

Dirk Naguschewski/Sabine Schrader (Hrsg.)

**Kontakte, Konvergenzen, Konkurrenzen
Film und Literatur in Frankreich nach 1945**

SCHÜREN

Inhalt

Dirk Naguschewski/Sabine Schrader

Kontakte, Konvergenzen, Konkurrenzen:

Film und Literatur in Frankreich nach 1945

7

Intermedialitäten

Christian von Tschilschke

Gibt es kulturspezifische Funktionen intermedialer Bezüge?

14

Birgit Wagner

Zitatkünste und Ausweichmanöver.

Zum Ort der Literatur im neueren französischen Film

35

Oliver Fahle

Das Außen. Ein mediales Konzept der Moderne

49

Film und Theatralität

Franz-Josef Albersmeier

Die französische Literatur des 20. Jahrhunderts und der Film.

Zum Entwurf einer Literatur- und Theatergeschichte des Films

62

Volker Roloff

Louis Malle: Theater, Theatralität und Film

77

Carla Gago

Theatralität, Repräsentation und das Wort bei Manoel de Oliveira

93

Autorschaften

Dirk Naguschewski

Sembene Ousmane, oder:

Die Geburt des afrikanischen Kinos aus dem Geist der Literatur

106

Petra Metz

Schriftbilder und Schreibprozesse.

Marcel Broodthaers' Filme und Künstlerbücher zu Charles Baudelaire

119

<i>Marcus Stiglegger</i> Labyrinth der Begierde. Zum Verhältnis von Literatur und Film im Werk von Alain Robbe-Grillet	135
Literarisches im Film	
<i>Johanna Borek</i> Genre und Gender: Zum <i>polar</i>	148
<i>Kirsten von Hagen</i> Alterität und Medienreflexivität in Verfilmungen von Victor Hugos <i>Notre Dame de Paris</i>	162
<i>Marijana Erstić</i> Literatur, Bildende Kunst, Film: Die <i>Madame Bovary</i> -Verfilmungen von Jean Renoir und Claude Chabrol	177
Filmisches in der Literatur	
<i>Susanne Schlünder</i> Tanguy Viel: <i>Cinéma</i> – „Eine Referentialität dritten Grades“	192
<i>Kathrin Ackermann</i> Televisive Fiktionen in der französischen Literatur: Toussaint, Coulin, Gailliot	203
<i>Viola Prüschenk</i> Televisives Schreiben im afrikanischen Kontext: Kossi Efovis <i>La Fabrique de cérémonies</i>	216
Autorinnen und Autoren	230

Kontakte, Konvergenzen, Konkurrenzen: Film und Literatur in Frankreich nach 1945

1. Frankreich ist ein Kinoparadies: Die nationale Filmindustrie produziert seit dem Jahr 2000 fast doppelt so viele Filme wie die deutsche und dreimal so viele wie die britische. Der Marktanteil französischer Filme liegt seit einigen Jahren über dem US-amerikanischen – in der ersten Hälfte des Jahres 2008 betrug er sogar 55% gegenüber 37%.¹ Natürlich hat auch die französische Filmindustrie mit der Konkurrenz des Fernsehens, von Videos und DVDs zu kämpfen. Doch trotz aller Schwierigkeiten besitzt das Land bei einer geringeren Einwohnerzahl noch immer mehr Kinosäle als seine Nachbarländer und kann mehr Kinobesuche (*entrées*) zählen. Französische Filme sind inzwischen sogar zu einem Exportschlager geworden. Zwar bleiben der wichtigste Markt das eigene Land und das alte Europa, aber auch in den USA und China gewinnt der französische Film beachtliche Marktanteile.² Der Bedeutungsverlust des Kinos fällt in Frankreich weniger stark als anderswo aus. Oder, positiv ausgedrückt: Der französische Film stellt bis heute einen wesentlichen Bestandteil der französischen Kultur dar.³

Die gesellschaftliche Bedeutung des französischen Kinos zeigt sich auch im nationalen Interesse, das sich nicht zuletzt durch die staatliche Protektion und Subventionierung ausdrückt und sich auch auf die Länder der Frankophonie erstreckt. Seit dem Zweiten Weltkrieg bildet das Kino einen Schwerpunkt der Kulturpolitik, die in den 1990er Jahren durch die *exception culturelle* endgültig festgeschrieben wurde, als bei den Versuchen der GATT-Abkommen, den internationalen Handel zu liberalisieren, Kulturgüter ausgenommen wurden, um die nationale Kultur zu schützen.

