Goyas, das zur nächsten Szene überleitet. Glockenschlagen läutet die Totenwache ein. Die Szenerie färbt sich blau. Ein Karren beladen mit Leichen bahnt sich seinen Weg durch die unheilsame Landschaft, vorbei an erhängten Menschen, um zu einem größeren Haufen von Leichen zu kommen. Glockenschlagen. Auch Goyas Radierung der Serie *Desastres de la guerra* kommt nun zu Ende. Saura nimmt die Idee von Des. 63 und 64²⁸⁹ auf, in welchen die Leichen von den Haufen auf Wägen zur Bestattung gebracht werden. Die Szene verliert ihr blau, und es sind nur mehr Goyas schwarzweiße Radierungen, die durch den Film zum Leben erweckt sind²⁹⁰.

In der Darstellung des Krieges beschreitet Saura einen sehr persönlichen Weg der Charakterisierung des Malers. Wir fühlen uns in ihn hineinversetzt, sehen jene Bilder, die ihn veranlasst haben, sie zu malen. Es ist eine Ballung aus erlebten Eindrücken gemischt mit der Fantasie, die seine Werke zu dem machen, was sie sind. Überlappungen von Kriegsszenen, welche in der Totale gezeigt werden, mit einer Portraitaufnahme des alten Goya verflechten die Bilder für den Zuschauer miteinander. Krieg und Goya gehen eine Verbindung ein, die unlösbar wird. Sie schließen einen Pakt, dass sowohl der Krieg als auch Goya nicht ohne den anderen erwähnt werden kann.

²⁸⁸ Siehe Bildanhang Nr. 1.

²⁸⁹ Ebd. Nr. 26.

²⁹⁰ Siehe dazu: Carlos Saura: *Goya en Burdeos*, Min. 01:24:48 – 01:32:11.



Abb. 28; F II; Min. 01:28:04; Goyas Visionen vom Krieg

5.2.6 Intermediale Verflechtungen mit weiteren Medien

Carlos Sauras Film ist reich an Intermedialität. Zwar basiert der Film nicht auf einer literarischen Vorlage, doch verweist er durch seine Dialoge auf die Literatur. Der Regisseur legte besonderen Wert darauf, dass sich Elemente der Briefe an Martín Zapater in den Gesprächen wiederfinden²⁹¹. In Bezug auf jene Zitate möchte ich nochmals darauf hinweisen, dass in dem Moment, in dem ein Film über eine historische Person gedreht wird, diese interpretiert wird. Saura legt Goya die Worte *nosotros los liberales*²⁹² in den Mund, einen Ausspruch durch welchen sich Goya selbst nicht definierte. Ebenso nennt er im Film seine Frau Josefa oder Josefina. Wir wissen jedoch, dass sie von ihrer Familie Pepa genannt wurde²⁹³.

Saura präsentiert uns eine Synthese aus Fiktion und Realität. Traum und Wirklichkeit verschmelzen miteinander. Halluzinationen wechseln sich mit Alltag ab. Um diese Gegensätze miteinander im Film in Einklang zu bringen, führt uns der Regisseur in eine Welt, in der sich die Künste miteinander verbinden und aufsaugen.

Intermediale Beziehungen zeigen sich im Film *Goya en Burdeos* vor allem in visuellen Koppelungen von bewegten und unbewegten Film. Doch auch auditive Elemente stellen eine wichtige Komponente dar, die zur Gesamtperzeption des Films beitragen. Dadurch dass Goya seit seinem 45. Lebensjahr taub war, nimmt das Hören für ihn im Film

²⁹¹ Vgl. Águeda Villar (2001) S. 93.

²⁹² Siehe dazu: Carlos Saura: *Goya en Burdeos*, Min. 00:11:14 – 00:11:18.

²⁹³ Vgl. Águeda Villar (2001) S. 93.

einen besonderen Stellenwert ein. In der Szene, in der ihm Rosario eine Zeichnung von ihr zeigt, verlangt er von dem Mädchen auf ihr Inneres zu hören. Daraufhin versucht Goya Rosario dazu zu bringen, ihre Fantasie zu benutzen. Der alte Meister beschreibt nun Szenen des Krieges, die er „hört“ und malt sie gedanklich nach. Rosario lässt sich schließlich auf das Spiel ein und hört nun selbst den Donner grollen²⁹⁴. Filmtechnisch sei dazu anzumerken, dass sich Saura nicht nur auf die Einbildungskraft des Zuschauers verlässt, der Fantasie Goyas zu folgen, sondern er hinterlegt seine Aussagen durch ein Ansteigen der Hintergrundmusik und das plötzliche Aufflackern eines Blitzes. Außerdem unterstreicht er mit dem Einfärben des Bildes in ein starkes Rot Goyas Assoziationen zum Krieg.

Innerhalb der zitierten Medien nimmt die Verbindung zum Theater eine besondere Rolle ein. Oftmals stehen die Filmfiguren auf einer begrenzten Bühne, die wie im Theater nur eine Blickrichtung zulässt.



Abb. 29; F II; Min. 00:13:59; bühnenhafter Szenenaufbau

Die Filmfiguren selbst sind Zuschauer von Theaterszenen. Gemäß den Erzählungen Goyas treten die Charaktere der Vergangenheit, die er auf die Bühne ruft, in den Film hinein²⁹⁵. Diese nehmen uns, die wir den Film sehen, mit in die Vergangenheit von Goya. Denn es ist das Gestern, das den alternden Greis beschäftigt.

²⁹⁴ Siehe dazu: Carlos Saura: *Goya en Burdeos*, Min. 00:40:05 – 00:43:00.

²⁹⁵ Ebd. Min. 01:10:00.



Abb. 30; F II; Min. 01:10:41; Goya erweckt Zeitgenossen zum Leben

Saura lässt Goya frühere Zeitgenossen heraufbeschwören. In den Szenen treffen sich Vergangenheit und Gegenwart ohne von einander Notiz zu nehmen. Dadurch wird ein bewusster Bruch in der filmischen Realität erzeugt wie zum Beispiel in der Szene, in der er Rosario von der Ermordung der Herzogin von Alba erzählt²⁹⁶.

Eine weitere intermediale Verknüpfung von Malerei, Theater und Film sehen wir in der Szene von der Wiese von San Isidro²⁹⁷. Anstatt die Szenen real wiederzugeben, erscheinen die Figuren vor großen gemalten Landschaften.



Abb. 31; F II; Min. 00:35:35; gemalter Hintergrund

²⁹⁶ Siehe dazu: Carlos Saura: *Goya en Burdeos*, Min. 01:10:30 – 01:10:48.

²⁹⁷ Ebd. Min. 00:33:50 – 00:36:35.

Sauras intermedialer Zugang zu Goyas Leben und Werk ist sehr umfangreich. Die vorhin angeführten Beispiele sollen daher dessen poetische Arbeitsweise exemplarisch dokumentieren, könnten jedoch noch durch viele weitere ergänzt werden.

5.2.7 Sauras Blick auf den alternden Goya

Saura skizziert den alten Goya als einen verwirrten alten Mann, der in seinen letzten Lebenstagen sein Leben und seine Liebe Revue passieren lässt. Auch wenn er zu Beginn des Films sagt, dass er mindestens 99 Jahre leben wird, genau wie Tizian, so weiß er doch selbst, dass seine Tage gezählt sind²⁹⁸. Im Film wird dies durch das Symbol der Spirale ausgedrückt. Goya zeichnet die Spirale drei Mal im Film. Zu Beginn des Films geht er zum winterlich vereisten Fenster und zeichnet eine Spirale hinein und sagt, dass die Spirale wie das Leben ist²⁹⁹.



Abb. 32; F II; Min. 00:04:56; Spirale des Lebens

Seine Spirale des Lebens scheint am Ende angelangt zu sein. Das winterliche Fenster verweist auf den Winter als letzter Lebensabschnitt Goyas. Als er mit anderen emigrierten Spaniern im Gasthaus sitzt und sie über Spaniens politische Lage sprechen, zeichnet er die zweite Spirale. Die Spirale versinnbildlicht den unabänderlichen Fort-

²⁹⁸ Siehe dazu: Carlos Saura: *Goya en Burdeos*, Min. 00:12:55 – 00:13:10.

²⁹⁹ Ebd. Min. 00:04:25 – 00:04:56.

gang der Geschichte³⁰⁰. Auf ein Ereignis folgt das nächste. Jeder Moment verlangt nach einer Weiterführung. Ebenso wie bei Goyas künstlerischer Entwicklung, bei der eine Phase von der vorigen bedingt ist und die nächste auslöst.

Zum letzten Mal kommt die Spirale am Ende des Films vor. Goya, im Sterben liegend, hebt die rechte Hand. Mit dem Zeigefinger stark gestreckt malt er eine Spirale in die Luft³⁰¹. Die Gestik erinnert an jene der Herzogin in dem Gemälde *La duquesa de Alba*³⁰². Und tatsächlich nur wenige Momente später tritt diese im Film auf und nimmt Goya mit in den Tod.

5.2.8 Rezeption des Films

Nach eingehender Beschäftigung mit dem Film und dessen Bildern, ist es interessant, in welcher Weise Saura es geschafft hat, die unterschiedlichen Medien intermedial miteinander zu verknüpfen. Es ist ein Feuerwerk aus Fantasie, Realität, Halluzinationen und Erinnerungen. Anders als diese delikate Verschmelzung, die uns Saura hier präsentiert, ist Goyas gesamtes Leben vermutlich aus heutiger Sicht auch gar nicht mehr wahrnehmbar. Sein Früh- wie Spätwerk ist durchdrungen von seiner Persönlichkeit, Umgebung und Geschichte. Während für ihn alles einen logischen Anfangs- und Endpunkt hat – eine Spirale –, stehen für uns all seine Arbeiten nebeneinander (wie in der Szene wo Goya an seinen eigenen Bildern vorbeigeht). Oftmals ist es schwer, nachzuvollziehen, in welcher Weise er zum vollendeten Werk gekommen ist. Saura versucht uns in einer fast chronologischen Folge Goyas Biographie näher zu bringen.

Es muss jedoch auch erwähnt werden, dass im Film fiktionale Elemente hinzu kommen, wie die Vergiftung der Herzogin von Alba durch die Königin, oder dass Rosario die Tochter Goyas gewesen sei. Da sie den alten Maler mit *padre* anredet und dieser ihr mit *hija* antwortet, wurde sie in der Presse fälschlicherweise als dessen Tochter be-

³⁰⁰ Siehe dazu: Carlos Saura: *Goya en Burdeos*, Min. 52:12 – 52:16.

³⁰¹ Ebd. Min. 01:33:05 – 01:32:50.

³⁰² Siehe Bildanhang Nr. 8.

zeichnet. Man sieht, dass auch Filme dazu beitragen können, dass Legenden rund um eine historische Persönlichkeit entstehen können.

Abschließend kann man sagen, dass es Saura gelingt, Goyas Gesamtwerk und dessen innere Kraft zu reflektieren. Durch all die intermedialen Verweise gewinnt der Film an Aussagekraft und Interpretationsansätzen, wodurch das Publikum mehr gefordert wird, als wenn dies nicht der Fall wäre.

5.3 Analyse des Films *La hora de los valientes*

5.3.1. Kurze Inhaltsangabe

Im Jahre 1936, als in Spanien die *Guerra Civil* ausbricht, beschließt die Regierung Spaniens, als sie sich nach Valencia zurückzieht, die Kunstschatze des *Museo del Prado* mitzunehmen, damit der *tesoro artístico* vor den Bombardements Madrids geschützt ist. Der junge Manuel hilft bei der Verpackung der wertvollen Gemälde. Besonders jene von Francisco Goya haben es ihm angetan. Bei den letzten Vorbereitungen werden die Arbeiter von einem Luftangriff überrascht. Als auch Manuel das Gebäude verlassen möchte, entdeckt er ein kleines Selbstportrait Goyas, das er zur Sicherheit mitnimmt. Im Luftschutzraum lernt er Carmen kennen, die ihre Familie in einer der früheren Angriffe verloren hat. Mit ihrer Hilfe und der seiner Familie (seines Großvaters, Tante Flora mit ihrem kleinen Sohn Pepito) möchte er das Selbstportrait so lange aufbewahren, bis die Unruhen vorüber sind, und er das Gemälde an seinen rechtmäßigen Platz zurückgeben kann. Während der Kriegsunruhen heiratet er Carmen, welche ihm später Manolito schenkt. Der Nachbar Lucas ist dem Geheimnis der Familie auf die Spur gekommen und entwendet Manuel das Selbstportrait Goyas, was er anschließend verkauft. Manuel kann es sich jedoch wieder zurückholen (indem er dessen Käufer im Kampf ersticht). Nachdem die *Guerra Civil* von Franco gewonnen ist, unternimmt Lucas, welcher in den Militärdienst eingetreten ist, eine Razzia. Manuel flüchtet mit Goya ins Museum, wo er hingerichtet wird. Der Film endet einige Jahre später mit dem Besuch von Carmen und Manolito bei Goya.

5.3.2 Charakterisierung des Filmgenres

Das zentrale Thema des Films *La hora de los valientes*, um welches herum der Regisseur Antonio Mercero seine Geschichte konzipiert, ist der Transfer der Bilder des *Museo del Prado* ins Ausland zu deren Rettung. Es handelt sich um ein reales geschichtliches Ereignis. Der Film ist somit dem Genre des Historienfilms zuzuordnen. Die Handlung beginnt während des Ausbruchs der *Guerra Civil* und schließt wenige Jahre nach dessen Beendigung. Eine exaktere Klassifizierung der Filmgattung zeichnet *La hora de los valientes* als historischen Kriegsfilm aus. Obwohl das zentrale Motiv einer realen Gegebenheit entspringt, handelt es sich bei diesem Film nicht um einen Dokumentar-, sondern um einen fiktionalen Spielfilm, denn die Handlung und Charaktere sind frei erfunden. Im Laufe des Films verlieben sich Manuel und Carmen.

