



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Intermediale Möglichkeiten von Film und Theater:
Das Beispiel „*Noviembre*“ von Acheró Mañas“

Verfasserin

Anne-Marie Kuhfuß

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Romanistik Spanisch

Betreuerin:

Univ.- Prof. Dr. Mag. Kathrin Saringen

Einleitung	3
1. Intermedialität	6
1.1 Forschungsperspektive Intermedialität: Forschungsstand	9
1.2 Begriffsabgrenzungen	13
1.3 Prämissen für ein Intermedialitätskonzept nach Rajewsky	17
1.4. Intermediale Bezüge nach der Theorie von Rajewsky	19
1.4.1 <i>Die Systemreferenzen 1</i>	19
1.4.2 <i>Systemreferenzen 2</i>	21
1.4.3 <i>Intermediale Einzelreferenz</i>	22
1.4.4 <i>Besonderheiten bei plurimedialen Medien</i>	22
1.5 Medienspezifik und Intermedialität: Das Potential der Grenze	24
2. Das Medium	27
2.1 Einzelmedien: Theater, Performance, Straßentheater und Film	30
2.1.1 <i>Beziehungen von Film und Theater</i>	30
2.1.2 <i>Begriffsabgrenzung: Theater, Performance und Straßentheater</i>	32
2.2 Dokufiktion - ein Genre in Abgrenzung	33
2.2.1 <i>documentary: Dokumentarfilm</i>	35
2.2.2 <i>mockumentary: Mockumentary</i>	37
2.2.3 <i>drama documentary; dramatisierter Dokumentarfilm</i>	38
2.2.4 <i>documentary drama; dokumentarisches Drama</i>	39
2.2.5 <i>fiction: Fiktion</i>	40
3. Das Theater im spanischen Film	41
3.1 <i>Teatro independiente</i> in Spanien	43
4. Der Film <i>Noviembre</i> von Achero Mañas	47
4.1 Inhaltsangabe	48
4.2 Charakterisierung des Genres	49
4.2.1 <i>Konventionen des Dokumentarfilms in <i>Noviembre</i></i>	50
4.2.2 <i>Spiel mit der Realität</i>	52
4.2.3 <i>Fazit für die Charakterisierung des Subgenres</i>	54
4.3 Präsentation von Theater und Straßentheater im Film <i>Noviembre</i>	56
4.3.1 <i>Das Theater</i>	56
4.3.2 <i>Die Straßentheater Performances</i>	59
4.4. „Las meninas“: Subjektivität und Intermedialität	69
4.5. „El atentado“, <i>Noviembre de 1999</i>	72
4.6. „Mesias“ <i>Julio de 2000</i>	74
4.7 Wendepunkt und Funktion des Figurentheaters	76
4.8 „Teatro real“, <i>septiembre de 2001: der letzte Auftritt</i>	78
5. Conclusio	83
6. Zusammenfassung	88
7. Bibliographie	91
8. Anhang	96
8.1 Abstract	96
8.2 Resumen español	96
8.4 Lebenslauf	110

Einleitung

Seit einigen Jahren gestalte ich Theaterprojekte sowohl auf der Straße als auch in kleinen Theaterräumen in Wien und Madrid. Theater und im Besonderen die Off-Theaterszene ist ein Mikrokosmos der mich seit Jahren fasziniert.

Durch Zufall stieß ich während meines Auslandssemesters im Jahr 2008 in Madrid auf den Film *Noviembre* von Acheró Mañas den ich mit Verena Berger als eine „Hommage an die Kleinkunst“¹ bezeichnen möchte. Mañas versuchte seinen eigenen Angaben zufolge ein Experiment in Form einer Dokufiktion² zu kreieren. Sie sollte den Theaterstil und die Einstellungen der Theatergruppen des *teatro independiente* widerspiegeln, die in den sechziger bis siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts gegründet wurden. Er wollte zeigen, wie sich dieses Theater, das humanistischen und antikapitalistischen Prinzipien folgte, in der heutigen marktorientierten Kunstszene manifestieren würde.

Es cierto que este teatro utópico y libre se dio en circunstancias especiales y en una época determinada, pero... ¿Qué pasaría ahora si surgiera un grupo teatral como los que aparecieron entonces?³

Entscheidend ist, dass dieser Film dank jener Thematik prädestiniert dafür ist, unter dem Aspekt der Intermedialität betrachtet zu werden.

In den letzten zwanzig Jahren haben sich einige Forschungsbeiträge bereits ausgiebig mit verschiedensten Formen der Intermedialität auseinandergesetzt. In der vorliegenden Diplomarbeit soll es darum gehen, die intermedialen Möglichkeiten von Film und Theater aufzudecken. Die konkrete Frage ist hier, wie das Medium Theater im Film präsentiert wird und welche Funktionen die Intermedialität in Bezug auf die Bedeutungskonstitution des Medienproduktes übernimmt.

Es wird zu fragen sein, ob weitere Funktionen denkbar sind als jene, die bisher der Intermedialität zugerechnet werden, wie der Anstoß eines metamedialen Diskurses,

¹ Berger, Verena u. Saumell, Mercé: Introducción Cine y teatro ¿Medios rivales o complementarios? In: Verena Berger und Mercé Saumell (Hrsg.): Escenarios compartidos. Cine y teatro en España en el umbral del siglo 21. Barcelona, Wien: Lit Verlag 2009 S.15-30, hier S.29.

² Siehe dazu Kapitel 2.2.

³ Mañas, Acheró: Como se hizo. In: <http://www.labutaca.net/51sansebastian/noviembre1.htm>. [Zugriff am 30.09.2011]

das Ausloten der Grenzen von Medien, das Öffnen von Interpretationsspielräumen oder eine Erinnerungsfunktion.

Kann Intermedialität als eigene Erzählperspektive oder Fundament eines Genres fungieren?

Die vorliegende Arbeit wird versuchen, all diesen Fragestellungen nachzugehen, um die zentrale Frage zu beantworten: Welche Funktionen übernimmt das Phänomen der Intermedialität im Film *Noviembre*?

Den Einstieg in diese Untersuchung stellt das erste Kapitel dar, das sich dem Begriff der Intermedialität in seiner Vielfältigkeit widmet.

Eingeleitet wird das Kapitel mit einer Definition des Gegenstands, sowie mit einer Abgrenzung zu anderen Begriffen, die in der Begriffsdebatte über die Jahre hinweg relevant geworden sind. Ich schaue auch auf Aspekte, die häufig unter dem Begriff der Intermedialität betrachtet werden, jedoch nicht deutlich genug von ihm abgegrenzt wurden. In der historischen Betrachtung des Phänomens der Intermedialität sowie der wissenschaftstheoretischen Auseinandersetzung mit ihr wird deutlich, welche Vorteile dieser noch recht junge Forschungszweig im Gegensatz zur Einflussforschung hat.

Um eine aufschlussreiche Interpretation des Medienproduktes gewährleisten zu können, soll zunächst das differenzierte Analysemodell Irina Rajewskys (2002) vorgestellt werden und in Folge für die Analyse angewendet werden. Allerdings müssen einige Erweiterungen an ihrem Modell vorgenommen werden, da es literaturzentriert aufgebaut ist. Kontaktgebende und –nehmende, plurimediale Medien wie Film und Theater verlangen eine Beschäftigung mit Aspekten, welche für die Literatur nicht von Relevanz sind. In einem weiteren Schritt soll auf einige konkrete Beiträge über die Funktion intermedialer Bezüge eingegangen werden, damit deutlich wird, welche bisherigen Zuschreibungen den Phänomenen gegeben worden sind.

Das zweite Kapitel dient dazu, den Untersuchungsgegenstand genau zu definieren. Dazu muss die Begrifflichkeit des Mediums geklärt werden. In weiterer Konsequenz zur Untersuchung der Intermedialität muss zunächst der Film als Medium sowie dessen Medienspezifik definiert werden. Da es sich bei diesem Film um eine Dokufiktion handelt, muss ebenso auf die Qualität von Fiktion und Realität eingegangen werden, die eine wesentliche Rolle für die Intermedialität als solche

spielt. Das Kriterium der Medienspezifität gilt auch für die anderen Medien, die in diesem Film eine Rolle spielen, wie für das Theater, das Straßentheater, die Performance und für das Figurentheater, da nur auf diese Weise das Potential der Intermedialität aufgedeckt werden kann.

Einen Exkurs stellt das dritte Kapitel dar: Es gewährleistet einen Einblick in den spanischen Film, der sich bis dato in der einen oder anderen Weise mit dem „Schwester-Medium“ Theater auseinandergesetzt hat.

Das vierte Kapitel wird der Filmanalyse des Films *Noviembre* gewidmet sein. Die Analyse ist nach Themen bzw. Medien geordnet, die im Film präsentiert werden, da häufig einzelne intermediale Bezüge mehreren Funktionen dienen. In einer kurzen Einleitung wird die Handlung des Films dargelegt.

Das Genre des Films wird als Dokufiktion bezeichnet, hier werden erste inter- und intramediale Prozesse offenbar, die nicht nur das Genre konstituieren, sondern auch relevant für die Präsentation von Theater sind.

Im zweiten Schritt soll betrachtet werden, wie die „*mis en scène*“ des Theaters im inszenierten Erzählstrang vonstatten geht. Hier wird die Analyse gemäß der Theaterformen aufgeteilt, in „reguläres“ Theater, Straßentheater, Performance und Figurentheater. Es soll untersucht werden, wie das kontaktgebende Medium Theater präsentiert wird und welche Funktionen der Intermedialität daraus ersichtlich werden. Es folgen Betrachtungen anderer intermedialer Bezugnahmen, die wichtig für die Bedeutungskonstitution des Films sind.

In der Conclusio wird sich zeigen, inwiefern das Analysemodell von Rajewsky ausgeweitet werden musste und welche Funktionstypen die Intermedialität im Film *Noviembre* übernimmt.

1. Intermedialität

Intermedialität ist ein viel diskutiertes und viel referiertes Phänomen, das, grob vereinfacht ausgedrückt, die Beziehungen zwischen Medien beschreibt.

Wie bei den meisten geisteswissenschaftlichen Begriffen finden sich auch unter dem Begriff der Intermedialität eine Reihe von Definitionen und Theorieentwürfen. Rajewsky bezeichnet diese Eigenschaft besonders treffend mit: *termine ombrellone*. Dies soll eine Vergrößerung des Begriffs *termine ombrello*⁴, geprägt von Umberto Eco, darstellen und ausdrücken, dass die Intermedialität im Vergleich zur Intertextualität ein noch größeres Repertoire an Begriffen und Theorieentwürfen unter ihrem „Schirm“ vereint⁵. Darunter fallen unter anderen die Begriffe „Multimedialität, Poly- oder Plurimedialität, Transmedialität, Medienwechsel, Medientransfer, mediale Transformationen [...]“⁶, die alle auf irgendeine Art und Weise Wechselwirkungen zwischen den Medien beschreiben. Sie werden unter dem Begriff der Intermedialität subsumiert, ihre unterschiedlichen Wirkungsweisen und Funktionen bleiben jedoch häufig unbeachtet.

Diese Unsicherheit über die genaue Begrifflichkeit stellt Mertens ebenfalls in seinem im Jahre 2000 erschienen „Forschungsüberblick Intermedialität“ fest. Dem Begriff Intermedialität mangelt es seiner Meinung nach an einem „Standardwerk zur Theorie“⁷.

Die Ursache der intensiven Debatte um das Phänomen der Intermedialität sieht Rainer Leschke in der „Komplexitätszunahme des Mediensystems“⁸.

In den achtziger Jahren, so Paech, wird der Begriff Intermedialität erstmals von Hansen-Löve verwendet und ist in einem formalistischen Kontext in Anlehnung an die Beschäftigung mit dem Konzept der Intertextualität von Kristeva entstanden⁹. Kristeva entwickelt wiederum ihr Konzept aus der Theorie Bachtins, der ihrer Meinung nach der Erste ist, der die formalistische statische Zerlegung der Texte in

⁴ *Termine ombrello* = Oberbegriff.

⁵ Rajewsky verweist hier auf Hempfer, der in seinem Artikel „(Pseudo-) Performatives Erzählen im zeitgenössischen französischen und italienischen Roman“, Romanisches Jahrbuch 50, S.158-182 den Begriff <termine ombrello> bereits für das Konzept der Intertextualität verwendet habe. Vgl. Rajewsky 2002 S.6.

⁶ Rajewsky 2002 S.6f.

⁷ Mertens, Mathias: Forschungsüberblick „Intermedialität“. Kommentierung und Bibliographie. Hannover: Revonnah 2000 S.9.

⁸ Leschke, Rainer: Intermedialitätsdebatten. In: Schanze, Helmut (Hrsg.): Handbuch der Mediengeschichte. Stuttgart: Kröner 2001 S.36-38, hier S.36.

⁹ Vgl. Paech, Joachim: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration. In: Jörg Helbig (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes. Berlin: Schmidt 1998 S.14-30, hier S.14.

ein Modell überführt, das Strukturen durch Beziehungen zu anderen Strukturen ermöglicht und das auf die Dialogizität¹⁰ des Wortes als kleinste Einheit des Textes eingeht¹¹. Daraus resultiert für Kristeva, dass sich jeder Text „als Mosaik von Zitaten“ aufbaut, wodurch er zu einer „Absorption und Transformation eines anderen Textes“ wird¹².

Der Begriff der Intermedialität bei Hansen-Löve, der sich mit „Probleme(n) der Korrelation von Wort- und Bildkunst am Beispiel der russischen Moderne.“¹³ beschäftigt, ist noch von einer einzuhaltenden Hierarchie in der Betrachtung von intermedialen Beziehungen geprägt¹⁴.

Dieser Aspekt der Hierarchisierung einzelner Medien, der im *Paragone* Streit¹⁵ der Renaissance bereits seine Wurzeln hat und in den Interart studies eine wesentliche Rolle spielt, wird in späteren Definitionen zur Intermedialität ausgeklammert. Die interart studies stellen einen Forschungszweig der Komparatistik dar, welche eine der wissenschaftlichen Traditionslinien ausmacht, die als Inspiration für die Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Intermedialität zu sehen sind. Den wirklichen Durchbruch fand der Begriff der Intermedialität in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts und mit ihm der gesamte interdisziplinäre Forschungszweig der Intermedialitätsforschung durch die Auseinandersetzung der Medienwissenschaften mit den „Neuen Medien“ und ihren Wechselwirkungen zu den anderen Medien¹⁶. Die Öffnung hin zur Beobachtung sämtlicher Relationen in Medien ist Rajewsky zufolge eine der wesentlichen Errungenschaften des Intermedialitätsbegriffs aus der Wissenschaftstradition der Medienwissenschaften; Intermedialität, so Rajewsky,

¹⁰ Dialogizität (Wort status)= „[...]das literarische Wort [ist] nicht ein Punkt (nicht ein feststehender Sinn), sondern eine Überlagerung von Text-Ebenen, ein Dialog verschiedener Schreibweisen [...]“ Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Ihwe, Jens (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven. Frankfurt am Main: Athenäum 1972 S. 345-375 hier S.346.

¹¹ Kristeva, 1972 S.346.

¹² Kristeva 1972 S.348.

¹³ Hansen-Löve, A. Age.: Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. In: Mertens, Mathias: Forschungsüberblick „Intermedialität“.

Kommentierung und Bibliographie. Hannover: Revonnah 2000 S.27-83, hier S. 15-85

In diesem Artikel entwirft er eine erste Typologie der Korrelation von Wort und Bildkunst. 1. Die Transposition von narrativen Motiven, 2. Die Transfugation von semantischen Komplexen 3. Projektion von schematischen konzeptuellen Modellen. Vgl. S.44-45.

¹⁴ Ebd. S.28.

¹⁵ Im *Paragone* Streit, der mehrere Jahrhunderte anhielt, ging es darum eine Hierarchie zwischen den Gattungen der Malerei, Architektur und Skulptur zu finden. Alberti, ein italienischer Humanist, führte in seinen Traktaten im 16. Jdh. Als erster eine solche Einteilung ein. Siehe dazu Warncke, Carsten Peter: Das missachtete Medium. Eine kritische Bild-Geschichte. In: Hoffmann Thorsten und Rippel Gabriele (Hrsg.): bilder ein (neues) Leitmedium? Göttingen: Wallstein Verlag 2006 S. 93- 110, hier S.59.

¹⁶ Vgl. Rayewsky 2002 S. 8ff.

[...] vermag potentiell Relationen zwischen allen medialen Ausdrucksformen unter sich zu subsumieren und bleibt terminologisch wie konzeptionell nicht auf die sog. Hohen Künste, ebensowenig auf die sog. >Neuen Medien< beschränkt.¹⁷

Spielmann erweitert 1994 unter anderem die Überlegungen von Hansen-Löve. Sie erstellt in Anlehnung an VertreterInnen des Formalismus und der Intertextualitätstheorie, sowie der Dialogizität von Bachtin, eine ästhetische Theorie der Intermedialität¹⁸. Sie kommt zu dem Schluss, dass Intermedialität ein formales Verfahren darstellt¹⁹, dessen zentrale Kategorie die Kategorie der Transformation darstellt. „Konzeptuell knüpft der Intermedialitätsbegriff auf der Grundlage des Transformationsmodells an die Intertextualität an und steht für die Beschreibung einer Differenzqualität.“²⁰

Auch wenn der Fokus der Intermedialitätsforschung ebenfalls auf dem Aspekt der Transformation liegt, wird dadurch eine Beschäftigung mit den Einzelmedientheorien deshalb jedoch nicht überflüssig; im Gegenteil, sie stellen eine ihrer Voraussetzungen dar. Schon Hansen-Löve verweist darauf, dass erst in der Trennung der Künste die Möglichkeit bestehe, „(...) dass ein Medium zur Metapher des anderen wird.“²¹ Zehn Jahre später bestätigt Paech: „Was sie [die Medien] dagegen erst in Beziehung setzt, ist ihre spezifische Differenz, das also, was sie spezifisch unterscheidet.“²² Das „mediale Differenzial“ gilt es nach Meinung Paechs hervorzuheben, wie auch das dynamische Potential, sprich den „medialen Transformationsprozeß“²³. Genauer beschreibt er Intermedialität folglich so: „Formen von Intermedialität sind Brüche, Lücken, Intervalle oder Zwischenräume, ebenso wie Grenzen und Schwellen, in denen ihr mediales Differenzial figuriert.“²⁴

Es gilt also zu untersuchen, wo die Differenzen und vielleicht auch die Ähnlichkeiten der Medien liegen, wie die Prozesse des Zusammenspiels funktionieren. Jürgen Müller führt das recht eindeutig aus.

¹⁷ Rajewsky 2002 S.10.

¹⁸ Spielmann, Ivonne: Intermedialität. Das System Peter Greenaway. München: Fink 1994 S.75.

¹⁹ Vgl. ebd. S.75.

²⁰ Vgl. ebd. S.66.

²¹ Hansen-Löve 2000 S.41f.

²² Paech 1998 S.18.

²³ Ebd. S.15.

²⁴ Ebd. S.25.

„Ein mediales Produkt wird dann inter-medial, wenn es das multi-mediale Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Miteinander überführt[...]“²⁵ und „Dieses konzeptionelle Miteinander unterschiedlicher Medien und Strukturen und deren mediale und ästhetische Brechung, Verwerfung und Fältelung eröffnet dem Rezipienten neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens.“²⁶

In Müllers Definition findet sich eine Anspielung auf die Rezeption des Medienproduktes: inwiefern eine solche tatsächlich Dimensionen des Erlebens öffnen kann, ist eine wichtige Fragestellung in der Betrachtung von Intermedialität.

Die Definition von Rajewsky, Intermedialität als ein „[...] Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene beizubehalten, also all der Phänomene, die, dem Präfix inter- entsprechend, in irgendeiner Weise zwischen Medien anzusiedeln sind.“²⁷, ist zwar eine sehr weitgefaste Definition, jedoch eine, die als grundlegende Gemeinsamkeit aller Intermedialitätsdefinitionen gesehen werden kann²⁸.

Das umfassendste Theorie- und Typologiekonstrukt ist nach Meinung von Volker Roloff von Irina Rajewsky entwickelt worden, die eine umfassende Typologie intermedialer Bezüge und Verfahrensweisen aufgestellt hat, und die Roloff demzufolge als einen Höhepunkt der Theorieentwicklung beschreibt²⁹. In dieser Arbeit soll daher auch dieses Typologiekonstrukt verwendet werden, um zunächst die Formen der Intermedialität beschreiben zu können und daraus die Funktionen der Intermedialität für das konkrete Medienprodukt darstellen zu können.

1.1 Forschungsperspektive Intermedialität: Forschungsstand

Das künstlerische Schaffen der fünfziger und sechziger Jahre, sowohl in den USA als auch in Europa, war von Grenzüberschreitungen, der Vermischung von Kunst und Leben, der Überschreitung der Grenze von elitärer Kunst hin zu einer „Alltagskunst“

²⁵ Müller, Jürgen E.: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte. In: Jörg, Helbig (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes. Berlin: Erich Schmidt 1998 S. 31-40, hier S.31.

²⁶ Müller, Jürgen E.: Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation. Münster: Nodus Publikationen 1996 S.16.

²⁷ Rajewsky 2002 S.12.

²⁸ Rajewsky, Irina: Das Potential der Grenze. Überlegungen zu aktuellen Fragen der Intermedialitätsforschung. In: Hoff, Dagmar (Hrsg.): Textprofile intermedial. München: Meidenbauer 2008 S.19- 47, hier S.20.

²⁹ Roloff, Volker: Intermedialität und Medienanthropologie. Anmerkungen zu aktuellen Problemen. In: Joachim, Paech; Jens, Schröter, (Hrsg.): Intermedialität analog/digital. Theorien-Methoden-Analysen. München: Wilhelm Fink 2008 S.15-31, hier S.15.

geprägt. Auch die Grenzen zwischen den einzelnen Medien schienen immer mehr zu verschwimmen, genannt seien hier Happenings, Performance, Fluxus und die Kunstprodukte der Wiener Aktionisten³⁰.

Ein Beispiel soll hier näher betrachtet werden; die Fluxus Bewegung, die in den USA aufkam, und zugleich Aktionskunst und „Intermedia“ Kunst war.

In der theoretischen Auseinandersetzung mit ihr findet sich der Begriff „Intermedium“, gebraucht im Sinne einer medialen Grenzerfahrung. Dick Higgins, amerikanischer Kunsttheoretiker und Fluxus-Künstler, beschreibt diese Kunstform in seinem Manifest „Horizons. The poetics and theory of the intermedia“, als *Intermedia* in Anlehnung an Coleridge³¹. Diese stellen Hybridformen dar, die sich keiner Gattung oder keinem Medium klar zuordnen lassen, da sie, so beschreibt dies Schröter, durch die Aufnahme ins neue System ihre Form aufheben³². Im Gegensatz dazu sind „mixed media“ arts Medien „die jederzeit vom Betrachter als Getrennte begriffen werden können“³³.

Das Phänomen der Intermedialität sowie die theoretische Auseinandersetzung damit kann jedoch nicht auf das Kunstschaffen der letzten sechzig Jahre reduziert werden. Erste Erwähnungen und Beschäftigungen mit Aspekten der Intermedialität finden sich bereits in der Kunst der Antike, wie zum Beispiel in den Technopagnien, Figurengedichten oder in der im zweiten Jahrhundert aufkommenden Ekphrasis³⁴. War auch die Ekphrasis zunächst lediglich als rhetorische Übung gedacht, die der Beschreibung von Bildern dienen sollte, wurde sie später wider Erwarten eine eigenständige Gattung, die sich mit Kunstwerken beschäftigte³⁵. Die Unterscheidung von Wort- und Bildkunst scheint ein über die Jahrhunderte hinweg roter Faden der

³⁰ Nolte, Julia: Madrid bewegt. Die Revolution der Movida 1977-1985. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag 2009. S.19-48, hier S. 19ff.

³¹ Coleridge führte im Jahre 1812 den Begriff „intermedium“ in die wissenschaftliche Debatte. Dieser beschreibt die Funktionsweise der Allegorie. „Die Allegorie schiebt sich als Intermedium zwischen Person und Personifikation, sie erlaubt das literarische Zusammenspiel zwischen Allgemeinem und Besonderem und ist daher als eines der wirkungsvollsten literarischen Verfahren zu betrachten.“ Müller 1998 S. 31

Er stellt, so sind sich die Forscher einig, somit den terminologischen Ausgangspunkt, der Intermedialität, für den medientheoretischen Diskurs dar. Dieser Begriff sei allerdings noch weit entfernt, von dem was später Intermedialität bedeuten wird, da er kein Grenzüberschreiten der Medien beschreibe oder eine konzeptuelle Fusion, sondern lediglich ein narratologisches Phänomen, so Müller. Vgl. Müller 1998 S. 31.

³² Schröter, Jens: Intermedialität. Facetten und Probleme eines medien-wissenschaftlichen Begriffs. In: http://www.montageav.de/pdf/072_1998/07_2_Jens_Schroeter_Intermedialitaet.pdf [Zugriff am 23.09.2011], hier S.134.

³³ Ebd. S.134.

³⁴ Vgl. Rippl, Gabriele: Intermediale Poetic. Ekphrasis und der iconic turn in der Literatur/-wissenschaft. In: Hoffmann Thorsten und Rippl Gabriele (Hrsg.): *bil der ein (neues) Leitmedium?* Göttingen: Wallstein Verlag, 2006 S. 93- 110, hier S.93.

³⁵ Vgl. ebd. S.93.

Auseinandersetzung mit Materialität und der damit einhergehenden medienspezifischen Wirkweise gewesen zu sein. So zitiert Plutarch in „Moralia“ die Auffassung des Dichters Simonides Keos von der „Malerei als stummer Poesie und von der Poesie als stummer Malerei“³⁶, einer der ersten expliziten Verweise auf die Relevanz intermedialer Prozesse³⁷.

Die Zuschreibung von spezifischen Eigenschaften der Gattungen oder der Künste wurde erst in den späteren Jahrhunderten wichtig für die wissenschaftliche Auseinandersetzung. Findet man bei Aristoteles noch die Vorstellung von Musik und Dichtung als intermediale Einheit³⁸, so verdeutlicht Lessing im 18. Jahrhundert mit seinen Ausführungen zum Laokoon die Differenz zwischen Poesie und Malerei und damit ihre spezifische Medialität. Malerei definiert er als Raumkunst und die Dichtung als Zeitkunst³⁹. Damit beschließt Lessing, so Müller, die

[...] Befreiung der Poesie vom Diktat der Malerei (das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur Formel *ut pictura poesis* erstarrt war) und seine Neubegründung des Primats der Dichtkunst vor der Plastik, auf die Frage medialer Konzepte und Interdependenzen.⁴⁰

Die Kunst der Romantik hingegen ist in intermedialer Hinsicht konträr ausgerichtet, in ihr wurde ganz bewusst versucht, aus der Überschreitung von Mediengrenzen neues Potential zu ziehen. So findet sich in dem Plädoyer Wagners für ein Gesamtkunstwerk die Idee der „Maximierung ästhetischer Wirkung auf den Rezipienten durch mediale Grenzüberschreitung und durch Konstitution medialer Formen.“⁴¹.

Im historischen Überblick über intermediale Phänomene wird deutlich, warum Müller es als eine der Aufgaben der Forschungsperspektive der Intermedialität sieht, dass sie „[...] eine Spurensuche nach der Thematisierung medialer Hybridität in klassischen Poetiken und frühen Medientheorien [...]“⁴² mit einschließen solle.

In den frühen Medientheorien des Films sieht Müller erste genaue Beschreibungen von intermedialen Prozessen. So sieht er in Eisensteins Einschätzung des Films als

³⁶ Müller 1998 S.33.

³⁷ Vgl. ebd. S.33.

³⁸ Vgl. ebd. S.33.

³⁹ Vgl. Rippel 2006 S.100.

⁴⁰ Müller 1998 S.34.

⁴¹ Ebd. S.34.

⁴² Ebd. S.37.

„synthetische Kunst“⁴³ erste Hinweise auf intermediale Prozesse. So wie in der Aussage Bálázs, ebenfalls Filmtheoretiker aus jener Zeit, dass ein Film, der gelingen soll „zu einer Verschmelzung zweier künstlerischer Persönlichkeiten (oder Medien, so möchte man hinzufügen) führen muss [...]“⁴⁴ .

Die theoretischen Auseinandersetzungen mit Phänomen des Zusammenspiels mehrerer Medien etablierten sich langsam in den sechziger bis achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts. Die Betrachtung von Film und Literatur in den jeweiligen Einzeldisziplinen und die sich daraus ergebenden Phänomene der Grenzüberschreitung zwischen den Medien stellten die Kernfrage, inwieweit der Film Einfluss auf die Literatur haben könne und wie sich ein solcher manifestiere⁴⁵.

Drei Hauptprobleme ergaben sich aus dieser Fragestellung, die Rajewsky wie folgt aufführt: (a) die Nachweisbarkeit des Einflusses auf die Literatur, (b) die historische Dimension der Medien, welche kontinuierlich im Wandel begriffen sind und (c) die Frage nach einer genauen Definition des Begriffs der „filmischen Schreibweise“, dessen Genese in den Forschungen dieser Zeit kaum untersucht worden war⁴⁶.

Diese drei Hauptprobleme erwähnte Meixner, so Rajewsky, bereits 1976, blieb allerdings lange zum größten Teil nicht rezipiert⁴⁷. Als Heinz B. Heller die Probleme 1985 erneut aufgriff, wurde intensiv nach einem neuen Konzept gesucht, die diese miteinschließen und beantworten würden⁴⁸. Der bis dahin verwendete Begriff des Einflusses, so Rajewsky, wird aufgrund seiner mangelnden Aussagekraft vernachlässigt und weicht Begriffen wie Analogien und Affinitäten verschiedener Medien⁴⁹. Zur Analyse der Phänomene der Grenzüberschreitung von Medien, fehle jedoch nach wie vor ein geeignetes Begriffsinstrumentarium⁵⁰.

Einen neuen Versuch unternahm man in den späten achtziger beziehungsweise frühen neunziger Jahren, indem eine Analogie des Begriffs der Intertextualität mit dem der Intermedialität hergestellt wurde. Stellt der Erste die Beziehung zwischen Texten dar, so sollte die Intermedialität Beziehungen zwischen allen Medien darstellen⁵¹. Hieraus ergeben sich jedoch neue Probleme, da auch der

⁴³ Ebd. S.35.

⁴⁴ Ebd. S.36.

⁴⁵ Wolf 1999, S.33f. zit. nach Rajewsky 2002 S.40.

⁴⁶ Vgl. Rajewsky 2002 S.41.

⁴⁷ Vgl.ebd. S.41.

⁴⁸ Vgl. ebd. S.42.

⁴⁹ Vgl. ebd. S.43.

⁵⁰ Vgl. ebd. S.43.

⁵¹ Siehe hierzu auch Kapitel 1 dieser Arbeit.

Intertextualitätsbegriff nicht homogen diskutiert wird und muss auch bei einem Intermedialitätskonzept, das in Anlehnung an ein solches konzipiert wird, mit ähnlichen Problemen der Definition gerechnet werden⁵². Mecke und Roloff beschreiben sogar in ihren Untersuchungen, dass die Mannigfaltigkeit des Begriffs der Intermedialität den realen Phänomenen Rechnung trage, da auch diese von großer Wandlungsfähigkeit seien und eine Theorie, die sich dieser annehmen müsse, gleichfalls flexibel sein müsse.

Die Suche nach neuen, passenden Begriffen und Kategorien gehört zur intermedialen Analyse selbst, es ist kein Zweifel, dass Begriffe metaphorisch, schillernd, gleitend sind, d.h. sich in schwer fassbaren und definierbaren Zwischenbereich bewegen, gewissermaßen ihre eigene Auflösbarkeit, ihre Dekonstruierbarkeit mit bedenken wollen. Das Gleiten und Entgleiten der Begriffe gehört paradoxerweise – wie das Entgleiten der Bilder zum Prinzip der Intermedialität selbst. Darin liegt aber gerade seine Überlegenheit gegenüber traditionellen Abgrenzungen und Systematisierungen der Fachsprachen einzelner Medien, die die aktuellen Hybridisierungen der Medienszene gar nicht mehr fassen können⁵³.

Gezeigt hat sich hier, dass das Phänomen der Intermedialität kein neues ist, doch dass dank der veränderten Kunstrealität die wissenschaftliche Debatte neue Werkzeuge zur Untersuchung dieser Phänomene brauchte (hier sei verwiesen auf das Aufkommen der „Neuen Medien“ und auf die Fluxus Bewegung der fünfziger). Die konzeptuelle Annäherung an den Begriff der Intertextualität ermöglichte eine Präzisierung der Begrifflichkeit der Intermedialität in Bezug auf ein genaueres Analyseinstrumentarium, weg von den vagen Begriffen des Einflusses. Die angedeutete Wichtigkeit der Nachweisbarkeit und der Historizität fand Einzug in die Beschäftigung mit der Intermedialität.

