

INTERMEDIALE BEZÜGE IN LITERATUR UND FILM

oder: 'Auf der Suche nach dem verlorenen Erzähler'

Überlegungen anhand des Romans *Koenigs Kinder* und des Spielfilms *Adam und Eva*

Vorspann

Dass die Methode das Ergebnis bestimmt, ist evident. Doch bereits unsere Sprache, die jeder – und v. a. der geisteswissenschaftlichen – Methode zu Grunde liegt, beschränkt uns bei der vergleichenden Betrachtung von Literatur und Film, um die es im Weiteren gehen soll: Bringen wir nicht (trotz aller intellektuellen, reflektierten Distanz) mit dem Kamera-Objektiv die im Wort angelegte Objektivität in Verbindung, mit dem abgefilmten, menschlichen Subjekt dagegen eher Subjektivität? Und wie weit kommt man mit den Fragen: „Wer sieht?“ „Wer spricht?“, die Genette an den literarischen Text stellt, wenn man sie an den *per se* auditiv-visuellen Film richtet?

Sicher ist, dass die Hinterfragung der Funktion des „Organisators der Bilder und Töne“ (Godard) bzw. des Bilder und Töne organisierenden Kollektivs genau wie die anders gelagerte, textinterne Frage nach dem Erzähler in beiden medialen Systemen nicht wirklich mit foucaultscher Lakonie beantwortet werden kann: „Wen kümmert's, wer spricht?“ (Foucault 1999: 48).

Subtext: Problematisierung der An-Sätze

Um die Problemstellung von Sprache und Methode weiterzuspinnen: Filmisches Erzählen, das auf ikonischen Zeichen beruht, nutzt ein so anderes Verfahren zur Abbildung von Realität und Fiktion als es Literaten tun, wenn sie eine Außen- oder Innenwelt in ein Buch überführen. Dieser Umstand erfordert gerade für Literaturwissenschaftler ein nicht unbeträchtliches Umdenken, das jedoch notwendig ist, wenn die strukturell verschiedenen Abbildungsverfahren von geschriebener und tönender Licht-Schrift berücksichtigt oder überhaupt nachvollzogen werden sollen.

Wer über das Erzählen in Film und Literatur diskutiert und somit über etwas, das wir alle lieben, nämlich: Inhalte/Geschichten nachdenkt, der gerät früher oder später auf die Fährte des Erzählers. Auf dessen Spur stellen sich unzählige Fragen: Ist die Suche nach dem Erzähler im Film etwas anderes als die nach einer 'objektiven Instanz'? Wie werden subjektive Innenräume, Figuren-Perspektiven filmisch geschildert und inwiefern unterscheidet sich diese Schilderung vom literarischen Äquivalent? Muss generell davon ausgegangen werden, dass Filmbilder nur mimetisch erzählen (vgl. Bisanz)? Handelt es sich bei Film um ein polymodales System, in dem also mehrere Instanzen ihre Stimme erheben oder muss ihm statt Vielstimmigkeit vielmehr eine „Anonymität der Erzählperspektive“ (Koch 2004: 60) attestiert werden? Kann der Tonfilm damit in letzter Konsequenz – ganz im Sinne Roland Barthes' – als subjekt-

und autorloser *Text* angesehen werden? M. E. ist in jedem Fall zumindest eine Dezentrierung der Ich-Perspektive zu konstatieren.

Doch all diese Fragen zu Narration in distinkten Systemen sowie weitere Diskurse, Diskussionen und Debatten innerhalb der Literatur- und Medienwissenschaften machen die Komplexität und Brisanz des Themas deutlich, aber auch, wie notwendig es wäre, für den Film ebenfalls eine adäquate Methode zu finden, den *plot* herauszufiltern. Denn mit so detaillierter, terminologisch stabiler Genauigkeit wie uns dies bei literarischen Texten möglich ist, kann es im filmischen System bisher nicht geleistet werden. Weder die Theorien von Arnheim, Bordwell, Chatman und Deleuze, noch die von Metz, bieten in der Praxis exakte Beschreibungsmodelle, die eine Freilegung und Deskription des *histoire*-Skeletts ermöglichen.

Natürlich können Fragen dieser Art, die umfassender Klärung bedürfen und eine breit angelegte, aussagekräftige Beispielanalyse voraussetzen würden, nicht in einem Essay beantwortet werden. Doch in Auseinandersetzung mit narrativen Strukturen in beiden Medien muss man sich ihrer als Hintergrundfolie bewusst sein, wenn die Betrachtung von Narration nicht beschränkt, nicht bloß innerliterarisch erfolgen soll.

