

Rezension

Schmitt, Claudia. *Der Held als Filmseher. Filmerleben in der Gegenwartsliteratur.*

Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.

Seit es das bewegte Bild gibt, am Anfang noch schwarz-weiß, zeitgenössisch dann mit Farbe und Ton, geht diese Kunstform mit der Literatur des Öfteren eine symbiotische Beziehung ein. Nicht nur werden Literaten selbst tätig im Film, sondern werden immer mehr literarische Stoffe für die Leinwand adaptiert, und es gibt ganze Filme und moderne Legenden über die manchmal schwierige Vereinbarung beider Formen, denke man nur einmal an Bertolt Brechts Dreigroschenprozess. In der neueren Forschung gibt es immer wieder die Auffassung, dass jede schreibende Person nicht ohne die Wirkung des Films auf das jeweilige Schaffen tätig sein kann (zitiert nach Schmitt 2007, 10). Zudem gibt es in der Literaturkritik die beliebte Aussage, dass ein Text sehr filmisch geschrieben sei oder ein Roman so geschrieben ist, dass man ihn leicht in eine filmische Version übertragen kann.

Die Dissertation von Claudia Schmitt aus dem Jahre 2007 widmet sich der Wechselbeziehung zwischen Literatur und Film in der Weise, dass untersucht wird, inwieweit die Darstellung von Filmen, deren Anschauen und die gesamte Filmindustrie eine inhaltliche Auswirkung auf literarischer Ebene haben (11). Dabei stehen für die Autorin Texte im Vordergrund, die sich vordergründig mit Filmen beschäftigen bzw. in denen der Film eine starke inhaltliche Auswirkung auf den gesamten Roman besitzt (ebd.). Die Texte in diesem Korpus sind dabei *Der blaue Siphon* von Urs Widmer, *Au temps du fleuve Amour* von Andreï Makine, Gert Hofmanns *Der Kinoerzähler*, Joyce-Carol Oates *Blonde* und *The Book of Illusions* von Paul Auster. Alle Romane sind in einer Zeitspanne von 10 bis 12 Jahren erschienen, in den 90er und 00er Jahren. Schmitt teilt diese dabei in zwei Gruppen ein: Romane, in denen mindestens eine zentrale Figur durch den Film geprägt ist, und Romane, in denen die Filmindustrie auf inhaltlicher Ebene zum Tragen kommt. Dabei fügt die Autorin jedoch an, dass nur Filmmenschen aus der Branche von Interesse sind, die gleichzeitig auch als Filmsehende markiert sind (12).

Schmitt nimmt im zweiten Titel Bezug auf den Titel der Arbeit und wie dieser zustande kommt. Sie bezieht sich dabei auf eine thematologische Studie namens *Der Held als Leser* aus den 80er Jahren, in denen Romane untersucht werden, in denen das Lesen für die handelnden Figuren eine tragende Rolle besitzt und dies unausweichlich mit der Handlung verknüpft und in der chronologischen Plotstruktur gegenwärtig ist (13). Schmitt präzisiert dabei für ihre Studie den Begriff des Filmsehens im Roman und zeigt, dass sie daran interessiert ist, Texte auszuwählen, in denen das Filmsehen für die Figuren selbst eine große Rolle spielt, das Rezipieren von Filmen

die folgenden Handlungen beeinflusst oder in denen in die Filmindustrie im Fokus steht, sei es durch Menschen, die Kinos besitzen oder selbst in der Branche tätig sind (16-24). Im folgenden Unterkapitel gruppiert Schmitt verschiedene Texte ihres Korpus, auch jene, die kein eigenes Kapitel in der Einzelanalyse bekommen, da sie so unterschiedlich sind, dass sie sich schwer vergleichen und in einen stringenten Zusammenhang setzen lassen (27). Dadurch wird deutlich, welches Spektrum diese Texte abdecken und in welcher Form sich diese mit dem Filmsehen beschäftigen. Es wird klar, dass es sich auch nicht immer um real existierende Filme handelt, sondern auch um fiktive und eine Mischung aus beidem. Schmitt erkennt die Komplexität dessen und verweist darauf, deswegen auf eine Einzelanalyse der Texte in diesem Kapitel verzichtet zu haben, um in der Einzelanalyse die jeweiligen Texte besser miteinander vergleichen zu können (41). Gleichzeitig erkennt sie die Notwendigkeit an, den Untersuchungsgegenstand zu erweitern, weswegen sie der Figur des Filmschaffenden ein eigenes Kapitel widmet.

