

Leseprobe

# Medienkomparatistik

Beiträge zur  
Vergleichenden Medienwissenschaft

4. Jahrgang

2022

Herausgegeben von  
Lisa Gotto und Annette Simonis

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2023

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2023  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)  
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg  
Alle Rechte vorbehalten

Print ISBN 978-3-8498-1887-6  
E-Book ISBN 978-3-8498-1888-3  
ISSN 2627-1591  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

# Inhaltsverzeichnis

Anna Isabell Wörsdörfer (Münster) Remediatisierungen. Zur televisiven Dynamisierung der Bildkunst in der französischen Krimiserie <i>L'art du crime</i> .....	7
Joachim Harst (Köln) Virtuelle Investigationen. Transformationen des Indizienparadigmas zwischen Sherlock Holmes und <i>Forensic Architecture</i> .....	23
Annette Simonis (Gießen) Gefilmte Pinguine als Romansujet. Zur Adaption von Fernseh-Naturdokumentationen in den Romanen von Hazel Prior .....	45
Corinna Dziudzia (Gotha / Erfurt) Digitale Reflexionen und potenzierte Intermedialität. Banksy in Pompeji .....	65
Alexandra Müller (Gießen) Atmende Faxgeräte, widerspenstige Schreibtischlampen und Schreibtisch-Sekretärin-Hybride. Büromaterialien und Bürodinge in Kunst und Literatur .....	87
Laura Zinn (Gießen) ,Goethe goes Rammstein'. Rammsteins „Vertonungen“ von Goethes Gedichten als Arbeit am Klassiker .....	123



Anna Isabell Wörsdörfer (Münster)

## Remediatisierungen

### Zur televisiven Dynamisierung der Bildkunst in der französischen Krimiserie *L'art du crime*

Die französische Krimiserie *L'art du crime* ist nicht die erste, die bildende Kunst und Verbrechen zueinander in Beziehung setzt.<sup>1</sup> Das US-amerikanische *crime drama* um den Kunstfälscher und Polizeiberater Neal Caffrey *White Collar* (USA Network, 2009-2014) und der japanische Anime *Kyattsu Ai*, zu Deutsch: *Katzenauge*, (Nippon Television, 1983-1985) über die Kunstdiebstähle eines kriminellen Schwesterntrios bringen Kunstverbrechen gleichfalls im Serienformat auf die internationalen Bildschirme. Auch im Filmgenre lösen Bilder wiederholt kriminalistische Ermittlungen aus: Ron Howards *The Da Vinci Code* (USA 2006) und Jim McBrides *Uncovered* (Großbritannien/Spanien 1994) etwa, beides Literaturverfilmungen, nehmen bei der actiongeladenen Polizeiflücht bzw. Verbrecherjagd ebenso ihren Ausgang bei versteckten Hinweisen auf (realen oder fiktiven) Gemälden. Im Gegensatz zu den genannten Beispielen, die intermediale Bezüge<sup>2</sup> innerhalb ihrer audiovisuellen Darbietung auf Inhaltsebene in Form von Bild- und anderen Kunstreferenzen in hoher Frequenz realisieren, zeichnet sich *L'art du crime* darüber hinaus durch eine komparatistische Verhandlung divergierender – bildkünstlerischer und televisiver – Medialitäten auf Diskursebene aus, die im Zentrum des vorliegenden Artikels steht.

Die seit 2017 mit bislang 20 Episoden in sechs Staffeln auf *France 2* ausgestrahlte Serie um das ungleiche Ermittlerduo Antoine Verlay (Nicolas Gob), Capitaine beim Pariser OCBC,<sup>3</sup> und Florence Chassagne (Eléonore Bernheim), Kunsthistorikerin im Louvre, inszeniert – so die grundlegende These – das Aufbrechen starrer Mediengrenzen,<sup>4</sup> genauer: der malereiinhärenten Momenthaftigkeit statischer Visualität, indem sie diese unter Einsatz genuin televisiver Medienspezifika dynamisiert, komplexe Handlungsfolgen aus ihr generiert. Aus der audiovisuellen Kommunikationssituation, die das Seriengenre mit dem Film teilt und Elemente narrativer und dramatischer Kommunikationssituationen

---

1 Die Idee zu diesem Aufsatz ist aus einer Vortragsdiskussion zur Literaturverfilmung von Arturo Pérez-Revertes Kunstkriminalroman *La tabla de Flandes* entstanden. Ich danke Dr. Alexandra Müller für den Hinweis auf die hier im Fokus stehende französische Serie.

2 Vgl. Irina O. Rajewski. „Was heißt ‚Intermedialität‘?“ In: Dies. *Intermedialität*. Tübingen: Francke, 2002, S. 6-27, hier: S. 16f.

3 *Office central de lutte contre le trafic des biens culturels*.

