Stefan Halft

Transformation, Hybridisierung und filmspezifische Codierung von Wissen in der Literaturverfilmung Blueprint (D 2002/2003)

Zusammenfassung: Die Rekontextualisierung von Wissen in Literatur und Film bewirkt Transformationsprozesse. Im Film sind diese durch die Rekombination von Zeichensystemen bedingt. Der Beitrag erörtert, wie die Literaturverfilmung Blueprint Wissen filmspezifisch codiert. Dazu wird der Transformations- und ein text-/filmanalytisch anwendbarer Wissensbegriff skizziert. Ausgehend vom Text werden Codierungsprozesse im Film erhellt: Dieser adaptiert kulturelle Codes und aktualisiert sie filmspezifisch durch Rekombination des visuellen und akustischen Kanals. Die Mehrfachcodierung verdichtet und vernetzt Wissensmengen und erzeugt neue Wissensansprüche und ›Hybridwissen‹. Die Aktualisierung kulturellen Wissens dient der Reinterpretation, die sich einer rein visuellen Sinnstiftung und Beweisführung entzieht.

1. Einleitung

Ein Blick in die aktuelle Medienlandschaft macht schnell klar: ›Wissen‹ hat Konjunktur, ganz gleich, was der oder die Einzelne darunter versteht. Zeitschriften wie *Geo* oder TV-Formate wie Galileo treiben die Popularisierung von Wissen voran und machen es einer breiten Öffentlichkeit in vereinfachter Form zugänglich. Hierdurch kommt es zu medienspezifischen Transformationsphänomenen, die beschrieben und analysiert werden können. Auch fiktionale Texte und Filme beziehen sich auf textexterne Wissensmengen. Gleichgültig, ob diese reflektiert, adaptiert, plausibilisiert oder abgewehrt werden: Im fiktionalen (Kon-)Text verweisen die Wissensmengen nicht mehr nur auf sich selbst, sondern werden im Rahmen argumentativer Konstruktionen transformiert und narrativ funktionalisiert. Das gilt auch für Charlotte Kerners Roman *Blueprint*[1], in dem sich zahlreiche Phänomene der Hybridisierung heterogener Wissensmengen ausmachen

1 Kerner, Charlotte: *Blueprint. Blaupause.* Weinheim, Basel: Gulliver 1999.

lassen. Vor dem Hintergrund der Literaturverfilmung[2] scheint es angebracht, nach der filmspezifischen Umsetzung dieser Hybridisierungsprozesse zu fragen. Dies vor allem deshalb, weil das Medium Film sich bekanntermaßen eines akustischen und visuellen Kanals bedienen kann, um Wissensmengen zu repräsentieren und zu codieren. Daher wird mein Beitrag der Frage nachgehen, *wie die Literaturverfilmung* Blueprint *Wissen transformiert und filmisch beziehungsweise filmspezifisch codiert*.

Ich werde zunächst skizzieren, wie Medien Wissen transformieren (2.1.) und mit welcher Art von Wissensbegriff in der Filmanalyse gearbeitet werden kann (2.2.). Im Anschluss an einen kurzen Inhaltsüberblick über den Roman und den Film Blueprint (3.) sollen dann Transformations- und Funktionalisierungsprozesse im Text (4.) vorgestellt werden. Hierauf aufbauend können dann (5.) spezifische Codierungsprozesse in der Verfilmung des Romans erhellt werden.

Die theoretischen Überlegungen zur Wissenspopularisierung basieren auf den einschlägigen Publikationen von Daum, Kretschmann und Whitley. Der hier skizzierte Wissensbegriff bezieht die neueste Diskussion in der *Zeitschrift für Germanistik* zwar ein, greift jedoch auf den Wissensbegriff bei Titzmann (kulturelles Wissen) zurück, der anhand von Indikatoren textanalytisch operationalisiert werden kann. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit verschiedenen Wissensbegriffen kann hier nicht stattfinden.[3] Die Unterscheidung von filmischen und filmspezifischen Codes (2.3.) basiert auf der Definition von Kuchenbuch und ihrer Adaption bei Krah. Trotz der Würdigung Charlotte Kerners mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis (2000) für ihr Buch *Blueprint*, ist der Roman in der Sekundärliteratur bislang kaum präsent. Eine Ausnahme bildet die vergleichsweise systematische Interpretationshilfe von Schede[4] sowie das Didaktikarbeitsheft des Verlages selbst.[5] Erst 2008 ist ein erster Vergleich von Buch und Film erschie-

2 Schübel, Rolf: Blueprint. Deutschland. Drehbuch: Claus Cornelius Fischer. Kamera: Holly Fink. Musik: Detlef Petersen. Produktion: Relevant Film 2002/2003, 108min.

3 Dazu sei zum Beispiel verwiesen auf: Hug, Theo: »Was ist Wissen? Ausgewählte Unterscheidungen und Differenzierungen«. In: Theo Hug, Josef Perger (Hg.): *Instantwissen, Bricolage, Tacit Knowledge. Ein Studienbuch über Wissensformen in der westlichen Medienkultur.* Innsbruck: studia 2003, S. 17–35.

4 Schede, Hans-Georg: *Blueprint. Blaupause. Interpretationshilfe Deutsch.* Freising: Stark 2003.

5 Gerling, Martin: *Arbeitsheft. Charlotte Kerner. Blaupause. Blueprint.* Weinheim, Basel: Beltz & Gelberg 2001.

nen.[6] Die wenigen anderen Beiträge zu Charlotte Kerners Roman[7] fokussieren verstärkt auf didaktische Problemlagen und werden hier daher nicht weiter berücksichtigt.

2. Theoretische und methodische Vorüberlegungen

2.1 Wissenspopularisierung und Wissenstransformation

Als externe und massenmediale[8] Form von Wissenschaftskommunikation bezeichnet Wissenspopularisierung nach Andreas Daum eine

> spezifische Form der Wissensvermittlung und -präsentation, d. h. […] den Versuch bzw. Prozess, aus den Naturwissenschaften stammende Inhalte […] öffentlich an ein Publikum, das nicht selbst im Zentrum der Wissensproduktion steht, weiterzugeben oder […] diesem Publikum zu präsentieren.[9]

Wissenspopularisierung kann auch als Übersetzungsprozess verstanden werden[10] bei dem Wissenselemente aus dem ursprünglichen Kontext über Mittler und Medien in einen anderen, weniger spezialisierten Kontext überführt werden.[11] Die

6 Tautz, Birgit: »Charlotte Kerners/Rolf Schübels Blueprint: Buch und Film«. In: *Gegenwartsliteratur* 7, 2008, S. 114–137

7 Wiesen, Brigitte: »Blaupause – Blueprint«. In: *Zeitschrift für Didaktik der Philosophie und Ethik* 2001, S. 33–39. Gerling, Martin: »Ego-Klon-Trip«. In: *Praxis Deutsch* 27, 2001, S. 62–65. Lange, Günter: »Charlotte Kerner Blueprint. Blaupause«. In: Gabriele Cromme und Günter Lange (Hg.): *Kinder- und Jugendliteratur.* Baltmannsweiler: Schneider 2001, S. 279–295.

8 Es lassen sich massenmediale und nicht-massenmediale Formen der Wissensvermittlung unterscheiden, wobei die massenmediale Form indirekt, in der Regel einseitig und an ein disperses Publikum gerichtet ist. Weitere Differenzierung nach der Systematizität der Vermittlung ist möglich. Vgl. Jung, Matthias: »Unsystematischer Wissenstransfer über die Medien«. In: Gerd Antos, Theo Hug, Josef Perger, Sigurd Wichter (Hg.): *Wissenstransfer durch Sprache als gesellschaftliches Problem.* Frankfurt a. M. u. a.: Lang 2005, S. 275–286 sowie Kammerl, Rudolf: »Medienbasierte Individualkommunikation und Massenkommunikation«. In: Hans Krah, Michael Titzmann (Hg.): *Medien und Kommunikation.* Passau: Stutz 2006, S. 129–146.