In diesem führt Schmitt in den Terminus der *Hollywood Novel* ein, der aus der amerikanischen Forschung stammt und Texte untersucht, die sich mit der Filmindustrie beschäftigen und Bezug auf Carolyn Penelope Sees Studie nehmen (46). In den Studien danach wird deutlich, dass Hollywood und die Romane dazu immer als Spiegel einer amerikanischen Gesellschaft gesehen werden und dabei einen Mikrokosmos des Besten und Schlechtesten an Amerika darstellen (51). Interessant dabei ist, dass Schmitt anmerkt, dass man die *Hollywood Novel* nur als spezifisch amerikanisch ansehen kann, wenn man eine eigene Kategorie des Filmproduktions- und Filmindustrieromans eröffnet (52). Schmitt spricht sich dafür u. a. aus, da die Kategorie des *Hollywood Novel* zu eingrenzend sei und demnach die ganze außereuropäische Literatur ausschließe (ebd.). Das beste Beispiel sind hierfür Romane, die sich mit dem Bollywood Kino auseinandersetzen, eine Kunstform, die sich gänzlich von der des amerikanischen Films unterscheidet (53). Der Filmschaffende steht dabei als Protagonist im Zentrum der Handlung, Schmitt merkt dabei an, dass hier eine Nähe zum Künstler*inroman herzustellen ist (57-58). Im nächsten großen Kapitel bezieht sich Schmitt auf die eigentliche Analysekategorie ihres Korpus, nämlich den Helden als Filmsehenden. Sie merkt dabei an, dass der Filmschaffende dabei auch immer Filmsehender ist – denn welche Regie führende Person schaut sich keine Filme an (59)? Schmitt teilt diese Kategorie wieder in mehrere Unterkapitel ein, die dem Filmsehen untergeordnet sind. Die erste ist der Filmsehende in der Welt der Filmschaffenden, in die zum Beispiel Paul Austers Werk hineinfällt und in denen allgemein der Filmsehende auf inhaltlicher Ebene mit Personen agiert, die in der Filmbranche tätig sind oder aus der Filmindustrie stammen, also Regisseur*innen oder Drehbuchautor*innen (60). In der zweiten

Kategorie ist der Filmschaffende auch gleichzeitig Filmsehender, was auf Gert Hofmanns *Der Kinoerzähler* zutrifft. Erneut wird hier die Frage nach der Verbindung mit dem Künstler*innentum aufgestellt, denn in diesem Text geht es um einen Musiker, der Stummfilme mit Melodien untermalt. Schmitt resümiert zwei tragende Elemente, die diese Figuren und die Texte ausmachen. Erstens sind die Figuren im Zentrum des Geschehens oft in einer Sinnkrise und suchen Rat und Führung in der fikionalisierten Welt des Films. Daran anschließend wird die abgebildete Realität des Films nicht in Frage gestellt. Nach Schmitt handelt sich eher um einen kritischen Umgang mit der im Film dargestellten Gesellschaft (70). Zweitens ist das Filmerleben das Eintreten in den Diskurs mit den Hauptfiguren selbst, den jeweiligen Ängsten, Sehnsüchten und Leiden und wie diese durch das Filmsehen verarbeitet werden können.

Um die Beispieltex te systematisch analysieren und vergleichen zu können, stellt die Autorin einen Katalog an Kriterien auf. Dazu gehört zum einen die Erzählstrategie, in der das Narrativ aufgebaut wird, wie der Filmsehende und sein Rezipieren des Films dargestellt werden (71-72), die Filme an sich und zum großen Teil die Figurenanalyse. Einen zentralen Aspekt nimmt dabei die Funktion des Films für den Filmsehenden ein. Dies wird an einem breiten Spektrum an verschiedenen Methodiken festgemacht, u. a. den Gender Studies oder der Filmtheorie des männlichen Blicks von Laura Mulvey (76-77). Schmitt bezieht dabei auch die „Star Studies“ der Film- und Medienwissenschaft mit ein und sieht Film als etwas Sinnstiftendes und Identifikatorisches für die jeweiligen Figuren an (75). Des Weiteren untersucht Schmitt die Texte auf Gesellschaftskritik, Rezeption des Films und Auswirkung auf den Protagonisten und „die filmische Realitätssimulation in ihrer Verwandtschaft zum Traum“ (83).