1.2 Begriffsabgrenzungen

Rajewskys Definition von Intermedialität beziehungsweise intermedialen Bezügen reicht weiter, als die zuvor dargestellte Eigenschaft des Begriffs als Hyperonym. Um einen umfassenden Überblick über die unterschiedlichen Phänomene der

⁵² Vgl. ebd. S.44.

⁵³ Mecke, Jochen u. Roloff Volker: Intermedialität in Kino und Literatur der Romania. In: Mecke, Jochen (Hrsg.): Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur. Tübingen: Stauffenburg 1999 S.8. zit. nach Rajewsky 2002 S.46.

Intermedialität zu erlangen, sollen im Folgenden einige Begriffe untersucht werden, die alle auf eine gewisse Weise dem Phänomen der Intermedialität zugerechnet werden können.

Intramedialität liegt vor, so Rajewsky, wenn Mediengrenzen nicht überschritten werden. Darunter fällt unter anderem die Intertextualität, welche Phänomene beschreibt, die zwischen literarischen Texten stattfinden, von Intramedialität wird auch gesprochen, wenn ein Austausch von Film zu Film, Oper zu Oper usw. stattfindet⁵⁴.

Transmedialität liegt nach Ansicht Rajewskys vor, wenn ein Stoff oder eine Ästhetik keinem Ausgangsmedium mehr zuzurechnen ist, sprich zum kollektiven Gedächtnis einer bestimmten Zeit gehört und in verschiedenen Medien aufgenommen wird. So nehmen viele Autoren auf Stoffe aus der Bibel Bezug, womit sie sich allerdings nicht zwingend auf den Text als solchen beziehen, sondern auf das oben erwähnte kollektive Gedächtnis⁵⁵. Ähnlich verhält es sich mit der Parodie oder der Satire, deren Funktionsweisen zwar in einem bestimmten Medium entwickelt worden sind, deren Regeln aber nicht medienspezifisch eingeschränkt sind⁵⁶.

Die **Hybridisierung** bezeichnet gleichfalls eine Mischform von Medien und anderen Elementen, die ebenso wie die Intermedialität die Hierarchie unter ihnen aufhebt. Doch schlägt Spielmann vor, den Begriff Hybridisierung „[...] in den weiteren Bereich der Kulturalität zu situieren[...]“⁵⁷. „Die Debatte des Phänomens der Intermedialität wird auf die engere Ebene der Medialität begrenzt, so daß [sic!] die Transformationsprozesse und die ästhetische Gestaltung im Mittelpunkt der Analyse stehen.“⁵⁸

Die **Multimedialität** oder auch **Medienkombination**, wie sie bei Rajewsky benannt wird, beschreibt alle Phänomene, bei denen zwei oder mehrere Medien sich zusammenfügen, wodurch eine plurimediale⁵⁹ Grundstruktur vorliegt⁶⁰. Müller spricht von einem „multi-mediale[n] Nebeneinander“⁶¹, um hervorzuheben, dass die Medien

⁵⁴ Vgl. Rajewsky 2002 S.12.

⁵⁵ Vgl. ebd. S.13.

⁵⁶ Ebd. S.13.

⁵⁷ Spielmann 1994 S.67.

⁵⁸ Spielmann 1994 S.67f.

⁵⁹ „plurimediale Medien/Plurimedialität: Einzelmedien, die sich ihrerseits verschiedener Zeichensysteme bedienen, also (historisch betrachtet) mehrere konventionell als distinkt wahrgenommene mediale Systeme miteinander kombinieren, vom Rezipienten aber (inzwischen) als eigenständiges Medium aufgefaßt [sic!] werden.“ Rajewsky 2002 S. 203.

⁶⁰ Vgl. Rajewsky 2002 S.15.

⁶¹ Müller 1998 S.31.

nicht konzeptionell miteinander verkettet sind. Rajewsky bezeichnet die Medienkombination als,

[...] das Resultat der Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die in ihrer Materialität präsent sind und jeweils auf ihre eigene, medienspezifische Weise zur (Bedeutungs-) Konstitution des Gesamtprodukts beitragen. Intermedialität stellt sich hier demnach als ein kommunikativ-semiotischer Begriff dar, der -dies ist entscheidend- auf Addition mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medialer Systeme beruht.⁶²

Das Forschungsinteresse bei Phänomenen der Multimedialität/Medienkombination liege darin, herauszuarbeiten, auf welche Weise die beiden Medien koexistieren und welche Formen des Zusammenspiels sich erkennen lassen, besonders solche, die Bedeutung konstituieren, des Weiteren ist auch von Interesse, welche Wirkung diese Kombination auf den Zuschauer hat⁶³.

Der Begriff **Medienwechsel** beschreibt Phänomene wie zum Beispiel Verfilmungen von Literatur oder die Inszenierungen dramatischer Texte. Rajewsky sieht die Qualität des Intermedialen hier den Produktionsprozess betreffend,

[...] also den Prozeß [sic!] der Transformation eines medienspezifischen fixierten Prä>textes< bzw. >Text<substrats in ein anderes Medium, d.h. aus einem semiotischen System in ein anderes. [...] Intermedialität wird hier zu einem produktionsästhetisch orientierten, genetischen Begriff.⁶⁴

Der Wechsel und das Ergebnis des Wechsels sind hier von besonderem Interesse, so werden Differenzen und Kontinuitäten im Endprodukt betrachtet⁶⁵.

Der Medienwechsel muss nach Paech, „den Formwandel selbst als Inhalt des Medienwechsels in einem Transformationsverfahren anschaulich machen“⁶⁶.

Das Phänomen der **intermedialen Bezüge** bezeichnet, so Rajewsky, die in Bezugnahme eines Films oder Textes auf ein bestimmtes anderes Werk eines anderen Mediums, oder des Systems an sich⁶⁷. Es werden also Spezifika eines anderen Mediums mit den Möglichkeiten des eigenen Mediums simuliert, thematisiert oder sogar (teil-)reproduziert⁶⁸. Das, was allgemein als

⁶² Rajewsky 2002 S.15.

⁶³ Vgl. ebd. S.18.

⁶⁴ Rajewsky 2002 S.16.

⁶⁵ Vgl. ebd. S.23.

⁶⁶ Paech 1998 S.15.

⁶⁷ Vgl. Rajewsky 2002 S.16f.

⁶⁸ Siehe dazu Kapitel 1.4.

Intermedialität bezeichnet wird, nennt Rajewsky „intermediale Bezüge“ um genauere Teilbereiche der Intermedialität hervorheben zu können⁶⁹.

Die Qualität des Intermedialen betrifft in diesem Fall ein Verfahren der Bedeutungskonstitution, nämlich den (fakultativen) Bezug, den ein mediales Produkt zu einem anderen Produkt eines anderen Mediums oder zum anderen Medium qua System herstellen kann.⁷⁰

Hier geht es um die konkrete Untersuchung von Rekursverfahren des kontaktnehmenden Mediums und deren Bedeutungskonstitution für das entstandene Produkt⁷¹.

⁶⁹ Vgl. ebd. S.17ff.

⁷⁰ Ebd. S.17.

⁷¹ Vgl. ebd. 2002 S.25f.

1.3 Prämissen für ein Intermedialitätskonzept nach Rajewsky

Zwei divergente Grundauffassungen von Intertextualität basieren auf den Grundprinzipien des dialogischen Prinzips Bachtins. Die erste Auffassung entspricht der Vorstellung Kristevas, auf die im ersten Kapitel bereits eingegangen worden ist.

Intertextualität wird in ihrer [Kristevas] Theorie vielmehr zu einer Eigenschaft aller Texte, zu einem allumfassenden, universalen und ahistorischen Konzept, das von einer subjektlosen Produktivität des Textes ausgeht und somit jegliche (auktoriale) Intentionalität und Subjektautonomie in Frage stellt.⁷²

Eine ontologische kultursemiotische Auffassung von Intertextualität, der ein weit gefasster Textbegriff zugrunde liegt, wie die von Kristeva⁷³, so Rajewsky, erkläre die Dynamik von Zeichenprozessen und die subjektlose Produktivität eines Textes, sie bleibe jedoch beliebig, worin wiederum nach Meinung ihrer Vertreter die Stärke des Konzepts läge, da nur dadurch eine Subjektlosigkeit bewiesen werden könne⁷⁴.

Die zweite Auffassung von Intertextualität zieht einen „[...] kommunikativ-semiotischen Begriff der Intertextualität [vor], der auf intentionale bzw. markierte Bezüge zwischen Texten und deren Funktionen im Textganzen abhebt.“⁷⁵ Dieser Meinung wird vorgeworfen nichts anderes als eine versteckte Einflussforschung zu sein⁷⁶. Allerdings, so verdeutlicht Rajewsky, stellen seine VertreterInnen nicht die bloße Herkunft der Elemente in den Vordergrund sondern die Funktion selbiger⁷⁷. Genau hierin besteht der entscheidende Unterschied der Einflussforschung zur Intertextualität und auch zur Intermedialität, denn es geht beiden Konzepten um die Darstellung von Prozessen. Wird nun also das Konzept der Intermedialität an das der Intertextualität angelehnt, muss klar definiert sein, worauf sich dieses Konzept beruft. An dieser Stelle muss auf den von Heller eingeführten Hinweis des „Als ob“⁷⁸ eingegangen werden, dass aufgrund der Differenz der Medien ein Medium das andere immer nur imitieren oder evozieren kann, wodurch in der Betrachtung von

⁷² Vgl. Aczel 1998 zit. Nach Rajewsky 2002 S.47.

⁷³ Vgl. Rajewsky 2002 S.48.

⁷⁴ Vgl. Rajewsky 2002 S.49.

⁷⁵ Ebd. S.48.

⁷⁶ Vgl.Ebd. S.49.

⁷⁷ Vgl.ebd. S.61.

⁷⁸ „Der literarische Autor schreibt so, als ob er über die Instrumente des Films verfügen würde, es realiter jedoch nicht tut.“ Heller 1986 S.279. zit. nach Rajewsky 2002 S.39.

intermedialen Prozessen neue Bedeutungskonstitutionen entstehen, die vom Begriff der Intertextualität nicht erfasst werden⁷⁹. Weshalb ein Intermedialitätsbegriff gefunden werden muss sowie eine Typologie entwickelt werden muss, die diese Phänomene fassen und beschreiben können, um daraus eine Interpretation für den Text zu finden, die relevant und nachweisbar ist⁸⁰.

Um sich den Phänomenen intermedialer Bezüge nähern zu können, muss laut Rajewsky, einer der Auffassungen von Intertextualität zugestimmt werden, um daraus ein gewinnbringendes Analyseinstrumentarium für die Intermedialität zu erstellen. Sie geht von einem zweifach eingeschränkten Intertextualitätsbegriff und einem zweifach eingeschränkten Textbegriff aus⁸¹.

Die doppelte Einschränkung des Textbegriffs äußert sich darin, dass „Text“ nicht als metaphorisch entgrenzter Textbegriff, so wie ihn Kristeva auffasst, verstanden wird, genau so wenig wird er als semiotischer Textbegriff verstanden, der nicht-verbalsprachlich fixierte Texte mit einbezieht⁸². Texte werden von Rajewsky hingegen nur als verbalsprachlich fixierte Medienprodukte aufgefasst. Der Begriff „Medienprodukte“ steht hier als Hyperonym für sämtliche Kunstprodukte wie Filme, Texte, Musikstücke, Bilder usw.⁸³. Durch diese Einschränkung des Textbegriffs wird im Umkehrschluss die Intertextualität zu einer reinen Texttheorie, das heißt, sie steht für ein intramediales Phänomen, das keine Mediengrenzen überschreitet⁸⁴.

Die zweite Einschränkung des Intertextualitätsbegriffs nimmt Rajewsky in Anlehnung an Penzensstadler und Hempfer vor, indem sie zwischen Einzeltextreferenz und Systemreferenz unterscheidet. Intertextualität bezieht sich nun mehr auf die Bezüge zwischen konkreten Einzeltexten, demgegenüber steht die Systemreferenz, bei der sich ein Text auf ein anderes literarisches System bezieht, wie z.B. ein anderes Genre oder andere Diskurstypen⁸⁵.

Dies gilt im Umkehrschluss auch für die Intermedialität, der entscheidende Unterschied besteht jedoch darin, dass beim Phänomen der Intermedialität die

⁷⁹ Vgl. Rajewsky S.57

⁸⁰ Vgl. ebd. S.57ff.

⁸¹ Vgl. ebd. S.59.

⁸² Vgl. ebd. S.60.

⁸³ Vgl. ebd. S.60.

⁸⁴ siehe Kapitel 1.1 Begriffsabrenzungen dieser Arbeit

⁸⁵ Vgl. ebd. S.60.

„intermedial gap“⁸⁶ mit bedacht werden muss, da unterschiedliche Medien nur in einem „Als ob“ aufeinander Bezug nehmen können⁸⁷.

1.4. Intermediale Bezüge nach der Theorie von Rajewsky

Rajewskys will, „[...] eine allgemeingültige Systematik aufstellen, die der Analyse intermedialer Bezugnahmen in literarischen Texten und anderen Medienprodukten zweckdienlich ist.“⁸⁸ In Anlehnung an Penzenstadlers Analysekategorien der Einzeltextreferenz, Systemerwähnung und Systemaktualisierung, die zur Theorie der Intertextualität zählen⁸⁹, entwickelt sie die verschiedenen Kategorien, wobei sie den Problemen der Nachweisbarkeit intermedialer Bezüge sowie dem Umgang mit dem Phänomen des „Als ob“ besondere Aufmerksamkeit schenkt⁹⁰.

Anzumerken ist, dass Rajewskys Analysekriterien auf Basis einer literaturzentrierten Untersuchung intermedialer Bezüge entstanden sind. Die Frage der Übertragbarkeit auf andere kontaktnehmende Medien hat Rajewsky nur peripher in Betracht gezogen. Dies bedeutet für die konkrete Analyse unseres Untersuchungsgegenstandes *Noviembre* dass überprüft werden muss, inwiefern die Typologie angewendet und ausgeweitet werden kann und muss.

1.4.1 Die Systemreferenzen 1

Unter **Systemreferenzen 1** fallen die Phänomene *intermedialer* Systemerwähnung, die zum einen das fremdmediale System lediglich erwähnen (*explizite Systemerwähnung*) und es zum anderen vermögen eine altermediale Illusionsbildung hervorzurufen, dies allerdings nur punktuell (*Systemerwähnung qua Transposition*)⁹¹. Bei der **expliziten Systemerwähnung** kommt es zu einer ausdrücklichen Erwähnung eines fremdmedialen Systems, sei es durch dessen Benennung oder durch die Erwähnung eines bestimmten spezifischen Elements des Systems⁹². Diese Erwähnungen verursachen im Gegensatz zu den folgenden Phänomenen weder eine Modifikation des narrativen Diskurses, noch täuschen sie ein „als ob“ des

⁸⁶ Rajewsky 2002 S.70.

⁸⁷ Vgl. ebd. S.85.

⁸⁸ Rajewsky 2002 S.78.

⁸⁹ Eine genaue Herleitung der Typologie in Abrenzung zu Hempfer und Penzenstadler, ist in Rajewsky 2002 auf den Seiten 65-77 zu finden.

⁹⁰ Vgl. Rajewsky 2002 S.78.

⁹¹ Vgl. ebd. S.79.

⁹² Vgl. ebd. S79.

Bezugsmediums vor. Es findet lediglich ein Reden über beziehungsweise eine Reflexion des Mediums statt⁹³.

Die wichtigste Eigenschaft der *expliziten Systemerwähnung* ist ihre Funktion als Indikator oder auch als Markierung für das Bezugssystem sowie seine rezeptionslenkende Kraft⁹⁴.

Die ***Systemerwähnung qua Transposition*** beschreibt Phänomene, die Teile des Bezugssystem punktuell reproduzieren, evozieren bzw. imitieren und womit das Bezugssystem im kontaktnehmenden Medium in seiner Makroform Erwähnung findet⁹⁵.

Die punktuelle illusionsbildende Qualität, ist das entscheidende verbindende Element für die Subkategorien Simulation, Evokation und (Teil-) Reproduktion der *Systemerwähnung qua Transposition*.

Ihr Ziel ist also nicht eine realitätsbezogene, sondern eine systembezogene, genauer eine fremd- bzw. altermedial bezogene Illusionsbildung. Diese hat ihrerseits wiederum Auswirkungen auf die allgemeine realitätsbezogene Illusionsbildung eines Textes: Sie kann in diese eingehen oder aber dieser zuwiderlaufen, kann somit in Hinblick auf eine allgemeine werkseitige Illusionsbildung illusionsbildend oder -durchbrechend wirken.⁹⁶

Bei der ***evozierenden Systemerwähnung*** handelt es sich um eine Kategorie des „Redens über“, wobei anders als bei der *expliziten Systemerwähnung* eine altermediale Illusionsbildung⁹⁷ inhärent ist. Teile der Mediensysteme werden verglichen und somit wird eine Ähnlichkeitsbeziehung von Elementen oder Strukturen des Bezugssystems punktuell hergestellt⁹⁸. Gleiches ist der Fall bei der ***simulierenden Systemerwähnung***, sie ist jedoch eine „vorgetäuschte Reproduktion der fremdmedialen Mikroform“⁹⁹, nur durch die Imitation von fremdmedial spezifischen Elementen kann eine punktuelle Illusion des Fremdmediums stattfinden. Für Evokation und Simulation gilt gleichfalls:

⁹³ Vgl. ebd. S.79ff.

⁹⁴ Vgl. ebd. S.82.

⁹⁵ Rajewsky 2002 S.83.

⁹⁶ Ebd. S.88.

⁹⁷ Die Illusionsbildung, also das Hervorrufen einer Wirklichkeitserfahrung, stellt einen bekannten Terminus in der Literaturtheorie dar, Rajewsky verweist hier konkret, auf die Prinzipien der werkseitigen Illusionsbildung, die von Werner Wolf 1998 aufgestellt wurden. 1) Prinzip der anschaulichen Welthaftigkeit 2) Prinzip der Sinnzentriertheit 3) Prinzip der Interessantheit 4) Prinzip des 'celare artem' 5) Prinzip der Medienadäquatheit. Werner 1998 S.230f. zitiert nach vgl. Rajewsky 2002 S.85-91.

⁹⁸ Vgl. ebd. S. 91f.

⁹⁹ Rajewsky 2002 S.103.

Ihr Ziel ist also nicht eine realitätsbezogene, sondern systembezogene, genauer fremd- bzw. altermedial bezogene Illusionsbildung. Diese hat ihrerseits wiederum Auswirkungen auf die allgemeine realitätsbezogene Illusionsbildung des Textes: Sie kann in diese eingehen oder aber dieser zuwiderlaufen, kann somit in Hinblick auf eine allgemeine werkseitige Illusionsbildung illusionsbildend oder -durchbrechend wirken.¹⁰⁰

Mit der **(Teil-)Reproduktion** schließt Rajewsky Phänomene mit in die *Systemerwähnung* ein, bei denen die Funktionsweisen der beteiligten Medien ähnlich sind, jedoch auch einem „Als ob“ unterliegen¹⁰¹. Von einer Reproduktion kann nur dann die Rede sein, wenn

[...] der medialen Differenz hinsichtlich der zu reproduzierenden Komponenten des Bezugssystems keine Relevanz zukommt- reproduziert werden einmal medienunspezifische, einmal medial deckungsgleiche Elemente und/oder Strukturen des Bezugssystems.¹⁰²

Durch diese *(Teil-)Reproduktion* wird wiederum das Fremdsystem evoziert beziehungsweise erwähnt, was eine Illusionsbildung des fremdmedialen System hervorruft¹⁰³.

1.4.2 Systemreferenzen 2

Im Gegensatz zur Systemerwähnung wird bei den Formen der **Systemreferenz 2** nicht nur punktuell ein anderes System erwähnt oder evoziert, es findet sich bei diesem intermedialen Bezug eine durchgehend medienmodifizierende Relation zum anderen System. Diese Systemreferenz zeigt sich in zwei Realisationsformen, der *Systemkontamination qua Translation* und der *teilaktualisierenden Systemkontamination*¹⁰⁴.

Die **Systemkontamination qua Translation** nimmt fremdmediale Prinzipien in das kontaktnehmende Medium auf, „[...] womit eine kontinuierliche - wenn auch systemverschobene - Applikation und Einhaltung von teils präskriptiven, teils restriktiven Regeln einhergeht.“¹⁰⁵

¹⁰⁰ Ebd.88.

¹⁰¹ Ebd. S.84.

¹⁰² Ebd. S.112f.

¹⁰³ Vgl. ebd. S.113.

¹⁰⁴ Ebd. S.120f.

¹⁰⁵ Ebd. S.125.

Allerdings kann aufgrund der vorhandenen *intermedial gap* zwischen den Medien nur von einer Systemverschiebung spezifischer, „Präsentations-, Konstruktions- und Kommunikationsformen des Bezugsmediums [...]“¹⁰⁶ die Rede sein. Als *Translation* bezeichnet es Rajewsky deshalb, weil eine Systemverschiebung stattfindet, da Regeln und Prinzipien eines Mediums auf ein anderes Medium verschoben werden und diese konstitutiv für das Produkt sind¹⁰⁷.

Als **teilaktualisierende Systemkontamination** werden Phänomene bezeichnet, bei denen medienunspezifische oder medial deckungsgleiche Elemente in das kontaktnehmende Medium übernommen. Dieses ermöglicht eine Einhaltung und Applikation der Regeln des Fremdmediums, es wird jedoch durch die Differenz der Medien eben nur teilaktualisiert¹⁰⁸.

1.4.3 Intermediale Einzelreferenz

Die **intermediale Einzelreferenz** bezeichnet den Bezug eines konkreten Medienprodukts auf ein konkretes fremdmediales Medienprodukt. Hierbei ist wie bei allen intermedialen Bezügen folgendes interessant: „Indiziert wird also nicht nur der spezifische Diskurstyp, dem das aufgerufene Medienprodukt zugehörig ist, rekuriert wird zugleich immer auch auf das altermediale System, dessen sich das aufgerufene Produkt bedient.“¹⁰⁹

1.4.4 Besonderheiten bei plurimedialen Medien

Im Falle eines plurimedialen Mediums, wie der Film eines ist, und der Tatsache, dass es sich beim Film um ein Bildmedium handelt, müssen Möglichkeiten der Umsetzung von Systemreferenzen beziehungsweise Einzelreferenzen überlegt werden. Ein intermedialer Bezug liegt also vor,

- wenn die Illusion eines Fremdmediums mit den Mitteln des eigenen Mediums, sei es nun punktuell oder kontinuierlich, hervorgerufen wird,

¹⁰⁶ Ebd. S.133.

¹⁰⁷ Vgl. ebd. S.134.

¹⁰⁸ Vgl. ebd. S.143ff.

¹⁰⁹ Vgl. ebd. S.149.

- wenn eine Markierung beziehungsweise Rezeptionslenkung zum Fremdmedium vorliegt,
- wenn die Differenz der Medien bewusst gemacht wird und das kontaktnehmende Medium sich in Relation zum kontaktgebenden Medium konstituiert; geschieht dies nicht, ist von einer Medienkombination zu sprechen¹¹⁰.

Die *explizite Systemerwähnung* und die *evozierende Systemerwähnung* können bei plurimedialen Medien über ein anderes semiotisches System verlaufen als dem der sprachlichen Zeichen. „Die entscheidende Frage ist, auf welche Weise der Film [...] Bezüge zu einem altermedialen System aufbauen kann, ohne von der verbalen Sprache Gebrauch zu machen“¹¹¹. Zu beachten bleibt, ob die Erwähnung tatsächlich die Differenz der Medien mit in Betracht zieht und so eine metamediale Dimension eröffnet wird, oder ob sie nur die der dargestellte Wirklichkeit wiedergibt.

Als Möglichkeit der *evozierenden Systemerwähnung* erwägt Rajewsky die Montage Eisensteins, „nicht nur Dinge zu filmen, sondern die Bezüge zwischen den Dingen aufzuzeigen,“¹¹² Ivonne Spielmann bezeichnet das als visuellen Intervall. „Das visuelle Intervall beschreibt im Wesentlichen ein Prinzip der Sukzession und drückt vornehmlich eine zeitliche Organisation aus.“¹¹³

Werden durch die Schnitttechnik also zwei Bilder in Beziehung gesetzt, wobei eines auf ein anderes Medium referiert, und findet sich eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen den beiden Bildern, kann von einer *evozierenden Systemerwähnung* gesprochen werden¹¹⁴.

Spielmann führt die Möglichkeit einer bildhaften Interrelation in ihrer formalen Intermedialitätstheorie so aus: „Die ästhetischen Formen, mit denen sich eine Theorie der Intermedialität im Bild befaßt [sic!], sind solche der Koppelung, der Kollision, der Montage und Collage, der Überlagerung und der Vermischung.“¹¹⁵ Aus der Linguistik und Musiktheorie entnimmt Spielmann den Begriff des Clusters¹¹⁶ „Mit

¹¹⁰ Vgl. ebd. S.162

¹¹¹ Vgl. ebd. S.163.

¹¹² Gmünder 1998 zit. nach in Rajewsky 2002 S.171.

¹¹³ Spielmann 1994 S.87.

¹¹⁴ Rajewsky 2002 S.171.

¹¹⁵ Spielmann 1994 S.76.

¹¹⁶ „Den Ton Cluster hat Cowell eingeführt, um ein bestimmtes Klangphänomen zu beschreiben, bei dem eng beieinander liegende Einzeltöne zusammenklingen, so daß ein Gerräuscheffekt entsteht.“ Spielmann 1994 S.72. Ton-Cluster nach Cowell. H.Cowell: New Musical Resources. New York und London 1930. Zit. nach Spielmann 1994 S.72.

Cluster –genauer: visuellem Cluster- wird die Simultaneität des Differenten in der Überlagerung bezeichnet, die eine Gleichzeitigkeit bedeutet, wie sie in der Doppelbildstruktur vorgeprägt ist.¹¹⁷

Montage, Collage, Cluster, Intervall und andere Formen der Koppelung müssen bei einer Filmanalyse ebenso betrachtet werden wie die sprachlichen und musikalischen Zeichensysteme, die genauso Verbindungen aufweisen können.

1.5 Medienspezifität und Intermedialität: Das Potential der Grenze

Die Prozesse der Intermedialität sind eng mit einem Medienbegriff verbunden, der zum einen die unterschiedlichen Medien in ihrer Medialität stark abgrenzt zum anderen deutliche Unterschiede in den Einzelmedien sowohl auf materieller als auch künstlerischer Ebene hervorhebt. Geht man also von einem Phänomen der Intermedialität aus, so wie es im ersten Kapitel dargestellt wurde, muss auch beachtet werden, dass ein Konzept von Intermedialität “[...] auf der Annahme basiert, dass sich, ganz allgemein gesprochen, so etwas wie Mediengrenzen, mediale Spezifika und Differenzen ansetzen lassen.“¹¹⁸ Rajewsky geht in ihrem Artikel „Das Potential der Grenze“ der Frage nach, ob in einem Zeitalter, das geprägt ist von der Kunst der sechziger Jahre des letzten Jahrhunderts mit ihren multimedialen und Mediengrenzen überschreitenden Methoden, ein Begriff wie Intermedialität überhaupt noch relevant ist¹¹⁹.

Hierbei ist nicht zuletzt zu bedenken, dass erst die (konventionelle) Annahme von Grenzziehungen die notwendige Voraussetzung für Verfahren schafft, die eben diese Grenzen umspielen oder überschreiten, oder auch ausstellen und auflösen, womit diese selbst, gerade auch in ihrem Konstruktcharakter und ihrer Konventionalität, reflektiert und erfahrbar gemacht werden können¹²⁰.

Darin sieht Rajewsky das kreative und dynamische Potential der Grenze, welches Spielräume schafft¹²¹. So hätte man vermuten können, dass aufgrund des neu

¹¹⁷ Ebd. S.72.

¹¹⁸ Rajewsky, Irina: Das Potential der Grenze. In: Hoff, Dagmar von (Hrsg.): Textprofile intermedial. München: Meidenbauer 2008 S.19-47, hier S.22.

¹¹⁹ Vgl. ebd. S.23 ff.

¹²⁰ Vgl. ebd. S.46 ff.

¹²¹ Vgl. ebd. S.47.

eingeführten Mediums des Films das Theater seine Existenz aufgeben muss, weil der Film seinen Bereich einnehmen hätte können:

Aber das Theater hat die Herausforderung durch den Film mit erneuerter Vitalität beantwortet, und die Wechselbeziehungen zwischen den beiden Kunstformen hat sich als eine Hauptquelle kreativer Energie im späten zwanzigsten Jahrhundert erwiesen.¹²²

Diese Spielräume, die ein Ausloten der Grenzen, der eigenen Medienbedingtheit verursachen, rechnet Wolf dem Metadiskurs zu, der seiner Meinung nach in der Differenzerfahrung liegt, die die Intermedialität bedingt¹²³. Den Metadiskurs beziehungsweise die Selbstreflexivität von Intermedialitätsprozessen spricht auch Spielmann an.

Hierbei spielt die mediale Selbstreflexion eine besondere Rolle, handelt es sich doch um ein Verfahren, mit dem Bildformen, die sich in dem einen Medium herausgebildet haben, in den Formen eines anderen Mediums reflektiert werden. Dadurch können die Strukturmerkmale beider Medien in ihrer Unterschiedlichkeit wie Zusammengehörigkeit deutlich hervortreten und oft genug in intermedialer Selbstreflexion geltend gemacht werden.¹²⁴

Kattenbelt hingegen sieht die Funktion der Intermedialität darin, in Medienwechselwirkungen neue ästhetische Ausdrucksformen zu finden¹²⁵. Kirsten Dickhaut erwähnt eine weitere Funktion der Intermedialität, die sie in der Theorie Rajewskys und in allen anderen Intermedialitätskonzepten vernachlässigt sieht¹²⁶. Sie stellt die Frage nach der Verbindung von Gedächtnis und Intermedialität. In Anlehnung an Rajewsky Typologisierungsversuchs führt sie Folgendes aus:

Alle bisher genannten Möglichkeiten intermedialer Verschränkung (Bezüge, Kombination, Wechsel) und analoger (Wechsel-) Beziehungen zwischen Literatur und anderen Medien zeichnen sich auch durch medienspezifische Leistungen aus, die jeweils kulturelle Werte exponieren

¹²² Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien. Hamburg: Rowohlt 2009 S.56.

¹²³ Wolf, Werner: Intermedialität. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze-Personen-Grundbegriffe, Stuttgart (u.a): Metzler 1998 S.238-239, hier S.238.

¹²⁴ Spielmann 1994 S.7.

¹²⁵ Kattenbelt, Chiel: Multi-, Trans- und Intermedialität: drei unterschiedliche Perspektiven auf die Beziehungen zwischen Medien. In: Schoenmakers, Henri u. Bläske, Stefan (Hrsg.): Theater und Medien. Theatre and the Media. Grundlagen, Analysen, Perspektiven – eine Bestandaufnahme. Bielefeld: transcript Verlag 2008 S.125-131, hier S.131.

¹²⁶ Dickhaut, Kirsten: Intermedialität und Gedächtnis. In: Erll, Astrid u. Nünning, Ansgar Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Berlin (u.a.): de Gruyeter 2005 S. 203- 226, hier S. 206f.

und versuchen, diese dauerhaft präsent zu halten.¹²⁷

Dabei hält sie sich an das Konzept des kommunikativen Gedächtnisses von Jan Assmann, in dem Medien daran beteiligt sind, das kulturelle Gedächtnis in das System der Wissenszirkulation aufzunehmen¹²⁸. Zwar wurde diese Funktion bisher hauptsächlich der Literatur zugerechnet, doch ihrer Ansicht nach ist schon in der Mnemotechnik der Antike, in den „*imagines agentes*“, eine Erinnerungsfunktion wieder zu finden¹²⁹. Bei einer solchen Perspektive bleibt die *Paragone* zwischen den Medien zwar immer bestehen, doch bringt sie, ihrem Verständnis nach, eine interessante Forschungsperspektive bezüglich der Medialität und ihrer Bedeutung für das kulturelle Gedächtnis hervor¹³⁰. Meiner Meinung nach ist es nicht entscheidend, welches Medium besser geeignet ist, um kulturelles Gedächtnis zu prägen, sondern es ist wichtig die Eigenschaft der Erinnerungsfunktion als solche stärker in den Fokus zu richten. In Dickhauts Annahmen über die mannigfaltigen Möglichkeiten aller Phänomene der Intermedialität, Medien zu repräsentieren, ohne dabei ihre Medienspezifität zu nivellieren¹³¹, bestätigt sie die unwesentliche Rolle einer Hierarchie der Medien.

