

Sandra Poppe, *Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*. (Palaestra 327) Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2007. 334 S., € 54,90.

Stets richteten Drehbuchautoren, die literarische Vorlagen für einen Film nutzten, ihren Blick auf narrative Konstellationen und visuelle Impulse. Man konnte dem Zuschauer vor Augen führen, was die Texte weitgehend der Phantasie des Lesers überlassen mussten. Paul Wegener bekannte, dass ihn die Möglichkeit, „E.T.A. Hoffmanns Phantasien des Doppelgängers oder Spiegelbildes in Wirklichkeit zu zeigen und damit Wirkungen

zu erzielen, die in keiner anderen Kunst zu erreichen wären“, ihn zum Film *Der Student von Prag* geführt hätten; dessen Uraufführung am 22. August 1913 gilt als „Geburtsstunde des künstlerischen Films“. ¹ Die Verfasserin wendet sich also einem zentralen Thema der Beziehungen zwischen literarischen Vorlagen und filmischen Transformationen zu, doch die Behauptung, „innerhalb der Literaturwissenschaft und speziell der Medienkomparatistik“ existiere „bisher keine verbindliche, klar umrissene Methode für die vergleichende Untersuchung inhaltlicher und formaler Phänomene verschiedener medialer Ausprägung“ (S. 114), wird durch Michael Schaudigs bereits 1992 erschienenen „Prolegomena zu einer Medienkomparatistik“ widerlegt. ² Unberücksichtigt blieb auch Anke-Marie Lohmeiers *Hermeneutische Theorie des Films* von 1996. ³ Der Ausgangspunkt wird klar bestimmt: Das „entscheidende Kriterium literarischer Visualität“ ist die „semantische und die strukturierende bzw. strukturbildende Funktion einer visuellen Beschreibung oder Repräsentation“ (S. 66), und die Filme sind das „Zielprodukt“ einer Untersuchung der „Spuren“ des literarischen Mediums im filmischen Medium und der „Übergänge, Schnittstellen und Transformationen zwischen den Medien“ (S. 23). Hier bleibt die Verfasserin auf halbem Wege stehen.

Der große Gewinn der Arbeit liegt in der überzeugenden Auswahl exemplarischer Filme, ⁴ der Sensibilität der Verfasserin für textliche und filmische Phänomene sowie in der Treffsicherheit vieler ihrer Beobachtungen. Analysiert werden Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu*, Franz Kafkas *Das Schloss* und Joseph Conrads *Heart of Darkness*. Die Filme, Raoul Ruiz' *Le temps trouvé* (F 1999), Orson Welles' *Le procès* (BRD, F, I 1962) und Francis Coppolas *Apocalypse Now. Redux* (USA 1999), werden an diesen Vorlagen gemessen. So wird nachgewiesen, dass die „Poetik“ des Proustschen Romans „maßgeblich mit einem ästhetischen Konzept der Visualität verknüpft ist“ (S. 186) und dass Ruiz' Film „in einigen Sequenzen tatsächlich als filmisches Äquivalent zu Prousts Poetik der Visualität verstanden werden“ kann (S. 190). Die Analyse des Films *Le procès* respektiert zwar, dass Welles „sich unabhängig vom Text einer metaphorisch-assoziativen Filmsprache bedient“ (S. 225), ist aber primär auf „visuelle Entsprechungen“ und „interpretierende Transformationen“ ausgerichtet; dabei wird unter anderem gezeigt, was der Film zwar „könnte“, aber nicht realisiert (S. 228). Zur Beziehung zwischen Joseph Conrads Roman und Francis Ford Coppolas Film wird festgestellt, „wie sehr die Ausdrucksmittel in den beiden Medien voneinander abweichen und dennoch die gleiche Bedeutung transportieren“ (S. 304). Argumentationsbasis ist die literaturwissenschaftliche Grundeinstellung der Verfasserin. Dies führt stellenweise zur Abwertung des Films, so zum Beispiel beim Vergleich der von Kafka beschriebenen Hand Lenis und der filmischen Realisation: „Hier kann der Text genauer bezeichnen und zuordnen, der Film lediglich (!) zeigen“ (S. 195). Im Film aber ist gerade die „ins Licht gehaltenen Hand mit der Schwimmhaut“ ein Zeichen eigenen Rechts mit spezifisch deiktischer Funktion.

Da überrascht es nicht, dass die Verfasserin dem von Boris Ejchenbaum definierten „Prinzip des Fotogenen“, durch das sich „das gänzlich spezifische und bedingte Wesen

¹ Kai Möller, „Paul Wegener ‚Films‘“. In: *Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen. Ein Buch von ihm und über ihn*. Hamburg 1954, S. 110, 115.

² Michael Schaudig, *Literatur im Medienwechsel. Gerhart Hauptmanns Tragikomödie ‚Die Ratten‘ und ihre Adaptionen für Kino, Hörfunk, Fernsehen. Prolegomena zu einer Medienkomparatistik*. (diskurs film. Bibliothek 4) München 1992.

³ Anke-Marie Lohmeier, *Hermeneutische Theorie des Films*. (Medien in Forschung und Unterricht A, 42) Tübingen 1996.

