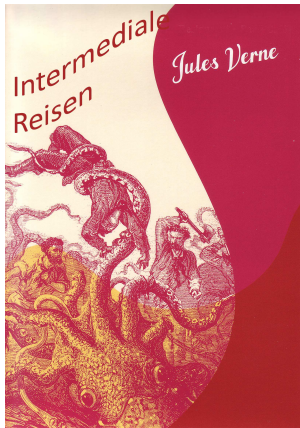


Joachim Paech: **Intermediale Reisen** (Vortrag Saarbrücken 2013)



Seit einigen Jahren wird auch in der Literaturwissenschaft immer häufiger von ‚Intermedialität‘ gesprochen. Darin kommt die Beobachtung zum Ausdruck, dass Literatur heute in einer Vielzahl unterschiedlicher technischer Medien in Erscheinung tritt, zwischen denen Prozesse der Transformation stattfinden, die auch die Beziehungen zu den anderen Künsten auf neuer, medialer Grundlage einschließen. Das gedruckte Buch, seit Gutenberg selbstverständlicher ‚Behälter‘ für Literatur und daher im ‚blinden Fleck‘ seiner Wahrnehmung als konstitutiver Bestandteil literarischer Prozesse, ist nur noch ein ‚Medium‘ neben anderen, in denen Literatur in unterschiedlichen Formen in Erscheinung tritt. Beobachtungen dieser medialen Formen und ihrer Rückwirkungen auf das Literarische, das sie jeweils medial ‚formulieren‘, sind unerlässlich, wenn es um die Beschreibung und das Verständnis von Literatur als ein bestimmtes Verfahren kultureller Hervorbringung geht. Intermedialität bedeutet darüber hinaus, dass die Literatur (oder andere künstlerische Praktiken) ein Ort der Interaktion verschiedener medialer Formen sein kann, wenn zum Beispiel fotografische Abbildungen in Bücher integriert sind (André Breton: *Nadja*, Romane von W.G. Sebald u.a.), Romane von Buchtexten zu Filmen transformiert wiederkehren oder als Hörbücher vorgelesen oder szenisch als Hörspiel auftreten. Das intermediale Spektrum der Literatur reicht von der medialen Selbstreferenz bei Cervantes, Mallarmé oder Calvino, wenn das Buch als Medium des Erzählens in den Erzählungen ihrer Bücher *Don Quixote*, *Le livre* oder *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* als Form noch einmal enthalten ist, bis zur hypertextuellen Organisation codierter Daten des Computers, die im selben algorithmischen Verfahren Formen unterschiedlicher Medien digital in Beziehung setzen.

## I. Jules Verne: Literatur und Film

Dass das Erzählen eine mediale Form ist, die sich in unterschiedlichen Medien konstituiert, ist eine Selbstverständlichkeit, die bisher nur anders bezeichnet wurde. Übergänge von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit zum Beispiel sind mediale Prozesse, die im modernen Roman als Verhältnis dialogischer zu beschreibenden Anteilen wiederkehren; Bilder haben eigene Formen des Erzählens entwickelt, die in den Bildern selbst oder zwischen ihnen das ikonische mit dem Narrativen verbinden und im Film eine eigene hybride Form entwickelt haben, die das literarische mit dem ikonischen Erzählen vereinen. Weil die Medien nur in den Formen, die sie ‚formulieren‘ in Erscheinung treten, sind auch intermediale Prozesse Formprozesse. Die Wiederholung eines Romans, der ursprünglich als gedrucktes Buch publiziert wurde, im Film als sog. Literaturverfilmung, wird nicht die Wiederholung des Buches, sondern es werden Formen des Literarischen sein, die sich durch den Buchdruck seit Gutenberg herausgebildet haben; die epische Romanform selbst ist eng mit dem Medium Buch verbunden, das sie geprägt hat, sie ‚enthält‘ gewissermaßen immer schon das Buch als ihre mediale Form, die dann in einer besonders ‚literarischen‘ Verfilmung eines Romans wie ein gelesenes Buch wiederkehrt. Besonders deutlich wurde das in den französischen Literaturverfilmungen der 1950er Jahre, im sog. ‚cinéma de qualité‘, zum Beispiel in Claude Autant Laras Filmversion von Stendhals *Le rouge et le noir* (1954), in der die Geschichte von Julien Sorel zu Beginn wie ein Buch aufgeblättert wird. Intermediale Analysen kultureller Artefakte interessieren sich für die Spuren, die verschiedene Medien ‚als Formen‘, die bestimmte Eigenschaften ihrer Medien transportieren, hinterlassen haben. Bestimmte Verfahren, wie die ‚Ekphrasis‘ zum Beispiel, sind bereits spezialisiert auf die Beobachtung medialer Verbindungen, hier des Malerischen und des Narrativen in literarischer Tradition. Stilentwicklungen nach der Moderne haben zunehmend die Heterogenität der medialen Konstitution ihrer Produkte zum ‚Prinzip‘ ihrer permanenten medialen Selbstreflexivität gemacht, so dass sie selbst immer mehr zur Praxis ihrer intermedialen Theorie werden. Digital am Computer produzierte Filme sind von vornherein Simulationen ihrer eigenen Medialität und aller anderen Medien, die sie grenzenlos zitieren.

Die griffige Formel für intermediale Verfahren als die ‚Wiederholung eines Mediums als Form seiner Eigenschaften in der Form desselben oder eines anderen Mediums‘ möchte ich für meine folgenden Überlegungen etwas abwandeln: Es wird immer wieder um Figuren des ‚Enthalten-Seins‘ gehen, die sich primär auf unterschiedliche Medien beziehen. Marshall McLuhans berühmte Bestimmung, dass „der Inhalt jedes Mediums immer ein anderes

Medium ist“<sup>1</sup> ist nur eine andere Darstellung intermedialer Konstellationen. Hier handelt es sich um die Beobachtung, dass Erzählungen häufig bereits in anderen Erzählungen enthalten sind, wo sie sich nicht nur intertextuell, sondern durch die Differenz ihrer medialen Formen unterscheiden. Diese Figur des ‚Enthalten-Seins‘ spiegelt Inhalt und Form ineinander. So kann die Fotografie in einem Roman ‚enthalten‘ sein, entscheidend ist, dass sie als medial fremder Bestandteil des Textes dennoch mitgelesen werden muss (wie das mit der Fotografie in Bretons *Nadja* zum Beispiel der Fall ist). In den Romanen von Claude Simon bekommt die Narration vielfach eine ‚fotografische Perspektive‘, die sich deutlich vom erzählerischen Umfeld abhebt<sup>2</sup>. Auch hier ist die Fotografie im Roman nicht nur als erzähltes Medium, sondern als Medium des Erzählens ‚enthalten‘. In komischer Übertreibung schließlich legen die Raumfahrer in einem Film von Mel Brooks (*Spaceballs*, 1987), der das parodistische Remake eines anderen Films von George Lukas ist (*Star Wars*, 1977), die Videokassette ihres Films, die im Raumschiff bereits vorhanden ist, ein und spulen den Film vor, um zu sehen, wie ihr Film, in dem sie gerade Probleme haben, weitergeht, das heißt, der Film wird in einem anderen Medium, nämlich Video, im selben Film vorweggenommen.