¹²⁷ Dickhaut 2005 S.213.

¹²⁸ Vgl. ebd. S.213.

¹²⁹ Vgl. ebd. S.217.

¹³⁰ Vgl. ebd. S.219.

¹³¹ Vgl. ebd. S.219.

2. Das Medium

Im Zuge der Intermedialitätsforschung ist ein Begriff besonders wichtig: der Begriff des Mediums. Doch mit dem Begriff des Mediums und diesbezüglich auch der Medialität eröffnet sich eine Bandbreite von Folgefragen. Was ist ein Medium? Was bedeutet Medium im Vergleich zum Begriff Kunst? Wird es ausschließlich durch seine technische Apparatur ausgezeichnet?

Etymologisch betrachtet kennt der Begriff `medium` aus dem Lateinischen drei Bedeutungsvarianten: „Mitte im Sinne einer räumlichen Vermittlung [...] Mittler im Sinne einer funktionalen Vermittlung von Elementen [...] Mittel im Sinne einer finalen Vermittlung mehrerer Objekte auf einen Zweck hin, also als Instrument beziehungsweise Werkzeug“¹³². Der griechische Begriff „méson“, der auf dem Lateinischen Begriff „medium“ basiert, offeriert wiederum weitere Bedeutungsaspekte, den Aspekt der „Öffentlichkeit“ und den des „Gemeinwohls“¹³³. Die Bedeutungen der Mittlerfunktion, des Öffentlichkeitsaspekts und des Werkzeugs spielen in den meisten wissenschaftlichen Definitionen zum Medium eine große Rolle.

Je nach wissenschaftlichem Diskurs ergeben sich auch andere Bedeutungen für den Begriff des Mediums. So bedeutet er für die Informationstheorie und Kybernetik „Zeichenvorrat“, für die Kommunikationssoziologie und Publizistik „technischer Kanal“, für die Einzelmedientheorien und die Medienwissenschaft „ästhetisches Kommunikationsmittel“ und für die Soziologie „gesellschaftliche Interaktion“¹³⁴. Eine einheitliche Antwort sei nicht zu erwarten, so auch Schanze¹³⁵. Trotz alledem seien der Medienbegriff und die Medialität seit den achtziger Jahren zu einem Paradigma der Moderne geworden¹³⁶.

Hickethier erklärt, dass zur Jahrhundertwende zwar schon die ersten Einzelmedientheorien verfasst wurden, dass aber der Medienbegriff als solcher sein erstes Zuhause in den Ausführungen Maletzkes fand, der sich mit den

¹³² Vgl. Lagaay, Alice u. Lauer, David: Medientheorien aus philosophischer Sicht. In: Lagaay, Alice (Hrsg.): Medientheorien. Eine philosophische Einführung. Frankfurt/Main (u.a.): Campus-Verlag 2004 S.7-30, hier S.9.

¹³³ Vgl. Schanze, Helmut: Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft: Ansätze - Personen – Grundbegriffe. Stuttgart (u.a.): Metzler 2002 S.199.

¹³⁴ Faulstich, Werner (Hrsg.): Grundwissen Medien. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 1998 S. 19.

¹³⁵ Vgl. Schanze, Helmut (Hrsg.): Handbuch der Mediengeschichte. Stuttgart: Kröner 2001 S.1.

¹³⁶ Vgl. ebd. 1998 S.1.

kommunikationswissenschaftlichen Beiträgen aus den USA beschäftigte und in seiner Massenkommunikationstheorie mit erwähnte. In ihr wurde das Medium hauptsächlich als technischer Kanal verstanden, sprich als „technische Verbreitungsmittel“¹³⁷ für Kommunikation eingeführt¹³⁸.

Angesichts der sich verändernden Kunst- Kulturlandschaft sahen sich die Literaturwissenschaft und auch die Theaterwissenschaft gezwungen, sich mit den „Neuen Medien“ zu beschäftigen, deren Fokus genau wie ihre Untersuchungsmaterialien auf einer Kommunikation zwischen Produzent und Rezipient basierten, wodurch sie sozusagen ebenfalls in die Bedeutung des Medienbegriffs hineinfielen¹³⁹.

Paech beschreibt:

Solange allerdings der Medienbegriff auf seinen technischen-apparativen Anteil und die künstlerische Praxis auf ihre handwerklich-technischen Bedingungen reduziert werden, ist ein intermedialer Zugang auch zur ästhetischen Erfahrung vergangener und aktueller Bildproduktion und –rezeption schwer vorstellbar.¹⁴⁰

Paech zieht daraus die Schlussfolgerung, dass der Kunstbegriff durch den Medienbegriff ausgetauscht werden muss¹⁴¹.

Meiner Meinung nach ist diese Forderung berechtigt, aber nicht zwingend notwendig. Der Medienbegriff, im Gegensatz zum Kunstbegriff, spricht deutlicher die Materialität des künstlerischen Ausdrucks an und somit zugleich seine mediale Spezifität. Zum anderen wird durch ihn die Hierarchie der verschiedenen Künste aufgebrochen, wodurch wiederum die Prozesse eines gegenseitigen Austauschs, wenn nicht unbedingt möglich, so doch deutlich sichtbar gemacht werden. Nicht notwendig ist der Austausch, wenn klar ist, das alles, was Kunst ist, als Medium bezeichnet werden kann und, dass nicht alles, was ein Medium ist, im Umkehrschluss auch Kunst ist. So beschreibt dies auch Hickethier: „[...]nicht alles, was in einem Medium vermittelt wird, ist automatisch Kunst.“¹⁴² Schließlich muss man zwischen Kommunikationsmedien und Kunstmedien unterscheiden, wie dies Balme in seinen Ausführungen tut¹⁴³.

¹³⁷ Maletzke, Georg: Psychologie der Massenkommunikation. Hamburg 1963. zit.nach Hickethier, Knut: Das Medium und die Medien. In: Rainer, Bohn (Hrsg.): Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft. Berlin: Sigma Bohn 1988 S.51-74, hier S.52.

¹³⁸ Vgl. Hickethier, Knut: Das Medium und die Medien. In: Rainer, Bohn (Hrsg.): Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft. Berlin: Sigma Bohn 1988 S.51-74, hier S.52.

¹³⁹ Ebd. S.60.

¹⁴⁰ Paech 1998 S.17.

¹⁴¹ Vgl. ebd. S.17.

Ein weiterer Aspekt, warum der Medienbegriff nicht allein auf technische Medien bezogen werden kann, ist folgender: „Alles was wir über die Welt sagen, erkennen und wissen können, das wird mit Hilfe von Medien gesagt, erkannt und gewußt.“ So zitiert Sybille Krämer die Autorin Aleida Assmann in ihrem bekannten Artikel „Das Medium als Spur und als Apparat“ in dem sie verdeutlicht, dass sich diese Ansicht in den letzten Jahren in den Geisteswissenschaften durchgesetzt hat¹⁴⁴. McLuhan spitzt diese Aussage in seinem vielzitierten Werk „Die magischen Kanäle“ zu und äußert: „Das Medium ist die Botschaft“¹⁴⁵. All diesen Aussagen ist gemein, dass Medien unsere wahrgenommene Realität beeinflussen. Martin Seel formuliert das so:

Gleichgültig aber, ob Medien eine Wirklichkeit zugänglich machen, die mit ihnen steht und fällt (die es nur gibt, wo diese Medien in Gebrauch sind), oder eine, die mit ihnen nur in Erscheinung tritt (die nur bekannt ist, wo diese Medien im Gebrauch sind), stets wird ein Bereich des Wahrnehmens, Erkennens und Handelns eröffnet, der im Gebrauch der betreffenden Medien als Wirklichkeit zählt.¹⁴⁶

Die zuvor erwähnte Meinung McLuhans, dass das Medium allein die Botschaft sein soll, trifft auf Gegenstimmen. Sybille Krämer führt die Überlegungen, McLuhan damit kritisierend, zu einem plausibleren Ergebnis: „Das Medium ist nicht einfach die Botschaft, vielmehr bewahrt sich an der Botschaft die Spur des Mediums.“¹⁴⁷. So könne die verbale Rede nicht ohne Gestik, Mimik und Intonation richtig interpretiert werden, ihr bleibt eine Spur ihrer Medien inhärent¹⁴⁸. Das Medium bedingt die Botschaft und formt sie zugleich.

Krämer bringt zwei weitere Aspekte mit in die Debatte ein, sie unterscheidet bei technischen Medien zwischen Instrumenten beziehungsweise Werkzeugen und Apparaten. Im Gegensatz zu Instrumenten, die lediglich zur Leistungssteigerung

¹⁴² Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007 S.8.

¹⁴³ Vgl. Balme, Christoph: Crossing Media. Theater - Film - Fotografie - Neue Medien. München: ePodium-Verl., 2004 S.155. Hier ordnet er Theater als reines Kunstmedium ein, wohingegen Fernsehen, Film und Radio beide Kategorien bedienen.

¹⁴⁴ Krämer, Sybille: Das Medium als Spur und als Apparat. In: Sybille, Krämer (Hrsg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 S.73-94, hier S.73.

¹⁴⁵ McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. Frankfurt am Main (u.a.): Fischer 1970 S.13.

¹⁴⁶ Martin, Seel: Medien der Realität und Realität der Medien In: Sybille, Krämer: Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 S.244-268, hier S.255.

¹⁴⁷ Krämer 1998 S.81.

¹⁴⁸ Vgl. ebd. S.84.

oder Arbeitersparnis nützen, dienen Apparate zur „Welterzeugung“, welche der „produktive Sinn von Medientechnologien“¹⁴⁹ sein soll.

Ich sehe darin den Anknüpfungspunkt für die Theaterwissenschaft, Theater als Medium zu verstehen, also als Apparat, dessen Aufgabe es ist, Welten zu erzeugen. Krämer bezieht sich hier zwar hauptsächlich auf technische Medien, doch der Ansatz der unbeabsichtigten Spur und des welterzeugenden Apparats beschreibt ebenso wirkungsvoll das Medium des Theaters. Außerdem sehe ich in Krämers Auffassung eine hilfreiche Definition des Mediums für eine intermediale Analyse, da sie in einfachen Worten erkennen lässt, worauf es bei einer intermedialen Untersuchung ankommt, nämlich auf die Spuren, die Medien hinterlassen. Bedeutende Elemente der Medien sind also ihre Form und Beschaffenheit, wie Hickethier betont:

Wird das Erzähl- und Darstellbare als Ungeformtes verstanden und die Darbietung in einem Medium als etwas Geformtes, besteht die Formung darin, dass das Geschehen mit einem Konzept der Darstellung verbunden ist. Medien sind deshalb in einer grundsätzlichen Weise Institutionen der Formgebung, weil alles, was in Medien präsentiert wird, immer in einem Medium als etwas Geformtes besteht. Die Formung besteht darin, dass das Geschehen mit einem Konzept der Darstellung verbunden ist¹⁵⁰

2.1 Einzelmedien: Theater, Performance, Straßentheater und Film

Um das Potential der Grenze, im Sinne Rajewskys auch für diesen Film sichtbar machen zu können, müssen die Medien- und Gattungsgrenzen, in denen sich der Film bewegt, genauestens untersucht werden. Im vorliegenden Film werden hauptsächlich Theater, Performance und Straßentheater thematisiert, weshalb ich auf diese im Besonderen eingehen möchte.

2.1.1 Beziehungen von Film und Theater

Die Geschichte des Films als „Neues Medium“ ist seit seinem Beginn auch die Geschichte der Beziehung zum Theater¹⁵¹. In den ersten Filmtheorien der dreißiger Jahre des letzten Jahrhunderts lässt sich das besonders gut aufzeigen. Die Theorien

¹⁴⁹ Ebd. S.85.

¹⁵⁰ Hickethier 2003 S.122.

¹⁵¹ Berger, Verena u. Saumell, Mercé: Introducción Cine y teatro ¿Medios rivales o complementarios? In: Verena Berger und Mercé Samuell (Hrsg.): Escenarios compartidos. Cine y teatro en España en el umbral del siglo 21. Barcelona, Wien: Lit Verlag 2009 S.15-30, hier S.16.

werden meist im Vergleich zum Theater entwickelt. So nennt Balázs in seinem Aufsatz „Zur Kunstphilosophie des Film“ 1938 den jungen Film „fotografiertes Theater“¹⁵², welches dem Gesetz der Konkurrenz folgend das darstelle, was dem Theater nicht möglich war. So gehörten zu den ersten populären Sujets des Films das Reiten, Laufen und Springen in der freien Natur¹⁵³. Später wurde im Stummfilm, so Balázs, der Fokus auf die Clownerie zurück geführt, „eine der ältesten Typen der Theatergeschichte überhaupt“¹⁵⁴. Erinnert sei hier an Charlie Chaplin mit seiner Slapstick-Komik. Berger verweist in diesem Zusammenhang auf die ersten Tonfilmproduktionen Hollywoods, die sich an der aristotelischen Dramentheorie des Fünkfaktors orientierten¹⁵⁵.

Auch wenn der Film in seinen Anfängen belächelt wurde, konnte sein Siegeszug nicht aufgehalten werden. Viele Schauspielhäuser wurden in Kinos umgebaut und der Film als Kunst anerkannt¹⁵⁶. Balázs, Arnheim, Eisenstein und andere Medientheoretiker und Filmemacher manifestieren die Anerkennung des Films als Kunst in ihren Aufsätzen. Sie verwiesen auf die Montagetechniken des Films und auf die Aufhebung von raum-zeitlicher Trennung als entscheidende medienspezifische Eigenschaften¹⁵⁷.

Daraufhin folgt eine lange Geschichte gegenseitiger künstlerischer Bereicherung; dafür stehen zahlreiche filmische Adaptationen von Theatertexten. Als eines der ersten wichtigen Beispiele nennt hier Pérez Bowie den Schriftsteller F.W. Murnau, der „Tartufo“ von Molière 1925 verfilmte¹⁵⁸.

Das Medium Film fand ebenso Einzug in das Theater; Meyerhold, ein russischer Regisseur, war einer der Ersten, der mit dem Film in seinen Aufführungen experimentierte, sowie Erwin Piscator in Deutschland oder Antonin Artaud in Frankreich¹⁵⁹. Doch auch andere Beziehungen zwischen Film und Theater sind vorstellbar. So erstellt Pérez Bowie in Anlehnung an das Konzept von Anxo eine

¹⁵² Balázs, Bela: Zur Kunstphilosophie des Films. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam 2003 S. 201-223, hier S.203.

¹⁵³ Vgl. ebd. S. 203.

¹⁵⁴ Vgl. ebd. S.204.

¹⁵⁵ Vgl. Berger 2009 S.16.

¹⁵⁶ Vgl. Kattenbelt, Chiel: Film und Theater In: Brauneck, Manfred u. Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare. Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH, 2009 S. 383-387, hier S.384.

¹⁵⁷ Vgl. Dorn, Margrit: Film. In:Faulstich, Werner (Hrsg.): Grundwissen Medien. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 1998 S.186-203, hier S. 187 ff.

¹⁵⁸ Pérez Bowie, José Antonio: La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de Tipología. In: <http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?f%5Bcg%5D=1&q=la+teatralidad+en+la+pantalla&x=0&y=0> [Zugriff am10.08.2011].

¹⁵⁹ Vgl. Kattenbelt 2001 S.384.

Typologie, in der er die Manifestationen darlegt, in denen sich die Theatralität auf dem Bildschirm oder der Leinwand zeigt¹⁶⁰. Er unterscheidet zwischen thematischer Entfaltung, Kontarpunkt, philosophischer Reflexion und metafiktionalem Zusammenfluss, in denen sich die Beziehungen zwischen Theater und Film äußern¹⁶¹.

2.1.2 Begriffsabgrenzung: Theater, Performance und Straßentheater

Es lohnt sich, die Begriffe der Medien Theater, Performance und Straßentheater kurz zu definieren.

Theater kommt vom griechischen „theatron“ und dem lateinischen „theatrum“, welche beide Schauplatz bedeuten. Heutzutage steht es sowohl für den architektonischen Raum, den Damentext als auch für die Handlung des Theaters selbst¹⁶². Wenn in dieser Arbeit von Theater gesprochen wird, ist die theatrale Situation in einem dafür bestimmten Raum gemeint.

Das englische Wort „performance“ bedeutet Darstellung, jedoch bezieht es sich auf weitaus mehr als auf ein im klassischen Sinn verstandenes Theater. Futuristen und Dadaisten experimentierten als Erste zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts mit den verschiedensten Künsten, doch erst mit den sechziger, siebziger Jahren entwickelte sich das, was man heute Performance nennt¹⁶³. Es handelte sich nicht um eine neue Kunstrichtung, um einen neuen Stil, um bestimmte Inhalte, sondern um eine Form, eine Handlungsweise, eine Technik. Es sind Künstler,

„[...] die sich mit darstellenden Experimenten mit und ohne Publikum beschäftigen. Ziel dieser Verfahren ist nicht mehr das Kunstobjekt, sondern der Prozess. Dabei werden die Grenzen der theoretisch und ästhetisch definierten Kunstgattungen sowie die Künstlerrolle in Frage gestellt und überschritten.“¹⁶⁴

¹⁶⁰ Pérez Bowie, José Antonio: La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de Tipología. In: <http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?f%5Bcg%5D=1&q=la+teatralidad+en+la+pantalla&x=0&y=0> [Zugriff am 10.08.2011], hier S.38.

¹⁶¹ Vgl.ebd. S.39

¹⁶² Balme, Christoph: Einführung in die Theaterwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2003 S.11.

¹⁶³ Jappe, Elisabeth: Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München (u.a.): Prestel 1993 S.9.

¹⁶⁴ Schröder, Johannes L.: Performance. In: Brauneck, Manfred u. Schneilin Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag 2001 S. 782-783, hier S.782.

In den letzten vierzig Jahren hat sich ein breites Spektrum von Richtungen der Performance entwickelt, so dass der Begriff ein Hyperonym all jener Theaterformen geworden ist, deren Fokus im Wesentlichen auf den Prozess, sprich auf die Handlung ausgerichtet ist¹⁶⁵.

Straßentheater und „unsichtbares Theater“¹⁶⁶ sind aus meiner Sicht zwei Richtungen der Performance. Das Besondere am Straßentheater, so Mason, sei nicht, dass es ohne Dach stattfindet, sondern dass es weit weg sei von den vordefinierten Strukturen eines Theaterhauses und die Nähe zu den ZuschauerInnen betone¹⁶⁷. Besonders für das Straßentheater gilt:

„It has to be honest about the mechanics of its operations because outside less can be hidden. It must not rely on sets and lightning because it must be mobile.“¹⁶⁸

Beide Formen wollen unterhalten, kommunizieren und provozieren. Auch unterscheiden sie sich in der Art und Weise, wie sie abgehalten werden. Ob sie nun auf einem Platz stattfinden oder mobil sind, genau genommen sind alle erdenklichen Formen und Motivationen vorstellbar¹⁶⁹.

Für alle drei Medien, die hier vorgestellt wurden, Performance, Straßentheater und Theater, gilt, „der menschliche Darsteller [wird] als „Medium“ definiert und dessen Kommunikation beziehungsweise Interaktion mit einem Theaterpublikum an einem bestimmten Ort [wird] als eine Frage der Medialität bezeichnet.“¹⁷⁰

2.2 Dokufiktion - ein Genre in Abgrenzung

Der Begriff Dokufiktion basiert auf dem 2006 erschienenen Sammelwerk „docufiction“, herausgegeben von Rhodes und Springer, das sich mit Filmen beschäftigt, die definitorisch zwischen Fiktion und Realität angesiedelt sind.

¹⁶⁵ Vgl. Jappe 1993 S.9.

¹⁶⁶ Unsichtbares Theater ist eine Theaterform, die Augusto Boal in seinem Werk „Theater der Unterdrückten“ vorstellt. Diese Theaterform zeichnet sich dadurch aus, dass eine realistische Szene auf einem öffentlichen Platz gespielt wird. Die anwesenden, zunächst nicht beteiligten Zuschauer und Zuschauerinnen wissen nicht, dass es sich um Theater handelt. Ziel dieser Theaterform ist es, Diskussionen über politisch relevante Themen in der Öffentlichkeit anzuregen. Vgl. Boal, Augusto: Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 S. 74 ff.

¹⁶⁷ Mason, Bim: Street theatre and other outdoor performance. London (u.a): Routledge 1992 S.3.

¹⁶⁸ Mason 1992 S.11.

¹⁶⁹ Vgl. Mason 1992.

¹⁷⁰ Balme 2003 S.149.

[...] the increasing tendency to foreground such syntheses as a self-conscious aesthetic strategy- we are proposing a new term, docufictions, as a way of naming an insufficiently analyzed tendency in film practice that has produced an increasingly large and varied canon.¹⁷¹

Unter den Begriff Dokufiktion fallen Phänomene wie „Mockumentary“ (*Mockumentary*), „Drama Documentary“ (*dramatisierter Dokumentarfilm*) oder „Documentary Drama“ (*dokumentarisches Drama*), deren definitorischer Einordnung sich dieses Kapitel widmen wird. Bei Rhodes und Springer lassen sich vier grundlegende Kategorien finden, die einen ersten Anhaltspunkt geben sollen, worin sich Dokumentarfilm, Fiktion und Dokufiktion unterscheiden.

Documentary form + documentary content = Documentary
Documentary form + fictional content = Mockumentary
Fictional form + documentary content = Drama Documentary
Fictional form + fictional content = Fiction¹⁷²

Mit „documentary content“ bezeichnen Rhodes und Springer wissenschaftlich und journalistisch valide „Fakten“, die den Stoff des Filmes darstellen es geht demnach um reale Personen, Plätze und Ereignisse¹⁷³. Unter der „dokumentary form“ sind die filmische Form und der charakteristische Stil des Dokumentarfilms gemeint¹⁷⁴. Eine ausführliche Beschäftigung mit dem „dokumentarischen Stil“ hat Bill Nichols in ‚Representing Reality‘ vorgelegt. Er untersucht die Frage inwieweit der Dokumentarfilm Realität präsentieren kann und gibt einen historischen Überblick über die unterschiedlichen Dokumentarfilm-Stile, die sich in den Jahren der Filmproduktion herausgebildet haben. Im Anschluss an die genaue Betrachtung des Dokumentarfilm-Stils soll herausgearbeitet werden, welche Funktion und welche Charakteristika typisch sind für die verschiedenen Subgenres der Dokufiktion. Dazu gehört eine weitere Subkategorie das „Documentary Drama“ (*dokumentarisches Drama*), das zwar ähnliche Parameter erfüllt wie das „Drama Documentary“

¹⁷¹ Rhodes, Gary Don und Springer, John Parris: Introduction. In: Rhodes, Gary Don und Springer, John Parris (Hrsg.): Docufictions: essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking. NC u.a.: McFarland 2006 S.5.

¹⁷² Vgl. ebd. S.4.

¹⁷³ Vgl. ebd. S.4.

¹⁷⁴ Rhodes und Springer führen hier an „[...]authoritative voiceover; forms of evidence such as archival photographs, diagrams, maps, and charts; and such visual characteristics as handheld camera, the hallmark of a particular movement in documentary film history [...]“ Rhodes 2006 S.4.

(*dramatisierter Dokumentarfilm*), da es „fictional form“ und „documentary content“ vereint, jedoch in seinem Stil und der Nähe zu historischen Fakten unterschieden werden muss.

2.2.1 documentary: Dokumentarfilm

Der Begriff „documentary“¹⁷⁵ (Dokumentarfilm), so der Oxford Film Guide, stammt von John Grierson, der 1926 als erster den Begriff in die Filmtheorie eingebracht hat. Für ihn sollten sich in diesem Genre soziohistorische Phänomene betrachten lassen, da der Film in seiner Eigenschaft als bewegte Fotografie versprach ein authentisches Bild der Realität abzugeben¹⁷⁶. Die Frage über „die Nähe zur Realität“ ist nicht nur für den Dokumentarfilm typisch – sie hat den Film seit seiner Erfindung begleitet. Diese Frage polarisierte die Meinungen in der wissenschaftlichen Debatte, ob Realität unverändert oder nur in interpretierter, subjektiver Form darstellbar sei¹⁷⁷.

Bill Nichols stellt in „Representing reality“ klar, dass Dokumentarfilme genauso Fiktion wie jeder andere Spielfilm seien, mit narrativem Erzählstrang und Charakteren, da sie nur eine Referenz zur Realität darstellen könnten, welche ihrerseits wiederum nur ein Konstrukt ist.¹⁷⁸ Entscheidend ist hier, dass er die Inszeniertheit eines Dokumentarfilms anspricht, die verschiedenen Strukturen unterworfen ist. Roscoe und Hight beschreiben dieses Phänomen als ein „Fact-fictional continuum“¹⁷⁹, sie veranschaulichen, dass auch der Dokumentarfilm sich verschiedenster Inszenierungen des Spielfilms bedient und sei es nur durch die Darstellung historischer Ereignisse anhand von Schauspielern oder Kameraeinstellungen wie das close up, das die Identifikation mit Figuren leichter ermöglicht¹⁸⁰.

Trotz allem gehöre aber, so Nichols, auch ein Streben nach Neutralität und Objektivität zu den wünschenswerten Ansprüchen eines Dokumentarfilmers¹⁸¹. Platinga formuliert den Unterschied zwischen „nonfiction“ und „fiction“ wie folgt „[it] is

¹⁷⁵ Dokumentarfilm: documentary

¹⁷⁶ Izod, John u. Kilborn, Richard: The documentary. In: Hill, John (Hrsg.): The Oxford Guide to Film Studies. Oxford (u.a.) : Oxford Univ. Press, 1998 S. 426-433, hier S.426.

¹⁷⁷ vgl. Dorn in Faulstich 1994 S.188- 189 dort stellt sie die unterschiedlichen Filmtheorien zu diesem Thema vor, von Arnheim bis Metz.

¹⁷⁸ Nichols, Bill: Representing Reality. issues and concepts in documentary. Bloomington: Indiana University Press.1991 S.108.

¹⁷⁹ Roscoe 2001 S.7.

¹⁸⁰ Vgl. ebd. S.17.

¹⁸¹ Vgl. Nichols 1991 S.14 ff sowie vgl. Roscoe 2001 13.ff, die hier insbesondere auf das journalistische arbeiten von Dokumentarfilmern verweisen.

a distinction between the commitments of the text [...]“¹⁸² Doch nicht nur der „dokumentarische“ Anspruch des Regisseurs ist wesentlich für die Rezeption des Films als „non-fictional“, sondern auch der „Vertrag“, den der Zuschauer aufgrund der hier später gezeigten Konventionen des Dokumentarfilms mit dem Filmemacher eingeht. „[...] the filmmaker promises to deliver a truthful and honest portrayal, and in return the viewer will not question the reality of the images presented.“¹⁸³

Nichols unterscheidet zwischen vier verschiedenen Präsentationsformen und den dementsprechenden filmischen Stilkonventionen, die typisch für einen Dokumentarfilm sind.

1. the expository mode
2. the observational mode
3. the interactive mode
4. the reflexiv mode of Representation¹⁸⁴

Im des Dokumentarfilms **expository mode** wird das jeweilige Thema in einer rhetorischen Kontinuität präsentiert, um den Eindruck zu hervorzurufen, dass der Film die Thematik objektiv betrachtet. Ein allwissender Erzähler kommentiert die Szenen in einem voice over und erklärt den ZuseherInnen die vorliegenden Fakten, die in Form von archivarischen Photoaufnahmen oder durch ExpertInnen des Fachs erklärt werden¹⁸⁵.

Der **observational mode** verzichtet auf erklärende Einschübe, es soll so wirken, als würde die Kamera die Situation unverändert abfilmen. Jegliche Bearbeitung, sei es durch Musik oder Interviews, sind in der Reinform nicht möglich. Typisch für diesen Modus sind verwackelte und unscharfe Bilder in relativ gesehen langen Einstellungen, unkontrollierte Schwenks und Zooms, die aufgrund der Verwendung von Handkameras entstehen, sollen die Einheit von Raum und Zeit sichtbar machen¹⁸⁶. Dieser Modus soll den Eindruck von Objektivität vermitteln, weshalb er keinem eindeutigen Argumentationsstrang folgt¹⁸⁷. Oder wie es Leathy ausdrückt

¹⁸² Carroll, Noël: Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism. In: David Bordwell and Noël Carroll (Hrsg.): Post-Theory: Reconstructing Film Studies, Madison: University of Wisconsin Press, 1996 S. 283-306, hier S.287.

¹⁸³ Roscoe 2001 S.22.

¹⁸⁴ Vgl. Nichols 1991 S.30 ff.

¹⁸⁵ Vgl. ebd. S.34 ff.

¹⁸⁶ Vgl. Nichols 1991 S.38 ff.

¹⁸⁷ Vgl. ebd. S.38 ff.

„here is a real relation to the real in observational films, or at least a stronger relation to it, one of more fidelity than provided by other forms.“¹⁸⁸

Im **interactive mode** werden meist Personen zu bestimmten Ereignissen befragt die somit als Zeugen fungieren. In ausführlichen Interviews, die mit direktem Blick in die Kamera erfolgen, erzählen sie ihre Geschichte, wobei zahlreiche dokumentarische Einspielungen das Erzählte belegen. Es wird deutlich, dass dieser Film durch eine gewisse Sichtweise geprägt ist¹⁸⁹.

Der **reflexive mode** stellt die Wertigkeit des Dokumentarfilms in Frage und präsentiert ein selbstkritisches Bild des Dokumentarfilms, in dem verschiedenste Realitäten dargestellt werden. Den ZuschauerInnen bleibt selbst überlassen, welche davon der Wahrheit entspricht¹⁹⁰. Trotz allem haben sie eine direkte Verbindung zur Realität, nicht wie die Mockumentaries, deren Basis nur auf Fiktion beruht¹⁹¹

2.2.2 mockumentary: Mockumentary

„Mock-dockumentary is entirely fictional yet, unlike most docudrama, appropriates the look of documentary much more closely“¹⁹² Das Wort *Mockumentary* ist ein Kofferwort aus dem Begriff „documentary“ und dem englischen Verb „to mock“ (verspotten, sich lustig machen über, aber auch: vortäuschen, nachahmen)¹⁹³. Hierin lassen sich erste, dem Wort eingeschriebene Intentionen des Genres erkennen, zu verspotten, vorzutäuschen und nachzuahmen. Wie dies geschieht und welche anderen Möglichkeiten das Genre eröffnet, beschreiben Roscoe und Hight in ihrem Werk „faking it“. Wie die bereits erwähnten Genres ist auch die *Mockumentary* eine Mischform aus einem „fictional“ und „non fictional“ Film¹⁹⁴.

Mock-dockumentary is situated quite differently along the fact-fiction continuum, taking instead a fictive stance toward social world, while utilising documentary aesthetics to mock the underlining discourses of documentary.¹⁹⁵

Roscoe und Hight betonen, dass *Mockumentaries* ihre Fiktionalität deutlich machen wollen, damit den ZuschauerInnen das intendierte Spiel mit Realität und Fiktion klar

¹⁸⁸ Leathy zitiert nach Hight Roscoe S.19.

¹⁸⁹ Vgl. Nichols 1991 S.44 ff.

¹⁹⁰ Vgl. ebd. S.56 ff.

¹⁹¹ Vgl. Roscoe 2001 S.32ff.

¹⁹² Lipkin 2006 S.16.

¹⁹³ Dict. Online Wörterbuch. In: <http://www.dict.cc/englisch-deutsch/to+mock.html> [Zugriff am 20.01.12]

¹⁹⁴ Vgl. Roscoe 2001 S.6.

¹⁹⁵ Roscoe 2001 S.44.

ist wodurch diese an der dargestellten Kritik aktiv teilnehmen können¹⁹⁶. Die Intention des Genre stellt sich wie folgt dar: „Their intention is to play with, undermine or challenge documentary, rather than to seek validity through an association with the genre.“¹⁹⁷

Aufgrund dessen haben Hight und Roscoe eine Kategorisierung der Intentionen von *Mockumentaries* entwickelt¹⁹⁸. Die Intention des Autors oder die Rolle des Rezipienten sind jeweils sehr nah an der Intention des Films angelegt. Entscheidend für die Position des Rezipienten ist wie bereits erwähnt die wissende, aktive, kritische Haltung.

Degree of parody

The „benvolent“ or innocent appropriation of documentary aesthetics. The Classic Objective Argument accepted as a signifier of rationality and objectivity

Degree 2 critique

The ambivalent appropriation of documentary aesthetics. A tension between explicit critique of documentary and practitioners and an implicit acceptance of the generic codes and conventions.