Was dieser Essay jedoch vor der skizzierten Folie leisten wird, ist die Betrachtung struktureller Differenzen und Homologien anhand intermedialer Bezüge in den beiden Gattungen Roman und Spielfilm. Dieser Herausarbeitung müssen knappe Überlegungen zum jeweiligen System, dem die Werke zugehören, vorausgehen. Zuerst sollen die Eigenarten des filmischen Systems durch einige faktische Eckpunkte umrissen werden, während ein Grundwissen über wesentliche Funktionsweisen von Literatur vorausgesetzt wird.

‘Lichtsprache’ oder ‘Das Lesen klingender Bilder’ – zum System Film

Das klassische Filmbild ist chemisch, das moderne auch digital. Metaphysisch gesprochen generiert es sich jedoch aus Licht und Zeit. Ein Bewegungsbild entsteht, weil es unsere Fähigkeit übersteigt, solch feine Zeitabschnitte wie die heute üblichen 24 Bilder pro Sekunde zu unterscheiden. Das fotochemische Bild hat die Fähigkeit, ein genaues Abbild einer Person etc. zu erschaffen, welches jedoch räumlich und zeitlich von seiner Referenz getrennt ist. Filmbilder überleben die Situation, in der sie entstanden sind, und perpetuieren damit deren Existenz. Durch Aufzeichnung werden dreidimensionale Phänomene in ein zweidimensionales Phänomen transformiert. Im Spielfilm sehen wir meist Situationen, in denen fiktive Figuren in realen Räumen Tatsachen sozialer Wirklichkeit gegenüberstehen. Als bedeutender Unterschied zum Wort muss eine gewisse Zeichenhaftigkeit des fotografischen Bildes hervorgehoben werden.

Grundsätzlich ist das fotochemische Filmbild als audiovisuelles Medium *plurimedial*. Das heißt, es ist in der Terminologie von Rajewskys systematischen Intermedialitätskonzept ein *Einzelmedium*, das wiederum verschiedene Zeichensysteme bedient, „also (historisch betrachtet) mehrere konventionell als distinkt wahrgenommene mediale Systeme miteinander [kombiniert] (...), vom Rezipienten aber (inzwischen) als eigenständiges Medium aufgefasst [wird].“ (Rajewsky 2002: 203)

Produktionsästhetisch betrachtet bedeutet Film: Viele Menschen (Drehbuchautor, Regisseur, Kameramann u. v. m.) planen und erzeugen mit vielen Mitteln (Licht, Ton, Schauspielern etc.) viele Bedeutungsgeneratoren (Musik, Dialog, Requisiten, Schauspiel etc.). Rezeptionsästhetisch betrachtet ist festzuhalten, dass sich Filme an ein breites Publikum richten und als Kollektiverlebnis – im Kino oder vor dem Bildschirm – angelegt sind.

Die Produktion eines Buchs heißt: Ein Einzelner (der Autor) entwirft und verwirklicht mit Hilfe eines Systems (der geschriebenen Sprache) in einem monomedialen¹ System (dem Buch) ebenfalls viele Bedeutungsgeneratoren (mit Genette hießen sie: *Ordnung, Dauer, Frequenz, Modus, Stimme*; andere nennen solche Bedeutungsgeneratoren vielleicht: Zeit, Raum, Atmosphäre etc.). Ein Buch zielt auf e i n e n Leser ab, der still und für sich rezipiert: In der Regel lesen wir einen Roman alleine und tauschen uns erst anschließend mit anderen darüber aus – es ein denn der Text wird im Rahmen einer literarischen Lesung einem Publikum vorgetragen d. h. ver-lautet, womit er in die Oralität transportiert wird. In diesem Fall hat ein *Medienwechsel* stattgefunden.

Damit wären, vonseiten der Produktion sowie vonseiten der Rezeption her gedacht, zwei fundamentale Differenzkriterien beider Systeme genannt. Aber beginnen wir bei Adam und Eva.

