

Joachim Paech

## „Filmisches Schreiben“ im Poetischen Realismus

### 1. Ein gewisses „Pré-Cinéma“

Jean Mitry hat im Band 1 (*Les structures*) seiner monumentalen Filmtheorie *Esthétique et psychologie du cinéma* (1963) ein ganzes Kapitel einer gewissen Tendenz des „Pré-Cinéma“ (*D'un certain pré-cinéma*<sup>1</sup>) gewidmet und damit einen filmtheoretischen Diskurs bezeichnet, der in Frankreich Ende der fünfziger Jahre eine eigenartige Rolle gespielt hat. Gemeint sind Überlegungen zur Wechselwirkung zwischen dem Film und den traditionellen Künsten, insbesondere der Literatur, die sich nicht nur auf die Übernahme narrativer Strukturen der Literatur durch den Film, sondern auf Merkmale beziehen, die dem Film wesentlich sind und, da seit Urzeiten entwickelt, angeblich jeglicher Form von Schrift vorangehen. Während vergleichbare Versuche, das „Filmische vor dem Film“ auszumachen, Filmhistoriker zurück in die 1940 entdeckten Höhlen von Lascaux geführt und dort erste Bewegungsdarstellungen in den Höhlenmalereien haben feststellen lassen (von Zglinicki<sup>2</sup>, Noxon<sup>3</sup> und andere), ging es Forschern wie Paul Leglise<sup>4</sup>, Henri Agel<sup>5</sup> oder Etienne Fuzellier<sup>6</sup> darum, den anthropologisch begründeten Drang zur bildlichen Bewegungsdarstellung kulturgeschichtlich der schriftlichen Überlieferung von Literatur voranzustellen. Die Motivation dafür mag das Bedürfnis gewesen sein, den Film als Vorfahren der Literatur erfolgreicher akademischen Würden zuführen zu können denn als deren Nachfahren. Mitry jedenfalls

<sup>1</sup> Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris 1963, 1. Les structures, S. 59–63.

<sup>2</sup> Friedrich von Zglinicki: *Der Weg des Films* [1956]. Hildesheim 1979.

<sup>3</sup> Unter anderen Gerald Noxon: *The Anatomy of the Close-up*. Some Literary Origins in the Works of Flaubert, Huysmans and Proust. In: *Journal of the Society of Cinematologists*, Vol 1, 1961, S. 1–24 (die Society of Cinematologists war die amerikanische Filiale der Pariser Filmologie).

<sup>4</sup> Unter anderen Paul Leglise: *L'Enéide. Une œuvre de Pré-Cinéma*. Paris 1958.

<sup>5</sup> Unter anderen Henri Agel: *Equivalences cinématographiques de la composition et du langage littéraires*. In: *La Revue Internationale de Filmologie*, Vol 1, 1947, S. 67–70.

<sup>6</sup> Etienne Fuzellier: *Cinéma et Littérature*. Paris 1964 (= 7ième art).

weist diese Versuche, die in einem Sonderheft der Zeitschrift *L'âge nouveau* No 109, 1960 *Préhistoire du cinéma* gipfelten, nämlich kunst- und kulturgeschichtlich ein gewisses „Pré-Cinéma“ feststellen zu wollen, energisch zurück:

Es scheint mir vergeblich, wenn nicht sogar ein wenig kindisch zu sein, in den Künsten und anderen Ausdrucksweisen der Vergangenheit bestimmte Formen zu suchen, die dem filmischen Ausdruck [im Film] vorangehen. (Das ist ein wenig so, als ob man für das Pré-Cinéma entdeckte, daß der Mensch schon immer laufen konnte.) Was soll es also, wenn man in den Werken der Weltliteratur gewisse Aspekte der Bewegung findet, wie man sie heute auch im Cinéma hat: Man erkennt dort Travellings, Panoramenschwenks, Großaufnahmen und Überblendungen, während man tatsächlich nur dieselben Denkformen, dieselben rhythmischen Verbindungen, dieselbe beschreibende Kontinuität wiedererkennt, die mit unterschiedlichen Mitteln realisiert wurden; Mittel, die auf Umwegen das zu erreichen versuchen, was der Film unmittelbar schafft.<sup>7</sup>

Sein Vorschlag ist, „nicht in der einfachen Tatsache dieses (Bewegungs-) Ausdrucks nach Spuren des Pré-Cinéma zu suchen, sondern den Ausdruck von etwas, das allein der Film perfekt leisten kann“. Zumal der Hinweis auf tradierte Denkformen, die sich medial unterschiedlich ausdrücken, bis sie sich im Film auf ideale Weise realisieren („wie die Mittel andere sind, sind auch die Ergebnisse verschieden. Nur das Denken ist dasselbe“)<sup>8</sup>, läßt an die filmtheoretische Ontologie André Bazins denken, der 1946 den *Mythos vom totalen Cinéma*<sup>9</sup> als ideengeschichtliche Kontinuität von der Urzeit bis zu seiner Verwirklichung in der nahen Zukunft des Kinos („Le cinéma n'est pas encore inventé!“) dargestellt hat.

Die Frage nach dem „filmischen Schreiben vor dem Film“ taucht in einer spezifischen Konstellation der Anordnung des Films in der Ordnung der Künste und ihrer akademischen Einordnung auf. Sie spielte kaum eine Rolle, solange der Film als Kunst in Abgrenzung zur Literatur seiner eigenen Spezifik in der Nähe von Malerei und Musik folgen sollte. Sie ist aber auch zuvor schon von David Wark Griffith etwa im legitimatorischen Sinne beantwortet worden, als es galt, den Film vor allem strukturell in die literarische Tradition des neunzehnten Jahrhunderts einzubinden (daher datiert der klassische Hollywood-Stil)<sup>10</sup>. Sie wurde von Sergej Eisenstein im Rahmen der Analyse gesellschaftlicher Denkformationen als Ausdruck epochenspezifischer Wirklichkeitserfahrung interpretiert. Für Christian Metz erzählt der Film die Literatur des neunzehnten Jahr-

hunderts mit seinen Mitteln weiter, denen jedoch analoge (narrative und dispositive) Strukturen bereits in der Erzählweise der Literatur und des Theaters des neunzehnten Jahrhunderts vorangehen. Hinzu kommt, daß sich die Literatur des vorigen Jahrhunderts offenbar besonders gut als Vorlage für ihre filmische Adaption eignet, was zu dem Schluß führte, daß sie bereits ‚filmische‘ Elemente enthält, die nur darauf warteten, in der Kamera realisiert zu werden. Heutzutage hat es den Anschein, als ob es nun die Literaturwissenschaft ist, die ihrerseits daran Interesse hat, ihre ‚Modernität‘ dadurch zu beweisen, daß sie auf filmische Verfahren der Literatur längst vor dem Film hinweisen zu können glaubt<sup>11</sup>, oder wie John Fell beobachtet hat: „Keineswegs gefeit gegen den Erfolg, den sie aus der großen Hörerzahl ableiten, haben Professoren entdeckt, daß Filme sehr wohl dem einen oder anderen Aspekt von Erzählungen, Dramen oder Gedichten Glanzlichter verleihen können.“<sup>12</sup>

Zumal im Kontext neuerer Überlegungen zu intermedialen Verbindungen zwischen den Künsten und ihrer Geschichte ist ein „gewisses Pré-Cinéma“, das auch nach der Möglichkeit einer filmischen Schreibweise vor dem Film fragt, offenbar nicht ganz von der Hand zu weisen. Um so wichtiger scheint es zu sein, zunächst den Bedingungen dieser Möglichkeiten nachzugehen, bevor in der Analyse von Texten die Wirklichkeit einer filmischen Schreibweise im poetischen Realismus der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts behauptet wird. Zu diesem Zweck gehe ich noch einmal kurz auf die erwähnten Texte von Eisenstein, Bazin und Metz ein.

Die Diskussion von Analogien zwischen vor allem literarischen und malerischen Verfahren, die in der Literatur- und Kunstgeschichte dem Film als ‚Cinématisme‘<sup>13</sup> vorangehen und auf ihn vorauszuweisen scheinen, durchzieht das gesamte filmtheoretische Werk Eisensteins. In den meisten Fällen geht es darum, Theorie und Praxis der Montage, wie Eisenstein sie propagiert hat, an historischen Beispielen in einer ‚revolutionären Tradition‘ zu legitimieren. Für die Analyse der berühmten Parallelmontage („switching back“)<sup>14</sup> des Amerikaners D. W. Griffith spielt

<sup>11</sup> Eine Arbeit von Walter Fritz: Filmische Elemente in Grillparzers Epik. In: *Grillparzer Forum* 1967, S. 85–92, geht von Grillparzer-Adaptionen in den Medien aus und ‚beweist‘ in der Découpage-Auflösung von Textpassagen, daß diese Adaptionen ihre Berechtigung vor allem darin haben, daß Grillparzer selbst „schon alle Voraussetzungen dafür ‚geschaffen‘ hat“.

<sup>12</sup> John L. Fell: Space, Time, and Victorian Prose. In: Ders.: *Film and the Narrative Tradition*, Norman (Univ. of Oklahoma Pr.) 1974, S. 54.

<sup>13</sup> S. M. Eisenstein: *Cinématisme. Peinture et Cinéma*. Bruxelles 1980.

<sup>14</sup> Vgl. William C. Wees: Dickens, Griffith and Eisenstein: Form and Image in Literature and Film. In: *The Humanities Association Review*, 214, 1973, S. 266–276.

