

Iteration

Zum Verhältnis von Film und Literatur

Bei der Übertragung literaturanalytischer Mittel auf den Film mangels praktikabler filmanalytischer Ansätze ergeben sich Fragen der Kompatibilität. Liegt beiden Medien ein vergleichbares Verständnis von Erzählen zugrunde oder zwingt deren unterschiedliche Verfasstheit dazu, speziell ausgerichtete Instrumentarien zu entwickeln? Gemeinsam ist beiden Formen des Erzählens sicherlich ein Erzählen

mittels Sukzession, einer zeitlichen Ausdehnung. Im Film womöglich auf einer weit offensichtlicheren Ebene, indem 24 Einzelbilder pro Sekunde die Zeit in kleinere Einheiten zerlegen als ein vollständiger Satz. Zeitliche Ordnungsparameter, eine Form von Chronologie scheint ein Strukturmerkmal jeglicher Erzählweise zu sein, die totale Gleichzeitigkeit aller Erzählinhalte in einer punktuellen Präsenz dagegen unvorstellbar. Genettes „Die Erzählung“ schlägt für die Analyse dieses Aspekts Kategorien der Ordnung (Zeit der Erzählung, Analepsen, Prolepsen etc.) und der Dauer (Anisochronien: Summary, Pause etc.) vor. Diese, so meine Behauptung, können ohne große Schwierigkeiten auf den Film angewendet werden. Verwirrender wird die Suche nach einer filmischen Entsprechung der literarischen Kategorien des Modus und der Stimme. Ist der Regisseur ein Äquivalent zum realen Autor und kann man ihn daher ebenso getrost streichen? Oder ist ein arbeitsteilig arbeitender Komplex von Entscheidungsträgern anzunehmen, der entscheidenden Einfluss auf die Konzeption des Erzählers hat: Erzählt die Kamera oder das Auge dahinter? Oder bilden Bildkader, Fokus oder vorfilmische Realität separate Erzählinstanzen?

Als entscheidend muss wohl auch festgestellt werden, dass der Film im Gegensatz zur Literatur die Möglichkeit besitzt, auf mehreren Ebenen simultan zu erzählen. Zum einen auf der Bildebene, zum anderen auf einer sprachlichen Ebene, beispielsweise durch einen Erzähler aus dem Off oder sprachliche Zusätze (Ort- und Zeitangaben, Untertitel). Dabei ist es nicht immer so, dass sich beide Erzählinstanzen kohärent zueinander verhalten, d. h. zu einer Erzählinstanz zusammengefasst werden können. Dies nötigt dazu, auch in der Analyse beide Ebenen getrennt voneinander zu untersuchen. Während die rein sprachliche Erzählinstanz der Literatur eng verwandt ist und alle Kategorien Genettes ohne Einschränkung übernommen werden können, erscheinen visuelle Gestaltungsmöglichkeiten zunächst defizitär. Nimmt man

die Kamera als Erzähler an, sind Ordnung und Dauer in Bezug auf die Praktikabilität ihrer Kategorien nicht betroffen, jedoch Modus und Stimme.

Der Modus erfährt gegenüber Genette eine Einschränkung, als dass interne und externe Fokalisierung lediglich zur Frage einer räumlichen Perspektive, eines point of view werden. Ausgenommen sind Traumszenen oder sich als Imagination ausweisende (vielleicht introspektiv) und verfremdete Sichtweisen, also eine Visualität, die sich von einer zuvor etablierten filmischen Realität unterscheidet und unmittelbar auf mentale Zustände verweist (Unschärfe → Benommenheit, die „rosarote Brille“ etc.). Anderweitige Verfremdungen, wie zu Beispiel die Welt aus der Sicht eines Aliens, lassen sich wiederum prinzipiell auf räumliche Fragen reduzieren. Die Möglichkeit zu einem umfassenden, differenzierten Psychogramm bleibt eingeschränkt und ist nicht mit dem Informationszuwachs durch literarische Mittel zu vergleichen.

