

Jochen Mecke, Volker Roloff (Hg.):

Kino-/(Ro)Mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur

Tübingen: Stauffenburg Verlag 1999 (Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft), 450 S., ISBN 3-86057-521-X, DM 138,-

Der Sammelband *Kino-/(Ro)Mania* enthält 22 Aufsätze, die in sieben Abschnitten angeordnet sind und eine beeindruckende Fülle von Filmen (u. a.) von Fellini, Feyder, Franju, Truffaut, Rohmer, Godard, Robbe-Grillet, Duras, Annaud, von Dornael, Buñuel, Saura, Almodóvar, Pasolini, Scola, Babenco und Beckett untersuchen. Ebenso beeindruckend ist auch die Spannweite der Themen und Fragen, die dabei mittels und an „Intermedialität“ gestellt werden.

Ein gutes Beispiel dafür ist die Diskussion um die ‚filmische Schreibweise‘ als einem der meistbehandelten Themen des Bandes. Diesem ‚intermedialen Phänomen‘ widmet sich z. B. Franz- Josef Albersmeier, der *Cinelandia*, die „novela grande“ (S.199) Ramóns u. a. als ‚intermedialen‘ „Filmroman“ und „filmischen Roman“ (S.198f.) untersucht („Ramón Gómez de la Serna oder die avantgardistischen Ismen im Schlepptau des Kinos“). In beiden Fällen ist das ‚intermediale‘ Moment ein Moment der Identität, das durch ein Medium produziert wird und sich (in der Differenz) ‚zwischen‘ zwei Medien realisiert. Der Unterschied zwischen den beiden Fällen des „Filmromans“ und des „filmischen Romans“ entspricht dagegen der Differenz von Form und Inhalt. Der „Filmroman“ ist eine inhaltliche Form von Intermedialität, die auf die „Nennung berühmter Hollywood-Figuren“ (S.198) beschränkt ist. Demgegenüber dient die Bezeichnung „filmischer Roman“ der Markierung einer (reflexiven) Steigerungsform von Intermedialität, die nicht auf die gezeigten Inhalte zielt, sondern darauf, wie diese Inhalte gezeigt werden – nämlich mit einem spezifisch filmischen Zuschnitt oder Charakter. Beide, Zuschnitt und Charakter, werden durch eine (filmische)

Schreibweise produziert, die sich durch ihre „Wechselmontage von Aktion [...] und Deskription“ (S.199) als filmische (Schreibweise) ausweist.

Wo Albersmeiers Untersuchung der ‚filmischen Schreibweise‘ die Identität (Isomorphie) des Verfahrens betont, das sich in der und durch die Differenz der Medien realisiert, suchen andere Autoren gerade umgekehrt in dieser (scheinbaren!?) Identität nach den Unterschieden, in denen sich die Differenz der Medien – sozusagen subversiv – dennoch zur Geltung bringt. So geht z. B. Sabine Schlickers in ihrem Text „Im Spannungsfeld von Literatur und Film: *El beso de la mujer* von Manuel Puig und von Hector Babenco“ der Frage nach, warum der mit genuin filmischen Techniken operierende Roman Manuel Puigs offensichtlich nicht, bzw. nur unter ‚Veränderung seines Sinnpotentials‘, verfilmbar ist. Ihre zunächst scheinbar paradoxe These lautet, dass der Roman nicht trotz, sondern wegen seiner filmischen Anlage unverfilmbar ist. Gerade das Filmische des Romans entziehe sich und den Roman demnach der Verfilmung. Diese Paradoxie löst sie mit hohem begrifflichem Aufwand auf, indem sie den Kontext- und Funktionswechsel markiert, den das Filmische bei seiner Verwendung im Roman erfährt. Denn die Einführung in den Roman lasse die filmische Erzählweise nicht unverändert, da unter der Hand die kinematographischen Erzähltechniken so transponiert werden, dass ihr filmisches Sinn- und Wirkungspotential eben nicht im Film, sondern beim Lesen aktualisiert werde (S.183). Die scheinbar identische kinematographische Erzähltechnik entpuppe sich bei näherem Hinsehen als eine andere, die sich gegen eine filmische „Revisualisierung“ (S.172) sträube.