In den Kapiteln zu den Filmgenres habe ich schon darauf hingewiesen, dass die Charakterisierung des Filmgenres meist nicht eindeutig ist. Auch bei diesem Film wird auf mehrere Filmgattungen verwiesen. Bei *La hora de los valientes* handelt es sich um einen historischen Kriegsfilm, der Elemente des Liebesfilms einfließen lässt.

5.3.3. Zeitliche Situierung

Aufgrund der begrenzten Mittel konnte der Regisseur sein ursprüngliches Vorhaben, einen Film über den Transport des *tesoro artístico* zu drehen, nicht umsetzen. Daher entschied er sich für die Einbettung dieser realen Geschehnisse in die fiktionale Handlung von Manuel und Carmen. Bei der Schilderung des Abtransports hält sich Mercero an die geschichtlichen Ereignisse. Wir wissen, dass die Organisation 5 Tage nach dem Ausbruch der *Guerra Civil* mit dem Ziel wichtige Schätze künstlerischen, geschichtlichen oder wissenschaftlichen Wertes zu bewahren, ins Leben gerufen wurde. Picasso wurde aus Popularitätsgründen zum Präsidenten des Prado bestellt³⁰³. Die neugegrün-

³⁰³ Siehe dazu: Antonio Mercero: *La hora de los valientes*, Min. 00:56:30. Der Großvater erwähnt Picasso als Präsidenten.

dete Institution konnte aufgrund von umfangreichen Presseaussendungen³⁰⁴ auf die Hilfe und Zusendungen von der Bevölkerung zählen³⁰⁵. Ebenso verdeutlicht Mercero die chaotische Organisation sehr eindrucksvoll, im Zuge derer eines der wichtigsten Kunstwerke im Film zurückblieb. Aufgrund der weiteren Filmhandlung, die sich auf die Liebesbeziehung zwischen Manuel und Carmen einerseits und die Beziehung Goyas zu seinem Umfeld andererseits konzentriert, wird der lange Weg der Bilder, der durch Frankreich bis nach Genf geführt hatte, außer Acht gelassen. Gegen Ende des Films treffen reale Wirklichkeit und filmische Handlung wieder aufeinander. Im Herbst 1939 wurden sie auf Anweisung Francos wieder zurück nach Spanien gebracht³⁰⁶, wo wir sie in der Schlusszene wieder im Prado hängen sehen.

5.3.4 Goyas „Auftritt“

Der Film beginnt mit den ersten Luftangriffen Madrids, die die Totalität der Zerstörung anhand der Familientragödie von Carmen zeigt. In der darauffolgenden Szene beschließen der Präsident des *Museo del Prado* und der Präsident der *Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico* die Evakuierung der Kunstwerke. Danach werden die Vorbereitungen im Museum gezeigt. Ausgehend von *El tres de mayo de 1808*³⁰⁷ beschreibt der Professor einer Gruppe von jungen Männern, wie Goya die Schrecken des Krieges, die er selbst gesehen hatte, festhielt. Gemeinsam gehen sie zu dem für den späteren Film essentiellen Selbstportrait des Malers³⁰⁸. Dieses entstand 1815. Der Professor setzt daher den Gesichtsausdruck Goyas, den er als profunde Hoffnungslosigkeit beschreibt, mit den erlebten Schrecken in Verbindung³⁰⁹. Dabei präsentiert er uns den Maler als Beobachter des Krieges (wie er im Verlauf des Filmes auch die *Guerra Civil* mitverfolgen wird) und weniger als Kritiker. In dem Kapitel 2.2.2 „Das Portrait“ wies ich darauf hin, dass ein Portrait uns erst dann fesselt, wenn es et-

³⁰⁴ Vgl. Colorado Castellary (2008) *Éxodo y exilio del arte*. S. 31.

³⁰⁵ Siehe dazu: Antonio Mercero: *La hora de los valientes*, Min. 00:26:54 – 00:27:10. Der Professor Miralles untersucht Kunstwerke, die bei ihm abgegeben wurden.

³⁰⁶ Vgl. Colorado Castellary (2008) S. 347.

³⁰⁷ Siehe Bildanhang Nr. 2.

³⁰⁸ Ebd. Nr. 27.

³⁰⁹ Siehe dazu: Antonio Mercero: *La hora de los valientes*, Min. 00:07:40 – 00:08:05.

was über die Persönlichkeit des Dargestellten preisgibt. Der Professor deutet die Züge Goyas in Relation zu den Kriegsgräueln, die er gesehen hat. Auch im späteren Verlauf des Filmes wird die Persönlichkeit des Malers in Bezug zu den Filmszenen interpretiert werden. Das *tableau* hat in dieser Szene noch Objektfunktion. Anhand diesem wird der Maler dem Filmpublikum vorgeführt. Da der Regisseur nicht sicher sein kann, dass das Publikum weiß, wann Goya gelebt hat, lässt er Manuel dessen Geburtsjahr und –ort erzählen.

Schon wenige Szenen später, wandelt sich der Status des Bildes. Das Selbstportrait erhält die Funktion eines Subjekts, als Manuel das Bild im Chaos am Boden liegend entdeckt. Er spricht ihn mit „Maestro“ an³¹⁰. Durch diese Anrede wird das Selbstportrait seiner Bildlichkeit enthoben und wandelt sich zu einer Filmfigur. Neben Manuel stellt er nun einen der Protagonisten des Films dar. Dass dem Portrait Leben eingehaucht wurde, beweist sich schon in einer der darauffolgenden Szenen eindrucksvoll. Carmen wird durch Gewehrschüsse aufgeweckt. Ein wenig benommen versucht sie sich zu vergegenwärtigen, wo sie sich befindet. Das Publikum erhält den Eindruck, dass sie sich beobachtet fühlt, was in ihrem Blick, als sie erkennt von wem, bestätigt wird. Die Kamera dreht sich um 180 Grad, um dem Filmpublikum zu zeigen, wen sie anschaut. Wir sehen Goya auf einem Sessel „sitzen“. Die szenische Lichtinszenierung und die musikalische Untermalung heben die Präsenz des stillen Beobachters hervor³¹¹. In einem Kameraschwenk öffnet sich die Szene zu einer Totale und gibt Manuel vor dem Bild auf dem Boden sitzend preis. Die Kamera verharrt einen Moment auf dieser Position. Goya und Manuel konstruieren sich als ein Gegenüber des jeweils anderen. Die Komposition dieses Bildes unterstreicht die Dualität. Durch die starke Akzentuierung der Bildränder aufgrund der Anordnung der beiden Figuren erhält das Filmbild eine Dramatisierung, welche zusammen mit dem spannenden Hell-Dunkel Kontrast eine malerische Ausarbeitung des Frames bewirkt.

³¹⁰ Siehe dazu: Antonio Mercero: *La hora de los valientes*, Min. 00:11:08 – 00:11:17.

³¹¹ Ebd. Min. 00:22:40 – 00:22:55.



Abb. 33; F III; Min. 00:23:02; Goya und Manuel erkennen sich als Gegenüber an

Carmen setzt sich zu Manuel auf den Boden und fixiert Goya mit ihrem Blick. Die Kamera positioniert sich an der Stelle des Malers. Das Publikum befindet sich somit gegenüber der beiden jungen Leute. Die Relation von Bildfigur und Filmpublikum wird ein weiteres Mal verstärkt. Sykora spricht in diesem Zusammenhang von einem Akt der Identifikation mit dem Portraitierten³¹². Manuel meint schließlich: „Si le miras fijamente a los ojos, parece que te habla.“ Sowohl in dieser Aussage als auch in „Esto tiene que ser un secreto entre tú y yo, ..., bueno, entre tú, yo y el compañero.“ zeigt sich, dass Goya als Person wahrgenommen wird. Dabei weist Manuel in einer Geste auf Goya, der an der Stelle der Kamera und somit des Publikums steht. Das Filmpublikum fühlt sich dadurch in das Versprechen miteingebunden und wird zum Verbündeten Manuels und Goyas³¹³.

Im weiteren Verlauf der Handlung weitet sich der Bekanntenkreis Goyas aus. Dabei erhält er Freunde (el profesor), Familie (abuelo, Flora) und auch Feinde (Lucas). In den folgenden Szenen, in denen Goya auftritt oder in denen über ihn gesprochen wird, werden dem Bild menschliche Züge zugeschrieben. So bezeichnet Manuel im Gespräch mit dem Professor den Maler als „muy serio“³¹⁴. Einige Szenen weiter, als Manuel von der Verhaftung des Professors nach Hause kommt, umarmt er Goya in einer freund-

³¹² Vgl. Sykora, K. (2003) S.17.

³¹³ Siehe dazu: Antonio Mercero: *La hora de los valientes*, Min. 00:22:48 – 00:26:20.

³¹⁴ Ebd. Min. 00:30:28 – 00:30:30.

schaftlichen Geste. Es scheint als fände er bei seinem *compañero* Trost³¹⁵. Ebenso meint der Großvater, als er vom heimlichen Gast erfährt: „Es que no me acostumbro, Manuel te lo juro, que mi mismo Francisco de Goya esté aquí. ... Lo que tiene es una cara de mala leche ...“³¹⁶ Die danach folgende Diskussion von Flora, Abuelo, und Manuel zeigt eine gewisse Ambiguität der Funktion des Bildes. Goya fällt wieder in die des Objekts. In dem Kapitel 3.3.1 „Das Bild im Bild: Überlegungen zum *tableau* als Subjekt und Objekt“ zeigte ich auf, dass das Bild mit Objektfunktion ein Interpretationsverweis für die Filmfiguren darstellt. Mit dem Verkauf des Selbstportraits könnte die ganze Familie der Misere entkommen. Für Manuel kommt dies jedoch auf keinen Fall in Frage. Als er mit Goya wieder allein ist, hat das Bild wieder Subjektfunktion. Er streicht ihm über das Gesicht und indem er ihn „mi compañero“ nennt, ist klar, dass er seinen Freund nicht verkaufen würde³¹⁷.

Eine der Schlüsselszenen Goyas ist seine Begegnung mit dem Kommandanten während einer Hausdurchsuchung. Flora stürmt ins Zimmer und warnt die anderen vor der bevorstehenden Kontrolle. In der Eile wissen der Großvater, Carmen und Manuel nicht wohin mit Goya. Nirgends scheint es ein geeignetes Versteck für ihren Freund zu geben. Das Filmpublikum weiß von deren Ausweglosigkeit als auch schon die Soldaten in das Zimmer hineinmarschieren. Mit übertriebener Aggressivität zerstören die Soldaten das bescheidene Familienidyll. Sie schmeißen Kleider aus den Schränken, reißen die Bettwäsche auf und demonstrieren ihre Überlegenheit und Machtanspruch. Da die Kamera dabei bewusst auf den Figuren fokussiert bleibt, wird die Spannung, wo sie denn nun Goya versteckt haben, erhöht. Erst als mehr Bewegung in die Szene kommt, wird beiläufig sein Versteck verraten. Goya hängt blank und ohne Verschleierung erhaben über der Szene. Er gibt sich in einer offensichtlichen Art und Weise preis, dass nur ein Ignorant ihn nicht zu erkennen vermag. Schließlich entdeckt ihn der Kommandant³¹⁸ und geht, gefolgt vom Großvater, auf den Maler zu.

³¹⁵ Siehe dazu: Antonio Mercero: *La hora de los valientes*, Min. 00:43:20 – 00:43:27.

³¹⁶ Ebd. Min. 00:45:42 – 00:46:03.

³¹⁷ Ebd. Min. 00:46:09 – 00:50:16.

³¹⁸ Ebd. Min. 01:03:03.



Abb. 34; F III; Min. 01:03:17; Kommandant trifft Goya

Es entsteht ein Blickkontakt zwischen den beiden. Der Kommandant versucht dabei, ihn abschätzig anzusehen, was ihm aber nicht wirklich gelingt, weil sie sich nicht auf selber Augenhöhe befinden. Goya thront über allen anderen und eine Assoziation mit Heiligenbildern drängt sich auf. Auch bei diesen spielt die Erhöhung eine große Rolle. Auf die Frage nach der Identität des Dargestellten gibt sich der Kommandant mit „Es mi tío Paco de Zaragoza“ zufrieden³¹⁹ und somit als Ignoranten aus.

Mercero präsentiert den Maler Goya in seiner ihm eigenen Charakterisierung. Als Kriegsgegner wird er gezwungen die Gräuel ein weiteres Mal zu durchleben. Wenn ihn die Menschen nur erkennen würden und wenn sie aus der Geschichte lernten, müsste sich diese nicht wiederholen. Er ist somit eine göttliche Instanz, die nur Verweismöglichkeit hat. Als stummer Beobachter kann er den Menschen nicht sagen, was ihm auf der Zunge liegt. Er kann es nur zeigen. Aber aufgrund der Unwissenheit der Leute hat er keine Chance. Goya bleibt in der Rolle des Zeugen, der bei den Ungerechtigkeiten nicht eingreifen kann, verhaften.

Abgesehen von unzähligen weiteren Szenen, in denen Goya auftritt, möchte ich noch auf eine speziell eingehen. Schon in dem vorhin erwähnten Gespräch über den Verkauf des Bildes macht Manuel deutlich, dass er unter allen Umständen das Selbstportrait wieder an seinen rechtmäßigen Platz zurückbringen wird. Auch der Umstand, dass Lucas das Gemälde stiehlt und verscherbelt, hindert ihn nicht daran. Zielstrebig sucht er dessen Käufer auf und bedroht ihn mit einem langen Küchenmesser damit dieser das Bild wieder zurückgibt. Dieser denkt jedoch gar nicht daran, sondern zückt eine Pistole.

³¹⁹ Siehe dazu: Antonio Mercero: *La hora de los valientes*, Min. 01:01:15 – 01:03:34.

Es kommt zum Handgemein in deren Folge ein Schuss fällt und Manuel dem Mann eine schwere Bauchwunde zufügt. Zwar wirkt der junge Mann sichtlich perplex, doch kann ihn der Unfall nicht von seinem Vorhaben abhalten. Als er nach dem Bild im Safe greift, bleibt die Kamera auf Goyas Gesicht einen Moment lang stehen.