9 Daum, Andreas: *Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert.* München: Oldenbourg ^{2}2002, S. 25.

10 Vgl. Steuer, Philip und Charlotte Voermanek: »Transferwissenschaft als ›Übersetzungswissenschaft‹ für die Übersetzung zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Subsystemen?« In: Sigurd Wichter, Albert Busch (Hg.): *Wissenstransfer.* Frankfurt a. M. u. a.: Lang 2006, S. 331–347, hier S. 334.

11 Vgl. Whitley, Richard: »Knowledge Producers and Knowledge Acquirers. Popularisation as a Relation between scientific Fields and their Publics«. In: Terry Shinn, Richard Whitley (Hg.): *Expository Science: Forms and Functions of Popularisation.* Dordrecht: Reidel 1985, S. 3–28.

Rekontextualisierung zeitigt dabei einen transformativen Effekt[12], der beschrieben und analysiert werden kann.[13] Dieser Transformationseffekt ist auch medial[14] bedingt, da unterschiedliche Medien Inhalte auf jeweils spezifische Weise selegieren und transformieren.[15] Diese Überlegungen treffen grundsätzlich auch auf fiktionale Texte[16] und Filme zu, sobald sie sich auf textexterne Wissensmengen beziehen, diese integrieren und dadurch transformieren.

2.2 Problematischer Wissensbegriff

Als Wissen im engeren Sinne wird eine begründete, gerechtfertigte, wahre Meinung bezeichnet, die in Form von Propositionen (durch einen Satz explizit oder implizit ausgedrückter Sachverhalt) vorliegt. Für wahr *gehaltene*[17] Propositionen können allerdings auch nur gruppen- oder kulturspezifische Gültigkeit besitzen

12 Vgl. Kretschmann, Carsten: »Einleitung: Wissenspopularisierung – ein altes, neues Forschungsfeld«. In: Ders. (Hg.): *Wissenspopularisierung. Konzepte der Wissensverbreitung im Wandel.* Berlin: Akademie Verlag 2003, S. 7–21, hier S. 15.

13 Unter Transformation soll hier die strukturelle, formale, semantische oder funktionale Veränderung von Wissensmengen als Folge der Popularisierung verstanden werden. Vgl. Liebert, Wolf-Andreas: *Wissenstransformationen. Handlungssemantische Analysen von Wissenschafts- und Vermittlungstexten.* Berlin, New York: de Gruyter 2002.

14 Konstruktivistische Medientheorien räumen ein, dass Medien keine neutralen Beobachter sind, sondern am kollektiven Bemühen teilnehmen, eine gesellschaftliche Wirklichkeit nach spezifischen Regeln zu konstruieren. Vgl. Bonfadelli, Heinz, Martina Leonarz und Daniel Süss: »Medieninhalte«. In: Otfried Jarren, Heinz Bonfadelli (Hg.): *Einführung in die Publizistikwissenschaft.* Bern u. a.: Haupt 2001, S. 383–415, hier S. 389–390.

15 Als Beispiel seien hier Nachrichtenfaktoren, Darstellungsformate, der Einfluss von Journalismuskonzeptionen und journalistischen Normen, aber auch von adressatenorientierter Aufbereitung (vgl. Liebert: *Wissenstransformationen*, S. 84) oder medienaffiner Präsentation von Inhalten (Mediatisierung) genannt. Ein Überblick findet sich in: Strohmeier, Gerd: *Politik und Massenmedien.* Eine Einführung. Baden-Baden: Nomos 2004.

16 Die Besonderheit von Literatur in diesem Sinne ist die Kombination der Merkmale von Poetizität, Rhetorizität, Narrativität und Fiktionalität. Ein Analysebeispiel finde sich bei Abret, Helga: »Popularisierung der Wissenschaft und Popularität. Das Problem der deutschen Marsromane vor dem Ersten Weltkrieg«. In: Eva Philippoff (Hg.): *La littérature dans les pays germaniques.* Lille: Université Charles-de-Gaulle 1999, S. 181–197.

17 Dieser an die Wissenssoziologie angelehnte Wissensbegriff ist weder auf explizites Wissen beschränkt, noch bindet er Wissen an das Wahrheitskriterium. Wissen ist hier Produkt einer impliziten oder expliziten sozialen Aushandlung. Siehe grundlegend bei Berger, Peter L. und Thomas Luckmann: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit.* Frankfurt a. M.: Fischer [21]2007, S. 16 f. und 21–48. Hierdurch erübrigt es sich auch, die Genese sog. wissenschaftlichen Wissens für die vorliegende Analyse weiter zu hinterfragen. Dessen Zustandekommen muss hier vorerst eine *black box* bleiben. Zu dieser Problematik siehe einführend: Pethes, Nicolas Literatur- und Wissenschaftsgeschichte. Ein Forschungsbericht. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 28, 2003, H. 1, S. 181–237.

oder sich *ex post* insgesamt als unbegründet und unwahr herausstellen.[18] Ersteres kann und muss berücksichtigt werden. Letzteres ist schlechterdings bei gegenwärtig für wahr gehaltenen Propositionen nicht möglich. Wenn also im Folgenden nach dem im Text oder Film enthaltenen Wissen gefragt wird, sollen damit systematisch aufeinander bezogene Mengen der zuerst genannten Propositionen bezeichnet sein,[19] wobei jede dieser Propositionen ein Wissenselement ist. Auf diese Wissenselemente oder größere Wissensmengen können Texte oder Filme Bezug nehmen. Die Rekonstruktion des vom Text/Film als relevant gesetzten Wissens ist also eine Voraussetzung für sein Verständnis.[20] Davon abgegrenzt werden muss der Wissensanspruch: Er stellt einen »Kandidaten für Wissen«[21], also eine Proposition dar, deren Wahrheits- und Begründungsstatus (noch) nicht geklärt ist. Literatur und Film können sowohl auf Wissen im engeren Sinne verweisen, als auch auf Wissensansprüche oder fiktional als Wissen gesetzte Propositionen.[22]

18 Vgl. dazu »Kulturelles Wissen« bei Titzmann, Michael: »Propositionale Analyse – kulturelles Wissen – Interpretation«. In: Hans Krah, Michael Titzmann (Hg.): *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung.* Passau: Stutz 2006, S. 67–92.

19 Hierbei handelt es sich um eine Abwandlung des Konzeptes »Kulturelles Wissen« in ebd., S. 74.

20 Dadurch wird keineswegs in Bezug auf die epistemische Situation des Autors eine Vorentscheidung getroffen! Die Frage nach dem eingegangen Wissen soll und kann nur durch Textbelege beantwortet werden. Ob dieses Wissen als solches erkannt wird/erkennbar ist, ist indes eine andere Frage. Siehe dazu: Helbig, Jörg: *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zu Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität.* Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1996. Der Wahrheits- und Begründungsstatus des jeweiligen Wissenselementes kann durch textexterne Quellen überprüft werden.

21 Köppe, Tilmann: »Vom Wissen in Literatur«. In: *Zeitschrift für Germanistik NF* 17, 2007, H. 2, S. 398–410, hier S. 404. Vgl. auch ebd., S. 409 sowie ders.: »Fiktionalität, Wissen, Wissenschaft. Eine Replik auf Roland Borgards und Andreas Dittrich«. In: *Zeitschrift für Germanistik NF* 17, 2007, H. 2, S. 638–646, hier S. 640.

22 Sowohl die Popularisierungsforschung als auch neuere Ansätze wie die sog. Poetologie des Wissens sehen sich mit dem Problem konfrontiert, einen Wissensbegriff formulieren zu müssen, der es erlaubt, das Ergebnis der Transfer- und Transformationsprozesse von Wissen adäquat zu beschreiben. Diese Fragen wurden zuletzt ausführlich in der *Zeitschrift für Germanistik* diskutiert. Borgards, Roland: »Wissen und Literatur. Eine Replik auf Tilmann Köppe«. In: *Zeitschrift für Germanistik NF* 17, 2007, H. 2, S. 425–428; Dittrich, Andreas: »Ein Lob der Bescheidenheit. Zum Konflikt zwischen Erkenntnistheorie und Wissensgeschichte«. In: *Zeitschrift für Germanistik NF* 17, 2007, H. 2, S. 631–637; Jannidis, Fotis: »Zuerst Collegium Logicum. Zu Tilmann Köppes Beitrag ›Vom Wissen in Literatur‹«. In: *Zeitschrift für Germanistik NF* 18, 2008, H. 2, S. 373–377. Zur Problematik des Wissensbegriffs in der sogenannten Poetologie des Wissens siehe Stiening, Gideon: »Am ›Ungrund‹ oder: Was sind und zu welchem Ende studiert man ›Poetologien des Wissens‹«. In: *KulturPoetik* 7, 2007, H. 2, S. 234–248 und Vogl, Joseph: »Robuste und idiosynkratische Theorie«. In: *KulturPoetik* 7, 2007, H. 2, S. 249–258.