4 Zu den Formen von Medialität vgl. Knut Hickethier. „Medium und Medien.“ In: Ders.: *Einführung in die Medienwissenschaft*. 2. Auflage. Stuttgart: Metzler, 2010, S. 18-36, hier: S. 27f.

fusioniert,<sup>5</sup> lässt sich die Hybridität der televisiven Medialität ableiten: Besitzt sie einerseits (dramatische) Charakteristika von Theatralität, die eine „im Hinblick auf eine spezifische Wahrnehmung [hier via Kamera, A. W.] vorgenommene Inszenierung von Körperlichkeit zur Aufführung“<sup>6</sup> bringt, zählen andererseits Merkmale audiovisueller Narration zu ihren festen Bestandteilen, die im Falle der TV-Serie von Serialität – dem Zusammenspiel von Wiederholung, Stagnation und Progression im seriell organisierten Erzählfluss – gekennzeichnet ist.<sup>7</sup> Die in *L'art du crime* behandelten Gemälde französischer und europäischer Künstler – von Gustave Courbet und Edgar Degas bis Camille Claudel, von Leonardo da Vinci und Hieronymus Bosch bis Vincent van Gogh – werden so durch die Verwebung in die wöchentliche Kriminalgeschichte aus ihrer statischen Visualität und historischen Isolation herausgehoben und mittels bewegter Bilder, televisiv-remediativiert, in einen neuen dynamischen und aktualisierten Handlungs- und Deutungszusammenhang integriert.

Die Analyse vollzieht sich in drei Schritten: Nach einer ersten generischen Bestimmung von *L'art du crime*, bei der insbesondere auch serielle und theatrale Elemente der Gesamtproduktion zur Diskussion kommen, werden audiovisuelle serielle Narrativität und Theatralität als Komposita televisiver Medialität sodann an je zwei exemplarischen Kriminalfällen in Bezug auf die in diesen Episoden jeweils aufgegriffenen bildkünstlerischen Artefakte untersucht: Serialität als Erzählprinzip steht am Beispiel der Folgen „Une œuvre au noir – Partie I et II“ (1x05 und 1x06), die unter anderem von Géricaults Monomanen-Zyklus handeln, und der Folgen „Une ombre au tableau – Partie I et II“ (2x01 und 2x02), in denen ein Restaurator Kopien von Monet-Gemälden anfertigt, im Zentrum. Theatralität wird anhand der Episoden „Une mort galante – Partie I et II“ (1x03 und 1x04), in denen ein Kunststudent Watteau-Bilder leiblich nachstellt, und der Episode „Danse de sang“ (4x02), in der ein Mordfall im Moulin Rouge, in der Belle Époque zweite Heimat von Toulouse-Lautrec, zur Lösung der Amnesie der Hauptzeugin theatral rekonstruiert wird, Gegenstand der Analyse.

---

5 Vgl. Christian von Tschilschke. „Film.“ In: Jochen Mecke, Herman H. Wetzel (Hg.). *Französische Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Tübingen: Francke, 2009, S. 249-280, hier: S. 252.

6 Vgl. Erika Fischer-Lichte. „Einleitung: Theatralität als kulturelles Modell.“ In: Dies. (Hg.). *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Tübingen: Francke, 2004, S. 7-26.

7 Vgl. ausführlich Markus Schleich; Jonas Nesselhauf. „Narration.“ In: Dies. (Hg.). *Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration*. Tübingen: Francke, 2016, S. 95-218, hier: 118, vgl. auch grundlegend Knut Hickethier. *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg: W. Faulstich, 1991, hier: S. 10.

## 1. *L'art du crime*: Serielles Erzählen im Flexi-Narrativ und kunsthistorische Verbrecherjagd

Die von den beiden Drehbuchautoren Angèle Herry-Leclerc und Pierre-Yves Mora kreierte und von *Gaumont Télévision* produzierte Serie, deren Auftaktfolge am 17. November 2017 im französischen Fernsehen<sup>8</sup> lief und deren bislang letzte Episode am 19. Dezember 2022 ausgestrahlt wurde, ist makrostrukturell als Flexi-Narrativ<sup>9</sup> mit einem übergreifenden Plot – der Beziehungsentwicklung zwischen Capitaine Verlay und Madame Chassagne und ihrer beiderseitigen psychischen Dispositionen – und jeweils einem Fall der Woche – dem Kriminalfall mit Kunstbezug mit wechselnden Tätern, Kunstobjekten und Malern – angelegt. Was die äußere serielle Gestalt anbelangt, besteht bei den sechs realisierten Staffeln ein formaler Bruch zwischen der zweiten und dritten Staffel: Umfassen die ersten beiden je drei zu Doppelfolgen mit einer Episodenlänge von 45 Minuten arrangierte Fälle, besteht eine Staffel ab der dritten aus je zwei 90-minütigen Episoden bzw. Kriminaluntersuchungen. Paratextuell gerahmt wird die Serie durch das kontinuieritäts- und identitätsstiftende 22-sekündige Intro,<sup>10</sup> das Figurenvorstellung und Atmosphärik miteinander kombiniert: Auf den Zoom ins Auge des in einem Gang des OCBC stehenden Capitaine Verlay folgen über einen animierten Tatort und Delacroix' *Liberté guidant le peuple* (1830) gelegte perspektivische und strahlenoptische Graphiken, die vom Zoom aus dem Auge der in einem Saal des Louvre stehenden Florence Chassagne abgelöst werden, auf den die Titeltkarte eingeblendet wird.

