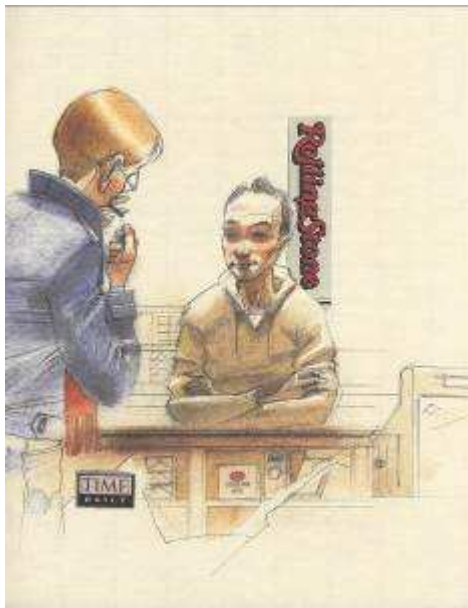


Joachim Paech

Intermediales Erzählen

(Paul Auster, Wayne Wang: *Smoke*, 1994)^{1,2}

Am Ende des Films ‚Smoke‘³, wenn alle Geschichten erzählt und alle Beziehungen geklärt sind, treffen sich (fast) alle Figuren noch einmal zum Picknick im Grünen: Auggie Wren, der den Tabakladen und nachbarschaftlichen Treffpunkt der ‚Brooklyn Cigar Company‘ in New York führt, wäre beinahe Vater (s)einer erwachsenen Tochter Felicitas geworden; Paul Benjamin, der Schriftsteller, war vorübergehend der ‚Vater‘ eines Sohnes (oder Sohn seines ‚Vaters‘?) mit Namen Rashid, der tatsächlich Thomas heißt und gerade seinen wahren Vater Cyrus Cole wiedergefunden hat. Nach dem Tod seiner Frau, Thomas‘ Mutter, hat Cyrus wieder geheiratet und Doreen mit ihrem kleinen Sohn sitzt ebenfalls mit am Tisch. Alles ist gesagt, alle Aufgeregtheiten sind zu Ende, niemand bewegt sich: Tableau.



Aber dann fängt der Film noch einmal an auf dieselbe Weise und genau dort, wo er bereits zu Beginn seinen Ausgangspunkt

¹ Die Illustrationen von Jean Claverie wurden mit freundlicher Genehmigung des Verlages dem Band: Paul Auster: „Le Noël d’Auggie Wren“, Actes Sud, Arles 1998 entnommen.

² Der Text ist erschienen in: Anne Bohnenkamp (Hg.) Interpretationen. Literaturverfilmungen. Stuttgart (Reclam) 2005, S.33-348

³ *Smoke* (1994), Regie: Wayne Wang, Drehbuch: Paul Auster, Kamera: Adam Holender, Schnitt: Maysie Hoy, Produzenten: Harvey Keitel, Bob Weinstein, Harvey Weinstein. Darsteller: Harvey Keitel (Auggie Wren), William Hurt (Paul Benjamin), Harold Perrineau, jr. (Thomas (Rashid) Cole), Michelle Hurst (Tante Em), Forest Whitaker (Cyrus Cole), Clarice Taylor (Granny Ethel) u.a.

genommen hatte. Eine Hochbahn schlängelt sich noch einmal durch Brooklyn, dann befinden wir uns wieder in Auggies Laden, wo dieselben Kunden diesmal über den gerade bevorstehenden Golfkrieg debattieren. Paul Benjamin kommt herein, um wie üblich Cigarillos zu kaufen. Paul erzählt Auggie, dass ihn die berühmte Zeitung ‚New York Times‘ gebeten habe, eine Weihnachtsgeschichte zu schreiben, dass ihm aber keine Geschichte einfällt. Auggie verspricht ihm, eine Weihnachtsgeschichte zu erzählen, wenn er ihn zum Essen einlädt und so sitzen beide wenig später im Restaurant, wo Paul ‚Auggie Wrens Weihnachtsgeschichte‘ hört, (fast) dieselbe, die der Filmregisseur Wayne Wang Weihnachten 1990 in der ‚New York Times‘ gelesen hatte, woraufhin er sich mit deren Autor Paul (Benjamin) Auster in Verbindung setzte und beide beschlossen, gemeinsam ausgehend von dieser Geschichte einen Film zu machen. Es sieht so aus, als würde der Film am Ende die Geschichte, die ihm vorausgegangen ist, an ihren (jetzt fiktiven) literarischen Autor zurückgeben, allerdings als Film, denn dieselbe Geschichte, die Auggie von den Umständen, wie er zu seiner Fotokamera gekommen ist, erzählt, sehen wir anschließend noch einmal in einem Film (im Film), bevor der Film ‚Smoke‘ mit dem Abspann endgültig zu Ende ist.