Der Film spielt ohne Frage eine besondere Rolle für die französische Kultur, genauso wie die Geschichte der Beziehungen von Film, Theater und Literatur in Frankreich traditionell intensiv diskutiert wird. Der Film forderte in Frankreich von Anfang an die anderen Künste heraus, die sich gegenseitig Inspiration waren und gleichzeitig in ständiger Konkurrenz um die mediale Hegemonie der (Re-)Präsentation und Interpretation von Welt standen. Die Geschichte dieser intermedialen Beziehungen zeigt sich als äußerst janusköpfig. Die Diskursivierung des Films in der Stummfilmzeit zeugt von einer ‚gefühlten‘ Konkurrenz der alten Medien mit dem Film.⁴ Die Rede über die Konkurrenz

1 Auf der Homepage des *Centre national de la cinématographie* (www.cnc.fr) werden regelmäßig Statistiken über die französischen Filmbesuche und den Marktanteil des französischen Films veröffentlicht. Allein schon dieser Internetauftritt belegt die Bedeutung des Films für die nationale Kultur.

2 Vgl. eine Kurznotiz in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* 30.1.2006, S. 38.

3 Vgl. Jean-Michel Guy: *La culture cinématographique des Français*. Paris 2000.

4 Vgl. Sabine Lenk *Théâtre contre Cinéma. Die Diskussion um Kino und Theater vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich*. Münster 1990.

wurde zum Hauptargument gegen ein Medium, dass sich schnell eines breiten Publikums erfreuen konnte. Sie setzte sich auch mit dem Tonfilm fort.⁵

Gleichzeitig aber kann seit der Frühzeit des Films ein reges Interesse französischer Schriftsteller und Intellektueller für das Kino beobachtet werden, was dem Film schon sehr früh zu Prestige verhalf. Als Antwort auf die französische Filmkrise von 1907/08 wurde mit dem *film d'art* eine Filmgattung ins Leben gerufen, die bewusst Künstler anderer Medien zur Mitarbeit verpflichtete und einen künstlerischen Anspruch erhob. Der *film d'art* trug damit entscheidend zur kulturellen Legitimierung des neuen Mediums bei. Parallel dazu zählen zu den ersten großen Filmen die Literaturverfilmungen.⁶ In Anlehnung an Pierre Bourdieu könnte man demnach sagen, dass die Schriftsteller und die Literatur dem Film symbolisches Kapital verliehen haben.⁷ In den 1920er Jahren rangen dann zahlreiche Filmemacher mit dem literarischen Einfluss auf den Film: Sowohl Regisseure als auch Schriftsteller setzten sich mit der ästhetischen Praxis des Filmens auseinander.⁸

So wurden schon in der Zeit vor 1945 die Weichen für die weitere Diskussion gestellt. In den 1950er Jahren wurde dann das Bild (quasi Fernsehen und Kino) zu einem vorherrschenden Medium der Weltaneignung. Franz-Josef Albersmeier zufolge löste sich in den 1960er Jahren die traditionelle Hierarchie der Medien, die von der Überzeugung der Überlegenheit der Literatur geprägt war, zugunsten einer „Durchlässigkeit der Medien, Buch, Theater und Film“ auf.⁹ Schon 1959 hatte der französische Filmtheoretiker André Bazin offensiv für ein ‚unreines Kino‘ plädiert: Er verfolgte die Absicht, die Kontakte und Konvergenzen verschiedener künstlicher Medien nicht länger zu diffamieren, sondern sie als entscheidende Katalysatoren der Kunst- und Kulturgeschichte zu begreifen. Und in besonderer Weise galt dies Bazin zufolge für die Beziehung von Literatur und Film.