Zudem fällt es schwer, sich ein visuelles Äquivalent zu einer Nullfokalisierung vorzustellen, eine Innenansicht, die zugleich über den Horizont einer einzelnen Person hinausgeht, wie es der allwissende Erzähler tut. Ein Wechsel der Perspektive kann nur innerhalb des bimodalen Systems Außensicht – Innensicht stattfinden, das sich nicht auf eine Person beschränken muss, insofern potentiell polymodal veranlagt.

Was die Stimme betrifft, so ist die Kamera lediglich als heterodiegetischer Erzähler zu denken. Wird sie nicht der Sicht einer Person zu- oder untergeordnet, steht die Kamera außerhalb des fiktiven Raums und nimmt keinen Einfluss auf das Geschehen. Abweichungen hiervon spielen immer mit der Brechung einer filmischen Illusion und eines dokumentarischen Anspruchs.

Unterschieden von solch partieller Umdefinition oder Einschränkung ist jedoch die Kategorie der Frequenz, deren Untersuchung auf eine grundlegende Differenz von Literatur und Film hinweist. Mit narrativer Frequenz bezeichnet Genette die Wiederholungsbeziehungen von Erzählung und Diegese, von Ereignissen und deren narrativer Umsetzung. Dieser Aspekt, so Genette, sei auch in der Literaturwissenschaft nur wenig beachtet worden, speziell das mehrmalige Erzählen identischer Ereignisse oder eine Wiederholung sich gleichender Handlungsabläufe innerhalb der Diegese. „Identische Ereignisse“ oder die „Wiederkehr desselben Ereignisses“ soll nicht die absolute Übereinstimmung von Ereignissen bedeuten, was ohnehin unmöglich sei, sondern bezieht sich auf ähnliche Ereignisse, die „allein unter dem Blickwinkel ihrer Ähnlichkeit betrachtet werden.“ („Die Erzählung“. S 81)

Genette kommt auf vier mögliche Fälle des Verhältnisses von Erzählung und Geschichte. Formelhaft dargestellt wären dies:

1E/1G oder nE/nG. Hier stimmen Anzahl der Ereignisse der Geschichte und deren Erwähnung in der Erzählung überein. Erzählung und Diegese stehen in einem singulativen Verhältnis. Dabei kann es sich um ein einzelnes Ereignis oder um eine Ereignisfolge handeln, die in der Narration übernommen werden.

nE/1G. Bei diesem Typ übersteigt die Anzahl der Ereignisse der Erzählung die der Diegese. Ein einzelnes Geschehen wird einer mehrmaligen Erzählung zugrunde gelegt. Genette nennt dies repetitive Erzählung.

1E/nG. Der letzte Typ drückt ein umgekehrtes Verhältnis aus. „Diesen Typ von Erzählung, wo eine einzige narrative Aussage mehrere Fälle desselben Ereignisses zusammenfasst (d. h. um es noch einmal zu sagen, mehrere Ereignisse, die nur nach Maßgabe ihrer Ähnlichkeit betrachtet werden), nennen wir iterative Erzählung.“ („Die Erzählung“, S.83) Entscheidend ist, dass die Zusammenfassung bestimmter Ereignisse „nach Maßgabe ihrer Ähnlichkeit“ in einem abstrahierenden Verhältnis zu den tatsächlichen Ereignissen steht. Die Erzählung darf nicht zur Illustration oder Ähnlichem auf eines dieser zusammen zu fassenden Ereignisse zugreifen, sondern drückt sich allein in einer verallgemeinernden Bezugnahme aus. In einer Fußnote schreibt Genette: „Wichtig ist, dass die Fälle tatsächlich zusammen, synthetisch erfasst werden. Wenn nur ein einziger erzählt wird, der alle anderen vertritt, handelt es sich um einen paradigmatischen Gebrauch der singulativen Erzählung: ‚Ich schildere eine dieser Mahlzeiten, die gleichzeitig eine Vorstellung von den übrigen vermitteln mag.‘“ („Die Erzählung“, S.83) Der Iterativ selbst muss also als eine Art formelhafte Darstellung verstanden werden, die die Individualität der Ereignisse unberücksichtigt lässt. In der rückwendigen Anwendung auf den Einzelfall können Abweichungen von einer zuvor festgestellten Regelmäßigkeit, wie die Unterbrechung einer Gewohnheit, Sensation etc. stark kontrastiv hervorgehoben werden.