Untersuchungen zur Intermedialität beziehen sich auf die Beziehungen zwischen kulturellen Artefakten in ihrer handwerklichen oder technisch-apparativen Hervorbringung. Deshalb scheint es unzulässig zu sein, wie im Titel dieses Vortrags von ‚intermedialen Reisen‘ zu sprechen, wenn damit lediglich das Umsteigen zum Beispiel von der Bahn auf das Flugzeug auf einer Urlaubsreise gemeint ist. Aber Reisen sind immer schon Erzählungen, die ihren Vollzug vorwegnehmen oder nachbereiten oder auch an dessen Stelle treten. Reisen müssen erzählt werden, damit es sie ‚als Reisen‘ gibt. Die Struktur von Reise und Erzählung ist homolog und so trifft es zu, dass ‚wenn einer eine Reise macht, er immer was erzählen kann‘. Eben deshalb machen er oder sie eine Reise und begeben sich nicht nur von A nach B. Erfahrungen, Erlebnisse, Ereignisse sind von vornherein narrativ strukturiert, es geht um ihre Erinnerung, die früher im Tagebuch und heute im digitalen Fotoalbum oder im Handy-Video ‚behalten‘ wird. Jede Reise enthält ihre Erzählung, die mit dem Reisen entsteht. Und eine Erzählung kann eine Reise enthalten, die niemals stattgefunden hat und die dennoch real erscheint, auch wenn sie nur fiktional erlebt wird. Drittens schließlich kann eine Reise auch andere Reisen als Erzählungen enthalten: Die Geschwindigkeiten der modernen Verkehrsmittel von der Eisenbahn zum Flugzeug haben das Reisen als bloße Fortbewegung uninteressant werden lassen, der Blick aus dem Abteilfenster sieht nichts mehr, der Blick aus

---

<sup>1</sup> Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle, Düsseldorf, Wien 1968, S.14

<sup>2</sup> Vgl. Irene Albers: Photographische Momente bei Claude Simon, Würzburg 2002

dem Flugzeug über den Wolken schon gar nicht. Also wendet man sich der Reiselektüre im Zug (der Verlag Hachette in Paris hat als Bahnhofsbuchhandlung begonnen) oder dem Spielfilmangebot im Flugzeug zu (in einem Flug von Recife nach Lissabon habe ich kürzlich eine Neuverfilmung der *Île mystérieuse* nach Jules Verne von Brad Peyton gesehen, während das Flugzeug den ‚langweiligen‘ Atlantik überflogen hat). Mit Phileas Fogg ist uns schon am Ende des 19. Jahrhunderts ein moderner Reisender erschienen, der während seiner *Reise in 80 Tagen um die Erde* wie zu Hause in London am liebsten nur Whist gespielt hätte, was Jules Verne jedoch nicht zugelassen hat, damit es auf dieser Reise auch etwas zu erzählen gab. Intermedialität der Reise bezieht sich also auf die Reise als Erzählung und die Verbindung medialer Formen des Erzählens mit den ‚Medien des Reisens‘, die von der Postkutsche, mit der Goethe nach Italien gereist ist, dem Auto auf der Autobahn oder einem interkontinentalen Großraumflugzeug unterschiedliche erzählbare Erlebnisse und Erfahrungen vermitteln, die sich in Reiseerzählungen zum Beispiel als Beschleunigung ausdrücken. Während der Weg immer abstrakter wird, bekommt das Ziel der Reise immer mehr ‚mediales‘ Eigengewicht. Handyfilme sollen belegen, dass die Reise schön gewesen sein wird, wenn sie zu Weihnachten ‚medial‘ erinnert wird.<sup>3</sup>

Viele der außergewöhnlichen Reisen<sup>4</sup>, von denen Jules Verne in seinen Romanen erzählt, sind Wiederholungen von Reisen, die entweder nicht erzählt werden konnten, weil die Forscher, die sie zuvor unternommen hatten und auf deren Spuren die Ballonfahrer in Afrika oder die Entdecker auf ihrem Weg zum Mittelpunkt der Erde folgen, verschollen sind. Oder es sind die Muster der mythischen Reisen, die wieder und wieder erzählt werden, allen voran die Odyssee. Oder es ist das Modell der (geheimnisvollen) Insel<sup>5</sup>, das Daniel Defoes *Robinson Crusoe* immer wieder zum Vorbild hat (und gibt). Die ‚Nautilus‘ auf ihrem Weg *20000 Meilen unter dem Meer* enthält ein ganzes Archiv<sup>6</sup> der Welt an Karten, fiktionaler und

---

<sup>3</sup> Zur ‚Reisewut‘ im 19. Jahrhundert vgl. Adalbert von Chamisso, der sich 1815 unter der Reiseleitung Otto von Kotzebues auf seine ‚Reise um die Welt‘ macht. Er folgt den Spuren seiner imaginären Reise mit Siebenmeilenstiefeln aus dem 1813 veröffentlichten Roman ‚Peter Schlemihls wunderbare Geschichte‘. Andere Vorbildreisende: James Cook, Johann Reinhold, Georg Forster, Bougainville

<sup>4</sup> Ausgaben: Jules Verne: *Reise um die Erde in 80 Tagen*, Zürich 1974; Jules Verne: *Fünf Wochen im Ballon*, Zürich 1976. – Texte: Michel Butor: *Das goldene Zeitalter und der höchste Punkt in einigen Werken von Jules Verne* (1949), in: ders. *Repertoire 3, Aufsätze zur modernen Literatur und Musik*, 1965, S. 172-218; Pierre Macherey: *Jules Verne: Erzähltes und Nichterzähltes*, in: ders. *Zur Theorie der literarischen Produktion. Studien zu Tolstoj, Verne, Defoe, Balzac*, Darmstadt, Neuwied 1974, S.73-175; Michel Serres: *La Science et l’homme contemporain. Conversation avec Jean-Paul Dekiss*, Paris 2003; Michel Serres: *Jouvenances sur Jules Verne*, Paris 1974

<sup>5</sup> Das Modell der ‚geheimnisvollen Insel‘ ist von Jules Verne immer wieder auch als Dystopie erzählt worden, als ein Ort, wo sich im Geheimen ungeheure technische Macht entwickelt (Kapitän Nemo) und von dem eine die Welt bedrohende Gefahr ausgeht (Modernisierung, Mad Scientist, Superkriminalität). Ein neueres Beispiel ist von Ian Fleming und Terence Young: *Dr. No* (1962).

<sup>6</sup> Vgl. Thomas Richards: *Archiv und Entropie*, aus: *The Imperial Archive* (Verso) 1993

Forschungsliteratur, das im Innern des Schiffes das (ideologische, Pierre Macherey) Projekt Jules Vernes, die Vergangenheit im Bild einer imaginären Zukunft darzustellen (die Reisenden zum Mittelpunkt der Erde erreichen zum Beispiel im Innern der Erde einen antiken Tempel), eine Zukunft, die in der Gegenwart als ihr lebendiger Traum oder ihre fiktionale Erzählung enthalten ist. „Es besteht demnach eine vollständige Kohärenz zwischen dem Inhalt des Werkes und der Form, die der Inhalt dem Werk gibt.“<sup>7</sup> Anders gesagt, im Innern des literarischen Werkes selbst ist die Literatur eine Maschine, die ihre Maschinen antreibt, Schiffe und Eisenbahnen bewegt und Raketen zum Mond schickt. Es ist, als ob die Romane Jules Vernes zum Reisegepäck oder zum Archiv ihrer Abenteurer, Forscher oder machtbesessenen Eroberer (wie Kapitän Nemo) gehören, um auf einsamen Inseln oder in der Eisenbahn, während sie Indien durchquert, ihre Erzählungen voranzutreiben.<sup>8</sup>

Dass es sich dabei um mehr als intertextuelle Verweise handelt, hat Michel Serres gezeigt. Er spricht von einem ständigen Wechsel (*échangeur*) zwischen den Ebenen der Erzählung oder der Übersetzung der einen in die andere, so, wie er gezeigt hat, dass die Malerei Turners diejenige Carnots ‚übersetzt‘ habe<sup>9</sup>. In diesem Sinne sind die Insel-Erzählungen Jules Vernes moderne Übersetzungen des von ihm bewunderten *Robinson Crusoe*<sup>10</sup>. Mehr in Richtung auf intermediale Beziehungen weisen seine Analysen der Strukturhomologie zwischen Erzählung und Erzähltem, vermittelt über dieselbe Bewegung, die beide ‚bewegt‘. Am Beispiel der sich zur Katastrophe entwickelnden Geschichte der *Chancellor* zeigt Michel Serres, dass die Erzählung und die erzählten Ereignisse scheinbar demselben Rhythmus ihrer Abfolge unterliegen. Eine ruhige Phase des Gleichgewichts der geistigen Kräfte der Mannschaft des Schiffes und der Naturgewalten wird gestört, das Schiff gerät außer Kurs, bis ein neues Gleichgewicht wieder erreicht wird, etc.