<sup>7</sup> Miry (Anm. 1).

<sup>8</sup> Miry (Anm. 1).

<sup>9</sup> André Bazin: *Qu'est-ce que le cinéma?* Ed. définitive. Paris 1981, S. 19–24.

<sup>10</sup> Vgl. Joachim Paech: *Literatur und Film*. Stuttgart 1988 (= Sammlung Metzler 235), bes. S. 45–63 („Literaturgeschichte als Vorgeschichte des Films“).

dieser Aspekt nur eine Nebenrolle, statt dessen konzentriert sich Eisenstein hier auf die gesellschaftliche Begründung narrativer Konventionen und ihrer intermedialen Übertragung zwischen Literatur und Film, nicht zuletzt, um den Geltungsbereich der Montage bei Griffith gegenüber seiner eigenen (Griffith und Wir) gesellschaftlich zu relativieren. Er greift das Bekenntnis von Griffith auf, daß Dickens auf die gleiche Weise geschrieben habe, wie er, Griffith, seine Filme montierend erzählt. Allerdings will er nicht die filmische Parallelmontage aus der literarischen Form paralleler Handlungsstränge bei Dickens ableiten, sondern deren gemeinsamen Ursprung in einer spezifisch bürgerlich-kapitalistischen Struktur der Gesellschaft herausarbeiten, deren Schichten (z. B. die der Armen und der Reichen) sich in der Realität nicht berühren und die sich nur fiktiv harmonisieren lassen. Nicht weniger interessant ist Eisensteins Beobachtung, „daß das dynamische Bild Amerikas zwei Seiten hat, und daß diese Zwiespältigkeit in allem und durch alles einer unbarmerherzigen Wechselwirkung unterliegt.“<sup>15</sup> Mit ‚Wechselwirkung‘ hat auch Georg Simmel alle gesellschaftlichen Verhältnisse bezeichnet, die durch den Tauschwert des Geldes bestimmt sind. Eisenstein verdeutlicht das Prinzip am Nebeneinander vom „Bild rasender Autos, dahinfliegender Lokomotiven“ und eines eher provinziellen Amerikas, welches beide, Dickens und Griffith, literarisch und filmisch dargestellt hätten; „diese Verbindung war wohl die merkwürdigste aller seiner [Griffith] Parallelmontagen“.<sup>16</sup> Das Stilmittel der ‚last minute’s rescue‘, das Griffith in seinen Filmerzählungen immer wieder zur besonderen Kinolust seiner Zuschauer angewendet hat, enthält beide Elemente, das der enormen Beschleunigung und das der Rettung einer gefährdeten Moral (der Familie, der Machtverhältnisse, der Zivilisation etc.), die zu bewahren alle Hebel in Bewegung gesetzt werden. Bis ins Detail hat der klassische Hollywood-Film dieses narrative Muster, das vom Widerspruch der aus der Rettung des Bestehenden motivierten Beschleunigung gekennzeichnet ist, der auch die Art der Modernisierung durch Industrialisierung im viktorianischen Zeitalter<sup>17</sup> geprägt hat, realisiert. In diesem Widerspruch und der narrativen Struktur, die er hervorbringt, sieht Eisenstein den Ursprung des ‚Projekts Cinéma‘, und es ist in seinem Sinne, wenn Ende der sechziger Jahre festgestellt worden ist: „Das Pré-Cinéma beginnt in dem Augenblick, in dem ein dialektischer Prozeß einsetzt, im Verlauf dessen sich ein ‚Projekt Cinéma‘ und die Suche nach Mitteln seiner Verwirklichung

<sup>15</sup> Sergej Eisenstein: Dickens, Griffith und Wir. In: Ders.: *Gesammelte Aufsätze* 1, Zürich 1961, S. 62.

<sup>16</sup> Eisenstein (Anm. 15), S. 64.

<sup>17</sup> Fell (Anm. 12), S. 54–86.

konkretisiert. In der Literatur bedeutet das Pré-Cinéma bestimmte, durch das Projekt Cinéma eingeführte Veränderungen.“<sup>18</sup> Allerdings ist hier das Projekt Cinéma auf die soziokulturellen, medientechnischen etc. Bedingungen seiner Realisierung im neunzehnten Jahrhundert beschränkt worden, während André Bazin darin die Verwirklichung eines Menschheitsraums ‚von Anfang an‘ behauptet.

André Bazin sieht im Film das (vorläufige) Resultat einer Genealogie der Medien.

So, wie die Erziehung eines Kindes sich orientiert an der Nachahmung der Erwachsenen, die es umgeben, ist die Entwicklung des Films notwendigerweise in Anlehnung an das Beispiel der traditionellen Künste verlaufen. Seine Geschichte seit Beginn des 19. Jahrhunderts ist also das Resultat von für die Entwicklung jeder Kunst spezifischen Bestimmungen und von Einflüssen, die die schon weiter entwickelten Künste auf ihn ausüben.<sup>19</sup>

Die Behauptung einer Mediengeschichte als Ideengeschichte, die im „Mythos vom totalen Kino“ ihren Ursprung und ihr Ziel hat, gibt jenen Strukturen besonderes Gewicht, die sich bereits in den älteren Künsten ankündigen, um erst im Film ihren vollen Ausdruck zu finden, wo sie wiederum die zeitgenössischen Künste beeinflussen. In der „Dialektik von Form und Inhalt“<sup>20</sup> strebt die Form in Analogie zur kontinuierlichen Wahrnehmung der Realität danach, im (Stil des) Realismus vollkommen zum dargestellten Inhalt oder zur zweiten Wirklichkeit des Films hin transparent zu werden. In diesem Sinne sieht Bazin diejenigen Intentionen bürgerlichen Erzählens des neunzehnten Jahrhunderts vollendet, die Eisenstein bei Griffith analysiert und kritisiert hatte.

Christian Metz führt ebenfalls den Roman des neunzehnten Jahrhunderts, was Handlung und Personen betrifft [an], diesen Roman ahmt das Kino nach (semiologisch), verlängert ihn (historisch), ersetzt ihn (soziologisch, weil das Geschriebene heute andere Wege geht)<sup>21</sup>, das heißt, er stellt den Film offenbar in dieselbe Erzähltradition wie (kritisch) Eisenstein und (affirmativ) Bazin. Der Film, sagt Metz, „ist in dieselbe soziale Rolle eingetreten, die der Roman des zwanzigsten Jahrhunderts, der immer weniger diegetisch und darstellend ist, tendenziell verliert“.<sup>22</sup> Es ist ein bestimmtes Kino, das in der Tradition des Romans des neunzehnten

<sup>18</sup> Hassan El Nouty: Littérature et Pré-Cinéma aux XIX siècle. In: *Cahiers de l'Association International des Etudes Françaises*, No 20, mai 1968, S. 197.

<sup>19</sup> André Bazin: Für ein ‚unreines‘ Kino – Plädoyer für die Adaption. In: Ders.: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Köln 1975, S. 47.

<sup>20</sup> Bazin (Anm. 19), S. 66.

<sup>21</sup> Christian Metz: *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris 1977, S. 116.

<sup>22</sup> Metz (Anm. 21), S. 134.

Jahrhunderts dessen soziale Rolle (der Einföhrung in fiktive L6sungen sozialer Konflikte) 6bernommen hat; auch der Film, nicht zuletzt durch den Einflu6f neuer Medien (das Fernsehen zu Anfang der sechziger Jahre), hat parallel zum ‚Nouveau Roman‘ (nicht nur in Frankreich) andere Formen des Erz6hlens (der Diegese) und des Darstellens entwickelt.

Die Rede vom ‚filmischen Schreiben im Poetischen Realismus‘ beinhaltet eine Verbindung zwischen einer dominanten b6rgerlichen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts und einem bestimmten Cinéma, das als marktbeherrschende Industrie einen ‚klassisch‘ genannten (Hollywood-)Stil durchgesetzt hat, der die Tradition des Erz6hlens der b6rgerlich-realistischen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts und ihre soziale Funktion fortgesetzt hat. Zu jener Literatur und diesem Film gab und gibt es durchaus Alternativen, die zus6tzlich dadurch verdr6ngt wurden, da6f nicht nur retrospektiv, sondern auch in einer historischen Entwicklungslinie diese ‚medien-ontologische‘ Verbindung behauptet wurde, was diesen ‚klassischen‘ Film zum nat6rlichen Erben und den ‚klassischen‘ b6rgerlichen Roman zu dessen Vorl6ufer macht. Der Hinweis auf Mentalit6ten und Denkformen, die sich bestimmten historischen Erfahrungen (der Industrialisierung, der Beschleunigung diverser kultureller und gesellschaftlicher Wechselwirkungen) verdanken und ihren ‚symptomatischen‘ Ausdruck in Strukturen des literarischen Schreibens und romanhaften Erz6hlens gefunden haben, mu6f vor allem hinsichtlich der grunds6tzlichen (historischen etc.) Bedingtheit intermedialer Analogien relativiert werden.

„Une certaine attitude pour ainsi dire pré-filmique“<sup>23</sup> hat ihren Ort in einem Diskurs hegemonialer Konstruktion von kulturellen Kontinuit6ten, die als solche durchaus real sind, die jedoch gegen6ber anderen (gesellschaftlichen, kulturellen, medialen) Traditionen relativiert werden m6ssen.