Die Beziehung zwischen einer literarischen Vorlage und deren ‚Verfilmung‘ ist in diesem Fall eher ungewöhnlich, weil es zwar eine Erzählung gegeben hat, die dem Film zeitlich vorangeht und die den Film motiviert hat, die jedoch keinesfalls als Vorlage für den ‚ganzen‘ Film hat dienen können, dem statt dessen ein Drehbuch von Paul Auster zugrunde liegt, das auch diese Geschichte ‚enthält‘. ‚Auggie Wrens Weihnachtsgeschichte‘ beschränkt sich auf drei Motive: Sie etabliert (1) einen Ort des Erzählens, die ‚Brooklyn Cigar Company‘ und führt (2) zwei Personen ein, zwischen denen eine Geschichte ‚ausgetauscht‘ wird, die (3) das Fotografieren (u.a.) zum Thema hat. Dieses Thema hat zwei Seiten, die eine bezieht sich auf Auggies Hobby, jeden Tag ein Foto zur selben Zeit an derselben Stelle vor seinem Laden zu machen. Davon wird im Laufe des Films ‚Smoke‘ erzählt. Die andere Seite gilt der Antwort auf die Frage, wie Auggie an die Kamera

gekommen ist, mit der er seine Fotos macht. Sie ist der eigentliche Gegenstand der Weihnachtsgeschichte und wird erst im ‚Film nach dem Film‘ erzählt. Das Erzählen selbst ist mehrfach ‚medial‘ konstituiert: Zunächst erscheint es in der schriftlichen Form einer literarischen Erzählung, in deren Zentrum die mündliche Erzählung von Auggies Weihnachtsgeschichte steht. Diese mündliche Form des Erzählens wird im Film verschiedentlich wieder aufgenommen. ‚Literarisch‘ wird vom Autor (des geschriebenen Textes) berichtet, dass Auggie mit seiner Kamera regelmäßig jeden Tag Fotografien von derselben Stelle vor seinem Laden zur selben Zeit macht, die er in Fotoalben sammelt. Der Film zeigt uns, wie Auggie die Fotos macht, die wir (gemeinsam mit Auggie und Paul Benjamin) im Film (und teilweise im veröffentlichten Drehbuch) in den Fotoalben betrachten können. Schließlich besteht der Film ‚Smoke‘ selbst aus Fotografien (24 Fotos in der Sekunde), die stellenweise mit denen identisch sind, die Auggie mit seinem Fotoapparat gemacht hat (jede Fotografie ohne einen Rand, der das Foto als vorfilmischen Gegenstand unterscheiden lässt, wodurch es zum (Steh-)Kader des Films selbst wird).

Das ‚intermediale Erzählen‘ hat demnach drei verschiedene mediale Formen, die miteinander verbunden werden: Die Schriftlichkeit des Textes in der Zeitung, die Mündlichkeit im literarischen und im filmischen Erzählen und die Fotografie als gemeinsam erzähltes Thema und Medium des Erzählens im Film. In diesem Zusammenhang auf das Drehbuch einzugehen, ist problematisch, weil es in der gedruckten Buchform⁴ (mit Fotos aus dem fertig gedrehten Film) erst nach dem Film vorgelegen hat. Die Beobachtung von Intermedialität⁵ ist dort möglich, wo ein Medium (hier sind es die Schriftlichkeit des Textes, die Mündlichkeit des Erzählens, die Fotografie) als Form in jeweils einem anderen Medium in

⁴ Paul Auster, *Smoke. Blue in the Face. Zwei Filme*. Mit einem Vorwort von Wayne Wang. Deutsch von Werner Schmitz und Gerty Mohr., Reinbek 1995.

⁵ Zu dieser Definition von Intermedialität und ihre Begründung durch die Medium/Form-Differenz bei Niklas Luhmann vgl. vom Verfasser u.a., „Intermedialität“, in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 1998, S.447-475.

Erscheinung tritt und dadurch Auswirkungen auf die medial realisierte Form des Erzählens selbst hat.

Sowohl in der literarischen Erzählung als auch im Film gibt es einen privilegierten Ort des Erzählens, die Brooklyn Cigar Company, Auggie Wrens Tabakladen, der jedoch literarisch und filmisch an sehr verschiedenen ‚medialen Orten‘ in Erscheinung tritt. Der geschriebene und gedruckte Text erscheint auf einer Zeitungsseite neben anderen Texten wie politischen Meldungen, Kommentaren oder Werbung. Seine mediale Form ist die Papierform der Zeitungsseite. Der Ort des Films dagegen ist ein doppelter, auf der einen Seite (des Kinos) ist es ein Zelluloidstreifen mit 24 Bildern/Sek. im Projektor, auf der anderen Seite (im Kino) ist es die Leinwand mit der Projektion eines Bewegungsbildes und des Tons. Anders als der Leser, der mit der Seite einer Zeitung, die er oder sie in der Hand hält und zum Lesen öffnet oder mehreren Seiten eines Buches, die umgeblättert werden wollen, allein ist, gehört zur Filmprojektion im Kino ein Publikum, das einer Veranstaltung mit einem bestimmten Programm beiwohnt, von dem der Film ein Teil ist. Ein literarischer Text kann heute nicht nur im Buch und (seit dem 19. Jahrhundert) in der Zeitung, sondern auch auf dem Monitor eines Computers (sogar interaktiv) gelesen werden, was sowohl den Text (Hypertext) als auch die Lektüre (durch Einbeziehung verschiedener ‚Links‘) stark verändern kann. Desgleichen ist auch ein Film auf dem Monitor eines Fernsehapparates ein anderer, wenn er als Teil des Fernsehprogramms gesendet wird. Mit einem Videorecorder kann ein Film als Videoaufzeichnung fast wie ein Buch ‚gelesen‘ werden. Das sind nur einige Unterschiede ‚medialer Formen‘, in denen uns ein literarischer Text wie ‚Auggie Wrens Weihnachtsgeschichte‘ und ein Film wie ‚Smoke‘ begegnen können: Sie betreffen die mediale Form der Aufzeichnung (Schrift vs. Bild/Ton), ihrer Distribution (auf Papier als Zeitung oder Buch vs. Reihen fotografien auf Zelluloidfilm oder die elektronische Aufzeichnung auf Magnetband) und ihrer Darstellung/Rezeption als Zeitung oder Buch vs. Kinoprojektion oder als Teil eines Fernsehprogramms bzw. einer Video-Darstellung. In der ‚medialen Form‘

ihrer Digitalisierung werden der literarische Text und die Bild/Ton-Aufzeichnung schließlich im Computer ununterscheidbar und erst der entsprechende Algorithmus ihrer jeweiligen Darstellung als Schrift oder Bild/Ton lässt ihre Formdifferenz wieder herstellen. Für die folgenden Überlegungen wird davon ausgegangen, dass ‚Film‘ auch dann noch ein ‚fotografisches‘ Medium ist, wenn der Film für seine Analyse, wie allgemein üblich, auf Video betrachtet wird.