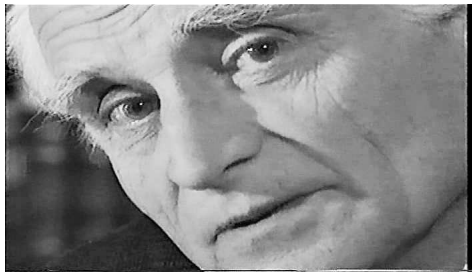
(Einige neuere Filme haben ähnliche Bilder der Struktur ihrer Erzählung integriert, ich denke an den Anfang der ‚schwebenden Feder‘ von Robert Zemeckis‘ *Forest Gump*, 1994 oder an das Video mit einer vom Wind herumgewirbelten Plastiktüte in *American Beauty* von Sam Mendes, 1999)

<sup>7</sup> Pierre Macherey: Jules Verne: Erzähltes und Nichterzähltes, in: ders. Zur Theorie der literarischen Produktion. Studien zu Tolstoj, Verne, Defoe, Balzac, Darmstadt, Neuwied 1974, S. 86

<sup>8</sup> Julio Cortázar: Reise um den Tag in 80 Welten. Letzte Runde, Frankfurt/M. 2004 hat, neben dem (umgestellten) Titel das Verfahren Jules Vernes wieder aufgenommen, sich auf alles Mögliche zu beziehen, was die Kultur- und Literaturgeschichte zurück- und Cortázar überlassen hat.

<sup>9</sup> Michel Serres: Über Malerei. Vermeer – La Tour – Turner, Hamburg 2010

<sup>10</sup> Inseln sind der bevorzugte Ort für Utopien, vgl. Thomas Morus ‚Utopia‘ (1516)



Michel Serres<sup>11</sup> in Trividic: Jules Verne

Die Ebenen des Erzählten werden häufig durch Schriften verbunden, die in der einen noch unvollständigen, rätselhaften Erzählung entstehen und die in der anderen zum Leitmedium werden. Das sind zum Beispiel eine Runenschrift des isländischen Gelehrten Arne Saknussemm, die den Weg zum *Mittelpunkt der Erde* weist oder eine Flaschenpost des verschollenen Vaters in *Die Kinder des Kapitäns Grant* oder hinterlassene Inschriften auf dem Boden, die wie Quellcodes die Ballonfahrer auf die gesuchten Nilquellen verweisen (*Fünf Wochen im Ballon*). Schrift wird zum reflexiven Medium des von ihr Erzählten. Ähnlich verhält es sich mit der inversiven Schachtelung von Modellen, wenn die Maschine der Fortbewegung, die Eisenbahn oder das Schiff, wiederum eine Figur transportiert, von der es mehrfach heißt, sie verhalte sich wie eine Maschine. Über seinen Herrn Phileas Fogg bemerkt sein Diener Passepartout, er habe „beinahe ein maschinelles Wesen. Nun, warum denn nicht? Mir macht es nichts aus, eine Maschine zu bedienen!“ (S.19); später, während der Reise, wird über ihn gesagt, er funktioniere mit dem ‚Gemüt eines Chronometers‘ „wie eine wohlgepflegte Maschine.“ (S.50), während der Dampfer, auf dem er sich befand, den Indischen Ozean erreichte.

### **Mobilis in Mobili**

Wie eine Zusammenfassung des Verfahrens der ‚außergewöhnlichen Reisen‘ Jules Vernes kann man den „grundlegenden Aphorismus sehen, auf den hin sich das ganze Werk definiert: Mobilis in Mobili.“<sup>12</sup> (Macherey) Immer ist Bewegung in einer anderen Bewegung ‚enthalten‘ wie die Zukunft in der Gegenwart, die von unterschiedlichen Geschwindigkeiten bestimmt werden – in derselben Bewegung. Diese Relativität der Bewegungen hatte Galilei an Schiffen beschrieben als er sich gefragt hat, ob die Bewegung im Innern eines Schiffes

<sup>11</sup> Pierre Trividic; Michel Serres: Jules Verne, die Reisen (Themenabend bei arte am 29.12.1994)

<sup>12</sup> Pierre Macherey: Jules Verne: Erzähltes und Nichterzähltes, in: ders. Zur Theorie der literarischen Produktion. Studien zu Tolstoj, Verne, Defoe, Balzac, Darmstadt, Neuwied 1974, S.83

dieselbe ist, die man beobachtet, wenn man das Schiff vom Ufer aus sieht. Alles was zum Schiff gehört, auch das Glas mit einem Fisch darin unter Deck, folgen derselben Bewegung des Schiffes. „Die Ursache dieser Übereinstimmung aller Erscheinungen liegt darin, dass die Bewegung des Schiffes allen darin enthaltenen Dingen, auch der Luft, gemeinsam zukommt. Darum sagte ich auch, man solle sich unter Deck begeben, denn oben in der freien Luft, die den Lauf des Schiffes nicht begleitet, würden sich mehr oder weniger deutliche Unterschiede bei einigen der genannten Erscheinungen zeigen,“ Unterschiede, die Einstein schließlich zu seiner Relativitätstheorie inspiriert haben. Im Innern des Schiffes wiederum haben alle Dinge, die nicht fest mit dem Schiffskörper verbunden sind, ihre eigenen Bewegungen, auch der Fisch im Glas. Marcel Duchamp hat diese Relativität der Bewegungen in demselben – unbewegten- Bild dargestellt: Ein ‚trauriger junger Mann‘ geht in einem fahrenden Zug mit seiner eigenen Bewegung auf und ab. Die Romane Jules Vernes sind voll von Bildern der ‚Bewegung in Bewegung‘, ‚mobilis in mobili‘. Kapitän Nemo bezeichnet damit sein Zukunftsprojekt im Verhältnis zu einer beharrenden, unbeweglichen Gegenwart, die er mit seinem Schiff ‚Nautilus‘ attackiert. Phileas Fogg verharrt bewegungslos im Abteil des fahrenden Zuges, bis der Zug außerplanmäßig anhält und er sich selbst in Bewegung versetzen muss. Die Reisenden, die mit einer Rakete zum Mond fliegen, nehmen ihr komplettes bürgerliches Arbeitszimmer mit und damit den Stillstand einer Gegenwart, die von der Rakete in die Zukunft geschossen wird.