Zusätzlich soll hier der Begriff der Hybridisierung eingeführt werden. Hiermit soll die Vereinigung von Wissenselementen und Wissensansprüchen auf einem Gegenstand bezeichnet sein. Das Resultat dieser Vereinigung soll Hybridwissen heißen. Dabei sind drei Fälle zu unterscheiden:

Fall 1: Für einen *gegebenen* Gegenstand wird mindestens ein Sachverhalt postuliert, dessen Wahrheits- und Begründungsstatus *noch nicht geklärt* ist (Wissensanspruch). Hierunter fallen Aussagen, die bisher noch nicht überprüft wurden. So zum Beispiel die Behauptung, dass grüner Tee das Krebsrisiko reduzieren könne. Sofern dieser Wissensanspruch systematisch mit anderen Wissenselementen auf den Gegenstand bezogen wird, lässt sich von Hybridwissen sprechen. Im Fall 1 lässt sich der Wahrheitsstatus (hier experimentell) klären, sodass sich der Wissensanspruch in ein Wissenselement und Hybridwissen in Wissen transformieren lässt.

Fall 2: Für einen *nicht in der behaupteten Weise gegebenen* Gegenstand wird mindestens ein Sachverhalt postuliert, dessen Wahrheits- und Begründungsstatus somit *nur bedingt geklärt werden kann*. Das heißt, dass einzelne Eigenschaften (per Postulat oder Analogiebildung) des Gegenstandes hypothetisch behauptet werden. Hierunter fallen Aussagen, die sich noch nicht überprüfen lassen. Das wäre etwa bei Aussagen über mögliche oder zukünftige Eigenschaften eines Gegenstandes der Fall. Das betrifft zum Beispiel Aussagen über die thermohaline Zirkulation (globales Förderband von Meeresströmungen) *nach* dem Höhepunkt der globalen Erderwärmung. Sofern die jeweiligen Wissensansprüche systematisch mit anderen Wissenselementen auf den Gegenstand bezogen werden, lässt sich auch hier von Hybridwissen sprechen. Im Fall 2 kann der Wahrheits- und Begründungsstatus wie im Fall 1 geklärt werden, sobald der Gegenstand in der behaupteten Weise gegeben ist.

Fall 3: Für einen *nicht gegebenen* Gegenstand wird mindestens ein Sachverhalt postuliert, dessen Wahrheits- und Begründungsstatus somit *nicht geklärt werden kann*. Das heißt, dass die Existenz des gesamten Gegenstands kontrafaktisch behauptet wird. Hierunter fallen zum Beispiel sämtliche Behauptungen über ausgetragene menschliche Klone. Im Fall 3 könnte theoretisch zumindest der Begründungsstatus durch Analogiebildung (Klon ≈ Zwilling) geklärt werden. Sofern der jeweilige Wissensanspruch systematisch mit anderen Wissenselementen auf den Gegenstand bezogen wird, soll dann auch hier von Hybridwissen gesprochen wer-

den. Dieses lässt sich nicht in Wissen transformieren, es sei denn, der Gegenständ würde dennoch entstehen. Dann würde es sich allerdings um Fall 2 handeln. Ist eine Analogiebildung nicht möglich (etwa am Beispiel nicht anthropomorpher Aliens), kann nicht von Hybridwissen gesprochen werden, sondern von einer ungerechtfertigten, unbegründeten und nicht wahrheitsfähigen Behauptung.

Von besonderer Bedeutung ist, dass der ungeklärte oder gar negierte Wahrheits- und/oder Begründungsstatus nicht verhindert, dass hybride Wissensmengen dennoch in das Denksystem einer Kultur eingehen und dort weiterverarbeitet werden. So lässt sich beispielsweise die Existenz des Gegenstandes ›Gott‹ nicht zweifelsfrei behaupten. Der Wahrheitsstatus der diesem Gegenstand zugeschriebenen Eigenschaften kann deshalb nicht allgemeinverbindlich geklärt werden. Dennoch sind die Wissensansprüche bezüglich des Gegenstandes ›Gott‹ allgemein bekannt und Teil des Denk- *und* Handlungssystems vieler Gruppen und Kulturen. Das gilt in ähnlicher Weise für biblisches und mythologisches ›Wissen‹: Eine Proposition bezüglich der Eigenschaften des Gottes Zeus etwa stellt Metawissen dar, das heißt Wissen über die Glaubenssätze der griechisch-antiken Kultur. Obwohl es sich bei diesen (von der griechisch-antiken Kultur postulierten) Zuschreibungen nicht um Wissen im eigentlichen Sinne handelt, werden sie in unserem Denksystem zumeist ›kurzschlussartig‹ wie Wissen behandelt, also ihr sekundärer Charakter ausgeblendet. Das drückt sich in Äußerungen wie »Zeus ist der Sohn des Kronos und der Rhea« aus, die eigentlich lauten müsste »Die Griechen glaubten, dass Zeus der Sohn des Kronos und der Rhea sei.« Wenn solche Mythologeme im Folgenden als Wissenselemente bezeichnet werden, so muss deren sekundärer Charakter jeweils berücksichtigt und fallspezifisch erörtert werden, wie genau dieses ›Wissen‹ funktionalisiert wird.[23] Bildlich gesprochen wird so ein Wissensnetz im Sinne einer assoziativen beziehungsweise rhizomatischen Anordnung von Wissenselementen erzeugt, dessen Knotenpunkte nicht aus Wissen im engeren Sinne bestehen müssen, sondern auch aus hybriden Wissensmengen oder auch nur Annahmen, Behauptungen etc. bestehen können. Das lenkt die Aufmerksamkeit auf die strategische Funktion der Adaption und Transformation von Wissen beziehungsweise der Genese hybrider Wissenselemente im Text/Film. Sie muss jeweils kontextuell ermittelt werden.

23 Dem Verfasser ist bewusst, dass hiermit keinesfalls eine befriedigende Lösung für den logischen Status des im Grunde ja literarisch (oder im Sinne Vogls: poetologisch) generierten mythologischen ›Wissens‹ gefunden wurde. Die hier ausgeführte Differenzierung wird jedoch vorläufig genügen müssen.

2.3 Indikatoren und Codierungsprozesse im Film

Was kann nun als Indikator für eine Verarbeitung und Transformation von Wissen gelten? Wissen ist zunächst ein kognitives Konstrukt, das text-/filmanalytisch nur durch seine semiotische Repräsentation erfassbar ist. Im literarischen Text zählen hierzu vor allem Bezugnahmen oder funktionale Variationen auf der Discoursebene (Ebene der Darstellung). Aber auch Bezugnahmen, Themen und Motive, Argumentationsregularitäten, semantische Relationen, Metaphern und dergleichen auf Ebene der Histoire (Ebene des Dargestellten) können als Indikatoren dienen. [24] So können zum Beispiel Figuren bestimmte Wissensmengen repräsentieren oder visuelle und akustische Zitate auf Wissensmengen außerhalb der filmischen Diegese verweisen. [25] Das Medium Film zeichnet sich darüber hinaus durch die Besonderheit aus, dass es eine Verbindung von Zeichensystemen (Bild, Schrift, Sprache, Ton, Musik und darüber hinaus Gestik, Mimik, Symbolik) ermöglicht. [26] Deshalb können ursprüngliche Bedeutungen kultureller Codes [27] vom Film »übernommen, überformt und spezialisiert« [28] werden. Durch die filmische Rekombination entstehen dann filmische und filmspezifische Codes. Diese unterscheiden sich nach Kuchenbuch wie folgt:

> Filmische Codes sind […] Codes, die im Film auftreten. Filmspezifische Codes wären solche, die eine besondere Affinität zur Geschichte des Films […] haben. […] Es ist zwar durchaus möglich, dass diese Codes auch in anderen Medien auftreten […]. Entschei-

24 Vgl. Anz, Thomas: »Indikatoren und Techniken der Transformation theoretischen Wissens in literarische Texte«. In: Christine Maillard, Michael Titzmann (Hg.): *Literatur und Wissen(schaften) 1890–1935.* Stuttgart: Metzler, Poeschel 2002, S. 331–347.