Degree 3 deconstruction

The „hostile“ appropriation of documentary aesthetics Documentary as representative of a mythical and problematic social-political stance toward the social-historical world.¹⁹⁹

Ganz deutlich wird allerdings aus ihren Betrachtungen, dass jede Mischung von fiktiven Film und Dokumentarfilm zugleich die Fähigkeit des Dokumentarfilms kritisiert Fakten zu vermitteln, auch wenn diese nicht das Hauptthema des Films darstellt „[...]we argue that appropriation inherently constructs a degree of latent reflexivity towards the genre“²⁰⁰.

2.2.3 drama documentary; dramatisierter Dokumentarfilm

Der *dramatisierte Dokumentarfilm* zeichnet sich dadurch aus, dass sein Inhalt auf Fakten beruht, die jedoch in narrativer Form wieder gegeben werden. Ein reales historisches Ereignis oder eine Situation wird hergenommen und die Identitäten der

¹⁹⁶ Ebd. S.46.

¹⁹⁷ Ebd. S.47.

¹⁹⁸ Roscoe 2001 S.64.

¹⁹⁹ Vgl. ebd. S.73.

²⁰⁰ Ebd. S.50.

zentralen realen Person werden in dem Film als Protagonisten dargestellt²⁰¹. Der Film unterliegt filmisch narrativen Strukturen. Die Intention des *dramatisierten Dokumentarfilms* ist es, auf ein Thema beziehungsweise Ereignis hinzuweisen und eine Debatte darüber anzuregen²⁰².

Dem *dramatisierten Dokumentarfilm* ist im Gegensatz zu Mockumentaries keine ironische oder satirische Intention nachzuweisen²⁰³, im Gegenteil, in Inserts mit Sätzen wie „inspired by“, „based on“ wird darauf hingewiesen, dass dieser Film Realität wiedergeben will²⁰⁴. Der *dramatisierte Dokumentarfilm* fällt für viele Filmemacher noch in die Kategorie des *Dokumentarfilms*²⁰⁵, da es die Fakten und die Nähe zur Realität einhält²⁰⁶. Dokumentarische Stilelemente werden nur selten bei dieser Form präsentiert, und wenn, dann nur, um einen Abbruch der realistisch inszenierten Geschichte zu minimieren²⁰⁷.

2.2.4 documentary drama; dokumentarisches Drama

Die Hintergrundgeschichte des *dokumentarischen Dramas* basiert auf fiktiven Charakteren und Situationen, die sich jedoch an reale Ereignisse anlehnen.

This type of Tv program/Film uses wholly invented sequence of events, and fictional protagonists, in order to illustrate salient features of actual occurrences or situations.²⁰⁸

Wichtig in diesem Zusammenhang ist, dass dokumentarische Elemente eingefügt sein können, die jedoch nicht-naturalistisch wirken und zum Teil aktiv die narrative Struktur stören sollen²⁰⁹. Der dokumentarische Stil, der hier referiert wird, bezieht sich hauptsächlich auf die Form, nicht auf Fakten²¹⁰; hier kann demnach nur von einer Anlehnung an Fakten gesprochen werden.

²⁰¹ Vgl. Lipkin, Steven; Paget, Derek und Roscoe, Jane: Docudrama and Mock-Documentary: Defining terms, proposing canons. In: Rhodes, Gary Don und Springer, John Parris: Introduction. In: Rhodes, Gary Don und Springer, John Parris (Hrsg.): Docufictions: essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking. NC u.a. : McFarland 2006 S.11-26, hier S.15.

²⁰²Vgl.ebd.S.15.

²⁰³ Rhodes 2006 S.5.

²⁰⁴ Lipkin 2006 S.23.

²⁰⁵ Vgl. Roscoe 2001 S.46

²⁰⁶ Vgl. Roscoe 2001 S.45

²⁰⁷ Roscoe 2001 S.43.

²⁰⁸ Lipkin S.15.

²⁰⁹ Vgl. Ebd. S.15.

²¹⁰ Vgl. Ebd. S.15.

2.2.5 fiction: Fiktion

Der Unterschied zwischen fiktionalem Film und nicht fiktionalem Film wurde bereits in der Erläuterung zum Dokumentarfilm konkretisiert. Hier soll noch einmal deutlich gemacht werden, dass ihr entscheidender Unterschied nicht in der Form liegt, wie sich dies aufgrund der Subgenres der Dokufiktion zeigte, sondern in der Abmachung zwischen dem Produzenten und Rezipienten. Platinga fasst es so in aller Kürze zusammen „[it] is a distinction between the commitments of the text [...]“²¹¹

²¹¹ Carroll 1996 S.287.

3. Das Theater im spanischen Film

Im Rahmen eines Exkurses soll dargestellt werden, inwieweit und auf welche Weise das Theater bisher im spanischen Film behandelt worden ist. Zum einen ist dies interessant für die Perspektive der Intermedialität, um zeigen zu können, welche bisherigen Bemühungen im spanischen Film vollzogen worden sind, um die Beziehungen zwischen Theater und Film darzustellen. Zum anderen, um einen Überblick zu gewinnen, welche Rolle die Performance und das Straßentheater im spanischen Film bisher gespielt haben.

Rios Carratalá präsentiert in seinem Werk „El teatro en el cine español“ von 2000 ein recht umfangreiches Werk der Repräsentation des Theaters im spanischen Film. Dabei geht er auf die Adaptionen von Theatertexten für den Film sowie auf die Präsentation der Theaterwelt im Film ein²¹². Hinsichtlich der Thematik des hier bearbeiteten Films möchte ich den Fokus des Exkurses auf die Präsentation der Theaterwelt im spanischen Film beschränken.

Leider, so Carratalá, können kaum generelle Aussagen über stilistische oder thematische Gemeinsamkeiten getroffen werden, da bisher zu wenige Filme die Theaterwelt als solche behandeln²¹³. Einen Grund dafür, dass RegisseurInnen und DrehbuchautorInnen, sich kaum diesem Thema gewidmet hätten, läge darin, dass das spanische Publikum wenig Interesse am Theater habe. „No nos encontramos ante una carencia especialmente significativa de nuestro cine, por otra parte tan ajeno a otros aspectos de nuestra realidad cultural e histórica.“²¹⁴ Mit seiner Arbeit, so räumt er ein, wolle er allerdings einen Beitrag dazu leisten, dass das Panorama „theatraler“ Filme nicht in Vergessenheit gerate und besonders jene Filme hervorzuheben, welche trotz allen Widrigkeiten ein gutes Niveau hätten erreichen können²¹⁵.

Im ersten Teil seines Werkes „El teatro en el cine español“ widmet er sich den Filmen, die sich mit der Lebensrealität von Wandertheatergruppen beschäftigen, den so genannten *Cómicos*²¹⁶, sowie mit anderen kleinen Theatergruppen²¹⁷. Im zweiten

²¹² Leider geht Carratalá dabei nicht auf intermediale Prozesse ein, auf dieser Ebene könnten vergleichende bzw. weiterführende Studien interessant sein.

²¹³ Vgl. ebd. S.110.

²¹⁴ Ebd. S.111.

²¹⁵ Ebd. S.8.

²¹⁶ „Cómicos“ 1954 von Juan Antonio Bardem, „El viaje a ninguna parte“ (1989) von Fernando Fernán Gomez und „Los farsantes“ (1963) von Mario Camus und „Las salvajes en Puente San Gil“ (1967) von Antonio Ribas Vgl. Carratalá 2005 S. 12-60.

Teil untersucht er Filme, die sich mit dem Varieté Theater und ihren SchauspielerInnen auseinander setzen²¹⁸. Die dritte große Sparte sind Filme, in denen das Theater nicht unbedingt im Vordergrund der Auseinandersetzung steht, in dem aber die gesellschaftliche Moral und Lebensweise im Gegensatz zu einer theatralen Lebenswelt betrachtet wird²¹⁹.

Interessant für den Untersuchungsgegenstand *Noviembre* von Acheró Mañas sind die Gemeinsamkeiten zu den Filmen, die sich mit der ersten erwähnten Kategorie beschäftigen, also mit den Wandertheatergruppen beziehungsweise mit ihren SchauspielerInnen, die auf spanisch *Cómicos*²²⁰ genannt werden.

Vor allem in „Cómicos“ (1954) von Juan Antonio Bardem, „Los farsantes“ (1963) von Mario Camus und „El viaje a ninguna parte“ (1989) von Fernando Fernán Gomez²²¹ sieht Carratalá die gelungensten Filme, unter anderem deshalb, weil sie eine größere thematische Vielfalt aufweisen²²². Alle drei Werke beziehen sich auf die Zeit der Diktatur Francos.

Der Film „Cómicos“ von Juan A. Bardem zeigt das Leben einer Wandertheatergruppe, das geprägt ist von Routine, Armut und der daraus resultierenden schlechten schauspielerischen Qualität ihrer Aufführungen. Auch wird die Hoffnung der jungen Schauspielerin Ana Ruiz gezeigt, die sich trotz dieser Umstände erhofft, ein Star zu werden²²³. Bardem schaffe es laut Carratalá, die Theaterwelt ohne pathetische Idealisierung zu präsentieren: „Directores como Juan A. Bardem y Fernando Fernán Gomez renuncian a su posible idealización haciendo hincapié en las duras circunstancias de una rutina a menudo poco fascinante.“²²⁴ So zeigt auch Fernando Fernán Gomez laut Carratalá, im Film „El viaje a ninguna parte“, der mit mehreren Goyas ausgezeichnet worden ist, die marginale Stellung der *Cómicos* in der Gesellschaft, sowie deren schwierige finanzielle Situation. Ein weiterer Aspekt

²¹⁷ „!Ay Carmela!“ (1990) von Carlos Saura, „Extasis“ (1996) von Mariano Barroso, „El puente“ (1976) und „Nunca pasa nada“ (1963) von Juan A. Bardem, Vgl. Carratalá Seite 61.

²¹⁸ „Las chicas de el Molino“ (1975) von Antonio de Loma, „La Tirana“ (1958) von Juan de Ordña und „Teatro Apolo“ (1950) von Rafael Gil, Vgl. Carratalá 2005 S.63.

²¹⁹ „Aquí están las vicetiple“ (1960) von Ramón Fernández (S.73), „Las bicicletas son para el verano“ (1983) von Jaime Chavarrí (S.75), „Pim pam pumfuego“ (1975) von Pedro Olea (S.78), „Un hombre llamado Flor de Otoño“ (1977) von Rafael Azcona (S.79), „La corte de Faraón“ (1985) von Rafael Azcona (S.81) und „Actrices“ (1996) de Ventura Pons (S.83), Vgl. Carralá 2005 S.73-83.

²²⁰ Kursive Schrift des Wortes *Cómicos*: Schauspieler der Wandertheatergruppen in Spanien; in Anführungszeichen, „Cómicos“: der Film.

²²¹ Vgl. ebd. S. 12-60.

²²² Vgl. ebd. S. 111.

²²³ Vgl. ebd. S.16 ff.

²²⁴ Ebd. S.35.

der im Fordergrund des Films steht, ist die Einstellung zumindest der älteren Schauspieler, dass dieser Beruf eine Berufung darstellt, und hebt ihren Stolz hervor, den diese mit der Ausübung ihres Berufes verbinden.²²⁵ Madrid fungiert in diesem Film wie auch in „Los farsantes“ als Ziel der Hoffnung, wo die SchauspielerInnen ihre künstlerische und finanzielle Erfüllung finden können²²⁶. Sowohl in „Cómicos“ als auch in „El viaje a ninguna parte“, stellt die moralische Einstellung der *Cómicos* einen Kontrast zur übrigen Gesellschaft dar. Im Gegensatz zur spanischen Landbevölkerung können sie ungezwungener leben, da sie nicht in ein ländliches moralisches System eingebunden sind²²⁷. Wie sich in Carratalás Analysen zeigt, dient das Theater häufig als Kontrapunkt, als Ort der Reflexion über das Medium Theater, so wie dies bereits in den Ausführungen von Pérez Bowie gesehen werden konnte²²⁸. Im Verlauf der Analyse von *Noviembre* wird sich zeigen, in wie weit sich Acheró Mañas ebenfalls diesen Aspekten gewidmet hat. Anzumerken ist ebenso, dass der Film *Noviembre* der erste spanische Film ist, der die Medien Straßentheater und Performance thematisiert.

3.1 *Teatro independiente* in Spanien

Weil das Straßentheater beziehungsweise die Performance in Spanien äußerst marginale Theaterformen darstellen, soll hier kurz deren Geschichte in Spanien dargelegt werden; mit ihr geht die Geschichte und theoretische Einbettung des *teatro independiente* einher, auf das der Film *Noviembre* immer wieder rekurriert.

Zur Zeit des Aufkommens der Performance in den sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts litt Spanien unter einem totalitären Regime, was es KünstlerInnen erschwerte, Aktionskunst zu betreiben, „weil sie formal gegen die Konventionen verstößt und dadurch automatisch als subversiv eingestuft wurde.“²²⁹ Eine Richtung des spanischen Theaters vermochte es jedoch trotz all dieser Beschränkungen, ein alternatives Theater zu entwickeln: das *teatro independiente*.

²²⁵ Vgl. ebd. S.32 ff.

²²⁶ Vgl. ebd. S.58.

²²⁷ Ebd. S.111.

²²⁸ siehe Kapitel 2 Beziehungen zwischen Theater und Film

²²⁹ Jappe 1993 S.56.

Es orientierte sich an der Theorie des „teatro de la crueldad“ von Antonin Artaud, dem „teatro pobre“ von Grotowski und auch den Formen des „Living theatre“²³⁰. Das „Theater der Grausamkeit“ zeichnet sich durch die Absage an das überlieferte Theater aus und fordert ein neues, magisches metaphysisches Theater in dessen Mittelpunkt die Wiederentdeckung der Körperlichkeit steht²³¹. Das „arme Theater“ nach Grotowski ist beeinflusst von den Ideen Artauds²³². Die Theorie des „armen Theaters“ besinnt sich auf die Grundvoraussetzungen des Theaters: die Interaktion von ZuschauerIn und SchauspielerIn. Ohne Bühnenbild sollen die SchauspielerInnen ihre schöpferischen Kräfte im szenischen Spiel präsentieren²³³.

Doch zurück zum *teatro independiente*, das einer antifaschistischen politischen Überzeugung zugewandt war²³⁴. Es führte seine Stücke in Kulturzentren, Universitäten und anderen kleinen Theatern in Madrid und Barcelona auf²³⁵. Aber auch öffentliche Plätze wurden genutzt: „Así los grupos han actuado en garajes, calles, plazas, aulas de insitutos, plaza de toros, campos de futbol [...]“²³⁶. Immer mit der Intention, dem Monopol des kommerziellen Theaters zu entfliehen. Bekannte Gruppen, so Berger, waren „Gil Vicente, Bululú, Cátaro, Tábano, El Búho, Bambalinas o Los Goliardos“²³⁷.

Waren die Gruppen zunächst nicht so bekannt, wurde kurz nach dem Ende des Regimes 1975 deutlich, wie lebhaft die Szene in Wirklichkeit war. Die KünstlerInnen waren sehr gut informiert über die Strömungen der Performance in den USA und dem Rest von Europa, so berichtet Jappe²³⁸. Schon 1991 fand in Madrid ein äußerst erfolgreiches Festival für Performance statt²³⁹.

Ebenso konnte das Straßentheater in Europa an Anerkennung gewinnen. Seit knapp 30 Jahren müssen sich die Straßenkünstler nicht mehr als Bettler rechtfertigen, so Jappe; ihnen wird hingegen von offizieller Seite Raum geschaffen, z.B. im Rahmen von Festivals, die eigens für Straßentheater veranstaltet werden²⁴⁰.

²³⁰ Vgl. Fernández Torres, Alberto (Hrsg.): Documentos sobre el teatro independiente español. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música 1987 S.394 f.

²³¹ Vgl. Artaud, Michel: Theater der Grausamkeit. In: Brauneck, Manfred u. Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag 2001 S.1049-1051, hier S.1049

²³² Vgl. ebd. S.1051.

²³³ Vgl. Simhandl, Peter: Armes Theater. In Brauneck 2001 S.103-104, hier S.103f.

²³⁴ Vgl. Fernández 1987 S.395 f.

²³⁵ Vgl. Fernández 1987 S.397 ff.

²³⁶ Fernández 1987 S.400

²³⁷ Berger 2009 S.88

²³⁸ Vgl. Jappe 1992 S.57.

²³⁹ Vgl. ebd. S.57.

Im Deutschland der siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts zum Beispiel sahen sich die StraßenkünstlerInnen „als eine politische Freiheitsbewegung [...], sie sind ihrer Entstehung, ihrem Selbstverständnis und ihrer Arbeitsweise nach Ausdruck und Ausdrucksmittel einer konkreten politischen Bewegung.“²⁴¹

In Spanien und Frankreich beeinflusste besonders die Tradition der Anarchie des Karnevals und mit ihr die Kritik religiöser beziehungsweise kirchlicher Macht das Straßentheater²⁴². Die Gruppe Fura del Baus aus Katalonien arbeitete mit dieser Ästhetik und erreichte einen hohen Bekanntheitsgrad²⁴³. Zur Anarchie des Karnevals oder auch zum Karnevalslachen schrieb der russische Literaturwissenschaftler Michail Bachtin ausführliche Arbeiten in der Auseinandersetzung mit Rabelais, in denen er die Karnevalisierung der Literatur beschrieb. Bachtin gelänge es „[...] im Sinnzusammenhang der Renaissance, jener einzigartigen Periode einer „Annäherung von Volkskultur und Hochkultur[...]“ die Rekonstruktion der Volkskultur, sowie die entscheidenden ästhetischen Merkmale des Karnevals herauszuarbeiten, so fasst Lachmann die Untersuchungen Bachtins im Vorwort zu „Rabelais und seine Welt“ von Bachtin zusammen²⁴⁴.

In der Karnevalsästhetik werden „das Familiäre“, welches die gesellschaftliche Hierarchie aufhebt und „die Exzentrik“ hervorgehoben, die Verborgenes beziehungsweise Tabuisiertes darstellt²⁴⁵. Die Kategorie der „karnevalistische[n] Mesallianzen“ beschreibt die Mischung von heilig und profan, diese wird in der Kategorie der „Profanierung“ noch deutlicher, die die parodistische obszöne Umkehr meint²⁴⁶. Im Zentrum des Karnevalsprinzips stehen die Travestie, die Degradierung, die Parodie und die Auflösung der Hierarchie, sprich das Aufzeigen einer verkehrten Welt²⁴⁷. Ebenso zentral ist die Körpersemiotik, die auf das Verborgene, Innere hinweist, und es exzentrisch nach außen treten lässt und umgekehrt²⁴⁸. Der Karneval, so Bachtin, sei in seiner ursprünglichen Form keine Kunstform, sondern

²⁴⁰ Vgl. ebd. S.9.

²⁴¹ Hüfner, Agnes: Straßentheater. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970 S.11.

²⁴² Vgl. Jappe 1992 S.56ff.

²⁴³ Vgl. ebd. S.56ff.

²⁴⁴ Vgl. Lachmann, Renate: Vorwort. In: Lachmann, Renate (Hrsg.): Michail Bachtin. Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987 S. 7- 48, hier S.7.

²⁴⁵ Vgl. ebd.1987 S.31.

²⁴⁶ Vgl. ebd.1987 S.31.

²⁴⁷ Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. In: Lachmann, Renate (Hrsg.): Michail Bachtin. Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987 S.49-546, hier S.60.

²⁴⁸ Vgl. ebd. S.39.

eine Lebenseinstellung auf Zeit²⁴⁹. „Der Karneval kennt keine Unterscheidung zwischen Darstellern und Zuschauern. Er kennt keine Rampe, nicht einmal in seiner rudimentärsten Form.“²⁵⁰

²⁴⁹ Vgl. Bachtin 1987 S.55.

²⁵⁰ Vgl. ebd. S.55.

4. Der Film *Noviembre* von Acheró Mañas

Die Frage, die in dieser Diplomarbeit behandelt wird, ist die Frage nach den Möglichkeiten und Funktionen von Intermedialität bezüglich einer zusätzlichen Bedeutungskonstitution für ein Medienprodukt. Im Falle von *Noviembre* (2003)²⁵¹ ist recht augenscheinlich, dass gewisse Bezüge zum Medium Theater hergestellt werden, schließlich handelt es sich um die Geschichte einer Theater-Performancegruppe.

Wie genau jedoch gelingt es dem Regisseur Acheró Mañas, die unterschiedlichsten Theaterformen formal und ästhetisch mit den anderen vorkommenden Medien zu verweben? Inwiefern Strategien der Illusionsbildung und Intermedialität eine Bedeutungsebene eröffnen, ist die zentrale Frage dieser Untersuchung. Um dieser Frage nachzugehen, erweist es sich als hilfreich, den gesamten Kontext des Films zu betrachten, weshalb die Filmanalysekategorien von Knut Hickethier zur Hilfe genommen werden, um deutlicher herauszuarbeiten, auf welche Weise die Geschichte erzählt wird. In einem weiteren Schritt wird mit Hilfe der Typologie der intermedialen Bezüge von Rajewskys auf die jeweiligen Funktionen der Intermedialität hingewiesen.

Entscheidend ist dabei folgendes:

Gerade dem Nichtsprachlichen widmet die Film- und Fernsehanalyse besondere Aufmerksamkeit, um die sinnliche Suggestion, die emotionale Wirksamkeit, die Mehrdeutigkeit des Gezeigten aus dem Zustand des unbewusst Erfahrenen in den bewusst Erlebten zu erheben²⁵².

²⁵¹ Mañas, Acheró: *Noviembre*. 2003

²⁵² Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007 S.27.

4.1 Inhaltsangabe

Der Film *Noviembre* aus dem Jahr 2003 erzählt die Geschichte einer fiktiven Straßen-Performance-Theatergruppe in Madrid, genannt *Noviembre*²⁵³.

Zwei Erzählstränge machen die Grundstruktur der filmischen Erzählung aus. Der erste wird bestimmt durch Interviewbeiträge von angeblich Beteiligten der Gruppe *Noviembre*, die aus der Zukunft über das sprechen, was im zweiten Erzählstrang, in der inszenierten Erzählung, geschieht. Zentrale Figur ist dabei Alfredo Baeza (Oscar Jaenda), dessen Ambition und Ideenreichtum die Entstehung der Gruppe maßgeblich bestimmen. Zunächst versucht Alfredo durch die Teilnahme am Schauspielunterricht sein Ziel, eine freie Theatergruppe zu gründen, zu verwirklichen. Er trennt sich jedoch bald von dieser Vorstellung, da er zum einen nicht mit den Ausbildungsmethoden der Schauspielschule konform geht und zum anderen Theater machen möchte, welches die Menschen direkt in die Aufführung involviert. Alfredo gelingt es, auch andere Schauspielstudierende von der spannenden Theaterarbeit auf der Straße zu überzeugen. Um ihre Unabhängigkeit von Theaterinstitutionen zu bewahren, arbeiten alle Mitglieder der Gruppe unentgeltlich.

In einer ihrer gewagten Performances simulieren sie einen Terroranschlag und berühren damit ein Tabuthema der spanischen Gesellschaft, den damals (2003) aktuellen Eta-Terrorismus. Daraufhin wird ihnen verboten auf öffentlichen Plätzen aufzutreten, weswegen sie gezwungen sind, ihre Straßenperformances aufzugeben. Da ihr bei der Gründung festgelegtes Manifest den Auftritt in regulären Theatern und die Annahme von Geld verbietet, erscheint ein neuerlicher Auftritt indiskutabel. Wenige Zeit später erhalten sie jedoch ein Angebot bei einem Theaterfestival aufzutreten. Aus der Zusage und der damit einhergehenden Absage ihrer Ideale resultiert die Auflösung der Gruppe.

Alfredo, der das Theater an sich schon aufgegeben hat, fasst jedoch neuen Mut aus einem persönlichen Erlebnis, welches ihm neuen Enthusiasmus gibt. Für eine Aktion im „teatro real“²⁵⁴ schafft er es, die Gruppe wieder zusammenzubringen. Dieser Auftritt bedeutet jedoch das dramatische Ende der Gruppe, da Alfredo währenddessen erschossen wird.

²⁵³ Nicht-kursive Schrift des Wortes *Noviembre*: die Theatergruppe *Noviembre*; kursive Schrift *Noviembre*: der Film *Noviembre*.

²⁵⁴ Staatliches Opernhaus in Madrid.

4.2 Charakterisierung des Genres

Der Film wurde mehrfach von den bisherigen wissenschaftlichen Arbeiten dem Genre der Dokufiktion²⁵⁵ zugeordnet beziehungsweise als „Falsche Dokumentation“²⁵⁶ bezeichnet; bestätigt werden kann dies jedoch nur bedingt.

Auch wenn Konventionen des Dokumentarfilms wie Interviews, die Verwendung von Handkameras und das Einblenden von Archivmaterial verwendet und durch die Fiktionalität der Geschichte ad absurdum geführt werden, kann zwar von einer Dokufiktion gesprochen werden, jedoch sollte genau betrachtet werden, in welchem Ausmaß davon die Rede sein kann und welche Intention hinter dem gewählten Genre liegen könnte. In Betrachtung der Realitätsebenen beziehungsweise Pseudorealitätsebenen sowie dem in Kapitel zwei dargestellten dokumentarischen Stil soll herausgearbeitet werden, welchem Subgenre der Dokufiktion der Film *Noviembre* zugeordnet werden kann.

Der 2003 gedrehte Film zeigt in der ersten Szene eine SchauspielerIn im Alter von ungefähr 60 Jahren (Paloma Lorena als Lucia), die von der Theatergruppe *Noviembre* erzählt (*Noviembre* 00:00:07). Daraufhin folgt eine Szene eines Mitte Zwanzigjährigen (Oscar Jaenda als Alfredo), der mit dem Fahrrad durch Madrid fährt. In den ersten Minuten des Films könnte noch angenommen werden, dass es sich um einen Dokumentarfilm mit nachgestellten Szenen handelt, in dem SchauspielerInnen reale historische Ereignisse nachstellen. Doch bereits in Sekunde 00:00:57 des Films erscheint ein Insert, unten rechts im Bild, das auf das Jahr 1997 verweist. Somit wird klar, dass die SchauspielerIn von einer fiktiven Situation erzählen muss, da ihr Alter und die Jahreszahl der angeblichen Vergangenheit nicht mit dem Produktionsjahr 2003 miteinander im Verhältnis stehen. Die Kennzeichnung des Films als Fiktion war ursprünglich von Mañas anders vorgesehen. Im Drehbuch heißt es, dass in den Interviewbeiträgen der „gealterten“ Gruppenmitglieder ein Insert eingeblendet werden sollte, das auf das Jahr 2040 verweist²⁵⁷. Stattdessen entschied sich Mañas lediglich

²⁵⁵ „[...] próximo a la docuficción“, Berger 2009 S.95.

²⁵⁶ „Falso documental [...] el ejemplo español de *Noviembre* (2003) de Achero Mañas [...]“ Pineda Amo, Christian: El documental como estética. In: <http://fama2.us.es/fco/frame/frame1/estudios/1.15.pdf> [Zugriff am 13.08.2011].

²⁵⁷ Vgl. Mañas, Alfredo: *Noviembre*. Guión cinematográfico. Madrid: Ocho y Medio 2003 S.9.

für die Kennzeichnung der fiktiven Vergangenheit durch Jahreszahlen und somit für eine zwar eindeutige, jedoch nicht so augenscheinliche Kennzeichnung des Films als Fiktion. Diese vermeintliche Verschleierung, für die sich Mañas entschied, dient als Taktik der Verwischung von Fiktion und Realität, der Verunsicherung der ZuschauerInnen bei gleichzeitiger Bloßlegung der Strategien von Fiktionalität.

4.2.1 Konventionen des Dokumentarfilms in *Noviembre*

Im Folgenden werden nun die Konventionen und Stilelemente des Films hervorgehoben, die einerseits dem dokumentarischen Stil entsprechen und andererseits auch dazu dienen, genau definieren zu können, welchem Subgenre der Dokufiktion dieser Film zuzurechnen ist.

Aufgabe der **Interviewbeiträge** ist es, das in der inszenierten Erzählung Gezeigte zu kommentieren, die Gefühle der Figuren zu beschreiben, die damaligen Entscheidungen zu erklären und zu bewerten und Informationen preiszugeben, die nicht in ihr aufgezeigt werden (z.B. *Noviembre* 0:27:07)²⁵⁸. Unterstützend für die Zuordnung der Figuren aus der inszenierten Erzählung zur Interviewebene sind die Einblendungen der Namen in der inszenierten Erzählung, die durch ein „fade out“ in die Interviewebene wechseln und somit den InterviewpartnerInnen ihre Namen verleihen (z.B. *Noviembre* 00:01:48). Auch das ist eine durchaus geläufige Strategie des Dokumentarfilms mit dramatisierten-Elementen.

Die InterviewpartnerInnen werden vor einem schwarzen Hintergrund gezeigt und blicken direkt in die Kamera. Das Fehlen eines Interviewers verstärkt in diesem Fall die Einbeziehung der FilmzuschauerInnen, sie werden nicht nur direkt angesehen, sondern auch direkt angesprochen. Die Imitation des **interactive mode** des Dokumentarfilms dient zum einen als Authentisierungsstrategie, da die Figuren den Status als Augenzeugen gewinnen, und zum anderen erhält der Film eine Metaebene, die es möglich macht, das Gesehene zu kommentieren.

Immer wieder werden mit Hilfe von **Off-Kommentaren** der Figuren aus den Interviewbeiträgen Szenen der inszenierten Erzählung kommentiert. Auch diese Anwendung des **expository mode** dient der Authentisierung der Fiktion.

²⁵⁸ Die Performance „Punkis alegres“ ist ein Beispiel dafür. Hier beschreiben die Figuren in den Interviewbeiträgen ihre Nervosität kurz vor ihren Auftritten. In der Kamerarbeit dieser Szene des zweiten Erzählstrangs findet sich diese Gefühlsregung widergespiegelt. Vgl. Kapitel 4.3.2 „punkis alegres“.

Im zweiten Erzählstrang, also der inszenierten Erzählung, werden weitere Ebenen von Pseudorealitäten eröffnet, die die gezeigte Wirklichkeit unterstützen sollen. Als Beispiel für eine solche Pseudorealität sind die **Performance-Auftritte**²⁵⁹ der Gruppe auf der Straße zu erwähnen. Sie werden mit einer Handkamera gefilmt und sind stets mit einem Insert versehen, das die zeitliche Einordnung gewährleistet. Diese wackeligen und dynamischen Aufnahmen vermitteln den Eindruck authentischen dokumentarischen Filmmaterials, so wie er im **observational mode** verwendet werden würde. Um Archivmaterial handelt es sich jedoch nicht, so wie es bei einem Dokumentarfilm verwendet werden würde. Stattdessen stellen die FilmdarstellerInnen die Situation einer wirklichen Straßenperformance so gut wie möglich nach, indem sie in eine ebensolche authentische Situation gestellt werden. Verena Berger hebt dies in ihrer Analyse hervor, wie auch die wichtigsten Kommentare der FilmschauspielerInnen aus dem Making off, die bezeugen, dass sie sich selbst wie StraßentheaterschauspielerInnen gefühlt und selbst viel improvisiert hätten, besonders, was die Interaktion mit dem authentischen Publikum angegangen sei.²⁶⁰

Achero Mañas realiza un filme proximo a la docuficción. Gracias a estas secuencias rodadas en tiempo real y con espectadores reales la camera capta con primeros planos y planos medios los rostros del público, sus reacciones [...]²⁶¹

Diese Performance-Darstellungen sind zwar Teil der inszenierten Erzählung, doch durch die Verwendung der Handkamera und Eingliederung authentischen Publikums und des damit einhergehenden Bezugs auf die Machart des **observational modes** des Dokumentarfilms findet eine Imitation von Archivmaterialaufnahmen statt. Wird die erste Ebene der Fiktion (zweiter Erzählstrang oder inszenierten Erzählung) durch die Interviewbeiträge als Wirklichkeit inszeniert, so gewährleisten die Fake-Archivmaterialaufnahmen der Performanceauftritte eine neuerliche Verwischung von Realität und Fiktion. Der **observational mode** vermittelt den Eindruck dokumentarischen Materials, doch die Tatsache, dass die gleichen Schauspieler wie in der inszenierten Erzählung agieren, bricht mit dieser Illusion. Die Inserts der

²⁵⁹ Mehr dazu siehe folgende Analyse.

²⁶⁰ Vgl. Berger, Verena: ¡Cierren las salas, el arte está en la calle! Performance y teatro independiente en Noviembre (2003) de Achero Mañas. In: Verena Berger und Mercé Samuell (Hrsg.): Escenarios compartidos. Cine y teatro en España en el umbral del siglo 21. Barcelona, Wien: Lit Verlag 2009 S.95.