Die technisch beschleunigte Reise im 19. Jahrhundert hatte das Beharren in der Unbeweglichkeit noch nicht überwunden, das oft auch ein Sich-Stemmen gegen die neuen Geschwindigkeiten war: Xavier de Maistre zog es am Ende des 18. Jahrhunderts vor, lieber in seinem Zimmer<sup>13</sup> zu verreisen, das ihm Abenteuer genug bot; die zur selben Zeit

<sup>13</sup> Vgl. Xavier de Maistre: Reise um mein Zimmer (1794), Frankfurt/M. 2005; Bernd Stiegler: Reisender Stillstand: Eine kleine Geschichte des Reisens im und um das Zimmer herum, Frankfurt/M 2010; s.a. Peter

entstandenen Panoramen brachten die Ferne nach Hause in die Städte, wo exotische Landschaften oder Kriegsschlachten aller Art gefahrlos betrachtet werden konnten als Antwort auf die Frage des Aufklärers Friedrich Nicolai „Wie ist unter der Voraussetzung des Reisens ein Zuhausebleiben möglich?“<sup>14</sup> Die ferne Zukunft unserer Gegenwart beantwortet die gleiche Frage mit dem Fernsehen im Wohnzimmer oder modernen elektronischen Kommunikationsmedien, die das Büro oder die Wohnung überall hin mitnehmen lassen.

Die Intermedialität der ‚außergewöhnlichen Reisen‘ Jules Vernes ist in erster Linie ein Effekt der Reflexivität des eigenen, literarischen Mediums, das als Schrift und im Text enthaltene ältere Erzählung wiederholt wird. Die Grenze zwischen weit gefasster Intertextualität und Intermedialität der Beziehungen von Erzähltem und literarischer Erzählung ist fließend. Jules Verne selbst ist bemüht, diese Grenze im Rahmen der Literatur zu überschreiten, indem er Elemente und Strukturen des fiktional Dargestellten wie Spuren einer bedeuteten Wirklichkeit aufnimmt. So enthält der Text Bewegungen der Reisenden in Schiffen und Ballonen etc., die wie Reflexe aus ihrer dargestellten (aber fiktionalen) Wirklichkeit wirken und wiederum anderen Bewegungen eingeschrieben sind.

Fast alle Romane Jules Vernes haben mediale Übersetzungen oder Transformationen in unterschiedliche andere mediale Formen erfahren, darunter Hörspiele, Comics und vor allem den Film<sup>15</sup>. Der Wandel medialer Eigenschaften, der damit verbunden ist, macht derartige Übersetzungen zu eindeutig intermedialen Verfahren<sup>16</sup>. Was wird übersetzt? Der gelesene Roman lässt den geschriebenen Text zurück, was bleibt ist die Fabel, allerdings verliert (mit Roland Barthes) das Lesbare nicht ganz den Charakter seiner Herkunft aus dem Schreibbaren. Es gibt im Drehbuch Zwischenstufen der Übersetzung, die zum Beispiel Dialoge transskribieren; und es gibt, mehr oder weniger deutlich, Spuren des Literarischen, die im Film mehr oder weniger willkommen sind. So lange Filme als verfilmte Literatur durch ihre Beziehung zur Literatur nobilitiert wurden und auf besondere Anerkennung (d.h.

---

Weibel: Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst (Hg. von Edith Decker und Peter Weibel), Köln 1990, S.19-78; Joachim Paech: Unbewegt bewegt – Das Kino, die Eisenbahn und die Geschichte des filmischen Sehens, in: Ulfilas Meyer (Hg.) Kino-Express. Die Eisenbahn in der Welt des Films. München, Luzern 1985, S.40-49

<sup>14</sup> Zit. Nach Joachim Paech: Literatur und Film, Stuttgart 1988, S.76

<sup>15</sup> Eine komplette Übersicht über sämtliche Verfilmungen aller Romane Jules Vernes bietet im Internet Andreas Fehrmann's Collection, [www.j-verne.de/verne\\_film.html](http://www.j-verne.de/verne_film.html)

<sup>16</sup> Vgl. Joachim Paech: Übersetzung als intermediale Form. In: Intermedien: Zur kulturellen und artistischen Übertragung. Hg. von Alexandra Kleihues, Barbara Naumann und Edgar Pankow. Zürich 2010, S.489-504 (=Medienwandel - Medienwechsel - Medienwissen, Bd. 14)



finanziellen Erfolg) hoffen konnten, wurde der literarische Anteil am Film betont. Heute, im Zeichen der Dominanz bewegter Bilder und Töne handelt es sich umgekehrt eher um Literarisierungen und Vertheaterungen von Filmen, der Erfolg eines Films kommt auch dem ‚Buch zum Film‘ zugute oder der Bühnenfassung auf dem Theater. Solange die im Computer errechneten visuellen Welten Geschichten erzählen, werden sie auch zwischen Buchdeckeln literarisch und auf einer Bühne szenisch wiederkehren.

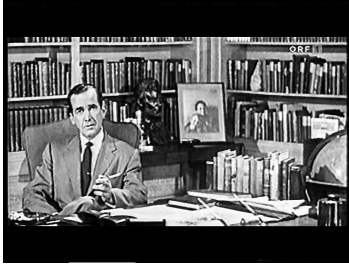
Die Intermedialität erzählter Reisen ist auch im Film zunächst die Realisierung einer immanenten Beziehung, wie das am Beispiel der Literatur schon beschrieben wurde. Filme können sich reflexiv auf sich selbst beziehen und sich in einem anderen Film wiederholen. Der fotografische Charakter des Films versetzt ihn in ein besonderes Verhältnis zur abgebildeten Realität (dokumentarisch oder fiktional), ein Verhältnis, das, zumindest in ontologischen Theorien der Fotografie von der Spur des Realen im fotografischen, zumal ‚lebenden‘ Bild des Films ausgeht. Töne (Sprache und Geräusche) sind im Film dieselben, die von den Mikrofonen ‚aufgenommen‘ wurden. Das alles macht den Film von vornherein zu einem ‚Medienmix‘ intermedialer Beziehungen und Referenzen. Der Film ist ein technisches Medium, ebenso wie das Buch nach Gutenberg. Nur fällt es leichter, die technischen Bedingungen bei der Lektüre eines Buches, zu der auch Schreibmaschine und Computer gehören, zu vergessen als die vorausgesetzte Technik beim Ansehen eines Films mit einem DVD-Recorder auf einem Monitor. Der literarische Text ist im Buch zuhanden, ein Film muss immer erst apparativ dargestellt, d.h. projiziert werden. Der Film ist deutlich durch die mediale Form seiner technischen Voraussetzungen bei der Produktion, beim Vertrieb und der Konsumtion definiert. Der technische Wandel medialer Bedingungen (oder Eigenschaften) von Filmen, wie er zwischen Stummfilm und Tonfilm oder gegenwärtig im Übergang vom analogen, kinematographischen zum elektronischen, digitalen Film zu beobachten ist, wirkt sich nicht immer gleichzeitig und gleichmäßig auf alle ihre Erscheinungsformen aus; so lassen sich digital produzierte Filme immer noch besser mit fotografischer Anmutung verkaufen, aber das fotografische Medium wird im digitalen nur als ‚mediale Form‘ zitiert, ohne dass die altehrwürdige chemisch-mechanische Fotografie noch eine Rolle spielt (die Firma Kodak, die mit fotografischen Filmen groß geworden ist, hat inzwischen Konkurs angemeldet). Dieses intermediale Verhältnis zwischen kinematographisch analogen und digitalen Filmen zeigt noch einmal, dass Medien immer nur als Formen ihrer Eigenschaften erscheinen, weshalb die tatsächlich abwesende Fotografie als bloße mediale Form im digitalen Film wiederholt werden kann.

