



„Ich machte das Picknick mit der Nackten. Manet.“

Intervisualität bei Billy Wilder

Doris Gerstl, Regensburg

Billy Wilder komponierte Filmbilder mit dem Blick des Kenners europäischer Kunst: Er zitierte Werke der Malerei und arrangierte Skulptur. Dabei fungiert die Kunst keineswegs nur als eine dem Setting adäquate Ausstattung. Der Regisseur verlebendigte im bewegten Filmbild die zeitlich fixierten Motive von Kunstwerken als visuelle Konstituenten beziehungsweise indexikalische Kommentare seiner Filmerzählung, womit er sie intervisuell integrierte. Die Modalitäten dieses intermedialen Transfers von statischen Kunstmotiven in bewegte filmische Bilder werden exemplarisch an einigen Regiearbeiten Wilders untersucht. Dabei werden die Ausgangsmotive und ihre Bedeutung für die visuelle Ästhetik und Atmosphäre des Films verifiziert sowie ihre inhaltliche Konnotation, die sie prädestinierte, Narrationen zu unterstützen, benannt.

Wilder schätzte, wie er selbst kolportiert, bereits in seiner Jugend Kunst wert (vgl. o. A. 1989: 205). Indem er während seiner Berliner Zeit US-Touristen als Reiseführer durch deutsche Gemäldegalerien begleitete (vgl. Karasek 1992: 52f.), eignete er sich erste kunsthistorische Kenntnisse an. Er richtete sich, wie er erwähnt, im Bauhaus-Stil ein und erwarb kontinuierlich Kunstwerke, wofür er ein Budget entsprechend eines Drittels seines jeweiligen Einkommens, dessen Höhe zwischen 100 und 10.000 Dollar schwanken konnte, ausgegeben zu haben kolportiert (vgl. o. A. 1989: 207). Über die Jahre baute er eine beachtliche, mit Arbeiten von Egon Schiele, George Grosz, Georges Braque bis hin zu Fernando Botero, Balthus, Joan Miró und Pablo Picasso durchaus heterogene eigene Sammlung von Handzeichnungen, Gemälden, Skulpturen und Installationen auf (vgl. Christie, Manson & Woods International 1989), aus der er auch Museen Leihgaben für Sonderausstellungen gewährte.¹ Mit Kunst konnte man Billy Wilder Freude machen – das wusste auch Frank Sinatra, der ihm für die Unterstützung bei OCEAN'S ELEVEN (1960) ein Picasso-Aquarell verehrte (vgl. Crowe 2000: 150). Darüber hinaus interessierte sich Wilder für die fachwis-

¹ So verlieh er zum Beispiel 1979 ein Kirchner-Gemälde in eine Berliner Ausstellung, vgl. Rasner/Wulf 1980: 47.

senschaftliche Diskussion, wie seine über die Jahre zusammengetragene Bibliothek beweist. Während die *Billy Wilder Fine Art Reference Library* erst zehn Jahre nach seinem Tod 2012 bei *Christie's* versteigert wurde,² trennte Wilder sich vom größten Teil seiner Kunstsammlung bereits zu Lebzeiten: Am 13. November 1989 bot er sie in einer separaten, als *The Billy Wilder Collection* angekündigten Auktion in New York bei *Christie's* an,³ um sich selbst und nicht den Nachfahren den Spaß der Versteigerung zu gönnen, wie er trocken kommentierte (vgl. o. A. 1989: 207).

FEDORA – Dramatisierte Kunst

Der im Umgang mit Kunstwerken entwickelte Blick mag Wilders formale Ästhetizismen in seinen Film-Noir-Produktionen wie *SUNSET BOULEVARD* (1950) beeinflusst haben.⁴ Wilder nutzte Kunstmotive in seinen Filmen aber auch intervisuell, um Szenen zu konnotieren und den Fortgang der Handlung zu dramatisieren. Figuren der Mythologie werden zitiert, wenn Barry Detweiler in *FEDORA* (1978) auf dem Weg zur Insel im Hafen zwei schwarz gekleidete, Handarbeiten verrichtende, alte Frauen bemerkt: Wie die Moiren arbeiten sie am Schicksalsfaden. Hesiod überliefert die Dreizahl der Töchter des Zeus mit der Themis; Homer kannte jedoch nur eine, jeweils einem Individuum zugehörige und ihr Schicksal repräsentierende Moira (vgl. Hunger 1985: 260). Der mythologische Verweis bereitet Detweilers Bootsfahrt zur Insel vor, die nach Arnold Böcklins *Toteninsel* inszeniert wird, von deren Fassungen Wilder die Berliner Version von 1883 aus eigener Anschauung gekannt haben mag.⁵ Wie jene in gleißendes Weiß gehüllte Figur im Gemälde steht der mit einem weißen Anzug bekleidete Detweiler im Boot, das sich ebenfalls einer bewaldeten, düsteren Insel nähert. Das visuell implizierte Bildmotiv verleiht der Bootsfahrt über das mittägliche, sonnige Meer mehr als Ambivalenz: Es dramatisiert die in der Filmnarration mit den Beschreibungen des Wirts und den vergeblichen Anrufen des Protagonisten bereits vermittelte Zurückgezogenheit und Unerreichbarkeit Fedoras durch ein belebtes Kunstzitat in einem filmspezifischen ‚verlängerten Blick‘ (vgl. Aumont 1992: 81). Zugleich wird der tragische Fortgang der Handlung mit dem visuell über ein populäres, im kollektiven Gedächtnis mit Abschied, Isolation und Tod assoziiertes Bildmotiv suggestiv vorbereitet.⁶ Wilder rezipiert das Gemälde nicht allein formal, indem Motive und Gestaltungsweise des Gemäldes im bewegten Medium Belebung erfahren – etwa mit den Motiven der Bootsfahrt, des Passagiers und der Insel als Ziel sowie dem Hell-Dunkel-Kontrast des Meers zur