Die Frage hinsichtlich des ‚intermedialen Erzählens‘ ist nun, wie beim Übergang (der ‚Transformation‘) von einem Medium in ein anderes nicht nur der erzählte Inhalt (das Dargestellte) mehr oder weniger weitergegeben (übertragen) wird, sondern auch wie die ursprüngliche mediale Form des Erzählens (die Darstellung) im neuen Medium (der Darstellung) zum Ausdruck kommt. Da das Erzählen immer in einem Medium stattfinden muss, hat dessen Form immer auch Anteil an der Formulierung des Erzählten (Marshall McLuhan geht sogar so weit zu sagen, dass das Medium selbst die eigentliche Botschaft ist⁶). Geschichten, die mündlich überliefert wurden, haben sich durch ihre schriftliche Aufzeichnung zumal seit dem Buchdruck spezifisch verändert, die Stimme des Erzählers ist vom Buchstaben verdrängt worden, die Präsenz (der Situation) des Erzählens hat ihrer schriftlichen Wiederholbarkeit an beliebigen Orten zu beliebiger Zeit Platz gemacht. Dennoch kann die Mündlichkeit als mediale Form des Erzählens auch im gedruckten Text wiederkehren, wo sie durch Satzzeichen und grammatikalische bzw. stilistische Merkmale hervorgehoben ist. In dem Moment, in dem Auggie in Paul Austers literarischer Erzählung mit seiner Geschichte beginnt, verändert sich auch die Form des Erzählens:

Zunächst beschreibt der Autor die Situation, in der sich Auggie und Paul Benjamin im Restaurant treffen. Dann heißt es: Wir fanden hinten einen freien Tisch, bestellten unser Essen, und Auggie begann seine Geschichte. „Es war im Sommer 72“, sagte er. [...]

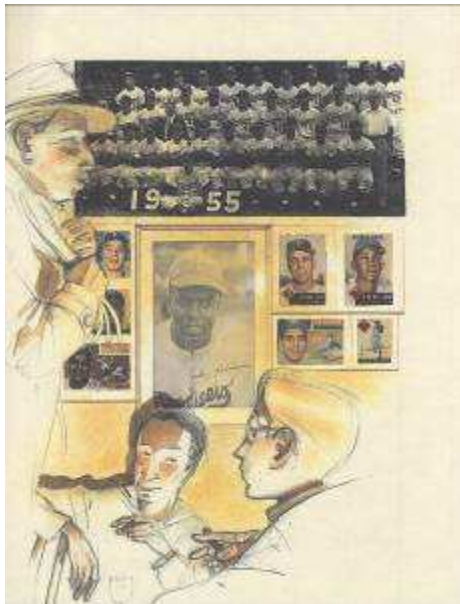
⁶ Marshall McLuhan, „Das Medium ist die Botschaft“ (Teil 1), in: Ders., *Die magischen Kanäle*, Düsseldorf 1968, S.13-28.

Die (durchaus lebendige, im erzählenden Imperfekt gehaltene) Darstellung des Autors hat keinen bestimmten Adressaten, sie richtet sich allgemein an ein Lesepublikum, während Auggie seine Geschichte nur diesem einen Zuhörer Paul Benjamin erzählt. Und nur Auggies Erzählung steht in Anführungsstrichen, nicht aber der Bericht des Autors, der Auggies Erzählung einschließt. Paul Austers Darstellung konstituiert eine Situation des Erzählens für Auggie, denn darauf läuft dieser Text hinaus, während Auggies Geschichte von dieser Erzählsituation ausgehend ganz bei sich selbst, in ihrer eigenen Fiktion bleiben kann. Paul Austers Darstellung bildet einen Rahmen schriftlichen Erzählens für eine darin mündlich überlieferte Geschichte, die (in der Fiktion) ganz an ihre Situation der Mitteilung gebunden wäre, wenn sie nicht vom Autor der Erzählung schriftlich überliefert worden wäre. Die Differenz der medialen Form ist also eine erzählte (die unterschiedlichen Ebenen der Erzählsituation) und eine stilistische (Frage der Adressierung, etc.).