Der Film *Around the World in 80 Days* aus dem Jahr 1956 von Michael Anderson (Regie) und Mike Todd (Produktion) ist die erste und zugleich aufwendigste Verfilmung des Romans von Jules Verne. Gedreht in Eastman-Color und Todd-AO im 70mm Format mit 2 ½ Stunden Länge und riesigem Staraufgebot hat damals ungeheure 6 Millionen Dollar gekostet und schließlich 1958 6 Oscars gewonnen. Er passte technisch und ästhetisch in die 1950er Jahre, die vom Abwehrkampf Hollywoods gegen das Fernsehen geprägt waren. Spektakuläre Bilder in Farbe und in riesigen Formaten sollten das Fernsehbild grau und mickrig aussehen lassen. Die literarische Vorlage machte den Film zur modernen Literatur in ‚bewegten Bildern‘ (Ende der 1950er Jahre hat sich die Revolte der ‚Nouvelle Vague‘ in Frankreich gegen genau diese Abhängigkeit des Films von der Literatur gewandt). Das ‚ideologische Projekt‘, würde Pierre Macherey sagen, dieses Films, zugleich spektakulärer Film und Literatur zu sein, müsste sich an der spezifischen intermedialen Konstellation seiner realisierten medialen Formen ablesen lassen, also auch an den Spuren, die die literarische Vorlage in ihm hinterlassen hat.

Erstaunlicher Weise beginnt der Film mit einem Fernsehformat. Wie damals in Dokumentationen und Bildungsprogrammen üblich, wendet sich zunächst ein Moderator (Edward R. Murrow) an die Zuschauer. Er sitzt in einer Bibliothek vor Bücherregalen an einem Schreibtisch und weist auf die (populär-)wissenschaftliche Bedeutung des Autors der literarischen Vorlage des Films, Jules Verne, hin. Neben einer Weltkugel stehend leitet er das Thema der nun folgenden Geschichte ein, das sind die raumzeitlichen Verkürzungen globaler Distanzen, die durch die damals neuen modernen Verkehrsmittel ermöglicht wurden und in den 1870er Jahren, als der Roman von Jules Verne erschien, offenbar wurden. Eine Überblendung leitet zum Film, zu Ort und Zeit der Handlung in London über.<sup>17</sup> Literatur ist das Thema dieser Einleitung und der Film wird durch die Bibliothek auch visuell in den Rahmen bedeutender Literatur gestellt, aber ihre mediale Form ist, im Unterschied zum Film, beim Fernsehen geborgt, was eine Einladung an den Filmzuschauer, der inzwischen auch Fernsehzuschauer ist, sein kann, auch seine Fernseh wahrnehmungen noch im Kino in spektakulär aufgewerteter Form wiederzufinden. Kino ist das bessere Fernsehen.

---

<sup>17</sup> Dies ist die Einführung in den Film, wie er am 13.4.2001 in deutscher Synchronfassung im ORF1 ausgestrahlt wurde. Die vollständige Einführung enthält als Beispiel für die technische Voraussicht Jules Vernes eine gekürzte Fassung des Films ‚Le Voyage dans la lune‘ (1902) von Georges Méliès (angeblich) nach dem Roman von Jules Verne mit Gedanken des Moderators zu Fluch und Segen des technischen Fortschritts. Der ‚Film im Film‘ bedeutet für den Moderator die Geschichtlichkeit des eigenen Mediums Film, das selbstbewusst neben die Bücher in der Bibliothek gestellt wird. Diese Einführung wird wiederum auf der DVD des Films im Bonus-Material vom BBC-Radio Moderator Brian Sibley kommentiert und durch die Produktionsgeschichte des Films von 1956 ergänzt ...



Beginn des Films *Around the World in 80 Days*<sup>18</sup>

Eine wichtige Funktion der ersten Kapitel eines Romans ist die Vorstellung der Hauptfiguren. Während Phileas Fogg als exzentrisches Mitglied des Reformclubs literarisch eher en passant aus der sich entwickelnden Handlung heraus erkennbar wird, verwendet der Film eine eigene aufwendige Sequenz bei einem Arbeitsvermittler für Personal darauf, ihn aus der Perspektive seines entlassenen Dieners wortreich zu charakterisieren. Eine literarische Form der Beschreibung, die stets zu einer Verlangsamung der Handlung führt und von der Literatur Jules Vernes in diesem Fall verschmäht wird, muss erhalten, weil der Film ‚seinen‘ Phileas Fogg gegen den Exzentriker der Literatur künftig als liebenswerten Kauz inszenieren möchte. Eine weitere deutliche Abweichung des Films von der literarischen Erzählung ist die Einführung einer Reise im Ballon anstelle der literarisch geplanten Zugfahrt von Paris nach Brindisi, wo das Schiff durch den Suezkanal erreicht werden soll. Der Roman lässt Phileas Fogg und seinen Diener Passepartout lediglich in London in den Zug einsteigen, um die beiden erst in Suez wieder auftreten zu lassen. In dieser Zwischenzeit können der Schauplatz der Londoner Börse, wo Erfolg und Misserfolg der Reise der beiden sowie Gewinn und Verlust ihrer Wette in Kurswerten verhandelt wird und die künftige Parallelhandlung der Verfolgung des vermeintlichen Bankräubers Phileas Fogg durch den Detektiv Fix etabliert werden. Was bedeutet es, wenn ein Teil der Reise literarisch so gut wie unsichtbar bleibt, der im Film durch spektakuläre Luftaufnahmen aus dem Ballon zu einer besonderen Etappe und Seherfahrung ausgebaut wird?<sup>19</sup> Jules Verne konnte das Auslassen der narrativ initiierten Eisenbahnfahrt, wodurch die ‚außergewöhnliche‘ Reise im Roman erst sichtbar im Hafen von Suez beginnt, mit der Gewohnheit von Phileas Fogg begründen, die durchfahrene Landschaft

<sup>18</sup> Michael Anderson (Regie): *Around the World in 80 Days*, 1956, (Produktion Mike Todd)



<sup>19</sup> Das Motiv der Ballonfahrt wurde zum Markenzeichen des Films und nach dessen Erfolg auch für den Roman, in dem gar keine Ballonfahrt vorkommt, dennoch schmückt sie viele Covers aktueller Ausgaben des Romans.

keines Blickes zu würdigen, da ihn für seine Wette nur Fahrpläne und der Blick auf die Uhr interessierten. Sogar in Suez „kam ihm nicht einmal in den Sinn, er könne die Stadt besichtigen. Er gehörte nämlich zu der Sorte Engländer, die alle von ihnen bereisten Länder durch ihre Bedienten besichtigen lassen ...“ (43) Darüber hinaus war mit der Eisenbahnreise im 19. Jahrhundert auch die Vorstellung verbunden, wegen der Geschwindigkeit des Zuges gäbe es ‚draußen‘ sowieso nichts zu sehen, weshalb die Pariser es vorzogen, sich zur winterlichen Verschickung an die Côte Azur am Gare de Lyon wie ein Paket verpackt in den Zug zu setzen und zu schlafen, um erst in Marseille wieder aufzuwachen. Der Zwischenraum zählte nicht (ebenso wenig wie bei interkontinentalen Flügen heute). Dagegen sind das Visuelle seiner Bilder mediale Formen der Eigenschaften des Films, der es sich nicht leisten kann, Teile der Reise nicht zu zeigen, die stattdessen opulent zu einer besonderen Wahrnehmungserfahrung in Bildern ausgestaltet werden, die so nur im Kino und nicht auf Fernsehmonitoren der 1950er Jahre gesehen werden können. Die Medienkonkurrenz zwischen Kino und Fernsehen mag daher ein wichtiges Motiv abgeben, diese panoramatische Luftreise im Ballon einzufügen. Die Untersuchung der Spuren des Literarischen im Film könnte sich an der Sprache zum Beispiel fortsetzen lassen oder generell an der Übersetzung literarischer Beschreibungen in filmische Bilder. Die Intermedialität der außergewöhnlichen Reisen Jules Vernes, die vor allem medienreflexiv in der Literatur eine Rolle spielte, wird in der intermedialen Übersetzung von der Literatur zum Film zur Spurensuche des Literarischen als medialer Form innerhalb des Films, der seinerseits die verschiedensten medialen Eigenschaften in sich vereinigt, und es ist nicht nur die Tatsache, dass auch Filme Geschichten erzählen, die sie mit den medialen Formen der Literatur in Verbindung bringt.