² <http://www.christies.com/lotfinder/books-manuscripts/the-billy-wilder-fine-art-reference-library-5637032-details.aspx> [30.10.2015].

³ Die Versteigerung seiner Sammlung erbrachte 32,6 Millionen Dollar, vgl. Muchnic 1989.

⁴ Vgl. Beach 2015 zur Ästhetik des Film Noir bei Wilder und anderen.

⁵ Arnold Böcklin, *Die Toteninsel*, 1883, Öl/Holz, 80x150 cm, Berlin, Nationalgalerie. Zelger (1991: 56-65) listet Wilders Film nicht unter den Rezeptionsbeispielen.

⁶ Zelger (1991: 64) identifiziert als „Böcklinsche Metaphern [...] Traurigkeit, Isolation, Zivilisationspessimismus und die Sehnsucht nach einer freieren Beziehung der Geschlechter“.

Insel als einem der filmischen Dynamisierung angeglichenen Verfahren.⁷ Das bekannte Kunstwerk wird inhaltlich eingebunden, indem es den Fortgang der Handlung düster konnotiert. Identifiziert man dieses Moment als inhaltlich verbindende, ontologische Angleichung von Malerei und Film im medialen Transfer, so handelt es sich um ein „starkes‘ Konzept von Intermedialität“ nach Joachim Paech (2007: 298). Denn über die Transformierung der Gemäldemotive in den Film hinaus wird dessen Interpretation in medialer Zusammenführung von Malerei und Film als Vorzeichen auf den Fortgang der Narration bezogen, da die Assoziation zur *Toteninsel* selbstverständlich mehr vermittelt als nur ein formales Zitat eines Fin-de-siècle-Gemäldes. Dies wird deutlich, vergegenwärtigt man sich rein formale Parallelen, derer sich Billy Wilder und sein Set-Designer in *FEDORA* auch bedienten, zum Beispiel wenn das Telefon, und damit die Verbindung zur Außenwelt, in der Villa Calypso im verschlossenen Schrein eines einem Flügelaltar gleichenden Schrankes verwahrt und damit gleichsam sakral erhöht wird. Die szenische Einbindung der *Toteninsel* geht deutlich über derartige rein formale Zitate hinaus; sie legt sich inhaltlich wie ein Schatten über die weitere Wahrnehmung des Films. Wilder transzendiert mit der Verlebendigung der *Toteninsel* formale, inhaltliche und mediale Elemente.

Sein Vorgehen als Regisseur lässt sich daher nicht auf Jens Schröters auf die Differenzen der unterschiedlichen Medien ausgerichtete Kategorie der „transformationalen Intermedialität“ reduzieren (vgl. Schröter 1998: 137 u. 146).⁸ Ontologisch integriert Wilder über die in den bewegten Film transferierte Form hinaus die Rezeption des Kunstwerks und perpetuiert sie.⁹ André Bazin begrüßte als Effekt der kongenialen Übersetzung von Kunst in den Film beziehungsweise konkret der „ästhetischen Symbiose zwischen Leinwand und Gemälde“ für die Kunst, „dass der Film die andere Kunst durchaus nicht verrät und verfälscht, sondern im Gegenteil dazu beiträgt, sie zu retten, indem es die Aufmerksamkeit der Menschen wieder auf sie lenkt.“ (Bazin 1981: 228f.; vgl. Zahlten 1990: 13). Er plädierte dafür, Filme über Kunst „an der Anatomie oder vielmehr Histologie jenes neuen ästhetischen Wesens“ zu messen, „das aus der Begegnung von Malerei und Film hervorgeht.“ (Bazin 1981: 228f.) Bereits für Bazin bot die Verbindung von Malerei und Film das innovative Potenzial, sich nicht auf einen „Rekurs auf die Materialität des Zeichens im intermedialen Prozeß“ (Paech 2007: 300) beschränken zu müssen, sondern kongenial Neues zu schaffen. Dazu galt es, die bereits von Rudolf Arnheim formulierte Dichotomie der Medien – „Jeder Film verlangt Bewegung und Handlung; Skulpturen und Gemälde aber sind starre,

⁷ Der Sarg fehlt in Detweilers Boot, kommt aber in den Aufbahrungsszenen zur Geltung. Sinyard und Turner (1980: 358f.) verwiesen auf die Häufigkeit des Sargmotivs in Filmen Wilders.