Intermediale Bezüge in Paul Harathers Adam und Eva

Formal wie narrativ ist Harathers Film äußerst interessant – nicht zuletzt wegen der subjektiv(iert)en Kamera, die mehrmals zum Einsatz kommt (beispielsweise um aus der Perspektive eines Säuglings zu sehen). Doch dies wäre ein anderes, im Hinblick auf Fokalisierungsfragen und den Vergleich von Subjektivität im Roman und Spielfilm ergibiges Thema.

Der Film setzt mit einer überzeichneten Szene ein: Feuerwehrmann Adam rettet Eva aus einem brennenden Haus. Durch eine Tür, die „Bühneneingang“ überschrieben ist, läuft Adam in die Flammen. Orchesterale Musik unterstreicht, ja doppelt das Geschehen in seiner Dramatik und stimmt bald einen traurigen Ton an, um schließlich ins Triumphale überzugehen, wenn Adam, Eva im Arm, aus dem brennenden Gebäude schreitet. Dabei trägt Eva ein Tiara-Krönchen und ein romantisches, langes Kleid. Sie schlägt die Augen auf, blickt in das Gesicht ihres Retters und fragt: „Sieht so der Himmel aus?“ „Nein ich bin Adam!“, entgegnet ihr Held, bevor der Schriftzug: „THE END“ eingeblendet wird und der Abspann durchrollt. Es fängt also formal damit an, dass der Abspann am Anfang steht.

Sowohl inhaltlich als auch formal wird das Hollywood-System mit seinen alltagsfernen Klischees parodiert. Denn die wenigen Minuten der Lebensrettung und Liebesfindung müssen in ihrer Überzeichnung eindeutig als Parodie begriffen werden.

Dieser Bezug auf Hollywood als ein Sub-System des semiotischen Systems Film ist die erste **intramediale Systemreferenz**. Harather indiziert keinen bestimmten Film, sondern ein Genre: Liebesdrama mit Happy End, daher liegt eine System- keine Einzelreferenz vor. I n t r a medial ist sie, weil sowohl das kontaktnehmende Werk (*Adam und Eva*) wie das kontaktgebende System (der kommerzielle

¹ In der Regel ist der moderne Roman im Unterschied zur Zeitschrift eine illustrationslose Buchstabenwüste.

Hollywood-Film) dem übergeordneten Basismedium Film entsprechen. Da in diesem Fall von intramedialer Systemreferenz die typischen Regeln des Hollywoodsystems nicht durchgehend in *Adam und Eva* Verwendung finden, was einer **Systemaktualisierung** entspräche, sondern nur punktuell erwähnt werden, kann die intramediale Systemreferenz als **Systemerwähnung** spezifiziert werden. Letztlich wird im weiteren Filmverlauf das einmalig zitierte Klischee dekonstruiert, so dass der Zuschauer das Aufeinanderprallen der Systeme erkennt.

Eine zweite Referenz stellt die Parodie mehrerer TV-Werbespots für „Schoko-Torpedos“ (die stark an Kriegswaffen erinnern) und Waschmittel (das ‚Fleckenteufel‘ besiegt, die islamischen Terroristen gleichen) dar. Hier wird formal das Werbe-Genre, das unter das semiotische System „Fernsehen“ zu subsumieren ist, aufgegriffen, während inhaltlich auf den Irak-Krieg abgehoben wird. Formal finden hier strukturelle Elemente des Bezugssystems TV-Werbung, die für den gängigen Kinofilm fremdmediale Spezifika darstellen, Verwendung. Das deutliche Zitieren typischer Komponenten, die im Werbespot zusammenwirken, weist auf eine **teilaktualisierende Systemkontamination** hin, da die Ästhetik der Werbespots für den kontaktnehmenden Kinofilm fruchtbar gemacht wird.

Eine der spannendsten Sequenzen ist eine abendliche Ehebett-Szene, während der Eva bezeichnenderweise C. G. Jung liest und in der sich ein unvertitelt Gespräch entwickelt. Der von Adam gesprochene Satz: „Bist du müde?“ wird von dem schriftlichen Subtext: „Hast du Lust zu vögeln?“ begleitet. Der doppelbödige Dialog wird fortgesetzt: „Ich kann dich massieren, wenn du willst“, meint: „Wenigstens ’n Quickie!“ und so weiter und so fort. In dieser Szene haben wir es mit einer punktuellen **Medienkombination** zu tun: Geschriebene trifft auf gesprochene Sprache, die zusätzlich von Mimik und Gebaren der Schauspieler unterlaufen wird. Dem Rezipienten werden gleichzeitig mehrere Varianten der Geschichte geliefert, da die Grapheme der Sprache (die Schrift) ein autonomes Mitteilungssystem bilden. Die Bild/Ton-Ebene wird durch die neue subjektive Perspektive (interne Fokalisierung Adams bzw. Evas), welche aus den schriftlichen Subtexten hervorgeht, relativiert. Zusätzlich sorgt längere Schrift-Einblendung im modernen Spielfilm auf der diegetischen Ebene für einen Verfremdungseffekt.