## II. Jules Verne: Literatur, Theater, Kinematographie

Man kann nicht behaupten, dass sich das Theater als Medium intermedialer Reisen, weder für ihre Darstellung noch unterwegs zur Unterhaltung eignet. Während die Literatur und der Film, beide heutzutage digital mit demselben elektronischen Medium dargestellt, zu Medien des Reisens selbst geworden sind, ist das Theater ebenso wie das Lichtspiel‘theater‘ Kino ortsgebunden und mit wenigen interessanten Ausnahmen (in Eisenbahnkinos wie ‚Hale’s Tours‘<sup>20</sup> am Beginn des 20. Jahrhunderts zum Beispiel) als Medium des Reisens ungeeignet. Auf der Leinwand des Kinos erzählen Filme ihre Geschichten universell, ohne irgendwelche

---

<sup>20</sup> Vgl. zu diesem bemerkenswerten Kinounternehmen als Reiseunternehmen im Kontext moderner Wahrnehmungs-Dispositive seit 1900 in Anne Friedberg: *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, Berkeley 1993

Grenzen von Ort und Zeit einhalten zu müssen, weshalb sie auch das Kino als leere, unbewegliche Hülle zurückgelassen haben, nachdem sie es zugunsten des Fernsehens und schließlich des Internet verlassen haben. Das Theater dagegen ist an das Hier und Jetzt seiner Bühnenerscheinung gebunden. Georg Lukacs hat schon sehr früh (1911) auf die unhintergehbare Bedeutung des auf der Bühne „tatsächlich daseienden Menschen“ hingewiesen und dass das „Fehlen dieser ‚Gegenwart‘ (...) das wesentliche Kennzeichen des ‚Kino‘“ sei.<sup>21</sup> Diese Präsenz, die gemeinsame Gegenwart von Schauspielern und Publikum, indem sie an dem aktuellen ästhetischen Ereignis der Theateraufführung jeder auf seiner Seite beteiligt sind, ist eine der wesentlichen ‚medialen Eigenschaften und Formen‘ des Theaters, mit der es medial identifiziert wird. Wenn Film und Fernsehen das Theater zitieren, ohne es in seiner medialen Eigenschaft der Präsenz realisieren zu können, dann tun sie das mit Formen, die ihrer eigenen Medialität angemessen sind und auf eine Differenz verweisen, die an der entsprechenden Stelle formuliert werden soll: Das Live-Medium Fernsehen (alles andere im Fernsehen ist Film) ist bemüht, diese mediale Differenz zum Beispiel durch das Eindringen der Kamera in die Szene zu überwinden und macht nur umso deutlicher, dass es nur eine Dokumentation eines anderen ästhetischen Ereignisses ist, die aus dem Theatererlebnis bestenfalls ein Fernseherlebnis eines Theater- oder Opernabends machen kann. Filme tun in der Regel gut daran, die medialen Eigenschaften des Theaters auch als Form unsichtbar zu machen, indem sie die Szene von vornherein einer äußeren Realität annähern, was auch den medialen Eigenschaften des Films, seinem fotografischen Realismus entspricht. Das Theater (wie auch das Kino) bleibt dann als realistischer Schauplatz der Filmhandlung erhalten, das Bühnengeschehen kann auf diese Weise auf der gleichen Realitätsebene von der übrigen Filmhandlung betroffen sein, indem es gestört, erweitert<sup>22</sup> oder auch symbolisch<sup>23</sup> integriert wird. Die Interaktion zwischen Bühne und Zuschauerraum, Effekt der Präsenz als der wesentlichen medialen Eigenschaft des Theaters (und des Kinopublikums), wird im Film<sup>24</sup> zum fiktionalen Zitat. Das beste Beispiel für dieses Verfahren ist sicherlich Woody Allen's Film *The Purple Rose of Cairo*, wo ein Schauspieler ‚den Film‘ verlässt und mit einer Zuschauerin aus dem Kino flieht. Der dadurch angehaltene ‚Film im Film‘ wird an dieser Stelle zur Szene und diese zur Bühne, auf der die Akteure nur noch Schauspieler sind.

---

<sup>21</sup> Georg Lukacs: Gedanken zu einer Ästhetik des ‚Kino‘, in: Jörg Schweinitz (Hg.) Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914, Leipzig 1992, S.300, 301

<sup>22</sup> François Truffaut: *Le dernier métro* (1980)

<sup>23</sup> Alain Resnais: *L'année dernière à Marienbad* (1961)

<sup>24</sup> Vgl. Anne und Joachim Paech: *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*, Stuttgart, Weimar 2000, bes. S. 202-220

Das Theater im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts war geprägt vom ‚narrativen Realismus‘. Narrativ, weil es bemüht war, Geschichten, die es in der Mehrzahl in der epischen Literatur gefunden hat, so vollständig und kontinuierlich wie möglich auf die Bühne zu bringen. Realismus, weil weniger die melodramatischen Stoffe als ihre Bühnendarstellung (analog zum malerischen Realismus) der zeitgenössischen Realitätswahrnehmung so weit wie möglich entsprechen sollte. Was am Ende des Jahrhunderts der Film verwirklichte, wurde von diesem Theater experimentell vorweggenommen (zum Beispiel wurde das Theaterstück *The Great Train Robbery* von Scott Marble schon in den 1880er Jahren in voller Dynamik als Western auf der Bühne gezeigt, bevor es von Edwin S. Porter 1903 als erster Filmwestern der Filmgeschichte gedreht wurde). Die meisten der berühmten Feuilleton-Romane der Zeit von den Brüdern Dumas, Eugène Sue u.a. wurden auch als realistische Spektakel auf die Bühne gebracht. Abenteuerreisen auf der Bühne waren auch technisch kein Problem mehr, ihre Darstellung zollte dem Fortschrittsglauben und der allgemeinen Beschleunigung in diesem Jahrhundert Tribut; sie wurde mit beinahe filmischen Mitteln szenisch mit großem bühnentechnischem Aufwand realisiert<sup>25</sup>. Es war also selbstverständlich, dass auch Jules Verne daran interessiert war, seine zu dieser Zeit erfolgreichste der ‚aussergewöhnlichen Reisen‘ *In 80 Tagen um die Welt* zu einem Theaterstück zu machen und auf die Bühne zu bringen. Nach einem missglückten Versuch war dann 1874 in Paris Premiere, wo das Stück gleich vierhundert Mal in Serie gespielt wurde. Es gibt also auch eine Theatergeschichte der Romane Jules Vernes, die sich bis in die Gegenwart fortsetzt (zum Beispiel mit der Aufführung der Romanadaptation von *In 80 Tagen um die Welt* am Konstanzer Stadttheater im vergangenen Jahr). Allerdings wurde schon von den Filmen von Georges Méliès, der selbst den Übergang vom Theater zum Film vollzogen hatte, dem Theater der Rang als Medium der szenischen Realisierung der Romane von Jules Verne streitig gemacht. 1902 machte Méliès eine *Reise zum Mond* (*Le Voyage dans la lune*, 1902), die das Theater definitiv zurückgelassen hat.

