

Andreas Böhn (Hg.) Formzitat und Intermedialität

St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2003 (= Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 30) 211 S., € 22,-

Andreas Böhn (Universität Karlsruhe) hat sich mit dem ‚Formzitat‘ als einem ursprünglich literaturwissenschaftlichen und immer mehr zur Intermedialität drängenden Konzept durch mehrere Publikationen in den letzten Jahren einen Namen gemacht. ‚Formzitat‘ war zunächst die Bezeichnung für den zitierenden Verweis in einem Text auf andere Gattungsformen, die parodistisch oder ironisch verwendet werden können. Da es sich weniger um das Zitieren von textuell formulierten Bedeutungen (auch i.S. von Intertextualität), sondern um die Anspielung auf formale Eigenschaften des Lyrischen, Theatralen etc. in epischen Texten z.B. handelt, ist der Schritt von literarischen zu außerliterarischen ‚Gattungen‘ nahe liegend, der Medienwechsel programmiert. Der vorliegende Band *Formzitat und Intermedialität* schließt an die vorangehenden Publikationen zum ‚Formzitat‘ an und konzentriert sich verstärkt auf Beispiele im Umfeld der technisch-apparativen Medien Film und Computer, nicht ohne Untersuchungen zu literarischen und theatralen Formen fortzusetzen. Der Leser dieses (Folge-)Bandes ist allerdings darauf angewiesen, sich in den vorangegangenen Bänden über die zentralen Begriffe ‚Zitat‘ und ‚Formzitat‘ zu informieren, denn Böhn setzt sein Verständnis dieser Begriffe als weitgehend bekannt voraus, dessen Erweiterung „in terminologischer Anlehnung an Luhmanns Medium-Form-Unterscheidung“ (S.8) statt zur Klärung eher zur Verwirrung beiträgt. Formzitate im Film als Medienreflexion beziehen sich in Böhns eigenem Beitrag über weite Strecken auf Anspielungen auf Genres, indem z.B. Elemente des Western in Jarmuschs *Dead Man* (1995) oder das Musical in Woody Allens *Everyone Says I Love You* (1996) zitiert werden. Diese Verweise erfüllen ebenso wenig die Bedingung für die intermediale Wiederholung des *Mediums* als Form wie sog. Stilzitate (am Beispiel von Nichettis parodistischem Umgang mit dem Neorealismus in *Ladri di saponette* [1988]), wenn Böhn Intermedialität immerhin dadurch definiert, dass auf diese Weise die *medialen* Bedingungen und Möglichkeiten des anderen Mediums in Relation zu den jeweils eigenen formuliert werden (S.28). Dieser ‚harten‘ Definition entsprechen noch am ehesten die Beispiele für Zitate des Theaters in Filmen wie Buster Keatons *Sherlock Junior* (1924) oder Woody Allens *Purple Rose of Cairo* (1984) einerseits und Formen des Computerspiels etwa bei Cronenbergs *eXistenZ* (1998) andererseits. Diesen Aspekt der Intermedialität des Computerspiels, das als Hybrides Mul-

timedium besonders für Zitate anderer Medien-Formen geeignet zu sein scheint, nimmt Frank Degeler in seiner Analyse von Computerspielen auf, deren Plot z.B. auf Filmen basiert. Jan Siebert hat es unternommen, den ‚medialen Schein des Komischen‘ als mediale Form innerhalb des Animationsfilms herauszuarbeiten. In den hybriden Formen der Verbindung von Realfilm und Zeichentrick (z.B. *Who Framed Roger Rabbit?* [1988]) könnte sich Komik als Ausdruck von Inkongruenz mit dem Kontrast realer und gezeichneter Figuren zu einer eigenen (‚scheinbaren‘?) intermedialen Form verbinden. Der Beitrag von Christine Mielke leidet darunter, dass sie in ihrer medienvergleichenden Untersuchung zwischen dem Standbild *im Film* (freeze frame) und dem Standbild als *Fotografie im Set* nicht konsequent genug von der medialen Form, sondern von Wortbedeutungen (bis zum Standbild als Statue) ausgeht. Weil sie sich nicht entscheiden kann, ob Standbild in der Kinematografie ein stehendes Bild des Films oder ein gestelltes Bild im Set ist, das lediglich auf den Film verweist, kann sie auch die Fotografie im Kontext bewegter Bilder (Fotografie des Films und als Objekt im Film) nicht sauber unterscheiden. Christian Jaenecke hat sich für die performative Transformation von Theater aus einem literarischen Text (Kästners *Das fliegende Klassenzimmer*) in ein szenisches Modell von Martin Honert interessiert. Schade, dass die Diskussion des filmischen Standbildes nicht auf diese Form des szenischen Tableaus aus seinem literarischen Ursprung hat übertragen werden können, immerhin sind beide ‚Formen‘ durchaus verwandt. Auch der letzte Beitrag von Bettina Brandt-Risi über die ‚tableaux vivants‘ in Goethes *Wahlverwandtschaften* hat es mit dieser Form der Arretierung (literarisch beschreibender) Bewegung in der szenischen Repräsentation zu tun, ohne dass das gemeinsame ‚Form-Problem‘ zur Sprache gekommen ist. Was indes die ‚angehaltene Bewegung‘ im ‚tableau vivant‘ für die Kultur der Goethezeit und darüber hinaus für die Ausstellung des weiblichen Körpers in der Unterhaltungsindustrie zum Ende des 19. Jahrhunderts bedeutet, darüber informiert dieser Beitrag ganz vorzüglich. (Fast) allen Aufsätzen dieses Bandes gemeinsam ist, dass sie die Leitbegriffe Formzitat und Intermedialität als Rahmenprogramm ihrer Argumentation pflichtgemäß hinzufügen, ohne jedoch in der Regel daraus methodische Konsequenzen für ihre Analysen zu ziehen. Solche bloßen ‚formalen Zitate‘ eines nicht wirklich realisierten Modells reichen von der albernen Frage, ob die ‚Kunst der Intermedialitätsforschung‘ schade (Jaenecke), die unbeantwortet bleibt, bis zu wenigen nachgeholtten Sätzen, dass man es hier natürlich mit Formzitat und Intermedialität irgendwie zu tun habe. Für sich genommen bedeutet dieser Band keinen Fortschritt gegenüber den vorangehenden Arbeiten von Andreas Böhn zum ‚Formzitat‘, mit jenen zusammen jedoch hat sich das Spektrum der Beispiele und Argumente vorteilhaft erweitert.

Joachim Paech (Konstanz)