Auf den Stummfilm verweist eine andere Szene, die als **intramedialer Systemverweis** gefasst werden muss. Die Sequenz, in der Eva nachts an die Tür ihres Verehrers klopft, ist schwarz-weiß, stumm und durch altertümlich designte Schrifteinblendungen unvertitelt. Durch das Zitieren dieser Verfahren und das punktuelle Einhalten der Regeln wird eine intramediale Relation zur Ära des Stummfilms hergestellt: Das Objektmedium *Adam und Eva* rekuriert also auf eine inzwischen historische Medienspezifik.

Eine letzte eindeutige **intramediale Einzelreferenz** an den populären, französischen Kinofilm *Die fabelhafte Welt der Amelie* von Jean-Pierre Jeunet muss hier noch Erwähnung finden. Durch eine voice-over-narration (*v.o.n.*) wird in beiden Spielfilmen von Vorlieben und Abneigungen der Figuren erzählt, z. B.: „Eva liebt an Adam die Form seines Hintern.“ Text und Inszenierung dieser Sequenz von *Adam und Eva* verweisen dabei eindeutig auf *Amelie* als Vorbild. D. h. eine Markierung auf einen ganz bestimmten Film, nicht auf ein System wurde gesetzt. Daher liegt eine Einzelreferenz vor. Doch in *Adam und Eva* wird das zitierte Muster zusätzlich gebrochen: Die Erzähler-Stimme aus dem Off offenbart sich selbst als Element des Filmprodukts, indem sie sagt: „Eva liebt an Adam die Form seines Hintern... – Muss das nicht

Hinterns heißen?“ Durch diesen Illusionsbruch, die Nachfrage des Erzählers und das Thematisieren des grammatikalischen Fehlers, wird dem Zuschauer die Situation des Ab- bzw. Einlesens im Studio bewusst gemacht, wodurch einerseits eine Ironisierung des Referenzmediums (*Amelie*) (interne Fokalisierung Adams bzw. Evas), im Besonderen eine ironische Kommentierung des Einsatzes einer Erzählerstimme, die sich in einer freundlich klingenden Stimme eines älteren Herrn verkörpert. Andererseits evoziert der ironische Bruch eine Selbstreflexion des Objektmediums.

Solche inter- und intramedialen Referenzen sind Form einer metafilmischen Selbstreferenzialität, die einerseits auf den Konstruktionscharakter der Diegese insgesamt hinweist und andererseits den bemerkenswerten Umstand verdeutlicht, dass ein Aspekt dieser Konstruktion bereits in der Dramatisierung von Realität besteht. Es wird die begrenzte repräsentative Potenz des Bildes deutlich, während gleichzeitig die Bearbeitung der Wirklichkeit im Modus der Erzählung hinterfragt und kenntlich gemacht wird. Zusätzlich zeigen sie den breiten intermedialen Einflussbereich, dem der Regisseur oder Autor, dem jede kreative Produktion ausgesetzt ist.

Bestimmt wären in *Adam und Eva* weitere intermediale Bezüge zu finden. Doch zur Veranschaulichung der gegenseitigen Befruchtung und Beziehung medialer Systeme sind die angeführten Referenzen ausreichend.

Koordinatentreffpunkt „Filmische Schreibweise“?

Interessant und durchaus begründet ist die Frage, in welcher Weise und mit welchem Erfolg Filmsprache auf den Roman angewandt werden kann. Denn auch Roman-Autoren werden audio-visuell inspiriert und so sind einzelne Techniken des Films in literarischen Texten – beispielsweise in dem von Kathrin Schmitt – zu finden, genauer formuliert: man stößt in der Belletristik immer wieder auf Stilmerkmale, die Homologien zur Erzählweise des Spielfilms aufweisen.