## 2. Filmischer Stil oder filmische Schreibweise?

Neben der Kl6rung der Frage, inwiefern von einem gewissen ‚Pré-Cinéma‘ die Rede sein kann, ist zu problematisieren, was 6berhaupt ‚filmisch‘ genannt werden darf, bevor ‚Filme‘ nach 1895 ver6ffentlicht worden waren. Entweder handelt es sich um die metaphorische Anwendung eines Begriffs auf einen Gegenstand im ‚6bertragenen Sinne‘, ohne da6f in der

Sache eine Beziehung besteht, oder ‚filmisch‘ bezieht sich auf etwas Drittes, was auf (medial) unterschiedliche Weise in der Literatur und im Film realisiert worden ist. Tats6chlich macht die Rede von vor-filmischen Analogien nur Sinn, wenn sie einen realen Kern hat. Sie kann meines Erachtens mit zwei Ebenen, die miteinander in Beziehung stehen, verbunden werden: Einmal mit Dispositionen der Wahrnehmung einer (gesellschaftlichen, kulturellen etc.) Realit6t, die f6r das Schreiben der Literatur vor dem Film ebenso gilt wie f6r das Drehen von Filmen (das ist Eisensteins Argument), oder zum anderen mit Strukturen (der Semiotik) des Erz6hlens, deren analoge Organisationsformen (oder narrative Grammatiken) aufeinander abbildbar sind. Beide Ebenen stehen, wie gesagt, in Beziehung zueinander.

Da das zugrundeliegende Zeichenmaterial von Literatur (Schrift) und Film (Bild/Ton) inkompatibel ist und bestenfalls Schrift (nicht Literatur) im Film repr6sentiert werden kann, nicht aber Film in der Literatur (au6er thematisch als Erz6hlgegenstand), mu6f sich die Ebene der formalen Analogie auf Strukturen (der Semiotik) des Erz6hlens beziehen, und hier stellt sich dann die Frage, ob es sich bei der Gemeinsamkeit des ‚Filmischen‘ um eine Frage des Stils oder der Schreibweise handelt (die sich jeweils auf eine Wahrnehmungsstruktur der 6u6eren Wirklichkeit beziehen lassen). Die gleiche Frage l66t sich mit gleichem Recht auch umgekehrt f6r die Repr6sentanz des Literarischen im Film stellen, ob es also eine ‚literarische Schreibweise‘ oder einen ‚literarischen Stil‘ des Films gibt (denen unter anderem der Aufstand der ‚politique des auteurs‘ zu Beginn der Nouvelle Vague Ende der f6nfziger Jahre galt).

Um die Frage entscheiden zu k6nnen, ob es sich vor-filmisch (wenn 6berhaupt) um einen ‚filmischen Stil‘ oder eine ‚filmische Schreibweise‘ der Literatur (des Poetischen Realismus) handelt, kn6pfe ich zun6chst an eine Unterscheidung Henri Agels<sup>24</sup> zwischen Sprache und Stil des Films an. 6hnlich wie die russischen Formalisten verbindet Agel blo6fe Sprache (langage) mit dem Alltagsbewu6tsein, das sich so lange ungebrochen im Film ausdr6ckt, bis der k6nstlerische Einsatz gro6fer Filmautoren den Schritt von der Sprache zum (Autoren-)Stil eines Films machen l66t. Diese Unterscheidung findet sich bei Roland Barthes wieder, der in der Trias ‚langage‘, ‚style‘, ‚écriture‘, bezogen auf die Literatur, die sprachliche Konvention gegen den individuellen Stil im Rahmen einer institutionalisierten Schreibweise gestellt hat. Sprache als ein ‚allen Schriftstellern einer Epoche gemeinsamer Corpus aus Vorschriften und

<sup>24</sup> Henri Agel: Langage et style cinématographiques. In: Henri Agel et al.: *Du cinéma-matographe au septième art*. Lausanne 1959 (Cinémathèque suisse, Documents du cinéma 2), S. 44–55.

<sup>23</sup> Problèmes comparés du cinéma et d'autres formes d'expression. Compte rendu de M. P. Francastel. In: *La Revue Internationale de Filmologie*, Nos 20–24, 1955, S. 64.

Gewohnheiten“<sup>25</sup> geht der Literatur als Signatur der Epoche voraus. Insofern gibt es keine filmische Sprache der Literatur, da sie die Konventionalität von Literatur überschreiten würde. Der Ort des Filmischen ist daher, bezogen auf Literatur, zwischen Stil und Schreibweise anzudehnen.

Der Stil bildet die „geheime Mythologie eines Autors“<sup>26</sup>, er „taucht in die geschlossene Erinnerung der Person und bildet seine Dichtigkeit von einer bestimmten Erfahrung von Materie aus“<sup>27</sup> und bindet „die sprachliche Ausdrucksweise an das Lebensgefühl des Autors“.<sup>28</sup> Diese besonders dichte Definition von Stil, dicht, weil sie nahe an der körperlichen Erfahrung des Autors ist, läßt es zu, Veränderungen des Lebensgefühls zum Beispiel durch die Beschleunigung von Wahrnehmungen in der Eisenbahnfahrt oder raumzeitliche Verschiebungen von öffentlich und privat etc. als stilistische Effekte im literarischen Werk zu deuten. Eine umfassendere Definition Luhmanns in der gleichen Richtung beschreibt Stil in der Differenz von Form und Kontext: „Es ist die Einheit dieser Differenz und die Art, wie sie erreicht wird, die ein Kunstwerk stilfähig macht. Dabei ist Kontext all das, was als Horizont des Kunstwerks fungiert, was seine Verweisungen regelt.“<sup>29</sup> Wenn der Stil also durch die engere (körperliche) oder weitere (kulturelle, soziale) Beziehung des Kunstwerks zur Umwelt des Autors bestimmt wird, bezieht die Schreibweise den Autor zurück auf seine literarische Tätigkeit, das Schreiben selbst. Barthes nennt die Schreibweise einen Gestus seiner Freiheit<sup>30</sup>, mit dem der Autor schreibend auf seine soziale, kulturelle etc. Umgebung reagiert, sie ist dem Literarischen am nächsten. Eine ‚filmische Schreibweise‘ kennzeichnet daher von Anfang an einen Widerspruch, der innerhalb der Literatur auf einen außerliterarischen Kontext verweist, der durch die Literatur nur stilistisch repräsentiert werden kann.

Die Frage: Filmischer Stil oder filmische Schreibweise? ist nur durch das Zusammenspiel beider Ebenen zu beantworten. Filmisch kann der literarische Stil sein, der sich zumal als innovativer Gestus des Autors in seiner Schreibweise niederschlägt. Was also ‚filmische Schreibweise‘ des poetischen Realismus genannt wird, bezeichnet eine komplexe Erscheinung einer Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, deren stilistische

<sup>25</sup> Roland Barthes: *Am Nullpunkt der Literatur*. Frankfurt a. M. 1982, S. 15.

<sup>26</sup> Barthes (Anm. 25), S. 16.

<sup>27</sup> Barthes (Anm. 25), S. 18.

<sup>28</sup> Barthes (Anm. 25), S. 19.

<sup>29</sup> Niklas Luhmann: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst. In: H. U. Gumbrecht, K. L. Pfeiffer (Hrsg.): *Stil*. Frankfurt a. M. 1986, S. 633.

<sup>30</sup> Luhmann (Anm. 29), S. 24.

Merkmale sie in den Kontext spezifischer Veränderungen ihrer sozialen, kulturellen etc. Umwelt, deren Schreibweise sie an die Bedingungen des Schreibens selbst, an die ‚Spur der Schrift‘ vom zeitgenössischen Autor zum Text bindet, wobei die Betonung der Schreibweise unterstellt, daß sich im filmischen Stil die persönliche Erfahrung eines Autors in seinem Schreiben ausgedrückt hat. Vielleicht läßt sich die Differenz von Stil und Schreibweise für den Film selbst fruchtbar machen: Dann wäre der Stil eines Films geprägt durch die Auswahl von Sujet und Ton-/Bildmaterial, dem im Rhythmus etc. der Montage (oder der Postproduktion generell) der Gestus der ‚Schreibweise‘ eines Film-Autors hinzugefügt wird (Cocteau: „Die Montage ist die wichtigste Arbeit des Regisseurs. Sie ist sein Stil (style), seine Schreibweise (écriture)“<sup>31</sup>). Auch wenn die Schreibweise in der industriellen Filmproduktion gewöhnlich gegen Null tendiert, bleibt der Stil eines Studios oder eines Genres prägend.

Bevor ich mich nun auf einige wenige Beispiele für eine ‚filmische Schreibweise‘ bzw. ‚filmischen Stil‘ (vereinfacht ‚Stil filmischer Schreibweise‘) aus der Literatur des poetischen Realismus konzentriere, fasse ich kurz zusammen. In jeder Literatur beeinflussen Geschichte und Gegenwart soziokultureller Umwelten den Stil, wird jeder Autor in seiner Erfahrungswelt durch seine Schreibweise in der Literatur verkörpert. Im poetischen Realismus sind Stilmomente und Schreibweisen feststellbar, die nach dem Auftreten des Films ‚filmisch‘ genannt werden können. Zwar gehört der Film noch nicht zur Umwelt und Erfahrungsrealität dieser Literatur, dennoch sind ihre Stilmittel und Schreibweisen offenbar auf eine Realität bezogen, der sich ebenfalls der Film verdankt und die schließlich adäquat wiederzugeben „allein der Film perfekt leisten kann“ (Mitry).