⁸ Allerdings weist die Transformation immer „ontologische Implikationen“ auf, wie Schröter (1998: 145) selbst einräumt.

⁹ An gleicher Stelle räsoniert Schröter über die ontologische Intermedialität: „Vielleicht bedeutet dies alles anzuerkennen, daß nicht die einzelnen Medien primär sind und sich dann inter-medial aufeinanderzu bewegen, sondern daß die Intermedialität ursprünglich ist und die klar voneinander abgegrenzten ‚Monomedien‘ das Resultat gezielter und institutionell verankerter Zernierungen, Einschnitte und Ausschlußmechanismen sind.“ (Ebd.: 149)

in sich ruhende Gebilde“ (Arnheim 2004: 262)¹⁰ – zu überwinden, was Wilder mit Detweilers Bootsfahrt zu Fedora in diegetisch überzeugender Weise gelang.

Reflexionen

Den ‚Spiegelblick‘ beherrschte Wilder wie kein anderer Regisseur: Bereits 1934, in *MAUVAISE GRAINE*, setzte er einen Taschenspiegel ein (vgl. Crowe 2000: 334). Blicke in Spiegel und zerbrochene Spiegel, Spiegelungen, Blickkontakte mittels Spiegeln finden sich in *LOVE IN THE AFTERNOON* (1957), *SOME LIKE IT HOT* (1959), *THE APARTMENT* (1960), *AVANTI!* (1972) und *IRMA LA DOUCE* (1963). Spiegel ermöglichen Distanz: Der Selbstmordversuch Fran Kubeliks in *THE APARTMENT* wird nur im Rasierspiegel Baxters angedeutet (vgl. Naumann 2011: 257). Die offensichtlich psychologischen Implikationen der Spiegelszenen erschließen sich auch ohne Jacques Lacans Theorien;¹¹ Wilder wahrte ohnedies öffentlich Distanz zu den Vertretern der Psychoanalyse (vgl. Crowe 2000: 277; Gemünden 2006: 140). Wilders Spiegelkabinette dienen der optischen Inszenierung, der Kommunikation von Blicken oder dem Aufbrechen begrenzter Räume¹² und der kritischen Beobachtung der Protagonisten wie der Aufdeckung ihrer Charaktere.¹³ Wilder experimentiert mit dem Spiegelblick und gaukelt uns in *IRMA LA DOUCE* beim Tanz der Zwillinge schon mal einen Spiegel vor, wo keiner existiert, um unsere Wahrnehmung infrage zu stellen. Spiegel dienen Wilder der distanzierten Selbstvergewisserung seiner Arbeit als Regisseur; im Interview mit George Stevens offenbart er, sie keineswegs improvisiert, sondern kalkuliert und geplant eingesetzt zu haben (vgl. Stevens 2006: 305-334, 325). Er mag außer den zahlreichen, seit Jan van Eycks *Arnolfini-Hochzeit* vermehrt auftretenden, ‚Spiegelbildern‘ in der Kunst den Topos der Kunsttheorie gekannt haben, der seit Leon Battista Alberti und Leonardo da Vinci den Spiegel als Hilfsmittel zur Kontrolle der Qualität des Bildes im Hinblick auf das Naturvorbild pries. Leonardo empfahl: „Wenn Du überprüfen willst, ob sich Dein Werk mit der Natur messen könne, spiegle die Natur und vergleiche sie mit Deinem Werk.“ (Richter 1970: 320, Übersetzung D.G.) Die häufig auftretenden Spiegelszenen legen Wilders Kenntnis dieser Empfehlung nahe.

Bisweilen steigert er die Spiegelung der Natur zur Spiegelung von Kunstwerken: So führt er in *LOVE IN THE AFTERNOON* außer der Parallelisierung von Spiegel- und Kamerablick beim selbstverliebten Nerztanz der von Audrey Hepburn dargestellten Ariane Chavasse über seine filmkünstlerische Virtuosität auch seine kunsthistorische Kennerschaft vor,

¹⁰ Arnheim (2004: 263) sah insbesondere „die filmische Belebung von Gemälden [als] außerordentlich schwer zu erreichen“ an.

¹¹ Bereits Armstrong (2000: 104) bemerkt, dass Wilder in diesem Film vom konventionellen Gebrauch von Spiegeln abweicht, indem die Spiegel den Akteuren zeigen, wer sie wirklich sind.

¹² Etwa in *LOVE IN THE AFTERNOON*.