Jedoch muss darauf hingewiesen werden, dass der Filmsprache entlehnte *termini technici*, auf literarische Texte angewandt, schnell zu problematischen Begriffen werden können. Der Terminus „filmische Schreibweise“, der in der Literatur- und Kulturwissenschaft bereits in den 1980ern *en vogue* war, ist inzwischen problematisiert. Welche Probleme aus der Anwendung einer Sprache auf zwei Systeme hervorgehen, wird noch erläutert. Im Zuge der folgenden Aufzählung verschiedener `filmische Stilmittel` im Roman sollte jedoch eine kritische `Einstellung` im Hinterkopf behalten werden.

Homologien zum Spielfilm in Literatur

Vorgestellt werden im Folgenden einige filmhomologe Verfahrensweisen in der Literatur.

Eine Leerzeile oder ein neues Kapitel, das die Geschichte an einem völlig neuen Schauplatz mit neuen Protagonisten spielen lässt, kann in seiner elliptischen Erzählweise als **Schnitt** bzw. **cut** aufgefasst werden. Einzelne, unverbundene Handlungselemente erinnern an `Schnitte`. Die abrupte Gegenüberstellung des Lesers mit neuen Stationen der *Geschichte* kann mit der Aneinanderreihung verschiedener Einzelszenen

mittels **Montage** verglichen werden. (Jedoch ist hier anzumerken, dass diese Technik des Schnitts nicht allein dem Film zuzuschreiben ist. Es wäre falsch, zu sagen, sie sei erst mit dem Film entstanden. Vielmehr ist das Einfügen von Leerzeilen, die Aneinanderreihung unzusammenhängender Einzelelemente sowie die Einteilung in elliptische Kapitel genuin literarisch. Zur abrupten Konfrontation des Leser bleibt zu ergänzen, dass im Falle von Printmedien wie dem Buch solch eine schnelle Konfrontation, jedoch weniger gut möglich ist als im Film, da jeder Leser sein eigenes Tempo frei wählen und im Gegensatz zum Kinobesucher die Lektüre unterbrechen kann – ohne etwas zu verpassen.)

Eine **Überblendung**, um ein weiteres Beispiel der Anwendung von Filmsprache auf den Roman aufzuzeigen, könnte konstatiert werden, wenn die Beschreibung eines Raumes in die eines neuen übergeht, bis nur mehr der letzte Raum vom Text 'illustriert' wird.

Bei der Untersuchung des literarischen Textes hinsichtlich der genetischen *Perspektive* stößt man auf die **Camera-eye-Technik**. Diese Technik bzw. dieses literarische Stilmerkmal beruht letztlich auf der Annahme, eine Filmkamera sei nicht erstaunt, nicht betroffen etc., kurz: zeige keine menschliche Regung, wodurch eine „Entpersönlichung“ (Stanzel: 1995: 296 u. 157f.) erreicht werde. Daher wird eine Roman-Passage dann als camera-eye-Technik bezeichnet, wenn sie nüchtern und von außen her geschildert bzw. registriert wird. Meist fühlt der Leser sich an die primär visuelle Sicht durch eine optische Technologie erinnert, wenn ein Erzählen ohne Pathos ohne Sentimentalität konstatiert wird, das von der Beschreibung von Gefühlen und Gedanken Abstand nimmt. (Hierbei wird meist die Tatsache übersehen, dass die – sehr wohl gefühllose – Kamera immer 'Schreibgriffel', also Werkzeug eines Menschen ist. Sie wird von einem Kameramann geführt und von einem Regisseur bzw. einem Kollektiv instruiert, was die Einschätzung einer sog. 'neutralen' Betrachtung stark relativiert und sowohl Bedeutungskonstitution und Subjektivität als auch Affektivität wieder in den Vordergrund stellt.)

Von einer **Nahaufnahme** spräche man, wenn die Beschreibung eines Details einer Ansicht, wie sie in der filmischen Nahaufnahme gängig ist, entspräche.

Ein ebenfalls in literarischen Texten imitiertes Prinzip ist das **zapping**, als eine, dem System des Fernsehens (TV) zu eigene (An)Ordnung. Anders als der Fernsehzuschauer wählt der Roman-Leser im Regelfall natürlich nicht aus, wann er welche Seite – wider jede Linearität – liest, vielmehr wird er die festgelegte Abfolge einhalten. Kurze Textfragmente hintereinander ermöglichen jedoch eine literarische Annäherung an das fremde System das zapping.