Damit reagierte Bazin auch auf eine Krise des französischen Films, der in den 1950ern wegen der vermeintlichen Antiquiertheit des ‚literarischen Films‘ die Ablehnung einer neuen Generation von Filmemachern auf sich zog. Die ausgeprägte Vernetzung von Literatur und Film, von Schriftsteller/innen und Filmkünstler/innen führte zur *Nouvelle Vague*, einem Versuch das Kino zu revolutionieren, indem im Kino nach neuen Bildersprachen gesucht wurde, die sich jenseits traditioneller, auf Kontinuität ausgerichteter Erzählweisen bewegten. Als Jean-Luc Godard Ende 2007 mit dem Europäischen Filmpreis

5 Jean Kiehl: *Les ennemis du théâtre: essai sur les rapports du théâtre avec le cinéma et la littérature. 1914-1939*. Neuchâtel 1951.

6 Es ist insbesondere den Arbeiten von Franz-Josef Albersmeier zu verdanken, der dieses frühe Interesse der Literaten für den Film herausgearbeitet und die Schnittpunkte zwischen den Medien und ihren Vertretern aufgezeigt hat. Vgl. Franz-Josef Albersmeier: *Die Herausforderung des Films an die französische Literatur. Entwurf einer ‚Literaturgeschichte‘ des Films*. Bd. 1. *Die Epoche des Stummfilms (1895-1930)*. Heidelberg 1985; ders.: *Theater, Film und Literatur in Frankreich: Medienwechsel und Intermedialität*. Darmstadt 1992. Eine seiner Hauptthesen lautet, dass in keinem anderen europäischen Land die Filmproduktion so stark von literarischen und theatralischen Themen und Techniken beeinflusst wird wie in Frankreich.

7 Pierre Bourdieu: *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris 1979.

8 Beispielhaft ist die Sondernummer von *Cinéma*, in der sich Literaten und Filmemacher für ein nicht narratives Kino, für ein *cinéma pur* einsetzten. *Cinéma. Cahiers du mois*. 16-17. Paris 1925.

9 Albersmeier 1992, S. 163.

für sein Lebenswerk ausgezeichnet wurde, beschrieb er rückblickend die Suche der *Nouvelle Vague* nach einer von der Literatur emanzipierten Bildersprache:

„Die Politik der Autoren der *Nouvelle Vague* bestand ja nur darin, den Beitrag des Regisseurs als eines Bilderschöpfers gegenüber dem Drehbuchautor anzuerkennen. Es ging darum, die Grammatik des Kinos als eigenständige visuelle Grammatik zu behandeln und zu retten, so wie sie von manchen Stummfilmregisseuren, etwa Griffith, erfunden worden war. Es ist eine Grammatik des Bildererzählens [...] Und die das Bild ins Verhältnis zu vorherigen Bildern setzt.“¹⁰

Dem anhaltenden Interesse an Literaturverfilmungen, sowohl seitens der Regisseure als auch der Film- und Literaturwissenschaft (und nicht zuletzt des Publikums), tut dies aber keinen Abbruch. François Truffaut stellte 1958 in Hinblick auf die Frage nach der Systematisierbarkeit von Adaptationen ganz richtig fest: „Aucune règle possible, chaque cas est particulier“ („Keine Regel möglich, jeder Fall ist besonders“). Damit aber können sich weder Literatur- noch Filmwissenschaft zufrieden geben. Literaturverfilmungen sind längst nicht der einzige Ort, wo sich die Medien begegnen, sie bieten der Forschung aber immer wieder neue Einsichten. Die Vehemenz der kritischen Debatten über die Verfilmungen weist nachdrücklich auf den auch weiterhin bestehenden Klärungsbedarf in der Intermedialitätsforschung hin. Die Analyse von Fall-Beispielen¹¹ könnte unserer Überzeugung nach aber noch sehr viel stärker an allgemeine theoretische Fragestellungen in Hinblick auf den Stellenwert von Literaturverfilmungen in einem kulturellen Feld ausgerichtet werden, in dem Film und Literatur prestigeträchtig positioniert sind.