¹³ In *AVANTI!* oder in *SOME LIKE IT HOT*; Sir Wilfrid Robarts' erhellende Blendungen in Wilders *WITNESS FOR THE PROSECUTION* (1957); Fran Kubelik kommentiert in *THE APARTMENT*, ihr zerbrochener Spiegel zeige, wie sie sich fühle, vgl. Armstrong 2000: 104.

verweist die Haltung der sich im Pelz drehenden Ariane doch auf Rubens *Pelzchen*, dessen Rezeption die Macht der Sexualität unterstreicht.¹⁴ Andererseits wird an die beiden Medien, Malerei wie Film, gemeinsame Qualität, materielle Texturen unterschiedlicher Oberflächen wiedergeben zu können, erinnert. Wilder agiert in seinem Medium wie ein Maler und tritt als ein von der Kritik vorwiegend auf ‚Hollywood‘ abonniertes und daher unterschätzter Regisseur (vgl. Gemünden 2006: 143) in den ernsthaften Wettstreit mit Jean-Luc Godard, der 1982 mit *PASSION* einen Film zu verwirklichen antrat, „wie ein Maler malt“ (Godard nach Paech 2007: 313).¹⁵ Die Rendezvous-Szene im Hotel mündet anspielungsreich in Arianes letztendlich zu Boden fallendem Pelzmantel, der im bewegten Bild statisch zur weißen Rosenblüte gerinnt.

Kunstkommentare im Film

Die Bootstour von Frank Flannagan und Ariane Chavasse auf der Seine imitiert in *LOVE IN THE AFTERNOON* als Kunstzitat Gemälde der Impressionisten: Sie übersetzt den lichten Moment einer *Bootsfahrt auf der Seine* von Pierre Auguste Renoir in den Film.¹⁶ Die Picknickszene, bei der Ariane Flannagan im übertragenen Sinne eine Zahl von Liebhabern aufischt und damit seine Eifersucht anstachelt, wurde jedoch nicht von Bildern Renoirs inspiriert, wie sich Wilder im Zwiegespräch mit Cameron Crowe zu korrigieren veranlasst sieht: Auf Crowes Nachfrage, ob die Picknick-Sequenz eine Hommage an Renoir darstellt, entgegnet Wilder: „Ich machte das Picknick mit der Nackten. Manet.“ (Crowe 2000: 145)¹⁷

Der Verweis auf Édouard Manet ist zentral, entzündeten sich doch an den Nackten Manets einige der folgenreichsten Kunstkandale des 19. Jahrhunderts; Pierre Bourdieu (2015: 19-20) widmete seine Vorlesungen am *Collège de France* in den Jahren 1999 und 2000 der „symbolischen Revolution“, die jene ausgelöst hatten. Manets *Déjeuner sur l'herbe* von 1863, auf das sich Wilder in *LOVE IN THE AFTERNOON* beruft, zeigt zwei Männer in Begleitung einer leicht bekleideten Badenden und einer nackten Frau.¹⁸ Im Gegensatz zu dem mit einem Kupferstich Marcantonio Raimondis überlieferten Vorbild von Raffael zeigte er die Männer zeitgenössisch gewandet, womit Manet einen Appell für die freie Liebe zu formulieren schien, was bürgerlichen Protest evozierte. Vor solchem bewahrte Manet auch keine

¹⁴ Peter Paul Rubens, *Het Pelsken*, um 1638, Öl/Eichenholz, 176x83 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum. Die von der Frau evozierten, vor allem beim Picknick im Park selbstquälerische Züge annehmenden Gefühle Flannagans wurden literarisch unter anderem von Leopold Sacher-Masoch thematisiert; die vorliegende Konstellation passt jedoch besser als zur titelgleichen Novelle *Venus im Pelz* zum ebenfalls 1870 erschienenen Roman *Die geschiedene Frau*, vgl. Koschorke 1988: 86.

¹⁵ Allerdings tritt auch Wilders Ehefrau Audrey im Film in einem weißen Pelz auf (*LOVE IN THE AFTERNOON*).

¹⁶ Pierre Auguste Renoir, *La Yole*, 1875, Öl/Lwd., 71x92 cm, London, The National Gallery. Jahre nach dem Dreh von *LOVE IN THE AFTERNOON* erwarb Wilder 1965 selbst ein Renoir-Aquarell einer Bootsfahrt, vgl. Christie, Manson & Woods 1989: 16f.

¹⁷ Naumann (2011: 118) betont lediglich, es handle sich um „eine der wenigen Außenaufnahmen“ im Film. Auch Eisentraut (2014) führt den Manet-Bezug nicht auf.