Die beliebte, mit dem Zuschauerpreis 2021 des *Festival des créations télévisuelles Luchon* ausgezeichnete Serie<sup>11</sup> erhält ihre besondere Charakteristik durch das Zusammenspiel des auf den ersten Blick disparaten, sich jedoch ideal ergänzenden Ermittlerpaars, des impulsiven, in Kunstdingen unbeschlagenen Antoine Verlay und der gelehrten, von einer Angststörung befallenen Florence Chassagne. Diese ist seit einem Schicksalsschlag in ihrer Kindheit, dem unerwarteten frühen Tod der Mutter, in der Lage, sich mit berühmten – längst verstorbenen – Künstlern zu unterhalten, die sie sich während der Gespräche in der jeweils laufenden Ermittlung (und darüber hinaus) real-körperlich vorstellt. Televisiv umgesetzt wird das Ganze schauspielerisch-theatral, das heißt die Maler treten Florence wie dem Fernsehpublikum tatsächlich, leiblich-materiell, vor Augen, ihre Performance ist in der Rezeption von letzterem nicht selbstständig zu imaginieren, sondern wird audiovisuell wahrgenommen. Die realisierte Aufführung der Künstlerpersönlichkeiten kann somit als eine typische

8 Die ersten drei Staffeln der Serie sind unter dem angliisierten Titel *Art of crime* im deutschen TV auf ZDFneo gezeigt worden (Stand: 01.01.2022).

9 Vgl. Schleich; Nesselhauf. „Narration“, S. 132-136.

10 Vgl. Schleich; Nesselhauf. „Narration“, S. 188-192.

11 <https://www.festivaldeluchon.tv/palmares-23eme-edition/> (letzter Zugriff am 03.01.2022).

Ausdrucksform der Theatralität von *L'art du crime* gelten, die das sonst statische Andenken an die Maler und ihr Werk im wahrsten Sinne des Wortes verlebendigt.

Im Laufe der episodischen- und staffelübergreifenden Handlung zeigt sich mehr und mehr, dass auch Capitaine Verlays künstlerische Blockade einem traumatischen Kindheitserlebnis, nämlich der Scheidung seiner Mutter vom gefühlkalten Vater, geschuldet ist. Verlays und Florence Chassagnes Leben haben sich ausgehend von einem Schlüsselgemälde, Monets *Un coin d'appartement* (1875), auf dem der Maler seinen Sohn Jean verewigte, komplementär entwickelt: Ist die Trennung von diesem Bild bei Verlay der (unbewusste) Auslöser, seither jegliche Kunst aus seinem Denken zu verbannen, steht selbiges für Florence am Anfang ihrer Fähigkeit, mit sämtlichen verstorbenen Malern zu kommunizieren. Die Verwobenheit ihrer Schicksale zeitigt zugleich einen seriellen Effekt: Bestimmte Gemälde, wie dasjenige des Impressionisten Monet, tauchen wiederholt in verschiedenen Episoden auf und aktivieren dergestalt das Seriergedächtnis von *L'art du crime*. Gleiches gilt für Jean-Honoré Fragonards galantes Rokoko-Gemälde *Le Verrou* (ca. 1777), das immer wieder – also seriell – die zunehmende erotische Spannung zwischen den beiden Protagonisten vergegenwärtigt und von Florence etwa auch im Traum mit Verlay und ihr in den Rollen des abgebildeten Paares nacherlebt (und mit ihren Therapeuten nachbesprochen) wird. Serialität wird hier also nicht nur durch die personelle Verdopplung, sondern auch durch die mehrmalige (imaginierte) Wiederholung der Handlung erzeugt – und somit Dynamik vermittelt. Aber nicht nur handlungsglobal, sondern auch in der Mikrostruktur jeder Einzelpisode wirkt die televisive Serialität im Kleinen, wie nun an den Fällen zu Géricault und Monet aufgezeigt wird.

## 2. Künstlerische Serien-Produktionen und seriell-televisive Ermittlungstätigkeit

Der dritte Fall führt Capitaine Verlay und Madame Chassagne in der Doppelfolge „Une œuvre au noir“ (1x05 und 1x06) auf die Spur der Werke des romantischen Malers Théodore Géricault (1791-1824): Vor seinem monumentalen Ölgemälde *Le Radeau de La Méduse* (1819) bricht Florences Vorgesetzte Delphine Étiembe (Patricia Thibault), Mitglied der Gesellschaft der Freunde Géricaults, bei einer Führung vergiftet zusammen. Als ihr junger Geliebter, der Arzt Fabien Délessère (Charles Templon), während der Beisetzung mit einem Messer verletzt und wenig später Delphines Ehemann Jacques (Christophe Laubion) zu Tode stranguliert werden, deuten alle Hinweise auf einen von Géricault besessenen Serientäter hin, der seine Opfer je einem der Monomanen aus der fünfteiligen Bilder-Serie des Malers zuordnet. Allerdings handelt es sich bei diesem nicht um die schizophrene Émilie Bazin (Joséphine Draï), die lediglich den aufgrund der von Géricault verwendeten Patina, Bitumen aus Judäa, bis dato unwiderruflichen Verfallsprozess des Schiffsbruchgemäldes aufhalten will, sondern um Délessère: Dieser ist der unbekanntes Sohn von Jacques Étiembe,

der dessen mittlerweile physisch und psychisch schwerkranke Mutter noch während der Schwangerschaft verließ – eine Parallele zu Géricault –, wofür der Verstoßene tödliche Rache übte.