In kritischer Anknüpfung an die bisher zur Intermedialität geleisteten Forschungen innerhalb der deutschsprachigen Romanistik, geht es uns nunmehr nicht nur um aktuelle Bestandsaufnahmen der Beziehungen zwischen den medialen Systemen Literatur und Film in Frankreich, sondern auch um deren Verhältnis zu anderen Kunstformen wie dem Theater und der Bildenden Kunst.¹² Dabei die oft vernachlässigten historiografischen und soziologischen Gesichtspunkte dieser Entwicklungen stärker in den Vordergrund zu rücken, bedeutet auch, die Geschichte der Intermedialität um die Frage nach der Positionierung der Medien im kulturellen Feld zu bereichern. Gerade die Gegenüberstellung der geopolitischen Bezugssysteme Frankreich und Frankophonie erweist sich als produktiv, da in einem Land, das maßgeblich zur Entstehung des Film beigetragen hat, die Positionierung der Medien im kulturellen Feld anders verlaufen ist, als in Ländern, in denen das Kino als Dispositiv zuerst einmal als Instrument der kolonialen Herrschaft erfahren wurde und bis heute anderen Rahmenbedingungen unterworfen ist.

10 Kino heißt Streiten. Ein Interview mit dem Regisseur Jean-Luc Godard. In: *Die Zeit* 29.11.2007. www.zeit.de/2007/49/Interview-Godard.

11 Exemplarisch hierzu: Anne Bohnenkamp (Hrsg.): *Interpretationen Literaturverfilmungen*. Stuttgart 2004.

12 Man vergleiche hier beispielsweise den Sammelband: Jochen Mecke/Volker Roloff (Hrsg.): *Kino-(Ro-)Mania. Intermedialität und Intertextualität im Kino der Romania*. Tübingen 1999.

2. Die Beiträge unseres Bandes folgen einer systematischen Ordnung. Das erste Kapitel vereint unter dem Titel „Intermedialitäten“ Positionsbestimmungen, die aus ganz verschiedenen Richtungen kommen: Christian von Tschiltschke stellt aus gesamtromantischer Perspektive die Frage, ob es kulturspezifische Funktionen intermedialer Bezüge gibt. Hierfür untersucht er nach einer Zwischenbilanz der literaturzentrierten Intermedialitätsforschung Tendenzen des filmischen Schreibens der 1980er und 1990er Jahre: Während demnach in Frankreich die Literatur als Institution und Wert im Zentrum der Aufmerksamkeit steht, ist es in Spanien der Komplex Erinnerung und Identität und in Italien die Reflexion des Medienwandels. Birgit Wagner nimmt die Blickrichtung einer filmzentrierten Intermedialitätsforschung ein. In „Zitatkünste und Ausweichmanöver. Zum Ort der Literatur im neueren französischen Film“ analysiert sie Filme von Abdellatif Kechiche (aus dessen *L'Esquive* auch unser Titelbild stammt), Patrice Leconte und Claire Denis und schlägt daraufhin eine Systematik vor, die es erlaubt, die Art der formalen Bezugnahme genauer zu fassen, mit der im Film auf literarische Prätexte rekurriert wird. Schließlich untersucht Oliver Fahle aus philosophischer Sicht „Das Außen. Ein mediales Konzept der Moderne“. Ihm geht es ausgehend von Schriften von Michel Foucault und Gilles Deleuze (und unter Rückgriff auf Maurice Blanchot) darum, das *dehors* als ein mediales Konzept zu begreifen, das vor allem die Theorie der modernen Bildmedien bereichern kann. Als weiterführend für eine Theorie der Intermedialität kann sich die von Fahle beobachtete Dynamisierung im Verhältnis vom Bild zu dessen Außen, dem vom Bild Ausgeschlossenen, ergeben.