Im Film findet sich dieselbe Unterscheidung, jedoch mit anderen medialen Formen. Der Film etabliert eine Situation des Erzählens im Restaurant (im Text erzählt der Autor im literarischen Imperfekt: „Wir fanden hinten einen freien Tisch, bestellten unser Essen, und Auggie begann seine Geschichte“), indem er nun unmittelbar zeigt, wie Auggie und Paul Benjamin am Tisch sitzen und Auggie zu erzählen beginnt. Der Autor des schriftlichen Textes der mündlich erzählten Geschichte ist auf der einen Seite zum Kamerablick (Blick Auggies auf Paul Benjamin) und auf der anderen zur dargestellten Figur in der Szene geworden, wo er von Paul Benjamin (und uns Zuschauern) gesehen werden kann. Auggies mündlich erzählte Geschichte ist im Text und im Film (mit unwesentlichen Änderungen) dieselbe, weil ihre mediale Form der ‚Mündlichkeit‘ dieselbe geblieben ist, nur dass wir jetzt Auggie beim Erzählen zusehen, während wir ihm zuhören, eine Situation, die der Film symbolisch kenntlich macht, indem er Auggies Mund und Pauls Augen miteinander konfrontiert, und die wir uns literarisch als gelesene im Rahmen des Autorenberichtes nur vorstellen (oder

einBILDen) können. Die mediale Form der Mündlichkeit ist also eine deutliche Klammer zwischen diesem Text und diesem Film. Der Film von Wayne Wang hat offenbar Wert darauf gelegt, Auggies Geschichte in derselben medialen Form für den Film zu übernehmen, in der sie auch literarisch erscheint.

Paul Austers Erzählung ‚Auggie Wrens Weihnachtsgeschichte‘ besteht – wie der Film ‚Smoke‘ von Wayne Wang - aus zwei Teilen. Der erste Teil berichtet von den Umständen, die schließlich dazu geführt haben, dass Auggie seine Geschichte erzählt. Hier geht es um das Erzählen selbst und die Art und Weise, wie Ereignisse der Wirklichkeit ‚aufgenommen‘ und zu Geschichten verbunden werden, was ein Drittel im literarischen Text, im Film aber die gesamte Filmhandlung einnimmt, da Auggies Weihnachtsgeschichte wie gesagt erst im Anschluss an den Film (und im ‚Film nach dem Film‘) zum Zuge kommt, als wäre sie wegen der vielen anderen Ereignisse, von denen der Film handelt, beinahe vergessen worden. Diese Ereignisse sind durch die Beziehungen der Personen der Handlung strukturiert, das sind Beziehungen der Verwandtschaft und des Geldes, beides im Zeichen des Tausches, des Gebens und des Nehmens.



Der Film beginnt wie erwähnt mit (einem symbolischen oder topographischen Bild) der Hochbahn, die sich durch Brooklyn

schlängelt. Dann befinden wir uns in Auggies ‚Brooklyn Cigar Company‘, wo gerade eine Diskussion um Baseball im Gange ist.

Es erscheint der Schriftsteller Paul Benjamin, dem zu der Zigarren-Marke ‚Raleigh‘ eine Geschichte⁷ einfällt, die er den anderen erzählt. Sir Walter Raleigh, ein Favorit Elisabeths der Ersten, hat gewettet, dass er den Rauch einer Zigarre wiegen kann. Er gewinnt die Wette, indem er die Zigarre zweimal wiegt, zuerst die ungerauchte Zigarre und dann die Asche, die er beim Rauchen sorgfältig gesammelt hat. Die Differenz ist das Gewicht des Rauches. Die Erzählung dieser Geschichte an dieser Stelle des Films gibt Anlass für viele Deutungen⁸. Hier ist interessant, dass sie ein Modell für das Erzählen selbst vorstellt, dessen ‚Gewicht‘ wie der Rauch einer Zigarre ist, dessen Wert vor allem darin besteht, einen Zeitraum zu öffnen, ‚Zeit zu geben‘: Aus einem ereignishaften Moment wird die Zeit einer Geschichte, in der das Ereignis überhaupt erst einen Platz bekommt. Der Film besteht aus einer Kette von Ereignissen, die bereits geschehen sind oder noch geschehen werden, und die er zu Geschichten anordnet, um sie erzählen zu können, zu denen er sich ‚Zeit nimmt‘ wie die Kunden in Auggies Laden, dem Ort der erzählten Zeit (während Film und Zeitung Medien der ‚Zeit des Erzählens‘ sind).

Da ist zum Beispiel Paul Benjamin. Als Paul den Laden wieder verlassen hat, teilt Auggie als Instanz des Wissens, bei dem ‚die Fäden zusammenlaufen‘, seinen Kunden im Laden und mittelbar uns als Filmzuschauern mit, dass Paul Benjamin Schriftsteller ist und dass vor kurzem seine Frau bei einem Überfall ums Leben gekommen ist. Immer noch von der Trauer überwältigt, passt Paul auf der Straße nicht auf und wäre beinahe von einem Lastwagen überfahren worden, wenn ihn ein schwarzer Junge, der sich als Rashid vorstellen wird, nicht festgehalten hätte. Dieses Ereignis, beinahe ein Unfall, gibt wiederum Gelegenheit für das weitere

⁷ Einen Essay über Sir Walter Raleigh hatte Paul Auster bereits in *The Art of Hunger* („Die Kunst des Hungers“, Reinbek 2000) veröffentlicht.

⁸ Zu dieser Geschichte und ihren Zusammenhang mit der Philosophie der ‚Gabe‘ vgl. vom Verfasser (zus. mit Lena Christolova) „Zeit geben: Eine dekonstruktive Lektüre des Films ‚Smoke‘ (1994)“, in: Heller, Kraus, Meder, Prümm, Winkler (Hg.), *Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*, Marburg 2000, S.205-222 (=Schriftenreihe GFF 8).