Bei dem titelgebenden Bild der Episode handelt es sich um Géricaults für den Salon von 1819 eingereichtes 491 cm x 716 cm großes Gemälde *Le Radeau de La Méduse*, das seinerseits ein Verbrechen aus der jüngsten Geschichte Frankreichs darstellt:<sup>12</sup> Nachdem die Fregatte Medusa im Sommer 1816 auf dem Weg in den Senegal auf Grund gelaufen ist, lässt die Besatzung der sechs mitgeführten Notschiffe das eilig zusammengezimmerte und mit den 149 verbliebenen Männern völlig überfüllte Floß auf hoher See entgegen der Absprache im Stich. Nach 13 Tagen Überlebenskampf können nur 15 Schiffsbrüchige (von denen lediglich zehn die nächsten Tage überstehen) gerettet werden. Das Bild hält jenen Moment fest, in dem die Verbliebenen den Mast eines Rettungsboots am Horizont erkennen. Géricault gelingt es, die vorgängigen Horrorerlebnisse der Seenot in der Rettungsszene zu bannen, wie Florence im Gespräch mit dem imaginierten Maler (Emmanuel Leconte) feststellt:<sup>13</sup> Die zerbissenen Lederreste zeugen vom Hunger, Mimik und Gestik einzelner Figuren vom zuvor eingetretenen Wahnsinn und schließlich die Axt und die blutroten Stoffe von Mord und Kannibalismus auf dem Meer.

Nichtsdestotrotz stellt das Bild eine Momentaufnahme dar, hält in seiner Visualität lediglich einen kurzen Augenblick fest, was durch die namentliche Anbindung an die mythische Medusa, Gorgonen-Tochter, deren Blick alles versteinert bzw. statisch verewigt, noch verstärkt wird:<sup>14</sup> Das Gemälde ist geprägt von Stillstand, die Aktion liegt jenseits des Dargestellten – ein Aufbruch ist nur in einem anderen Medium, der TV-Serie, möglich: „Une œuvre au noir“ konstruiert um das Gemälde herum eine Erzählfolge, die *Le Radeau de La Méduse* einerseits zum Ausgangspunkt und möglichem Motiv für den Mord an Delphine Étienne macht, wie Florence mutmaßt: „Je sais pas encore ni comment ni pourquoi, mais le meurtre est lié au *Radeau de La Méduse* et pas au divorce“ (*Une œuvre au noir* – Partie I, 13:35-13:39). Andererseits dynamisiert die Episode das Dargestellte unter Heranziehung der weiteren Entstehungsumstände des Werks: Géricault verwendete zur Schattierung des bereits zu seiner Zeit stark abgetönten Gemäldes das chemisch instabile Bitumen von Judäa, das für eine stete unaufhaltsame Verdunklung des Bildes sorgt.<sup>15</sup> Diese Prozesshaftigkeit

12 Zu Entstehung, Komposition und Rezeption des Gemäldes vgl. ausführlich Lorenz E. A. Eitner. „The Raft of the Medusa.“ In: Ders. *Géricault. His Life and Work*. London: Orbis Publishing, 1983, S. 136-206.

13 Vgl. „Une œuvre au noir – Partie I.“ In: *L'Art du crime*. Frankreich 2017-2022, hier: 19:05-20:29. Alle weiteren Belege aus der Serie werden fortan unter Angabe von Episodentitel und Zeitangabe in Klammern im Fließtext vorgenommen.

14 Vgl. Hans Richard Brittnacher. „Untergang im Bann des Mythos? Der Schiffbruch von Théodore Géricault bis Merle Kröger.“ In: Ders., Achim Küpper (Hg.). *Seenöte, Schiffbrüche, feindliche Wasserwelten. Ozeanische Schreibweisen der Gefährdung und des Untergangs*. Göttingen: Wallstein, 2018, S. 279-296, hier: S. 287.

15 Vgl. Eitner: „The Raft of the Medusa“, S. 184.

ausnutzend, motiviert *L'art du crime* die Handlungen der verdächtigen Émilie Bazin, die den Verfall durch ihre Nachforschungen und Experimente zu stoppen gedenkt. Ihre angenommene Täterschaft stellt narratologisch jedoch einen *red herring*, eine falsche Fährte, dar, der nichtsdestoweniger das Moment des Seriel-len innewohnt, wie nun zu zeigen ist.



Abb. 1: Théodore Géricault: Le Radeau de La Méduse, Musée de Louvre, 1819.

Beim Nachspüren der Arbeitshypothese eines obsessiven Géricault-Liebhabers entdeckt Florence ein (bildkünstlerisches) Muster hinter der Vorgehensweise des Unbekannten: die Opfer-Auswahl nach und -Identifikation mit Géricaults Monomanen-Reihe. Die fünf der zehn erhaltenen Portraits, die der psychisch angeschlagene Maler für Dr. Étienne-Jean Georget, Chefarzt der Pariser Salêtrière, wahrscheinlich im Winter 1822/23 anfertigte,<sup>16</sup> dienen dem Täter (scheinbar) als Orientierungspunkte, die auch das Ermittlerteam entziffern und so mögliche gefährdete Personen vorhersagen kann – es handelt sich auf Basis des Bilder-Zyklus um eine Mord- bzw. Angriffsserie: „Le tueur, il n’assassine pas seulement ses victimes devant *Le Radeau de La Méduse*. [...] Il suit une série de

16 Vgl. Lorenz E. A. Eitner. „The Portraits of the Insane.“ In: Ders. *Géricault. His Life and Work*. London: Orbis Publishing, 1983, S. 238-288, bes. S. 238-249 sowie weiterführend Udo Schubert. *Die „Irrenporträts“ von Géricault für Dr. Georget (1822/23) mit einem Vortrag von M. Putscher, Leiden 1986*. Feuchtwangen: Kohlhauser, 1989.