Ähnlich argumentiert auch Christian von Tschilke („Ceci n'est pas un film – Die filmische Schreibweise im französischen Roman der Gegenwart“), für den die filmische Schreibweise – etwa bei Jean Echonoz – weniger dazu diene, den Roman an den Film anzugleichen, als vielmehr dazu, „dem Leser zu signalisieren, dies ist kein Film, dies ist ein Roman“ (S.221). Stärker als bei Schlickers werden aber bei von Tschilke die methodologischen Probleme reflektiert, die aus der Entdeckung der Differenz im scheinbar gleichen Verfahren resultieren. Von Tschilke startet dabei mit der Beobachtung, dass der Ausdruck von der ‚filmischen Schreibweise‘ eine (auflösebedürftige) Paradoxie, ein „Oxymoron“ produziert, „weil er zwei verschiedene Aufzeichnungstechniken in eins fasst und seine Kontextzugehörigkeit deshalb von vornherein zweideutig ist“ (S.203). Die Bedeutung des Ausdrucks oszilliert aber nicht nur, weil „in wechselnden Kontexten nur einer der Begriffe in seiner eigentlichen Bedeutung auftreten kann und der jeweils andere zur Metapher wird“ (S.203f), sondern auch, weil der Ausdruck sowohl ‚medienspezifisch‘ als auch ‚medienübergreifend‘ verwendet werden könne. Der Begriff der ‚filmischen Schreibweise‘ ist demnach in mehrfacher Hinsicht ambivalent. Und diese Ambivalenz führt, weil und soweit sie nicht hinreichend beachtet wird, zu methodologischen Problemen und methodischen Fehlschlüssen, die von Tschilke „metaphorische“ und „metonymische Fallen“ bzw. „synchrone“ und „diachrone Kontextfehler“ (S.207f.) nennt. In beiden

Fällen sitzt man einer „fallacy of misplaced concreteness“ (Bateson) auf, die die selbstproduzierten Metaphern für bare Münze nimmt und dabei die Speisekarte mit dem Gericht verwechselt: im einen Fall durch die Konstruktion von Übereinstimmungen und Wechselwirkungen (etc.) zwischen verschiedenen Medien („synchroner Kontextfehler“), im anderen Fall durch die Konstruktion von historischen Wiederaufnahmen und Vorläufern („diachroner Kontextfehler“).

Die kurze Diskussion um die ‚filmische Schreibweise‘ ist insofern ein gelungenes Beispiel für das, was den Leser in *Kino-/(Ro)Mania* erwartet, als sie ebenso viel Interessantes wie Widersprüchliches liefert. Sie ist aber auch ein schlechtes Beispiel, weil sie mehr an Einheitlichkeit und Thematik suggeriert, als der Band bietet. So behandelt nur ein Teil der in *Kino-/(Ro)Mania* versammelten Texte die im Untertitel des Buches angekündigte „Intermedialität zwischen Film und Literatur“. Stattdessen beschäftigen sich immerhin zwei Aufsätze mit der Differenz (Intermedialität) zwischen Malerei und Film und gleich vier Aufsätze gehen den selbstproduzierten ‚Interferenzen‘ von Film und Psychoanalyse nach. Aber auch bei den Aufsätzen, die unter ‚passenden‘ Überschriften wie „Literaturverfilmungen“, „Filmische Techniken in der Literatur“, „Literarisierung des Films“ und „Intermediale Genres zwischen Film und Literatur“ versammelt sind, ist nicht immer zu erkennen, wozu sie passen und wie sie zueinander passen. Dem Vorwort der Herausgeber gelingt es jedenfalls ebenso wenig einen Rahmen zu erzeugen, der für die ihm nachfolgenden Texte einen gemeinsamen Sinn stiften könnte, wie den Beiträgen des ersten Kapitels, die „Intermedialität in ästhetischer, technikgeschichtlicher und diskursanalytischer Sicht“ zu beleuchten. Anders gesagt: Die in *Kino-/(Ro)Mania* versammelten Texte werden weniger durch die Art integriert, wie man sie zusammengestellt hat, als eher und einfacher dadurch, dass man sie zusammengestellt hat. Zwar sind die Widersprüche und (In-)Differenzen zwischen den einzelnen Beiträgen kein Argument gegen die einzelnen Beiträge. Sie sind aber sehr wohl ein Argument gegen den Band *Kino-/(Ro)Mania* und – der Gedanke drängt sich auf – gegen das Wörtchen ‚Intermedialität‘, dessen Leistung wohl weniger darin besteht, den verschiedenen Beiträgen ein gemeinsames Thema oder eine gemeinsame Forschungsperspektive zu liefern, als vielmehr darin, das Fehlen einer solchen zu kaschieren.

Stefan Klingelhöfer (Darmstadt)