### 3. Der ‚angehaltene Moment‘ und das Paradox des ‚filmischen Erzählens‘ in der Literatur

Der Eindruck des filmischen Erzählens in der Literatur des poetischen Realismus verdichtet sich vor allem dort, wo sich das Erzählen verräumlicht und gerade nicht, wie man das von der dynamischen Beschleunigung filmischer Montagesequenzen erwartet, zum Zeitfaktor wird. Solange die Literatur im Zeitfluß der Handlung beschleunigt, appelliert sie an ihre ureigensten Möglichkeiten epischen und dramatischen Erzählens. Die Wahrnehmung von Erzählformen analog zu ihrer filmischen Realität

<sup>31</sup> Jean Cocteau: *Montage, style et écriture*. In: Pierre Lherminier: *L'art du cinéma*. Paris 1960, S. 231.

sierung findet merkwürdigerweise immer dann statt, wenn die äußere Handlung sich nach innen kehrt, wenn die Sukzession in die Simultaneität umgekehrt wird, wenn der zielgerichtete Erzählfluß breit und angefüllt mit zusätzlichen Aspekten, Gegenständen, Situationen daherkommt. In derartigen Sequenzen entstehen Rahmungen für das Erzählen, das sich zusätzlicher Rahmen, zum Beispiel der Fensterblicke, bedient. Von da aus wird die Erzählung, die die Beschreibung beschleunigter Wahrnehmung zum Gegenstand hat, ihrerseits zu einem Moment, der die Kontinuität erzählter Handlung aufhält und in den Strudel einer narrativen Intensivierung zieht.

Dieses Verfahren des ‚angehaltenen Moments‘<sup>32</sup>, der zum gerahmten Tableau ausgeweitet wird, um in Rundblicken, Detailbeschreibungen, Intensivierungen an Ort und Stelle ausgestaltet zu werden, oder dessen Beschreibung dynamisierter Wahrnehmung zur Intensivierung des Erzählens selbst führt, scheint charakteristisch für den poetischen Realismus des neunzehnten Jahrhunderts zu sein, das gilt für Fontane und seine deutschen Kollegen und sicherlich auch für den realistischen Roman in Frankreich, vor allem Flaubert. Niemand würde zum Beispiel auf die Idee kommen, die bloße zusammenfassende Erwähnung einer Kutschenfahrt von einem zum nächsten Ort, auch wenn sie noch so rasend genannt wird, ‚filmisch‘ zu nennen, weil die Beschleunigung des Erzählens durch die Ellipse zunächst eine der üblichen literarischen Formen der Dynamisierung ist, bevor sie nach wie vor in der literarischen Tradition des Erzählens von der filmischen Montage fortgesetzt wurde. Wird sie jedoch in viele Elemente zerlegt, die Details neben Details stellen und auch eine Vielzahl von rasch aufeinander folgenden Blickpunkten summieren, dann haben wir heute den Eindruck eines eher filmischen Vorgehens, weil es einer neuen Wahrnehmung des Effekts der Dynamisierung entspricht.<sup>33</sup> Die Verträglichkeit der Zeit hebt die Zeit nicht auf, sondern macht sie zirkulär oder dehnt sie in einer Fülle von Einzelbeobachtungen zu einer Folge von Momentaufnahmen, die weniger Ent/faltungen einer Geschichte als deren Ein/faltungen für ihre Intensivierung sind. Aus demselben Grund ist es die Szene, in der sich Emma Bovary und ihr Liebhaber zum erstenmal in einer Kutsche treffen, „daß diese Szenerie Flau-

<sup>32</sup> Richard Brinkmann: Der angehaltene Moment. Requisiten – Genre – Tableau bei Fontane. In: *Di. Vjschr. f. Lit. Wiss. u. Geistesgesch.*, 53. Jg., 1979, Heft 1, S. 429–462.

<sup>33</sup> Die These ist, daß, wenn die ‚Leerstellen‘ der Literatur Spielräume für die Lesersimulation bereithalten, die audiovisuellen Medien dazu tendieren, narrativ entstehende Lücken mit Bildern und Tönen zu ‚verstopfen‘, zumal wenn im Kampf um die Zuschaueraufmerksamkeit jede Lücke in der Kontinuität des Blicks den Faden abzureißen droht, der den Zuschauer an den Film (das Programm) fesselt.

berts uns so eminent *filmisch* vorkommt“<sup>34</sup>. Flaubert läßt die beiden Liebenden in die Kutsche einsteigen und den Kutscher anweisen, ziellos in der Stadt umherzufahren. Was in der Kutsche hinter dicht verschlossenen Vorhängen vor sich geht, erfahren wir nicht, statt dessen füllt Flaubert diese Leerstelle mit einer Flut von Details über die städtische Umgebung an. Während das Wesentliche unsichtbar (aber um so mehr für den Leser vorstellbar) bleibt, dreht sich die Erzählung im Kreis, um ihre Intensität in ihrem leeren, weil der Sichtbarkeit entzogenen Zentrum zu verdichten.<sup>35</sup>

Erst auf dieser Ebene ist meines Erachtens auch Eisensteins Behauptung, die „Methode der parallel ineinander geschnittenen Szenen“ bei Dickens korrespondiere mit „einer für Griffith typischen Methode der Montage“<sup>36</sup> der Alternation plausibel. Sein Beispiel aus dem *Oliver Twist* von Dickens könnte nicht besser gewählt sein: Während Mister Brownlow und ein Herr Grimwig auf Olivers Rückkehr warten (!), wird dieses Warten angefüllt mit der alternierend eingefügten parallel verlaufenden Geschichte von Oliver, der daran gehindert wird, das Vertrauen von Mister Brownlow zu rechtfertigen. Auch Griffith wird später in Rahmen-Situationen des Wartens und des (erzwungenen) Stillstands die dramatische Annäherung der Rettung einfügen, zum Beispiel wenn die Ehefrau mit ihren Kindern in der *Loneley Villa* (1909) von Eimbrechem belagert wird und der Ehemann mit der Polizei herbeirast, um den hilflos eingeschlossenen in letzter Minute Rettung, das heißt Befreiung aus ihrer Lage, zu bringen. Der Kinozuschauer, selbst bewegungslos, erlebt diese Beschleunigung als Funktion der Fixierung, Gefangenschaft oder Fesselung, aus der am Ende die Gefangenen befreit werden und aus der er schließlich selbst erlöst wird, wenn er das Kino verläßt.

Diese paradoxe Entwicklung der Gegenläufigkeit von Beschleunigung, wahrnehmbarer Geschwindigkeit und ihrer medialen Repräsentation wird im ‚rasenden Stillstand‘<sup>37</sup> des Informationszeitalters gipfeln, wenn die äußerste Geschwindigkeit in der Simultaneität purer medialer

<sup>34</sup> Slavoj Žižek: Metaasthen des Begehrens. Von Wagner über Magritte zu Ridley Scott. In: Michael Wetzel, Herta Wolf (Hrsg.) *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*. München 1994, S. 258 (kursiv von Žižek).

<sup>35</sup> Žižek schlägt für eine Filmversion dieser Szene vor, das Geschehen in der Kutsche allein durch den Ton (der sexuellen Aktion) ganz nah, ansonsten aber die Kutschenfahrt in ihrer Umgebung so distanziert zu zeigen, wie Flaubert sie erzählt hat. Der Ton repräsentiert dann die ‚Anwesenheit einer Abwesenheit von Sichtbarkeit‘, die für den literarischen ‚Text‘ grundsätzlich der Fall ist, im Film also genau das repräsentiert, was im Roman durch die Anwesenheit des Textes in den Einfaltungen seiner Detailbeschreibungen geschieht.

<sup>36</sup> Eisenstein (Anm. 15), S. 87.

<sup>37</sup> Paul Virilio: *Rasender Stillstand*. München/Wien 1992.

Präsenz ankommt, die den Beobachter in seiner Lebenswelt selbst stillstellt. Das ‚Filmische‘ kündigt sich in der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts als ‚imaginäre Dynamisierung des Stillstands‘; als ‚Projekt des Erscheinens an, das sich dem Verschwinden verdankt‘.<sup>38</sup>

Die Definition des literarischen Realismus, die den Realismus aus dem gemeinsamen Urteil der ‚Wahrscheinlichkeit durch die Zeitgenossenschaft von Autor und Leser sowie im Verhältnis zur stilistischen Analogie anderer ‚realistischer‘ Künste begründet, ist insbesondere festgemacht an dem, was Jakobson das ‚unwesentliche Merkmal‘<sup>39</sup> oder das ‚überflüssige Detail‘<sup>40</sup> nennt. Es ist ein Verfahren der ‚Verdichtung‘, dessen retardierende Wirkung gegen die Intrige verwirklicht wird. Sein Realismus verdankt sich meines Erachtens dem Paradox von Beschleunigung und Stillstand als Wahrnehmungskomplex, wie er vor allem in der neuen Erfindung der Eisenbahnreise zum Ausdruck kommt.<sup>41</sup> Die mechanische Fortbewegung schafft eine unüberbrückbare Distanz zwischen dem wahrnehmenden Subjekt, das selbst bewegungslos im Abteil die Geschwindigkeit nur mehr als Bild der Bewegung im Abteilfenster sieht: „Die Geschwindigkeit macht das Sehen zum Rohstoff, mit zunehmender Beschleunigung wird das Reisen zum Film: es erzeugt nicht so sehr Bilder als vielmehr ungläubliche und übernatürliche Erinnerungsspuren.“<sup>42</sup> Die ‚überflüssigen Details‘ sind derartige Erinnerungsspuren, die die leeren Zwischenräume zwischen den Subjekten und ihrer unerreichtbaren Umwelt anfüllen.