Abb. 35; F III; Min. 01:21:02; Goya wird Zeuge Manuels Bluttat

Es sind nur Goyas Augen, die durch einen Lichtstrahl beleuchtet werden. Es muss hier der Frage nachgegangen werden, warum Mercero Goyas Blick in einem an sich dunklen Tresor durch das Licht betont. Eine mögliche Interpretation wäre, dass Goya sich seiner Rolle des Zeugen gewahr ist. Er hat es gesehen. *El lo vio*. Goya wird abermals Beobachter eines Verbrechens. Es liegt nicht an ihm, darüber zu urteilen. Er möchte es nur aufdecken. Im Gegensatz zu dem schwarzen Streifen, der einem Täter über die Augen gelegt wird, ist es in diesem Fall genau umgekehrt. Durch seinen Blick wird sich auch das Filmpublikum des Verbrechens bewusst und kann sich darüber ein Urteil bilden. Gleichzeitig mit der Aktivierung der Augen manifestiert sich auch Goyas Unfähigkeit einzugreifen. Sein Mund ist in Dunkelheit getaucht. Er kann die Gräueltat nicht ans Licht bringen³²⁰. Der Film setzt mit einer schwarzen Überblendung fort und zeigt anschließend Manuel mit einem Maschinengewehr im Schützengraben.

Der Film führt Goyas Funktion als Filmfigur weiter fort. Nach dem Ende des Krieges flüchtet Manuel mit Goya und bringt ihn zurück ins Museum. Dort wird er von Lukas aus persönlicher Rache hingerichtet. Mit der Darstellung dieser Szene werde ich mich im nächsten Kapitel auseinandersetzen. Hierbei sei erwähnt, dass Goya durch Manuel

³²⁰ Siehe dazu: Antonio Mercero: *La hora de los valientes*, Min. 01:19:20 – 01:21:10.

wieder „zu Hause“ ist. „Ya estás en tu casa, compañero.“³²¹. Auch am Ende des Films besuchen Carmen und Manolito Goya im Museum. Wie einen alten Freund begrüßen sie den Maler. Nun endlich hat sie es ins Museum geschafft. Sie stellt ihm ihren Sohn vor. Mit dem Zoom zu Goyas Augen endet der Film. Die wiederholte Betonung seiner Beobachterrolle und das anschließende Zitat von Azaña „El Museo del Prado es más importante para España que la República y la Monarquía juntas“ zeugen von Merceros Ansicht, dass Kunst uns dabei helfen könnte, aus der Geschichte zu lernen³²².

5.3.5 Intermediale Verweise zu Goyas Werken

Wie wir bereits gesehen haben ist Goyas Gesamtwerk ein sehr vielschichtiges. Da es sich bei *La hora de los valientes* um einen Kriegsfilm handelt, wurden für diesen Goyas Bilder zum Unabhängigkeitskrieg verwendet. Ein Bild sticht schon zu Beginn des Films heraus: *El tres de mayo de 1808*³²³. Insgesamt bezieht sich Mercero fünf Mal auf dieses Gemälde. Das Bild im Bild wird uns drei Mal gezeigt; die restlichen zwei stellen *tableaux vivants* dar. Das Integrieren der realen Bilder ist aus dem Grund für das Verständnis des Films notwendig, da unter Umständen die *tableaux vivants* von einem Publikum, das weniger mit den Arbeiten Goyas vertraut ist, nicht als solche identifiziert werden.

Es ist für einen historischen Kriegsfilm schon bezeichnend, dass eine der Einstiegsszenen mit der Analyse von *El tres de mayo de 1808* beginnt. Dabei wurde genau der Moment festgehalten, in der das Zeitdokument aus der Stadt verschwinden soll³²⁴. Wie kann nun aus den Bildern gelernt werden, wenn sie nicht mehr sichtbar sind? Manuel, der bekanntlich eine besondere Affinität zu Goya hatte, möchte einigen Kameraden den Maler und dessen Arbeiten erläutern, aber sie machen sich einen Spaß daraus und wollen es im Grunde gar nicht wissen³²⁵.

³²¹ Siehe dazu: Antonio Mercero: *La hora de los valientes*, Min. 01:46:37 – 01:46:49.

³²² Ebd. Min. 01:49:16 – 01:49:55.

³²³ Siehe Bildanhang Nr. 2.

³²⁴ Siehe dazu: Antonio Mercero: *La hora de los valientes*, Min. 00:06:18 – 00:07:07.

³²⁵ Ebd. Min. 00:08:07 – 00:09:14.

Die nächste Inszenierung des Bildes sehen wir in der Szene, in der Manuel Carmen den Prado zeigt, obwohl alle Wände leer sind und nur die Umrisse der Bilder aufgrund der Sonnenbestrahlung noch zu sehen sind. Das Bild im Bild entsteht durch dessen Abwesenheit. Manuel beschreibt die Bilder, indem er deren Figuren nachahmt. Bei *El tres de mayo de 1808* beschreibt er zuerst die Franzosen, die ihre Gewehre auf die Spanier richten. Durch die Lichtinszenierung stehen hinter ihm noch weitere Soldaten, was der Komposition des Gemäldes entspricht.



Abb. 36; F III; Min. 01:15:20; Manuel veranschaulicht *El 3 de mayo de 1808*

Daraufhin stellt er auch die Figur in weißem Hemd auf der linken Seite nach:



Abb. 37; F III; Min. 01:15:47; Manuel mimt die Figur im weißen Hemd nach

Ein und dieselbe Person stellt beide Seiten dar. Goya als Antikriegskünstler hat in seinen Bildern nicht Partei ergriffen und die Franzosen als besonders blutrünstig dargestellt, sondern wollte aufzeigen, dass beide Seiten vor Gewalttaten nicht zurückschrecken. In dieser Szene weiß Manuel noch nicht, dass sie für ihn Realität werden wird³²⁶.

³²⁶ Siehe dazu: Antonio Mercero: *La hora de los valientes*, Min. 01:15:12 – 01:15:55.

Die dritte Szene, in der *El tres de mayo de 1808* im Film gezeigt wird, ist gegen Ende des Films. Durch eine kurze Kameraführung quer durch das Museum können wir uns vergewissern, dass sich die Gemälde wieder an ihrem rechtmäßigen Ort befinden. Erst bei *El tres de mayo de 1808* kommt die Tonspur wieder dazu. Ein Museumsführer erklärt den feindlichen Angriff der Franzosen, deren Gesichter wir nicht sehen. Die mutigen Spanier stellen sich bis zum Schluss gegen die Ungerechtigkeit³²⁷.

Auch wenn Mercero den Transport an sich nicht darstellen konnte, so hat er diesen doch durch die Wahl des Bildes *El tres de mayo de 1808* exemplarisch aufgezeigt. Wie ein Bogen spannt sich der Film über die Evakuierung, den Abtransport und die Rückführung der Gemälde.

Bei der Darstellung der *tableaux vivants* beziehe ich mich erstens auf die Spielszene der Buben. Diese Szene folgt der Verhaftung des Professors, in der eine wütende Meute den Soldaten unterstützend zu Seite steht, bis der Professor Muralles gemeinsam mit einem Geistlichen abtransportiert wird. In der darauffolgenden Spielszene stellen die Kinder den Krieg der Erwachsenen dar. Die zwei Kleinsten werden dazu bestimmt von einem Älteren zum Erschießungskommando geführt zu werden. Sogar an die Schaulustigen haben sie gedacht. In einem Fenster hebt ein Junge den Arm zum Gruß³²⁸. Die Vorbereitung der Aktion wirkt ernst, die Durchführung ebenso – bis Pepito das Spiel unterbricht. Er fragt, warum immer er den spielen muss, der stirbt. Auch der zweite Kleine meint, dass sie schlecht schießen, und dass er, da „mi padre fusila muy bien“, es besser könnte aber gerade keine Lust dazu habe. Die gesamte Diskussion ist kein Spiel. Als Pepito genug hat, geht er einfach. Im Gegensatz zum realen Leben können sie die Szene abbrechen. Interessant bei dieser war, wie die Buben die Gespräche, die sie zu Hause hörten, nachplappern³²⁹. Wie schnell aus Spiel Ernst werden kann, zeigt sich im zweiten *tableau vivant*.

Hatte Manuel in einer der früheren Szenen die Gemälde seiner frisch vermählten Ehefrau vorgespielt, wird sie am Ende des Films bitterer Ernst. Manuel flüchtet mit Goya

³²⁷ Siehe dazu: Antonio Mercero: *La hora de los valientes*, Min. 01:48:14 – 01:48:33.

³²⁸ Ebd. Min. 00:37:36 – 00:37:39.

³²⁹ Ebd. Min. 00:37:30 – 00:39:26.

unter Arm vor Lucas bei der Hausdurchsuchung. Dieser weiß jedoch, dass der junge Mann ins Museum möchte, um das Bild zurückzugeben und verfolgt ihn mit seinen Männern. Es stellt eine rein persönliche Rache dar. Manuel schafft es, das Bild an seinen Platz zu hängen. Dann treffen auch schon die fünf Männer ein. Von dem grellen Licht der Taschenlampen geblendet, dreht sich Manuel langsam zu ihnen um. Er trägt das weiße Hemd halb offen. Die Kamera ist in das Bild gerückt. Durch die Wahl einer Halbtotale ist der Blick stärker auf den verzweifelden Ausdruck Manuels konzentriert. Außerdem unterstreicht es die schmale räumliche Trennung zu den Soldaten. Auf engstem Raum stehen sie sich gegenüber. In kurzen Intervallen schwenkt der Blick zwischen Manuel zu dem Erschießungskommando hin und her. Wie im Gemälde Goyas hebt nun Manuel die Arme und schreit „Viva la libertad!“



Abb. 38; F III; Min. 01:47:01; „Viva la libertad“

Darauf antwortet Lucas nur mit einem trockenen „fuego“ und die Schüsse durchsieben Manuel, der nach links hinten fällt³³⁰. Das Hin-und-Her-Schwenken der Kamera zwischen den beiden Kontrahenten versetzt das Filmpublikum in ein Gefühlschaos.



Abb. 39; F III; Min. 01:47:10; Lucas mit Erschießungskommando

³³⁰ Siehe dazu: Antonio Mercero: *La hora de los valientes*, Min. 01:46:50 – 01:47:12.



Abb. 40; F III; Min. 00:38:36; Vergleich mit Kindern in der Spielszene

Das Bild Manuels löst starkes Mitgefühl und Anteilnahme aus, das der Soldaten tiefen Hass. Anders als beim Bild von Goya werden die Soldaten frontal gezeigt. Sie werden ihrer Anonymität entrissen und erhalten ein Gesicht. Bei der Wiederholung der Geschichte ist nun Goya bei den Erschießungen tatsächlich Zeuge. Es bleibt ihm nichts anderes übrig, als den Ungerechtigkeiten zuzusehen.

Abschließend möchte ich noch zu dem Bild *El tres de mayo de 1808* hinzufügen, dass das Gemälde bei seinem Transport nach Katalonien beschädigt wurde. Während einer dieser Übersiedelungen kam es zu einem Unfall. Der Lastwagen, der mit *Dos de mayo* und *Tres de mayo* beladen war, fuhr auf ein bombardiertes Haus auf, woraufhin Bau-schutt die Gemälde beschädigte. Auch wenn die Bilder gleich restauriert wurden, sind noch heute die Spuren der Beschädigung zu sehen. Im *Dos de mayo* fehlen Teile der Leinwand. „Resulta paradójico que la Guerra Civil de 1936-1939 dejara su huella en una obra que representaba otra guerra de claras implicaciones fraticidas.“³³¹

5.3.6 Malerei im Film *La hora de los valientes*

Mercero greift auf drei Arten das Medium Malerei auf. Zum einen werden die Bilder Goyas direkt im Film wiedergegeben. Diese übernehmen sowohl Subjekt- als auch Objektfunktion. In diesem Film wird die Unterscheidung zwischen diesen beiden Funktio-

³³¹ Colorado Castellary (2008) S. 81.

nen sehr anschaulich dargelegt. Zum anderen wird ein Gemälde kompositorisch in *tableaux vivants* nachgestellt. Inwieweit deren Inszenierung vom Regisseur abhängt, sieht man bei deren unterschiedlichen Umsetzung. Auf kompositorische Analogien, welche die Stimmung der Bilder nachempfinden, verzichtete Mercero gänzlich.

5.3.7 Goya als Geist des Antikrieges verurteilt die *Guerra Civil*

Goya tritt in dem Film *La hora de los valientes* als stiller Beobachter auf. Durch die Beziehung von Bildfigur – Filmpublikum denken wir über dessen Präsenz nach und interpretieren seine „Auftritte“. In dem Kapitel 2.2.2 „Das Portrait“ ging es um die Repräsentation des Abgebildeten. Dabei kann festgehalten werden, dass das Portrait für den Menschen mitsamt seinen Ansichten und Werken steht.

Goya, der als der Antikriegskünstler schlechthin gilt, steht als mahnendes Gewissen, das die Schrecken vergangener Kriege in Erinnerung holt. Die in den vorigen Kapiteln (siehe dazu: Kapitel 2.2 „Das gemalte Bild“) evozierte Funktion der *memoria* tritt hier in doppelter Weise auf: zum einen in einer offenen und realisierten: das Filmpublikum verbindet die beiden Zeitebenen von Goya und dem Bürgerkrieg miteinander. Für den Betrachter wird die Wiederholung der Geschichte nachvollziehbar. Zum anderen tritt die Funktion der *memoria* im Film in einer verborgenen und nichtrealisierten Weise auf: Dass die Filmschurken Goyas Relevanz als Antikriegskünstler nicht wahrnehmen ist evident. Ich bin jedoch auch der Meinung, dass selbst Manuel die beiden Kriege nicht miteinander in Beziehung setzt. Er erkennt zwar die Bedeutung Goyas für die Geschichtsschreibung, nicht aber für seine Gegenwart. Zu sehr ist er in der Aktualität verhaftet, als dass er jene Offensichtlichkeit begreift.