Weitere filmische Techniken, nach denen in Texten geforschet werden kann, sind: Schärfewechsel; Zeitlupe; Zeitraffer; Schwenk; Zoom etc.

In englischer Terminologie gesprochen ist der Vorzug des *showing* vor dem *telling* film-typisch. Unter *showing* oder auch *szenischer Darstellung* wird ein Vertextungsverfahren verstanden, das ein Geschehen schildert, als fände es unmittelbar jetzt statt und dabei mehr 'zeigt' als kommentiert, erklärt oder auch berichtet. Allgemein ist als Merkmal der verstärkt visuelle Eindruck durch das Schildern von Bildern vor anderen sinnlichen Eindrücken festzustellen. Oft wird dabei auf das 'Filmhafte' von Erinnerungen abgehoben, die durch aktuelle, permanent aktualisierte Forschungsergebnisse aus den

Neurowissenschaften weiter befruchtet und mit Rekurs auf psychoanalytische Theorien behauptet werden.

Vor Augen halten muss man sich den sog. ‚Als-Ob-Charakter‘ der filmischen Schreibweise, denn natürlich stehen dem Text nicht die Mittel des Films zur Verfügung, d. h. er ‚tut als ob‘ er über diese Mittel verfüge, obwohl er sie nur imitiert. Es handelt sich immer um literarische Konstruktionen.

Problem der Nachweisbarkeit filmischen Schreibens

Die Definition des Filmischen hängt wie ihre Zuschreibung auf einen Text davon ab, was das schreibende Subjekt und der Rezipient als „filmisch“ empfinden. Dieser Umstand ist durch die konsequente Trennung beider medialen Systeme bedingt. Das Prädikat ist also abhängig davon, was der jeweilige Autor und was der jeweilige Leser unter filmisch versteht, was zu verschiedenen Zeiten auf unterschiedliche Weise als filmisch interpretiert wird.

Nicht außer Acht zu lassen bei der Analyse medial gespeicherter, vermittelter Werke allgemein und intermedialer Bezüge im Besonderen ist immer der Faktor der Historizität. Schon 1936 macht Benjamin im *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* auf den Rezeptionswandel aufmerksam: „Innerhalb grosser geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt.“ (Benjamin 1977: 14)

Das Filmische ist somit ein subjektives, historisch variierendes Konstrukt, an dem nicht zuletzt Film- und Literaturtheorien der Zeit ihren Anteil haben.

Nicht bestritten werden überzeitliche Qualitäten, basale Differenzkriterien beider Medien! Doch es gibt auch Gemeinsamkeiten: Technologisch ist der Film vorwiegend von optischen Medien wie der Fotografie beeinflusst. Ästhetisch und formal jedoch teilt der Film einige Prinzipien mit der Literatur. Gertrud Koch, Professorin für Filmwissenschaft an der *Freien Universität Berlin* bemerkt: „Mit der Literatur hat der Film die narrative Form des Erzählens gemeinsam, das sich in eine lineare Form bringen lässt, aber nicht chronologisch erfolgen muss; (...)“ (Koch: 2004: 55)

Intermediale Bezüge in Kathrin Schmidts *Koenigs Kinder*

Nach der Beschäftigung mit dem Film soll nun auf den literarischen Text eingegangen werden. Abermals werden intermediale Bezüge am Romanbeispiel *Koenigs Kinder* aufgezeigt.

Den folgenden Auszug kann man mit dem vorgestellten Konzept als filmisch oder besser: filmhaft bezeichnen, denn eindeutig steht hier das *showing*, das Visuelle, im Vordergrund. Gleichzeitig kann ein intermedialer Systemverweis konstatiert werden.

„Während sie das Fruchtfleisch aussog, sah sie sich über den Basar von Almaty gehen. Sah, wie sie den usbekischen und tadschikischen Händlern angeschlagene Früchte abzuschwatzen versuchte. Wie aus den

zerfurchten, bronzenen Gesichtern nur manchmal ein Lächeln zu ihr herüberkam. Wie sie dennoch hin und wieder eine geplatzte Aprikose, einen faustgrossen Pfirsich mit Druckstellen bekommen hatte. [...] Eingelegtes Gemüse. Fischkonserven. Lutschbonbons. Wie sie ihrer Tochter drei, vier Stücke Konfekt in eine Papiertüte füllen ließ (...). Wie Daghira schwarzen Tee aus einem braunen Glas mit goldenem Rand trank (...).“ (S. 130f.)

