

Volker Pietsch

VERFOLGUNGS- JAGDEN

Zur Diskursgeschichte der
Medienkonkurrenz zwischen
Literatur und Film

[transcript] Film

sätzen der Deutschunterricht sich in seiner Geschichte dem Film näherte.⁶ Vielmehr wird der Frage nachgegangen, welches Bild des Films im medienpädagogischen Diskurs entworfen wird, unter welchen Bedingungen es zustande kommt und wie dieses sich mal verfestigende, mal wandelnde Bild die deutschsprachige Bildungslandschaft prägt. Ein Diskurs ist sowohl »Wissensordnung als auch Wissenspraxis, die in einem sachlich, zeitlich und sozial identifizierbaren Bereich methodisch abgrenzbar und wirkungsmächtig ist.«⁷

Der in Teil 2 abgegrenzte Zeitraum umfasst die Filmgeschichte von ihren Anfängen 1895 bis zur Gegenwart des Jahres 2014, wobei allerdings ein besonderer Schwerpunkt auf die Zeit zwischen den 1980er Jahren und der Gegenwart gelegt wird. Die 1980er Jahre erweisen sich nicht nur in dem Beispiel »Donnie Darko« als Jahrzehnt einer intensiven dichotomischen Zuspitzung. Beiträge der Fachdidaktik werden dabei ebenso berücksichtigt wie solche der bundesweiten und auswärtigen Bildungspolitik sowie journalistische Texte. Die Analyse soll nicht

»die Diskurse als Gesamtheit von Zeichen (von bedeutungstragenden Elementen, die auf Inhalte und Repräsentationen verweisen), sondern als Praktiken [...] behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen. Zwar bestehen diese Diskurse aus Zeichen; aber sie benutzen diese Zeichen für mehr als nur zur Bezeichnung der Sachen. [...] Dieses *mehr* muß man ans Licht bringen und beschreiben.«⁸

In Teil 3 soll schließlich untersucht werden, wie in konkreten filmischen Werken die Literatur reflektiert wird. An dieser Thematik bilden sich filmische Konventionen heraus. Aber auch alternative Darstellungen sollen Beachtung finden. Die Motive des Schreibens und Lesens, der Schriftsteller, Bücher und Bibliotheken werden stets auch Anlass einer Selbstreflexion der Filmkunst. So ergänzt Teil 3 die vergleichenden Beschreibungen und Bewertungen von Literatur und Film, die Kunsttheorie und Medienpädagogik vornehmen, um jene, die der Film selbst vornimmt.

6 Matthias Schönleber hat eine solche Geschichte der Filmdidaktik im Deutschunterricht bereits geschrieben. Vgl. Schönleber, Matthias: Schnittstellen. Modelle für einen filmintegrierten Literaturunterricht, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2012, S.19-114.

7 Diaz-Bone, Rainer: »Die interpretative Analytik als methodologische Position«, in: Brigitte Kerchner/Silke Schneider (Hg.): Foucault: Diskursanalyse der Politik. Eine Einführung, Wiesbaden: VS Verlag 2006, S.68-84, hier S.72.

8 Foucault, Michel: Archäologie des Wissens (L'Archéologie du savoir. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen). Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1973, S.74.

Literarische Reflexionen der Filmkunst finden hier keine Berücksichtigung. Zu diesem Komplex liegen bereits verschiedene Werke vor. Einige behandeln das Verhältnis einzelner Autoren zum Film⁹, andere den literarischen Diskurs¹⁰. Auch entsprechende Anthologien sind erschienen.¹¹

An der filmischen Darstellung der literarischen Praktiken in Teil 3 sollen aber auch die distinkten Ausdrucksmittel der jeweiligen Künste beispielhaft verdeutlicht werden. Dabei wird ein Verfahren zur Anwendung kommen, das in den Teilen 1 und 2 bereits theoretisch und argumentativ vorbereitet werden soll.

Es handelt sich dabei um die Inbezugsetzung von Filmen und literarischen Werken, ohne Adaptionen zum Anlass zu nehmen (wie oben bereits erwähnt). Dieses transmediale Verfahren wurde lange Zeit nur sporadisch angewendet. So haben beispielsweise Hannah Ahrendt und Parker Tyler Werke Kafkas mit Filmen Chaplins verglichen. Ahrendt sah Gemeinsamkeiten in Einflüssen der jüdischen Religion¹², Tyler in der Gestaltung des Themas »Auswanderung in die Neue Welt«¹³.

Aber erst Elisabeth K. Paefgen hat den Horizont transmedialer Vergleiche systematisch erweitert. In ihre Analysen hat sie zudem stets auch die formalästhetischen Unterschiede einbezogen, die bei früheren, meist eher inhaltlich orientierten Vergleichen selten Berücksichtigung fanden. Dieses Buch soll Paefgens Verfahren freilich nicht nur anwenden, sondern es auch aus einem umfassenden filmtheoretischen, -didaktischen und -historischen Kontext argumentativ ableiten. Zudem soll eine möglichst umfassende Systematik der Figurationen, die sich zwischen Literatur und Film ergeben, erarbeitet werden. Schließlich wird das Verfahren in einem Ausblick noch um den Vorschlag einer Unter-

9 Vgl. z. B.: Zischler, Hanns: *Kafka geht ins Kino*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998./Zander, Peter: *Thomas Mann im Kino*. Berlin: Bertz + Fischer 2005.

10 Vgl. z. B.: Keppler-Tasaki, Stefan/Liptay, Fabienne (Hg.): *Grauzonen. Positionen zwischen Literatur und Film 1910–1960*. München: edition text + kritik 2010.