¹⁸ Édouard Manet, *Déjeuner sur l'herbe*, 1862-1863, Öl/Lwd., 208x264 cm, Paris, Musée d'Orsay.

kunsthistorische Nobilitierung über Renaissancevorbilder, da er seine Vorlage ja nur partiell zitiert hatte. Werner Hofmann interpretierte die provokative Nacktheit von Frauen in Gemälden Manets 1973 als

Indiz der Pseudofreiheit der zur Schau gestellten Ware, über die jeder verfügen kann. Die Frau darf sich entkleiden, ihr ist alles erlaubt, aber der Mann kann auch alles von ihr verlangen. Objekt und Ware, ist sie für jede Rolle, jeden Konsum verfügbar. Auch die Nacktheit ist eine solche Rolle, sie verkörpert nicht mehr die Rückerinnerung des verlorenen Paradieses, nicht Ursprünglichkeit, sondern deren Verlust. (Hofmann 1973: 40)

Wilders Ariane wiederum ist nicht nackt: Hollywood ließ 1957 zwar ein laszives Sich-Räkeln im Boot der erheblich jüngeren Frau vor dem ergrauten Objekt ihrer Begierde zu, jedoch keine nackte Audrey Hepburn im Park. Wilder, der wiederholt mit der prüden Sexualmoral US-amerikanischer Institutionen und Verbände in Konflikt geraten war, reichte in den 1950er-Jahren seine Drehbücher nicht mehr vorab bei der PCA ein. (vgl. Biltereyst 2010: 154)¹⁹ In *LOVE IN THE AFTERNOON* fand er einen neuen Weg, mit einer zur im Gemälde vorgegebenen idealen Betrachterposition parallelen Kameraposition die Protagonistin auditiv zu entlarven: Die bekleidete Ariane zieht sich vorgeblich im visuell-auditiven Medium Film mit falschen Worten vor Flannagan aus, indem sie ihm nicht existente Liebschaften mit anderen Männern vorgaukelt, um seine wachsende Eifersucht zu schüren.²⁰

Werke Manets zitiert Wilder auch im in Paris lokalisierten Spielfilm *IRMA LA DOUCE*: Die zentrale Bar, in der Nestor Patou im Zuhälter-Milieu sozialisiert wird erinnert an Manets *Bar aux Folies-bergère* von 1881-1882,²¹ wobei Wilder hier auf die Spiegelreflexe verzichtet.²² Im Formalen erschöpfen sich die Verweise bei der Balkonszene, in der Irma und Patou den verflossenen Zuhälter verabschieden. Wie in Manets Gemälde *Der Balkon* von 1869²³ werden die stehenden Akteure in Hüfthöhe vom Geländer überschritten und dadurch zusätzlich räumlich distanziert. Sind in *IRMA LA DOUCE* unter Anspielung auf Gemälde Manets Filmräume und damit Beziehungskonstellationen der Figuren konstruiert, erfährt in *SABRINA* (1954) ein fiktives gemaltes Familienporträt der Larrabees eine aktualisierte

¹⁹ Drei Jahre nach *LOVE IN THE AFTERNOON* sollte Wilder mit *DOUBLE INDEMNITY* den Production Code sprengen, vgl. Biltereyst 2010: 150. Zur Wechselwirkung von Production Code und Studiosystem in Hollywood vgl. Maltby 2008.

²⁰ Von Arianes Bekanntschaften thematisiert Flannagan beim Picknick im Park vor allem den Bergführer und den Stierkämpfer Sebastian bzw. Michel in San Sebastian.

²¹ Édouard Manet, *Bar aux Folies-bergère*, 1881-1882, Öl/Lwd., 96x130 cm, London, The Courtauld Institute Gallery.

²² Fischer-Looock (2011: 159) benennt den Spiegel in Manets Gemälde als „Metapher für den welterschließenden und illusionszerstörenden Charakter der ästhetischen Reflexionen Manets“. In *THE FORTUNE COOKIE* (1966) findet sich allerdings ein Spiegel hinter dem Bartresen.

²³ Édouard Manet, *Le balcon*, 1869, Öl/Lwd., 170x124,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.

„Familien-Aufstellung“ vor einer Fotokamera und vermittelt die Konstanz familiärer Konstellationen über die Jahrzehnte hinweg.²⁴

Kunstwerke werden zur adäquaten Ausstattung des Settings oder zur Kommentierung der Handlung von Wilder bisweilen auch in anekdotischer Weise platziert und fokussiert. Die Wände von Wendell Armbrusters Hotelzimmer in AVANTI! zieren auf den ersten Blick belanglose Landschaftsansichten. Allerdings kommt dem „Vulkanausbruch“ in der Nahaufnahme-Dialogszene zwischen Armbruster und dem Hoteldiener Bruno, der den Amerikaner zu erpressen versucht, um sich der bevorstehenden Vaterschaft mit einer Emigration in die Vereinigten Staaten zu entziehen, eine zentrale Rolle zu, als die Abneigung gegenüber europäischen Sitten in Armbruster wieder einmal emotional zu gären beginnt. Auguste Rodins *Kuss* wird im visuellen Essay über die Liebe in Paris, der LOVE IN THE AFTERNOON in der Exposition vorangestellt ist und Woody Allen zu seinen in europäischen Städten spielenden Filmen inspiriert haben mag, humoristisch mit bewegten Kusszenen unterschiedlicher Akteure an verschiedenen Orten der Stadt parallelisiert.²⁵ In der Les Halles-Szene in IRMA LA DOUCE zitiert Wilder Schlachthauszenen, wie sie in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts auf der Basis einer langen Tradition des Motivs von Chaim Soutine gemalt, aber auch bereits im noch jungen Medium Lehrfilm von Dziga Vertov gezeigt worden waren.