²⁶¹ Berger 2009 S.95.

Jahreszahlen bei den Performance-Auftritten verweisen auf die Altersdiskrepanz von erzählerischem Präsens der Interviewbeiträge und fiktiver Vergangenheit im Vergleich zur Ausstrahlung des Films im Jahre 2003.

Die **Fotos**, die gezeigt werden, täuschen ebenfalls eine dokumentarische Herkunft vor, doch auch sie zeigen die FilmdarstellerInnen. Sie zeigen Alfredo und Alejandro Seite an Seite sowie eine Reihe von Schwarzweiß-Fotos, die „La nave“, das besetzte Haus der Gruppe, zeigen (Noviembre 00:05:19-00:05:33). In der Mitte des Films befindet sich eine Reihe von Bildern, die über ein halbes Jahr theatraler Aktionen der Theatergruppe dokumentieren sollen: „Rey Vedugo, abril de 1999“, „Guerra Nuclear, mayo de 1999“, „La puta tele, junio de 1999“, „Los sesenta son vuestros, julio de 1999“, „La sobremesa, agosto de 1999“, „Tinto de verano, septiembre de 1999“ (Noviembre 00:54:52-0:55:53). Auf die gleiche Weise, wie die Performances **Archivmaterial** vortäuschen sollen, dienen auch die Fotos der Bestätigung der filmischen Wirklichkeit. Hickethier weist auf die Verwendung von schwarz-weiß Material als Strategie hin, um historisches Material zu präsentieren oder vorzutäuschen²⁶².

Die **Zeitungsartikel**, welche den entscheidenden Wendepunkt für die Theatergruppe dokumentieren, nämlich ein vierjähriges Schauspielverbot, eröffnen erneut das Spiel von Fiktion und Realität und damit die Möglichkeit, dass es die Theatergruppe doch gegeben hat (Noviembre 01:03:10). Dieses Spiel wird intensiviert durch die Anspielungen auf reale Theatergruppen, die Mañas in diesem Film macht (dazu mehr im folgenden Kapitel).

4.2.2 Spiel mit der Realität

Anhand von intermedialen Einzelreferenzen geht Acheró Mañas auf spanische Theatergruppen des *teatro independiente* oder Elemente des *teatro independiente* ein.

Wie bereits in der Einleitung erwähnt wurde, war die Motivation für Mañas. Zu diesem Film, eine Gruppe namens „Los piojos picón“. Er wollte zeigen, wie sich das *teatro independiente*, das humanistischen und antikapitalistischen Prinzipien folgte, in der heutigen marktorientierten Kunstszene manifestieren würde.

²⁶² Vgl. Hickethier 2007 S. 44.

Aquella compañía se llamaba Piojo Picón y surge al mismo tiempo que otros grupos de teatro independiente que, sin ánimo de lucro, recorrieron España durante la época de la transición.²⁶³

Besagte Gruppe zitiert Mañas nicht nur durch einen kurzen Kommentar Lucias (Paloma Lorena)²⁶⁴, über den Chef des Requisiten-Fundus des „teatros real“, der einer von Noviembre's Unterstützern ist „[...] era un convencido del *teatro independiente*. El dirigía el grupo los piojos que estuvieron actuando en pequeños teatros de Madrid en la década de los noventa [...]“ (*Noviembre* 0:53:58). Er wählte auch seine Mutter, die Mitglied der piojos war, als Schauspielerin für die Interviewbeiträge. Doch nicht nur sie ist eine Filmschauspielerin des Casts, deren Wurzeln beim *teatro independiente* zu finden sind. Auch Theatergrößen wie Angel Fació sind Teil des Casts, Mitbegründer der spanischen Theater Gruppe „Los Golliardos“, welche in den 60iger Jahren aktiv war und ein Theater machen wollte, das sich gegen das bourgeoise Theater richtete und auf strengen Regeln, Manifesten und stilistischer Nüchternheit basierte²⁶⁵. Méndez-Leite beschreibt sie als Veteranen aus besseren Tagen, die dem Film Authentizität verleihen wie „[...] Ángel Facio, Amparo Valle, Juan Margallo, Paloma Lorena, Juan Diego, Amparo Baró y Fernando Conde [...]“²⁶⁶ Dieser Fakt verleiht dem Film nicht nur an Authentizität, sondern im Zuge einer intermedialen Untersuchung ist die Wahl der Schauspielerinnen als intermediale Einzelreferenz zu sehen, die wiederum als Marker des *teatro independiente* fungiert.

Ein weiterer Bezug zu dieser Theaterform findet durch eine **explizite Systemerwähnung** statt. Sie ist in der Festlegung Manifests der Gruppe Noviembre zu finden, welches der Struktur und dem Inhalt des Manifests der Golliardos ähnelt, die wiederum Ángel Facio mit begründet hat. So heißt es im Manifest der Golliardos, das in mehr als 20 Richtlinien aufgeteilt ist: „El teatro independiente es una nueva forma de entender el teatro, polémica, renovadora, intrasigente.“²⁶⁷ Bei Noviembre heißt es im Gegenzug:

Crear un Teatro libre independiente y gratuito. Y al segundo crear un teatro al margen de ayudas públicas y privadas. No actuar en locales cerrados que tuvieran control de forma. El manifiesto prohibía la utilización

²⁶³ Mañas, Achero: Como se hizo. In: <http://www.labutaca.net/51sansebastian/noviembre1.htm> [Zugriff am 30.09.2011].

²⁶⁴ Die gealterte Freundin von Alfredo.

²⁶⁵ Perales, Liz: Ángel Facio. In: http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/11589/Angel_Facio [Zugriff am 10.02.12].

²⁶⁶ Méndez –Leite, Fernando: Noviembre. In: Guia del ocio, 03. Oktober, S.69 2003.

²⁶⁷ Fernández Torres 1987 S.86.

de cualquier sistema o metodología interpretativa. El quinto mandamiento como decía Alfredo era establecer al que consistir en encontrar el público donde sea; terrorismo blanco. El séptimo mandamiento prohibía la entrada a toda persona que ha tenido contacto con el cine o la televisión. Crear nuevo y propio repertorio quedando expresamente prohibida la adaptación de textos ajenos. Comprometerse a no traicionar el manifiesto bajo ningún concepto (Noviembre 0:30:57-0:32:58).

Durch diese Anspielungen auf die Realität schafft es *Mañas*, die eindeutig als fiktiv ausgewiesene Geschichte in eine Grauzone zwischen Realität und Fiktion zu stellen.

4.2.3 Fazit für die Charakterisierung des Subgenres

Die in diesem Kapitel vorgestellten Elemente sowohl des dokumentarischen Stils als auch die fiktionalen, sowie die tatsächlichen Bezüge zur Realität machen es schwierig, eine genaue Zuschreibung zu den in der Theorie in Kapitel zwei vorgestellten Subkategorien der Dokufiktion vorzunehmen. Es handelt sich weder um ein *dramatisierten Dokumentarfilm*, da die Geschichte fiktiven Ursprungs ist, die lediglich Ähnlichkeiten zu einer vergangenen Realität aufweist, noch handelt sich um eine *Mockumentary*, auch wenn bereits zu Beginn deutlich herausgearbeitet worden ist, dass es sich um eine fiktive Geschichte handelt. Die Intention zu verspotten ist hier zu gering und zu häufig wird der dokumentarische Stil zur Rechtfertigung der verkürzten Wirklichkeit verwendet, was gegen eine *Mockumentary* spricht.

Am ehesten kann hier von einem **dokumentarischen Drama** gesprochen werden, mit einer Erweiterung: Bei diesem Film wird die Fiktionalität von Anfang an offenkundig dargelegt.

Durch Offenlegung der Fiktionalität gelingt es einerseits, eine implizite Kritik am dokumentarischen Arbeiten aufzuzeigen, so wie dies Roscoe und Hight der Dokufiktion generell zurechnen „[...] but we argue that appropriation inherently constructs a degree of latent reflexivity towards a genre.“²⁶⁸. Diese steht hier jedoch nicht im Mittelpunkt des Films, weshalb von einem *dokumentarischen Drama* gesprochen werden muss.

²⁶⁸ Roscoe 2001 S.50.

Andererseits steigert Mañas durch das Einfügen von realen Elementen die Glaubwürdigkeit der Fiktion und eröffnet damit eine Grauzone zwischen Fiktion und Realität, die sein Experiment von „was wäre wenn?“²⁶⁹ untermauert.

An dieser Stelle möchte ich darauf verweisen, dass eine enge Verbindung zwischen Dokufiktion und Intramedialität besteht. Das *dokumentarische Drama* kann als intramedialer Bezug auf die Makroformen des Dokumentarfilms bezogen werden, weshalb es sich hierbei um eine *intramediale Systemkontamination* handelt, da sich innerhalb eines Mediums Gattungsgrenzen überschneiden und konzeptionell miteinander verbunden werden. Die Intramedialität dient hier dazu, eine werkinterne Wirklichkeit zu kreieren und damit zugleich die Illusion einer anderen Gattung herzustellen. Eine weitere Funktion der Intramedialität ist es, eine möglichst glaubhafte Darstellung von Realität zu erzeugen, dessen Fiktionalität jedoch nie in Frage steht, womit der bereits erwähnte Effekt der Kritik einer Dokufiktion entsteht.

Auch der Intermedialität muss hier Rechnung getragen werden, da wie zuvor gezeigt intermediale Einzelreferenzen und die *explizite Systemerwähnung* auf das *teatro independiente* verweisen. Diese erfüllen nicht nur die Funktion eines Markers, sondern bestimmen wesentlich die von Kirsten Dickhaut erwähnte Erinnerungsfunktion mit, schließlich wird dank dieser Referenz die Verbindung zum *teatro independiente* möglich, welche in der Präsentation der Performance im Film weiter herausgearbeitet wird. Wie genau er das Theater und das Straßentheater präsentiert, wird im Folgenden betrachtet.

²⁶⁹ „¿Qué pasaría ahora si surgiera un grupo teatral como los que aparecieron entonces?“ . Mañas, Achero: Como se hizo. In: <http://www.labutaca.net/51sansebastian/noviembre1.htm> [Zugriff am 30.09.2011].

4.3 Präsentation von Theater und Straßentheater im Film *Noviembre*

In derselben zeitlichen Reihenfolge wie im Film soll nun dargestellt werden, wie das Theater und mit ihm die Performancekunst, das Figurentheater und das Straßentheater im Film *Noviembre* präsentiert werden. Diese Kooperation von narrativen Elementen und formaler Untersuchung der Intermedialität ermöglicht das Aufdecken der Funktionen von Intermedialität im konkreten Bedeutungszusammenhang.

4.3.1 Das Theater

Bezüge zum traditionellen Theater sind im Film *Noviembre* nur wenige zu finden. Dieses wird meist kritisiert und zwar größtenteils im Dialog der Figuren in der inszenierten Erzählung.

Schon der Bruch mit der Schauspielschule verdeutlicht, dass Alfredo ein völlig anderes modernes Theater fern vom traditionellen Theater kreieren möchte. In einem Streitgespräch mit seinem Schauspiellehrer sagt Alfredo auf dessen Frage, warum er Theater machen wolle: „Se lo voy a decir. Quiero hacer algo para mi y para los demás; quiero hacer teatro, porque creo que sirve para comunicarse entre los seres humanos, e intentar mejorarse los unos a los otros..[.]“ (*Noviembre* 00:17:14). Hiermit knüpft Alfredo an eine der ältesten Theatertheorien an, die dem Theater die Wirkung nachsagt, dass es zur Besserung der Menschen beitrage²⁷⁰. Durch seine Absage an die Schauspielschule bestätigt er, dass jenes Grundelement des Theaters im Schauspielunterricht nicht mehr zu finden sei, ebenso wenig wie die Kommunikation zwischen Publikum und SchauspielerInnen.

In einem Zwiegespräch zwischen Juan und Alfredo wird die Kritik noch deutlicher „Eso no eran clases de interpretación, eran clases de autoayuda, de terapia de grupo; no se cualquier cosa menos de interpretación.“ (*Noviembre* 00:23:15).

Doch nicht nur im narrativen Diskurs lässt sich durch *explizite intermediale Systemerwähnungen* Kritik am traditionellen Theater finden, sondern auch in der „mise en scène“ der Ausbildungssituation.

Der Raum, in dem sich die Schauspielstudierenden und der Lehrer befinden, ist sowohl auf der Bühne als auch im Zuschauerraum komplett schwarz. Nur die

²⁷⁰ Verwiesen sei hier auf Aristoteles und seine Idee von der Katharsis, die die Hauptfunktion der Tragödie darstellt, die befreiende Erleichterung von den, durch die Tragödie hervorgerufenen, Affekten. Vgl. Seidensticker, Bernd: Katharsis. In: Brauneck, Manfred u. Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag 2001 S. 472-473, hier 472.

Personen heben sich vom Hintergrund durch die Beleuchtung ab. Der Raum wirkt deshalb artifiziell, weil ihm eine Tiefenwahrnehmung fehlt. Hickethier beschreibt ein ähnliches Inszenierungsphänomen, das hauptsächlich im Film der sechziger Jahre des letzten Jahrhunderts zu finden sei.

In tageshellen, oft schmucklosen und dadurch unplastisch wirkenden Räumen agieren die Figuren dann oft wie ausgeschnittene Gestalten und werden damit einem abstrakt und unspezifisch wirkenden Ort zugeordnet²⁷¹.

Der von Hickethier als abstrakt und unspezifisch beschriebene Ort, wird in *Noviembre* zum Symbol für die Ferne des traditionellen Theaters zur Realität. Eingeschlossen in dunklen Räumen, weit weg vom Publikum wird in der Schule gearbeitet.

Die Dunkelheit dieser Szenen und die Hervorhebung der Bühne ermöglicht es den FilmzuschauerInnen, die Atmosphäre eines Theaterraumes nachzuempfinden. Das Fremdmedium wird hier imitiert und eine fremdmediale Illusion realisiert, weshalb es sich hierbei um eine *evozierende Systemerwähnung* handelt.

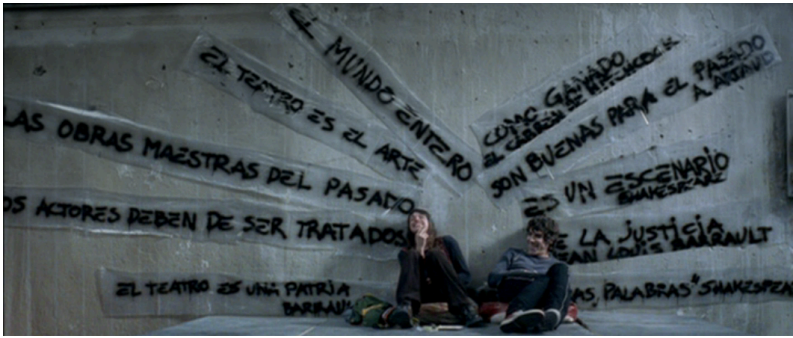
Die fehlende Interaktion mit den ZuschauerInnen wird an anderer Stelle im narrativen Diskurs deutlich formuliert und kulminiert später in der Darstellungsform und Ästhetik der Performances von *Noviembre*. Alfredo beschreibt, dass er beim Theater großen Wert auf die Interaktion mit dem Zuschauer lege:

No soporto la gente sentada en una butaca mirando sin participar y sin expresar nada. [...] Quiero que se muevan que hagan algo. No soporto que se quedan ahí como estatuas (*Noviembre* 00:20:24).

Mit dieser Aussage nähert er sich der Theatertheorie der siebziger Jahre und der frühen Performancetheorie an, unterstrichen wird diese theoretische Anlehnung durch folgende Szene:

Lucia und Alfredo lernen ihren Text für die Schauspielschule auswendig und sitzen dabei Marihuana rauchend vor einer Wand des „La nave“, des besetzten Hauses, in dem sie leben.

²⁷¹ Hickethier 2007 S.74.



(Noviembre 00:06:26)

Auf der Wand sind Spruchbänder angebracht, die Zitate von verschiedenen Theatermachern, Schauspielern und Theatertheoretikern zeigen. Der Anfang der Sätze befindet sich auf der linken Seite des Bildes, das Ende auf der rechten Seite, allerdings sind sie nicht in der richtigen Reihenfolge angebracht. Die Kamera fährt jedoch in Größe einer Detailaufnahme über die Spruchbänder und ordnet zum einen drei der fünf Sätze und imitiert den Prozess des Schreibens beziehungsweise Lesens, es handelt sich folglich um eine *evozierende Systemerwähnung*. Dadurch wird nicht nur die Schrift in den Vordergrund gestellt, sondern auch ihr medialer Entstehungsprozess imitiert.

Der erste Satz stammt von Antonin Artaud „Las obras maestras del pasado son buenas para el pasado.“ (Noviembre 00:05:48)²⁷² aus seinem berühmten Sammelwerk „Das Theater und sein Double“, in dem seine Theorie des „Theaters der Grausamkeit“ vorgestellt wird.

Theater ist für ihn ein Moment des Lebens, Ausdruck seiner chaotischen, zerstörerischen Ursprünglichkeit, existenzielle Grenzerfahrung, die den Kunstbereich bei weitem transzendiert, vergleichbar dem Mythos.²⁷³

So beschreibt es Brauneck in seinem Kommentar zu Programmschriften des Theaters des zwanzigsten Jahrhunderts. Artauds Gegenentwurf zur kapitalistischen Auffassung von Theater ist für Brauneck der Entwurf einer Art Theaterreligion²⁷⁴.

Das zweite Spruchband, das zu lesen ist, „El teatro es el arte de la justicia“ (Noviembre 00:06:00) stammt von Jean Luis Barrault, einem französischen Mimen, der seinen größten Erfolg mit dem Film „Les Enfants aux Paradis“ hatte und der

²⁷² Vgl. Artaud, Antonin: Das Theater und sein Double. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1969 S.79. („Die Meisterwerke der Vergangenheit sind für die Vergangenheit gut“)

²⁷³ Brauneck Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Kommentare. Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH 2009 S.470.

²⁷⁴ Vgl. ebd. S.470.

Artaud sehr nahe stand²⁷⁵. Auf ihn wird ein weiteres Mal verwiesen: Im Kinderzimmer Alfredos ist ein Plakat eben dieses Films aufgehängt, was wohl die gewählte karnevaleske Ästhetik der Performances erklären soll (*Noviembre* 01:20:43). „Les enfant aux Paradis“ ist ein dreistündiges Filmepos über eine komplizierte Liebesgeschichte zu Zeiten, in denen in Frankreich das Schaustellertum, das ebenfalls die Rolle des Theaters in der Gesellschaft und insbesondere die des Schauspielers reflektiert, noch sehr beliebt war²⁷⁶.

Der dritte Satz stammt von Shakespeare „El mundo entero es un escenario.“ (*Noviembre* 00:06:12). Zu finden ist dieser Satz im 2. Akt des Stücks „As you like it“²⁷⁷.

Diese expliziten Einzelreferenzen sind als Autoritätszitate zu verstehen, die die Arbeit der jungen Leute untermauern, da diese Spruchbänder in direkter Verbindung mit Alfredo und Lucia gezeigt werden und nicht für das Theater in der Schauspielschule stehen. Des Weiteren ist hervorzuheben, dass Artaud eines der Vorbilder des *teatro independiente* gewesen ist, wie dies bereits in Kapitel 3 ausgearbeitet wurde. Mit dieser Einzelreferenz findet ebenfalls eine Markierung statt, die für die Performance „Mesias“ und „Teatro real“ relevant wird.

4.3.2 Die Straßentheater Performances

Von den dreizehn Performances, die im Film als Arbeit der Gruppe *Noviembre* vorgestellt werden, finden sieben in einer schauspielerischen Darstellung statt, die anderen sechs werden in der bereits erwähnten Fotoreihe präsentiert²⁷⁸. Jede dieser Performances steht für sich, doch lassen sich in Ästhetik und Thematik Entwicklungen beziehungsweise Grundtypen der Arbeit von *Noviembre* erkennen. Auch die Präsentation durch die Kamera wird hier von Interesse sein, werden doch durch sie die Unterschiede zwischen Performance, Theater und Film deutlich. In der Filmanalyse werden deshalb besonders die Elemente in Betracht gezogen, die sich in der Theorie als medienspezifische Phänomene herausstellten. Im Folgenden werden zunächst die Performances genau beschrieben, um daraufhin in der

²⁷⁵ Vgl. ebd. S.477.

²⁷⁶ Marcel, Carné: *Les enfant dux paradis* 1945.

²⁷⁷ Crowther, John (Hrsg.): *No Fear As You Like It*. SparkNotes LLC. 2004.

http://translate.google.com/translate?hl=de&langpair=en%7Cde&u=http://nfs.sparknotes.com/asyoulikeit/page_96.html [Zugriff Januar 2012].

²⁷⁸ Siehe Kapitel 4.2.

Zusammenfassung in ihrer Darstellung und Bedeutung für den Film interpretiert zu werden.

„La Dama caliente“, mayo de 1998

La dama caliente ist die erste im Film gezeigte Performance der noch kleinen Gruppe (Juan, Lucia und Alfredo) (*Noviembre* 00:24:13-00:26:42).



(*Noviembre* 00:24:52)

Die Performance zeigt Lucia als Clownin verkleidet. Sie trägt einen großen schwarzen Reifrock orangene Strümpfe und eine leuchtende orangene Perrücke. Auf einem Podest auf dem Plaza Sánchez Bustillo²⁷⁹ steht sie und hebt immer dann den Rock, der mit Fäden an ihre Hände gebunden ist, wenn einer der Passanten auf den daneben aufgestellten Monitor drückt, auf dem „push here“ geschrieben steht. Diese Aktion wird ein Mal in der achten Einstellung, durch eine Detailaufnahme gezeigt und im gleichen Moment beginnt eine an Zirkus erinnernde extradiegetische Musik (*Noviembre* 00:25:56). Neben dem Podest steht Alfredo ebenfalls als Clown verkleidet und macht aufmunternde Geräusche mit einer kleinen, schrill klingenden Tröte, zu denen sich Lucia mit gehobenem Rock aufreizend bewegt.

Diese Szene beginnt mit drei kurzen Großaufnahmen von Passanten, die sich auf dem Platz vor dem Reina Sofia versammelt haben. Danach werden in vier kurzen Einstellungen, ebenfalls nur Groß- und Detailaufnahmen, die beiden Schauspieler gezeigt. Erst in der neunten Einstellung wird die gesamte Performance für den/die FilmzuschauerIn ersichtlich (*Noviembre* 00:26:15). Mit ihr wechselt die Tonspur von authentischen Geräuschen zur bereits erwähnten extradiegetischen Musik. Die gesamte Szene ist von einer Handkamera gefilmt worden, mit der wacklige, jedoch schnelle Schwenks möglich sind. Während der gesamten Szene wechseln sich Halbtotalen, Detail- und Großaufnahme kontinuierlich ab.

²⁷⁹ Platz vor dem Reina Sofia, Museum für moderne Kunst.

Zu Beginn sind also nur Gesichter von Passanten zu sehen, gegen Ende der Performance wird das Publikum gezeigt, das entweder die KünstlerInnen imitiert oder mit besonderem Lustgewinn die Szene verfolgt. Die Performance wurde dementsprechend nicht einfach nur in einer Einstellung abgefilmt, sondern ihr wurde eine gewisse Dramaturgie eingeschrieben.

„Punkies alegres“, junio de 1998

Die zweite Performance ist nur durch wenige Interviewbeiträge getrennt von der ersten. In den Beiträgen wird von den angeblich ehemaligen SchauspielerInnen der Gruppe Noviembre beschrieben, wie aufregend es sei, das erste Mal auf der Straße zu spielen. Hier sei kurz erwähnt, dass diese Sequenz die erste Reflexion über das Performance-Theater als solches darstellt „De los nervios de la primera vez“ (*Noviembre* 00:27:04) und einen Einblick in die Performance aus Perspektive der SchauspielerInnen gewährleistet.



(*Noviembre* 00:27:44)

Drei SchauspielerInnen der Gruppe Noviembre stehen als Punk-Clowns verkleidet mit Instrumenten ausgestattet in der U-Bahn (*Noviembre* 0:26:45-0:30:20).

Dank einer Detailaufnahme auf einen Ghettoblaster wird deutlich, dass die Musik, die sowohl in der U-Bahn als auch im Film zu hören ist, nicht von den SchauspielerInnen stammt, sondern von Band (*Noviembre* 00:27:33). Alfredo, ebenfalls als Punk-Clown verkleidet, springt durch die U-Bahn und ruft, dass sie die Leute nicht berauben wollen, nicht betteln wollen, sondern ihnen etwas schenken wollen, was ihren Alltag abwechslungsreicher gestaltet, wonach sie sich wieder jung fühlen würden (*Noviembre* 00:29:51-00:30:16). Daraufhin fordert er Lucia auf, die nicht verkleidet in der U-Bahn sitzt, mit ihm zu tanzen.

Diese Szene ist wie die anderen vier mit einer Handkamera gefilmt, jedoch ist sie die einzige, die mit Großaufnahmen der SchauspielerInnen beginnt. Nach den ersten

fünf Großaufnahmen der SchauspielerInnen ist die gesamte Szenerie auch für den/die FilmzuschauerIn erkenntlich.

Großaufnahmen dienen der Identifikation der ZuschauerInnen mit den Figuren im Film, die Fokussierung auf die DarstellerInnen anhand von Großaufnahmen in dieser Szene, kann hier in Bezug gesetzt werden zu den Interviewbeiträgen, in denen die Gefühle der SchauspielerInnen beschreiben werden. Hinter der routiniert wirkenden Fassade kann der/die FilmzuschauerIn nun eine zweite Ebene interpretieren und die Nervosität der SchauspielerInnen mitfühlen.

Eine weitere Besonderheit dieser Szene ist die Großaufnahme Alfredos, die immer wieder für kurze Momente unterbrochen wird, fast so, als würde man bewusst blinzeln und für kurze Zeit die Szene nicht sehen (*Noviembre* 00:27:29).

„Querubines del Demonio“, Agosto de 1998

In dieser Performance sind die drei Frauen der Gruppe mit Stelzen ausgerüstet und als übergroße Mütter verkleidet, die ihre kleinen rot angemalten Teufelchen mit übergroßen Windeln bekleidet durch die „calle de preciados“²⁸⁰ spazieren führen. Die Teufelchen treten in dieser Performance sehr viel aktiver mit dem Publikum in Kontakt, als es bei den vorherigen der Fall war. Sie tanzen mit Passanten, küssen sie, räumen Taschen aus, interagieren mit den Pantomimen, die Geld verlangen, und hüpfen durch Kaufhäuser (*Noviembre* 00:33:03-00:39:37).



(*Noviembre* 00:33:56)

Auch hier ist zu Beginn der Szene zunächst der intradiegetische Straßenlärm zu vernehmen, doch dann beginnt eine heitere extradiegetische Musik. Zwei Großaufnahmen der Passanten gefolgt von drei Großaufnahmen der SchauspielerInnen, die anschließend in einer Halbtotalen zur Gänze präsentiert

²⁸⁰ Bekannte und zentrale Einkaufsstraße in Madrid.

werden, bindet diese Straßenperformance kameratechnisch an die vorherigen an (*Noviembre* 00:33:57). Der häufige Perspektivenwechsel vermittelt den Eindruck, dass willkürlich zwischen den Szenen, die zeitgleich auf der Straße passieren, hin und her geschaut wird.

Das Besondere an dieser Szene ist die stärkere Einbindung der Passanten und ebenso der/die FilmzuschauerIn. In einer Großaufnahme wird gezeigt, wie die drei Schauspielerinnen direkt in die Kamera hinein sprechen, so als würden sie die/den ZuschauerIn direkt ansprechen (*Noviembre* 00:36:49). An anderer Stelle wird ein Ball auf das Objektiv der Kamera geworfen (*Noviembre* 00:37:41), so als wäre die Kamera ein/e weiterer/e ZuschauerIn, den die SchauspielerInnen mit ins Spiel einbeziehen wollen.

„Los olvidados“, noviembre de 1998

Die vierte Performance findet so wie „Querubines del Demonio“ im kommerziellen Zentrum Madrids statt. Hier spielt die Gruppe *Noviembre* eine Gruppe von „actores desesperados“, wie Alfredo in seiner Rolle als Patriarch dem Publikum verrät. Bei dieser Performance übernimmt jede/r die Rolle eines gesellschaftlich Ausgegrenzten. Sie treten als Gitano-Pärchen, als Blinder, als misshandelte Frau, Junkie und Obdachloser auf. Zunächst sind sie alle gemeinsam Flamenco tanzend zu sehen, immer wieder werden jedoch Ausschnitte eingeblendet, in denen gezeigt wird, wie sie versuchen, sich in ihren Rollen unter die Passanten zu mischen und ihren Status dem Raum gegenüber auszuspielen (*Noviembre* 00:42:38-00:49:10).



(*Noviembre* 00:43:04)

Auch diese Szene ist mit Musik unterlegt, erst mit Flamenco Musik, dann mit Einsetzen der eingeschobenen Interviewausschnitte, mit getragener trauriger Musik (*Noviembre* 0:47:47). Anders als bei den vorherigen Szenen ist der Originalton bei

dieser Szene deutlicher zu vernehmen, auch deshalb, weil die SchauspielerInnen hier mit den Passanten sprachlich interagieren.

Abermals beginnt diese Szene mit Großaufnahmen von Gesichtern von Passanten und Großaufnahmen von den SchauspielerInnen. Hier ist der Fokus der Kamera wieder deutlich auf die Reaktionen der ZuschauerInnen gerichtet immer wieder werden in Großaufnahmen die ZuschauerInnen hervorgehoben.

Die Einzelinteraktionen der SchauspielerInnen werden in Halbtotalen aus einem gewissen Abstand gefilmt, so dass die FilmzuschauerInnen diesmal mehr in eine Beobachterrolle gebracht werden, als bei den vorherigen Darstellungen, bei denen die Distanz zur Kamera geringer ausfiel. Des Weiteren ist anzumerken, dass zum ersten Mal die Performance selbst von den InterviewpartnerInnen kommentiert wird. Sie selbst bezeichnen dieses Theater als „más social y reivindicativo“ (*Noviembre* 0:47:56). Es sei für sie ein Art Vorübung gewesen zu dem, was später mit dem *teatro documental* versucht wird, nämlich so real zu spielen, dass es den ZuschauerInnen nicht wirklich auffällt, dass Theater stattfindet.

Bei diesen vier Darstellungen der Performances ist zunächst thematisch und stilistisch zu beobachten, dass sich ihre Authentizität und sozialkritische Brisanz der Darbietungen steigern. Sind die Kritiken bei den ersten drei Performances noch einer sehr karnevalesken Ästhetik zuzuschreiben, so wird die Ästhetik mit „Los olvidados“ naturalistischer oder besser gesagt dokumentarischer.

„La dama caliente“ thematisiert den männlichen Blick, der die Frau sexualisiert, „Punkies alegres“ karikiert den grauen Berufsalltag mit seinem eintönigen und wiederkehrenden Ablauf, dessen einziges Ziel das Gewinnstreben beinhaltet. Zu guter Letzt bringen die „Querubines del demonio“ Unordnung in das kommerziell geprägte Alltagsleben. Ich muss folglich Berger widersprechen, die behauptet, dass die ersten Performances ein reines Unterhaltungstheater darstellen.

Mientras que en los primeros espectáculos „la dama caliente“ o „Querubines del Demonio“ todavía se trata de un teatro popular para divertir al público, a continuación las actuaciones se dirigirán cada vez más a provocar una reacción espontánea del ciudadano anónimo.²⁸¹

Meiner Meinung nach sind die ersten Performances bereits sozialkritischen Inhalts, lediglich ihre Ästhetik ist eine andere. Im Vergleich zur naturalistischen Ästhetik der

²⁸¹ Berger 2009 S.94.

Performance „Los olvidados“ sind die ersten drei einer karnevalesken Ästhetik verschrieben. In den ersten beiden Performances tragen die SchauspielerInnen Clowns beziehungsweise Punk-Clown-Kostüme, die als Kontrapunkt zur gesellschaftlichen Ordnung interpretiert werden können. Im Sinne der „Exzentrik“ bei Bachtin werden tabuisierte Themen wie bei „La dama caliente“ thematisiert. Das Aufzeigen einer verkehrten Welt, wie es für die Karnevalästhetik typisch ist, findet sich in „Punkies alegres“, in der das Stören des Alltags durch die Kunst konkret thematisiert wird und nicht die monetäre Bereicherung im Vordergrund steht, sondern die Lebensfreude.