tableaux“ (*Une œuvre au noir* – Partie I, 35:38-35:45). Indem die Varianten des auf Leinwand festgehaltenen Wahnsinns – der Kindesentführung (Delphine Étienne, für die Adoption des Sohnes), des Diebstahls (Fabien Délessère) und der Spielsucht (Jacques Étienne) – als Handlungsmotive etabliert und in die televisive Narration eingebaut werden, dynamisiert sich ihre Funktion innerhalb der fortlaufenden Verbrechersuche, die anhand der zwei noch fehlenden Etappen (des militärischen Wahns und des Neids) zu einer in die Zukunft gerichteten seriellen ‚Schnitzeljagd‘ wird. Auf die letztendlich richtige Spur gelangen Verlay und Florence Chassagne aber erst, als bei der Obduktion von Jacques Étienne ein Zettel in seinem Mund gefunden wird, der ihn mit dem Neid (und nicht mit der Spielsucht) verbindet (vgl. *Une œuvre au noir* – Partie II, 20:00-20:54), sodass klar ist, dass die serielle Zuordnung des Täters nicht auf profunden Kunstkenntnissen beruht und die von Géricault besessene Émilie nur die von ihm manipulierte Marionette, ein Ablenkungsmanöver, ist. *L’art du crime* bedient sich demnach des in Leben und Werk des Malers omnipräsenten Motivs des Wahnsinns im Sinne einer produktiven Rezeption, indem die TV-Serie es zur Hervorbringung der sich prozessual entwickelnden seriellen Narration als zentralen Handlungsmotor einsetzt. Der aus dem Umfeld des historischen Géricault entlehnte Aspekt der psychischen Störung wird zusammen mit anderen lebensweltlichen Parallelen zum Künstler – Géricault verlässt seine schwangere Geliebte, die Ehefrau seines betagten Onkels,<sup>17</sup> ebenso wie Jacques Étienne die Mutter Délessères – in der seriellen Handlungskomposition der Episode produktiv verarbeitet. Serialität steuert dabei, wie an den Monomanen-Portraits aufgezeigt, einen essentiellen, die Statik der Bildkunst überwindenden dynamischen Effekt bei, wie auch am nächsten Fall mit Bezug zum Impressionisten Claude Monet (1840-1926) zu beobachten ist.

In der Doppelfolge „Une ombre au tableau“ (2x01 und 2x02) entdeckt Capitaine Verlay am Ort eines Kunstraubs, den ein anonymes Anrufer zuvor angekündigt hat und in dessen Folge (auf den ersten Blick) Monets berühmtes Gemälde *L’été. Champ de coquelicots* (1875) bei der Jagd nach dem Flüchtigen zerstört wird, die Leiche eines Kunstrestaurators. Zwar stellt sich das zerschnittene Bild als Kopie heraus, doch entlarvt Florence Chassagne das eigentlich in einer Privatsammlung, derzeit aber für eine Ausstellung im Musée d’Orsay befindliche Original als Fälschung. Verdächtig ist der Schwager des Ermordeten, Frédéric Roussel (Guillaume Marquet), begabter Monet-Kopist, dessen Ehefrau Laurence (Léna Bréban) vor Kurzem an einer Krebserkrankung gestorben ist – wie Camille Doncieux, Monets Muse und erste Ehefrau. Im Laufe der Ermittlungen entpuppt sich Laurences’ Tod als vertuschter Mord (ihr wurde über einen längeren Zeitraum arsenhaltiges Scheeles Grün in den Tee gemischt) und es stellt sich heraus, dass die Täterin, ihre beste Freundin und Restauratorin Sandra Chevais (Maud Forget) die Kopien Roussels, den sie zwanghaft, aber unerwidert liebt, stiehlt, weil die Sterbende den Namen ihrer Mörderin in einer letzten Tat auf einem der Bilder verewigt hat. Sind die Mordfälle solchermaßen

17 Vgl. Eitner. „The Raft of the Medusa“, S. 175.

aufgeklärt, kann auch das illegal in die Kasachische Botschaft gelangte Original von Monets *Klatschmohnfeld* – durch einen vom OCBC abgeseigneten ‚Rückdiebstahl‘ – wiederbeschafft werden.

Bei Verlays und Chassagnes viertem Fall stehen weniger die Bildinhalte von Monets Gemälden mit ihren impressionistischen Spezifika<sup>18</sup> als vielmehr deren Manifestationsformen im Zeichen der Serialität: Der Einzigartigkeit des Originals stehen die vielfältigen Reproduktionen – Fälschungen und Kopien – gegenüber, deren Unterschied Florence dem Capitaine zusammen mit ihrem Kollegen im Louvre, Hugo Prieur (Emmanuel Noblet), folgendermaßen erklärt:

FLORENCE: Il ne faut pas confondre une copie et un faux.

HUGO: Oui, les règles sont très strictes. La copie d'œuvre de musée exige une autorisation préalable. Sa taille doit être vingt pour cent inférieure ou supérieure à l'original.

FLORENCE: Et c'est tout à fait légal.

HUGO: Et bien sûr, le copiste n'a pas droit d'imiter la signature du peintre (*Une ombre au tableau* – Partie I, 7:35-7:53).