Etwa 140 Jahre nach der Theaterpremiere von Jules Vernes *In 80 Tagen um die Welt* gibt es erneut in Paris ein unvergleichliches intermediales Theaterspektakel, bei dem ein Roman von Jules Verne eine wichtige Rolle spielt. Seit 2011 führt die Compagnie ‚Théâtre du Soleil‘ unter der Leitung von Ariane Mnouchkine an ihrem Spielort, der Cartoucherie in Vincennes die Inszenierung *Les naufragés du Fol Espoire (Aurore)* auf, in der Theater und Film eine ganz besondere Beziehung eingehen. In der Geschichte dieses Theaters hat der Film auf verschiedene Weise immer eine Rolle gespielt. Eine quasi-filmische Dramaturgie der

---

<sup>25</sup> Vgl. Nicholas Vardac: *Stage to Screen. Theatrical Method from Garrick to Griffith*, Cambridge 1949

Sequenzierung des Bühnengeschehens hat die frühen epischen Inszenierungen des Revolutionsstückes ‚1784‘ oder der Historie ‚Molière‘ in die Nähe des Films gerückt, beide Inszenierungen sind als Filme auf Video überliefert. Ariane Mnouchkine ist die Tochter des russisch-französischen Filmregisseurs Alexander Mnouchkine, der für Filmepen der französischen Geschichte bekannt geworden ist. Das Kino liegt also in der Familie. Ariane Mnouchkine:

„J’adore le cinéma. Un jour peut-être, dans un de nos spectacle, il y aura du cinéma, un personnage qui ira au cinéma ou regardera des images cinématographiques. Mais il ne s’agit pas d’essayer de rivaliser avec le cinéma. (...) Je fais du théâtre. Si un jour le cinéma est sur scène (...) celui-ci ne restera sur le plateau que s’il devient théâtral et si le cinéma joue comme un acteur de théâtre.“<sup>26</sup>

In ihrer neuesten Inszenierung *Les naufragés du Fol Espoire* hat tatsächlich der Film als einer der Mitspieler die Theaterbühne betreten. Der andere Beteiligte an dieser stofflich wie szenisch und medial ungemein komplexen Inszenierung ist die Literatur in Gestalt des nachgelassenen Romans von Jules Verne *Die Schiffbrüchigen der Jonathan* (Arbeitstitel *En Magellanie*), den er 1895, gewissermaßen im Jahr des Kinematographen, begonnen, aber zu Lebzeiten nicht mehr vollendet hat.

Die Inszenierung des Theaters ist eine kollektive Produktion des ganzen Ensembles. Zugrunde liegt ihr kein ‚Stück‘ im üblichen Sinne, sondern eine Art Drehbuch für das Theater von Hélène Cixou. Es enthält keine ‚einfache‘ Adaptation des literarischen Stoffes, der stattdessen in eine vielschichtige narrative und mediale Struktur des gesamten Bühnengeschehens eingearbeitet ist. Das Theater ‚enthält‘ die Literatur als Erzählung von Ereignissen und es ‚enthält‘ die Kinematographie, für die, d.h. für eine Kamera, diese Ereignisse auf der Bühne erzählt werden. Gezeigt werden die Dreharbeiten für einen Stummfilm, der das Jahrhundert am Ende der ‚Belle Epoque‘ kurz vor Beginn des Ersten Weltkriegs zusammenfassend darstellen will.<sup>27</sup> Das Theater erzählt vor und mit der Kamera die Ereignisse der (literarischen) Geschichten, zum Beispiel die Rettung der Schiffbrüchigen der ‚Jonathan‘, und die aktuellen Ereignisse der Geschichte bis zur Ermordung des österreichischen Kronprinzen in Sarajevo, die 1914 zum Beginn des Ersten Weltkriegs

<sup>26</sup> Ariane Mnouchkine, Interview, in: L’avant-scène theater, Juillet 2010 (Le Théâtre du Soleil, notre theater), S.76

<sup>27</sup> Vergleichbar ist dieses Projekt mit Federico Fellinis *Schiff der Träume* (*Fellinis E la nave va*, 1983), in dem das Auslaufen und der Untergang eines Dampfers das Ende der Belle Epoque und den drohenden Ersten Weltkrieg symbolisieren. Der Film beginnt selbstreflexiv mit dem Drehen des Films ‚im Film‘.

geführt hat, - gebrochen durch die Sichtweise der Filmkamera, für die die Szene auf der Theaterbühne inszeniert wird. Die Musik ist eher Film- als Bühnenmusik (wie unterscheiden sie sich?), die Kulissen haben die Hauptaufgabe, schnelle Übergänge wie in der filmischen Montage zu ermöglichen. Der Dialog auf dem Theater ist als Zwischentitel für den Stummfilm in der Szene lesbar, nicht hörbar gesprochen. Filmische realistische Effekte einer fotografierten vorfilmischen Realität dagegen werden als Bühneneffekte inszeniert, Sturm zum Beispiel wird durch das Schütteln von Kleidungsstücken durch Mitspieler auf der Bühne sichtbar gemacht. Auf der Bühne bleiben diese ‚nicht-diegetischen‘ Helfer außerhalb der Szene, die auf die Kamera ausgerichtet und von ihr aufgenommen wird. Dieses Theater ist ein verwirrendes Spiel mit medialen Formen, die unterschiedliche mediale Eigenschaften repräsentieren. Es zeigt auf ideale Weise, dass die Intermedialität, hier vor allem von Theater und Film, eine Interaktion von Formen ihrer jeweiligen Medialität ist: Das Theater begegnet dem Film als dominante Form seiner medialen Eigenschaften, die den Film ‚theatral‘ inszenieren; der Film ist operativ durch die Kamera als technisch-apparative Praxis vorhanden, die das Theater auf sich, seine Bedingungen und Sichtweisen der Kamera hin organisiert. Das Filmemachen ist hier Theater, mehr nicht. Und das Theater macht seine Darstellung zum Film, der sich vor der Kamera szenisch herstellt.

Inzwischen gibt es seit dem Herbst 2013 eine Videodokumentation der *Naufragés du Fol Espoire (Aurore)*, die wie im Fall der früheren Inszenierungen des ‚Théâtre du Soleil‘ mehr als eine Dokumentation des Theaters, sondern ein eigener Film sein wird. Über diese weitere intermediale Transformation werde ich hier noch nichts sagen. Die Ausschnitte (gefunden auf Youtube), die ich Ihnen gleich zeigen möchte, lassen schon erkennen, dass mit dem Film, der die Entstehung eines Films auf dem Theater darstellt, eine weitere filmische Perspektive hinzukommt: Der dokumentierende Film sucht seine eigenen Ausschnitte in der Theaterszene, in der Filmausschnitte vor der Kamera auf der Bühne inszeniert werden, er findet seine eigenen Einstellungen, die das ‚Ereignis Theater‘ zum Thema haben im Gegensatz zur Kamera auf der Bühne, die für sie inszenierte Ereignisse aufnimmt. Um die Ausschnitte einordnen zu können, gebe ich Ihnen zunächst eine kurze Übersicht über die 9 Episoden der Inszenierung, deren Verschachtelung kompliziert genug ist.