Erzählen: Paul weiß, dass viele Jugendliche in New York kein Zuhause haben, deshalb bietet er Rashid als Gegengabe für sein gerettetes Leben die Möglichkeit an, bei ihm zu übernachten. Tatsächlich taucht Rashid wenig später bei ihm auf, aber Paul fühlt sich durch seine Anwesenheit bald gestört und schmeißt ihn raus, als er das Gefühl hat, dass sich seine Schuld gegenüber Rashid ausgeglichen hat. Von Rashids Tante Em erfährt er, dass jener ihm Lügengeschichten über seine Eltern erzählt hat, tatsächlich hätte er gerade seinen lange verschollenen Vater in der Person des ziemlich erfolglosen Tankstellenbesitzers Cyrus Cole in einem Vorort wiedergefunden, wo er ihn aufsucht, ohne sich zu erkennen zu geben.

Was folgt, sind die ‚Geschichten dreier Väter‘, die unversehens zu ihrer Vaterrolle kommen und der Erzählung die Struktur von Verwandtschaftsbeziehungen geben. Cyrus Cole hat durch Trunkenheit am Steuer seines Autos den Tod seiner Frau und Mutter von Thomas/Rashid verschuldet und selbst einen Arm verloren (den Gott ihm, wie er glaubt, als Sühne für seine Schuld genommen hat). Er ist verschwunden und hat später Doreen geheiratet, mit der er wieder ein Kind hat. Thomas (Rashid) nähert sich sehr behutsam seinem Vater, indem er sich zunächst ein ‚Bild‘ von macht, d.h. er macht eine Zeichnung, die ihm ‚Zeit gibt‘, Cyrus zu beobachten und sich über seine eigenen Gefühle klar zu werden.

Thomas (Rashid) sucht danach wieder Paul Benjamin, seinem vorübergehenden Ersatzvater auf, weil er bei ihm ohne dessen Wissen etwas deponiert hat, was er nun abholen will. Es handelt sich um die Beute von Gangstern, die sie auf der Flucht haben fallen lassen und die Thomas (Rashid) aufgehoben hat. Seitdem wird er von den Gangstern verfolgt. Von Tante Em weiß Paul, dass Thomas (Rashid) seinen Vater wiedergefunden hat; er erzählt ihm eine Geschichte, um ihn mit der Situation, dass ein erwachsener Sohn seinen Vater wiederfindet, vertraut zu machen. Diese Geschichte hat einen ähnlichen Stellenwert wie jene von Sir Walter Raleigh, diesmal entwickelt sie jedoch in der Erzählung das Modell einer Verwandtschaftsbeziehung, die gegenüber der natürlichen Generationenfolge

umgekehrt (im Spiegel) erscheint: Ein junger Mann stürzt im Gebirge zu Tode. Jahrzehnte später erblickt durch Zufall sein inzwischen erwachsener Sohn ihn zu seinen Füßen eingefroren und scheinbar unversehrt in einem Eisblock. Wie in einem Spiegel sieht er sich selbst im Bild seines jüngeren Vaters⁹. Die Erzählung gibt Thomas (Rashid) Zeit, sich an die für ihn neue Beziehung zu seinem Vater zu gewöhnen, und er macht auch gleich ironischen Gebrauch von dem Angebot und erklärt sich selbst zum Vater von Paul, als beide einen Buchladen aufsuchen.

Auggie hat inzwischen in seinem Laden Besuch von (s)einer verflorenen Freundin Ruby bekommen. Sie bittet ihn, mit ihr zu ihrer gemeinsamen Tochter Felicitas zu kommen, die schwanger ist und drogenabhängig in schrecklichen Verhältnissen lebt. Auggie glaubt nicht an die Geschichte von ‚seiner‘ Tochter, aber man (Mann) weiß ja nie ... Er lässt sich überreden und sucht zusammen mit Ruby Felicitas auf, die ihren vermeintlichen Vater beschimpft, beiden Prügel androht und sie rausschmeißt. Ihr Kind hat sie längst abgetrieben.

Die drei verwandtschaftlichen Erzählstränge werden schließlich durch das Geld miteinander verbunden, das hier tatsächlich wie ein ‚verallgemeinertes symbolisches Kommunikationsmedium‘¹⁰ fungiert. Paul macht Thomas (Rashid) klar, dass er das gestohlene Geld nicht behalten darf, weil sonst sein Leben in Gefahr ist. Er überredet Auggie, Thomas (Rashid) in seinem Laden anzustellen. Durch Unachtsamkeit verdirbt er eine Ladung geschmuggelter kubanischer Zigarren, mit denen Auggie ein Geschäft machen wollte. Thomas (Rashid) ist daraufhin einverstanden, das Geld als Entschädigung Auggie zu geben, der es wiederum an Ruby weitergibt, damit Felicitas mit einer Entziehungskur vielleicht doch noch geholfen werden kann. Ein wenig kauft sich Auggie damit auch von

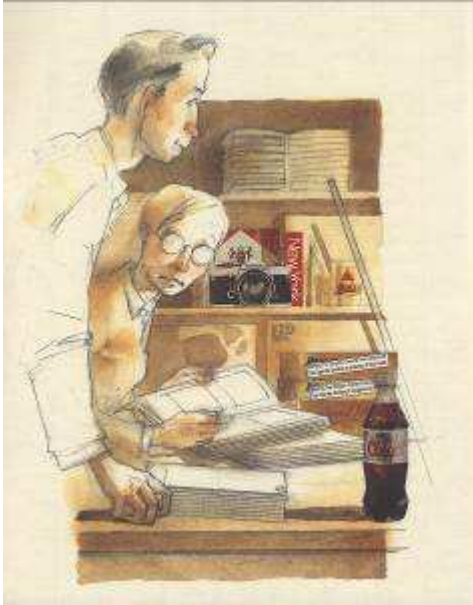
⁹ Die literarischen Vorbilder für diese Geschichte, z.B. E.T.A.Hoffmanns „Die Bergwerke zu Falun“ (1819), können hier vernachlässigt werden.

