

Jean-Bernard Vray (Hg.): Littérature et cinéma: Écrire l'image

Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne 1999 (Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, Travaux XCVII), 222 S., ISBN 2-86272-167-0, € 22,87

Um die Erforschung der Beziehungen zwischen Literatur und Film war es in Frankreich nach der vorläufigen Bilanz von Jeanne-Marie Clerc (*Littérature et cinéma*, Paris 1993) einige Zeit lang ruhig geworden, bis im Jahr 1999 gleich zwei Sammelbände zum Thema erschienen: *Cinéma et littérature*, herausgegeben von Francis Vanoye (Paris), und der hier angezeigte Band, für den Jean-Bernard Vray (Lyon/Saint-Étienne) verantwortlich zeichnet. Wie bereits die unterschiedliche Gewichtung der Titelbegriffe „cinéma“ und „littérature“ erkennen lässt, bildet bei Vanoye das Kino den Ausgangspunkt, während die von Vray versammelten Beiträge in der Mehrzahl den umgekehrten Weg einschlagen. In dieser Ausrichtung spiegelt sich die Zusammensetzung des zugrundeliegenden Kolloquiums, das im November 1997 in Saint-Étienne stattgefunden hatte und dessen ausdrückliches Ziel es war, den Austausch zwischen der universitären Forschung und der literarischen bzw. filmischen Praxis zu fördern. Doch sollte es dabei nicht allein um die Überwindung institutioneller Grenzen gehen: In seinem knappen Vorwort unterstreicht Vray auch die gemeinsame Überzeugung aller Teilnehmer, von der traditionellen, die Literatur privilegierenden und den Film diskriminierenden Medienhierarchie Abstand zu nehmen. So wird als selbstverständlich vorausgesetzt, dass dem Film der Status einer individuellen Ausdrucksform (*écriture*) zukommt. Außerdem sei es längst geboten, André Malraux' seinerzeit noch hypothetisch ins Spiel gebrachte Vorstellung einer „culture basée sur la cinématèque“ als historische Tatsache anzuerkennen (S.7). Wissenschaftsgeschichtlich ist hervorzuheben, dass aus den hier offengelegten Prämissen noch keine neue Forschungsperspektive abgeleitet wird, wie man sie beispielsweise im deutschsprachigen Raum schon seit einiger Zeit unter dem Begriff der Intermedialität diskutiert (vgl. etwa Jochen Mecke/Volker Roloff (Hg.), *Kino-/ (Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*, Tübingen 1999).

Das thematische Spektrum der insgesamt 21 Beiträge ist weit gespannt. Es erstreckt sich über das gesamte Feld der Literatur-Film-Beziehungen und reicht vom Einfluss des Films auf die Literatur über die hybride Gattung des Drehbuchs und das unvermeidliche Problem der Literaturverfilmung bis hin zu literarischen Verfahren im Film und motifgeschichtlichen Untersuchungen wie Danièle Méaux' und Philippe Antoinès Beitrag „*Song of the Open Road. Images de l'Amérique, visages du voyageur*“, der das strukturprägende Motiv der Amerikareise in Jack Kerouacs Roman *On the Road* (1957), Robert Franks Fotoband *Les Américains* (1958) und Robert Kramers Dokumentarfilm *Route One/USA* (1990) einem facettenreichen Vergleich unterzieht. Wie an diesem Beitrag deutlich wird, beschränken sich die behandelten Gegenstände nicht auf die französische Kultur. In der Tat

kommen auch Texte und Filme aus England und den USA, aus Spanien und Mexiko sowie aus Russland zur Sprache. Bemerkenswert ist darüber hinaus, dass acht Beiträge – sie werden locker eingestreut – nichtwissenschaftlicher Herkunft sind: Von den beteiligten Schriftstellern steuert Paul Fournel eine kleine Geschichte über den Unterschied zwischen Kinobesuch und Lektüre bei, Jean-Noël Blanc setzt die französische Redewendung „Arrête ton cinéma“ (Hör’ auf mit dem Theater) in eine literarische Szene um, und Serge Gaubert erinnert sich an die Kinoerlebnisse seiner Kindheit. Von den Filmemachern kommentiert Gérard Mordillat temperamentvoll seinen eigenen Werdegang, und Jean-Claude Guiguet äußert sich zum Begriff der Adaption. Bei aller Sympathie ist nicht zu leugnen, dass sich diese Beiträge doch in recht konventionellen Bahnen bewegen. Am vielversprechendsten erscheint noch ein Artikel des Schriftstellers Raymond Jean. Jean, der unter anderem die Vorlage zu Michel Devilles bekanntem Film *Die Vorleserin* (La lectrice, 1988) geliefert hat, berichtet von der Umarbeitung eines bereits verfilmten Originaldrehbuchs in eine Erzählung. Statt diese Erzählung nun *in toto* lesen zu können (S.116-143), hätte man allerdings gerne mehr und Genaueres über den Vorgang der „novélisation“ erfahren. Am ehesten gelingt der im Vorwort angekündigte Dialog „entre ‚créateurs‘ et ‚commentateurs‘“ (S.7) noch dem Herausgeber Jean-Bernard Vray selbst. Sein Beitrag „Patrick Drevet: le cinéma et le ‚corps du monde‘“ schließt an die unmittelbar vorangehenden Überlegungen des Schriftstellers Drevet an und stellt den topischen Charakter von dessen Faszination für die epiphanische Präsenz des Realen im Filmbild heraus, indem er zum Vergleich Äußerungen Julien Gracqs und der Surrealisten heranzieht.