In einer Guinguette an der Marne mit Namen ‚Fol espoire‘ wollen 1914, am Vorabend des Ersten Weltkrieges, ein Aussteiger aus der Filmfirma Pathé, sowie der Besitzer, Angestellte und Besucher des Lokals den Roman *Les naufragés du Jonathan* von Jules Vernes verfilmen. Es soll ein filmisches Manifest der Hoffnung auf eine bessere Gesellschaft gegen



die heraufziehende Katastrophe des Krieges werden (Aurore). Es wird eine Kamerafrau Madame Gabrielle geben. Die erste Episode zeigt, wie nah beieinander Hoffnung und Katastrophe sind; kurz nachdem Erzherzog Rudolf und sein Cousin, Franz-Ferdinand auf Schloss Mayerling 1889 ein Manifest zur sozialistischen Erneuerung der Habsburger Monarchie aufgesetzt hatten, kommt Rudolf (durch ein Attentat oder durch Selbstmord?) zu Tode; Franz-Ferdinand wird 1914 in Sarajevo erschossen, was als Auftakt zum Ersten Weltkrieg gilt. Zwei andere Mitglieder der Habsburger Kaiserfamilie hatten sich vom Adel verabschiedet, Ludwig Salvator wurde bürgerlich und sein Bruder Johann Salvator (der sich später Johann Orth nannte) verunglückte mit dem Schiff vor Kap Horn, er (oder sein Mythos) wird in Jules Vernes Roman als Anarchist und Retter der Schiffbrüchigen der Jonathan in Patagonien wieder auftauchen. – In der zweiten Episode sticht 1895 die Jonathan, die hier ‚Fol espoire‘ heißt, im Hafen von Cardiff mit reichen Geschäftsleuten und Auswanderern in See. Drittens erfährt Queen Victoria von Charles Darwin, dass der äußerste Süden Südamerikas, Feuerland, noch zu haben ist. Dort hat der gerettete Johann Salvator ein neues Leben unter Eingeborenen begonnen. Danach streiten sich Argentinien und Chile um Patagonien, lachender Dritter ist Großbritannien. Johann Salvator hat sich mit einem der Eingeborenen (das Robinson Motiv wird wieder aufgenommen) auf eine Insel in der Magellan-Straße unmittelbar am Kap Horn zurückgezogen, wo die Jonathan Schiffbruch erleidet, nachdem die Reichen an Bord die Passage um Kap Horn beim Kapitän des Schiffes erkaufte hatten. Fast alle Schiffbrüchigen werden von Johann und seinem Begleiter gerettet. Der Versuch, eine neue Gesellschaft der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit aller zu verwirklichen, schlägt fehl. Als Gold gefunden wird, kämpft wieder jeder gegen jeden, Johann Salvator verlässt diese Gesellschaft, die nur Macht und Gewalt kennt und wird künftig bei den Eingeborenen leben. Die Morgenröte, die Hoffnung auf eine bessere Zukunft, die aus der Katastrophe hervorgehen könnte, hat sich zerschlagen. Während der ‚Dreharbeiten‘ werden die schnell aufeinander folgenden Ereignisse des Sommers 1914 als Zeitungsmeldungen eingefügt, zum Beispiel die Ermordung des österreichischen Thronfolgers Franz Ferdinand, die Ermordung von Jean Jaurès, der sich für eine Verständigung mit Deutschland eingesetzt hatte, schließlich im August der Beginn des Ersten Weltkriegs.

Das Theater beginnt vor dem Theater (wie auch jeder Film vor dem Film in den Garderoben und Dekorationen auf dem Set beginnt), wenn in der Cartoucherie die Zuschauer den Akteuren beim Schminken und Kostümieren zusehen können, getrennt nur durch eine dünne Gardine. Dann stimmt eine kurze Einleitung von der Prinzipalin, Ariane Mnouchkine selbst

die Zuschauer, die sie auch schon am Eingang als Kartenabreißerin begrüßt hatte, auf das Bühnengeschehen ein.

Die Tatsache, dass man auf der Bühne das ganze ‚Theater der Dreharbeiten zu einem Film‘<sup>28</sup> zu sehen bekommt (ähnliches hat François Truffaut in seinem Film *La nuit américaine* gemacht) und zugleich die Szene vor der Kamera und die Szene, die gedreht worden ist, sieht, bedeutet, dass die filmische Einrichtung der Szene zu der des Theaters wird. Die medialen Formen des Films, Szenenausschnitt, Kamerabewegung, Schriftinserts, Trickaufnahmen etc. bestimmen ihre Realisierung auf der Bühne, wo sie mit den Mitteln des Theaters mit dessen medialen Formen intermedial realisiert werden. Der Film ist das, was vor der Kamera für die Kamera inszeniert wurde, er ist Film und Theater zugleich. Die Intermedialität der Reise der ‚Jonathan‘ Jules Vernes, die hier ‚Fol espoire‘ heißt, ist das eigentliche Spektakel dieser Inszenierung.

Die Videoclips können mit ihren medialen Formen der Fotografie nur unzureichend die Verwendung der komplexen medialen Formen des Films auf der Bühne des Theaters verdeutlichen:

---

<sup>28</sup> So gut wie alles, was bei normalen Dreharbeiten passieren kann, wird auf der Bühne aufgeboten: „On voit non seulement ceux qui tournent en même temps que la scène qui est tournée – derrière et devant la caméra – mais aussi tout le travail qui est fait en amont du tournage. c’est ainsi qu’on assiste à la distribution des rôles (celui du capitaine du navire attribué au chef des commis, celui de Rachel, la cantatrice à la « souillon »), à la démonstration des deux cascadeuses qui aspirent à faire du cinéma, à l’audition du peintre Vassili lorsqu’il manque un acteur, et même à la manière dont un rôle est au dernier moment attribué à quelqu’un d’autre (le serveur autrichien devenant l’Archiduc Rodolphe dans « Le Manifeste de Mayerling »)... Le spectateur peut observer la manière dont les choix artistiques du réalisateur (faire un film populaire) correspondent à ses idées politiques (le socialisme) mais aussi, grâce aux scènes coupées puis rejouées, comment les acteurs utilisent leur marge de liberté et font évoluer le film dans des directions imprévues en exprimant leurs désirs dans le jeu (idée du « viol conjugal» abandonnée, celle d’une bagarre entre les commissaires du Chili et de l’Argentine finalement acceptée). Le registre des épisodes passe ainsi du mélodrame (« L’embarquement » des Siciliens, les apparitions du personnage de Rachel) au burlesque à la Buster Keaton (« Le Partage forcé »), en passant par le drame « naturaliste » (« La Mission »), ou encore le romantisme historique (« Le naufrage », « la Ruée vers l’or ») enfin, le spectateur est témoin des difficultés auxquelles est confrontée l’équipe du film (incendie détruisant une bobine, dispute entre les acteurs sur le pacifisme, manque de moyens) et de ce qui la fait tenir jusqu’au bout : la haute ambition artistique et éthique du film, que tous, volontaires et enthousiastes, souhaitent achever, envers et contre tout.



Ablegen der ‚Fol espoire‘; die ‚Fol espoire‘ kentert als Modell im Sturm vor Kap Horn; der Kapitän auf der Brücke gibt das Schiff auf.

Die Theaterinszenierung im Pariser ‚Théâtre du Soleil‘ von Ariane Mnouchkine und ihrer Compagnie ist inzwischen vom Spielplan abgesetzt; wer sie versäumt hat, kann sich von nun an der filmischen Version von *Les Naufragés du Fol Espoire* zuwenden (3 DVD, 7.30 Stunden, davon 4.30 Stunden Film im Original mit deutschen, englischen, spanischen Untertiteln). Das Theater, das einen Film ‚enthält‘ ist zum Film, der immer noch viel Theater ‚enthält‘, geworden.