⁴ Der Nachvollzug der Darstellung und Argumentation wird durch Time-Code-Notierungen bei Film-Zitaten erleichtert. Es fehlen Hinweise auf die benutzten Überlieferungsträger sowie die Produktionsangaben zu den einzelnen Filmen.

des Films“ konstituiert,⁵ keine Beachtung schenkt und das Visuelle allein im Anschaulichen sucht. Nicht nur in Ruiz' *Le temps retrouvé*, einem opulent ausgestatteten Kostümfilm, ist die Fotogenität ein Wirkungsfaktor. Francis Ford Coppola, der den Vietnamkrieg als Oper inszenierte, verwandelte den Schrecken des ‚Walkürenritts‘ der amerikanischen Hubschrauber durch die Fotogenität des Visuellen in eine fragwürdige Ästhetik. Daneben vernachlässigt die Verfasserin die filmrhetorischen Bildfunktionen. Sie gibt zwar vielfach Hinweise auf „direkte und indirekte Parallelen zwischen Text und Film“, erfasst aber damit nur einen Teilaspekt, so zum Beispiel mit der Bemerkung, in *Le procès* seien die Augen der vor einem Holzkäfig in Tintorellis Atelier stehenden Mädchen „in fokussierten Detailaufnahmen in die Handlung eingeschnitten“ (S. 231), denn zunächst steuert allein der Bilddiskurs die Wahrnehmung der Vorgänge. Wenig gewonnen ist zum Beispiel auch mit dem Fazit der Situationsbeschreibung der ersten Begegnung zwischen Kurtz und Marlow in *Apocalypse Now. Redux*, dass hier ein „Zitat filmisch exakt umgesetzt wurde“ (S. 251), wenn das vermittelnde Prinzip der alternierenden Einstellungen nicht konkret augenfällig gemacht wird. Da auch sonst keine Abbildungen die Argumentation flankieren, wird der erhobene Anspruch, Intermedialität zu vermitteln, nicht völlig eingelöst. Leider fehlt auch ein Begriffsregister, das punktuelle Zugänge zu den filmischen Visualisierungsverfahren schaffen könnte.

Noch nicht ganz überwunden ist die Rede von der „filmischen Schreibweise“. Sie wird zum Beispiel für Proust an „einigen Textstellen“ behauptet (S. 176), obgleich es später heißt, dass Proust „nur die Anfänge des Kinos kannte und dieses, da er kaum Filme gesehen hat, noch nicht einmal gut“ (S. 188). Andererseits löst sich die Verfasserin glücklicherweise vom gängigen Begriff „Literaturverfilmung“, obgleich der Begriff „Verfilmung“ im Titel zweckmäßig erscheint, denn ein literarisches Werk wird nicht „verfilmt“, sondern ist Referenz des Films.⁶ Unterhalb dieser Bezugnahmen können lediglich Impulse wirksam sein. Die Verfasserin greift auf den von Irmela Schneider⁷ vorgeschlagenen Begriff „Transformation“ zurück und entwickelt fünf praktikable „Transformations-typen“ (S. 91f.).

Den „Fallbeispielanalysen“ im „Analytischen Teil“ (S. 113–313) gehen im „Theoretischen Teil“ (S. 18–112) Erörterungen der „Intermedialität“, der „Visualität in der Literatur“ und der „filmischen Visualität und filmischen Transformation“ voraus. Rekapituliert werden die Standpunkte der Erzählforschung in Fragen der Verknüpfung des Erzählens und Beschreibens und weitgehend auf die Filmanalyse übertragen. Der Satz „Prinzipiell sind die Funktionen der Beschreibung innerhalb des Films denen innerhalb des Textes ähnlich“ (S. 87) ist jedoch problematisch, denn die Kamera erzählt und beschreibt nicht, sondern zeigt ihre Objekte und erst die übergeordnete Diskursinstanz integriert das Gezeigte erzählend und argumentativ. Der Verfasserin ist allerdings sehr wohl bewusst, dass man den Begriff der „Beschreibung“ gegen den des „Zeigens“ eintauschen könnte (S. 71) und dass sich literarische Stilfiguren nicht ohne weiteres in filmische Stilfiguren transponieren lassen, dennoch hält sie, geleitet von ihrem dominanten Interessen an der Adäquatheit, die „gängigsten Defintitionen“ Metapher, Metonymie, Synekdoche und Symbol auch filmanalytisch für tragfähig (S. 79). Sie geht damit semiotischen Ansätzen aus dem Wege, obgleich die Zeichenlehre von Charles S. Peirce sich gerade für die Bestim-

⁵Boris Ejchenbaum, „Probleme der Filmstilistik“. In: *Poetik des Films. Deutsche Erstausgabe der filmtheoretischen Texte der russischen Formalisten*. Mit einem Nachwort und Anmerkungen von Wolfgang Beilenhoff. München 1974, S. 12–39.

⁶Vgl. Klaus Kanzog, „Faustregeln für den Umgang mit ‚Literaturverfilmungen‘“. In: *intermedia. Eine Festschrift zu Ehren von Franz-Josef Albersmeier*. Hg. von Kirsten von Hagen und Claudia Hoffmann. (Abhandlungen zur Sprache und Literatur 171) Bonn 2007, S. 15–33.

⁷Irmela Schneider, *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. (Medien in Forschung und Unterricht A, 4) Tübingen 1981.

mung visueller Phänomene gegenüber allen linguistischen Verfahren als leistungsfähiger erwiesen hat.

Die Filmwissenschaft hat sich inzwischen von den literaturwissenschaftlichen Fesseln befreit und schlägt einen eigenen Analyseweg ein. Sie protokolliert die Zeichenorganisation der Filme und manifestiert einzelne Bedeutungselemente, deren Dekodierungen sukzessiv und kumulativ erfolgen. Doch hinsichtlich der Verwertung literarischer Vorlagen und der Potentialität ihrer Zeichen (weniger ihrer Adäquatheit) besteht mit der Literaturwissenschaft nach wie vor ein gemeinsames Interesse. Die „Rückkopplungen“ an diese Vorlage muss der Zuschauer, wie die Verfasserin mit Recht erklärt, im Einzelfall ohnehin „selber leisten“ (S. 151).

Universität München
Institut für Deutsche Philologie

Klaus Kanzog

Schellingstraße 3
D-80799 München

klaus.kanzog@t-online.de