25 Die Repräsentationsform ist dabei nicht mit dem Wissenselement selbst identisch: Sie ›ist‹ nicht die Wissensmenge selbst.

26 Zur audiovisuellen Qualität des Films siehe weiterführend: Krah, Hans: »Kommunikation und Medien am Beispiel Film«. In: Ders., Michael Titzmann (Hg.): *Medien und Kommunikation*, S. 273.

27 Die Funktion filmischer Gestaltungsmittel ist kontextrelativ und wird maßgeblich durch Kulturelles Wissen beeinflusst (vgl. Krah: »Kommunikation und Medien am Beispiel Film«, S. 267). Als Kulturelles Wissen gilt die »Gesamtmenge aller von den Mitgliedern einer Kultur, das heißt einer bestimmten *Zeitphase* T_i […] in einem bestimmten *Raum* R_j […], *für wahr gehaltenen Propositionen.*« (Titzmann: »Kulturelles Wissen«, S. 74, Hervorhebungen im Original). Es handelt sich also um eine Klasse von Wissenselementen, die sich auf Kultur in einem umfassenden Sinne (totalitätsorientiert als *whole way of life*) beziehen.

28 Kuchenbuch, Thomas: *Filmanalyse. Theorien – Methoden – Kritik.* Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2005, S. 94.

> dend ist, dass man sie fest mit dem Begriff Film bzw. Kino verbindet. […] Selbstverständlich existieren in der vom Film abgebildeten Realität auch Mehrfach-Codierungen.[29]

Unter filmspezifischen Codes sind daher sowohl filmspezifische Darstellungsweisen (Kameraperspektiven, Schnitt, *point of view*), als auch filmspezifische Darstellungsinhalte (Plotstrukturen, Figurensterotype) zu subsummieren. Für meinen Beitrag wird es von besonderem Interesse sein, die filmspezifische Adaption und Aktualisierung kultureller Codes (zum Beispiel dramatische, literarische, rhetorische und musikalische Darstellungsprinzipien, bildlich transportierte Motive und ihre Codes)[30] zu analysieren und daraus resultierende Interaktionsprozesse unterschiedlicher Wissensmengen zu beschreiben.

3. Inhaltsüberblick *Blueprint*

Zur Einführung nun ein kurzer Überblick über den Inhalt des Romans:[31] Die erfolgreiche Pianistin und Komponistin Iris[32] Sellin leidet an Multipler Sklerose. Da das Klonen von Menschen mittlerweile möglich – wenn auch nicht explizit erlaubt – ist, nimmt sie Kontakt zum kanadischen Wissenschaftler Mortimer Gabriel Fisher[33] auf und lässt sich klonen. So bringt sie ihre ›Tochter‹ Siri[34] zur Welt, auf die sie ihre Wünsche und Hoffnungen projiziert. Aus der Retrospektive wird nun die Lebensgeschichte des Klons Siri geschildert. Der Fokus liegt dabei auf der beginnenden Pubertät und Emanzipation, denn Siri verspürt zunehmend den Drang, sich von der Mutter abzugrenzen. Siri stürzt in eine Identitätskrise,

29 Ebd., S. 95.

30 Vgl. ebd., S. 97.

31 Zusammengefasst wird der Inhalt des Textes, der sich mit der filmischen Darstellung deckt. Auf Varianzen durch den Medienwechsel kann hier nicht eingegangen werden. Bezogen auf Blueprint siehe dazu: Tautz: *Blueprint*, S. 114–137. Für die theoretische Modellierung des Medienwechsels und seiner methodologischen Implikationen sei verwiesen auf: Krah, Hans: »Performativität und Literaturverfilmung. Aspekte des Medienwechsels am Beispiel von Franz Kafkas ›Der Prozeß‹ (1925), Orson Welles' ›Der Prozeß‹ (1962) und Steven Soderberghs ›Kafka‹ (1991)«. In: Erika Hammer, Edina Sándorfi (Hg.): *Der Rest ist – Staunen. Literatur und Performativität.* Wien: Praesens 2006, S. 144–187.

32 Iris (gr.): Botin des Zeus (bei Homer) und der ambivalenten Göttin Hera (Göttin der Ehe, der Geburt und der Frauen).

33 Mortimer ~ morte mer (frz.) = totes Meer. Gabriel: Erzengel. Fisher: Ggf. Verweis auf Fischer Jesus, Simon und Petrus (Matthäus 4, 18–19: »Folget mir nach; ich will euch zu Menschenfischern machen!«).

34 Umkehrung von I-r-i-s, die keine eindeutige Interpretation zulässt, da sich die Umkehrung/Spiegelung ja nicht auf Zeus oder Hera bezieht, sondern auf Iris. Textintern wird allerdings eine negative Semantisierung (Häresie, Sündenfall oder Ähnliches) nahegelegt.

zieht zu einem Freund und emanzipiert sich schließlich von ihrer Mutter.[35] Erst nach deren Tod kann Siri ›neu geboren‹ werden und sich ihrer eigenen Identität gewiss sein. Der Tabubruch (Ereignis[36]) kann schlussendlich nicht rückgängig gemacht werden (Tilgung), vielmehr stellen die verbleibenden Konsequenzen eine Herausforderung für alle Beteiligten dar. Text und Film rufen hiermit zahlreiche konventionalisierte Klonmotive[37] ab.

4. Transformation und Funktionalisierung von Wissen im Text

Im Text lassen sich Indikatoren für verschiedenste Wissensmengen finden, darunter vor allem Wissenselemente aus Genetik, Entwicklungspsychologie und Mythologie. Darüber hinaus integriert der Text Verweise auf Philosophie und Ethik, Kunst und Musik, Literatur sowie biblisches beziehungsweise christlich-mythologisches[38] ›Wissen‹. Die benannten Wissensmengen stellen quasi einen Pool dar, aus dem sich der Text wie folgt bedient:

(1) Die stark vereinfachten zellbiologischen, gentischen und gentechnischen Wissenselemente dienen primär als Voraussetzung für die kontrafaktische Annahme (*Blueprint*, S. 13), dass Klonen möglich sei. Sie werden teilweise ›kulturalisiert‹, das heißt durch kulturelle Metaphern erläutert (zum Beispiel Gene = Töne einer Komposition).

35 Siris Entwicklungsprozess spiegelt sich im Text in den Kapitelbenennungen wieder, die sowohl konkrete Lebensphasen benennen, als auch mythologische ›Wissenselemente‹ aufrufen, um diese Lebensphasen zu interpretieren (zum Beispiel »Doppelgöttin« oder »Pollux seul«).

36 »Du hast Regel gebrochen, alte Menschheitsregeln.« (Kerner: *Blueprint*, S. 25). Zum Konzept des Ereignisses und seiner Tilgungsmöglichkeiten siehe Renner, Karl N.: »Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von J. M. Lotman«. In: Gustav Frank, Wolfgang Lukas (Hg.): *Norm – Grenze – Abweichung.* Passau: Stutz 2004, S. 357–381.

37 So zum Beispiel: Original vs. Kopie, Klonen als Tabubruch, Metatilgung durch Tod des Spenders, Thematik des künstlichen Menschen, Affekt-Motiv, Identität und Stabilität der Person, Spiel mit doppeltem Partner. Für die Adaption im Film vgl. Wulff, Hans J.: »Klone im Kinofilm. Geschichte und Motive der Menschenverdopplung (Teil 1)«. In: *Medien Praktisch* 2001, H. 3, S. 47–53, sowie ders.: »Klone im Kinofilm (Teil 2)«. In: *Medien Praktisch* 2001, H. 4, S. 50–52. Zur Adaption in der Literatur vgl. Caduff, Corina: »Reproduktion und Generation. Die Klone in der Literatur«. In: *Weimarer Beiträge* 49, 2003, H. 1, S. 17–30. In allgemeiner Weise auch bei Brittnacher, Hans R.: »Der Mensch und sein Double«. In: *Die Horen* 50, 2005, S. 33–42.