Der in New York lebende Junggeselle C. C. Baxter wird in THE APARTMENT mit einem überschwänglichen Ostküsten-Interesse an extravaganter Einrichtung und Kunst ausgestattet: Trotz der Mitarbeit bedeutender Set-Designer wie Alexandre Trauner, mit dem er bereits in LOVE IN THE AFTERNOON zusammengearbeitet hatte, behielt sich Wilder offenbar die letzte Entscheidung über die Gestaltung des Sets selbst vor.²⁶ Die Wände von Baxters kleiner Wohnung sind geradezu gepflastert mit unmittelbar auf die Wand aufgebrachten Drucken und gerahmten Gemälden. Die Motive reichen vom Zitat holländischer Früchtestilleben über abstrakte Kompositionen im Wohn- und Schlafzimmer bis hin zu Verweisen auf südamerikanische Malerei im Schlafzimmer. Dort ist über der ihren Suizidversuch in Baxters Bett auskurierenden Fran Kubelik das Bild einer liegenden Frau mit Gitarre im Stil von José Clemente Orozcos *Soldaderas* angebracht, wobei sich die Parallelen auf den ersten Blick im formalen Liegemotiv zu erschöpfen scheinen, die Opferrolle jedoch auch inhaltlich parallelisiert wird.²⁷ Das Büro von Baxters Boss, des erbarmungslos selbstbezogenen Jeff D. Sheldrake, ist dagegen mit repräsentativ gerahmten Kunstwerken

²⁴ Von Smith (2010: 205f.) wird die Fotografie als „Allegorie der Reproduktion“ im ökonomischen und kulturellen Sinne gedeutet. Vgl. auch Naumann 2011: 86f., mit Abb.

²⁵ Auguste Rodin, *Le baiser*, 1881-82, Gips, 86x51,5x55,5 cm, Paris, Musée Rodin.

²⁶ Dass es sich bei der Auswahl der Ausstattung des Settings um dezidiert getroffene Entscheidungen handelte, wird daran deutlich, dass Wilder selbst erwähnte, ein Faible für Thonet-Möbel gehegt zu haben und zur Ausstattung von THE APARTMENT alle Antiquitätengeschäfte New Yorks nach Originalen habe absuchen lassen, vgl. o. A. 1989: 205.

²⁷ José Clemente Orozco, *Soldaderas*, 1926, Öl/Lwd., 80x95 cm, Mexico, Museo de Arte Moderno.

dekoriert, die sich zum Teil in Wilders eigener Sammlung befanden.²⁸ Die Miniatur des Veroneser Reiterstandbilds von *Cangrande I. della Scala* neben seinem Schreibtisch mag andeuten, Sheldrake throne vor jeglicher wahrnehmbarer Gefühlswallung wie -äußerung gefeit in seinem Büro wie der Ritter, der in seine gepanzerte Rüstung eingezwängt ist, und sei damit – wie Cangrande I. vorgeblich im Sarkophag unter der originalen Reiterstatue – in seinem Büro begraben, während sich Baxter als ‚Mensch‘ entpuppt.

Interaktionen von Kunst und Film

Billy Wilder ironisiert und kommentiert mit den Kunstzitate in seinen Filmen. Cameron Crowe führt er im Interview hinter Licht, wenn er das Leichenschauhaus in *AVANTI!*, von dem Crowe (2000: 236) schwärmt, es sei mit Licht in der „Qualität eines Vermeer“ gefilmt, als echt identifiziert: „Er [Luigi Kuveiller] konnte gar nichts anderes machen, als es so zu fotografieren, als ob es echt wäre. Normalerweise versucht man, eine Dekoration echt aussehen zu lassen; aber das da hatte man schon seit drei- oder vierhundert Jahren echt aussehen lassen. Es war wunderbar.“ (Ebd.: 236f.) Tatsächlich unterstellt der Schnitt, die Leichenhalle, in der Armbrusters Vater und Piggotts Mutter nebeneinander aufgebahrt wurden, befinde sich im Innern der Kirche *Madonna del Soccorso* in Forio auf Ischia, vor der sich die Protagonisten zuvor treffen, um die Formalitäten der Überführung der Toten in ihre Heimatländer dann im Inneren zu vollziehen. Die Wiederholung der runden Fensteröffnung der Fassade als Fenster im Innern, durch das Sonnenlicht in den dunklen Raum fällt, unterstützt die Identifikation. Allerdings befindet sich das Fenster im Inneren an der Stirnwand einer breiten wie niedrigen tonnengewölbten Halle, auf der in Gestalt eines mit einem Bogen abgeschlossenen, bemalten mittigen Wandfelds eine Apsis imitiert wird. Mit der in der Art von Sinopien für Wandmalereien wiedergegebenen Kampf- oder Verehrungsszene wird im Film eine vorgeblich sakrale Atmosphäre im Leichenschauhaus suggeriert.