Handelt es sich hier auch nicht um das Serien-Phänomen einer postmodernen Ästhetik im Sinne Umberto Ecos,<sup>19</sup> das die technische Reproduzierbarkeit im aktuellen ‚Zeitalter der Wiederholung‘ zur Voraussetzung hat, sondern um die Einzelleistung eines talentierten Kopisten, so bewirkt doch auch diese Vervielfältigung eine narrative Ausdehnung der Episodenhandlung um das Gemälde Monets, dessen oberste Absicht doch die visuelle Erzeugung der ‚Augenblicklichkeit‘ – erkennbar an der raschen, skizzenhaften Malweise – gewesen ist.<sup>20</sup> Ähnlich wie Géricaults seriell organisierte Reihe der Monomanen erzeugen die Monet-Kopien Roussels innerhalb der kriminalistischen Handlung Bewegung, sind Anlass der fortgesetzten Suche nach dem jeweils nächsten Werk, das die Ermittler in immer neuen Etappen ansteuern: Das serielle Motiv der – per se pluralistischen – Kopie überwindet somit die Statik des impressionistischen originalen Unikats und unterstützt dergestalt die televisive Darbietung in bewegten Bildern.

Auf der Inhaltsebene fließen in „Une ombre au tableau“ – wie schon in „Une œuvre au noir“ – zahlreiche lebensweltliche Aspekte der Malerbiographie in die Konstruktion der Handlung ein, die vor allem Monets Beziehung zu Camille

18 Vgl. etwa Felix Krämer (Hg.). *Monet und die Geburt des Impressionismus*. München: Prestel 2015 und Christoph Heinrich: *Monet. 1840-1926*. Köln: Taschen, 1993 sowie speziell zur Phase, in der *L'été. Champ de coquelicots* entstand, Richard Thomson: „The Suburbs of Paris.“ In: Henri Bovet (Hg.): *Claude Monet, 1840-1926*. Paris: Réunion des musées nationaux, 2010, S. 118-141.

19 Vgl. Umberto Eco. „Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien.“ In: Ders.: *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. Leipzig: Reclam, 1990, S. 301-324.

20 Vgl. Felix Krämer. „Harmonie der wahren Farben.“ In: Ders. *Claude Monet*. München: Beck, 2017, S. 43-61, hier: S. 46.

und deren Todesumstände betreffen,<sup>21</sup> die Florence Cassagne mit dem vorgestellten Monet (Bertrand Combe) erörtert (vgl. *Une ombre au tableau* – Partie I, 21:07-21:51). Die vermeintlich zufällige Parallele zum Monet-Kopisten Roussel und seiner an Krebs gestorbenen Frau Laurence bringt die Kunsthistorikerin im Nachsinnen über Monets *Camille sur son lit de mort* (1879) dazu, in dieser einfachen seriellen Wiederholung einen Zusammenhang zu erkennen, der letztlich der Schlüssel zur Aufdeckung des bis dato unerkannten Mordes ist. Dabei spielt wiederum die Materialität der Malerei-Utensilien eine entscheidende Rolle: Lieferte im Géricault-Fall die Patina des Schiffsbruchgemäldes einen (in die Irre führenden) erzählerischen Nebenstrang der polizeilichen Untersuchung, führt das hochgiftige Scheele Grün, mit dem Monet unter anderem den Lichteinfall in Natursujets darstellte, das Team auf die richtige Fährte (vgl. *Une ombre au tableau* – Partie I 47:11-49:04). In der erzählten Handlung der TV-Serie wird die Farbe als malerischer Werkstoff zum entscheidenden *Clue* der Detektion. Doch sorgen nicht nur diverse (serielle) Narrativierungen, sondern auch Theatralisierungen für eine Dynamisierung der Darstellung, denen sich die Analyse nun am Beispiel der Fälle um Watteau/Artemisia Gentileschi und Toulouse-Lautrec zuwendet.

### 3. Theatralisierung der Bildkunst und Mordermittlung in Serie

In der Doppelfolge „Une mort galante“ (1x03 und 1x04) ermitteln Capitaine Verlay und Florence Chassagne in einer renommierten Pariser Kunsthochschule, in der einer der Schüler, Jérôme Barrière, nach einer Rokoko-Party ermordet aufgefunden wird. Es stellt sich heraus, dass der Tote, ein glühender Verehrer von Watteau (1684-1721), sowohl eine erfolgreiche Erpressung gegen den Direktor der Schule organisierte, der ihm für Jérômes Verschwiegenheit bezüglich seiner sexuellen Eskapaden zwei Watteau-Originale aus dem Archiv verschaffte, als auch ein ausschweifendes Liebesleben mit mehreren seiner Mitschülerinnen, so Jade (Linda Bouhenni), Amalia (Fleur Geffrier) und Carine (Camille Aguilar), pflegte. Wie die Untersuchungen zeigen, war Jérôme besessen davon, während des Geschlechtsverkehrs Watteau-Gemälde in personam nachzustellen, und schreckte dabei auch nicht vor Vergewaltigung zurück. In einer solchen ist tatsächlich das Mordmotiv zu finden, wobei die sich rächende Amalia, angestiftet von ihrer früher ebenfalls vergewaltigten Lehrerin Madame Minsky (Catherine Wilkening), gemeinsam mit dieser und Jérôme als Zielperson das Bildsujet *Giuditta che decapita Oloferne*, französisch: *Judith décapitant Holopherne* (ca. 1612) der italienischen Barockmalerin Artemisia Gentileschi (1593-1653) – auch ein Vergewaltigungsopfer – in der Mordnacht real reinszeniert hat. Madame Minsky als Kopf hinter dem Plan kann gerade noch aufgehalten werden, als sie

21 Vgl. Dorothee Hansen. „Monet und Camille. Biographie einer Beziehung.“ In: Dies., Wulf Herzogenrath (Hg.). *Monet und Camille. Frauenportraits im Impressionismus*. München: Hirmer, 2005, S. 22-41.

einen weiteren Schüler, Vincent (Jérémie Duvall), den sie fälschlicherweise der Komplizenschaft verdächtigt, in einer abermaligen Bild-Performance, Gentileschis *Giaele e Sisara*, französisch: *Yaël et Siséra* (1620), umbringen will.