Die Kostüme von „Querubines del demonio“ mit ihren übergroßen Körperteilen, die übertriebene groteske schauspielerische Ausdrucksform und die Bewegung der Teufelchen, die ebenfalls Köpertabus brechen, repräsentiert das, was Bachtin in der Karnevals- Körpersemiotik beschreibt; sie kehrt das Innere nach außen und zeigt sie in einer exzentrischen Darstellung²⁸².

Die Performancedarstellungen sind zum einen konkreter Bezug auf das Medium Performance am Beispiel von Noviembre, sprich *explizite Systemerwähnung* und dank der Karnevalsästhetik weisen sie ganz generell auf die spanische Performancekultur als solche hin. Sie sind somit Teil der Erinnerungsfunktion der Intermedialität.

Das Besondere an diesen drei beziehungsweise vier Performances von den insgesamt sieben schauspielerisch inszenierten Performances ist, dass sie durch eine spezielle Kameraästhetik hervorgehoben werden, nämlich durch die Verwendung einer Handkamera.

In der Charakterisierung des Genres als *dokumentarisches Drama* konnte gezeigt werden, dass diese Art des Filmens auf den *observational mode* eines Dokumentarfilms verweist und hierin ein Spiel mit Fiktion und Realität begründet liegt.

Im Kontext der Untersuchung von Intermedialität erhält diese Kameratechnik eine weitere Dimension. Durch die Verwendung einer Handkamera und die Wahl der häufig wechselnden Einstellungen entsteht der Eindruck, dass die raum-zeitliche Trennung der FilmzuschauerInnen und der FilmdarstellerInnen durch das Medium Film, aufgehoben werden kann. Dem/der FilmzuschauerIn wird der Eindruck

²⁸² Siehe dazu „Rabelais und seine Welt“ von Michail Bachtin und die Ausführungen dazu in Kapitel 3.

vermittelt, mit vor Ort zu sein, auch deshalb, weil leicht erkennbar ist, dass es sich um authentisches Publikum handelt, welches in den Szenen partizipiert.

Verstärkt wird der Eindruck der Anwesenheit der FilmzuschauerInnen durch ein weiteres kameratechnisches Mittel in der dritten Performance.

Der Wurf des Balls auf die Kameralinse verdeutlicht zum einen, die Anwesenheit der Kamera und lässt andererseits den Eindruck bei den FilmzuschauerInnen entstehen, dass es sich bei der Kamera um einen/eine weiteren/e ZuschauerIn vor Ort handle, weshalb hier von einer punktuellen *simulierenden Systemerwähnung* gesprochen werden kann. Der bereits erwähnte direkte Blick der drei SchauspielerInnen in die Linse verdeutlicht selbiges abermals und stellt eine zweite punktuelle *simulierende Systemerwähnung* dar.

In der zweiten Performance „Punkies alegres“ vermittelt die harte, zackige, „blinzelnde“ Schnitttechnik den Eindruck, der Perspektive einer/eines Zuschauerin/Zuschauers, der/die die Situation blinzelnd betrachtet. Simuliert wird hier abermals die Anwesenheit einer/eines Zuschauerin/Zuschauers, ergo handelt es sich um eine *simulierende Systemerwähnung*.

Die zweite Performance beinhaltet eine *evozierende Systemerwähnung*: Die FilmzuschauerInnen sollen dadurch nachfühlen können, wie es sich für die SchauspielerInnen anfühlt, im öffentlichen Raum zu agieren. Alicia (Amparo Valle)²⁸³ beschreibt auf der Ebene der Interviewbeiträge, wie aufregend es sei, auf der Straße zu schauspielern, auch vorangegangene Evokationen im narrativen Text²⁸⁴ bereiten die FilmzuschauerInnen darauf vor, in den gezeigten Performances dieses Gefühl der Nervosität nachzuempfinden. Die Kameraführung, sprich die Fokussierung der Großaufnahmen auf die SchauspielerInnen, unterstützt in dieser Szene besonders jene Vermittlung.

Aus all diesen Gründen möchte ich im Falle dieser drei Performances von einer *Systemkontamination qua Translation* im Sinne Rajewskys²⁸⁵ sprechen.

Das medienspezifische Element des Straßentheaters, die Präsenz eines/einer ZuschauerIn/s an einem öffentlichen Ort in Konfrontation mit einer theatralen Situation, wird durch die Kameratechnik und die Verwendung der Handkamera imitiert. Daraus resultiert für das Medienprodukt Film eine nicht nur punktuelle

²⁸³ Eine der SchauspielerInnen von *Noviembre* auf Interviewebene.

²⁸⁴ Lucia: „a la calle no yo no [...] No sabes lo que te puede llegar a pasar.“ (*Noviembre* 00:21:45) Alfredo und Juan unterhalten sich darüber was ihnen passiert wenn sie aufgeregt sind bevor sie auf die Straße gehen und spielen. (*Noviembre* 00:24:13)

²⁸⁵ Vgl. Rajewsky 2002 S.134.

Veränderung der strukturellen Gestaltung, sondern eine, die konstitutiv für diese Abschnitte des Films ist.

Dass die Performance und die Nachahmung ihrer Stimmung im Vordergrund stehen und nicht der Versuch eines möglichst „authentischen“ *observational mode*, wird durch die Montage und die musikalische Untermalung deutlich, die sich durch sämtliche Performance-Auftritt-Darstellungen durchziehen.

Die Montage der Performances beginnt mit Großaufnahmen der ZuschauerInnen oder SchauspielerInnen, präsentiert danach in Halbtotale das Geschehen, und dies alles in relativ kurzen Intervallen und wechselnden Perspektiven, untermalt von fröhlicher, mitreißender Musik. All jenes ist nicht repräsentativ für den *observational mode*, auch wenn eine Handkamera und vornehmlich die Halbtotale Kameraeinstellung verwendet worden ist.

Das ebenfalls bereits erwähnte authentische Publikum spielt in diesem Zusammenhang eine entscheidende Rolle, so ist es selbst für die nicht informierten FilmzuschauerInnen erkenntlich, dass es sich in diesen Szenen beim Publikum nicht um SchauspielerInnen handelt, was den FilmzuschauerInnen eine Identifikation mit ihnen ermöglicht.

Weil dies ein medienspezifisches Element für die Straßentheaterkunst ist und es sozusagen durch ein mediendeckungsgleiches Element hervorgerufen wird, möchte ich den „Einsatz“ von authentischem Publikum als eine *teilaktualisierende Systemerwähnung* bezeichnen, die die *Systemkontamination qua Translation* unterstützt.

Für die vierte Performance gelten die gleichen hier beschriebenen Tatsachen, auch hierbei handelt es sich um eine *Systemkontamination qua Translation*. Hervorzuheben ist jedoch, dass sich in der Performance eine Spiegelung des gesamten Films wiederfindet, auf die genauer in der Betrachtung des *teatro documental* eingegangen werden muss. Generell kann als Ergebnis der Performancebeschreibungen festgehalten werden, dass sich die Kameraarbeit an das Präsentierte anpasst und die Intermedialität, den Eindruck vermitteln soll, dass die medienspezifische Trennung zwischen Film und Straßenperformance aufgehoben werden kann.

In diesen Präsentationen, der vier Straßentheater Performances kommen in erster Linie zwei Funktionen von Intermedialität zum tragen: Erstens die Funktion des Auslotens von medialen Grenzen, anhand der Einbindung des Mediums

Straßentheater wird die Differenz zum Medium Film ersichtlich. Zweitens die Erinnerungsfunktion: Das im Film dargestellte Straßentheater der Gruppe *Noviembre* steht in der Tradition der Ästhetik der spanischen Performancekultur, weist es doch einige zentrale Aspekte der Karnevalsästhetik auf, die, wie bereits ausgeführt, so typisch für Spanien ist. Die bereits erwähnte Markierung des Castings (ehemalige SchauspielerInnen des *teatro Independiente*) schafft einen Bezug zum *teatro independiente*²⁸⁶, dessen antikapitalistische und anarchistische Ideologie, in einen neuen Kontext gestellt werden soll, um damit einen Kontrapunkt zur Gesellschaft zu etablieren. Auf diese Weise gelingt es Mañas, eine zwar marginale aber wichtige historische Episode des spanischen Theaters bzw. Performance festzuhalten.

Die Intermedialität ermöglicht, unter Einschränkung des „Als ob“, die Reproduktion eines an sich nicht reproduzierbaren Mediums. Dadurch kann es es einem größeren Publikum zugänglich gemacht und so im kulturellen Gedächtnis verankern werden. Eben hierin realisiert sich die Erinnerungsfunktion der Intermedialität dieses Films.

²⁸⁶ Siehe Kapitel 4.2.3.

4.4. „Las meninas“: Subjektivität und Intermedialität

Der Perspektivenwechsel und die Distanzaufhebung zwischen Kamera und SchauspielerInnen sind dementsprechend wichtig für den Eindruck der/des Filmzuschauerin/Filmzuschauers, direkt an der performativen Kunst beteiligt zu sein. Dieser Aspekt der direkten Beteiligung der/des Zuschauerin/Zuschauers wird auf mehreren Ebenen im Film thematisiert. In diesem Fall verweist das Gemälde „Las meninas“ von Velázquez²⁸⁷ auf die Repräsentation des betrachtenden Blicks im Bildmedium und gewinnt somit an Relevanz für die gesamte Bedeutung des Films. Visuell wird das Gemälde zweimal anhand von Detailaufnahmen hervorgehoben und durch einen verbalen Verweis mit der Bedeutung der Geschichte verbunden, was es zunächst zu einer entscheidenden expliziten *intermedialen Einzelreferenz* werden lässt.

Im Anschluss an die bereits erwähnte Fotoreihe der Performances wird das Gemälde durch eine Großaufnahme in selbige eingegliedert. Das Mädchen, welches rechts im Werk „Las meninas“ zu sehen ist, blickt die FilmzuschauerInnen an (*Noviembre* 00:55:56). In der darauffolgenden Einstellung zeigt eine Halbtotale Alfredo und Lucia von hinten, wie sie vor dem Bild „Las meninas“ im berühmten Museum „Prado“ stehen und es ihrerseits betrachten. Alfredo nähert sich in dieser Einstellung dem Ausschnitt, den zuvor der/die FilmzuschauerIn betrachtet hat.



(*Noviembre* 00:55:58)

Hier findet eine Vervielfachung des betrachtenden Blicks statt. Das Mädchen aus dem Bild betrachtet seine BetrachterInnen (FilmzuschauerInnen, Alfredo und Lucia). Alfredo betrachtet seinerseits das Bild, so wie auch Lucia ihn und das Bild betrachtet, gleichzeitig betrachten die FilmzuschauerInnen die gesamte im Film dargestellte Situation.

²⁸⁷ Las meninas (Spanien 1656, diego Velázquez, 276 × 318 cm, Öl auf Leinwand, Museo del Prado, Madrid).

In einer zweiten Detailaufnahme wird der Fokus auf die Infante gesetzt, die ebenfalls aus dem Bild heraus ihre ZuschauerInnen zu betrachten scheint, so wie sie selbst von dem links im Gemälde gezeigten Mädchen betrachtet wird.



(*Noviembre* 0:57:37)

Kurz danach wird in einer Halbtotalen gezeigt, wie Alfredo zu zittern beginnt und kollabiert. Er bleibt solange am Boden ohnmächtig liegen, bis die ersten Hilferufe getätigt werden, streckt dann die Zunge heraus, so dass Lucia und allen Umstehenden sowie den FilmzuschauerInnen klar wird, dass es nur ein Spiel war. Dies alles geschieht wie gesagt vor dem Hintergrund des Gemäldes „Las meninas“ (*Noviembre* 00:55:56-00:58:46).

Der Einfall Alfredos *teatro documental* zu machen steht in direkter Verbindung mit dem Bild, wie es durch den darauffolgenden Interviewbeitrag von Lucia erläutert wird: „El teatro documental nació un día en el museo de prado por casualidad por un juego que Alfredo se le ocurre mirando el cuadro de las meninas[...]“ (*Noviembre* 00:57:20-0:57:29).

Auf intradiegetischer Ebene repräsentiert das Bild den Wunsch Alfredos, durch dokumentarisches Theater das Publikum auf der Straße mit in den theatralen Prozess einzubeziehen. Das Publikum betrachtet das Spiel und ist gleichzeitig mit in das Geschehen involviert, es wird sozusagen Bestandteil der Medialität, genauso wie die Figuren, die sich selbst und den Malvorgang betrachten, Teil der Medialität des Bildes sind.

In Betrachtung des gesamten Films, spielen das Bild „las meninas“ und die Performances des „teatro documetales“ eine entscheidende Rolle, thematisieren sie doch Medialität und Repräsentation. Um dies genauer herauszuarbeiten, werde ich mich auf die Analyse des Bildes von Oliver Jahraus stützen. Oliver Jahraus beschreibt in einem Artikel das Zusammenspiel von Intermedialität, Medialität und Subjektivität. Dazu vergleicht er die Bildinterpretationen von „Las meninas“ von

Michel Foucault und mit der Heinrich Schönrichs²⁸⁸. Er gelangt zu der Erkenntnis, dass die beiden Wissenschaftler den Aspekt der Medialität und den der Intermedialität nicht in ihre Analysen mit einbezogen haben²⁸⁹. Das Entscheidende an diesem Bild ist, so Jahraus, ist

[...] die spontane visuelle Erfahrung, daß das Bild selbst eine Betrachterposition erzeugt, in die der Beobachter sich stellen kann, um somit die Konstitution des ästhetischen Raumes mit zu vollziehen.²⁹⁰

Hierin sieht Jahraus die eigentliche Aufgabe des Mediums. Nicht nur definiert die Intermedialität in seiner wechselseitigen Repräsentation das Medium²⁹¹, sondern das Medium ermöglicht, dem Betrachter durch den Blick in den Medienspiegel eine Erfahrung des eigenen Subjekts zu ermöglichen²⁹². Folgende Elemente des Bildes sind für diese Schlussfolgerung entscheidend:

[...] der Spiegel, die verdeckte Leinwand auf der Ebene des Interieurs, die Reziprozität der In-Szenierung, die Autoreflexivität zwischen dem Malen und dem Gemalten auf der Ebene der Repräsentierten, sodann die Virtualisierung der Position des Betrachteten in der Betrachterposition auf der Ebene der Repräsentation selbst.²⁹³

All das ermöglicht es, die Repräsentation der Repräsentation zu übersteigen und damit Intermedialität zu gewährleisten, sowie die Konstitution eines Subjekts außerhalb des Mediums. Eben genau das geschieht im Film *Noviembre*, es ist eine Repräsentation von Repräsentationen von Medien, die durch vielfältige Prozesse ein Subjekt konstituieren.

Das Medium Film präsentiert die Medien Theater, Performance und Figurentheater und erwähnt ihre Systeme kontinuierlich in den Interviewbeiträgen, die damit eine metamediale Funktion erhalten. In ihrer Machart erinnern sie an das Bild „*las meninas*“. Ohne die Mittlerfunktion eines Interviewers werden ihnen ungehörte Fragen gestellt, die sie mit Blick in die Kamera beantworten. Dadurch entsteht der

²⁸⁸ Jahraus, Oliver: Im Spiegel: Subjekt-Zeichen-Medium. Stationen einer Auseinandersetzung mit Velázquez *Las Meninas* als Beitrag zu einem performativen Medienbegriff. In: Lüdeke, Roger (Hrsg.): *Intermedium Literatur* : Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft. Göttingen : Wallstein-Verlag 2004 S. 123-142, hier S.127.

²⁸⁹ Jahraus 2004 S.138.

²⁹⁰ Vgl. ebd. S.124.

²⁹¹ Vgl. ebd. S.124.

²⁹² Vgl. ebd. S.139.

²⁹³ Ebd. S.138.

Eindruck, dass die/der FilmzuschauerIn anwesend sein muss. Mit den Worten von Jahraus ist das „[...]die Virtualisierung des Betrachteten in der Betrachterposition auf der Ebene der Repräsentation selbst.“²⁹⁴. Ähnliches geschieht auf Ebene der schauspielerischen Darstellung der Performances, auch hier werden die ZuschauerInnen direkt angespielt und angesprochen²⁹⁵. Mañas findet eine Möglichkeit, das Fehlen der Anwesenheit der/des Zuschauerin/Zuschauers obsolet zu machen, indem durch das intermediale Spiel der Repräsentation ein Subjekt sozusagen evoziert wird.

4.5. „El atentado“, Noviembre de 1999

In „El atentado“, der ersten und einzigen Performance des *teatro documental* im Film, findet sich nicht nur eine Spiegelung des gesamten Films wieder, sondern auch eine wesentliche Funktion der Intermedialität (*Noviembre* 00:59:34-01:02:10).

Das Thema dieser Performance ist die Nachstellung eines Attentats auf den Straßen von Madrid. Die erste Einstellung zeigt, wie Alfredo und Lucia formell gekleidet auf einer Straße spazieren. Darauf folgt in Halbtotale und in subjektiver Kamera gefilmt, wie sich Dani (Juan Díaz) von hinten nähert und Alfredo mit einem Kopfschuss vermeintlich niederstreckt. Dieser kurze Moment wird in achtfacher Wiederholung aus den verschiedensten Perspektiven wiedergegeben (*Noviembre* 00:59:34-00:59:47). Daraufhin wird in Halbtotale und in Verwendung einer Handkamera gezeigt, wie Dani mit einem unmittelbar in der Nähe abgestellten Wagen flieht. In den folgenden Einstellungen vor dem Eintreffen des „echten“ Krankenwagens überwiegt die Kameraeinstellung der Halbtotale, die es ermöglicht, die gesamte Situation (in Parallelmontage: Flucht Dani und „Unfallort“, Alfredo auf dem Boden, Lucia, an seiner Seite kniend) aufzunehmen, nur selten wird hier das Straßenpublikum gezeigt. Ebenso wenig ist während der gesamten Szene Musik zu hören. Besonders in dieser Szene wird - im Vergleich zu den anderen, mit Handkamera gedrehten Performance-Darstellungen weitaus häufiger zwischen den Interviewbeiträgen und der inszenierten Darstellung hin und her gewechselt. Auch kommt es häufiger zu Off-Kommentaren. Die beobachtende Perspektive der Halbtotale wird vorwiegend verwendet.

²⁹⁴ Ebd. S.138.

²⁹⁵ Siehe die Analyse der ersten vier Performances.

In dieser Performance ist demnach die Nähe zum dokumentarischen Stil weitaus größer, weshalb ich in diesem Fall von einer *simulierenden intramedialen Systemerwähnung* sprechen möchte, die den dokumentarischen Stil des *expository mode* und *observational mode* imitiert. Erneut wird also der Fokus auf das Spiel mit Fiktion und Realität gelenkt und nicht so sehr auf die Performance selbst oder auf die Illusion eines anderen Mediums, wie dies bei den anderen Performances der Fall war.

Auf zwei Ebenen wird der Aspekt des Dokumentarischen hervorgehoben und somit zentral für die Bedeutung der Performance für den Film.

Die SchauspielerInnen von *Noviembre* versuchen, Fiktion in die Realität einzubringen, wie der Interviewbeitrag Danis zeigt: „Se trataba incorporar una ficción dentro de la realidad y que los espectadores formaran parte de una manera inconsciente.“ (*Noviembre* 01:00:06). An dieser Stelle soll ein kleiner Hinweis auf die Analyse Bergers gemacht werden, sie vergleicht die Performance „El atentado“ mit dem unsichtbaren Theater von Augusto Boal.

Con atentado culmina finalmente la politización de la compañía *Noviembre*: concebida como „teatro invisible“ o „teatro del oprimido“, métodos ideados por el dramaturgo y director brasileño Augusto Boal con el objetivo de transformar al espectador en protagonista de la acción dramática para facilitar así su propia toma de conciencia y liberación,[...].²⁹⁶

Zwar beschreibt Dani im Interview, dass sie damit vorhatten, die Menschen bewusst auf Themen der Aktualität zu lenken, so wie dies auch von Boal vorgesehen war. Jedoch lässt sich kein direkter Bezug zur Theorie Boals finden, außerdem schreibt dieser ganz deutlich in seinen Ausführungen zum „Theater der Unterdrückten“ „niemals darf eine illegale Handlung stattfinden: Das Unsichtbare Theater setzt sich zum Ziel, Gesetze in Frage zu stellen, und nicht Gesetze zu verletzen.“²⁹⁷ Trotz allem ähneln sich „Los olvidados“ und „El atentado“ jedoch unbestritten in der Ästhetik des unsichtbaren Theaters. Die Nachahmung des teatro invisible steht hier jedoch nicht im Vordergrund, sondern die Dimension des Wortes „documental“ ist von Relevanz. Nicht umsonst entwickelt sich werkitern durch das Betrachten von „Las Meninas“ die Theaterform *teatro documental*.

²⁹⁶ Berger 2009 S.96.

²⁹⁷ Boal 1989 S.100.

Die Gruppe *Noviembre* versucht dokumentarisch zu arbeiten, sprich, die Gesellschaft so authentisch wie möglich darzustellen. Dies alles schwingt im Begriff „documental“ mit.

Wie gesagt versuchte die Gruppe Fiktion in die Realität zu inkorporieren, was *Achero Mañas* durch die Wahl des Genres als dokumentarisches Drama umkehrt. Er stellt Fiktion als Realität dar. In dieser Umkehrung verschwimmen die Grenzen von Realität und Fiktion. Konzeptuell verkettet durch unterschiedliche intermediale Bezüge, erschließt sich so eine Anspielung auf die Frage nach medialen Funktionen: Kann Theater nur Fiktion darstellen? Kann Film Realität erfassen?

Unterstrichen wird dies durch ein weiteres interessantes Detail. Juan ist mit einer Digitalkamera zu sehen, mit der er die Performance filmt (*Noviembre* 01:01:36).

Das im Film gezeigte Filmemachen ist hier zum Motiv, ist Teil des Sujets geworden. (Die Kamera - die hier auch metaphorisch für das organisierende Prinzip des Films steht und den Filmemacher als auktorialen Organisator des Films vertritt - ist damit selbst in die Rolle einer auktorialen Position geraten, wird zur Darstellungsinstanz).²⁹⁸

Mit anderen Worten stellt dies eine Selbstreferenz dar, die die Authentizität der Aufnahmen bestätigen soll, indem sie den Prozess des Filmens als solchen bloßlegt. In Anbetracht der Tatsache, dass die Digitalkamera eindeutig nicht Quelle der Aufnahmen der Szene sein kann, ist sie meiner Meinung nach mehr als das, sie dient als „verdeckte Leinwand“ im Sinne Jahraus und verweist auf die Intermedialität, die in diesem Film vorliegt.

4.6 „Mesias“ Julio de 2000

(*Noviembre* 01:11:18-01:13:36)

Nachdem *Noviembre* seit der Aufführung von „*El atentado*“ ein Aufführungsverbot erhalten hat, nutzen sie die Möglichkeit, bei einem Festival eine ihrer Performances zu zeigen. Dies bedeutet im Gegenzug die Aufgabe ihrer eigenen Prinzipien, was einen großen Streit innerhalb der Gruppe aufkommen lässt, der letztendlich zur Auflösung von *Noviembre* führt. Besonders interessant ist hier die Rolle Alfredos, der als Gründer der Gruppe sowie Hauptverantwortlicher für die Richtlinien des Manifests steht und sich nun gegen selbiges stellt.

²⁹⁸ Hickethier 2007 S.53.

Diese Performance unterscheidet sich sehr von den bisherigen, nicht nur deshalb, weil sie nicht auf öffentlicher Straße stattfindet und nicht mit einer Handkamera gefilmt worden ist, sondern weil hier Zuschauerraum und Performanceraum stark voneinander getrennt sind.

Die Performance zeigt einen vor einer großen Projektionswand ans Kreuz gebundenen Alfredo, der lediglich mit einem Lendenschurz bekleidet ist. Auf der Leinwand ist zunächst das Bild Lenins zu sehen, wenig später werden marschierende Nazis gezeigt, wobei es sich um Originalaufnahmen handelt. Im Hintergrund ist eine Stimme aus Lautsprechern in schlechter Aufnahmequalität zu hören, auch wenn es klar als Deutsch erkennbar ist, sind doch die Worte im Einzelnen nicht zu verstehen, die Intonation und Melodie der Sprache kann der Zeit des Dritten Reichs zugeordnet werden und passt zu den Bildern auf der Leinwand (*Noviembre* 01:11:50).

Unter dem Kreuz befinden sich Kerzenreihen, die einem Kirchenschiff ähnlich einen Mittelgang frei lassen und bis zum Zuschauerraum reichen. Der Mittelgang wird von Dani und Lucia genutzt, um aus einem Eimer, Wasser in eine Schale zu füllen und diese in den Zuschauerraum zu bringen, um den ZuschauerInnen Christi Blut anzubieten (*Noviembre* 01:12:07). Berger macht einen interessanten Vergleich in ihrer Analyse: Sie sieht die Wasser-ÜberbringerInnen, deren Körper mit gelber Farbe angemalt sind, als Verlängerung der auf dem Boden stehenden Kerzen.²⁹⁹

„Como las masas de seguidores de ideas políticas y de religiones. A parecer Mesias reúne diferentes vertientes del fanatismo inherente tanto al totalitarismo como también al catolicismo.“³⁰⁰

Diese Performance sticht auch in ihrer politischen Eindeutigkeit aus den anderen Performances hervor, kritisiert sie doch durch die multimediale Überlagerung von Film und Performance die Totalitätsansprüche sowohl der Kirche, symbolisiert durch die Kerzen am Boden, als auch die der linksextremen und die rechtsextremen Politik. Ebenso wie die Performance „El atentado“ sich auf den Gesamtkontext des Films als Dokufiktion bezieht, so kann auch diese Performance auf den narrativen Gesamtkontext bezogen werden.

²⁹⁹ Vgl. Berger 2009 S.97.

³⁰⁰ Berger 2009 S.97.

Daniel beginnt, die ZuschauerInnen mit Wasser zu übergießen und die Szene beginnt zu eskalieren, weil Dani und ein Zuschauer handgreiflich werden. Die Szene endet mit einer Großaufnahme von Alfredo am Kreuz stehend (*Noviembre* 01:13:30). Hinter ihm ist die Leinwand zu sehen, auf der nun Feuer gezeigt wird. Alfredos Blick geht gen Himmel und er sagt: „Dios porque nos has abandonado.“, es ähnelt stark dem, was Jesus dem Markus Evangelium nach am Kreuz gesagt haben soll: „Mein Gott, Mein Gott warum hast du mich verlassen.“³⁰¹ Durch diese explizite Einzeltextreferenz wird Alfredo mit dem Messias verglichen. Die Feuersbrunst auf der Leinwand im Hintergrund sowie das Zitat, verändert durch das Personalpronomen „nos“, sollen darauf hinweisen, dass Alfredos bzw. das Ende der Gruppe besiegelt ist. Die Intermedialität eröffnet hier eine weitere Bedeutungsebene.

Das intradiegetische Publikum ist in dieser Performance immer noch anwesend. Es wird auch in die Performance eingebunden, jedoch steht es hier in einer dem Theater ähnlichen Situation am Rand und es handelt sich nicht mehr um authentisches, sondern um gecastetes Publikum. Wie schon bei „El atentado“ hat sich auch die Perspektive der/des Filmzuschauerin/Filmzuschauers verändert. Hier suggeriert die Kameratechnik nicht die Anwesenheit der Zuschauenden, sondern sie ermöglicht durch die Distanzauflösung der Kamera allen Zuschauenden, den SchauspielerInnen nah zu sein. Zu finden ist dies in der subjektiven Kamera, die aus Perspektive von Alfredo die Szenerie zeigt, oder darin, dass die Kamera die einzelnen Schauspielerinnen verfolgt.

De este modo, el espacio de la performance real queda limitado para el espectador presente durante la representación mientras que el espectador de la película obtiene un lugar privilegiado gracias al trabajo de la cámara, a la multimedialidad del espectáculo y al montaje que llevan a una apertura de la visualización del espacio.³⁰²

Hier wird folglich die Identifikation der/des Zuschauerin/Zuschauers mit den SchauspielerInnen gesucht.

4.7 Wendepunkt und Funktion des Figurentheaters

Entscheidend für die Aussage des Films ist die Szene, in der Alfredo in sein Heimatdorf zurückkehrt, um seinen schwer erkrankten Bruder zu besuchen.

³⁰¹ Bibel: Die Ganze Heilige Schrift des alten und neuen Testaments. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart: Deutsche Bibelstiftung 1978 Mk 15,34. S.59.

³⁰² Berger 2009 S.97.

Sie wird auch in der Narration hervorgehoben, im Gegensatz zu allen vorherigen Szenen ist diese Szene nicht Resultat der Erzählungen aus den Interviews, sondern eine Erzählsequenz, die nur durch die Erzählinstanz der Kamera dargestellt wird. (*Noviembre* 01:18:20-01:23:47) Wie Juan in einem Interviewbeitrag hervorhebt, weiß niemand, was in Lorca geschehen ist, vermutet aber dass es mit seinem Bruder zu tun hätte (*Noviembre* 01:15:18).

Die Wertung dessen, was dort geschieht, obliegt nur dem/der FilmzuschauerIn und wird nicht durch die Interviewbeiträge beeinflusst. Lediglich werkinterne Rekurse deuten auf die Signifikanz dieser Szene hin.

Zunächst eine kleine Einführung in die Szene: Alfredo erfährt von seiner Mutter, dass Alejandro, Alfredos Bruder, der an einer Hemiparese und Spastiken leidet, alle Marionetten zerstört habe, nachdem Alfredo nach Madrid gegangen sei. Die letzte Einstellung zeigt eine Nahaufnahme einer Marionette, die darauffolgende Alejandro. (*Noviembre* 01:20:49) Durch eine Halbtotale wird nun gezeigt, wie Alfredo seinen Bruder im Krankenhaus besucht. In der darauffolgenden Szene sitzt er mit seinem Vater auf einer Bank in einem Park. Dort wie auch bereits im Krankenhaus überwiegen die Blautöne, es wird deutlich, dass der Vater bisher seinen Sohn in der Entscheidung, Schauspieler zu werden und seine Karriere als Anwalt aufzugeben, nicht unterstützt hat. Im Angesicht des schlimmen Zustands seines anderen Sohns Alejandros bemerkt er jedoch nun:

Padre: „Si, pero luego lo pensé y no me pareció tan horrible. A lo mejor...por tu hermano... fijate.... Creo que lo único que le hacía gracia eran tus muñecos y tus marionetas ésas.“
Alfredo: „que fuerte [...] Que, nunca he sabido si servía para algo.“(*Noviembre* 00:21:30)

In der nächsten Szene wird gezeigt, wie Alfredo beginnt, die Marionetten in seinem Zimmer zu restaurieren. Die Musik wechselt zu der, welche zu Beginn des Films gespielt wurde, als Alfredo voller Idealismus die Aufnahmeprüfung für die Schauspielschule mit der Marionette bestanden hat (*Noviembre* 01:21:51). Hierin finden sich die wichtigsten Funktionen der Filmmusik wieder, wie sie Hickethier beschreibt.

Musik als leitmotivische Verklammerung dient dazu, eine Figur zu begleiten, die einzelnen Phasen der Entwicklung musikalisch in

Variationen und Verfremdungen des Motivs anzudeuten und auf einen nahen Konfliktaustrag hinzuweisen.³⁰³



(Noviembre 01:22:56)

In der letzten Szene dieser Sequenz sieht man, wie sein Bruder in den frühen Morgenstunden neben einer der Marionetten liegend die Augen öffnet und seine Hände wieder bewegt. Die Tatsache, dass diese Szene musikalisch mit den Anfangsszenen verbunden wird, als Alfredo noch voller Tatendrang war und überzeugt davon, dass man etwas mit Theater bewegen könne, lässt zum einen darauf schließen, dass er wieder neuen Mut gefasst hat und zum anderen ist es als Beweis zu sehen, dass Theater im Kleinen sehr wohl etwas bewegen kann.

Das Puppentheater als *explizite Systemerwähnung*, welche die reinste semiotische Form³⁰⁴ des Theaters darstellt, steht hier als Symbol für die positive Auswirkung theatraler Arbeit im Kleinen und als Kontrast zum traditionellen Theater. Es verändert damit wesentlich die Gesamtbedeutung des Films.

4.8 „Teatro real“, septiembre de 2001: der letzte Auftritt

In dieser Performance wird das *teatro real*³⁰⁵ zum Performanceort der Gruppe Noviembre. Alfredo sitzt bei dieser Performance auf einem Trapez über der Bühne und unterbricht den Beginn einer Wagner-Operninszenierung. Gekleidet als Clown beschwert er sich darüber, dass die Kunst verloren sei, dass sie nicht mehr frei sei, sondern den Gesetzen des Marktes unterworfen sei. Die anderen Gruppenmitglieder sitzen im Zuschauerraum, gleich wie Alfredo clownesk verkleidet, und begleiten sein Weinen und Klagen auf Instrumenten, hervorgehoben durch Scheinwerfer, die auf sie gerichtet sind. Die Szene endet damit, dass Alfredo eine Waffe abfeuert, aus

³⁰³ Hickethier 2007 S.97.