Goya als göttliche Instanz, der darüber wacht, aber nicht einschreitet, fungiert daher nur auf der Ebene Filmpublikum-Filminhalt als solche (was in dem Kapitel 3.3.1 „Das Bild mit Subjekt- und Objektfunktion“ schon vorweg genommen wurde). Nur in dieser Relation steht er als moralisches Gewissen. In der Relation Filmfiguren-Portrait funkti-

oniert dies nicht, da er von den Figuren nicht erkannt bzw. nicht als Stellvertreter seiner Antikriegskunst wahrgenommen wird.

Worin begründet sich nun Goyas Präsenz im Film, wenn doch diese nicht als solche, nämlich als mahnendes Gewissen, von den übrigen wahrgenommen wird? Nun, die Filmfiguren und deren Zusammenspiel erfüllen keinen Selbstzweck. Schließlich wird deren Inszenierung bewusst gewählt, um dem Filmpublikum eine Nachricht zu übermitteln. Es geht also nicht darum, ob Goya im Film in seiner Tragweite erkannt wird, sondern welche Schlüsse das Filmpublikum daraus ziehen. Goyas Präsenz rechtfertigt sich durch die Interpretation vom Filmpublikum. Dadurch, dass wir die Mimik eines (realen oder gemalten) Menschen decodieren wollen, entsteht in Goyas Selbstportrait der Ort der Kommunikation von Film und Publikum³³². Merceros Ziel ist, dass sich das Filmpublikum die Relation der beiden Kriege und in Folge daraufhin die Beliebigkeit von Geschichte bewusst wird.

5.3.8 Der Film *La hora de los valientes* als Zeitdokument

In dem Film werden zwei geschichtliche Ereignisse miteinander verbunden: zum einen jene von Francisco Goya zu Beginn des 19. Jahrhunderts und zum anderen der Bürgerkrieg von 1936. Dadurch, dass reale Fakten mit Fiktionalität vermischt werden, stellt sich die Frage, wie glaubwürdig der Film als Zeitdokument ist. Was glaubt das Publikum nachher über Goya zu wissen und welche Informationen besitzt es danach über die *Guerra Civil*?

Fakt ist, dass über Goya einiges richtig wiedergegeben wird: Sowohl Geburtsdatum und –ort, als auch seine künstlerische Bedeutung werden erwähnt. Ebenso erfahren wir, dass er kirchliche Auftragsarbeiten ausgeführt hatte. Auch seine beiden Kriegsbilder stellen festes Repertoire des Films dar.

³³² Vgl. Sykora (2003) S. 18.

Schauplatz des Films sind Alltagsszenen während der *Guerra Civil*. Hautnah erfahren wir die Schrecken eines Krieges, wie Familien zerrissen werden, unschuldige Kinder sterben oder tragische Einzelschicksale wie die Erschießung von Manuel. Auch die Zerstörung der Kunstwerke ist ein wesentliches Moment des Films.

Wie in einem der früheren Kapitel zu lesen ist, erzählt ein historischer Film nicht nur von der dargestellten Zeit, sondern ebenso von der, in der er gedreht wird. Der Film wurde 1998 gedreht. Wir sehen, dass das heutige Spanien, die beiden Kriege, welche beide um die Freiheit des spanischen Volkes gingen, miteinander verbindet. Die im Film beginnende Franco-Zeit wird sehr kritisch beleuchtet. Aufgrund des Ausgangs des Films folgert das Publikum, dass das Regime viele Unwahrheiten propagiert hatte und die Wahrheit zu ihren Zwecken manipuliert darstellte. So wurde Manuel als kommunistischer Verbrecher bezeichnet, der dem spanischen Volk sein Kulturerbe entwenden wollte. Nach dem Sehen des Films wissen wir, dass es sich um Propaganda handelt. Wäre die Thematik noch während des Franco-Regimes behandelt worden, so wäre auch der Transport der Bilder mit Sicherheit in einem anderen Licht dargestellt worden. Ebenso zeigt der Film die Anpassungsfähigkeit vieler Menschen, gemäß ihrer eigenen Vorteile. Bei manchen äußert sich das besonders erschreckend, wie im Fall von Lucas, der das Regime zur persönlichen Rache nutzt, und andere wie der Hausmeister, der vorher für die Republik Pamphlete³³³ aufhängt, und dann regimegemäß handelt und die Familie verrät.

5.3.9 Zeitliche Dimension

Aufgrund der Verknüpfung mehrere Zeitebenen kann das zeitliche Geschehen des Films als mehrdimensional bezeichnet werden. Innerhalb der filmischen Gegenwart wird die Vergangenheit durch Goya evoziert.

Die Erwähnung Picassos durch den Großvater geschieht nicht von ungefähr. Neben Goya stellt Picasso mit seinem Bild *Guernica* ein Denkmal gegen den Krieg. Innerhalb

³³³ Die rot-gelb-violette republikanische Fahne wird im Film einige Male zitiert. Eine eigene Analyse dieser wäre ebenso interessant.

der filmischen Gegenwart existiert dieses jedoch noch nicht; es wird aber vom Filmpublikum zeitlich in der filmischen Zukunft angedacht. Der temporale Bogen, der dadurch gespannt wird, unterstreicht die Aussage Merceros: Die Geschichte wird sich immerfort wiederholen, wenn wir nicht aus dieser lernen.

6 Zusammenführung der Filmanalysen

Intermedialität von Malerei und Film erklärt sich in den Filmen *Volavérunt*, *Goya en Burdeos* und *La hora de los valientes* infolge von unterschiedlichen Gründen.

Die Auswahl der vorhin analysierten Filme ist bezeichnend für die filmische Auseinandersetzung mit dem Künstler Goya und seiner Zeit. Die Filme differenzieren sich nicht nur in den unterschiedlichen Akzentsetzungen der Handlung und Hervorhebung eines bestimmten Lebensabschnittes Goyas, sondern ebenso in ihren gestalterischen Dimensionen. Der Zugang zu dem Maler wird auf verschiedene Weisen gefunden.

Im vierten Kapitel „Francisco Goya y Lucientes im Film“ verwies ich auf die unterschiedlichen Darstellungsarten des Malers. Im Folgenden gehe ich auf die Präsentation Goyas in den drei analysierten Filmen näher ein.

In dem Film *Volavérunt* stellt Goya eine unter vielen Figuren innerhalb des Liebes- und Intrigenspiels der damaligen Zeit dar. Es wird kein besonderer Fokus darauf gelegt, dass es sich bei Goya um einen der wichtigsten Künstler Spaniens handelt. Vielmehr steht das Beziehungsgeflecht der Figuren im Vordergrund. Zwar ist sich das Publikum der heutigen Rolle Goyas bewusst – schließlich baut der Film auf den Bildern des Malers auf – dennoch wird seine Bedeutung im Film nicht herausgearbeitet. Ohne eine besondere Stellung im Film einzunehmen, passt sich Goya seiner Rolle als Beobachter seiner Zeit an. Mit anderen Worten kann man sagen, dass er als Zeitzeuge auftritt, der in den Liebesverwirrungen ebenso gefangen ist, wie er sie anprangert.

Der Grund für die Eingliederung Goyas in die Handlung der Geschichte ist, dass Bigas Lunas wahres Ziel nicht die Verfilmung seines Lebens, auch nicht die eines Teilaspekts ist. Die Intention des Regisseurs liegt darin, die Liebes- und Intrigennetze des 18. Jahrhunderts darzustellen. Dass der Maler Goya als Aufhänger verwendet wird, erklärt sich durch seinen großen Bekanntheitsgrad, der dem Film eine größere Zahl an Publikum beschert. Es ist daher nicht der Maler, der im Vordergrund steht, sondern es sind seine Zeitgenossen. Zusätzlich stellen seine Bilder *Las majas vestida y desnuda* einen interessanten Ausgangspunkt dar, von welchem aus die Verwirrungen ihren Lauf nehmen können.

Intermedialität von Malerei und Film begründet sich in dem Film *Volavérunt* demzufolge dahingehend, als dass Goya, der als Vermittler zwischen diesen beiden Medien, die Rolle des Zeitzeugen einnimmt und in dieser Weise das Filmpublikum von heute an die vergangene Zeit annähert. Goyas Anwesenheit im Film rechtfertigt sich somit nicht durch sich selbst, als dass er ein Anrecht auf Repräsentation habe, sondern ausschließlich in der Rolle der Vermittlung von Vergangenheit und Gegenwart.

Anders können wir Goyas Auftritt in dem Film *Goya en Burdeos* sehen. Saura hat sich mit dem Film ein hohes Ziel gesteckt: die Repräsentation des Malers Francisco Goya und dessen Wahrnehmung in der heutigen Zeit. Während alle anderen Figuren rund um den Künstler angeordnet sind, ist es Goya selbst, der nicht nur die Hauptrolle im Film übernimmt, sondern sogar durch die Handlung führt. Er hat dadurch eine doppelte Funktion: die der Repräsentation des Malers und der Versuch einer eigenen Erklärung dazu.

Die intermedialen Beziehungen von Malerei und Film erklären sich somit aus dem Grund, als dass gerade diese thematisiert werden. Nur durch Goya versteht sich der Einsatz von Malerei im Film. Es ist der Künstler, der in den Vordergrund gerückt ist. Während bei *Volavérunt* die Figur des Künstlers als zusätzlicher Input für die Liebesgeschichte fungiert, stellt sie bei *Goya en Burdeos* den Inhalt des Films selbst dar. Goyas Auftritt erklärt sich durch sich selbst.

Im letzten Beispiel der Filmanalyse *La hora de los valientes* nimmt Goya ähnlich wie bei *Goya en Burdeos* eine Hauptrolle ein. Dadurch, dass er aber nur in Form eines Selbstportraits auftreten kann, verlangt er nach einem Kommunikationspartner, der ihm innerhalb des Films seinen Platz ermöglicht. Das Bild mit Subjektfunktion findet diesen Partner zum einen in den anderen Filmfiguren (vor allem in Manuel) und zum anderen im Filmpublikum, denn nur durch sein Gegenüber kann das Selbstportrait Goyas im Film bestehen.

Die intermedialen Verbindungen von Malerei und Film, die sich in diesem Beispiel ergeben, sind aber nicht, wie im Gegensatz bei *Goya en Burdeos*, allein durch die Hauptrolle Goyas im Film motiviert. Intermedialität begründet sich in *La hora de los valientes* in der Wahl des Themas, das die zwei Zeitebenen von Goya und Manuel miteinander verknüpft. Der Krieg stellt einen Teilaspekt von Goyas umfangreichem Werk dar. Genau in diesem Punkt findet die Verbindung statt. Somit ist es der Krieg, der die Intermedialität ermöglicht. Aufgrund dieses Motivs kann der Bogen von der *Guerra Civil* zu Goya gespannt werden.

Alle drei Filme sind dem Historienfilm zuzuordnen. Unabhängig von der Zeit, in der sie spielen, täuschen sie in gewissem Sinne vor, nichtfiktional zu sein. Bei *Volavérunt* erzählt eine Stimme im Off, wie die Erzählung weitergeht, was das Filmpublikum dazu verleitet, den Film als mögliche Quelle der Geschichtsbildung zu sehen. *Goya en Burdeos* besticht durch seine umfangreiche Wiedergabe des gesamten Lebens des Malers. Aber auch wenn er wohl, verglichen mit *Volavérunt*, mehr den Anspruch eines Films mit Dokumentarcharakter erheben kann, bleibt er dennoch ein Spielfilm. Denn die Intention des Regisseurs ist, neben der Präsentation des Künstlers, vor allen Dingen das Publikum zu unterhalten. Daher nimmt auch er in seinem Film Abweichungen von der Geschichte in Kauf. Des Weiteren sei hier angemerkt, dass die analysierten Filmbeispiele zeigen, dass Historienfilme immer mit Elementen anderer Filmgenres angereichert sein müssen, wie dem Liebes-, Kriegs- bzw. biographischen Genre.

Die drei Filmbeispiele gehen mit der Künstlerfigur Goya auf sehr unterschiedliche Weise um. Während bei *Volavérunt* der Maler dazu verwendet wird, das Leben seiner Zeit-

genossen in den Vordergrund zu stellen, ist er bei *Goya en Burdeos* Protagonist. Bei *La hora de los valientes* ist es das Thema, das die Intermedialität von Malerei und Film berechtigt. In diesem Sinne stehen diese drei Filme repräsentativ für alle weiteren Filme, die über oder mit der Figur Goyas gedreht wurden: Goya stellt eine interessante Persönlichkeit dar, die zusätzlich zu der brisanten Zeit, in der er gelebt hat, spannende Ansätze bietet, sich mit ihm filmisch auseinanderzusetzen, sei es nun in Form einer Biographie, einem Teilaspekt seines Lebens oder einem historischem Thema, das der Maler behandelt hat. Die Analyse dieser drei Filmbeispiele zeigt somit, dass es sehr unterschiedliche Wege gibt, wie Intermedialität von Malerei und Film ermöglicht werden kann. Durch die Verschmelzung dieser beiden Medien bietet sie der/m BetrachterIn eine tiefere Interpretation an, als dies ohne Medienkombination möglich wäre.

7 Zusammenfassung

In der Wissenschaft stellt die Intermedialitätsforschung eine relativ junge Disziplin dar. Erst seit den 60er Jahren stehen die Bezüge, welche Kunstausdrücke mit anderen Medien herstellen, im Interesse der WissenschaftlerInnen.