Mit Kunstverweisen entfaltet der Regisseur Billy Wilder in seinen Filmen Atmosphäre, er zitiert Kunstwerke, um Stimmungsräume zu schaffen und Szenen zu kommentieren. Bisweilen nimmt er Kunstentwicklungen regelrecht vorweg – so scheint es, als ob die Reihung der von Phoebe Frost aufgezogenen Registraturschubladen in *A FOREIGN AFFAIR* (1948) der Idee des Seriellen in den Installationen Donald Judds, der sich im Entstehungsjahr des Filmes gerade erst an einer Kunsthochschule immatrikulierte, vorgreife. Bildende Kunst und Film beeinflussten sich als verwandte künstlerische Metiers von Beginn des neuen Mediums an gegenseitig. Das wechselseitige Interesse findet einerseits seinen Niederschlag in filmischen Annäherungen an künstlerische Werkprozesse, derer sich zahlreiche

²⁸ Das Gemälde hinter Sheldrake ist in einer Porträtaufnahme von Dennis Stock (Magnum), die Wilder inmitten seiner Kunstwerke zeigt, dokumentiert, vgl. die Abbildung in Crowe 2000: 226. Wilder hatte die Arbeit, wie sich aus den Aufnahmen Stocks schließen lässt, ante 1954 erworben, vgl. auch Stocks Porträt von Wilder (NYC20357) auf <http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZO65VA3B26&SMLS=1&RW=1426&RH=744> [15.7.2016].

Regisseure wie u. a. Peter Webber, Jean-Pierre Devillers, Miloš Forman oder zuletzt Mike Leigh 2014 mit MR. TURNER zwischen Dokumentation und Fiktion annahmen (vgl. Felix 2000). Andererseits konvergieren auf dem weiten Feld des Experimentalfilms und künstlerischen Videos die Rollen von Künstler und Filmemacher.²⁹

Über die Autorin

PD Dr. Doris Gerstl, Kunsthistorikerin und Bildwissenschaftlerin, 2013 Habilitation über die „Wahlplakate der Spitzenkandidaten der Parteien bei den Bundestagswahlen 1949 bis 1987“. 2014-2016 Vertretung der Professur für Medienästhetik an der Universität Regensburg.

Filme

A FOREIGN AFFAIR (EINE AUSWÄRTIGE AFFÄRE, USA 1948, Billy Wilder)

AVANTI! (AVANTI, AVANTI!, USA 1972, Billy Wilder)

DOUBLE INDEMNITY (FRAU OHNE GEWISSEN, USA 1944, Billy Wilder)

FEDORA (Frankreich/Deutschland 1978, Billy Wilder)

IRMA LA DOUCE (DAS MÄDCHEN IRMA LA DOUCE, USA 1963, Billy Wilder)

LOVE IN THE AFTERNOON (ARIANE – LIEBE AM NACHMITTAG, USA 1957, Billy Wilder)

MAUVAISE GRAINE (Frankreich 1934, Alexander Esway [Alexandre Esway], Billy Wilder)

MR. TURNER (Großbritannien 2014, Mike Leigh)

OCEAN'S ELEVEN (FRANKIE UND SEINE SPIEBGESELLEN, USA 1960, Lewis Milestone)

PASSION (Frankreich/Schweiz 1982, Jean-Luc Godard) (Arthouse)

SABRINA (USA 1954, Billy Wilder)

SOME LIKE IT HOT (MANCHE MÖGEN'S HEIß, USA 1959, Billy Wilder)

SUNSET BOULEVARD (BOULEVARD DER DÄMMERUNG, USA 1950, Billy Wilder)

THE APARTMENT (DAS APPARTEMENT, USA 1960, Billy Wilder)

THE FORTUNE COOKIE (DER GLÜCKSPILZ, USA 1966, Billy Wilder)

WITNESS FOR THE PROSECUTION (ZEUGIN DER ANKLAGE, USA 1957, Billy Wilder)

²⁹ Vgl. zu diesem Aspekt zuletzt Engelke 2016.