³⁰⁴ Vgl. Jiri Veltrusky Die Puppe als „reines Zeichen“ zit. nach Balme 2003 S.25.

³⁰⁵ bekanntes prestigereiches Opernhaus in Madrid

dessen Lauf eine Blume schießt. Ein Security des Regierungschefs, der von *Noviembre* unerwarteterweise auch das Stück besucht hat, schießt auf Alfredo, der kurz danach tot vom Trapez fällt und nur mehr von seiner Sicherung vor einem Sturz auf den Boden bewahrt wird. (*Noviembre* 01:22:18-01:34:22) Diese Sequenz kann inhaltlich in drei Teile aufgeteilt werden: Der erste Teil zeigt die Vorbereitungen der Performance, der Zweite die Ausführung und der letzte Teil zeigt, sozusagen das Ergebnis der Performance und die Reflexion darüber, die wiederum durch die Interviewbeiträge erfolgt.

Der erste Teil beginnt mit einer Totalen, die den Bühnenraum und den Theatervorhang des *teatro reals* von hinten zeigt, untermalt wird diese Einstellung vom Einstimmen der Orchesterinstrumente. Diese „Musik“ lässt die Stimmung kurz vor dem Auftritt auch für den/die Filmzuschauerin erfahrbar machen. Die Tatsache dass der Vorhang von hinten gezeigt wird, bringt den Filmzuschauenden in eine ähnliche Erwartungshaltung wie die SchauspielerInnen. Diese explizite Systemreferenz des Theaters dient in diesen Fall der Identifikation mit den SchauspielerInnen von *Noviembre*, die in Erwartung ihres Auftritts sind. Ausserdem unterstreicht sie den Unterschied zu den bisherigen Performances im öffentlichen Raum.

Danach folgt in Parallelmontage die Präsentation der Vorbereitungen für die Performance im *teatro real*. Die SchauspielerInnen von *Noviembre* werden gezeigt wie sie im Theatervorraum umhergehen, ihre Plätze im Aufführungssaal einnehmen, oder wie sie sich in der Sanitäreanlage, die sie nutzen, um sich zu schminken auf den „Auftritt“ vorbereiten. Immer wieder wird dieser Teil von Interviewbeiträgen unterbrochen, in denen die Interviewten erläutern, was sie zum Mitmachen bewogen hat. Dies alles erfolgt durch kurze Einstellungen, die die nervöse Stimmung vor dem Auftritt unterstreichen (*Noviembre* 01:23:48-01:26:19).

Der zweite Teil der Sequenz ist weiter durch eine Parallelmontage geprägt. Eingeleitet wird dieser Abschnitt mit einer Detailaufnahme eines Handspiegels, die Alfredo zeigt, wie er seine roten Clownslippen nachzieht. Durch den Fokus der Kamera auf den Spiegel, kann der/die FilmzuschauerIn dem Blick Alfredos folgen, was eine Identifikation mit ihm ermöglicht. Wenige Einstellungen später erlischt das Licht im Theater und der Vorhang wird hochgezogen damit die Aufführung der Oper beginnen kann. Kurz nach dem Beginn der Aufführung der Oper beginnt auch die Show *Noviembre*s. Ein Spot wird auf das Trapez gerichtet und Alfredo schreit in

seiner typischen Clownstimme, lacht und fordert den Dirigenten auf, das Spiel zu unterbrechen (Noviembre 01:27:32).

Die Kamera zeigt abwechselnd nun die Geschehnisse währenddessen; sie fokussiert in Americanshot und Schwenk nach oben, wie die einzelnen Gruppenmitglieder aufstehen und beginnen, ihr jeweiliges Instrument zu spielen. Der Americanshot, typisch für Duellsszenen, untermalt die künstlerische Kampfbereitschaft der SchauspielerInnen (Noviembre 01:28:15).

In Halbtotalen wird gezeigt, wie der Präsident den Zuschauerraum verlässt, wie sich die Sicherheitsleute auf Position bringen und wie die SchauspielerInnen von der Bühne geholt werden. Der/die FilmzuschauerIn wird so zu einer/einem Allwissenden, denn er/sie allein kann genau verfolgen, was mit den einzelnen Figuren geschieht - im Gegensatz zu den anwesenden ZuschauerInnen im Theater.

Durch die immer wieder abwechselnden Großaufnahmen Alfredos und die Verwendung der subjektiven Kamera wird Nähe zu ihm aufgebaut, besonders in dem Moment in dem er auf dem Trapez ein feuriges Plädoyer für die Kunst hält. Die Kamera schwingt dabei teilweise mit ihm mit oder zeigt aus seiner Perspektive, ebenfalls schwingend den Zuschauerraum. Alfredo scheint zu Ende seines Diskurses für das Medium Theater zu beten, sein Blick geht nach oben und er sagt:

“Creemos en un arte libre. Si, si creemos en un arte que sea capaz de cambiar los corazones de la gente. Que sea alegre, que les de fuerza. Un arte que les haga sentirles vivos. Un arte que llega directo al espíritu de todos los hombres. Un arte que es conciente. Que les mejore como persona. Un arte sin fronteras, sin religiones, sin razas y [...]“
(Noviembre 01:31:28)

Kurz darauf stirbt Alfredo auf der Bühne. Im Beten Alfredos manifestiert sich zum einen die intramediale Referenz auf die Performance „Mesias“, die totalitäre Regime und Radikalität kritisierte. Es zeigt sich hier die Ansicht, dass Theater das zu radikal ist, zum Scheitern verurteilt ist. Zum anderen kann in den Aussagen und im Beten Alfredos ein Rückbezug auf Artaud gemacht werden, der durch die Spruchbänder im Film etabliert wurde. Artaud sieht Theater als eine Art Theaterreligion an und in ihr einen Gegenentwurf zur korrupten Wirklichkeit. Doch der Tod Alfredos symbolisiert die Aussichtslosigkeit, dieser Wirklichkeit zu entfliehen und ein sozialkritisches Theater zu machen. Berger formuliert dies so:

[...] el desenlace mortal representa la imposibilidad de realizar un teatro reivindicativo, principio que el grupo teatral pretende promulgar en la película de Acheró Mañas.³⁰⁶

Das Unvermögen, mit Theater etwas bewegen zu können, wird auch im narrativen Diskurs sehr deutlich herausgestellt. Die Interviewbeiträge dienen nicht nur als nähere Beschreibung für das Geschehene, das sahen wir bereits an anderer Stelle, doch am Schluss des Films wird abermals deutlich, dass die Interviewbeiträge eine intermediale Funktion erfüllen. In diesem letzten Teil manifestiert sich der intermediale Bezug in einer expliziten Systemreferenz, da die SchauspielerInnen in einem „Reden über“ Bezug auf das Medium Performance nehmen. Sie kritisieren ihre Arbeit bzw. ihr Handeln stark, hierin erfüllt die Intermedialität die Funktion metamedialer Kritik. Lucia sagt: „Queríamos cambiar el mundo y ahora intento que el mundo no me cambie a mí.“ (*Noviembre* 01:33:09).

Interessant ist, dass der Film abermals in seiner Struktur Teile des inszenierten Erzählstrangs spiegelt oder, anders gesagt, eine gedoppelte Kritik eröffnet, da es sich hier nicht konkret um eine Umkehrung von Elementen handelt.

Das traditionelle Theater wird durch die Gruppe *Noviembre* in der inszenierten Erzählung kritisiert und die InterviewpartnerInnen kritisieren ihre „eigene“ Arbeit. Darin sieht auch Rorigo Chico den Vorteil der Wahl des Genres, als falschen Dokumentarfilm, so wie er es nennt:

La estructura del film como falso documental, con sus dos tiempos y el tono nostálgico de los entrevistados, dan veracidad a lo contado e invita a la reflexión de ese mundo idealista y utópico, más propio sin embargo de otra época que de la década de los noventa.³⁰⁷

Mit einer Detailaufnahme auf die Pistole Alfredos, die „auf den Brettern, die die Welt bedeuten“, liegt und einem Insert „El arte es un arma cargado de futuro“ (*Noviembre* 01:32:50), unterlegt mit trauriger Musik, endet der Film. Das in diesem Zusammenhang präsentierte Zitat von Gabriel Celaya könnte sarkastischer nicht wirken, ist doch die „Kunst“ oder die aus ihr entsprungene Hybris schuld an dem Tod Alfredos. Der Tod Alfredos birgt zwar die Aussage in sich, dass Theater, so wie Lucia

³⁰⁶ Berger 2009 S.99

³⁰⁷ Chico, Rodríguez: Pobre defensa de la utopía. In: <http://www.labutaca.net/51santsebastian/noviembre4.htm> [Zugriff am 30.09.2011].

in ihrem Interview festhält nichts verändern kann. Es stellt jedoch nicht die einzige Aussage des Films dar. Erinnert sei hier an den Wendepunkt der Geschichte, der frei von Interviewbeiträgen lediglich durch wenige Kommentare und eindeutige Montage den FilmzuschauerInnen deutlich aufzeigt, dass Theater im Kleinen sehr wohl Veränderung bewirken kann.

5. Conclusio

Wie sich in der Analyse der intermedialen Prozesse in *Noviembre* gezeigt hat, können intermediale Phänomene mehrere Funktionen erfüllen. Die von Irina Rajewskys ausgearbeiteten Analysekategorien machen es möglich, diese Phänomene zu benennen und daraus Schlüsse für die Betrachtung des gesamten Werks zu ziehen. Ihre Typologisierung ist auch für plurimediale Medienprodukte anwendbar. Zum einen deshalb, weil sich die intermedialen Phänomene des Films meist durch narrative Bezugnahmen äußern, zum anderen aufgrund der spezifischen Montage des Films. Die von Ivonne Spielmann ausgearbeiteten Begriffe (Cluster, visueller Intervall, Collage) die im theoretischen Teil ergänzend mit aufgenommen wurden, sind zweifellos anwendbar, waren aber speziell im Hinblick auf den Film *Noviembre* nicht relevant. Für zukünftige Analysearbeiten mit Bildmedien könnte es von Interesse sein, die Begriffe Spielmanns mit den Kategorien Rajewsky zusammen zu führen.

Zunächst galt das Hauptaugenmerk der Verbindung von Fiktion und Realität mit der Acheró Mañas bewusst durch die Wahl des Genres - des *dokumentarischen Dramas* - gespielt hat. Er verbindet Elemente des dokumentarischen Stils mit einer fiktiven Geschichte und einigen wenigen historischen Fakten, um eine Illusion von Realität zu generieren. Zum einen liegt darin eine implizite Kritik am Dokumentarfilm und zum anderen verstärkt der dokumentarische Stil die Illusion von Authentizität der werkinternen Geschichte - ein gutes Beispiel für eine intramediale Systemkontamination.

Dank der Offenlegung der Fiktionalität des Films gleich zu Beginn kritisiert Mañas implizit das Genre des Dokumentarfilms. Die intramedialen Prozesse erweisen sich demnach als Katalysatoren einer impliziten Kritik durch die Übernahme von genrespezifischen Elementen.

Besonders interessant ist, dass Mañas sich nicht nur durch *explizite Systemerwähnungen* auf das *teatro independiente* bezieht, sondern dass er SchauspielerInnen gecastet hat, die tatsächlich in den sechziger und siebziger Jahren in verschiedenen Gruppen des *teatro independiente* mitgewirkt haben. Dies kann als *intermediale Einzelreferenz* gesehen werden, insofern der/die

SchauspielerIn die Medialität des Theaters ausmacht. Dadurch wird das vom Regisseur intendierte Experiment des „Was wäre wenn?“³⁰⁸ unterstrichen.

Die *intermediale Einzelreferenz* der SchauspielerInnen dient einerseits als Unterstützung des dokumentarischen Stils, und andererseits als Marker des *teatro independiente*. Durch das Spiel von Realität und Fiktion, getragen und verstärkt durch intra- und intermedialer Prozesse, eröffnet sich ein ästhetischer Raum, der es ermöglicht, die Medien Film, Performance, und auch Theater kritisch zu betrachten.

Festzuhalten ist, dass kein bestimmtes intermediales Phänomen einer einzigen bestimmten Funktion zuzuordnen ist - abgesehen von jener fremdmedialen Illusionsbildung, wie sie Rajewsky in ihren Ausführungen beschreibt. Dabei gilt es allerdings zu beachten, dass mit jeder fremdmedialen Illusion auch eine werkinterne Illusionsbildung oder Wirklichkeitsgenerierung stattfindet.

Es hat sich gezeigt das im Film *Noviembre* vier Hauptfunktionen von Intermedialität eine entscheidende Rolle spielen: 1) eine Erinnerungsfunktion, 2) eine (von mir so genannte) Brennpunktfunktion, 3) das Eröffnen einer Metaebene (und damit einer kritischen Auseinandersetzung mit Medien im Allgemeinen), und 4) das Eröffnen von verschiedenen Bedeutungsebenen.

Der gesamte Film erfüllt in seiner Thematik und Darstellung eine Erinnerungsfunktion, da er einem kaum beachteten Medium eine Stimme verleiht. Dank des Spiels mit der Realität, das sich in der Wahl des Genres manifestiert, erweisen sich die Interviewbeiträge und die Pseudorealität der dargestellten Performances als Bündelung all jener *expliziten* und *evozierenden Systemerwähnungen*, die sich auf das real existente, aber vergangene *teatro independiente* beziehen. Darin besteht im wesentlichen die Erinnerungsfunktion der Intermedialität.

Das Medium Film ist gut geeignet, diesen besonders situationsspezifischen Moment abhängigen und gruppendynamischen Medien der Performance und des Straßentheaters möglichst nahe an ihrer Medialität „festzuhalten“. Eben dies versucht Mañas über eine *Systemkontamination qua Translation* zu erreichen, welche die Pseudorealität der inszenierten Performance prägt. Durch diese und noch weitere

³⁰⁸ „¿Qué pasaría ahora si surgiera un grupo teatral como los que aparecieron entonces?“ . Mañas, Achero: Como se hizo. In: <http://www.labutaca.net/51sansebastian/noviembre1.htm> [Zugriff am 30.09.2011].

simulierende Systemerwähnungen kann das entscheidende medienspezifische Element für die Performance, die Anwesenheit des Zuschauenden, simuliert werden. Hierin manifestiert sich eine weitere wichtige Funktion der Intermedialität: das Ausloten medialer Grenzen.

In diesem Zusammenhang kommt auch die Brennpunktfunktion der Intermedialität zum Tragen. Der Begriff Brennpunktfunktion soll ausdrücken, dass ein bestimmter Bezug, die *intermediale Einzelreferenz* des Bildes „Las meninas“ einerseits eine wichtige Bedeutung für die intradiegetische Geschichte hat und zugleich eine entscheidende Mediendifferenz fokussiert: das spezifisch Theatrale, das der Film zu imitieren versucht – die Anwesenheit der Zuschauenden.

Einerseits stellt das besagte Bild eine entscheidende Funktion für die intradiegetische Entwicklung des *teatro documental* dar, das seinerseits als Spiegel des gesamten Films gesehen werden kann. Während Mañas versucht, durch historische Anlehnungen und dokumentarischen Stil Realität in den fiktiven Film zu bringen, erweist sich die performative Arbeit der Gruppe Noviembre als Versuch, durch Fiktion auf Misstände in der „Realität“ hinzuweisen.

Andererseits verdeutlicht „Las meninas“ in einem einzigen Bild, in einer einzigen *intermedialen Einzelreferenz*, hervorgehoben durch die Kamera und die Montage, das entscheidende medienunterscheidende Element für die Medialität des Theaters und der Performance im Vergleich zum Film: die Anwesenheit eines Zuschauers während des theatralen Prozesses. Durch die Vervielfachung des Blicks, vermittelt durch die Kameraeinstellungen, wird auf einen zentralen Aspekt des Bildes hingewiesen: auf die Virtualisierung eines Subjekts, die unter anderem in „Las meninas“ thematisiert wird. Ein Aspekt, der wesentlich für viele intermediale Prozesse im Film *Noviembre* ist.

Wie bereits erwähnt, gelingt es Mañas in der inszenierten Erzählung, die Anwesenheit eines Zuschauers zu simulieren, was im „Brennpunkt“ „Las Meninas“ hervorgehoben wird. In den Interviewbeiträgen findet sich eine ähnliche Strategie: die SchauspielerInnen antworten auf ungehörte Fragen mit direktem Blick in die Kamera, wodurch auch hier die Virtualisierung eines Subjekts stattfindet. Darüber hinaus eröffnen die Interviewbeiträge vor allem aber auch eine Metaebene des Films. In einem „Reden über“ thematisieren sie das Medium Performance und kritisieren es zugleich. Hierin besteht die dritte Funktion der Intermedialität: das Eröffnen einer Metaebene damit die Möglichkeit der selbstkritischen medialen Auseinandersetzung.

Wie bereits am Beispiel des *teatro documental* gezeigt wurde, findet auch in der Auseinandersetzung mit Theater und Performance eine spannende Doppelung der Kritik statt. In den Interviewbeiträgen wird die Performance, in der inszenierten Erzählung unter anderem das traditionelle Theater kritisiert.

Mañas selbst weist in einem Interview daraufhin, dass für ihn eine selbstkritische Perspektive eine der wichtigsten Funktionen von Kunst darstellt.

Gabriel Celaya decía que la poesía era un arma cargada de futuro. Creo que el arte, y el teatro en particular son y deben ser un arma. Un arma cargada de ideas, de palabras, pero también de contradicción, de paradoja; un arma, por encima de todo, inconformista que nunca pierda el sentido de la autocrítica. Alfredo y Noviembre simbolizan el sueño, la ilusión de que todavía el mundo y las cosas se pueden cambiar.³⁰⁹

Die vierte Funktion der Intermedialität, die in dieser Analyse herausgearbeitet wurde, ist das Eröffnen von verschiedenen Bedeutungsebenen. Durch die *explizite Systemerwähnung* des Figurentheaters und dessen Inszenierung durch die Montage des Films sowie die Verwendung musikalischer Marker eröffnet die Intermedialität die Möglichkeit einer weiteren Bedeutung des gesamten Films. Er endet nicht lediglich, wie es den Anschein hat, mit einer sarkastischen Absage an die Wirkkraft des Mediums Performance, sondern verweist wie im Kapitel 4.7 ausgeführt, neben selbstreferenzieller Kritik gerade auch durch seine intermedialen Bezüge auf die Möglichkeit, im Kleinen eine Veränderung zum Guten zu bewirken.

Noviembre kann viel nachgesagt werden: von einer polemischen, unrealistischen Darstellung der Charaktere, die lediglich oberflächliche Stereotype³¹⁰ zeigen, bis hin zu einer machozentrierten Übermacht der männlichen Mitglieder in Entscheidungsprozessen. Feststeht, dass es Mañas gelingt, die vorkommenden Medien in ihrer Spezifität angemessen zu würdigen und ihr Potential auszuloten.

In der vorliegenden Arbeit konnte leider nicht näher auf die Position der Frau im Film eingegangen werden, obwohl dies zweifellos sehr aufschlussreich wäre. Auch der Vergleich mit anderen Filmen über die Theaterwelt (vgl. hierzu die Analysen von Carratalá) könnte diesbezüglich neue Erkenntnisse liefern. Darüber hinaus könnten

³⁰⁹ Mañas, Achero: Como se hizo. In: La Butaca Revista de cine. 18 - 27 September 2003 [Zugriff am 30.09.2011] <http://www.labutaca.net/51sansebastian/noviembre1.htm>

³¹⁰ „*Noviembre* es una propuesta polémica como pudieron ser los personajes que retrata y desplaza en el tiempo; pero es a la vez una obra sincera, ambiciosa y muy bien acabada.“ Vgl. Fernando Méndez-Leite

nachfolgende Analysen ihr Augenmerk verstärkt darauf richten, inwiefern die Erinnerungsfunktion bei Filmen über die Theaterwelt eine Rolle spielt, ob und wie sie jeweils dargestellt wird.

6. Zusammenfassung

Am Beginn dieser Arbeit steht die Auseinandersetzung mit dem Begriff der Intermedialität als einem Überbegriff für verschiedene medienübergreifende Phänomene. Der Begriff Intermedialität soll in seiner Mannigfaltigkeit dargestellt werden, um in Abgrenzung zu den Begriffen Intramedialität, Transmedialität Medienkombination und intermediale Bezüge klarere Konturen zu gewinnen.

Die Intramedialität beschreibt Phänomene die Mediengrenzen nicht überschreiten, wie beispielsweise zwischen Film und Film. Die Transmedialität beschreibt Phänomene des intermedialen Austausches, bei denen das Ausgangsmedium nicht mehr bekannt ist. In der Medienkombination stehen verschiedene Medien lediglich nebeneinander, ohne konzeptionell miteinander verkettet zu sein. Am wichtigsten für diese Arbeit ist die Kategorie der intermedialen Bezüge. Hierbei ist es von besonderem Interesse, die darin enthaltenen Rekursverfahren zu betrachten und zu analysieren, inwiefern sie Bedeutung für das entstandene Medienprodukt mit konstituieren.

Im Zuge der Untersuchung wird der aktuelle Forschungsstand der Intermedialität skizziert und aufgezeigt, wie Kunstschaaffende mit diesen Phänomenen umgehen. Auch wenn sich die Intermedialitätsforschung erst in den achtziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts herausgebildet hat und es bis heute an einem theoretischen Standardwerk fehlt, geht die Auseinandersetzungen mit medienübergreifenden Phänomenen bis in die Antike zurück, gewinnt allerdings erst durch die Gattungstrennung und Zuweisung spezieller medialer Funktionen im 18. Jahrhundert an Relevanz. Mit dem Aufkommen des Mediums Film und der daraus resultierenden Einflussforschung beginnt eine neue Auseinandersetzung mit medialen Rekursverfahren, herausgefordert durch die erweiterte Komplexität des Mediensystems.

Eine wichtige Referenz für die folgende Auseinandersetzung mit dem Thema der Intermedialität stellt das Intertextualitätskonzept von Julia Kristevas dar, das sich an der von Michail Bachtin beschriebenen Dialogizität des Wortes orientiert und die gegenseitige Bezugnahme von Texten beschreibt. In Anlehnung an dieses Konzept entwickelt Irina Rajewsky ein Typologiekonstrukt intermedialer Rekursverfahren, wobei sie von einem zweifach eingeschränkten Textbegriff ausgeht, der Texte als

Medienprodukte definiert und somit die Intertextualität zu einem Phänomen der Intramedialität werden lässt.

Ein besonders wichtiger Aspekt in Rajewskys Typologie ist die Kategorie des „Als ob“, da Medien nur in Form eines „Als ob“ aufeinander rekurieren können. Rajewsky unterscheidet zwischen Systemreferenzen, die *punktuell* die Bedeutung eines neuen Medienprodukts konstituieren, und solchen, die eine *durchgehende* modifizierende Relation zum anderen System herstellen. Im Unterschied zu diesen fungieren *intermediale Einzelreferenzen* zumeist als Markerierungen für ein bestimmtes Medienproduktes.

Die Eröffnung eines metamedialen Diskurses in der Differenz erfahrung, das Finden neuer ästhetischer Ausdrucksformen sowie ein spezifisches Erinnern sind drei der meist referierten Funktionen von Intermedialität in der Forschungsliteratur.

Entscheidend für die Auseinandersetzung mit Intermedialität ist der Begriff des Mediums, der im zweiten Kapitel dieser Arbeit erörtert wird. Medien sollen im Rahmen dieser Arbeit nicht bloß als technische Apparatur, sondern als Möglichkeit der Erzeugung von Welten verstanden werden.

Anhand eines konkreten Beispiels, dem Filme *Noviembre* von Acheró Mañas, sollen intermediale Möglichkeiten von Film, Theater, Performance und Straßentheater analysiert werden. Vorab werden die einzelnen Medien in ihren jeweiligen Gattungsgrenzen dargestellt.

Film und Theater sind von einer ganz besonderen Beziehung geprägt, was sich bereits in den ersten Medientheorien des Films zeigt, die meist in Abgrenzung zum Theater entwickelt worden sind. Der wesentliche Unterschied besteht in der Möglichkeit des Films zur Aufhebung von raum-zeitlicher Trennung durch verschiedene Montagetechniken. Theater hingegen, so wie es in dieser Arbeit verstanden wird, hängt von einem institutionalisierten Raum ab, das heißt von der Anwesenheit von SchauspielerInnen und Publikum an einem eigens dafür vorgesehenen Ort. Im Unterschied dazu liegt in der Performance der Fokus auf dem Prozess der theatralischen Situation als solcher. Straßentheater meint demnach ein Subgenre der Performance und zeichnet sich eben dadurch aus, dass es auf der Straße, das heißt jenseits von institutionellen Einschränkungen stattfindet.

Es soll verdeutlicht werden inwiefern der Film *Noviembre* einem bestimmten Genre der Dokufiktion angehört, das eine Vielzahl von Subgenres umfasst, in denen eine Fusion von Dokumentarfilm und Fiktionalem Film eingegangen wird.

Einen Exkurs stellt das Kapitel über das spanische Theater im Film dar -die bisherigen Arbeiten zu diesem Thema werden vorgestellt, dabei handelt es sich vorwiegend um Adaptionen von Dramatexten, während die Darstellung der theatralen Lebenswelt ein vergleichsweise marginales Thema darstellt. *Noviembre* ist der einzige spanische Film, der Performances beziehungsweise das Straßentheater behandelt.

In der Analyse wird zum einen das Spiel von Realität und Fiktion dargestellt, sowie die Art und Weise der Präsentation von Theater, Straßentheater und Performance im Film. Das Spiel von Realität und Fiktion spiegelt sich in der Wahl des Subgenres -des dokumentarischen Dramas- wieder und wird in Beziehung zu intra- und intermedialen Prozessen gesetzt. Die Intramedialität ermöglicht hier die Gestaltung des Genres als dokumentarisches Drama. Die *intermedialen Einzelreferenzen* zum *teatro independiente* eröffnen die Erinnerungsfunktion der Intermedialität.

Im Anschluss daran wird dargestellt, wie das Medium Theater im Film präsentiert wird und welche intermedialen Referenzen es auszeichnen. Hier manifestiert sich zum größten Teil die Funktion der metamedialen Kritik der Intermedialität. In den Performances, in denen sich die *Systemkontamination qua translation* als wichtigster intermedialer Bezug herausstellt, wird die Erinnerungsfunktion der Intermedialität fokussiert, die bereits in der Charakterisierung des Genres eine Rolle gespielt hat. Darauf folgt die Darstellung einzelner, die Bedeutung des Films sowie die Funktionen von Intermedialität konstituierender Szenen. Auf diese Weise wird deutlich, inwiefern Phänomene der Intermedialität die Bedeutung des Gesamtproduktes mit bestimmen.

7. Bibliographie

- Artaud, Michel: Theater der Grausamkeit. In: Brauneck, Manfred u. Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag 2001 S.1049-1051
- Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. In: Lachmann, Renate (Hrsg.): Michail Bachtin. Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987 S.49-546
- Baláz, Bela: Zur Kunstphilosophie des Films In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam 2003 S. 201-223
- Balme, Christoph: Einführung in die Theaterwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2003
- Bibel: Die Ganze Heilige Schrift des alten und neuen Testaments. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart: Deutsche Bibelstiftung 1978
- Berger, Verena u. Saumell, Mercé: Introducción Cine y teatro ¿Medios rivales o complementarios? In: Verena Berger und Mercé Samuell (Hrsg.): Escenarios compartidos. Cine y teatro en España en el umbral del siglo 21. Barcelona, Wien: Lit Verlag 2009 S.15-30
- Berger, Verena: ¡Cierren las salas, el arte está en la calle! Performance y teatro independiente en Noviembre (2003) de Achero Mañas. In: Verena Berger und Mercé Samuell (Hrsg.): Escenarios compartidos. Cine y teatro en España en el umbral del siglo 21. Barcelona, Wien: Lit Verlag 2009 S.87-104
- Boal, Augusto: Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989
- Dickhaut, Kirsten: Intermedialität und Gedächtnis. In: Erll, Astrid u. Nünning, Ansgar: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Berlin (u.a.): de Gruyeter 2005 S. 203- 226
- Dorn, Margrit: Film. In: Faulstich, Werner (Hrsg.): Grundwissen Medien. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 1998 S.186-203
- Carroll, Noël: Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism. In: David Bordwell and Noël Carroll (Hrsg.): Post-Theory: Reconstructing Film Studies, Madison: University of Wisconsin Press 1996 S. 283-306.
- Fernández Torres, Alberto (Hrsg.): Documentos sobre el teatro independiente español. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música 1987
- Hansen-Löve, A. Age.: Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. In: Mertens, Mathias: Forschungsüberblick „Intermedialität“. Kommentierung und Bibliographie. Hannover: Revonnah 2000 S.27-83

- Hickethier, Knut: Das Medium und die Medien. In: Bohn, Rainer (Hrsg.): Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft. Berlin: Sigma Bohn 1988 S.51-74
- Hickethier, Knut: Einführung in die Medienwissenschaft. Stuttgart (u.a.): Metzler 2003
- Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007
- Izod, John u. Kilborn, Richard: The documentary. In: Hill, John (Hrsg.): The Oxford Guide to Film Studies. Oxford (u.a.): Oxford Univ. Press, 1998 S. 426-433
- Jappe, Elisabeth: Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München (u.a.): Prestel 1993
- Kattenbelt, Chiel: Film und Theater In: Brauneck, Manfred u. Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag 2001 S. 383- 387
- Kattenbelt, Chiel: Multi-, Trans- und Intermedialität: drei unterschiedliche Perspektiven auf die Beziehungen zwischen Medien. In: Schoenmakers, Henri u. Bläske, Stefan (Hrsg.): Theater und Medien. Theatre and the Media. Grundlagen, Analysen, Perspektiven – eine Bestandaufnahme. Bielefeld: transcript Verlag 2008 S.125-131
- Krämer, Sybille: Das Medium als Spur und als Apparat. In: Krämer, Sybille (Hrsg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 S.73-94
- Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Ihwe, Jens (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven. Frankfurt am Main: Athenäum 1972 S.345-375
- Lachmann, Renate: Vorwort. In: Lachmann, Renate (Hrsg.): Michail Bachtin Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987 S.7- 48
- Lagaay, Alice u. Lauer, David: Medientheorien aus philosophischer Sicht. In: Lagaay, Alice (Hrsg.): Medientheorien. Eine philosophische Einführung. Frankfurt/Main (u.a.): Campus-Verlag 2004 S.7-30
- Leschke, Rainer: Intermedialitätsdebatten. In: Schanze, Helmut (Hrsg.): Handbuch der Mediengeschichte. Stuttgart: Kröner 2001 S.36-38
- Mañas, Alfredo: Noviembre. Guión cinematográfico. Madrid: ocho y medio 2003
- Martin, Seel: Medien der Realität und Realität der Medien In: Krämer, Sybille: Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 S.244-268
- Mason, Bim: Street theatre and other outdoor performance. London (u.a): Routledge 1992

- McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. Frankfurt am Main (u.a.): Fischer 1970
- Mecke, Jochen u. Roloff Volker: Intermedialität in Kino und Literatur der Romania. In: Mecke, Jochen (Hrsg.): Kino-/ (Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur. Tübingen: Stauffenburg 1999
- Méndez –Leite, Fernando: Noviembre. In: Guia del ocio, 03. Oktober 2003
- Mertens, Mathias: Forschungsüberblick „Intermedialität“. Kommentierung und Bibliographie. Hannover: Revonnah 2000
- Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien. Hamburg: Rowohlt 2009
- Müller, Jürgen E.: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte. In: Jörg, Helbig (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes. Berlin: Erich Schmidt 1998 S. 31-40
- Müller, Jürgen Efa.: Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation. Münster: Nodus Publikationen 1996
- Nichols, Bill: Representing Reality. issues and concepts in documentary. Bloomington: Indiana University Press.1991
- Nolte, Julia: Madrid bewegt. Die Revolution der Movida 1977-1985. Frankfurt am Main:Vervuert Verlag 2009
- Paech, Joachim: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration. In: Helbig, Jörg (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes. Berlin: Schmidt 1998 S. 14-30
- Rajewsky, Irina: Intermedialität. Tübingen, Basel: Francke 2002
- Rajewsky, Irina: Das Potential der Grenze. In: Hoff, Dagmar von (Hrsg.): Textprofile intermedial. München: Meidenbauer 2008 S.19-47
- Rhodes, Gary Don (Hrsg.): Docufictions: essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking. NC u.a.: McFarland 2006
- Rios Carratalá, Juan: El teatro en el cine español. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante 2005
- Rippel, Gabriele: Intermediale Poetic. Ekphrasis und der iconic turn in der Literatur/-wissenschaft. In: Hoffmann Thorsten und Rippel Gabriele (Hrsg.): b il der ein (neues) Leitmedium? Göttingen: Wallstein Verlag 2006 S. 93- 110
- Roscoe, Jane; Craig, Hight: Faking it.: mock-documentary and the subversion of Manchester (u.a.): Manchester Univ. Press, 2001

Schanze, Helmut: Metzler Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft: Ansätze - Personen – Grundbegriffe. Stuttgart (u.a.): Metzler 2002

Seidensticker, Bernd: Katharsis. In: Brauneck, Manfred u. Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag 2001 S. 472-473

Schröder, Johannes L.: Performance. In: Brauneck, Manfred u. Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag 2001 S. 782-783

Simhandl, Peter: Armes Theater. In: Brauneck, Manfred u. Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag 2001 S.103-104

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

Warncke, Carsten Peter: Das missachtete Medium. Eine kritische Bild-Geschichte. In: Hoffmann, Thorsten und Rippel, Gabriele (Hrsg.): b il der ein (neues) Leitmedium? Göttingen: Wallstein Verlag, 2006 S. 93-110

Wolf, Werner: Illusionsbildung. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze-Personen-Grundbegriffe, Stuttgart (u.a): Metzler 1998 S. 281-282

Wolf, Werner: Intermedialität. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze-Personen-Grundbegriffe, Stuttgart (u.a): Metzler 1998 S.238-239

Online Quellen

Chico, Rodriguez: Pobre defensa de la utopía. In: <http://www.labutaca.net/51sansebastian/noviembre4.htm> [Zugriff am 30.09.2011]

Dict. Online Wörterbuch. In: <http://www.dict.cc/englisch-deutsch/to+mock.html> [Zugriff am 20.01.12]

Mañas, Acheró: Como se hizo. In: <http://www.labutaca.net/51sansebastian/noviembre1.htm> [Zugriff am 30.09.2011]

Perales, Liz: Ángel Facio. In: http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/11589/Angel_Fació [Zugriff am 10.02.12]

Pérez Bowie, José Antonio: La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de Tipología. In: <http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?f%5Bcg%5D=1&q=la+teatralidad+e+n+la+pantalla&x=0&y=0> [Zugriff am 10.08.2011]

Pineda Amo, Christian: El documental como estética. In: <http://fama2.us.es/fco/frame/frame1/estudios/1.15.pdf> [Zugriff am 13.08.2011]

Schröter, Jens: Intermedialität. Facetten und Probleme eines medienwissenschaftlichen Begriffs. In: http://www.montageav.de/pdf/072_1998/07_2_Jens_Schroeter_Intermedialitaet.pdf [Zugriff am 23.09.2011]

Filme

Mañas, Acheró: Noviembre 2003

Marcel, Carné: Les enfant dux paradis 1945

8. Anhang

8.1 Abstract

Der Film „Noviembre“ von Acheró Mañas aus dem Jahr 2003 ist im Gesamtpanorama der spanischen Filmlandschaft einzigartig, weil hier erstmals die Medien Straßentheater und Performance thematisiert werden. Die Frage nach den Auswirkungen der im Film präsentierten Medien auf den Film selbst und seine Bedeutung rückt das Phänomen der Intermedialität in den Fokus der Auseinandersetzung. Mit ihr stellt sich gleichfalls die Frage nach den Funktionen die, die Intermedialität in Bezug auf die Bedeutungskonstitution des Medienprodukts übernimmt. Anhand der Analysekategorien von Irina Rajewsky werden intermediale Bezüge des Films auf andere Medien vorgestellt und analysiert. Das Spiel von Realität und Fiktion, umgesetzt in der Wahl des Genres als Dokufiktion, eröffnet eine weitere Perspektive auf Prozesse der Intermedialität. Konkret werden anhand des gewählten Beispiels vier Funktionen der Intermedialität in der Arbeit vorgestellt: die Erinnerungsfunktion, das Eröffnen eines metamedialen Diskurses, die Erweiterung der Bedeutungsebene, und schließlich eine sogenannte „Brennpunktfunktion“.