38 Der Text verweist auf zahlreiche Bibelstellen beziehungsweise biblisches oder im weiteren Sinne christlich-mythologisches ›Wissen‹ (siehe dazu auch oben: Wissensbegriff). Hierdurch wird eine Grenzüberschreitung im Sinne einer Abweichung vom christlichen Weg (Kerner: *Blueprint*, S. 27; 52) oder gar eines Teufelspaktes (ebd., S. 22; 25) inszeniert.

(2) Vorhandene Leerstellen im faktisch-realen [39] gentechnischen Wissen werden durch kulturelle Wissenselemente aufgefüllt. Das heißt konkret, dass Systeme von Propositionen aus faktualen Wissenselementen und fiktionalen Wissensansprüchen (per Analogiebildung) hybridisiert werden, die in der Diegese aber als Wissen gesetzt werden. [40]

(3) Die Hybridisierung lässt sich am Beispiel der Extrapolation entwicklungspsychologischen Wissens genauer untersuchen: Der Text ›demonstriert‹ sozusagen, welche psychologischen Folgen es für einen Menschen haben könnte, nicht geboren, sondern geklont worden zu sein. Da diese Frage wissenschaftlich noch nicht geklärt sein *kann*, hybridisiert der Text faktuale Wissensmengen mit fiktionalen Wissensansprüchen. Ein Beispiel: Durch die Analogisierung von Klonspender und Klon mit Zwillingen (*Blueprint*, S. 21; 41; 43; 76; 79; 101; 103) kann der Text auf ›Wissenselemente‹ aus der Zwillingsmythologie zurückgreifen, um eine Art ›Klonpsychologie‹ zu extrapolieren, mit deren Hilfe die Entwicklung von Siri intratextuell erklärt werden kann. Diese Form der Hybridisierung erfolgt unter anderem dadurch, dass mythologische ›Wissenselemente‹ [41] in einem Zwillingstopos [42] verdichtet und in Bezug auf das reproduktive Klonen aktualisiert werden.

39 Die koevolutive Genese von Wissensobjekten im Sinne einer Poetologie des Wissens ist hier nicht Gegenstand der Untersuchung. Diese beschreibt Vogl: *Theorie.* Zur Kritik des Konzeptes siehe Stiening: *Am Ungrund.*

40 Fakten zur Entwicklungsgenetik bringt in sehr übersichtlicher Weise Asendorpf, Jens: »Entwicklungsgenetik«. In: Jochen Brandtstädter, Ulman Lindenberger (Hg.): *Entwicklungspsychologie der Lebensspanne.* Stuttgart: Kohlhammer. S. 162–193. Zur hypothetischen Frage nach der möglichen Identität von Klonen siehe: Agar, Nicholas: »Cloning and Identity«. In: *Journal of Medicine and Philosophy* 28, 2003, H. 1, S. 9–26. Vergleiche auch: Plomin, Robert et al.: *Gene, Umwelt und Verhalten. Einführung in die Verhaltensgenetik.* Bern u. a.: Huber 1999.

41 Hierzu werden unter anderem folgende Mythen beziehungsweise Mythologeme aufgerufen: Siri als Kopfgeburt (S. 11; 19; 29–30), Narziss (S. 21; 40; 104–105), Zwillingsmythen allgemein (S. 22), Lebensfaden der Moiren/Parzen (S. 23), Kreislauf des Lebens (S. 34), afrikanische Zwillingsmythologie (S. 35; 164), Doppelgängermotiv (S. 38; 119; 168), Katze (S. 68), Zweikampf (S. 95), Platons Kugelwesen (S. 104–105; 138), Castor und Pollux (S. 151; 166; 173), Katabasis/Atabasis (S. 161–162), Götterdämmerung (Wagner, S. 109). Siehe dazu den ausführlichen Überblick bei Angert, Thomas et al.: »Zwillinge. Doppelte Lottchen oder zwei Persönlichkeiten«. In: *Forschung Frankfurt* 9, 1991, H. 1, S. 34–44.

42 Unter anderem Verweise auf siamesische Zwillinge (S. 134), die Brüder Lazarus und Johannes Coloredo bei denen es sich um ein ›Geschwisterpaar‹ handelt, bei dem der eine Bruder parasitär den Körper des anderen mitbenutzt (S. 139–141; 152) und Siris späterer Künstlername »Double-Jou« (frz.: doppeltes Spiel und engl.: zweimal Du). Der Text verwendet den Zwillingstopos nicht konsequent: Einerseits nutzt er ihn zur Übertragung psychologischer und entwicklungsgenetischer Aussagen auf den Klon Siri. Andererseits wird gerade »Zwillingsfolklore« (S. 99) textintern abgelehnt und durch Siris Emanzipation auch auf der Ebene des Gesamttextes widerlegt. Der Text verstrickt sich in dieser Hinsicht in sein eigenes Wissensnetz, dessen assoziative Dynamik nicht mehr kontrollierbar ist.

Das heißt konkret, dass die verschiedenen Wissenselemente zum Thema Zwillinge nicht mehr getrennt voneinander stehenbleiben, sondern zu einem Wissensnetz verbunden werden, aus dem die ›Klonpsychologie‹ sozusagen emergiert. Es macht stellenweise sogar den Eindruck, als setze der Text mythologische Wissenselemente als das eigentliche Universalwissen (»altes Menschheitswissen«, *Blueprint*, S. 95) im Gegensatz zu wissenschaftlichem Wissen.

Insgesamt betrachtet werden die in den Text eingehenden Wissensmengen nicht schlicht integriert, sondern rekontextualisiert beziehungsweise aktualisiert. Um zur Plausibilisierung und Analogisierung dienen zu können, müssen die Wissensmengen durch Wissensansprüche erweitert und hybridisiert werden.

5. Codierungsprozesse in der Literaturverfilmung Blueprint

Die Repräsentation von Wissensmengen im Film unterscheidet sich hiervon in markanter Weise. Ethische, biblische (Ausnahme: Namen) und mythologische ›Wissenselemente‹ (Castor und Pollux und andere) werden nicht explizit repräsentiert beziehungsweise markiert.[43] In der Textversion werden bspw. mehrmals afrikanischen Figuren und die sie umgebenden Zwillingsmythen ausdrücklich erwähnt und semantisch funktionalisiert: Vermittels des durch sie generierten Zwillingstopos wird die Beziehung von Iris und Siri mythologisch gedeutet. Im Film tauchen besagte Figuren nur in einer einzigen Szene auf (00:11:00) und verlieren ihre semantische Funktion insofern, als sie weder kommentiert werden, noch (ohne Zoom) genauer bestimmbar sind. In ähnlicher Weise werden intertextuelle (literarische) Anspielungen stark reduziert. Adaptiert werden nur das faustische Motiv des Paktes (zwischen Iris und Fisher) und die Anspielung auf das *Doppelte Lottchen* in der Konkurrenz von Iris und Siri um einen Liebhaber. Insofern kann einerseits von einer Tilgung von Verweisen und andererseits von einer komplexitätsreduzierten Adaption anderer Verweise gesprochen werden. Demgegenüber kann der Medienwechsel durch die Kombination des visuellen und akustischen Kanals neue, filmspezifische Codes nutzen. Dies lässt sich exemplarisch an der filmspezifischen Aktualisierung der Erzählsituation zeigen: Im Text inszeniert sich Siri als pseudo-auktoriale Erzählerin, die die Situation be-

Zu diskutieren wäre in Anlehnung an Derrida, ob es sich hierbei um ein Simulacrum als Merkmal der Spur, beziehungsweise in Anlehnung an Baudrillard eine Simulation von Sinngebung handeln könnte.