¹⁰ Gemeint ist damit, dass Geld keine Eigenschaft dessen hat, wozu es als gesellschaftliches Medium vermittelt, es ist allgemeines Symbol für das, was man damit erwerben kann. Daher ist es geeignet, auch in zwischenmenschlichen Beziehungen zu vermitteln und sie symbolisch zu repräsentieren (andere derartige Kommunikationsmedien sind Wahrheit, Liebe, Macht etc.) Vgl. Niklas Luhmann, „Einführende Bemerkungen zu einer Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien“, in: Ders., *Soziologische Aufklärung 2*, Opladen, 1991, S. 170-192.

seiner Vaterrolle los. Das Geld hat die Gabe, Menschen in Beziehung zu setzen, sie auf seiner symbolischen Ebene einander ‚verwandt‘ zu machen, indem es als ‚Gabe‘ legitim oder illegitim weitergegeben wird. Es verbindet Rashid mit Paul, wohin sich Rashid flüchtet, um das Geld zu verstecken, Rashid mit Auggie als Wiedergutmachung und Auggie mit Ruby, wo es dazu dient, Ruby die vermeintliche Tochter (d.h. die Verantwortung für sie) zurückzugeben. Nur die tatsächliche Verwandtschaftsbeziehung zwischen Thomas Cole und seinem Vater Cyrus bleibt vom Geld unberührt. Die Gefahr durch die Gangster ist real, das bekommt Paul zu spüren, als die ihn aufsuchen, weil sie bei ihm Rashid und das Geld zu finden hoffen. Rashid kann rechtzeitig die Polizei rufen, aber ein gebrochener Arm bleibt Paul als Andenken, es ist der Arm an derselben Seite, den Cyrus verloren hat, was nun die beiden ‚Väter‘ symbolisch verbindet. Am Schluß wird Auggie in der Zeitung lesen, dass die Gangster bei einem Überfall von der Polizei erschossen wurden, die Gefahr ist endgültig vorbei, das Picknick im Grünen, von dem eingangs die Rede war, kann nun dazu dienen, dass Cyrus und Thomas Cole einander als Vater und Sohn erkennen und alle Beteiligten zur Ruhe kommen. Es gibt nichts mehr zu erzählen, alles ist in seiner besten Ordnung (‚Smoke‘ ist ein „ziemlich optimistischer Film“ findet auch Paul Auster¹¹).

Inmitten dieser ‚Irrungen und Wirrungen‘ kommt es zu einer ganz anderen Geschichte, die bisher ausgeblendet geblieben ist. Es ist genau jene Geschichte von Auggie als Hobbyfotograf, die auch in der literarischen Vorlage erzählt wird und den Zusammenhang mit der eigentlichen Weihnachtsgeschichte herstellt.

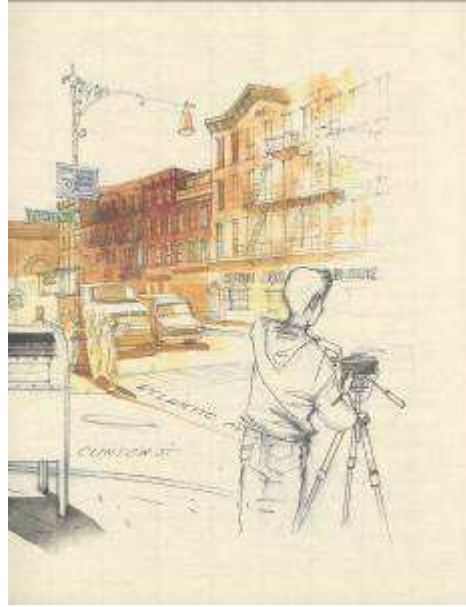
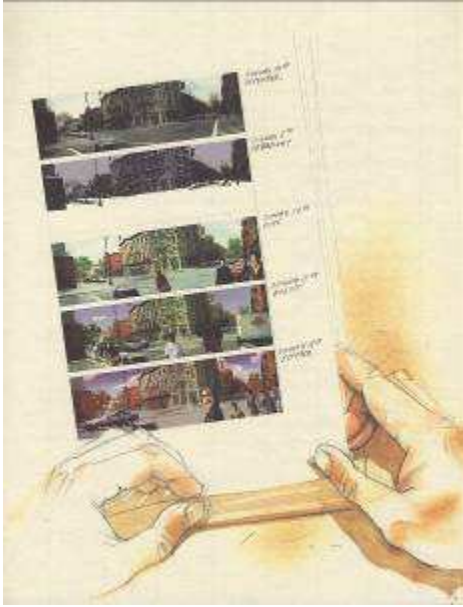
¹¹ „Le Monde est dans ma Tête“. Propos recueillis par Gérard de Cortanze, in: *La Magazine littéraire*, No 338, déc. 1995, S.25.