Wiederum auf den Film angewandt, stellen die ersten beiden Typen singulativen Erzählens keine Probleme dar. Die Übereinstimmung von Erzählung und Diegese ist eine Grundstruktur stringenter Erzählens: Abfolge und konkreter Einzelfall. Auch für den repetitiven Typ lassen sich Beispiele finden, Genette selbst nennt „Rashomon“, in welchem ein Ereignis aus vier unterschiedlichen Perspektiven aufeinander folgend geschildert wird. (Jedoch wird nicht mehrmals ein identisches Ereignis, sondern jeweils mit signifikanten Modifikationen geschildert.)

Begeben wir uns nun auf iterative Spurensuche.

In „In the mood for love“ von Wong Kar-Wai werden beispielsweise Gänge der Protagonisten zum Nudelstand gezeigt. Unterlegt sind diese Sequenzen durch ein wiederkehrendes musikalisches Thema, das jedoch auch in anderem Zusammenhang auftaucht. Über die Musik wird so eine Verweisstruktur hergestellt, die über eine rein visuelle Bezugnahme nur schwer hergestellt werden könnte. Nicht nur die Gänge in die Garküche werden zueinander in Beziehung gesetzt, sondern auch eine Ähnlichkeit zu unterschiedlichen Handlungsabläufen ausgemacht. Gleichzeitig wird so dem einzelnen Akt des Nudelholens Individualität abgesprochen, er wird schematisch, zur Schablone. Das mehrmalige Erzählen dieses Ereignisses und die Möglichkeit, jedes einzelne in einen, zugegeben vagen und nicht genau zu bestimmenden zeitlichen Kontext, chronologisch zu überführen, weist diese Sequenzen als singulativ aus. Zwar werden Ähnlichkeitsbeziehungen hergestellt, diese sind aber nicht maßgebend. Ort und Handlung stimmen überein, der in die Narration übernommene differierende Zeitpunkt macht jede einzelne trotz allem zu einer singulären Sequenz.

Eine weitere, scheinbar iterative Züge tragende Sequenz findet sich in Vinterberghs „Das Fest“. Der Sohn des Familienoberhaupts kommt, nachdem er die entlarvende Rede gehalten hat, in die Küche und unterhält sich mit seinem Freund, dem Koch. Dieser wirft ihm vor, sein Vater komme gleich ebenfalls in die Küche und verlange wie jedes Mal seinen Schnaps. Damit sei die Sache dann wieder erledigt. Durch einen Charakter des Films wird der Ablauf einer Szene vorweggenommen und als gewohnheitsmäßig klassifiziert. Aufgrund außerhalb des Films liegender ähnlicher Szenen erfährt die Aktualität der gegenwärtigen Szene eine Relativierung. Der durch den Koch hergestellte Zusammenhang mit identischen Situationen schränkt die Singularität der Handlung des Vaters zwar ein, indem sie durch Kontextualisierung subsumiert werden kann. Hier einen Iterativ anzunehmen, hieße die Erzählung zumindest zeitweise dem Koch zu übergeben, wofür jedoch keine Evidenz besteht. In der Literatur ließen sich Beispiele finden, in welchen das Geschehen durch Charaktere kommentiert wird, ohne diese zeitweilig als Erzähler behandeln zu müssen. Stärker jedoch widerspricht der Kategorie des Iterativs das induktive Verhältnis von Einzelszene und Gesamtheit aller ähnlichen Szenen. Ausgehend von einem bestimmten Ereignis eine Verallgemeinerung in Hinblick auf Ähnlichkeitsbeziehungen zu anderen Ereignissen herzustellen hieße, wie Genette in der genannten Fußnote zeigt, einen „paradigmatischen Gebrauch der singulativen Erzählung“ anzustrengen.