Das zweite Kapitel „Film und Theatralität“ wird eingeleitet mit einer Zusammenschau von Franz-Josef Albersmeier: „Die französische Literatur des 20. Jahrhunderts und der Film. Zum Entwurf einer Literatur- und Theatergeschichte des Films“. In Ergänzung zu von Tschiltschkes Einschätzung der aktuellsten Forschungen resümiert Albersmeier die Entwicklungen der Intermedialitätsforschung seit seiner grundlegenden Studie *Die Herausforderung des Films an die französische Literatur* (1985). Damit deckt er nicht nur das Spannungsfeld von Literatur, Theater und Film auf, sondern kann schließlich auch eine Reihe von Desiderata aufzeigen. Volker Roloff unterzieht in seinem Beitrag „Louis Malle: Theater, Theatralität und Film“ vor allem die von dem Regisseur inszenierten Blicke, Blickwechsel und Situationen der Schaulust einer genaueren Analyse. Dabei zeigt sich deutlich, dass Theater- und Filmästhetik nicht scharf voneinander abzugrenzen sind, sondern sich auf vielfältige Weise miteinander verbinden. So lassen sich Malles Filme in emphatischer Weise auf das *theatrum mundi* zurückführen. Auch in den Filmen des gebürtigen Portugiesen Manoel de Oliveira verbinden sich Theater und Filmästhetik, wie Carlo Gago anschließend zeigt. Wie in einem Labor bringt Oliveira, so Gago, die verschiedenen Medien und Kunstformen miteinander in Beziehung: Dadurch gelinge es ihm, das Künstliche und damit die Künstlichkeit des Kunstwerks zu inszenieren.

Mit Louis Malle und Manoel de Oliveira rücken zwei Vertreter des europäischen Autorenkinos in den Blick, das ohne die *Nouvelle Vague* und die *politique des auteurs* seiner Protagonisten nicht zu denken wäre. In dem Kapitel „Autorschaften“ werden weitere Autoren untersucht, die auf ganz unterschiedliche Weisen zwischen und mit den verschiedenen Medien arbeiten: Dirk Naguschewski erzählt am Beispiel des Senegalesen Sembene Ousmane, der über die Literatur zum Film fand, „Die Geburt des afrikanischen Kinos aus

dem Geist der Literatur“. Bei Sembene handelt es sich ebenso wenig wie bei Abdellatif Kechiche oder Manoel de Oliveira um gebürtige Franzosen, und dennoch erscheint es wichtig, auch diesen Regisseuren Platz in diesem Band einzuräumen. Denn nicht nur haben sie ihre Filme des Öfteren in Frankreich produziert, es lebt dort auch ein bedeutender Teil ihres Publikums. Vor allem aber bewegen sie sich auf dem Boden der französischen Kultur- und Geistesgeschichte. In ähnlicher Weise gilt dies auch für den belgischen Künstler Marcel Broodthaers, dessen Filme und Künstlerbücher zu Charles Baudelaire von Petra Metz untersucht werden – die damit auf ein Desiderat zu reagieren scheint, das von Albersmeier mit Blick auf Arthur Rimbaud formuliert wurde: die Untersuchung von Filmen, die durch einen Schriftsteller inspiriert wurden. Metz zeigt, wie Broodthaers genuin künstlerische Formen der Adaption und Transposition entwickelt und dabei als Autor verschwindet. Das Verschwinden des Autors im *nouveau roman* wurde von dessen Hauptvertreter Alain Robbe-Grillet später selbst wieder problematisiert. Das „Verhältnis von Literatur und Film im Werk von Alain Robbe-Grillet“ thematisiert der Essay von Marcus Stiglegger, der Robbe-Grillet's Autobiografien als späten Kommentar zu den frühen Filmen versteht und den Autor als einen sexuell obsessiven Intellektuellen porträtiert.