In der literarischen Erzählung hat Auggie das Bedürfnis, sich dem Schriftsteller Paul Benjamin in seiner Kompetenz als Fotograf zu präsentieren. Er bittet ihn, sich seine Fotoalben anzusehen. „In Anbetracht seiner Begeisterung und seines guten Willens brachte ich es einfach nicht übers Herz, nein zu sagen. Weiß Gott, was ich erwartet habe. Auf alle Fälle nicht das, was Auggie mir dann am nächsten Tag gezeigt hat.“¹² Der Film lässt Auggie weniger aufdringlich sein und motiviert die Sequenz dadurch, dass Paul eines Abends auf der Ladentheke eine Fotokamera entdeckt. Er ist erstaunt, dass sie Auggie gehört, weil er ihn sich nicht als jemand vorstellen konnte, der sich für etwas anderes als seinen Zigarrenladen interessiert, schon gar nicht für Fotografie. Jetzt lädt Auggie ihn ein, sich seine Fotos zu Hause in seiner Küche anzusehen. Der Fotoapparat führt zu den Bildern und diese später zurück zur Weihnachtsgeschichte um den ‚gestohlenen‘ Fotoapparat. Paul sieht sich „zwölf völlig gleich aussehende schwarze Fotoalben“ etwas gelangweilt an. „Die Bilder glichen sich aufs Haar. Das ganze Projekt war ein betäubender Angriff von Wiederholungen, wieder und wieder dieselbe Straße und dieselben Gebäude, ein anhaltendes Delirium redundanter Bilder.“¹³ Der Film zeigt zuerst die Bilder, die zu viert auf einer Albumseite aufgeklebt sind und von Paul ‚umgeblättert‘ werden.

¹² Paul Auster, *Smoke. Blue in the Face. Zwei Filme*, S.153.

¹³ Ebd.



Dann sehen wir

Paul, der etwas konsterniert und fragend zu Auggie sagt: „Die sind ja alle gleich.“ Auggie erklärt daraufhin sein Projekt, das man auch als sein Lebenswerk bezeichnen könne: Jeden Tag zur selben Zeit um 8 Uhr morgens würde er vom selben Punkt vor seinem Laden ein Foto machen, an viertausend aufeinanderfolgenden Tagen habe er bisher schon viertausend Fotos gemacht, die alle in den Fotoalben gesammelt und angeordnet sind.

Paul blättert die nächsten Alben durch als Auggie ihm rät: „Du kommst nie dahinter, wenn Du nicht langsamer machst, mein Freund. – Wie meinst Du das? – Ich meine Du bist zu schnell, die siehst die Fotos nicht richtig an. – Ich finde sie sind alle gleich. – Sie sind alle gleich, aber trotzdem unterscheiden sie sich. Es gibt die hellen Morgen und die dunklen Morgen, es gibt das Sommerlicht [...]“ Jetzt sind die Fotos bildfüllend zu sehen, jeweils ein Foto wird mit dem nächsten durch eine weiche Überblende verbunden, während Auggie die Unterschiede beschreibt. Paul sagt nachdenklich „Langsamer also. – Das würd’ ich Dir empfehlen. Du kennst es doch, morgen, morgen, wieder morgen, so geht in kleinen Schritten die Zeit voran [...]“. Wieder folgt in fließenden Überblenden ein Foto nach dem anderen bis Paul plötzlich innehält: Auf einem der Bilder hat er seine Frau Ellen wiedererkannt, die Auggie zufällig fotografiert hat, bevor sie kurz darauf bei einer Schießerei während eines Banküberfalls zu Tode kam. Erschrocken sieht Paul

seine Frau, die auf dem Foto noch lebt, aber wenig später tot sein wird. Das Bild ‚verwundet‘ ihn regelrecht, es ist eine Erfahrung mit Fotografien, die Roland Barthes ‚punctum‘ genannt und dem aufmerksamen Betrachten, dem ‚studium‘ der Bilder gegenübergestellt hat¹⁴. So gibt es drei Rezeptionshaltungen, die Paul angesichts von Auggies Fotoalben einnimmt: Das zu schnelle Überblicken, das wesentliche Unterschiede übersieht, das aufmerksame ‚studium‘ der Bilder mit dem Blick des Beobachters, der auf Unterschiede achtet und die Erfahrung des Unvorhergesehenen, Plötzlichen, das wie ein Blitz einschlägt und eine tiefe Wunde bei Paul, den Verlust seiner Frau, wieder aufreißt. Den Veränderungen in diesen drei Haltungen entspricht ein Medienwechsel. Zuerst handelt es sich um ein ‚Blättern‘ im Fotoalbum wie in einem Buch, während die Fotos sich deutlich von dem Filmbild, das sie zeigt, unterscheiden. Im ‚studium‘ werden die Fotos bereits filmisch gezeigt, jedes Bild ist mit dem Bild identisch, das es filmisch zeigt, zugleich simuliert die Überblende diejenige Bewegungsdarstellung, die dem einzelnen Foto abgeht. Das ‚punctum‘ schließlich unterbricht die filmisch dargestellte Fotoserie und die weichen Übergänge ihrer Verbindungen durch Pauls erkennenden und erschrockenen Blick und verweist so das Gesehene an das subjektive Sehen als Handlung im Film zurück. Einzelne Fotografien, die alle gleich zu sein scheinen, offenbaren ihre Differenz, was dazu führt, dass sie ins Gleiten kommen und wie in einer Bewegung aufeinander folgen (es ist eine Bewegung zwischen den Bildern, nicht in ihnen) in einer äußersten Annäherung der Fotografie an den Film, ohne mit ihm und seinem projizierten Bewegungsbild identisch zu werden (wohl aber mit dem Filmkader auf dem Filmstreifen). Die Unterbrechung der Bewegung gilt dem ‚Film im Film‘, dessen Bewegung durch den erschrockenen Blick wieder zum Teil der dargestellten Handlung wird. Unmittelbar im Anschluss an diese Sequenz sehen wir, wie die Fotos entstanden

¹⁴ Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/M. 1985. – In diesem Zusammenhang möchte ich erwähnen, dass Ines Bauer, Eva Rommelfanger und Sibylle Schumann in einem Seminar über die ‚Intermedialität zwischen Fotografie und Film‘ (Medienwissenschaft, Universität Konstanz, WS 2002/2003) interessante Beziehungen zwischen der Fototheorie Barthes und dem Film ‚Smoke‘ herausgearbeitet haben, die auch in die vorliegende Analyse Eingang gefunden haben.

sind, Auggie steht mit seiner Kamera an der Straßenecke, um wieder ein Foto des neuen Tages zu machen.