8.2 Resumen español

Posibilidades intermediales del cine y del teatro. Ejemplo de referencia: „Noviembre“ de Acheró Mañas.

El objetivo de este trabajo es mostrar las posibilidades de referencias intermediales entre el cine y el teatro. La película „Noviembre“ de Acheró Mañas presenta varios medios, como la película en sí, el teatro, la performance y el teatro callejero; motivo por el cual es una obra adecuada para nuestro objetivo.

La pregunta concreta es cómo el teatro está presentado en el cine y qué funciones asume la intermedialidad en cuanto a la constitución del significado del producto medial.

El presente trabajo está estructurado en cinco partes. La primera se ocupa de una definición del término *Intermedialidad*: como se lo entiende en este trabajo es un hiperónimo para todos los fenómenos que traspasen las fronteras mediales. Se basa

en un acercamiento al concepto de intertextualidad de Julia Kristeva, que vio en la dialogicidad de la palabra de Bachtin la posibilidad de señalar la estructura textual como mosaico de citas textuales.

Esta fusión conceptual de medios abre al receptor a una nueva dimensión de experiencia y entendimiento de un producto medial. Además este término implica que no haya cierta jerarquía entre los medios que se relacionan entre sí.

Aunque la rama científica que está investigando la intermedialidad es relativamente joven, pues se formó en los años ochenta del siglo pasado, ya muestra una gran variedad de términos que describen diferentes fenómenos que traspasan las fronteras mediales. A causa de ello habría que destacar las diferencias y pequeñas desviaciones de los diferentes términos muchas veces relacionados con la intermedialidad.

La *intramedialidad*, por ejemplo, describe relaciones entre medios sin sobrepasar fronteras mediales; mientras que la *transmedialidad* describe fenómenos en que un tema incluido en un medio ya ha pasado a la memoria colectiva, o incluso, ya no se sabe cuál era el medio original del que procede. A pesar de que el término de la hibridación se ha involucrado en la discusión sobre la intermedialidad quiero, como Spielman, dejarlo en la culturalidad y prefiero el término de la intermedialidad que enfoca la medialidad.

Lo que describe la combinación de diferentes medios es la *multimedialidad* o la combinación medial. Este término solamente define la coexistencia de dos medios en uno, sin conexión conceptual. El cambio de medios ya ha sido tema de muchos trabajos, pero en ellos se realiza solamente una observación de las diferencias y similitudes que se hallan en un cambio de medios. Las referencias intermediales por lo tanto se ocupan de descubrir las referencias concretas entre los medios y su relevancia en el significado del producto medial que ha sido creado.

En la presentación de la perspectiva científica de este trabajo se muestran fenómenos de la intermedialidad que se retrotraen hasta los tiempos de la Antigüedad con fenómenos como los poemas figurales y la discusión científica que se ha sostenido sobre ellos durante siglos.

En la antigüedad la diferencia entre los medios no jugaba un papel importante como puede encontrarse en Aristoteles la unión medial música y poesía. Con la disputa "Paragone" los géneros del arte fueron divididos y puestos en una cierta jerarquía.

Lessing describió en su “Moralia” una primera definición de la medialidad de los medios: cómo la poesía sería arte del tiempo y la pintura arte del espacio. Con Wagner y el arte Romántico se regresó a la idea del conjunto de los medios. Wagner dio un alegato por un arte en conjunto y la maximización del impacto por la superación de las fronteras mediales. Por eso Müller ve como parte de la elaboración de la intermedialidad una dedicación a la historia de fenómenos intermediales.

El movimiento artístico del Fluxus, con sus ideas productos de intermedio y las primeras teorías sobre cine, se desarrollaron en comparación con el teatro y al mismo tiempo separándose de él.

Se veía la necesidad de implementar un nuevo concepto que explicara los fenómenos intermediales mejor que los del concepto influencia, que debería describir las referencias entre literatura y cine o cine y teatro, o semejantes ideas como la alusión. El problema de este término y su utilización era que la evidencia no era importante, no describía el proceso sino solamente el origen. Con la adaptación del término de la intermedialidad con el de la intertextualidad se podría lograr un amplio inventario de términos.

Para un análisis de la intermedialidad en un producto medial o para llegar a las funciones de la intermedialidad, se necesita establecer categorías analíticas, para lo cual en este trabajo se ha utilizado la tipología de Irina Rajewsky.

Las premisas para una intermedialidad como la entiende Rajewsky vienen de un limitado entendimiento de los términos del texto y de la intertextualidad. Texto se entiende solamente como un producto medial, e intertextualidad no significa nada más que las relaciones entre textos. La intermedialidad por lo tanto se estructura entre relaciones singulares y relaciones sistemáticas referidas a un sistema medial en general. Lo que se tiene que atender es el fenómeno del „intermedial gap“, que quiere señalar que un sistema medial solamente puede imitar un otro sistema medial; en otras palabras un medio finge un „como si“ del otro medio.

La tipología de Rajewsky

Referencias del sistema 1

„Mención explícita del sistema“ significa la mención explícita de un sistema medial, sea por la nominación del sistema o por la mención de un elemento

específico del medio al que se refiere. Esta mención no modifica el discurso narrativo ni finge un „como si“ del medio al que se refiere. La función de esta referencia es que sirve como marcador para el sistema referido.

„Mención del sistema qua transposición“ Esta categoría describe el fenómeno que puntualmente reproduce, evoca o imita el sistema referido; se produce así una ilusión medial de manera puntual. Hay tres subcategorías para este fenómeno.

En primer lugar la **„Mención evocativa del sistema“** que implica una ilusión altermedial que se realiza en un „hablar sobre“ el sistema medial referido. En segundo lugar, la **„Mención simulada del sistema“**, que se manifiesta en una imitación de ciertos elementos altermediales de manera puntual. La tercera referencia es la **„Reproducción parcial del sistema“** que reproduce ciertos elementos mediales del otro sistema que no siendo específicos del medio al que se refiere, se reproducen en el medio exactamente como son.

Referencias del sistema 2

El elemento común de las siguientes referencias es la constante alteración de medios por relaciones con el sistema medial referido.

„Contaminación del sistema qua translación“ significa la incorporación de principios altermediales, como normas de comunicación, presentación o construcción, pero teniendo claro que sólo se puede tratar de una derivación del sistema por el fenómeno del „intermedial gap“. Y este, por lo tanto, es constitutivo del producto medial.

„Contaminación del sistema por reproducción parcial“ es una constante utilización de elementos que son indefinidos del sistema medial de referencia o son idénticos del que está en contacto con él; pero como se trata de otros medios pueden ser solamente reproducidos parcialmente.

„Referencia intermedial singular“ se trata de una referencia concreta de un producto medial concreto; mas no se refiere al sistema sino a la película o al texto concreto. Como es una referencia intermedial siempre evoca también el sistema en que tiene su origen.

Rajewsky desarrolló este concepto en el ámbito literario por lo cual tenemos que añadir, o mejor dicho destacar, algunas especialidades de medios plurimediales como lo son el teatro y el cine. Resumiendo de nuevo los principios claves para una relación intermedial: la generación de una ilusión altermedial por recursos del medio

refiriéndose al otro medio puntual o en continuidad, que es la marcación del altermedio, y la revelación de las diferencias de los medios incluídos.

En medios que se basan en imágenes como el cine, o en acciones performáticas, las interrelaciones pueden determinarse también de manera visual. Como en el montaje que conjuga ciertas secuencias o imágenes y las completa así con otro sentido, aquí se puede hablar de una mención evocativa del sistema. Por lo tanto, la música y el texto tienen posibilidad de involucrar otros medios y con ello una ilusión altermedial.

Las funciones intermediales son tan variadas como las formas en que pueden mostrarse. En el encuentro de dos diferentes medios Rajewsky ve la fuente de energías creativas, aunque se pueda contradecir que en la suposición de fronteras mediales justamente no puedan ser fructíferos, pero ella argumenta que sin esta separación el potencial no se despliega por completo. Wolf y Spielmann ven en ello la posibilidad de un discurso metamedial y la posibilidad de una mutua elaboración crítica. Un aspecto fundamental que se manifiesta en la intermedialidad es la cualidad de incorporar la memoria cultural en la circulación del saber. En pocas palabras, la función memoria.

El concepto de medio es sin dudas central para una investigación de la intermedialidad que constituye el objeto de investigación, al igual que los diferentes medios presentes en esta película. Para descubrir el potencial de la frontera medial, tenemos que averiguar las especialidades de los medios y del término en sí.

Ante todo hay que comentar que el término de medio compone el paradigma de la modernidad, uniendo varias definiciones. Al principio se ha entendido el medio como recurso para distribuir informaciones de modo que el aspecto técnico y material ocupe un puesto destacado, pero con la investigación de los nuevos medios y con ello el mismo enfoque en la comunicación entre un productor y un receptor, se vio que el aspecto artístico fue descuidado. En vez de definir el medio como solamente técnico vemos en este trabajo el medio como equivalente al término del arte teniendo en cuenta que todo lo que es arte es un medio pero no todo lo que es un medio es arte. Los medios tienen la capacidad de generar mundos, que es la meta productiva de las tecnologías mediales. En cada mensaje contenido un medio se

llevan huellas del medio. Por lo tanto el teatro está definido al igual que el cine como medio porque produce, con sus propios recursos, un mundo.

En el medio del cine en relación con el del teatro se ve bastante claramente esta problemática del medio como arte. Al cine, al principio, no se lo veía como arte, sino solamente como un instrumento que debía reflejar la realidad. Aunque el cine involucra muchos principios del teatro como la manera de actuar y estructurar las historias, los científicos y directores de cine enfocan un aspecto del cine que es propio del cine: la separación espacial y temporal a causa del montaje.

En este trabajo el teatro está definido como una situación teatral en un lugar específico presentando un texto dramático. Performance, por lo tanto, describe una situación teatral, enfocada en un proceso, mejor dicho en una acción. Teatro callejero es una subcategoría de la performance, cuya particularidad es la cercanía al espectador y la distancia a „la institución teatro“; en fin, lejos de restricciones. Para todos estos medios está vigente que el actor se define como medio y su comunicación e interacción con el teatro representa la medialidad del medio teatro.

La relación entre realidad y ficción es por supuesto interesante en cada trabajo en que se analiza un producto artístico; pero como esta película pertenece al género de la docuficción, la relación obtiene una mayor importancia.

El término docuficción se basa en un trabajo llevado a cabo en 2006 por Rhodes y Springer. Para entender la separación de las varias subcategorías de la docuficción hay que investigar lo que constituye un documental, en comparación con los términos, mockumentary, drama documental, documental drama y ficción. A continuación explicaré en qué basa la „forma documental“ que se circunscribe al estilo documental que se ha establecido por años y el „contenido documental“ que no presenta nada más que hechos científicos o periodísticos.

El **documental** es según Bill Nichols nada más que una película ficticia, que cuenta una historia con personajes principales, siguiendo una dramaturgia; por lo que la realidad también sólo representa una construcción. Pero lo que diferencia el documental con la ficción es el lugar del director, presenta una realidad e intenta hacerlo con cierta neutralidad y objetividad. En definitiva, es el convenio en que entra

con el receptor, ofreciendo un retrato fiel. Nichols distingue entre cuatro formas de presentación.

El **expository mode** presenta un tema con un presentador que comenta en voice over los hechos mostrados por fotos del archivo o entrevistas con expertos del tema.

En el **observational mode** el tema está presentado sin partes explicatorias, ni agregados de estilo. Música o entrevistas se evitan en este modus. Esta filmado muchas veces con una cámara de mano garantizando la unidad de tiempo y lugar.

El **interactive mode** se compone de un serie de entrevistas con testigos de un cierto acontecimiento histórico conectado con material documental para justificar las declaraciones de los testigos. Muchas veces se nota una cierta perspectiva.

El **reflexive mode** intenta presentar una variedad de perspectivas y realidades de manera autocrítica para que el espectador pueda elegir cuál de las versiones presentadas es la que le parece más lógica.

Como primer subcategoría del género de la docuficción se presenta aquí el **mockumentary**, teniendo una „forma documental“ y un „contenido ficticio“. **Mockumentary** es una palabra formada por dos palabras inglesas: „to mock“ que significa burlarse de algo, y „documentary“ que significa documental. Es decir que este subgénero esta usado para burlarse de los modus de un documental asumiendo su forma. Pero con la revelación de que se trata de una ficción, se abre un juego intensivo entre realidad y ficción implicando una autocrítica del género documental.

El **drama Documental** tiene una „forma ficcional“ y un „contenido documental“. Por lo tanto el **drama Documental** se orienta a hechos históricos y caracteres históricos para contar en una película, de forma narrativa, una historia parecida al hecho real. Este está indicado muchas veces con un agregado “inspirado o basado en”.

El **documental Drama** consiste también en una „forma ficcional“ y un „contenido documental“, pero solamente demuestra un ajuste a un acontecimiento real, conlleva elementos de forma documental pero presentado de manera no realista. Lo que diferencia este género del mockumentary al igual que el **drama Documental**, es que no se burla del género documental irónicamente.

Aunque Roscoe y Hight destacan que cada mezcla de géneros con un documental aporta una cierta reflexión acerca del género.

La **ficción** se distingue del documental en que no pretende mostrar una realidad determinada, sino que muestra una realidad propia. Se distingue por la determinación del producto medial.

El capítulo tres forma un excursu sobre el teatro en el cine español al igual que un pequeño resumen sobre el *teatro independiente*, que es el tema central de la película. Ríos Carratlá presenta en su libro „El teatro en el cine español“ un amplio resumen de un tema desatendido tanto por los cineastas como por los cientistas. No obstante, esta temática tiene un variado panorama. No se enfoca en películas que hayan tenido un texto dramático como base sino que tematiza películas mostrando los diferentes aspectos del ámbito teatral, como los grupos teatrales ambulantes, los llamados cómicos y otros grupos teatrales pequeños; o el teatro varieté o películas cuyo enfoque se basa en otro tema principal pero que tematizan la realidad de la vida de actrices y actores. Para la película “Noviembre” ha sido interesante demostrar los resultados presentados acerca del primer grupo, las películas sobre los cómicos. Dice que las películas cualitativamente interesantes como las de Juan A. Bardem y Fernando Fernán Gómez, han pintado un retrato fino de la vida de los actores de grupos ambulantes, sin idealización. Los personajes se ven enfrentados con problemas financieros, con la rutina del viaje, con una gran afición al trabajo teatral, siendo siempre un contrapunto de la sociedad rural en la que tenían sus funciones. Madrid, como centro artístico, siempre es visto como un destino preferido y exitoso. Como resumen, dice que el teatro siempre sirve como contrapunto de la sociedad y desarrolla una discusión sobre el medio del teatro. No había existido hasta que apareció la película “Noviembre” una película sobre los medios del teatro callejero o la performance.

El *teatro independiente* forma parte de la discusión del excursu. Esta forma de teatro se desarrolló en los años sesenta del siglo pasado. Se orienta a teorías de Artaud y Grotowski. El teatro „de la crueldad“ de Artaud enfoca un teatro metafísico y la recuperación de la corporalidad. El teatro pobre de Grotowski se concentra en la interacción directa del actor y el público; sin decoración del escenario el actor escenifica su potencial teatral. El *teatro independiente* también representa un credo político antifascista y anti comercial. En consecuencia, no actúa en grandes teatros sino en la escena alternativa de, mayoritariamente, Madrid y Barcelona. Es el caso de los grupos Gil Vicente, Bululú, Cátaro y otros. Como en España había una fuerte

censura durante el tiempo de Franco, la vitalidad de la escena logró visibilidad por primera vez en el año 1975.

La estética del teatro callejero en España sigue la anarquía del carnaval y su estética especial. Bachtin presenta en su libro “Rabelais y su mundo” las categorías más importantes. La estructuración jerárquica de la sociedad, la muestra de tabés sociales, la mezcla de profanidad y santidad. La muestra de un mundo al revés. No hay escenarios en el carnaval, todo es escena.

El cuarto capítulo enfoca el análisis de *Noviembre* teniendo en cuenta la pregunta sobre las posibilidades de la intermedialidad.

La película *Noviembre*³¹¹ del año 2003, de Acheró Mañas, se trata de la historia ficticia de un grupo de teatro llamado Noviembre, que hacen performance y teatro callejero en Madrid. La estructura básica la constituyen dos líneas narrativas. La primera muestra entrevistas con los miembros supuestamente envejecidos del grupo Noviembre que hablan del futuro, de lo que ha pasado; esta información referida en las entrevistas es mostrada en la segunda línea narrativa, la escenificada Narración. Alfredo (Oscar Jaenda), el protagonista de la obra, funda el grupo de teatro por razones de decepción sobre las maneras de enseñanza teatral en la escuela de Madrid y para poder hacer un teatro vivo cerca a la gente, activo y sin restricciones. Por una performance bastante atrevida tematizando el terrorismo de ETA, el grupo Noviembre recibe una prohibición de hacer teatro en la calle. Después de haber traicionado su propio manifiesto, que establecía no actuar en teatros, por causa de una presentación dentro de un festival, el grupo se separa. La motivación de Alfredo para seguir con el teatro desaparece por completo. Después de un acontecimiento personal de gran importancia Alfredo retoma la idea que le ha guiado al principio y organiza una acción performática crítica durante una obra mostrada en el teatro real de Madrid. Esa función significa el final dramático del grupo entero cuando Alfredo muere en el escenario.

Puesto que la película se ubica en el género de la docuficción es aconsejable analizar la relación entre realidad y ficción. En este resumen se muestran las conclusiones a las que ha llegado el análisis.

³¹¹ La escritura no cursiva de la palabra Noviembre: el grupo de teatro noviembre; la escritura cursiva: la película *Noviembre*.

Noviembre es un **documental Drama** con la particularidad, expuesta desde el principio, de que se trata de una historia ficcional con elementos reales. Mañas logra en la revelación de la ficción, por un lado generar una crítica implícita y por otro lado, gracias a la integración de elementos reales, aumentar la credibilidad de la ficción de la obra y abrir una zona gris entre ficción y realidad: su intento de armar un grupo de *teatro independiente* en tiempos de hoy. Hay que destacar la relación de la intramedialidad con un género de la docuficción. El **documental drama** se puede ver como una relación intramedial al género del documental; puesto que continuamente se refiere a estrategias de presentación del documental, se puede hablar de una contaminación intramedial. La función de ella sería, en este caso, crear tanto una realidad propia de la obra como una ilusión del género del documental, al que lo ingresa en el juego ya mencionado entre realidad y ficción. También se puede encontrar una primera relación intermedial con la integración de elementos reales que se refieren a elementos de grupos de *teatro independiente*. Se establece así una “referencia intermedial singular”, que tiene la función de la memoria.

La representación del medio teatro, teatro callejero y la performance es el tema de la siguiente parte. El teatro está representado en varias “menciones explícitas del sistema” por el texto narrativo, tanto como en dos “menciones evocativas del sistema”, siempre de manera crítica. La función de la intermedialidad en estos casos es definitivamente una metacrítica.

En la película se encuentran trece performances de las cuales siete son representadas de manera actuada. Temáticamente y estilísticamente se puede observar que la autenticidad y la importancia social-crítica de las performances se aumenta desde la primera hasta la cuarta. La quinta, sexta y séptima performances son casos especiales que van a ser enfocados individualmente.

La estética de la primera performance mostrada, “La dama caliente”, tematiza la mirada masculina objetivando a la mujer. La siguiente, “Punkis alegres”, tematiza la rutina diaria y el afán de lucro capitalista; las dos se inscriben en una estética carnavalesca. “Querubines del demonio” de manera anárquica muestra la vida cotidiana en la zona peatonal de “preciados” en Madrid. A ello se opone la estética de “Los olvidados”, que sigue una estética naturalista o mejor dicho, de línea

documental. Muestra a los actores de *Noviembre* representando un grupo de teatro de decepcionados.

En las primeras performances los actores llevan un vestuario de payasos, que se puede interpretar como un contrapunto de la sociedad; enfocar temas tabú los acerca aún más a la estética carnavalesca, así como mostrar un mundo al revés en “Punkis alegres”. Significativo en este sentido es también el vestuario de los demonios en “Querubines del demonio”, que muestra la semiótica del carnaval sacando lo que está adentro hacia afuera. Gracias a la estética carnavalesca hay aquí una mención explícita al sistema del medio de la performance en general. Pero con ello no basta para la referencia intermedial. En estas cuatro performances se destaca el uso de una técnica de filmación especial: *la cámara en mano, con el rápido cambio de enfoques y el movimiento propio de una cámara de mano puede crear la ilusión de la inexistencia de la separación espacial-temporal*. Así, subrayando esta ilusión, el espectador de cine tiene la sensación de estar en el mismo lugar que los actores. Mañas rodó estas escenas con un público auténtico y dejó improvisar a los actores de la película, lo que puede verse como una referencia a la “reproducción parcial del sistema”. Muchas “menciones evocativas del Sistema” demuestran que estas cuatro performances actuadas se pueden llamar “contaminación del sistema qua translación”. La función intermedial en este caso, principalmente, es lograr la ilusión altermedial del mismo modo que una memorial.

El cuadro “Las meninas” de Velázquez juega un papel importante, tanto por la historia de *Noviembre* como por la función de la intermedialidad en la película. El cuadro de Velázquez tematiza la multiplicación de la mirada y el proceso artístico de crear una pintura. Para la historia de la película la referencia intermedial singular se usa para subrayar y explicar el deseo de Alfredo por hacer un teatro más cerca de la gente, porque después de haber visto el cuadro él quiere hacer un teatro involucrando directamente al público en el proceso teatral. En el contexto de la película y su representación de diferentes medios, este cuadro demuestra una función relevante de la intermedialidad como es la generación de sujeto observador y, con ello, la constitución de un espacio estético. Este recurso es usado en las entrevistas de la película en las que los actores responden a preguntas no pronunciadas involucrando al observador como entrevistador. El mismo procedimiento vemos en las performances actuadas, cuando los actores se dirigen

directamente a la cámara de mano. Así que Mañas encontró una manera de imitar el elemento de separación medial entre cine y teatro, el observador presente, con recursos del propio medio. Aquí, la intermedialidad genera un sujeto y con ello el espacio estético.

En la performance “El atentado” Noviembre simula un atentado en la calle. Esta performance muestra un de la película entera de manera inversa. Con la performance ellos tratan de incorporar una ficción dentro de la realidad, tematizando problemas de la realidad. Está filmado en un estilo documental, una mezcla de *expository mode* y *observational mode*, por lo que se trata de una “mención de sistema simulada intramedial”, refiriéndose al género documental. A continuación se tiene que mencionar que en ello se ve un reflejo de la película entera que intenta lograr la ilusión de realidad en la ficción, mediante el género del documental drama.

La performance “Mesías”, como “mención explícita del sistema”, tiene mucha importancia por el significado intradieгético. En ella se encuentra la traición del manifiesto de Noviembre y con ello la separación del grupo. Esta performance se destaca por su inequívoca crítica política a regímenes totalitarios. Lo más importante de esta performance es la referencia intermedial singular a la Biblia, que anticipa el final de la historia; el final del grupo. Así que la intermedialidad en este caso está usada para ampliar el significado de la obra.

En la escena siguiente Alfredo regresa a casa por la enfermedad de su hermano y encuentra una nueva motivación para seguir con su trabajo. La referencia intermedial singular al teatro de títeres, que representa la pura versión semiótica del teatro, es aquí un símbolo del impacto positivo del trabajo teatral en un espectro pequeño, en contraste con el teatro tradicional.

La última performance en el “Teatro real” muestra el final del grupo de manera dramática, al morir Alfredo en el escenario. Aparte de algunas referencias intramediales importantes para la historia de la película se encuentra también una función intermedial. Las entrevistas se intercalan en esta última escena continuamente con la representación escénica de la performance, y critican lo que era la intención de los actores “jóvenes” de Noviembre: “Queríamos cambiar el

mundo y ahora intento que el mundo no me cambie a mí“ (*Noviembre* 01:33:09). Es así que las entrevistas funcionan como mención del sistema explícito y critican a la performance en sí. Mientras que la performance de la representación escénica critica al teatro tradicional. La película sería un manifiesto contra la performance si no existiera la escena con el hermano de Alfredo, al igual que la toma detallada de la pistola de Alfredo en el suelo del escenario acompañado con el texto “El arte es un arma cargada de futuro“. Respecto a la muerte de Alfredo este comentario suena sarcástico, pero teniendo en cuenta la escena de Alejandro, el hermano de Alfredo, queda la esperanza de que el arte puede cambiar algo en un pequeño aspecto.

Conclusión

Como se mostró en el análisis de los procesos intermediales en *Noviembre* los fenómenos intermediales corresponden a diversas funciones.

Antes de dedicarse a ello, hay que destacar la relación entre realidad y ficción que enfocó el director en la elección del género. Mañas mezcló elementos del estilo documental con la ficción para generar la percepción de la ficción más cercana a la realidad. Con ello plantea una implícita crítica al documental. Se encuentra allí una contaminación del sistema intramedial. Gracias a la revelación de la ficción desde el principio logra una crítica implícita al documental. El proceso intramedial se entiende como catalizador de una crítica implícita al incorporar elementos específicos del género.

Hay que marcar en este sentido también a los actores elegidos, algunos de los cuales actuaron en los sesenta y setenta en grupos de *teatro independiente*. En ello se ve una referencia intermedial singular: los actores representan un elemento de la medialidad del teatro; por lo cual la propuesta experimental de Mañas “qué pasaría ahora si surgiera un grupo teatral como los que aparecieron entonces“, se pone más realista. Esta referencia intermedial singular, por un lado apoya el estilo documental y por el otro sirve como marcador del *teatro independiente*. En relación con la ficcionalidad de la historia, el *teatro independiente* es colocado a distancia de la realidad para permitir la contemplación del medio y no de un cierto grupo. Por el juego de la realidad y la ficción, y gracias a los procesos intra- e intermediales, se abre un espacio estético que facilita observar de manera crítica el medio del cine y del teatro.

El análisis ha mostrado cuatro funciones más de la intermedialidad que se tienen que destacar. Ante todo hay que mencionar que ningún fenómeno intermedial expresa una sola función. La primera función aquí presentada es la de la memoria. La película entera corresponde con su temática y forma de representación del medio de la performance, con su “contaminación del sistema qua translación” una función de memoria. En las performances escenificadas se encuentra una concentración de las referencias evocativas y explícitas de la performance, virtualizando un sujeto con el que se simula la presencia de un espectador, imitando el elemento específico de la performance, cual es el espectador presente en el proceso teatral.

La función focal sería la segunda función. Con ello quiero destacar un fenómeno intermedial que se refiere tanto a la historia intradiegética como a un elemento específico del medio al que se refiere, en este caso la perform)ance. “Las meninas” juega gran importancia desarrollando el teatro documental en la historia intradiegética, que a su vez es reflejada en la película entera. También tematiza el elemento definitorio para la representación de la performance: la virtualización del sujeto, que está lograda en esta película por el modo de conducir la cámara.

La tercera función sería la creación de un nivel metamedial de crítica. Las entrevistas con los actores supuestamente envejecidos representan un nivel que posibilita la crítica de la performance presentada en la Narración escenificada, cuya meta es criticar el teatro tradicional. Lo que se veía ya en los procesos intramediales del género elegido por esta película.

La cuarta función sería la de abrir un nivel de significado adicional. Por la mención explícita del sistema intermedial de teatro de títeres se abre un significado adicional al supuesto final, que establece una crítica tanto al teatro como a las performances del grupo *Noviembre*; abre la propuesta de que aún desde una pequeña experiencia, algo puede cambiar. El teatro no ha podido cambiar a la sociedad, nunca lo hará; pero hemos visto que el teatro puede influir en algunas personas al punto de modificarlas, al menos en un aspecto, tal vez por un momento.

8.4 Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Anne-Marie Kuhfuß
Geburtsdatum	16. September 1984
Geburtsort	Datteln
Nationalität	Deutsch

Ausbildung

Grundschule	1991-1995 Grundschule St. Gottfried in Lünen
Schule	1995 - 2004 Städtisches Gymnasium in Lünen–Altlünen mit Abschluss Abitur
Ausbildung	2004-2005 Krankenpflegeausbildung Universitätsklinik Tübingen
Universität	seit Sommersemester 2006 Romanistik; Spanisch u. Portugiesisch an der Universität Wien Schwerpunkt: Medienwissenschaften Nebenfächer: Germanistik und Deutsch als Fremdsprache September-Februar 2008 Universidad Autónoma de Madrid in Madrid, Spanien (Erasmus) Februar-Juli 2011 Uraler Staatliche Pädagogische Universität in Jekaterinburg, Russland (DAF Auslandpraktikum)