43 Zum Terminus der Markierung siehe die systematische Aufbereitung verschiedener Theorien der Intertextualität bei Helbig: *Intertextualität.*

trachten könne, »wie eine Forscherin ihre Versuchsanordnung im kalten, blauen Laborlicht« (*Blueprint*, S. 12).[44] Der Film nutzt keine explizite Erzählinstanz (zum Beispiel über *voice-over*), sondern vergibt Informationen über Siris Entwicklung in Form von assoziativen Rückblenden. Diese werden von folgender Szene eingeleitet: In völliger Dunkelheit zoomt die Kamera langsam von oben herab einen Lichtpunkt heran. Dieser stellt sich als Lichtkegel eines Scheinwerfers heraus, in dessen Mitte Iris am Konzertflügel sitzt (00:06:50). Der Rezipient wird zusammen mit Siri in die Position des Beobachters versetzt, wobei das zu Beobachtende aus verschiedenen Perspektiven betrachtet wird. Hier wird also die textuelle Erzählsituation filmspezifisch aktualisiert.

Weitere Strategien der filmischen Adaption, der visuellen Codierung oder der filmspezifischen Mehrfachcodierung möchte ich nun an folgenden Beispielen aufzeigen, nämlich **(1)** der filmischen Adaption psychologischer und mythologischer Wissenselemente, **(2)** der visuellen Plausibilisierung gentechnischer Zusammenhänge und **(3)** der filmspezifischen Codierung kultureller Wissenselemente durch Rekombination.

5.1 Filmische Adaptionsprozesse

Psychologische Wissenselemente

Psychologische Wissenselemente beziehungsweise die Dynamik der Beziehung von Iris und Siri können im Film durch die räumliche Anordnung der Figuren und Schnitttechnik visuell repräsentiert werden: Beim ersten gemeinsamen Konzert sitzen Iris und Siri sich mit ihren Konzertflügeln spiegelbildlich gegenüber (01:01:41). Einerseits suggerieren dieser Spiegelungseffekt sowie ein unsichtbarer Schnitt (scheinbares Übergleiten von Iris zu Siri) eine harmonische Einheit der Frauen. Andererseits unterläuft die weitere Schnittfrequenz (kurze Einstellungsdauer) dieses visuelle Postulat, indem die musikalische Dynamik aus Thema und Gegenthema visuell auf die Frauen übertragen wird und sie als Konkurrentinnen inszeniert werden. Zusätzlich kommt hier eine filmspezifische Kombination des visuellen Kanals mit dem akustischen zur Geltung: Claude Débussys *En Blanc et Noir*[45] gilt für seine Zeit nicht nur als experimentell (wie auch das reproduktive Klonen), sondern beinhaltet auch ein Totentanzmotiv, welches in der Textvorlage

44 Die Frage nach der Konzeption und Funktion der Informationsvergabe im Text kann hier leider nicht erörtert werden.

45 Vgl. Meyers Lexikon online, s.v. »Musik für zwei Klaviere: En blanc et noir« (http://lexikon.meyers.de/wissen/Musik+f%C3%BCr+zwei+Klaviere_+En+blanc+et+noir [27.11.2009]).

(*Blueprint*, S. 35; 37; 161) Siris Identitätskrise versinnbildlicht. Im Film kann das Motiv akustisch codiert und visuell erweitert werden, um den Antagonismus der Frauen zu repräsentieren.

Anders als im Text verbalisiert Siri ihre Identitätsprobleme im Film nicht. Stattdessen werden diese ebenfalls visuell codiert: In einer Scheune von Siris entrückter Hütte in Kanada lagert ihr zerlegter alter Flügel. Greg, der Siri durch seine Zuwendung ›zähmen‹ will, baut den Flügel ohne ihre Zustimmung wieder auf. Dazu nutzt er eine Verstrebung aus Holz und Seilen, um den Flügel zunächst ohne Beine aufzuhängen. Der in den Holzrahmen gezwängte und an Seilen aufgehängte Flügel (01:06:13) visualisiert Siris Kindheit, den Zwang, in die Fußstapfen der Mutter treten zu müssen, in allegorischer Weise.

Weitaus komplexer gestaltet sich die visuelle Codierung psychologischer Zusammenhänge im Leitmotiv des Spiegels, das sowohl im wörtlichen, als auch im übertragenen Sinne Anwendung findet. Bereits die Einspielung des auf dem Kopf stehenden und mit verzerrten Buchstaben geschriebenen Titels (00:02:09) erzeugt eine Semantik der Spiegelung und Verzerrung. Diese Verzerrung wird in eine Metaphorik der Spaltung überführt und zunächst mit Iris Sellin verknüpft (00:08:46): Nach einem ihrer Konzerte schreitet sie eine Treppe herab, die von Spiegeln gesäumt ist. In diesen wird Iris Spiegelbild mehrfach verzerrt wiedergegeben. Die Spaltungsmetapher kann sich einerseits wörtlich auf den später erfolgenden Klonvorgang beziehen (Zellen) und andererseits Iris implizit negativ semantisieren (etwa als schizophren, unausgeglichen, seelisch entzweit). In einer zentralen Szene (00:29:05) wird das Spiegelmotiv visuell und akustisch (siehe unten) auf Siri übertragen: Mutter und Tochter stehen gemeinsam vor einem Spiegel. Siri stellt fest, wie ähnlich sie sich seien, und bekräftigt diese Annahme, indem sie ihr eigenes Muttermal (= *angeborener* Leberfleck) im Gesicht auch bei der Mutter findet. Das Antippen der Muttermale wird von zwei Tönen (Sprung vom Grundton zur Oktave; siehe unten) begleitet.[46] Der Spiegel wird das visuelle Leitmotiv in Bezug auf Siris Identität bleiben: Ihre Hütte in Kanada kommt zwar ganz ohne Spiegel aus, aber selbst die Spiegelung ihres Gesichts in ihrem Bildtelefon (00:48:25) löst assoziative Rückblenden aus. In diesen Rückblenden wird Siris Entwicklung ebenfalls durch das Spiegelmotiv[47] codiert: Vor dem er-

46 Eine Interpretation des Spiegelmotivs vor dem Hintergrund psychoanalytischer Theorie und philosophischer Betrachtungen zum Klonen findet sich in: Baudrillard, Jean: *Simulacres et simulation.* Paris: Éditions Galilée 1981, S. 145–156.

47 Siehe dazu auch unten: Zwischenfazit.

sten gemeinsamen Konzert stehen Mutter und Klon/Tochter vor einem Spiegel (01:00:38). Siri wirkt apathisch, ihre Nase blutet. Die blutende Nase erweitert das Motiv, denn Siri wird ihr erstes eigenes Konzert wegen Nasenblutens abbrechen (01:15:21), sich danach im Spiegel betrachten und diesen zerschlagen. Der Film argumentiert hier visuell und akustisch, dass Siri trotz identischer genetischer Anlage nicht Iris ist und daher Iris Weg auch nicht Siris Weg sein kann.[48]

Mythologische ›Wissenselemente‹

Am Beispiel des gescheiterten Konzertes lässt sich ein weiterer Adaptionsprozess beobachten: Das Konzert wird durch einen Bildausschnitt einer olympischen Götterversammlung[49] eingeleitet. Dieses kunsthistorische Zitat zeigt Artemis/Diana, Pan/Silvanus und eine Nymphe. Artemis gilt als kinderlos (was strenggenommen auch auf Iris zutrifft) und neurotisch-aufmerksamkeitssüchtig (was ansatzweise auf Siri zutrifft) und hier durch die filmische Adaption des Motivs bekräftigt wird. Eine Referenz für eine solche Götterversammlung findet sich in Homers Odyssee: Dort werden unter anderem die Klagen verhandelt, die die Menschen gegen die Götter richten:

> Welche Klagen erheben die Sterblichen wider die Götter! Nur von uns, wie sie schrein, kommt alles Übel; und dennoch Schaffen die Toren sich selbst, dem Schicksal entgegen, ihr Elend.[50]

Semantisch sind hier also vor allem das selbstauferlegte Schicksal der Menschen sowie die Allegorie der Odyssee als solches von Bedeutung. Von einer ähnlichen Götterversammlung wird in der Ilias berichtet,[51] die vor allem Zeus' Autorität bekräftigt. Hiermit werden also auf dem Umweg über das kunsthistorische Zitat ›Wissenselemente‹ aus der griechischen Mythologie aufgerufen und im Hinblick

48 Dies wird auch akustisch durch die Folgen von Klaviertönen bestätigt: Prim und Oktave sind Variationen eines Grundtons. Die befreiende Wirkung von Iris' Tod wird durch das Lied im Abspann letztmalig aufgegriffen: »For the truth lies in open skies and down by the sea. I will lay down, my soul is found, my spirit set free.« (104'05).