#### 4. Das Sichtbare und das Hörbare

Filmische Schreibweise/Stil hat in der Theorie des ‚Pré-Cinéma‘ eine spezifische Form von Sichtbarkeit<sup>43</sup> zum Ziel („Unter filmischer Kunst

verstehen wir die besondere Gabe eines Dichters, Tableaus zu malen, zu animieren und zu den Möglichkeiten des Sehens, zum Blick und zur Bewegung des Beobachters z. B., in Beziehung zu setzen“).<sup>44</sup> Nur nebenbei werden auch Lärm, Sprache und Gerüche (!) erwähnt, die den primären visuellen Eindruck des Lesers unterstützen könnten. Die Vernachlässigung des Hörbaren für die Bestimmung des ‚Filmischen‘ in der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts beruht auf der Vorstellung, daß dem Stummfilm auch nur ein ‚stummes Filmisches‘ in der Literatur vorangehen kann. Tatsächlich waren die Medien des Hörbaren die ersten, die noch im neunzehnten Jahrhundert die leeren Räume der neuen Verkehrsgeschwindigkeiten und der durch sie ermöglichten globalen geographischen Erweiterungen füllten, was sich zum Beispiel in den Romanen von Jules Verne manifestiert. Und schließlich hatte Edison noch vor dem Film den Phonographen erfunden, den er (und nicht etwa eine Kamera) als Held des Romans von Villiers de L'Isle-Adam *Die Eva der Zukunft*<sup>45</sup> seinem Roboter Hadaly implantierte. Zu den Veranschaulichungstendenzen durch die Visualisierung von Vorstellungswelten<sup>46</sup> (die Erinnerungsspuren Virillos) müssen also zumindest gleichberechtigt neue Hörräume hinzukommen, die durchaus ‚filmisch‘ den angehaltenen Moment räumlich ausweiten oder in den Status der Sichtbarkeit treten, wenn im Abenteuerroman<sup>47</sup> das Sehen in der schwarzen Nacht der Prärie nicht mehr möglich ist und der sich anschleichende Feind nur noch gehört werden kann oder wenn sich das Sehen verbietet, die virtuelle Szene akustisch jedoch in erotischen oder Szenen der Gewalt z. B. präsent bleibt.

#### 5. Die filmische Schreibweise/Stil des poetischen

Realismus als dynamische Ein/faltung einer statischen Situation

Fünf Beispiele<sup>48</sup> von E. T. A. Hoffmann, E. A. Poe, Wilhelm Hauff, Wilhelm Raabe und Gustave Flaubert sollen anschließend in aller Kürze die

<sup>38</sup> Leglise (Anm. 4), S. 24.

<sup>39</sup> P. A. Villiers de L'Isle-Adam: *Die Eva der Zukunft*. Frankfurt a. M. 1984.

<sup>40</sup> Volker Klotz: *Abenteuer-Romane. Sue, Dumas, Ferry, Retcliffe, May, Verne*. München/Wien 1979.

<sup>41</sup> Vgl. Gabriel Ferry: *Der Waldläufer*. Würzburg 1976.

<sup>42</sup> Der Text zu den Erzählungen von Hoffmann, Poe und Flaubert stimmt weitgehend mit den entsprechenden Passagen in meinem Buch *Literatur und Film*, Stuttgart 1988 (= Sammlung Metzler 235) S. 51–54 (Flaubert), S. 54–56 (Poe) und S. 59–61 (Hoffmann) überein.

<sup>38</sup> „In der Ästhetik des Verschwindens setzt sich das Unternehmen des Erscheinens fort“, heißt es bei Paul Virilio: *Ästhetik des Verschwindens*. Berlin 1986, S. 59.

<sup>39</sup> Roman Jakobson: Über den Realismus in der Kunst [1921]. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Frankfurt a. M. 1979, S. 129–139.

<sup>40</sup> Vgl. die Übersetzung in Juri Strieder (Hrsg.): *Texte des russischen Formalismus*. München 1969, Bd. 1, S. 372–391.

<sup>41</sup> Vgl. dazu Joachim Paech: Die Ankunft des Zuges. Versuch einer (anderen) Geschichte des filmischen Sehens. In: *epdFilm* 1984, Heft 6, S. 16–23; Ders.: *Unbewegt bewegt*. Das Kino, die Eisenbahn und die Geschichte des filmischen Sehens. In: Ulfilas Meyer (Hrsg.): *Kino-Express. Die Eisenbahn in der Welt des Films*. München/Luzern 1985, S. 40–49.

<sup>42</sup> Virilio (Anm. 37), S. 67.

<sup>43</sup> Vgl. vor allem Alan Spiegel: *Fiction and the Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*. Charlottesville 1976.

These, daß die ‚filmische Schreibweise/ Stil des poetischen Realismus als dynamische Einfaltung einer statischen Situation‘ aufzufassen sei, belebten. Alle fünf Erzählungen werden ihre ‚Einfaltung‘ in der symptomatischen Abwesenheit des Realen haben, die sie imaginär besetzen. Das literarisch Imaginäre tritt offenbar erneut in die angestammte Position, jedoch gespiegelt, als Reflex einer vor dem (literarischen) Spiegel lokalisierten, dort aber abwesenden Realität. Die Erfahrung filmischer Wahrnehmung ist in der Position des abwesend Realen, dessen imaginärer Reflex jedoch im Spiegel (der Literatur) bereits sichtbar wird als dynamische Einfaltung oder als das ihm eingeschriebene Imaginäre eines statischen Bildes.

E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Des Vetters Eckfenster* liefert uns das Grundmuster für unsere These. Dieser Vetter ist Invalide und an seine Stube gefesselt, er findet sein ganzes Vergnügen darin, aus seinem Mansardenfenster auf das Marktgewühl vor dem Haus zu sehen. Für den Invaliden ist das Fenster ein fester Rahmen, innerhalb dessen er seiner Phantasie freien Lauf lassen kann, in den er das Imaginäre einer nicht erreichbaren Realität einfügen kann. Der Vetter verführt den Erzähler zu seinem ‚einfältigen‘ Blick:

Ich setzte mich dem Vetter gegenüber auf ein kleines Tabouret, das gerade noch im Fensterraum Platz hatte. Der Anblick war in der Tat seltsam und überraschend. Der ganze Markt schien eine einzige, dicht zusammengedrückte Volksmasse, so daß man glauben mußte, ein dazwischengeworfener Apfel könne niemals zur Erde gelangen. Die verschiedensten Farben glänzten im Sonnenschein, und zwar in ganz kleinen Flecken; auf mich machte das den Eindruck eines großen, vom Winde bewegten, hin und her wogenden Tulpenbeets, und ich mußte mir gestehen, daß der Anblick zwar recht artig, aber auf die Länge ermüdend sei [...].

Der Erzähler gesteht seinem Vetter, daß er den Ausblick auf die Dauer langweilig findet. Der Vetter:

Vetter, Vetter! nun sehe ich wohl, daß auch nicht das kleinste Fünkchen von Schriftstellertalent in dir glüht. Das erste Erfordernis fehlt dir dazu, um jemals in die Fußstapfen deines würdigen lahmen Vettters zu treten; nämlich ein Auge, welches schaut [...]. Jener Markt bietet dir nichts dar als den Anblick eines scheckichten, sinnverwirrenden Gewühls des in bedeutungsloser Tätigkeit bewegten Volkes. Hoho, mein Freud, mir entwickelst du dich daraus die mannigfachste Szenerie des bürgerlichen Lebens. [...]

Auf, Vetter, ich will sehen, ob ich dir nicht wenigstens die Primizien der Kunst zu schauen [...] beibringen kann. Sieh einmal gerade vor dich herab in die Straße, hier hast du mein Glas, bemerkst du wohl die etwas fremdartig gekleidete Person mit dem großen Marktkorbe am Arm, die, mit einem Bürstenbinder in tiefem Gespräche begriffen, ganz geschwinde andere Domestika abzumachen scheint, als die des Leibes Nahrung betreffen?

Der Erzähler:

Ich habe sie gefaßt. Sie hat ein grell zitronenfarbiges Tuch nach französischer Art turbanähnlich um den Kopf gewunden, und ihr Gesicht, so wie ihr ganzes Wesen, zeigt deutlich die Französin. Wahrscheinlich eine Restantin aus dem letzten Kriege, die ihr Schäfchen hier ins Trockene gebracht.<sup>49</sup>

Nur auf den ersten Blick widerspricht Poes Erzählung vom *Mann in der Menge* unserer These. Sie beginnt damit, daß der Erzähler in einem Café an einer belebten Londoner Straße sitzt und auf das Menschengewühl blickt.

Ich überschaute die verschiedenen Gruppen der Vorübergehenden und stellte mir ihre Beziehungen zueinander vor. Bald jedoch ging ich mehr auf Einzelheiten ein und studierte mit sorgfältigstem Interesse die unzähligen Verschiedenheiten an den Gestalten, an der Kleidung, der Haltung, den Gesichtern und dem besonderen Ausdruck der Züge.<sup>50</sup>

Der Beobachter, der über seine Wahrnehmungen berichtet, ist zunächst an seinen Platz fixiert; sein Blick (als Wahrnehmungsintention) engt sich jedoch immer weiter ein und ‚näherst sich‘ den vorübergehenden Passanten immer mehr an (von den ‚Gruppen der Vorübergehenden‘ zu dem ‚besonderen Ausdruck der (Gesichts-)züge‘).