Zu Beginn meiner Arbeit näherte ich mich dem Begriff der Intermedialität. Dabei galt es zunächst die unterschiedlichen Termini, die es in Zusammenhang mit intermedialen Kunstausdrücken gibt, zu definieren und von einander abzugrenzen. Den Begriff der Intermedialität führte ich anschließend als Oberbegriff für alle möglichen Erscheinungen der Medienfusion, welche Phänomene der Intra-, Trans- und luxtamedialität beinhalten. Unter Intramedialität werden Verweise von einem Kunstausdruck auf einen anderen im gleichen Medium bezeichnet. Transmedialität beschreibt intermediale Verweise aufgrund eines medienübergreifenden Themas, was zwei Kunstausdrücke unterschiedlicher Medien in Beziehung setzt. In den Bereich der luxtamedialität fallen Kunstausdrücke in einem bestimmten Medium, die Mediencharakteristika eines anderen imitieren und übernehmen. Einen Sonderfall stellt die Intertextualität dar, weil sie aufgrund der geschichtlichen Entwicklung zwar vor der Intermedialität untersucht wurde, aber heute innerhalb der Medienwissenschaft als Teilbereich der Intermedialität, nämlich der Intramedialität, einzuordnen ist. Im Anschluss daran stellte ich ein erstes Konzept zur Analyse intermedialer Bezugnahmen vor, welches Typologie, Dominanz, Quantität, Intention und Qualität der intermedialen Bezüge in den Vordergrund stellt.

Darüber hinaus beschäftigte ich mich mit dem Begriff „Medium“. Da oftmals mit „Medium“ nur die technischen, neuen Medien gemeint werden, war es mir ein Anliegen, auf die Konkurrenzsituation, die innerhalb der unterschiedlichen Medien und deren Wissenschaften vor allem in der Vergangenheit herrschte aber auch heute noch spürbar ist, hinzuweisen. Lange Zeit wurden Kunstausdrücke der Alten Medien als qualitativ hochwertiger empfunden, als jene der Neuen bzw. Neuesten Medien. In der Intermedialitätsforschung geht es um die Bezugnahmen von unterschiedlichen Medien, welche alle als gleichwertig gesehen werden. Die beiden Medien Malerei und Film, welche viele gemeinsame Charakteristika besitzen, müssen als autonome und eigen-

ständige Medien verstanden werden. Nur wenn sie als gleichwertige Kunstmedien gesehen werden, können deren Bezugnahmen untersucht werden.

Bevor ich auf die intermedialen Bezüge vom Film auf die Malerei näher einging, standen die einzelnen Medien selbst im Zentrum des Interesses. Sowohl die Malerei als auch der Film sind den Bildmedien zuzuordnen, welchen, im Gegensatz zu anderen Medien wie z.B. dem Text, gemein ist, dass sie eine unmittelbare Wirkung auf die/en BetrachterIn ausüben. Sowohl das Portrait als auch die Historienmalerei, die für die spätere Analyse der Filme entscheidend sind, übernehmen die Funktion der *memoria*. Ein Grund, weshalb wir Bilder produzieren, ist die Angst vor dem Vergessen. Durch die Abbildung hoffen wir unsere Gegenwart, die schon bald der Vergangenheit angehört, in die Zukunft zu retten. Jedoch erst wenn diese Bilder durch die/en BetrachterIn ein Gegenüber erhalten, können sie ihre Funktion der *memoria* ausüben und in der Zukunft weiter bestehen.

Aufgrund seiner technischen Intermedialität gilt der Film als intermediale Mischform *par excellence*. Im Gegensatz zur interpretativen Intermedialität beschreibt die technische all jene Medien, deren Beschaffenheit Intermedialität voraussetzt. Wenn ein Kunstausschnitt auf andere Kunstausschnitte verweist, so kommt eine interpretative Intermedialität hinzu, welche das Kunstwerk vielschichtiger machen kann.

Wird Malerei in das Medium Film eingebunden, so ist dies auf zwei Arten möglich. Zum einen kann das Kunstwerk an sich im Film gezeigt werden, zum anderen können für dieses Kunstwerk charakteristische Kompositionselemente im Film übernommen werden. Im ersten Fall übernimmt das Kunstwerk entweder Objekt- oder Subjektfunktion, je nachdem inwieweit es sich an das Filmpublikum richtet bzw. mit den weiteren Filmfiguren in Interaktion tritt. Im zweiten Fall kann die/er RegisseurIn entweder durch *tableaux vivants* oder durch gestalterische Zitate, wie Licht, Farbe, Dynamik etc. auf die Malerei verweisen.

Anschließend beschäftigte ich mich mit dem Künstler Goya und wie er im Laufe der Geschichte im neuen Medium Film präsentiert wurde. Durch sein sehr breites Spek-

rum an Themen und unterschiedlichsten Kunstwerken wurden schon zu Beginn der Filmgeschichte die Künstlerfigur und seine Werke zitiert. Der erste Film, in welchem Goya „auftrat“, wurde 1927 gedreht. Diesem folgten eine Vielzahl weitere Filme, welche für die Wissenschaft wie Zeitzeugen fungieren, da sie Rückschlüsse auf die Zeit, in der sie gedreht wurden, ermöglichen.

Im praktischen Teil der Arbeit analysierte ich die drei Filme *Volavérunt* von Bigas Luna, *Goya en Burdeos* von Carlos Saura und *La hora de los valientes* von Antonio Mercero, welche in den 90ern gedreht wurden. In diesen Beispielen übernimmt die Intermedialität zu Goya und dessen Werke unterschiedliche Funktionen. Während bei *Volavérunt* der Maler vielmehr dazu dient, einen Anlass zu geben, eine Liebes- und Intrigengeschichte in historischem Kontext zu zeigen, steht in *Goya en Burdeos* der Maler selbst im Vordergrund. Die Erzählungen des alten Meisters vermischen sich mit den evozierten Szenen seiner Vergangenheit. Ein Geflecht aus Erzählung, Theater und Malerei entsteht. Im Film *La hora de los valientes* erklärt sich die Intermedialität zu Goyas Werken auf wiederum andere Weise. In diesem Fall ist es nicht der Maler, welcher die Verbindung herstellt, sondern das Thema Krieg, welches die Medien Malerei und Film miteinander in Beziehung bringt.

Die Analyse dieser drei Filme zeigt, dass intermediale Bezugnahmen des Films auf die Malerei auf unterschiedlichen Arten von statuen gehen. Hierbei ist anzufügen, dass der Grad an Intermedialität und dessen Dichte sehr stark von der Intention des Regisseurs abhängt. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Intermedialität neue Sichtweisen und Interpretationsmöglichkeiten für einen Kunstaussdruck eröffnet. Diese Verweise entfalten ihre Tiefe jedoch erst dann, wenn die/er BetrachterIn diese auch erkennt.

8 Bibliographie

8.1 Filme

Bigas Luna, *Volavérunt*. Spanien, Frankreich, 1999.

Mercero, A., *La hora de los valientes*. Spanien, 1998.

Saura, C., *Goya en Burdeos*. Spanien, Italien, 1999.

8.2 Literatur

Águeda Villar, M., *Goya en el relato cinematográfico*. In: Cuadernos de Historia Contemporánea 2001, número 23, S. 67-102.

Aristoteles, *Dichtkunst*. Hrsg. v. Koch, W., Hildesheim, N.Y.: Georg Olms Verlag, 1973.

Báñez, B., *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien: Globus Verlag, 1972⁴.

Balme, Ch., Moninger, M. (Hrsg.), *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*. München: epodium, 2004.

Barck, J., *Hin zum Film – Zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants: „Lebende Bilder“ in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini*. Bielefeld: transcript Verlag, 2008.

Baumgärtner, U., Fenn, M. (Hrsg.) *Geschichte und Film. Erkundungen zu Spiel-, Dokumentar- und Unterrichtsfilm*. Münchner Geschichtsdidaktisches Kolloquium, Heft 7, München: Herbert Utz Verlag, 2004.

Bazin, A., *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Editions du Cerf, 1975.

Belting, H., Dilly, H. u.a., *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1996⁵.

Boehm, G., Pfothner, H. (Hrsg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zu Gegenwart*. München: Fink, 1995.

Boehm, G., *Vom Medium zum Bild*. In: Spielmann, Y., Winter, G. (Hrsg.) *Bild – Medium – Kunst*. unter Mitarbeit v. Spies, Ch., München: Fink, 1999, S. 165-177.

Böhn, A., (Hrsg.) *Formzitat und Intermedialität*. St. Ingbert: Röhrig, 2003.

Böhn, A., *Intra- und intermediale Formzitate im Film als Medienreflexion*. In: Böhn, A., (Hrsg.) *Formzitat und Intermedialität*. St. Ingbert: Röhrig, 2003, S. 13-44.

Bohn, R., Müller, E., Ruppert, R. (Hrsg.), *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin: Ed. Sigma Bohn, 1988.

Bonitzer, P., *Peinture et cinéma. Décadrages*. Paris: Editions de l'Etoile, 1995³.

Bruhn, S., New Perspectives in a Love Triangle. "Ondine" in Musical Ekphrasis. In: Lagerroth, U., Lund, H., Hedling, E. (Hrsg.), *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam, Atlanta: Editions Rodopi B.V., 1997, S. 47-60.

Colorado Castellary, A., *Éxodo y exilio del arte. La odisea del museo del Prado durante la guerra civil*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

Clüver, C., *Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representation of Non-Verbal Texts*. In: Lagerroth, U., Lund, H., Hedling, E. (Hrsg.), *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam, Atlanta: Editions Rodopi B.V., 1997, S. 19-33.

Coy, W., *Einleitung. Von der Gutenbergschen zur Turingischen Galaxis. Jenseits von Buchdruck und Fernsehen*. In: Mc. Luhan, M., *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*. Bonn, Paris, Reading, Mass. [u.a.]: Addison-Wesley, 1995, S. VII-XVIII.

Crusells, M., *Cine y guerra civil española: Imágenes para la memoria*. Madrid: EDICIONES JC, 2006.

Dalle Vacche, A., *Cinema and painting. How Art Is Used in Film*. London: The Athlone Press, 1996.

Dümchen, S., *Das Gesamtkunstwerk als Auflösung der Einzelkünste: zur subversiven Ästhetik Alain Robbe-Grillet*. Marburg: Hitzeroth, 1994.

Faulstich, W., *Einführung in die Medienwissenschaft. Probleme – Methoden – Domänen*. München: Wilhelm Fink, 2002.

Finger, A., *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.

Fornoff, R., *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG, 2004.

Frank, G., *Nachwort*. In: Mitchell, W. J. T., *Bildtheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008, S. 445-486.

Gaetgens, T., *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren. Historien, Porträt, Landschaftsmalerei, Genremalerei, Stilleben*. CD-Rom herausgegeben v. Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, Berlin: Directmedia, 2007.

Gersch, W., *Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film*. München: Carl Hanser, 1975.

Grassl, M., *Das Wesen des Dokumentarfilms. Möglichkeiten der Dramaturgie und Gestaltung*. Berlin: VDM Verlag Dr. Müller, 2007.

Gwózdź, A., *Das Kinematographische tele-vis(ion)iert*. In: Paech, J. (Hrsg.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994, S. 179-189.

Hansen-Löwe, A., *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne*. In: Mertens, M., *Forschungsüberblick „Intermedialität“ Kommentierungen und Bibliographie*. Mit Beiträgen v. Brüggemann, H., u. Hansen-Löwe, A., Hannover: revonnah, 2000. S. 27-83.

Hartmann, F., *Mediologie. Ansätze einer Medientheorie der Kulturwissenschaften*. Wien: Facultas, 2003.

Helbig, J. (Hrsg.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt, 1998.

Hickethier, K., *Das „Medium“, die „Medien“ und die Medienwissenschaft*. In: Bohn, R., Müller, E., Ruppert, R. (Hrsg.), *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin: Ed. Sigma Bohn, 1988, S. 51-74.

Hörl, P., *Film als Fenster zur Welt. Eine Untersuchung des filmtheoretischen Denkens von John Grierson*. Konstanz: UVK Medien Ölschlager, 1996.

Hoffmann, T., Rippl, G. (Hrsg.), *b i l d e r. ein (neues) Leitmedium?*. Göttingen: Wallenstein, 2006.

Kaiser, R., Eintrag zu Mc. Luhan, Herbert Marshall. In: *Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Schanze, H. (Hrsg.), unter Mitarb. v. Pütz, S., Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002, S. 196-197.

Kirchmann, K., *Das verspätete Bild. Zur Debatte um den Bildstatus der Fotografie und des frühen Films*. In: Hoffmann, T., Rippl, G. (Hrsg.), *b il de r. ein (neues) Leitmedium?*. Göttingen: Wallenstein, 2006, S. 128-144.

Knoch, H., *Unerträglich. Moderne Gewalt und die Suche nach dem rettenden Bild*. In: Hoffmann, T., Rippl, G. (Hrsg.), *b il de r. ein (neues) Leitmedium?*. Göttingen: Wallenstein, 2006, S. 193-208.

Korte, H., Zahlten, J. (Hrsg.) *Kunst und Künstler im Film*. Mit Vorwort v. Röttgen, H., u. Beiträgen v. Anderle, M.D., Bauer, G. u.a. Hameln: Niemeyer, 1990.

Kristeva, J., *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

Kruse, Ch., *Vom Ursprung der Bilder aus der Furcht vor Tod und Vergessen*. In: Hoffmann, T., Rippl, G. (Hrsg.), *b il de r. ein (neues) Leitmedium?*. Göttingen: Wallenstein, 2006, S. 15-42.

Lagerroth, U., Lund, H., Hedling, E. (Hrsg.), *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam, Atlanta: Editions Rodopi B.V., 1997.

Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Hrsg. Dictionnaire Le Robert, Paris: VUEF, 2002³.

Lenz, Chr., *Goethes Kunstbeschreibung – Erläutert an dem Aufsatz „Über Laokoon“*. In: Boehm, G., Pfothenhauer, H. (Hrsg.) *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Fink, 1995, S. 341-355.

Lepper, K., *Der „Paragone“. Studien zu den Bewertungsnormen der bildenden Künste im frühen Humanismus: 1350 – 1480*. Bonn: Diss., Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 1987.

Lessing, G.E., *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Mit einem Nachwort v. Kreuzer, I., Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1987.

Lüdeking, K., *Pixelmalerei und virtuelle Fotografie. Zwölf Thesen zum ontologischen Status von digital codierten Bildern*. In: Spielmann, Y., Winter, G. (Hrsg.) *Bild – Medium – Kunst*. unter Mitarbeit v. Spies, Ch., München: Fink, 1999, S. 143-148.