Dass mit dem Watteau-zentrierten Fall der Theatralität ein größerer Stellenwert eingeräumt wird, zeichnet sich bereits bei der aufgedeckten Erpressung des Schuldirektors ab: In einem bei diesem aufgefundenen Umschlag befindet sich eine Bild-Collage, auf der Jérôme im Watteau-Gemälde *La partie carrée* (ca. 1713) den Kopf Pierrots durch den des Direktors ersetzt hat und ihn solchermaßen, so erklärt Florence (vgl. *Une mort galante – Partie I*, 40:35-42:11), suggestiv devianter Sexualpraktiken beschuldigt. Mit Pierrot<sup>22</sup> wird hier also eine Figur der *commedia dell'arte* – beliebtes Motiv des Malers – zum Bildgegenstand, die das Theatrale regelrecht verkörpert. Während Watteau die typenhafte Gestalt allerdings durch die Bannung auf Leinwand nicht nur ihrer leiblichen Dreidimensionalität, sondern auch ihrer (theatralen) Performanz beraubt, Statik an deren Stelle setzt, überführen Jérôme und seine ‚Mit-Akteure‘ beide Aspekte in ihren künstlerischen Live-Reenactments von Watteaus Sujets (wieder) in die Realität, erhalten ihre ursprüngliche Theatralität. Allerdings geht dabei die bei Watteau, Maler von *fêtes galantes*,<sup>23</sup> noch dezidiert eingeschriebene erotische Mehrdeutigkeit, die Florences Vater (Philippe Duclos) in Bezug auf *La partie carrée* vehement verteidigt und die die Forschung etwa auch hinsichtlich Watteaus ebenfalls in der Folge zur Sprache kommendem akademischem Aufnahmestück *Le Pèlerinage à l'île de Cythère* (1717) als konstitutiv betrachtet,<sup>24</sup> verloren: „Une mort galante“ substituiert diese durch die vereindeutigende Festlegung auf einen sexuellen Sinngehalt. Die TV-Serie hat sich zur konzisen Kriminalentwicklung, in diesem Falle eines Sexualdelikts, für eine Auslegung ohne Deutungsspielraum zu entscheiden. So lässt auch die Aussage der Mitschülerin Jade über eine Gemälde-Performance keinen Zweifel an Jérômes Absichten:

22 Zur Entwicklung der Figur zur Zeit Watteaus, insbesondere auf den französischen (Jahrmarkts-)Bühnen vgl. weiterführend Robert F. Storey. „L'Éducation Foraine. The Eighteenth Century.“ In: Ders.: *Pierrot. A Critical History of a Mask*. Princeton: Princeton University Press, 1987, S. 35-65.

23 Zur Entwicklung seines Beinamens vgl. Martin Eidelberg. „Watteau, peintre de fêtes galantes.“ In: Patrick Ramade (Hg.). *Watteau et la fête galante*. Musée des Beaux-Arts de Valenciennes. 5 mars – 14 juin 2004. Paris: Réunion des musées nationaux 2004, S. 17-28 und zur Entwicklung des historischen Konzepts vgl. François Moureau: „La fête galante ou les retraites libertines.“ In: Patrick Ramade (Hg.). *Watteau et la fête galante*. Musée des Beaux-Arts de Valenciennes. 5 mars – 14 juin 2004. Paris: Réunion des musées nationaux, 2004, S. 69-79.

24 Vgl. ausführlich Kirsten Dickhaut. „Gesellige Utopien in Antoine Watteaus Werk oder Das Dispositiv Kythera in der Malerei.“ In: Dies. *Positives Menschenbild und venezianità. Kythera als Modell einer geselligen Utopie in Literatur und Kunst von der italienischen Renaissance bis zur französischen Aufklärung*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2012, S. 293-422, hier: S. 248f.

JADE: [...] La dernière fois n'était pas un très bon souvenir pour moi. [...] Il a voulu qu'on fasse ça en imitant un tableau.

PARDO: Quel tableau?

JADE: Un Watteau, *Le faux pas*. Pour moi, c'était simplement un homme qui aide gentiment une femme à se relever. Je me suis pas méfiée. C'est après que j'ai vu ce que Watteau avait voulu peindre.

VERLAY: En fait, il la force et elle le repousse.

JADE: [...] Il supportait pas que le moindre détail y change. Il voulait avoir l'impression d'être dans le tableau (*Une mort galante* – *Partie II*, 6:11-7:25).