Literatur

- o. A. (1989): Flucht im Unterseeboot. In: Der Spiegel 37, S. 204-207.
- Armstrong, Richard (2000): Billy Wilder. American Film Realist. Jefferson: McFarland.
- Arnheim, Rudolf (2004): Kunstwerke im Film [1939]. In: Ders.: Die Seele in der Silberschicht, Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk. Hrsg. von Helmut H. Diederichs. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 262-265.
- Aumont, Jacques (1992): Projektor und Pinsel. Zum Verhältnis von Malerei und Film. In: montage/AV 1.1, S. 77-89.
- Bazin, André (1981). Malerei und Film. In: Ders.: Was ist Film? Hrsg. von Robert Fischer. Berlin: Alexander, S. 224-230.
- Beach, Christopher (2015): Peering into Corners. Billy Wilder, John Seitz, and the Visual Style of Film Noir. In: Ders.: A Hidden History of Film Style. Cinematographers, Directors, and the Collaborative Process. Oakland: University of California Press, S. 86-114.
- Bilteyst, Daniel (2010): Censorship, Negotiation and Transgressive Cinema. DOUBLE INDEMNITY, SOME LIKE IT HOT and Other Controversial Movies in the United States and Europe. In: Karen McNally (Hrsg.): Billy Wilder. Movie-Maker: Critical Essays on the Films. Jefferson: McFarland, S. 145-159.
- Bourdieu, Pierre (2015): Manet. Eine symbolische Revolution. Vorlesungen am Collège de France 1998-2000. Berlin: Suhrkamp.
- Christie, Manson & Woods International (1989): The Billy Wilder Collection. New York: Christie, Manson & Woods International.
- Crowe, Cameron (2000): Hat es Spaß gemacht, Mr. Wilder? München: Diana.
- Engelke, Henning (2016): The Art that Never Was. Experimentalfilm in den USA zwischen 1940 und 1960. Marburg: Schüren.
- Eisentraut, Dieter (2014): Manets neue Kleider. Zur künstlerischen Rezeption der „Olympia“, des „Frühstücks im Grünen“ und der „Bar in den Folies-Bergère“. Hildesheim: Georg Olms.
- Felix, Jürgen (Hrsg., 2000): Künstlerleben im Film. St. Augustin: Gardez!
- Fischer-Loock, Xenia (2011): Édouard Manet. Ästhetik des modernen Lebens. In: Anne Zerbst/Hannes Böhringer (Hrsg.): Gestalten des 19. Jahrhunderts. München: Fink, S. 135-163.
- Gemünden, Gert (2006): Filmemacher mit Akzent. Billy Wilder in Hollywood. Wien: Synema.
- Hofmann, Werner (1973): Nana – Mythos und Wirklichkeit. Köln: DuMont.
- Hunger, Herbert (1985). Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Karasek, Hellmuth (1992): Billy Wilder. Eine Nahaufnahme. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Koschorke, Albrecht (1988): Leopold von Sacher-Masoch. München: Piper.
- Maltby, Richard (2008): Zensur und Selbstkontrolle. In: Geoffrey Novell-Smith (Hrsg.): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 215-226.
- Muchnic, Suzanne (1989): Auction of Billy Wilder's Art fetches \$ 32.6 Million. In: The Los Angeles Times, 14.11.1989.
- Naumann, Michaela (2011): Billy Wilder. Hinter der Maske der Komödie. Der kritische Umgang mit dem kulturellen Selbstverständnis amerikanischer Identität. Marburg: Schüren.
- Paech, Joachim (2007): Intermedialität des Films. In: Jürgen Felix (Hrsg.): Moderne Film Theorie. Mainz: Bender, S. 287-316.

Rasner, Heinz-Gerd/Wulf, Reinhard (1980): „Ich nehm’ das alles nicht so ernst...“ Gespräch mit Billy Wilder (13., 14. und 18.12.1979). In: Neil Sinyard/Adrian Turner: Billy Wilders Filme. Berlin: Volker Spiess, S. 9-51.

Richter, Jean Paul (Hrsg., 1970): Leonardo da Vinci: The Literary Works, Bd. 1. London: Phaidon.

Schröter, Jens (1998): Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. In: montage/AV 7.2, S. 129-154.

Sinyard, Neil/Turner, Adrian (1980): Billy Wilders Filme. Berlin: Volker Spiess.

Smith, Sabrina Dina (2010): Hollywood and Postwar Internationalism. In: Karen McNally (Hrsg.): Billy Wilder. Movie-Maker: Critical Essays on the Films. Jefferson: McFarland, S. 193-208.

Stevens jr., George (2006): Conversations with the Great Moviemakers of Hollywood’s Golden Age at the American Film Institute. New York: Knopf.

Zahlten, Johannes (1990): Die Kunsthistoriker und der Film. Historische Aspekte und künftige Möglichkeiten. In: Helmut Korte/Johannes Zahlten (Hrsg.): Kunst und Künstler im Film. Hameln: Niemeyer, S. 13-19.

Zelger, Franz (1991): Arnold Böcklin. Die Toteninsel. Selbsthierisierung und Abgesang der abendländischen Kultur. Frankfurt am Main: Fischer.