Mai, E. (Hrsg.) *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*. unter Mitarb. v. Repp-Eckert, A., Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern, 1990.

Mattl, S., Timm, E., Wagner, B. (Hrsg.), *Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft*. Bielefeld: transcript Verlag, 2007.

Mc. Luhan, M., *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*. Bonn, Paris, Reading, Mass. [u.a.]: Addison-Wesley, 1995.

Mc. Luhan, M., *Das Medium ist die Botschaft. The medium is the Message*. Hrsg. u. übers. v. Baltes, M., Boehler, F. u.a., Dresden: Verl. der Kunst, 2001.

Merte, A., *Totalkunst. Intermediale Entwürfe für eine Ästhetisierung der Lebenswelt*. Bielefeld: Aisthesis-Verlag, 1998.

Mertens, M., *Forschungsüberblick „Intermedialität“ Kommentierungen und Bibliographie*. Mit Beiträgen v. Brüggemann, H., u. Hansen-Löve, A., Hannover: revonnah, 2000.

Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Nünning, A. (Hrsg.), Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001².

Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Schanze, H. (Hrsg.), unter Mitarb. v. Pütz, S., Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002.

Mitchell, W. J. T., *Bildtheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.

Moninger, M., *Vom „media-match“ zum „media-crossing.“* In: Balme, Ch., Monginger, M. (Hrsg.) *Crossing media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*. München: epodium, 2004, S. 7-12.

Müller, J., *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus-Publikationen, 1996.

Müller, J., *Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte*. In: Helbig, J. (Hrsg.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt, 1998, S. 31-40.

Münsterberg, H., *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* (1916) und andere Schriften zum Kino. Hrsg. v. Schweinitz, J., Wien: Synema, 1996

Paech, J. (Hrsg.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994.

Pfotenhauer, H., *Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte*. In: Boehm, G., Pfotenhauer, H. (Hrsg.) *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Fink, 1995, S. 312-340.

Pinel, V., *Genres et mouvements au cinéma*. Paris: Larousse, 2006.

Pommier, E., *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution Française*. Paris: Gallimard, 1991.

Prümm, K., *Intermedialität und Multimedialität. Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder*. In: Bohn, R., Müller, E., Ruppert, R. (Hrsg.), *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin: Ed. Sigma Bohn, 1988, S. 195-200.

Rajewsky, I., *Intermedialität*. Tübingen, Basel: Francke, 2002.

Rippl, G., *Intermediale Poetik: Ekphrasis und der „iconic turn“ in der Literatur-/wissenschaft*. In: Hoffmann, T., Rippl, G. (Hrsg.), *Il y a-t-il de r. ein (neues) Leitmedium?*. Göttingen: Wallenstein, 2006, S. 93-107.

Rosen, V., Krüger, K., Preimesberger, R. (Hrsg.), *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Neuzeit*. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2003.

Rosenstone, R.A., *Geschichten in Bildern / Geschichte in Worten. Über die Möglichkeit, Geschichte zu verfilmen*. In: Rother, R. (Hrsg.) *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1991, S. 65-83.

Rosenstone, R.A. (Hrsg.) *Revisioning History. Film and the construction of a new past*. New Jersey: Princeton University Press, 1995.

Rosenstone, R.A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, 1997.

Rosenstone, R.A., *History on Film / Film on History*. Harlow, England, London N.Y. Boston, u.a.: Pearson Longman, 2006.

Rother, R. (Hrsg.) *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1991.

Schuster, M., *Malerei im Film: Peter Greenaway*. Hildesheim, Zürich, N.Y.: Georg Olms Verlag, 1998.

Seguin, J.-C., *Historia del cine español*. Madrid: Acento Editorial, 1996³.

Siebert, J., Eintrag zu Intermedialität. In: *Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Schanze, H. (Hrsg.), unter Mitarb. v. Pütz, S., Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002, S. 152-154.

Sitt, M. (Hrsg.), *Angesichts der Ereignisse. Facetten der Historienmalerei zwischen 1800 und 1900*. unter Mitarb. v. Kortländer, B., Martin, S., Köln: Böhlau, 1999.

Sorlin, P., *The film in history. Restaging the Past*. Oxford: Basil Blackwell Publisher, 1980.

Spielmann, Y., *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*. München: Fink, 1994.

Spielmann, Y., Winter, G. (Hrsg.) *Bild – Medium – Kunst*. unter Mitarb. v. Spies, Ch., München: Fink, 1999.

Spielmann, Y., *Schichtung und Verdichtung im elektronischen Bild*. In: Spielmann, Y., Winter, G. (Hrsg.) *Bild – Medium – Kunst*. unter Mitarbeit v. Spies, Ch., München: Fink, 1999, S. 59-75.

Sykora, K., *As You Desire Me. Das Bildnis im Film*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2003.

Szarota, E., *Lessings „Laokoon“. Eine Kampfschrift für eine realistische Kunst und Poesie*. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur in Weimar, Bd. 9, Weimar: Arion Verlag, 1959.

Thiele, J., *Das Kunstwerk im Film. Zur Problematik filmischer Präsentationsformen von Malerei und Graphik*. Göttingen: o. V., 1974.

Wagner, P. (Hrsg.) *Icons – Texts – Icontexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin, New York: de Gruyter, 1996.

Wagner, H.-P., Eintrag zu Ekphrasis. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Nünning, A. (Hrsg.), Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001², S. 135-135.

Walzel, O., *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*. Berlin: Verlag von Reuther und Reichard, 1917.

Warncke, C.-P., *Das missachtete Medium*. In: Hoffmann, T., Rippl, G. (Hrsg.), *bil de r. ein (neues) Leitmedium?*. Göttingen: Wallenstein, 2006, S. 42-64.

Warnke, M., *Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte*. In: Belting, H., Dilly, H. u.a., *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1996⁵, S. 19-44.

Winckelmann, J.J., *Geschichte der Kunst des Altertums*. Darmstadt: Phaidon, 1972.

Winter, G., *Das Bild zwischen Medium und Kunst*. In: Spielmann, Y., Winter, G. (Hrsg.) *Bild – Medium – Kunst*. unter Mitarb. v. Spies, Ch., München: Fink, 1999, S. 15-30.

Wolf, W., Eintrag zu Intermedialität. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Nünning, A. (Hrsg.), Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001², S. 284-285.

Zimmermann, B., Eintrag zu Literatur und Fernsehen. In: *Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Schanze, H. (Hrsg.), unter Mitarb. v. Pütz, S., Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002, S.179-180.

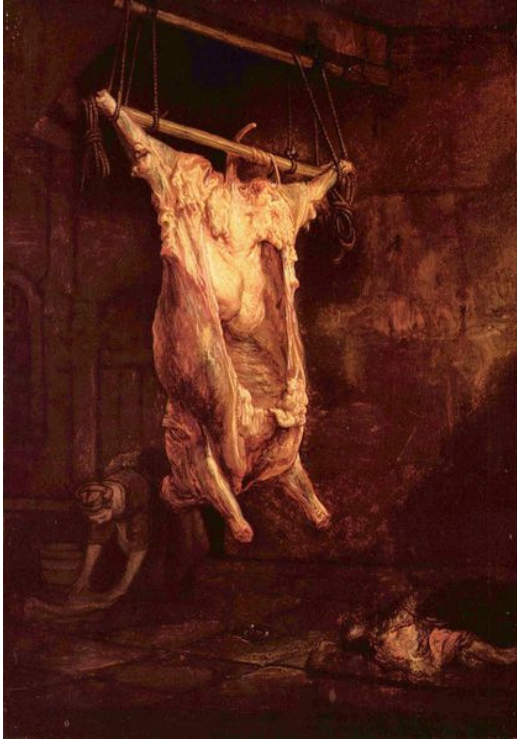
9 Anhang

9.1 Bildanhang

1	Goya <i>El dos de mayo de 1808</i> (1814) Öl auf Leinwand 3,45 x 2,66 m Museo del Prado	 http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/Francisco de Goya y Lucientes_026.jpg (16.06.09)
2	Goya <i>El tres de mayo de 1808</i> (1814) Öl auf Leinwand 2,66 x 3,45 m Museo del Prado	 http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Francisco de Goya y Lucientes_023.jpg&filetimestamp=20090326212626 (16.06.09)

3	Delacroix <i>La liberté guidant le peuple</i> (1830) Öl auf Leinwand 2,60 x 2,25 m Musée du Louvre	 http://unidam.univie.ac.at/detail.php?easydb=c344d18c82e9d612367e69c9c5bb4917&eadb_frame= top&pf language=&ls=2&detail_grid=fullView&table_id=39&select_id=333315&currframe=sidebarframe&cid=detail_detailView&parent_select_id=333315 (16.06.09)
4	Goya <i>Pepe Illo haciendo el recorte al toro</i> Aus der Serie Tauromaquia Nr. 29.	 http://ccdlibraries.claremont.edu/cdm4/item_viewer.php?CISOROOT=/fgp&CISOPTR=109 (16.06.09)

5	Goya <i>Volavérunt</i> (1799) Aus der Serie Capricho Nr. 61 Radierung	 http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Volav%C3%A9runt.jpg (16.06.09)
6	Goya <i>La maja vestida</i> (1802-1805) Öl auf Leinwand 95 x 188 cm Museo del Prado	 http://www.fuenterrebollo.com/Museo-Prado/Oleos/maja-vestida.jpg (16.06.09)
7	Goya <i>La maja desnuda</i> (1797-1800) Öl auf Leinwand 97 x 190 cm Museo del Prado	 http://www.alhaurindelatorre.com/adiarioenpositivo/images/maja.jpg (16.06.09)

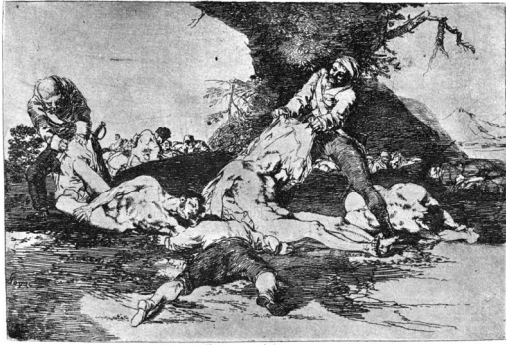
8	Goya <i>La duquesa de Alba con mantilla</i> (1797) Öl auf Leinwand 2,10 x 1,49 m	 http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Goya_alba2.jpg&filetimestamp=20050523000512 (16.06.09)
9	Rembrandt <i>Der geschlachtete Ochse</i> (um 1643) Öl auf Holz 0,51 x 0,73 m Museum der Bildenden Künste, Budapest	 http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_037.jpg (16.06.09)

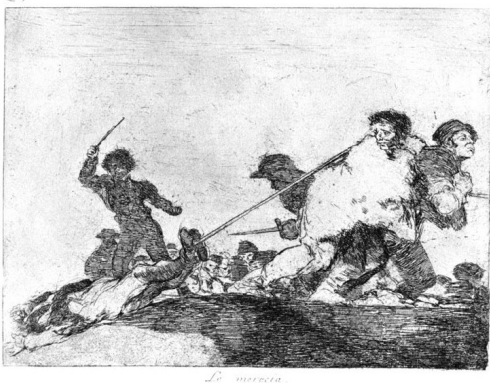
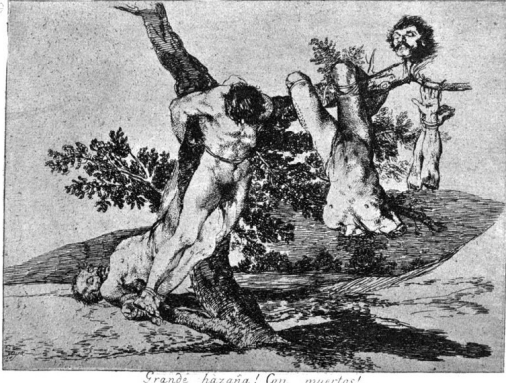
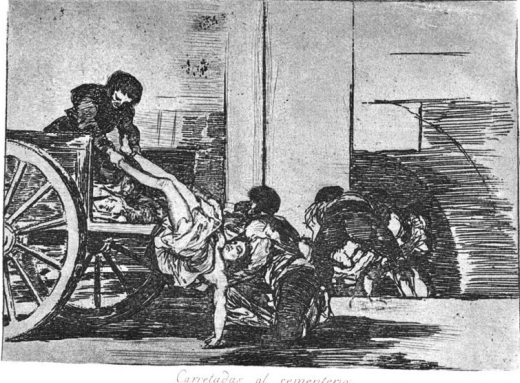
10	Velázquez <i>Las meninas</i> (1656) Öl auf Leinwand 2,76 x 3,18 m Museo del Prado	 http://www.queens.edu/meninas.jpg (16.06.09)
11	Goya <i>La lechera de Burdeos</i> (1827) Öl auf Leinwand 74 x 68 cm Museo del Prado	 http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Goya MilkMaid.jpg (16.06.09)

12	Goya <i>Visión fantástica</i> (1819-1823) Öl auf Wand und später Leinwand 2,23 x 2,65 m Museo del Prado	 http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Vision fant%C3%A1stica o Asmo dea (Goya).jpg (16.06.09)
13	Goya <i>Duelo a garrotazos</i> (1819-1823) Öl auf Wand und später Leinwand 1,23 x 2,66 m Museo del Prado	 http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Ri%C3%B1a a garrotazos.jpg (16.06.09)
14	Goya <i>El coloso</i> (1808-1812) Öl auf Leinwand 1,16 x 1,05 m Museo del Prado	 http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:El coloso.jpg (16.06.09)

15	Goya <i>Saturno devorando a un hijo</i> (1819-1823) Öl auf Wand und später auf Leinwand übertragen 146 x 83 cm Museo del Prado	 http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Saturno_devorando_a_sus_hijos.jpg (16.06.09)
16	Goya <i>Romería de San Isidro</i> (1819-1823) Öl auf Wand und später Leinwand 1,4 x 4,38 m Museo del Prado	 http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/La_romer%C3%ADa_de_San_Isidro.jpg (16.06.09)
17	Goya <i>Desastres Nr. 22</i> Graphik Serie: 1810-1814	 <i>Tanto y mas</i> http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goya-Guerra_(22).jpg (16.06.09)