Noch deutlichere Beispiele für intermediale Referenzialität stellen die folgenden Auszüge dar. Als ob Kathrin Schmidt eine Kamerafahrt samt Schwenk und Zoom imitiere, wirken die Textstellen:

„Maronas Augen verfolgten drei Frauen mittleren Alters, die (...) nun in ein Schuhgeschäft eintraten. Die getönten Scheiben des Schaufensters machten die Auslagen für Maronas Augen unsichtbar, ließen aber die Sicht ins Innere des Geschäftes zu, wenn der Blick über den mannshohen, metallenen Sichtschutz hinter den ausgestellten Schuhen hinausgehen konnte. Aus Maronas Position – sie schaute immerhin aus sechs Metern Höhe hinunter – war das gut möglich. [...] Marona hatte schon des öfteren mit einem Fernglas aus den Kanzleifenstern hinübergeblickt und konnte den feinen, ledernen Umschlag erkennen, aus dem das zarte Bein der Frau bei der Anprobe hervorwuchs.“ (S. 113f.)

„Sein Blick sprang fahrig über Schrank und Herd, verweilte im Obstkorb, kroch in den Brotkasten.“ (S. 185)

Im nächsten Abschnitt lässt sich das filmische Prinzip des Schnitts, des Cuts erkennen, das mit Genettes Terminologie ebenso als elliptisch beschrieben werden kann.

„Als Walja zu weinen begann, zog Ida die grüne Filzweste über und stieg die Treppe hinunter. Setzte sich neben die Briefkästen, um herauszubekommen, ob sie hungrig. [sic!] war. Triebe sie Hunger an, würde sie die Straße hinunterlaufen zu jener asiatischen Imbißbude, deren Betreiber ihren heimischen Kolchosbibliothekar hätte doubeln können. Sie zog es vor, nicht an den eigenen Hunger zu glauben. Daß sie wenig später, eine Chinapfanne vor sich, an einem der Plastik-Stehtische des Eurasia-Grills stand, bemerkte sie erst, als sie satt war und überlegte, die noch halbvolle Schüssel einpacken zu lassen.“ (S. 186).

Alle bisher genannten Beispiele können mit Rajewsky unter dem Begriff Systemerwähnung subsumiert werden.

Schließlich wird noch eine einfache, **explizite Systemerwähnung** aufgezeigt, die aufgrund der konkreten Markierung des Referenzmediums Video/Film durch direkte Bezugnahme darauf, so definiert wird.

„Lioba schüttelte grantig den Kopf, ehe sie den Film in ihrem Kopf weiterlaufen ließ“ (S. 102)

„Lioba schaute jetzt wieder zum Wäscheschrank und sah, daß ihr Vater tatsächlich die Lederhose trug (...). Ehe er sich umdrehte, ließ seine Tochter die innere Kamera umschwenken und betrat die Küche, wo ihre Mutter (...).“ (S. 105)

Entscheidend ist ob – im Sinne der literaturtheoretischen Differenzierung von *mention* und *use* – das Bezugssystem nur erwähnt oder reproduziert wird. Hier wurde m. E. das außerliterarische Medium zwar reflektiert eingesetzt, aber nicht imitiert, weshalb es bei einer bloßen Benennung bleibt und eben keine simulierende Systemerwähnung vorliegt. Doch über solche Fragen und Fälle darf ausgiebig gestritten werden. Rajewsky bietet mit ihrer systematischen, eindeutigen Terminologie jedenfalls einen stabile Grundlage für weitere Debatten. Und auch dieser Essay hat hoffentlich einen kleinen, inspirierenden Einstieg in weitere Diskurse geboten.

Abspann

Abschließend möchte ich zu den Spezifika der medialen Systeme Literatur und Film zwei Herangehensweisen vorstellen:

Für problematisch halte ich es, über undifferenzierte Kategorien der Erzählweisen Wesensbestimmungen des Mediums vorzunehmen. Treffender scheint es mir, die Funktionen zu bestimmen, die den verschiedenen Medien zugewiesen werden. Beispielsweise lässt sich festhalten, dass, wenn Video innerhalb von Spielfilmen eingesetzt wird, diesem Medium spezifische Funktionen zugewiesen werden, wie schon Pause gezeigt hat (vgl. Pause 2003: 8). Auf diese Weise könnten auch andere Systeme beschrieben werden.