Die im Iterativ hergestellte Abstraktion scheint dem Film durch dessen mediale Verfasstheit unzugänglich zu sein. Bilder eines Ereignisses sind immer Bilder eines bestimmten Ereignisses, d. h. konkret, singulär oder paradigmatisch.

Eine Möglichkeit, im Film iterativ zu erzählen, findet sich meiner Meinung nach in Dominik Grafts „Der Felsen“. Gemeint ist die Szene, in der sich Kathrin nach dem Krankenbesuch bei Jürgen im Auto Roberts befindet und zurück ins Hotel gefahren wird. Man sieht ihren Kopf gegen die Scheibe gelehnt und die Erzählerstimme spricht davon, ihr sei klar geworden, Jürgen schon vor dem eigentlichen Abschied nicht mehr geliebt zu haben. Das Gesehene und Erzählte weichen hier voneinander ab. Das Erzählte ist zeitlich ungefähr, als ein Gefühl, das allen möglichen und tatsächlichen Situation der jetzigen Szene vorgängigen Zeit, auch der außerhalb des Films, zu Grunde gelegen haben muss, einzuordnen und sie dahingehend synthetisiert, eine Ähnlichkeitsbeziehung erstellt. Das zum Eingesprochenen sichtbare Bild stellt keine solch angesprochene Situation dar, sondern zeigt die weibliche Hauptdarstellerin. Somit kann der Sprechertext nicht als direkter Kommentar der Szene und diese nicht als Illustration desselben verstanden werden. Tatsächlich findet der Iterativ aber auf einer rein sprachlichen Ebene statt, indem verallgemeinernd von Ereignissen in der Vergangenheit gesprochen wird. Diese kommen nicht zur Darstellung und ermöglichen so den Iterativ der Rede. Zudem werden die angesprochenen Szenen nicht konkret benannt, es wird lediglich von einer sie verbindenden emotionalen Konstitution der Akteure ausgegangen.

Es scheint mir daher keine Möglichkeit zu geben, auf einer rein visuellen Ebene iterativ zu erzählen. Dem Bild allein ist es nicht möglich, von der konkreten Situation zu abstrahieren und verallgemeinernd in begrifflicher Qualität eine Regelmäßigkeit zur Darstellung zu bringen. Ähnlich wie der Name immer einen bestimmten Namensträger meint und nicht deren Gesamtheit, steht das Bild zu dem Abgebildeten in singulativer Verweisung. Die Semiotik des Films scheint eine Polysemie vergleichbar einer ikonographischen Schrift nicht zuzulassen. Zwar besitzen hier ebenfalls gegenständliche Darstellungen eine kommunikative Funktion, die aber im exemplarischen Verhältnis zwischen Dargestelltem und Denotat begründet ist. Das Filmbild meint dagegen immer das, das es zeigt.

Eine mögliche Form, neben einer voice-over-narration, filmisch und rein visuell iterativ zu erzählen, jedoch nur andeutungsweise und stark bewegungsorientiert, wäre die Überblendung. Mehrere Versionen der gleichen Handlung übereinander zu legen, würde in einem Akt des Erzählens mehrere Ereignisse synthetisieren. Indem Variationen so als Abweichungen von

einer Norm oder Gewohnheit erfasst werden, stünde der Aspekt der Ähnlichkeit maßgebend im Vordergrund. Iteration durch die Herstellung einer Deckungsgleichheit reflektiert die prinzipielle Unmöglichkeit einer Iteration nach Genette mit, da Einzelszenen zwar unkenntlich, jedoch nicht vollkommen gelöscht werden.