18	Goya <i>Desastres Nr. 50</i> Graphik Serie: 1810-1814	 <i>Madre infeliz!</i> http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e1/Goya-Guerra_%2850%29.jpg (16.06.09)
19	Goya <i>Desastres Nr. 5</i> Graphik Serie: 1810-1814	 <i>¡son fieras!</i> http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/Goya-Guerra_%2805%29.jpg (16.06.09)
20	Goya <i>Desastres Nr. 44</i> Graphik Serie: 1810-1814	 <i>¡lo vi!</i> http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/73/Goya-Guerra_%2844%29.jpg (16.06.09)

21	Goya <i>Desastres Nr. 70</i> Graphik Serie: 1810-1814	 <i>No saben el camino.</i> http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/Goya-Guerra_%2870%29.jpg (16.06.09)
22	Goya <i>Desastres Nr. 16</i> Graphik Serie: 1810-1814	 <i>Se agorran.</i> http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/Goya-Guerra_%2816%29.jpg (16.06.09)
23	Goya <i>Desastres Nr. 15</i> Graphik Serie: 1810-1814	 <i>Y no hai remedio.</i> http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c4/Goya-Guerra_%2815%29.jpg (16.06.09)

24	Goya <i>Desastres Nr. 29</i> Graphik Serie: 1810-1814	 <i>Le morocco</i> http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/Goya-Guerra_%2829%29.jpg (16.06.09)
25	Goya <i>Desastres Nr. 39</i> Graphik Serie: 1810-1814	 <i>Grande hazaña! Con muertos!</i> http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Goya-Guerra_%2839%29.jpg (16.06.09)
26	Goya <i>Desastres Nr. 64</i> Graphik Serie: 1810-1814	 <i>Carrollado al cementerio.</i> http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/Goya-Guerra_%2864%29.jpg (16.06.09)

27	Goya <i>Selbstportrait</i> (1815) Öl auf Leinwand 46 x 35 cm Museo del Prado	 http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1f/Francisco_de_Goya_y_Lucientes_083.jpg (16.06.09)
----	--	--

9.2 Englische Zusammenfassung (Abstract)

The science of intermediality is a relatively young discipline, which focuses on the kind of relationships that are established between one piece of art in a specific medium and other pieces of art which can be expressed in different forms of media.

As a broad variety of definitions of the term 'intermediality' is used in literature on intermediality in a more or less inconsistent way, there was a need identified to bring more clarity into the terminology. Hence, I dedicated the first part of this thesis to the definition of 'intermediality' which I introduced as the generic term for all possible aspects of the fusion of different types of media. This includes phenomena of intra-, trans- and iuxtamediality and also the special case of intratextuality which was historically already studied prior to the analysis of intermediality but is now considered as part of intermediality, namely as a type of intramediality. Building on this definition I introduced a concept to analyse intermedial references. This theory puts an emphasis on typology, dominance, quantity, intentions and quality of intermedial references.

The second term of importance in this thesis is the term "medium". People mostly consider this term to be the new technical forms of media such as TV, Internet, Radio etc. and not any other forms of pieces of art such as paintings, for example. For a long period of time pieces of art of 'traditional media' were perceived as being of higher value than pieces of art of modern and the newest types of media. That is why I pointed out the competition that prevailed in history between the different types of media and their sciences and as well as the fact that this competitive view is still in place. The science of intermediality on the contrary regards these different types as equal. Both film and painting need to be understood as autonomous and independent media despite their many common characteristics. The relations between these two types of media can only be analysed if they are really acknowledged as equal media of art.

Painting can be integrated into the medium of film in two ways. First of all, the piece of art itself can be shown in the movie. In this case, the painting functions either as the

object or the subject in the film, depend on the extent to which the painting addresses itself the audience and to which it interacts with the other film characters. Secondly, in the film certain characteristics of the composition of the respective painting can be displayed. In that case the producer refers to the painting via *tableaux vivants* or via quotations such as light, colours, dynamic moves etc.

In the subsequent part I analysed how Goya's work was presented in the history of film. Due to his broad spectrum of themes he was cited already at the beginning of the last century. The first film in which the figure of Goya appeared was shot in 1927. Many other films followed which served as contemporary witnesses to scientists as they allowed conclusions about the time in which the films were produced.

The empirical part of this thesis focuses on the analysis of three recent films, namely *Volavérunt* by Bigas Luna, *Goya en Burdeos* by Carlos Saura and *La hora de los valientes* by Antonio Mercero. In these examples the intermediality towards Goya and his work assumes different functionalities. In the movie *Volavérunt* the painter gives reason to portray a love story full of intrigues in a historical context whereas in *Goya en Burdeos* the painter himself is one of the leading actors. The stories of the old master mingle with the evoked scenes of his past which creates a combined piece of narration, theatre and painting. In the third movie the intermediality reveals itself in again another way. This time it is not the painter establishing the relationship but the topic of war bringing together the two media painting and film.

The analysis of the three movies shows that intermedial references from the movie to the painting take on different forms. Furthermore, it was noted that the level of intermediality and its depth is highly dependent on the producer's intentions. Thereby, the intermediality opens up new perspectives and ways of interpretation of the pieces of art.

9.3 Spanische Zusammenfassung (resumen)

Intermedialidad entre la pintura y la película. Un acercamiento tomando el ejemplo de Goya.

El objetivo del presente trabajo fue la investigación de las relaciones intermediales entre los medios de la pintura y la película. El trabajo se estructura en seis partes.

La primera parte trata del término “intermedialidad” en sí para aclarar las diferentes concepciones que existen sobre esta última. A través de varias definiciones que enfatizan aspectos distintos de la así llamada intermedialidad llegamos a la conclusión de que el término “intermedialidad” junta a todos los fenómenos artísticos en los que dialogan dos obras de arte que se pueden expresar en medios distintos. Por lo tanto, el concepto de la intermedialidad se refiere a la fusión de dos medios (diferentes) consiguiendo elaborar nuevas impresiones y puntos de vista más amplios.

Como ramo científico la intermedialidad se desarrolló en los años 60 por lo que se puede decir que es una disciplina más bien joven que liga temas de investigación perteneciendo a ciencias diversas como por ejemplo la ciencia literaria, la ciencia de los medios de comunicación o la historia del arte. Por eso no hay que sorprenderse de que todavía exista una multitud de términos que se dedican a las relaciones intermediales cuyos focos pueden diferir; mas puede que las diferencias entre las expresiones no sean claras por estar utilizadas sea como sinónimos o sea como subcategorías.

Básicamente, podemos dividir la intermedialidad en tres subcategorías: la intramedialidad, la transmedialidad y la iuxtamedialidad. Mientras que el primer término describe todas las expresiones artísticas que se refieren a otra obra artística expresada en el mismo médium, la transmedialidad corresponde a la descripción de un tema tratado en medios distintos como por ejemplo un tema bíblico. La tercera subcategoría se ocupa del acercamiento de medios distintos al imitar el otro sin llegar a una fusión como es el caso de la ekphrasis.

En este contexto hay que enfocar a parte el caso de la intertextualidad dado que es la disciplina de la que nació la intermedialidad. Gracias a esa disciplina, el mundo científico empezó a percibir los fenómenos intermediales. Dentro de la concepción anteriormente descrita de la intermedialidad podemos incorporar la intertextualidad en la categoría de la intramedialidad puesto que reflexiona sobre las relaciones entre un texto y otro.

El hecho de que existan fusiones entre medios distintos no es nada revolucionario. A través de la historia encontramos un sinnúmero de ejemplos demostrando enlaces intermediales. Lo que sí es novedoso es que han llegado a ser temas de interés para la ciencia. Aunque tenemos que admitir que habían científicos y sabios que trataban obras de arte con relaciones intermediales antes de los años 60 – y para ser más precisa: la historia remonta hasta los antiguos griegos – la intermedialidad como la entendemos hoy no existía antes porque las diferencias entre los medios y su jerarquía eran primordiales.

A continuación es importante profundizar las categorías de la intermedialidad. Junto a las tres subcategorías que hemos tratado antes se puede añadir un sistema de cinco pasos para analizar un caso concreto de una expresión artística intermedial. Primero se tiene que determinar los medios involucrados. De eso, la tipología nos releva la peculiaridad de las relaciones intermediales a las que nos enfrentamos. La segunda pregunta es cuál de los medios es más dominante. Es posible que sea uno que predomina en la obra artística. Asimismo puede que no se haya formado una relación jerárquica. En cuanto a la cantidad de las relaciones intermediales podemos señalar que o aparecen sólo en una parte de la obra o bien en la obra entera. Se diferencia, entonces, entre la intermedialidad parcial o total. El cuarto paso consiste en el análisis de la génesis de las obras artísticas. Si la obra fue concebida con la intención de fusionar dos medios distintos hablamos de una intermedialidad primaria. Por el contrario, la creación de una obra mediante otra equivale a la intermedialidad secundaria. Para terminar, nos interesa saber si la intermedialidad es todavía perceptible en la obra final, es decir que se manifiesta, o si es imperceptible, cubierta.

Después de la definición de la intermedialidad y sus categorías me interesé por el término del medio. Constatamos que el medio se define como un material de soporte que transmite información. Es precisamente esa información que constituye un objeto como posible medio. Consecuentemente, un libro, por ejemplo, no es un medio en sí hasta que no esté relleno de un texto. De esa manera adopta la función de medio de comunicación. En nuestros días ya se queda desfasado si definimos un objeto de arte por su material. Es evidente que tenemos que tener en cuenta la calidad material de un medio. Sin embargo, hoy en día, el material no es el único parámetro para decir si un objeto es una obra de arte o no.

La cuestión de si una expresión artística puede ser definida como arte a través de su medio es muy antigua. Se formaba en la jerarquía de los diferentes medios cuyos representantes pensaban que habían medios que eran más fáciles que otros. Ante esa concepción de estimación de los medios no es de sorprender que las obras artísticas a partir de los años 60 no cupieran más en este sistema. Estos nuevos conceptos de arte conllevan no sólo la anulación de la separación rigurosa de los medios sino también su percepción en el mundo científico. Hasta ahora los artistas sacan ventaja al tratar esa actitud ambivalente hacia los medios y su separación.

Al final del primer capítulo sólo falta por añadir la diferencia entre la intermedialidad técnica e interpretativa. Hay medios que ya son intermediales en sí por su calidad técnica. De esa manera, el filme reúne varios medios que caracterizan juntos lo que entendemos bajo el concepto de película. El filme se convierte en un medio de intermedialidad interpretativa si incluye medios que le diferencian de una película ordinaria o trata un medio de un modo especial. La intermedialidad interpretativa siempre añade algo más al significado de la expresión artística.

En el segundo capítulo me concentré en los dos medios de la pintura y de la película. Al principio, traté todos los medios visuales que tienen en común, contrariamente a otros medios como la música o el texto, el impacto inmediato producido en el espectador. Este efecto es muy directo y sin preámbulos. En cuanto a la organización de los medios visuales podemos diferenciar entre los medios antiguos, los medios nuevos y los

medios recientes. En el primer grupo encontramos los medios tradicionales como la pintura, la arquitectura o la escultura. El término de los medios nuevos se refiere a todas las expresiones artísticas que se manifiestan en los medios técnicamente modernos o sea entre otros la fotografía o el filme. El tercer grupo ya equivale a una evolución de los medios nuevos dado que es la generación digital de todos los medios. Lo nuevo de estos medios es la posible reproducción de una obra artística donde y cuando sea y que no se limita a un objeto específico. Hasta ahora hemos visto que las obras de arte exigen un debate científico sobre las interrelaciones entre los medios. Al mismo tiempo nos deberíamos preguntar si y de qué manera la discusión científica influye recíprocamente las actuaciones de los artistas. Por eso, teniendo en cuenta los resultados anteriores habría que cuestionar el significado de la imagen al tratar los medios visuales en la actualidad.

En el presente trabajo describí tres funciones distintas de la imagen. La más evidente es la del testigo de un acontecimiento histórico. Al hombre le importa mucho demostrar lo que le concierne, afecta o pertenece. Partiendo de este hecho se configura la segunda función: la de la memoria. Queremos sujetar nuestro tiempo para el futuro y tener de esa manera influencia en el porvenir. Este punto corresponde a la tercera función de la imagen. Al elegir un momento histórico preciso queremos causar una reacción en el espectador.

Por consiguiente, me empleé en la consideración de lo que significa una imagen fija como es el caso de la pintura. Como el retrato y la pintura histórica constituyen dos elementos de mayor interés para el análisis seguido de las películas, me concentré en las particularidades suyas.

El retrato es uno de los géneros más importantes de la pintura. Nos fascina no sólo por su fuerza de ilustración sino sobre todo porque refleja la personalidad del representado. Si nos enfrentamos entonces a la persona que substituye el pasado entramos en un diálogo de tiempos. Este coloquio callado sólo puede surgir cuando el espectador sabe quién es la persona de enfrente. De esa manera se vinculan el pasado y el presente.

En el Renacimiento se formó el concepto de los géneros distintos: la historia, el paisaje, el bodegón y la pintura de género. Fueron colocados de manera jerárquica. En la cima de esa jerarquía se encontraba la pintura histórica por razones, como así se pensaba, de mayor dificultad en producirla. Las funciones de la imagen las podemos ampliar por la función educativa. La idea central fue que el espectador de hoy aprendiera gracias a los acontecimientos de ayer. Aunque el temario de la pintura histórica era bastante vasto, a finales del siglo dieciocho los pintores reclamaron la amplificación tratando temas contemporáneos.

Con respecto a la película, o imagen de movimientos, hay que decir que es la forma intermedial por excelencia. Dado que entrelaza características de distintos medios, el filme es el ejemplo ideal para la investigación intermedial. El medio “película” está vinculado al teatro, a la pintura, fotografía, literatura y música. Aparte esa intermedialidad técnica, la película puede aumentar sus posibles fuentes de interpretación si añade rasgos intermediales de forma interpretativa tratando un medio con más cuidado. Entendiendo la película como evolución de la imagen pintada, el medio moderno permite conseguir metas a las que el medio antiguo no podía alcanzar: la representación del movimiento y la narración de una historia. A eso el filme llega por su estructura especial del espacio y tiempo.