49 N. Loder, Deckenfresko, 1757, Festsaal des Erbdrostenhofes, Münster.

50 Homer: *Ilias & Odyssee*. Übersetzt von Johann Heinrich Voss. Volltext online verfügbar beim Projekt Gutenberg unter: http://gutenberg.spiegel.de, Autoren A–Z, Homer, 1. Gesang, V. 26–27; 32–34.

51 Homer: *Odyssee*, 1. Gesang, V. 531–611.

auf die filmische Diegese aktualisiert: Siris Scheitern beim Konzert, sowie die Lebensumstände der beiden Frauen werden als selbstverschuldete Irrfahrt und latent auch als Häresie charakterisiert.[52]

Zwischenfazit

Der Film adaptiert zunächst im Text angelegte Motivstrukturen. Er rekombiniert und erweitert diese jedoch, um sie dann verstärkt filmspezifisch aufzubereiten (Überblendungseffekte, Schnitttechnik, *mise en scène*). Hierbei bindet der Film unterschiedliche Klassen kulturellen (Meta)Wissens ein: Das Spiegelmotiv einerseits kann als hochgradig konventionalisiert und allgemeines kulturelles Wissen gelten.[53] Die Codierung von Siris Identitätskrise in diesem Motiv ist sozusagen eine populäre Strategie der Lenkung. Sie nutzt das kollektive Wissen um die Bedeutung der Spiegelmetaphorik, um vorhandenes psychologisches Wissen auf den fiktionalen Fall des geklonten Menschen zu projizieren und dessen Psychogenese zu plausibilisieren (Hybridwissen). Das kunsthistorische Zitat andererseits stellt nicht nur eine inhaltliche Hinzufügung zur Textvorlage, sondern – wie auch die afrikanischen Figuren – gruppenspezifisches Wissen oder gar Spezialwissen (*afrikanische* Mythologie, *kunsthistorische* Mythenrezeption) dar. Der Film lässt sich allerdings nicht eindeutig[54] einer Publikumsgruppe zuordnen. So lässt sich erstens die Hypothese aufstellen, dass das Klonthema auf zwei unterschiedlichen Ebenen interpretiert werden kann, von denen die erste mehr oder weniger allgemein zugänglich ist (Identitätsproblematik). Die zweite Ebene allerdings ist nur einer bestimmten Publikumsgruppe zugänglich. Insofern ließe sich zweitens fragen, welche wissenspolitischen Strategien der Film verfolgt.

5.2 Visuelle Plausibilisierung gentechnischer Zusammenhänge

Text und Film setzen, dass Klonen möglich sei. Hierzu nutzt der Film ein fingiertes visuelles Zitat, nämlich die Aufnahme einer Ausgabe der Zeitschrift *Stern*, die postuliert, die »Fisher-Methode« ermögliche das Klonen von Menschen (00:10:07). Anders als der Text werden die Verweise auf genetische, gentech-

52 Im Rückgriff auf biblische Vorstellungen der Götterversammlung wird hier zusätzlich eine Semantik des Gerichtsprozesses aufgebaut: Ps 82, 1–8 beschreibt eine Götterversammlung, bei der Gott als oberster Richter die anderen Götter anklagt. Seine göttliche Autorität wird ähnlich wie bei Homer unterstrichen (Ps 89, 7–9).

53 Diese Beobachtung trifft auch auf den Bildtopos der modifizierten Eizelle (siehe nächster Abschnitt) zu.

54 Zur Frage der Relevanz und Klassifizierung kulturellen Wissens siehe Titzmann, Michael: *Strukturale Textanalyse.* München: Fink 1993, S. 322–330.

nische und zellbiologische Zusammenhänge noch stärker vereinfacht und auch nur an einer Stelle im Film ausführlicher aufgenommen.[55] Begleitet von einzelnen Klaviertönen (Sprung vom Grundton zu Oktave) zeigt der Film, wie Fisher und Iris sich in ein mehrfach abgeschottetes Labor begeben. Dort injiziert Fisher Iris' DNA in eine Eizelle. Die Kamera imitiert hier zunächst den Blick Fishers durch das Mikroskop. Sein Off-Kommentar erläutert nicht nur die von ihm vollzogenen Modifikationen an der Zelle, sondern deutet sie in einer Weise, dass intradiegetisch gesetzt wird (00:12:30): Hier wird ein erfolgreicher Klonvorgang durchgeführt (kontrafaktische Annahme). Dies wird erneut visuell und akustisch (selbe Tonfolge) bestätigt, als man Fisher neun Monate später Fingerabdrücke von Mutter und Klon/Tochter aushändigt (00:20:05). Der Film vermag hier scheinbar das darzustellen, was der Text nur umschreiben kann, nämlich die Existenz des genetisch identischen Paars von Klon und Spender.

5.3 Filmspezifische Codierung durch (Re-)Kombination

Die bisher angesprochenen Szenen offenbaren eine weitere filmspezifische Form der Codierung von Zusammenhängen, nämlich die Kombination von visuellem und akustischem Kanal.

In den beiden letzten Szenen sind jeweils ein einzelner Klavierton und der Sprung zu dessen Oberoktave zu hören, die genau dann erklingen, wenn das Klonmotiv angesprochen wird. Die Töne sind Teil einer Komposition, die Iris nach der Befruchtung mit dem geklonten Fötus beginnen wird. Sie wird später Grundlage eines Konzerts für Siri sein und darüber hinaus zu deren musikalischen Erinnerungsmotiv. Dasselbe Intervall wird allerdings schon vor der Szene im Labor thematisch besetzt: In ihrer Garderobe konfrontiert Iris Fisher zum ersten Mal mit Ihrem Ansinnen, einen »Pakt« schließen und sich klonen lassen zu wollen. Sie lockt Fisher unter anderem damit, dass die beiden »die Ersten für immer« (00:10:42), das heißt die Pioniere auf dem Gebiet des reproduktiven Klonens, sein könnten: Zeitgleich mit den Tönen aus Iris Komposition blendet der Film auf eine Detailaufnahme eines Bildes von zwei Händen über, das soeben von einem Straßenmaler vervollkommnet wird. Die dargestellten Hände sind ein Detail aus Michelangelos Deckenfresko *Die Erschaffung Adams* (ca. 1510–1512) aus dem neunteiligen Schöpfungszyklus in der Sixtinischen Kapelle. Das Original zeigt Gottvater, der mit seiner Hand beziehungsweise seinem Finger Adam das

55 Hiervon ausgenommen sind darauf aufbauende Wissenselemente, wie etwa, dass Siris Muttermal nur deshalb vorhanden sein könne, weil sie der Klon ihrer Mutter ist.

Leben schenkt. Hier wird also erstens das kulturelle Motiv Michelangelos adaptiert und zur Herstellung einer homologen Relation von ›Gott‹, ›Maler‹ und ›Iris‹ genutzt: ›Gott‹, verhält sich zu ›Adam‹ wie ›Maler‹ zu ›Bild‹ und wie ›Iris‹ zu ›Siri‹. Iris Klonabsicht wird *zunächst* also mit einem göttlichen Schöpfungsakt gleichgesetzt. Das Motiv der Hände wird zweitens mit einem Tonintervall rekombiniert und damit filmspezifisch codiert. Drittens wird hierdurch ein visuelles und akustisches Leitmotiv geschaffen, auf das im weiteren Verlauf des Filmes mehrfach rekurriert wird. So taucht Michelangelos Motiv auf dem Programm von Iris Konzert »Für Siri« (00:48:30) wieder auf.[56] Gleichermaßen durch die Hintertür kommt hier nun auch biblisches ›Wissen‹ herein, denn mit der Figur Adams ist nicht nur die Schöpfungsgeschichte (hier: Genesis 1, 26–27), insbesondere der belebende Odem Gottes (Beseelung: Genesis 2, 7), verbunden, sondern auch der Sündenfall (Genesis 2, 5ff). Das Leitmotiv der Hand und des Tons codiert also nicht nur die pionierhafte Schöpfungsabsicht von Iris Sellin und Fisher, sondern gleichzeitig die theologischen und philosophisch-ethischen Implikationen des Klonens. Durch Mehrfachcodierung wird die Hand gleichzeitig zum erhobenen moralischen Zeigefinger, der im Film visuell und akustisch repräsentiert werden kann.