Von sexuellen Leidenschaften handelt (am Rande) auch der erste Beitrag des Kapitels „Literarisches im Film“. Johanna Borek begreift in „Genre und Gender: Zum *polar*“ eine Reihe französischer Kriminalfilme der 1980er Jahre bewusst nicht als Verfilmungen im herkömmlichen Sinne. Ihr geht es vielmehr um die Verschränkungen von Literatur und Film und der dabei entstehenden (Re-)Produktion von Geschlecht. So sieht sie in den von ihr untersuchten Filmen Verschiebungen der Gender-Positionen, die sich nicht aus Autor-Intentionen ableiten lassen, sondern als Effekte von Remediatierungsprozessen verstanden werden können. Ausgehend von Victor Hugos *Notre Dame de Paris* untersucht Kirsten von Hagen den Komplex von „Alterität und Medienreflexivität“ am Beispiel verschiedener Verfilmungen dieses Klassikers der französischen Literatur. Sie zeigt an den sowohl französischen als auch US-amerikanischen Filmen, wie die schon bei Hugo angelegte Medienreflexivität im 20. Jahrhundert auf ganz unterschiedliche Weisen aktualisiert wird. Ein anderer Klassiker der französischen Literaturgeschichte (der übrigens auch schon bei Gagos Ausführungen zu de Oliveira ins Spiel gebracht wurde) ist Ausgangspunkt des Beitrags von Marijana Erstić: Gustave Flaubert beschreibt in *Madame Bovary* ausführlich die visuelle Vorstellungskraft seiner Protagonistin. Anhand des jeweiligen Umgangs mit Darstellungen der Bildenden Kunst zeigt Erstić in Anknüpfung an den Kunsthistoriker Erwin Panofsky, wie sich die Verfilmungen von Jean Renoir und Claude Chabrol in Bezug auf den literarischen Prätext positionieren.

Nach diesen Beispielen einer filmzentrierten Intermedialitätsforschung steht im letzten Kapitel unter dem Titel „Filmisches in der Literatur“ wiederum die Literatur im Vordergrund, wobei die ausgewählten Texte alle der aktuellen Gegenwartsliteratur entstammen. Susanne Schlünder unterzieht Tanguy Viels Roman *Cinéma* einer genauen Lektüre, der einen Kriminalfilm von Joseph Mankiewicz nachzuerzählen versucht. Schlünder interessiert sich dabei besonders für die medialen Kopplungen und Simulationseffekte dieses Romans und dessen Modellierungen von Wirklichkeit in einer zunehmend komplexer werdenden Mediengesellschaft. Diese Mediengesellschaft fußt nicht zuletzt auf der Entwicklung des Fernsehens. Kathrin Ackermann untersucht am Beispiel von Jean-

Philippe Toussaint, Delphine Coulin und Jean-Hubert Gailliot „Televisive Fiktionen in der französischen Literatur“. Sie zeigt dabei, wie die Autoren in ihren Romanen auf verschiedene Aspekte des Fernsehens (als Dispositiv) rekurrieren und verknüpft damit die Erwartung, dass das Fernsehen doch noch sein in der Literatur bislang zu wenig entfaltetes ästhetisches Potenzial zur Geltung bringen kann. Ebenfalls einem durch das Fernsehen geprägten Schreiben widmet sich Viola Prüschenk. Am Beispiel von *La fabrique des cérémonies*, einem Roman des aus Togo stammenden Kossi Efoui, untersucht sie in Anlehnung an das Konzept des filmischen Schreibens die literarischen Strategien, die ein televisives Schreiben charakterisieren. Dieser Beitrag gibt zudem eine letzte Antwort auf die eingangs gestellte Frage, ob es kulturspezifische Funktionen von intermedialen Bezügen gibt: Ja, denn im afrikanischen Kontext dienen diese vor allem der Artikulation einer postkolonialen Selbstbestimmung und -reflexion, wie dies auch schon im Beitrag zu Sembene zu sehen ist.

So lassen sich über die hier hervorgehobenen Querverbindungen noch viele weitere herstellen. Gegenstand der Intermedialitätsforschung ist schließlich stets ein Netz aus Bezügen, die es zu entdecken und zu analysieren, zu kontextualisieren und zu historisieren gilt. Insofern versteht sich dieser Band als ein Diskussionsbeitrag, der bewusst methodische und theoretische Reflexion mit Einzelanalysen, filmwissenschaftliche mit romanistischen Fragestellungen verknüpft. Manches bleibt dabei widersprüchlich, vieles wirft neue Fragen auf. In jedem Fall ist den Beiträger/innen für die Mühe zu danken, ihre Diskussionsbeiträge so zu halten, dass sie (hoffentlich) auch jenseits eines engen universitären Kreises mit Gewinn zu lesen sein mögen.