Ich bemerkte, daß sie ihre Hüte immer mit beiden Händen zurechtrückten und große goldene Uhrketten von unmodernem Mustern trugen.

Mit zunehmender Dunkelheit nimmt die Deutlichkeit der Detailwahrnehmung ab und wird durch die Imagination des Beobachters ersetzt; das Gaslicht verändert die Szenerie:

Diese phantastische Beleuchtung regte mich wieder zur Betrachtung der einzelnen Gesichter an, und wenn die Geschwindigkeit, mit der die Personen an dem Lichtscheine meines Fensters vorüberglitten, es auch auch unmöglich machte, mehr als einen flüchtigen Blick auf einen Vorübergehenden zu werfen, so war's mir doch, als könne ich in meinem seltsamen hellseherischen Zustande auch in diesem kurzen Augenblick die Gesichter langer, langer Jahre lesen. – So studierte ich also, die Stirn an die dunstige Fensterscheibe gedrückt, die vorüberhastende Menge, als mich plötzlich [...] ein Gesicht bannte, das da draußeln auftauchte [...] Und plötzlich [...] faßte mich das unwiderstehliche Verlangen, den Mann im Auge [...] zu behalten, mehr von ihm zu erfahren. Ich zog eiligst meinen Überrock an, ergriff Stock und Hut, bahnte mir meinen Weg auf die Straße hinaus und drang in die Richtung, die der Mann genommen

<sup>49</sup> E. T. A. Hoffmann: *Des Vetters Eckfenster*. In: Ders.: *Späte Werke*. München 1969.

<sup>50</sup> E. A. Poe: *Der Mann in der Menge*. In: Ders.: *Erzählungen in zwei Bänden*. Mit Zeichnungen von Alfred Kubin (deutsch von Hedda Eulenberg). München 1966, Bd. 1.

men hatte, durch die Menge vor; denn er selbst war inzwischen meinen Blicken natürlich entschwunden. Doch schon bald erblickte ich ihn wieder, näherte mich und folgte ihm aber so vorsichtig, daß er mich nicht bemerkte.

Der Weg führt Verfolger und Verfolgten durch die Straßen, um Häuserecken, durch ein Kaufhaus (!), eine Kneipe und wie zufällig wieder zurück bis vor das Café, wo der Erzähler den ‚Mann in der Menge‘ endgültig aus den Augen verliert.

„Dieser alte Mann“, sagte ich endlich zu mir selbst, „ist die Verkörperung, ist der Geist des Verbrechens. Er kann nicht allein sein. Er ist der Mann in der Menge. Es wäre vergebens, ihm noch weiter nachzugehen, denn ich würde doch nichts von ihm, nichts von seinen Taten erfahren.“

Die eigentlichen Themen dieser Erzählung sind das Sehen und das Verbergen, sind Licht und Dunkelheit, Beleuchtung und Schatten; die Beobachtungen des Flaneurs im Caféhaus reduzieren die ‚Welt‘ auf den Ausschnitt des Fensters, dessen Rahmen das Gesehene zum bewegten Bild werden läßt. Die Erzählperspektive bleibt durchgehend beim Erzähler, aber die Wahrnehmungsperspektive verändert sich ständig, sie reicht vom Blick auf die Menge bis zum Muster auf dem Uhrdeckel eines der Passanten und bis zu den Gesichtszügen eines anderen. Und es ist die Wahrnehmungsperspektive (das Sehen), die die Erzählperspektive (die Darstellung des Gesehenen) strukturiert: Der Rahmen des bewegten Bildes korrespondiert mit der fixen Position des Betrachters, während die Bewegung des Erzählers durch die Stadt als Folge schockartiger Wahrnehmungen ‚montiert‘ ist. Deutlicher, als das in meinem Text von 1988 geschehen ist, möchte ich hier betonen, daß die Geschichte vom ‚Mann in der Menge‘ einer imaginären rekursiven Bewegung an ihren Ausgangspunkt in der Situation des Cafébesuchers folgt, das heißt, es handelt sich tatsächlich um die Einfaltung ihrer Dynamik in die statische Ausgangslage (oder ihre Projektion auf die Schaufensterscheibe des Cafés). Hier hat die Entwicklung der Wahrnehmungsverhältnisse in den sich ausbreitenden Städten, durch künstliche Beleuchtung, Verkehr und Bevölkerungsdichte etc. zu Erzählstrukturen in der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts geführt, die im Kino endlich (wie Mitry bemerkt hat) ihren exemplarischen ‚Ort‘ bekommen haben.<sup>51</sup>

<sup>51</sup> Walter Benjamin hat derartige Veränderungen angedeutet („Über einige Motive bei Baudelaire“): „Baudelaire hat es gefallen, den Mann der Menge, auf dessen Spur der Poesche Berichterstatter das nächtliche London die Kreuz und die Quer durchstreift, mit dem Typus des Flaneurs gleichzusetzen. Man wird ihm darin nicht folgen können. Der Mann der Menge ist kein Flaneur. In ihm hat der gelassene Habitus einem mechanischen Platz gemacht. Darum ist eher an ihm abzunehmen, was aus dem Flaneur werden mußte, wenn ihm die Umwelt, in die er gehört, genommen ward.“ (Walter Benjamin: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Frankfurt 1974, S. 123.)

Die Erzählung von Wilhelm Hauff *Freie Stunden am Fenster*<sup>52</sup> von 1826 führt gewissermaßen das Prinzip von E. T. A. Hoffmanns Geschichte von des Veters Eckfenster (1822) fort. Allerdings wird nun das Haus selbst zum mehrschichtigen Modell der gesellschaftlichen Verhältnisse in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, die in den verschiedenen Etagen gelebt werden. Anders als der Marktplatz in E. T. A. Hoffmanns Erzählung ist der ‚Schauplatz‘ des gesellschaftlich Imaginären selbst ein viel/fältiger Innenraum, dessen Handlungen und Ereignisse sich den Blicken eines Beobachters mehr entziehen als offenbaren. Wieder fixiert der Blick den Betrachter in seiner Beobachtersituation:

Mein Stübchen lag im zweiten Stock; ich konnte, wenn ich mein Opernglas zu Hilfe nahm, ganz bequem in die Etagen meiner Nachbarn schauen; ich lernte beobachten, und stundenlang saß ich an meinem Fenster [...]. und lauschte, bis ein Fenster klingt und ich auch Worte vernehme, denn so kann ich die Leute nur sprechen sehen.<sup>53</sup>

Der visuelle Wahrnehmungsraum ist akustisch erweitert worden, ohne daß der enge Rahmen des Fensters als Modell aufgegeben wurde. Die kleinen Dramen, die die ganze „unglückselige Macht der Verhältnisse“<sup>54</sup> repräsentieren, und die große Philosophie und Politik, alles paßt dicht gefaltet in diesen statischen Rahmen, der das abwesende Ereignishaft- Reale in seiner Öffnung zum Imaginären repräsentiert.

Ganz anders Wilhelm Raabe, der sich in seiner Erzählung *Die Reise nach Finkenrode* (1858) mit der Eisenbahn hinaus in die kleine märkische Welt begibt. Schon tauchen die Verben der Beschleunigung und die Präzilitate der Geschwindigkeit im Text auf: „Die Gegend, durch welche der Eisenbahnzug flog, war flach – berg- und hügellos.“<sup>55</sup> Allerdings fuhr der Zug durch die Novemberrnacht, in der auch der Mond noch sich hinter schwarzen Wolken versteckte. Bis zur Dunkelheit waren die Havelseen, waren die Lichter in den Häusern, die Dörfer und größeren Ortschaften „wie in einer Zaubertlaterne“ vorübergezogen, „und alles paßte gänzlich zu der Stimmung in welche ich seit Dunkelwerden hineingeraten war. Ich hatte mich in die Kissen meiner Wagenecke zurückgelehnt und blickte halbgeschlossenen Auges in die Nacht hinaus.“ Die Erwähnung der Zaubertlaterne oder Laterna magica im Übergang zum Verschwinden der durchfahrenen Landschaft markiert die Ankunft der Medien-Illusion,

<sup>52</sup> Wilhelm Hauff: *Freie Stunden am Fenster*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. München 1970, Bd. 3, S. 72–94.

<sup>53</sup> Hauff (Anm. 52), S. 74.

<sup>54</sup> Hauff (Anm. 52), S. 91.

<sup>55</sup> Wilhelm Raabe: *Die Reise nach Finkenrode* [1858]. In: Wolfgang Minaty (Hrsg.): *Die Eisenbahn. Gedichte, Prosa, Bilder*. Frankfurt a. M. 1984, S. 86–88.

die an die Stelle des Verlustes der nicht mehr wahrnehmbaren und während der Fahrt schon lange nicht mehr erreichbaren äußeren Realität tritt. Statt dessen wird der Innenraum erhellt und zum Raum des Imaginären, zum Raum der Träume, in die nur noch akustisch die mechanische Fortbewegung eindringt, die für den Blick nicht mehr realisierbar ist.

Die Laterne an der Decke des Wagens warf ihr rötlich trübes Licht über den kleinen Raum – die Maschine söhnte, der Zug klapperte und ächzte, rasselte und klirrte – die Nachtlandschaft blieb, wie viele Meilen auch vorbeiflogen, stets dieselbe.

Das leer gewordene Bild von der Geschwindigkeit des Zuges bei der Fahrt durch die Landschaft wird nun angefüllt mit im Halbschlaf geträumten Phantasiebildern, die die Vorstellung von der rasenden Bewegung der Maschine umdeuten in Bilder von einem Schlachtfeld.