Urs Widmers Roman sticht besonders durch die Verwendung einer Binnen- und einer Rahmenerzählung hervor, die Claudia Schmitt gut aufgeschlüsselt in einer Grafik gegenüberstellt (104). Die Verwendung von Film bekommt in Widmers Roman eine phantastische Komponente, die in die autobiographische Erzählung eingewoben wird. Film erweist sich für den Erzähler einerseits als Flucht aus der Realität, gleichzeitig aber auch als Konfrontation und Verarbeitung mit Traumata wie Tod und Verlust (105-106). In Andreï Makines Text wird dem Film eine ganz explizite Rolle zuteil. Die Menschen, die Filme schauen, ziehen daraus Lehren für ihr Leben, zudem stehen die gesehenen Filme für die Verbindung zwischen den Kulturen (131-132). Außerdem sind die Figuren selbst Künstler:innen, sie schreiben und verbinden so eine Intermedialität der Figuren. In Gert Hofmanns *Der Kinoerzähler* werden Erinnerungen an Film und Kino benutzt, um sich an das vergangene Leben eines Großvaters zu erinnern, vor allem in der langjährigen Erzähltradition des Kinos (160-161). In Joyce Carol Oates *Blonde* wird der Weg der wohl berühmtesten Filmlegende, Norma

Jeane Baker alias Marilyn Monroe, nachgezeichnet. Dabei wird ein Querverweis an die zuvor schon erwähnte Gruppe der *Hollywood Novels* geschaffen. Dabei wird die vor allem amerikanische Gesellschaft in einer Figur auf einer Leinwand gespiegelt. Dabei ist die Kunstfigur der Marilyn Monroe nur das Abbild der Geschlechternormen und Erwartungen der Gesellschaft, die in dieser Person reproduziert werden. Oates' Text steht dabei in der Tradition der feministisch orientierten Literaturwissenschaft (192-193). In Austers Text treffen Filmschaffende und Filmsehende aufeinander. Es werden genauso erneut Bezüge zur *Hollywood Novel* geschaffen, wie zur Gesellschaft und dem eigenen Künstlertum. Ganz nach dem Motto *life imitates art* und vice versa werden durch die gezeigten Filmszenen Bezüge zur Wirklichkeit hergestellt; gleichzeitig binden sich diese in die illusionshafte Darstellung der Wirklichkeit ein und schaffen es, der Handlung leichter zu folgen und die verschiedenen Vorgänge innerhalb der Romanstruktur besser zu verstehen (239-240).

Schmitts Fazit beläuft sich darauf, dass sich das Filmsehen in der Romanstruktur auf verschiedenen Ebenen auswirkt. Zum einen auf einer vordergründig inhaltlichen Ebene, die die Plotstruktur vorantreibt und Figuren, Kontexte und Allegorien veranschaulicht. Zum anderen bleibt das Erfahren von Film ein Spektrum an Mehrdeutigkeit. Film bedeutet immer eine nicht genaue Wirklichkeitsabbildung, eine Version dessen, was sein könnte. Zur selben Zeit können durch den Film etwas neu gedacht werden, Konflikte dargestellt und Kulturen miteinander verknüpft werden, alles in den Augen des Helden, der dies durch seine Augen der Leserschaft darbietet (248-249).

Claudia Schmitt schafft es mit ihrer sehr ausführlichen Analyse, Filmwissenschaft und Literaturanalyse leichtfüßig miteinander zu verknüpfen. Durch einen noch stärkeren Fokus auf die Einzelanalysen hätte man die Theorie des Filmerlebens im Roman noch stärker in Bezug setzen können, da in den ersten Kapiteln oft nur Beispiele angerissen werden, die nicht groß zu dem Gesamtbild beitragen. Durch den immer größer werdenden Einfluss von Serien und Filmen auf das Erzählen auf textlicher Ebene wird es auch in Zukunft wichtiger werden, solche Strömungen in die Gegenwartsliteratur miteinzubinden.

Daniel Schmidt

MA Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, 2. Fachsemester