Los géneros cinematográficos se diferencian similarmente al concepto de los géneros literarios. Para el análisis de las películas siguientes el género de películas históricas es prevaleciente. Pues, hay que recordar que este tipo de género no puede funcionar sin participación de otros géneros ya que según el argumento de la película este mismo caracteriza la idea central del filme. Por eso, cuando analizamos una película histórica, tenemos que considerar otros géneros también. Dentro de las películas históricas los elementos documentales tienen del mismo modo un papel importante. Por lo tanto, al principio del análisis de una película con tema histórico debe plantearse una la pregunta de su ficcionalidad. Como géneros adicionales hay varios que son muy adecuados para acompañar el género de película histórica: el género de película de amor, de guerra o biográfica. Aunque la caracterización del género sea indispensable, las propiedades del género de película histórica lleva transformaciones que pueden

causar falsificaciones o simplificaciones de un tema histórico que ya es en sí más complejo que una estructura lineal que nos finge el filme.

Para completar el segundo capítulo, quería enfocar la relación de los medios antiguos como la pintura y los medios modernos incluyendo la película. Es interesante que la idea de la competencia se manifestara no sólo en las expresiones artísticas sino también en sus ciencias. Hasta hoy la historia del arte y la ciencia de los medios no llegan a trabajar de manera interdisciplinaria y tratan los resultados del otro sólo con poco interés.

En el tercer capítulo me concentré en el encuentro entre los medios de la pintura y el filme. Antes de entrar más profundamente en esa temática hay que recordar que tanto la pintura como la película son medios autónomos que sólo se acercan cuando el director los relaciona. Mientras que la pintura abre una ventana a través de la cual el espectador empieza un diálogo con lo que ve en el cuadro, la película abre una puerta por la que entramos en el espacio del filme.

Hay varias razones por las que la película se beneficia al integrar la pintura. Primero, la película como medio más joven puede aprovecharse del otro medio ya establecido como medio de arte. De esa manera, se acoge al estatus que ya tiene la pintura. Al mismo tiempo el filme se rebela contra las leyes que definen la pintura como medio de arte, es decir contra su elemento estático. Así, la película se convierte en un medio de arte autónomo. Las características de la película se diferencian de las de la pintura. Por eso, el medio de la película hace referencia al de la pintura en dos sentidos: por una parte, porque intenta establecer el mismo estatus que tiene el medio más antiguo y por otra, porque es precisamente este estado que el filme rechaza e intenta establecerse como medio de arte autónomo. Cualquiera que sea la razón por la que la película incluye la pintura, la película sólo tiene éxito al integrar la pintura cuando los cineastas persiguen una autoreflexión de la película como medio de arte.

El cineasta tiene varias posibilidades para incluir la pintura en su película. En total, hay dos ramas principales: la primera es la introducción de un cuadro real en la narración cinematográfica. En este caso el lienzo tiene dos funciones: o tiene la función de objeto o bien la de sujeto. Si adopta la función de objeto, el cuadro ayuda a interpretar la película entera, mas no asume un papel como lo hace un cuadro con función de sujeto. Pues, en este caso el cuadro mismo puede comunicar con el espectador de la película porque tiene un papel dentro de la narración como los otros actores. La segunda rama para la combinación de pintura y

película es la adaptación de características del cuadro al filme. En esta rama también encontramos dos categorías. La película puede imitar los rasgos más importantes de la composición del cuadro. Estos se pueden expresar en un tratamiento específico de la luz, de los colores, de la estructura del espacio etcétera. En la película se repite luego la composición de la pintura. Otra manera de hacer referencia a la pintura son los así llamados *tableaux vivants*. La idea de estas intervenciones es recrear las escenas de un cuadro con ayuda de los actores. De esa manera, la imagen fija de la pintura empieza a moverse y se adapta así a la imagen de la película.

En el cuarto capítulo me acerqué a las películas con tema de Goya y sus obras. Como Goya es uno de los pintores más importantes de España, los cineastas se interesaron por él desde los principios del cine. Esto se puede explicar también por el largo período creativo del pintor y asimismo por los tiempos turbulentos que vivió en España. A través de la historia del cine vemos que los directores se aproximaron al pintor de maneras muy distintas. En 1927 fue la primera vez que Goya “actuó” en una película. Por desgracia, este filme se ha destruido. Pero en los años 30 y 40 siguieron otras películas más. Dado que en esta época el interés por la patria era muy grande, parecía que los trabajos de Goya ofrecían posibles accesos a la representación de la península. Fueron, sobre todo, los grabados con temas taurinos que atraían a los cineastas. A causa del aislamiento político del país, los cineastas que no emigraron se volvían hacia temas españoles típicos como las corridas o criticaban las diferencias entre las clases sociales. En los dos casos encontraban trabajos representativos de Goya. Las películas son, al igual que la pintura, testigos de la época en la que están rodadas. Por lo tanto, estas películas del período franquista nos interesan menos por su presentación del pintor que por la ilustración de la época en la que fue rodada.

A lo largo de los últimos 70 años siguieron filmes con mayor o menor calidad. La primera película extranjera, rodada en 1958, no se pudo ver en España por razones de censura hasta 30 años más tarde.

En 1996 el pintor hubiera cumplido 250 años. Los aniversarios de su muerte como de su nacimiento siempre dieron pie a una multitud de películas. Así pasó en esa ocasión. Directores ya conocidos como Bigas Luna, Carlos Saura y Antonio Mercero se encargaron de filmar la vida del pintor o un aspecto especial de su obra o de su época.

La quinta parte del presente trabajo la dediqué al análisis de las películas *Volavérunt* de Bigas Luna, *Goya en Burdeos* de Carlos Saura y *La hora de los valientes* de Antonio Mercero. La selección de estos tres filmes es muy representativa para un gran número de películas que tratan del pintor y de sus obras porque cada uno profundiza un aspecto preciso de Goya. Lo que me interesó particularmente es la manera cómo en cada una de las películas mencionadas se representaba al artista.

En la película *Volavérunt* hay tres obras de Goya que determinan la narración: en primer lugar, el grabado *Volavérunt* y en segundo lugar las dos “Majas vestida y desnuda”. A partir de estas obras, el director de cine construye una red de relaciones amorosas e intrigas. Interpreta el título del grabado como sueño de Cayetana de poder volar. En este sentido la deja volar con sus amantes. Es decir, su sueño está connotado sexualmente. Esa impresión ya la tenemos cuando empieza la película con las imágenes de las dos majas que se superponen en cortes sensuales de la cámara. Con el paso de la película el grabado *Volavérunt* aparece cuatro veces y en cada una de esas escenas se refiere al acto sexual.

En cuanto a los cuadros de las majas, Bigas Luna cambió los hechos reales a favor de la tensión de la película. Godoy, el primer Ministro y vividor, le encarga al pintor que pinte desnuda a una chica del pueblo. A continuación, el espectador ve a Goya cómo esboza a Cayetana y también a esa Pepita Tudó medio desnuda. Las dos escenas se componen del *tableau vivant* de las majas. Como Goya está enamorado de la duquesa, la incorpora dentro de los cuadros. Pero Godoy no se da cuenta hasta que Cayetana se lo diga al reclamar las imágenes para ella.

El papel esencial de Goya es observar la sociedad a finales del siglo XVIII. Bigas Luna nos lo presenta únicamente como pintor de la alta sociedad. No nos da ninguna información sobre el pintor de los desastres de la guerra ni tampoco de los caprichos.

Aunque la película *Volavérunt* esté marcada por la competencia entre las mujeres, la perspectiva sobre los personajes es masculina. Desde el principio, la cámara registra los cuerpos de las actrices y de las majas muy sensualmente y se detiene en detalles como los pechos, los pies o los partes genitales (el volavérunt) a partir de cuya forma en V surge la copa con el veneno. Así, podemos interpretar lo que realmente mató a la duquesa: fue una lucha imperdonable entre ella y la reina que terminó fatalmente. Bien es verdad que lucharon por el favor de Godoy, pero también por la honra dentro de la alta sociedad española.

Mientras esa película se limita a un sólo aspecto del pintor, el filme *Goya en Burdeos* trata su vida entera. La película nos presenta Goya como octogenario que pasa sus últimos días recordando etapas de su vida. De esa manera, resucita a sus contemporáneos más importantes. Igualmente a la película anterior, la Duquesa de Alba tiene un papel importante en la vida de Goya. Durante la película entera aparece como un fantasma y lleva al pintor a su pasado.

La relación entre la duquesa y el pintor se ve, sobre todo, en la disposición de los cuadros y los cortes de cámara. Por eso, la ambientación de las pinturas de Goya es muy interpretativa por parte del director. Con respecto a la comprensión de la película esta mezcla intermedial de la pintura y filme se dirige directamente al espectador que tiene que seguir la narración atentamente para no perder el hilo. Además las escenas del presente y las del pasado interfieren constantemente, lo que complica la historia adicionalmente.

Carlos Saura nos presenta una fusión entre la pintura de Goya y su película.

Además añade a otros pintores que Goya tomó por modelo, según decía él mismo: Velázquez y Rembrandt. Los dos artistas están representados en el filme. Igualmente, introdujo otros medios como la literatura o el teatro. La música tiene también un papel importante cuando entra por ejemplo Cayetana en la escena.

La última película de mi análisis fue *La hora de los valientes*. A primera vista podría sorprender quizás, puesto que no se sitúa en tiempos de Goya sino durante la Guerra Civil. El tema con el que este filme empieza es el traslado de las obras artísticas del Museo del Prado fuera de España. Por casualidad se queda una obra en Madrid de la que se encarga personalmente el joven Manuel para que no sufra daños durante los años turbulentos de la guerra. La obra de la que se trata es el autorretrato de Goya de 1815. A lo largo de la película el cuadro que se ve continuamente adopta la función de sujeto. El autorretrato representa a Goya como crítico de la guerra y se convierte de esa manera en protagonista. Antonio Mercero decide introducir a Goya porque este mismo representa el espíritu de la antiguerra. En este sentido, la película interrelaciona el pasado de Goya, el presente de las figuras del filme y el futuro porque el espectador ya sabe cómo la historia se desarrolla.

La última parte del trabajo la dediqué a la comparación del análisis de las películas. Me interesé por el hecho de que las tres películas tratan al pintor y sus obras de maneras distintas. En la película *Volavérunt* el pintor tiene más bien un papel secundario limitándose a mostrar las relaciones entre sus contemporáneos. *Goya en Burdeos* es el caso contrario. El pintor es protagonista sin el que la película no tendría razón de ser. La tercera película *La hora de los valientes* se sirve de un aspecto parcial de Goya. Es el tema que relaciona Goya con el filme.

El análisis de estos tres ejemplos cinematográficos muestra que hay maneras muy diversas de tratar la intermedialidad entre la pintura y la película. La fusión de estos dos medios permite una interpretación más amplia del filme.

9.4 Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Stefanie Christina Guserl
Geburtsdatum	26. August 1983
Geburtsort	Linz
Nationalität	Österreich

Ausbildung

seit WS 2008/09	Diplomarbeit zum Abschluss des Lehramtsstudiums Spanisch - Französisch
seit WS 2007/08	Studium von Kunst und Kommunikativer Praxis, Universität für Angewandte Kunst
seit WS 2003/04	Lehramtsstudium Spanisch – Französisch, Universität Wien
11/08	Madrid , Recherchetätigkeiten für die Diplomarbeit im Rahmen des Stipendiums für kurzwissenschaftliches Arbeiten im Ausland an der Universidad de Complutense de Madrid
WS 06/07 – SS 07	Sevilla , Studium an der Universidad de Sevilla, Erasmusaufenthalt
WS 05/06	Paris , Studium an der Sorbonne Nouvelle de Paris, selbstorganisierter Studienaufenthalt
WS 2002/03 – SS 2003	Architekturstudium, TU Wien
1998 – 06/2002	Oberstufe im Adalbert-Stifter-Gymnasium, Linz Matura mit gutem Erfolg abgeschlossen

Pflichtpraktika

SS 2009	Praktikum zur Erschließung des Berufsfeldes Schule – Bildnerische Erziehung, AHS Heustadelgasse Wien
WS 2007/08	Fachbezogenes Schulpraktikum Spanisch, BG/BRG Purkersdorf
SS 2006	Fachbezogenes Schulpraktikum Französisch, Schottengymnasium Wien

Berufsrelevante Erfahrungen

01/2009 – 06/2009	Lernquadrat, Wien wöchentlich abgehaltene Kurse in Spanisch und Französisch Einzeltrainings in Französisch und Spanisch Niveau: 7. – 12. Schulstufe
01/2009	Lernquadrat, Wien viertägiger Intensivkurs für Französisch, Niveau: 7. – 10. Schulstufe
08/2008	Lernfamilie, Linz Nachhilfe- und Vorbereitungskurse auf die Nachprüfung in Spanisch und Französisch, Niveau: 7.-11. Schulst.
03/2008 – 06/2008	FranCultures – Plattform frankophoner Kulturen, Wien Pressesprecherin Übersetzungen im Kulturbereich
07/2007	Au pair, Toulouse
08/2007 – 09/2007	Schülerhilfe, Linz Vorbereitungskurse auf die Nachprüfung in Französisch, Niveau: 9.-11. Schulstufe IFL, Institut für Lernhilfe, Linz Nachhilfe- und Vorbereitungskurse auf die Nachprüfung in Spanisch und Französisch, Niveau: 9.-11. Schulstufe
07/2004 – 08/2004	Praktikum bei VATech Finance, Grenoble Übersetzungen in technischen und wirtschaftlichen Bereichen

zusätzliche Auslandsaufenthalte

08/2005	Mexiko, Reise
02/2004	Salamanca, Sprachschule
07/2003 – 08/2003	Salamanca, Sprachschule

Wien, 16.6.2009