Jade beschreibt in der Sequenz als Opfer sexueller Gewalt die Theatralisierung von Watteaus *Fehltritt* (1717), bei dem das Gemälde die vorgängige Inszenierungsanweisung, die performative Imitation durch Jérôme und sie die einmalige Aufführung darstellt: Beide werden in diesem Arrangement zu Schauspielern, die die Rollen der auf dem Bild präsentierten Figuren einnehmen, durch ihre Körper zur (dramatischen) Darstellung bringen. Dabei wohnt dem Spektakel – im Gegensatz zum statischen Watteau-Gemälde, das lediglich den Moment einfängt – durch die dynamische Umsetzung eine theatrale Ereignishaftigkeit inne, die sich unter anderem dadurch auszeichnet, dass die Beteiligten ebendieses Ereignis zunächst lediglich erleben,<sup>25</sup> anstatt seine Bedeutung im selben Moment in vollem Umfang zu erfassen und verstehen, wie Jade, wie gesehen, rückblickend bestätigt. Jérômes selbsterklärtes Ziel ist in diesem Zusammenhang die Überwindung der theatralen Distanz durch die ganzheitliche Immersion in die dramatische Situation.

Die Reenactments innerhalb von „*Une mort galante*“ eröffnen noch eine weitere theatrale Dimension: Führt das im *Cold Open* der ersten Teilepisode mit der historischen Party, auf der die Schülerschaft der *École des arts* in opulenten zeitgenössischen Gewändern ausgelassen feiert (vgl. *Une mort galante* – *Partie I*, 0:00-1:45), die insbesondere im Rokoko (wie auch im Barock) ausgelebte Vorliebe der ostentativen (Selbst-)Inszenierung, verstanden als anthropologische Konstante, vor, ist Jérômes künstlerische mit einem Fotoapparat begleitete ‚Farb-Performance‘ zweier halbnackter Mädchen auf einer früheren Schulfeier, die in einem Flashback realisiert ist (vgl. *Une mort galante* – *Partie I*, 18:21-19:11), bereits eine theatrale Inszenierung im engeren Sinne.<sup>26</sup> Ihre Vollendung findet diese aber erst in den performativen Bilder-Nachstellungen der Barockkünstlerin Artemisia Gentileschi durch die Episodentäterin Madame Minsky, deren *Giaele e Sisara*-Imitation – im Gegensatz zu Jérômes Watteau-Performances – auch televisiv in der Serie repräsentiert wird:

25 Vgl. Erika Fischer-Lichte. „Performance, Inszenierung, Ritual. Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe.“ In: Jürgen Martschukat; Steffen Patzold (Hg.). *Geschichtswissenschaft und ‚performative turn‘. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*. Köln: Böhlau, 2003, S. 33-54, hier: S. 39.

26 Vgl. zur Unterscheidung Erika Fischer-Lichte. „Inszenierung und Theatralität.“ In: Herbert Willems, Martin Jurga (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S. 81-90, hier: S. 85.



Abb. 2: Artemisia Gentileschi:  
*Giaele e Sisara*. Szépművészeti  
Múzeum Budapest 1620.



Abb. 3: *Une mort galante – Partie 2*, 48:40.

Der Zugang zur inhaltlichen Sinnstiftung innerhalb der Kriminalhandlung liegt dabei sowohl im Leben der von der Forschung mitunter zur Feministin *avant la lettre*<sup>27</sup> stilisierten Malerin und ihrer Vergewaltigungserfahrung als auch im (wie schon bei Madame Minskys Ermordung Jérômes als ‚Vor-Bild‘ dienenden *Judith décapitant Holopherne*) biblischen Bildsujet selbst: Wie beim Judith-Motiv handelt es sich bei der Jaël-Darstellung um eine starke jüdische Frau aus dem Alten Testament, die einen ihr auch bildkompositorisch unterlegenen männlichen Feind des Volkes Israel bezwingt, ihm das Leben nimmt. Medial tritt von der malerischen zur televisiven Repräsentation eine veränderte Darbietung ein: Verewigt Gentileschis Gemälde den Moment unmittelbar vor dem tödlichen Schlag mit dem Schmiedehammer, endet also statisch vor der Umsetzung der Brutalität, erlaubt es die theatrale Spezifik von *L’Art du crime* den Mordversuch performativ bis zum Ende in Szene zu setzen, sodass echte Gefahr für den Sisara verkörpernden Vincent besteht. Es ist die theatrale Doppelkorporalität, durch die in der Serienhandlung Spannung erzeugt wird – denn führt Madame Minsky die Bluttat tatsächlich aus, verletzt sie nicht nur Vincents semiotischen Körper, sondern ebenfalls seinen phänomenalen Leib,<sup>28</sup> sodass er unweigerlich aus der (im Gentileschi-Bild sicheren) bildkünstlerischen Rolle fallen und die – beide Seiten in Waage haltende – Theatralität durch echten vollzogenen Mord vom illusorischen Spiel ins Lebensweltliche aufgelöst würde. Mit dem berühmten Pariser Variété Moulin Rouge als Schauplatz des nächsten Falls von Verlay und Chassagne kommt Theatralität in der TV-Serie in einer weiteren Facette zur Entfaltung.

In der Folge „Danse de sang“ (4x02) wird in den Kulissen des Moulin Rouge der Geschichtsprofessor Benoît Lafarge (Alexis Loret) mit einem Säbel erstochen tot neben einem Druck von Henri de Toulouse-Lautrecs (1864-1901) *Au Moulin-Rouge* (1892) aufgefunden; Hauptverdächtige ist seine Partnerin,

27 Vgl. Mary D. Garrard. *Artemisia Gentileschi and feminism in early modern Europe*. London: Reaction Books, 2020.

28 Zur Unterscheidung vgl. Fischer-Lichte. „Theatralität als kulturelles Modell“, S. 20.