Eine Möglichkeit Genettes Kategorisierung von *histoire* und *discours* zu folgen, wäre beispielsweise, sie mit den Stadien des Films im Rohschnitt und nach dem Feinschnitt zu vergleichen. Denn die Rohfassung enthält, was man mit Aristoteles *Fabel* oder noch weiter eingedampft *Essenz* und mit Genette die *Geschichte* des Films nennen kann. Der Feinschnitt bewirkt dagegen, wie etwas erzählt wird – wobei das wie natürlich immer auf das was (erzählt wird) zurückwirkt.

Fazit

Genettes systematische Theorie, die den Fokus v. a. auf die Innen/Außen-Problematik richtet, scheint ein schwieriger und vielleicht der falsche Ansatz für Film zu sein. Denn während einige von Genettes Kategorien wie *Dauer* und *Ordnung* gut greifen, bietet seine Fixierung auf die Differenz von 'sehen' und 'sprechen', bieten seine entscheidenden Kategorien *Modus*, *Perspektive* und *Stimme*; kaum geeignete Hebelpunkte für die narratologische Untersuchung am Film an.

Womöglich verhält es sich aber so, dass gerade diese Kategorien, die ich als ungeeignete Analyse-Instrumente abgetan habe, eben sehr komplexe Sachverhalte und wissenschaftlich bedeutsame Punkte berühren. Zumindest bedeutet der Umstand, dass man mit Genettes Differenzierung von *Modus* und *Stimme* im Film an Grenzen stößt, dass die Literaturwissenschaft vor sich noch ein weites, interdisziplinär interessantes Feld zu bearbeiten hat. Das Konzept der Intermedialität erleichtert dabei transdisziplinäre Werkanalysen.

Selektive Bibliografie

- Rudolf ARNHEIM: *Film als Kunst*. Neuausgabe, München 1974.
- Rudolf ARNHEIM: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. Neufassung, Berlin 1978.
- Roland BARTHES: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1989.
- Roland BARTHES: „Der Tod des Autors“ [1968] In: Jannidis/Lauer/Martinez/Winko (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000.
- Walter BENJAMIN: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1977.
- Adam J BISANZ: „Linearität versus Simultaneität im narrativen Zeit-Raum-Gefüge“ In: Wolfgang HAUBRICHS (Hrsg.): *Erzählforschung: Theorie, Modelle und Methoden der Narrativik*, Göttingen 1976, S. 184-223.
- David BORDWELL: *Narration in the Fiction Film*, Madison 1985.
- David BORDWELL: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, New York 1989.
- David BORDWELL/ Janet STEIGER/ Kristin THOMPSON: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, New York 1985.
- Seymore CHATMAN: *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*, Ithaca 1975.
- Gilles DELEUZE: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a. M. 1997.
- Umberto ECO: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt a. M. 1977.
- Michel FOUCAULT: Was ist ein Autor? [1974] In: Ders.: *Botschaften der Macht. ReaderDiskurs und Medien*, Stuttgart 1999.
- Jean-Luc GODARD: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, Frankfurt a. M. 1992.
- Julika GRIEM: „Film und Literatur“ In: Ansgar NÜNNING (Hrsg.): *Metzler Lexikon der Kultur- und Literaturwissenschaft. Aufsätze – Personen – Grundbegriffe. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage*, Stuttgart/Weimar 2001, S. 178-180.
- Gertrud KOCH: „Film. Eigenschaften eines neuen Mediums“ In: *Kunsthistorische Arbeitsblätter. Zeitschrift für Studium und Hochschulkontakt*, 05/2004, S. 53-60.
- Christian METZ: *Sprache und Film [Essais sur la signification au cinéma, 1968]*, München 1972.
- Christian METZ: *Semiologie des Films*, München 1972.
- Johannes PAUSE: *Die Flucht ins Nichts. Videobilder als Irritation von Identität in David Lynchs ‚Lost Highway‘*, 2003. Available: www.nachdemfilm.de/no3/pas01dts.html (14.01.2004).
- Irina O. RAJEWSKY: *Intermedialität*, Tübingen 2002.
- Dieter THOMÄ: *Erzähl dich selbst. Lebensgeschichte als philosophisches Problem*, München 1996.
(Zur Kritik an dem weit verbreiteten Versuch, alle möglichen systematischen Zusammenhänge einer narrativen Wende“ zu unterziehen.)