Wie sich schon an der Verteilung der schriftstellerischen Beiträge zeigt, ist die Gliederung des Bandes eher dem Prinzip der *variatio* als einer systematischen Ordnung verpflichtet. Dabei lassen sich durchaus Schwerpunkte erkennen oder besser gesagt herstellen. Neben ästhetischen Fragen im engeren Sinn – zu erwähnen ist hier noch Philippe Forays konzise Gegenüberstellung „Théâtre et cinéma selon Sartre: esthétique de la liberté et esthétique du déterminisme“ – stehen vor allem der filmische Roman und die Literaturverfilmung im Vordergrund. Allein drei Beiträge widmen sich dem Film in der Literatur: Jacqueline Sessa analysiert den Widerspruch zwischen der moralischen Verurteilung des Kinos auf der Handlungsebene und der innovatorischen Verwendung filmischer Erzähltechniken in dem Roman *L'amour du monde* des Schweizer Charles-Ferdinand Ramuz, der im selben Jahr erschienen ist wie John Dos Passos' Prototyp des filmischen Montageromans *Manhattan Transfer* (1925). Christine Jérusalem untersucht die ironische Verwendung filmischer Zitate und Metaphern in den postmodernen Romanen *Les grandes blondes* (1995) und *Un an* (1997) des Franzosen Jean Echenoz, während sich Jean-Claude Seguin auf den Roman *El embrujo de Shanghai* (1993) des Spaniers Juan Marsé konzentriert und an dessen Verhältnis zu Josef

von Sternbergs Hollywood-Produktion *The Shanghai Gesture* (1941) den Begriff der „Transmutation“ erläutert.

Am stärksten ist jedoch der Bereich Literaturverfilmung vertreten. Die größte Aufmerksamkeit kann hier sicherlich Marie Miguët-Ollagniers Auseinandersetzung mit Marguerite Duras' schwer einzuordnendem Buch *L'amant de la Chine du Nord* (1991) beanspruchen. Duras unternimmt darin den dreifachen Versuch, ihren erfolgreichen Roman *L'amant* aus dem Jahr 1984 umzuschreiben, die gleichnamige Verfilmung durch Jean-Jacques Annaud von 1991 zu korrigieren und das Drehbuch für eine eigene Verfilmung zu entwerfen. Dass sich nicht alle Schriftsteller einer marktgerechten Verfilmung ihrer Werke widersetzen, zeigt Agnès Castigliones Beitrag über das Drehbuch, das Jean Giono 1962 zu seinem Roman *Un roi sans divertissement* (1947) anfertigte. Weitere Beiträge gelten der Stummfilmadaption von Victor Hugos *Notre-Dame de Paris* (1831) durch Albert Capellani (1911) (Didier Nourrisson), den neueren Shakespeare-Aktualisierungen von Kenneth Branagh, Peter Greenaway, Richard Loncraine, Al Pacino und Baz Luhrman (Danièle Berton) sowie der Beziehung des mexikanischen Regisseurs Arturo Ripstein zum literarischen Werk seines Landsmanns Juan Rulfo (Laura Abbassian).

Von allgemeinerem Interesse sind dagegen die Ausführungen André Gardies' zur Literaturverfilmung. Wie schon aus dem Titel „La littérature comme banque de données“ hervorgeht, definiert er die Literatur aus der Perspektive des Films nüchtern-provokativ als „Datenbank“ und legt systematisch die verschiedenen Ebenen auseinander, auf denen sich der Film bei der Literatur „bedienen“ kann. Gemessen an Gardies' Beitrag fällt eine Eigenschaft der übrigen Artikel besonders ins Auge: Sie verzichten weitgehend auf methodische oder gar theoretische Reflexionen. Auszunehmen ist davon der einzige Beitrag, der sich auf Literatur nurmehr im Sinne literarischer Verfahren bezieht: In seiner Mikroanalyse einer Sequenz aus Nikita Michalkows Dokumentarfilm *Anna* (1993) wirft der Filmwissenschaftler Jacques Gerstenkorn zumindest das Problem der figuralen Rede im Film auf – freilich ohne darauf eine wirklich weiterführende Antwort zu geben. Aber noch eine zweite Anmerkung drängt sich auf: Die überwiegende Mehrheit der Artikel erweckt den Eindruck, sich in einem kontextlosen Raum zu bewegen, obwohl man doch bei keinem der behandelten Themen von einer regelrechten Pionierarbeit sprechen kann. Aber vielleicht ist diese Eigenart der – französischen Tradition geschuldete? – Preis für das, was die meisten der hier vorgelegten Artikel dann doch lesenswert macht: die genaue, textnahe Analyse vielfältiger Beispiele.

Christian von Tschilschke (Regensburg)