Der Film verdichtet also einzelne Wissenselemente zum assoziativen Netz einer »Kulturgeschichte der Schöpfung und des Schaffens.«[57] Hierbei kommt zwar auch der visuelle Kanal zum Einsatz, aber gerade das Spiegelmotiv macht klar, dass ›kopieren‹ und ›klonen‹ nicht gleichgesetzt werden können: Siri emanzipiert sich vom ›Original‹ Iris und ist trotz identischer Erbanlagen[58] keine ›Kopie‹ mehr. Die musikalische Analogie aus Grundton und Oktave (*gleicher*, nicht *selber* Ton) unterstreicht dies zusätzlich. Der Schöpfungsakt Gottes wird außerdem vom Kopieren und Klonen abgehoben, denn Gott und Michelangelo erschaffen, während der Straßenmaler nur kopieren kann – und Iris in Bezug auf Siri nicht einmal das.

56 Von Interesse ist an dieser Stelle des Films sowie im Allgemeinen die Codierung durch Farben, speziell die Farben Rot, Blau und Weiß. Eine Interpretation über die semantische Oppositionsbildung (Iris vs. Siri) hinaus, erscheint ob der Polysemie der Farben auch hier willkürlich.

57 Tautz: »Blueprint«, S. 120.

58 Strenggenommen wäre ein zu 100% identisches Kopieren ohnehin nicht möglich, da es bei der Zellteilung regelmäßig zu kleineren Mutationen der DNS kommen kann. Vgl. Asendorpf: *Entwicklungsgenetik*.

An dieser Stelle unterläuft der Film das Primat des Visuellen, denn die Phantasie einer gedoppelten Identität (*Copy-Cloning*) wird trotz ihrer visuellen Darstellbarkeit dekonstruiert.[59]

6. Zusammenfassung und Fazit

Auch fiktionale Texte und Filme können fruchtbringend als Medien von Popularisierungsprozessen analysiert werden. Einzelne Wissenselemente oder größere Wissensmengen können dort semiotisch repräsentiert werden. Durch die Rekontextualisierung der Wissenselemente kommt es zu Transformationsprozessen, die im Film unter anderem auf dessen spezifisches Potential zurückzuführen sind, dass er verschiedene Zeichensysteme rekombinieren und dadurch filmische oder filmspezifische Codes generieren kann. Dabei werden kulturelle Codes zuweilen adaptiert und aktualisiert. Am Beispiel der Literaturverfilmung Blueprint galt es, Spezifika dieser filmischen und flimspezifischen Codierung insbesondere durch den visuellen Kanal herauszuarbeiten.

Die Analyse ergab zunächst, dass die semiotische Repräsentation einzelner Wissensmengen im Film diese modifiziert, indem einzelne Elemente getilgt oder die diese als Ganzes komprimiert beziehungsweise in ihrer Komplexität reduziert werden. Diese Modifikationen vereinfachen die im Text angelegten Darstellungsstrukturen zugunsten eines eher genrekonventionellen, populären Zugangs. Die Vereinfachung geht dabei so weit, dass die Literaturverfilmung »intermedial verhaftet«[60] bleibt, wohingegen der Roman »nachhaltig von anderen Medien geprägt und sogar modifiziert«[61] wird. Hierin zeigt sich der von Kretschmann postulierte, medial bedingte Transformationseffekt.

An der Adaption psychologischer Wissenselemente ließ sich verdeutlichen, dass der Film kulturelle Codes zunächst filmisch adaptiert und dann filmspezifisch aktualisiert (zum Beispiel Spezialeffekte, Schnitttechnik). Die Visualisierung gentechnischer Zusammenhänge zeigte, dass die filmspezifische Codierung durch Kanalkombination eine semantische Erweiterung nach sich zieht: Wie sich an

59 Zum Thema der Mythisierung des Genoms und des genetischen Determinismus siehe Caduff: *Reproduktion* sowie die Überlegungen zur vermeintlichen »Lesbarkeit der Genetik« in: Weigel, Sigrid: »Der Text der Genetik. Metaphorik als Symptom ungeklärter Probleme wissenschaftlicher Konzepte«. In: Dies. (Hg.): *Genealogie und Genetik.* Berlin: Akademie Verlag 2002, S. 222–246.

60 Tautz: *Blueprint*, S. 116.

61 Ebd., S. 117.

den Leitmotiven der Hände und der Komposition »Für Siri« herausstellte, codiert der Film kulturelle Wissensmengen durch die Rekombination des visuellen und akustischen Kanals mehrfach in filmspezifischer Weise.

Diese Mehrfachcodierung stellt nicht nur eine Verdichtung von Wissensmengen dar, sondern erzeugt Vernetzungsprozesse zwischen homogenen und heterogenen Wissensmengen gleichermaßen, wodurch neue Wissensansprüche emergieren und sich als Hybridwissen etablieren. Dies zeigte sich beispielhaft an der Aktivierung weitreichender Wissensnetzwerke durch visuelle Impulse. Die Funktionalisierung des visuellen Kanals dient dabei vordergründig der visuellen Beweisführung: ›Sehen‹ wird zunächst mit ›wissen‹ gleichgesetzt. Dieses Streben nach Unmittelbarkeit durch die Darstellung des eigentlich Undarstellbaren[62] schlägt sich semantisch vor allem in der visuellen Kernmetapher der Reproduktion und Spaltung/Verzerrung nieder. Die Illusion von gedoppelter Identität wird schließlich aber durch die visuelle Darstellung selbst sowie filmspezifische Bild-Ton-Kombinationen unterlaufen: Trotz der bildtechnischen Vervielfältigung und der digitalen Fiktion von Verdopplung wird der Eindruck von tatsächlicher Verdopplung durch Akustik, Schnitttechnik und Motivstrukturen zerstört.

Insbesondere biblische und mythologische ›Wissensmengen‹, deren Wissenstatus auf einer kulturellen Konvention (für wahr *gehaltene* Propositionen) besteht, werden verdichtet und dienen dem Zweck der Reinterpretation, Orientierung und Sinnstiftung. Die »Aktivierung polymythischer Relikte«[63] und die Hybridisierung von Wissensmengen für die Bedeutungskonstitution eröffnet eine ›ganzheitliche‹ beziehungsweise »konnektionistische«[64] Perspektive, die sich nicht nur einer populären und rein visuellen Sinnstiftung entzieht, sondern letztlich auch der Verifizierbarkeit: Die Scheinbeweisführung mit lediglich kulturell für wahr gehaltenen Wissensmengen und die Verlagerung der Argumentation auf eine metaphorische Ebene behauptet zwar, allgemeingültiges ›Universalwissen‹ zu produzieren, entzieht sich jedoch der Überprüfbarkeit. Nun kann dies einem fiktionalen literarischen Text beziehungsweise einem Film nicht zum Vorwurf gemacht werden. Vor dem Hintergrund der Tatsache jedoch, dass auch Hybridwissen und Wissensansprüche Teil kollektiven, für wahr gehaltenen, handlungslei-

62 Vgl. ebd., S. 131–132.

63 Bickelhaupt, Thomas; Buschmann, Gerd: »Die Erschaffung Adams in der Werbung. Michelangelos Deckenfresko in der Sixtina in einem Massenmedium, Teil 1«. In: *Medien Praktisch*, 2002, H. 1, S. 57–61, hier S. 59.

64 Lülsdorf, Laura: *Renaissance Reloaded. The Nexus Turn.* Passau: Stutz 2009.

tenden Wissens werden können, erscheint diese Taktik ambivalent. Die Schaffung eines Wissensobjektes[65] ›Menschenklon‹ mit den in Text und Film postulierten Eigenschaften (Wissensansprüchen) beschränkt zukünftig mögliche Aussagen über diesen – eine diskursive Strategie, die in der Forschungsliteratur zu Text und Film bislang nicht hinterfragt wird.

65 Im Sinne der theoretischen Ansätze der Poetologie des Wissens bei Vogl.