Diese Sequenz im ersten Drittel ist nur sehr vage mit der übrigen Handlung des Films verbunden und auch die literarische Erzählung motiviert sie erst im Nachhinein dadurch, dass es in der folgenden Weihnachtsgeschichte um eben diese Fotokamera geht, mit der Auggie sein Projekt durchführt. Die Weihnachtsgeschichte, die chronologisch dem Film vorangeht, im Film selbst aber erst im ‚Anhang‘ als nachgeholtte Erzählung und ‚Film im Film‘ erzählt wird, setzt in der Haupthandlung lediglich voraus, dass Auggie fotografiert und Besitzer einer Kamera ist, von der nun erzählt wird, wie er zu ihr gekommen ist:

Bei der Verfolgung eines jungen Ladendiebs, der ihm entwischt, findet Auggie dessen Brieftasche, die er auf der Flucht verloren hat. Sie enthält Fotos und eine Adresse und anstatt damit zur Polizei zu gehen, beschließt er kurz vor Weihnachten, sie bei der angegebenen Adresse abzugeben. Er trifft eine alte blinde Frau, Granny Ethel, an, die ihn offenbar für ihren Enkel Robert hält. Auggie lässt sie in dem Glauben, er besorgt etwas zu essen und beide haben zusammen einen netten Weihnachtsabend. Auf der Toilette findet er einen Stapel offenbar gestohlener Fotokameras, er nimmt eine davon und verlässt die alte Frau, die

inzwischen eingeschlafen war. Auggies Gewissensbisse, dass er die blinde Granny Ethel bestohlen hat, zerstreut Paul Benjamin, immerhin habe er ihr einen schönen Weihnachtsabend geschenkt und die Kameras waren sowieso gestohlen.

Diese Geschichte und die Situation ihrer (mündlichen) Erzählung, adressiert an den Schriftsteller Paul Benjamin, der eine Geschichte für den Auftrag einer Zeitung suchte und von Auggie bekam, war der Anlass für den Film ‚Smoke‘, der jedoch, wie Paul Auster sagt¹⁵, zu 99% neu geschrieben wurde in einem Originaldrehbuch, das dem Film zugrundegelegt hat, aber stark gekürzt und dessen Sequenzfolge während der Dreharbeiten vielfach umgestellt wurde. Die ursprüngliche Idee des Drehbuchs, Auggies Erzählung durch die filmische Darstellung des Erzählten zu begleiten und sie zum Off-Kommentar eines stummen Schwarzweißfilms zu machen, wurde aufgegeben. Der Film von Auggies Besuch bei Granny Ethel wird nun im Anschluss an Auggies Erzählung mit einem Song von Tom Waits während des Abspans als filmische Wiederholung der mündlich erzählten Geschichte gezeigt; ihr wird die schriftliche literarische Wiederholung in der Zeitung folgen, die tatsächlich dem Film vorangegangen ist.

Das Drehbuch ist zusammen mit der Weihnachtsgeschichte (und dem Drehbuch des folgenden Films ‚Blue in the Face‘) als Buch veröffentlicht worden. Für den Vergleich des Drehbuchs (als literarische Gattung) mit dem Film müssten jeweils die amerikanischen Originalfassungen (der Dialoge insbesondere) zugrundegelegt werden. Schon die Dialoge in der deutschen Übersetzung des Drehbuchs weichen stark von denjenigen der Synchronfassung des Films ab. Derartige vergleichende Untersuchungen zwischen Drehbuchfassung und realisiertem Film sind in jedem Fall interessant, zumal wenn das Drehbuch von einem literarischen Autor stammt. Für eine Analyse ‚intermedialen Erzählens‘ wäre zu fragen, in welcher Beziehung der literarische ‚Stil‘ der Dialoge zu deren Verkörperung in den sprechenden Figuren im Film steht, vermittelt durch die ‚Stimme‘ der Darsteller. Die

¹⁵ „Le Monde est dans ma Tête“, S.25.

vorliegende Analyse hat sich auf die literarische ‚Erzählung der Fotografie‘ in der vorausgehenden Weihnachtsgeschichte und ihre Wiederholung in der ‚fotografischen Erzählung‘ im Medium des Films konzentriert. Diese intermediale Form des Fotografischen verbindet die erzählte Fotografie im literarischen Text mit ihrer fotografischen Erzählung im Film, indem sie am Übergang von der ‚lesbaren‘ Anordnung der Fotografien im Buch (den Fotoalben) zu ihrer filmischen Verbindung mit Überblenden im Film steht. Der stumme, mit dem Song von Tom Waits unterlegte Schwarzweißfilm ‚im Film‘ am Schluss hebt noch einmal gegenüber dem ‚realistischen‘ Farbfilm das Fotografische hervor, das er auch zum Thema hat. Es wäre ein Leichtes, diesen Film wieder durch eine Reihe von Fotogrammen in einem Fotoalbum ‚lesbar‘ zu machen. Ein Versuch wäre lohnend.