Mein Blick verlor sich in dem dichter gewordenen Nebel draußen. [...] Es schien mir, als ob die wogenden, wallenden Dunstmassen sich in kämpfende Männer und Rosse verwandelten, zum Kampfe um ein zerfließendes Nichts. Im wilden, geisterhaften Getümmel drängte sich ein Chaos phantastischer Gestalten auf beiden Seiten des dahinschießenden Dampfrosses, zerschellte an den Rädern, ballte sich von neuem, wirbelte von neuem gespensterhaft durcheinander.

Die Mechanik der Eisenbahn wird in die Natur des Dampfrosses zurückverwandelt und mit der Phantasmagorie der Geschwindigkeit verbündet. Dieser Reisede ist, modern gesprochen, in seinem Kino fixiert' zugleich ‚Zuschauer seines Films‘, dessen Dynamik der sich ballenden und wirbelnden Gespenster an die Stelle des Verlustes der realen Wahrnehmung der Fortbewegung in der durchfahrenen äußeren Wirklichkeit getreten ist. Die ‚filmische Wahrnehmung‘ hat als Phantasmagorie der realen Wahrnehmung die Situation der Langeweile, das heißt des Wirklichkeitsverlustes und der körperlichen Bewegungslosigkeit, aufgehoben, indem sie sich ihr eingefaltet oder filmisch eingeschrieben hat.

Zum Schluß wende ich mich (noch einmal<sup>56</sup>) der wohl komplexesten Textpassage ‚filmischen Schreibens‘ zu, der Ereignisse während der Landwirtschaftsausstellung in Flauberts *Madame Bovary*. Zusätzlich werde ich die Frage der filmischen Adaption dieses berühmten Beispiels ‚filmischer Schreibweise/Stil‘ einbeziehen.

<sup>56</sup> Siehe Eisenstein (Anm. 15) und meine eigene Darstellung (Anm. 10). Außerdem besonders Alan Spiegel: Flaubert to Joyce. Evolution of a Cinematographic Form. In: *Novel*, No 6, Providence 1973, 229–243. – Richard Gill: The Soundtrack of Madame Bovary: Flaubert's Orchestration of Aural Imagery. In: *Literature/Film Quarterly*, Heft 1, 1973, S. 206–217.

Wieder ist es Eisenstein, der auf diesen Ausschnitt aus *Madame Bovary* als „eines der vorzüglichsten Vorbilder einer ‚Überkreuz‘-Montage mit deutlich ausgeprägter Tendenz zu ausdrucksvoller Zuspitzung mittels dieses Verfahrens“<sup>57</sup> hingewiesen hat. Am Jahrestag der Landwirte, einem festlichen Ereignis in dem Provinzstädtchen Yonville, kommt es erneut zu einem Zusammentreffen zwischen Rudolf Boulanger und Emma Bovary. Wie zufällig tauchen beide im Menschengewühl auf, sie haben Mühe, die aufdringlichen Nachbarn abzuwimmeln. Während der Festrede des Regierungsrates ziehen sich die beiden ins Rathaus zurück.<sup>58</sup>

Mittlerweile waren Rudolf und Emma in den ersten Stock des Rathauses gestiegen, in den Sitzungssaal. Da dieser leer war, erklärte Boulanger, das wäre so der rechte Ort, das Schauspiel bequem zu genießen. Er nahm zwei Stühle von dem ovalen Tisch, der unter der Büste von Majestät stand, und trug sie an eines der Fenster. Die beiden setzten sich nebeneinander hin.

Die gegenseitige Verführung, die sich nun zwischen den beiden entwickelt, bedeutet für Emma, daß sie subjektiv mit gesellschaftlichen Konventionen bricht, die sie nach außen jedoch aufrechterhält: Außen, das ist die Öffentlichkeit, die durch die Jahresversammlung der Landwirte exemplarisch repräsentiert wird. Getrennt davon, haben sich Emma und Rudolf in einen Innenraum zurückgezogen, der zwar Öffentlichkeit bedeutet als Sitzungszimmer des Rathauses („unter der Büste von Majestät“), den sie aber mehr und mehr zum Ort ihrer Privatheit machen. Indem sie die Festversammlung als ein Schauspiel beobachten, trennen sie diese Szene von der eigenen. Zwischen diesen beiden Szenen, die zeitlich parallel, räumlich nah und im Sinne der Handlungsintention zunehmend voneinander getrennt sind, verläuft jetzt die Erzählung.

Flaubert montiert beide Szenen, die im Rathaus und die vor dem Rathaus, als parallele Handlungen, wobei der Blickpunkt (point of view oder POV) mal bei Emma und Rudolf, mal bei der Festversammlung und ihrem Redner ist, ohne daß jeweils die andere Szene völlig abwesend ist, denn zumindest die Geräusche, die vom Festplatz zu hören sind, insbesondere die Rede des Regierungsrates, bleiben auch akustisch anwesend, wenn Emma und Rudolf miteinander sprechen. Das heißt, daß es nicht nur einen ständigen Wechsel der Erzählperspektive im Sinne einer alternierenden Montage beider Szenen gibt, sondern auch die (lineare) Möglichkeit der Integration vor allem der öffentlichen Szene in die Erzählperspektive Emmas und Rudolfs, indem die Festrede akustisch anwesend

<sup>57</sup> Sergej Eisenstein: Das Mittlere von Dreien [1934]. In: Ders.: *Schriften* 1 (hrsg. von Hans-Joachim Schlegel). München 1974, S. 263.

<sup>58</sup> Gustave Flaubert: *Madame Bovary* (Rev. Übers. Arthur Schurig, 1919). Frankfurt a. M. 1976.

bleibt und Rudolf immer wieder inhaltlich auf sie reagiert: Dadurch wird der gesellschaftliche Raum so lange wie möglich als ganzer behauptet, aber auch als unentrinnbare Anwesenheit des gesellschaftlich Konventionellen, dem Emma gerade durch ihre Beziehung zu Rudolf zu entkommen versucht.

Unten auf der Estrade ging es lebhaft her. Alles plauderte und tuschelte. Da erhob sich der Regierungsrat von seinem Sitze.

Es beginnt die Rede des Regierungsrats. Unvermittelt wechselt der POV zu Rudolf:

„Vielleicht setze ich mich ein wenig zurück“, sagte Rudolf. „Warum“, fragte Emma. In diesem Augenblick bekam die Stimme des Regierungsrats besonderen Schwung.

Der POV bleibt bei Emma und Rudolf, nur die Stimme des Sprechers außerhalb ist zu hören. – Inzwischen hat Rudolf eine erste versteckte Avance gewagt:

Rudolf begleitete seine Worte mit Gebärden. Er preßte die Rechte auf sein Gesicht wie jemand, den es schwindelt. Dann ließ er sie auf Emmas Hand sinken. Sie zog sie weg. Der Rat sprach immer weiter.

Als man die Worte des Redners hört, ... durchdrungen von der Achtung vor den Gesetzen und dem Gefühle der Pflichterfüllung ... nimmt Rudolf direkt auf das Gehörte Bezug:

„Pflichterfüllung!“, wiederholte Rudolf. „Immer und überall die Pflicht! Wie mich das Wort anwidert“ [und das Gespräch nimmt daraufhin ganz im Sinne Rudolfs die Wendung auf die Frage nach der Moral und ob man sich über sie hinwegsetzen darf]. „Aber man muß sich doch ein wenig nach den Leuten richten und sich ihrer Moral fügen“, meinte Emma. „So“, das ist dann eben die doppelte Moral! eiferte er. „Die eine: die kleinliche, die herkömmliche, die der Leute, die in einem fort ein anderes Gesicht zieht, immer ach und weh schreit, im Trüben fischt und auf dem Erdboden kriecht. Das ist die der versammelten Trottel da unten. Und die andere: die göttliche, die um uns ist und über uns wie die Landschaft, die uns umprangt und der blaue Himmel, der über uns leuchtet ...“

An dieser Stelle, als Rudolf Emma die doppelte Moral schmackhaft macht, wechselt der Blickpunkt:

Lieuvain [der Redner] wischte sich den Mund mit dem Tuche, dann sprach er weiter: [es folgt ein längerer Teil der Rede, schließlich.] Der Flachsbau hat in den letzten Jahren einen bedeutenden Aufschwung genommen, auf den ich Ihre Aufmerksamkeit ganz besonders hinlenken möchte ... Dieser Appell war eigentlich unnötig, denn die Menge lauschte offenen Mundes und ließ sich kein Wörtchen entgehen. Der Bürgermeister, der zur Seite des Redners saß, horchte mit aufgerissenen Augen, Derzerrays schloß die seinen hin und wieder

voller Andacht. Und der Apotheker, der seinen Platz etwas weiter weg hatte, hielt sich eine Hand ans Ohr, um Silbe für Silbe ordentlich zu verstehen. Die übrigen Preisrichter ...

und so weiter, Flaubert läßt den Blick über die Honoratioren und schließlich über den Platz und die angrenzenden Häuser streifen, wo auch in den Fenstern Zuhörer lagen. Ganz entfernt, auf dem Markt, warteten Tiere darauf, für preiswürdig befunden zu werden. Dann ein plötzlicher Blickpunkt-Wechsel:

Rudolf war dicht an Emma herangerückt und flüsterte ihr hastig zu: „Muß einen denn diese Tyrannei der Gesellschaft nicht zum Rebellen machen? ...“

und so weiter, Emma, die durchaus bereit war, zu rebellieren, schürt durch ihre Zurückhaltung Rudolfs Feuer, bis Rudolf drängt:

„War es nicht vielmehr in beiden ein geheimer Drang, der uns gegenseitig einander zuführte, wie zwei Ströme ineinander fließen, jeder von weiter Ferne her?“ Er ergriff wiederum ihre Hand. Sie entzog sie ihm nicht. „Preis für gute Bewirtschaftung ...“ rief unten der Redner. „Denken Sie doch daran, wie ich zum erstenmal in Ihr Haus kam ...“ Herr Bizet aus Quincampoix! „Wußte ich damals, daß wir so bald gute Freunde werden sollten?“ „Siebzig Franken ...“ „Hundertmal habe ich reisen wollen, aber ich bin immer wieder zu Ihnen gekommen und hiergeblieben ...“ „Für Erfolge im Düngen ...“

Und so weiter. Auf dem Höhepunkt der erfolgreichen Verführung kommen sich nicht nur Emma und Rudolf, sondern auch die beiden Linien der Handlung nahe, sie umschlingen sich, wie Emma und Rudolf einander umschlingen wollen, das heißt, während dort heiße Schwüre und auf dem Platz Trivialitäten geredet werden, bekommt die Struktur der Erzählung als Parallelmontage zusätzliche Signifikanz aus der erotischen Annäherung, die zugleich eine moralische Distanzierung (Emmas) ist, und der ständigen Durchdringung der Blickpunkte in der alternierenden Montage.

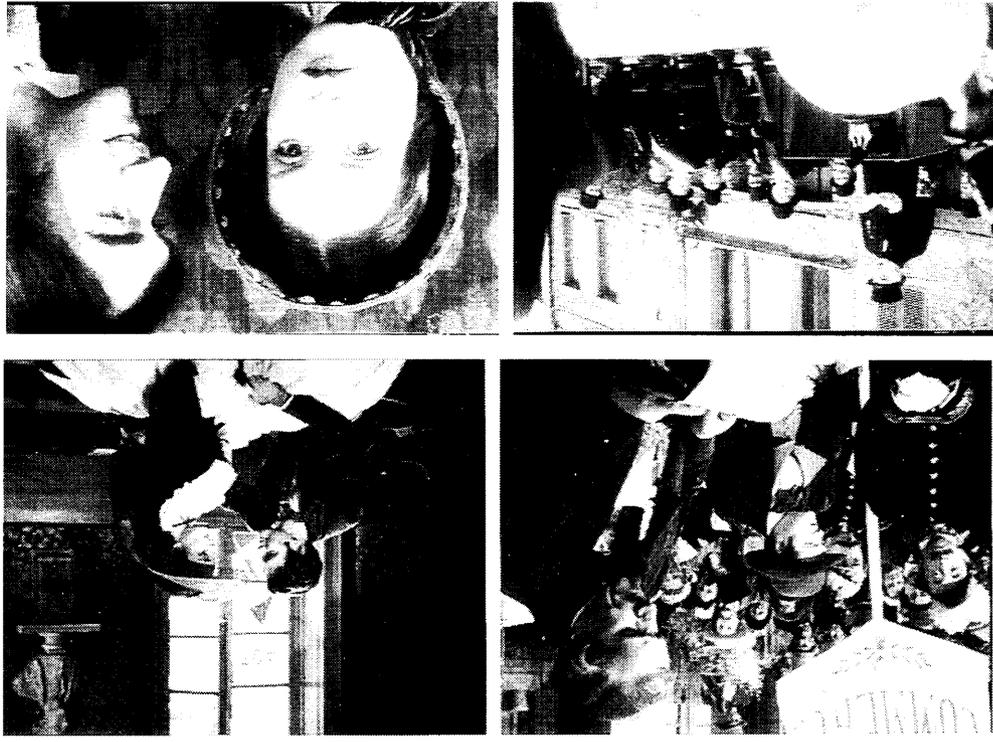
In zwei Richtungen ist diese Beschreibung, die ganz im Sinne Eisensteins verfahren ist, zu ergänzen. Einmal handelt es sich bei der Art und Weise, in der Flaubert den Festtag der Landwirtschaftsausstellung darstellt, zweifellos um eines jener großen Tableaus, in dessen Rahmen das Panorama der französischen Provinzgesellschaft von Yonville mit unendlich vielen Details ausgeschmückt wird. Innerhalb des an einem Festtag ,angehaltenen Moments‘ dieser Gesellschaft, in dem sie sich selbst exemplarisch wird, ereignet sich zugleich ,buchstäblich in ihrem Rücken‘ das beschleunigte Auseinanderbrechen zwischen gesellschaftlichem Konsens und individuellen Bedürfnissen; es ist dieser Bruch, der die dramatische Handlung des Romans antreibt und der sich an dieser Stelle im ,Stil filmischer Schreibweise‘ vollzieht. Flaubert wollte, daß in dieser Szene

alles gleichzeitig zu hören sein sollte, das Brüllen der Rinder, das Flüstern der Liebenden und die Reden der Honoratioren.<sup>59</sup> Zweitens also spielt hier das Verhältnis zwischen dem Sichtbaren und dem Hörbaren eine besondere Rolle. Nachdem die beiden Schauplätze durch stufenweise Einfaltungen bis in den repräsentativen Innenraum etabliert sind, löst Flaubert die Szene weitgehend akustisch auf, so daß tatsächlich eine Simultaneität des Hörbaren entsteht, die durch die Alternation der beiden ‚Schau‘-Plätze antagonistisch strukturiert wird. Aber die Fokussierung der Erzählung folgt Emma, der Point of view, der Ort erzählter Sichtbarkeit innerhalb des Rathauses ist bei der heimlichen Szene, die vor der Gesellschaft unsichtbar bleiben muß, das heißt, Emmas Geschichte entfaltet sich dort, wo sich die gesellschaftliche Ebene in ihren individuellen Rest ‚einfaltet‘, um dort problematisch zu werden.

Sieht man sich abschließend drei exemplarische Verfilmungen darauf hin an, wie der ‚Stil filmischer Schreibweise‘ dieser Sequenz im Film realisiert wurde, so stellt sich zunächst eine Überraschung ein: Jean Renoirs ‚französichste‘ Adaption von Flauberts *Madame Bovary* [Valentine Tessier] aus dem Jahr 1934 ignoriert offenbar diese zentrale und so besonders ‚filmische‘ Sequenz vollkommen. Allerdings wäre zu klären, ob sie nicht späteren Kürzungen des ursprünglich zwei Stunden langen Films zum Opfer gefallen ist. In der Hollywood-Verfilmung des Romans (Vincente Minnelli, 1949) wurde das Verfahren auf die Simultaneität zwischen dem Schauplatz der Verführung und dem Hörraum des Festes, die an der Schwelle des offenen Fensters zusammenkommen, verdichtet (Abb. 1, oben). Minnelli hat den ganzen Film aus dem Antagonismus von öffentlicher Moral und individueller Freiheit konzipiert: Ein erster Rahmen setzt mit der öffentlichen Gerichtsverhandlung über den Vorwurf der Unmoral des Romans (das heißt Emmas [Jennifer Jones]) ein, so daß sich daraus folgerichtig die Sequenz der Landwirtschaftsausstellung als Einfaltung einer zweiten Rahmung und Spiegelung dieses Themas ‚nach innen‘ ergibt. Die Romanhandlung des Films wird verstanden als das öffentliche Plädoyer für die Legitimität des Romans und das Verhalten seiner Figuren: Es ist auch ein Film über die Rolle der Literatur in der Gesellschaft. Die neueste Verfilmung von Claude Chabrol (1991 mit Isabelle Huppert in der Titelrolle) transferiert zwar diesen Textteil in aller Ausführlichkeit, macht aber aus der audio-visuellen Alternation eine epische Szene mit einem ungeteilten Wahrnehmungsraum, in dem die Kamera und das Mikrophon ständig auf der selbständigen Suche nach Blick- und Hörperspektiven sind (Abb. 1, unten). Das Panorama des Festes wird ohne einen

<sup>59</sup> Gustave Flaubert: Correspondence, Vol 2 (1852–1854). In: Ders.: *Œuvres complètes*. Paris 1947, S. 75.

Abb. 1: Oben: *Madame Bovary* von Vincente Minnelli (1949), unten: *Madame Bovary* von Claude Chabrol (1991)



scharf konturierenden Rahmen scheinbar nach ‚klassischer Manier‘ in Einzelaspekte zerlegt, deren Zufälligkeit keiner strukturierenden Linie zwischen Öffentlichkeit und Privat, Innen und Außen, Recht und Unrecht mehr zuzuordnen ist. Die Simultaneität ist dem Nebeneinander kontingenter Aspekte, der Blicke, Gesten oder anderer Bewegungen etc. gewichen. Die Einfaltungen der Zeit in den Raum haben eine glatte Oberfläche zurückgelassen, die zeigt, daß der Konflikt des neunzehnten Jahrhunderts zwischen Gesellschaft und Individuum und seine ‚filmische Artikulation‘ in dieser postmodernen Gegenwart nicht mehr verstanden worden ist. In diesem Sinne ist Chabrols Film ‚oberflächlich‘, ohne Falten, weder literarisch noch filmisch im ‚klassischen‘ Sinne, sondern ein Film am Ende einer Geschichte des Kinofilms, die sich nicht nur medientechnisch, sondern auch und vor allem in ihrem Verhältnis zur gesellschaftlichen Realität gewandelt hat.