11 Vgl. z. B.: Zeller, Bernhard (Hg.): *Hätte ich das Kino! Der Schriftsteller und der Stummfilm*. Stuttgart: Ernst Klett 1976./Stempel, Hans/Ripkens; Martin (Hg.): *Das Kino im Kopf. Eine Anthologie*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1989.

12 Vgl. Ahrendt, Hannah: »Die verborgene Tradition«, in: Wilfried Wiegand (Hg.), *Über Chaplin. Mit 22 Fotos, Zeittafel, ausführlicher Filmographie und Bibliographie*, Zürich: Diogenes 1989, S.149-180.

13 Vgl. Tyler, Parker: »Das Traum-Amerika von Kafka und Chaplin (The Dream-America of Kafka and Chaplin. Aus dem Englischen von Peter Naujack)«, in: Wilfried Wiegand (Hg.), *Über Chaplin. Mit 22 Fotos, Zeittafel, ausführlicher Filmographie und Bibliographie*, Zürich: Diogenes 1989, S.185-200.

richtsmethode ergänzt. Es ist somit sowohl Gegenstand als auch Methode dieses Buches.

Der Forschungsstand wird zu Beginn von Teil 1 ausführlich dargelegt. Da die herangezogenen Werke umgehend auch kritisch in den Argumentationsstrang des Buches aufgenommen werden, sollen sie in dieser Einleitung nicht bereits aufgezählt werden. Zu erwähnen seien hier neben den Schriften Paefgens daher vorerst nur diejenigen Joachim Paechs. Besonders Paechs Grundlagenwerk »Literatur und Film«¹⁴ ist auch für die folgende Arbeit von basaler Bedeutung. Wenngleich Paechs Ansätze im Folgenden oft kritisch reflektiert werden, so verdankt sich der hier unternommene Versuch eines ausführlichen Vergleichs beider Künste seinem Vorbild.

Der Korpus umfasst allerdings hauptsächlich Spielfilme sowie Romane und Erzählungen. Diese Auswahl ist auf die These zurückzuführen, dass gerade die epische Literatur als Referenz zum Film dominanten Einfluss ausgeübt hat – beziehungsweise ein mehr oder weniger differenziertes Bild, das von dieser Literatur im Diskurs entworfen wird. Inwiefern dies auch problematische Folgen zeitigte, soll in diesem Buch nicht zuletzt untersucht werden. Sowohl die Filme als auch die literarischen Texte, die hier Aufnahme finden, sind überwiegend europäische und US-amerikanische Veröffentlichungen. Auch wenn asiatische, süd-amerikanische, afrikanische und australische Werke natürlich in vielfältige Wechselbeziehungen mit europäischer und US-amerikanischer Literatur wie Filmkunst eintreten, so finden sie bislang relativ wenig Beachtung in der deutschsprachigen Filmdidaktik.

Viele Werke werden nur anhand von Sequenzen beziehungsweise Passagen einbezogen. Dieses Vorgehen gründet einerseits darauf, dass grundlegende formale Eigenschaften der Künste durch isolierte Beispiele veranschaulicht werden können. Zu diesem Zweck muss nicht jeweils ein gesamtes Werk dar- und ausgelegt werden. Unter Bezug auf Alain Bergalas »Kino als Kunst«¹⁵ wie auch anhand des von Paefgen vorgestellten Verfahrens lässt sich begründen, dass die Arbeit mit Ausschnitten bereits ergiebig sein kann. Thierry Kuntzel hat zudem an der Eröffnungssequenz von »Graf Zaroff – Genie des Bösen«¹⁶ aufgezeigt,

14 Paech, Joachim: Literatur und Film. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 1997.

15 Vgl. Bergala, Alain: Kino als Kunst. Filmvermittlung an der Schule und anderswo (L'hypothèse cinéma. Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs. Aus dem Französischen von Barbara Heber-Schärer). Hg. von Bettina Henzler/Winfried Pauleit, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2006, S.84-89.

16 GRAF ZAROFF – GENIE DES BÖSEN (THE MOST DANGEROUS GAME, USA, 1932, R: Ernest B. Schoedsack).

wie sich, vom Beispiel weniger ausführlicherer behandelte Einstellungen ausgehend, der gesamte Film inhaltlich und formal erschließen lässt.¹⁷

Ein bestimmtes Modell des Lesens oder Zuschauens liegt dem folgenden Text nicht zugrunde. Die Perspektive des Publikums wird aber insofern berücksichtigt, als sich in den Werken Strategien der Aufmerksamkeitslenkung aufzeigen lassen, die von impliziten Rezeptionshaltungen ausgehen. Auch werden in den Diskursbeiträgen diverse Rezeptionsmodelle (sowie Klischees) entworfen. Diese sind jedoch eher als Gegenstände dieser Arbeit von Interesse, als dass sie sich auf eines von ihnen verlassen wollte. Das Bemühen darum, zwei Künste in den Kontexten ihrer Genese und Rezeption gegenüberzustellen, muss zu einem gewissen Grad »Flickwerk« bleiben. Hoffnung gibt dabei, dass der Film an sich ein ebensolches Flickwerk darstellt und das durchaus auch in einem positiven Sinne.

17 Vgl. Kuntzel, Thierry: »Die Filmarbeit, 2 (Le travail du film, 2. Aus dem Französischen von Sabina Lenk)«, in: montage 8/1/1999, S.24-84.

1. FILM UND LITERATUR