



**Repräsentations- und Visualisierungsstrategien
von Mythen im Komparatistik-Seminar:
Untersucht am Beispiel von Arnaud des Pallières'
Film und Heinrich v. Kleists Novelle Michael
Kohlhaas**

**Dr. Aberkane Ali : Maître de conférences B
Littérature allemande**

Received: 14/07/2018

Accepted: 12/09/2018

Résumé

Depuis le début du XVI^e siècle, le personnage-mythe de *Michael Kohlhaas* ne cesse d'être représenté et repris à travers une réception riche et diversifiée, qui s'étend d'une littérature germanophone proprement traditionnelle à des adaptations cinématographiques au XXI^e siècle. Ce personnage historique, répondant initialement au nom de « Hans Kohlhaas », est celui de la célèbre nouvelle d'Heinrich von Kleist portant le même titre, parue définitivement en 1810 dans un contexte préévolutionnaire allemand. Il incarne un éternel idéal et un mythe d'auto-justice exacerbée par un système féodal totalitaire. Son adaptation franco-allemande au cinéma par le scénariste Arnaud des Pallières en 2013 témoigne d'une réception trans-médiale et transculturelle déterminante dans l'insertion des Nouveaux Médias en séminaire, notamment en littérature comparée. Outre son aspect pédagogique d'« artefact » transculturel, 'Michael Kohlhaas' permet une diversification des modes de réception, dont le présent article fait l'objet.

Abstract

Seit dem 16. Jahrhundert erfährt die deutsche Mythos-Figur *Michael Kohlhaas* neue und vielfältige Darstellungsformen, deren kulturgeschichtlicher Stellenwert durch eine intensive

interkulturelle und transmediale Rezeption in den Mittelpunkt gerückt wird. Diese Figur geht ursprünglich auf einen bescheidenen Pferdehändler namens Hans Kohlhaase zurzeit der Luther-Reformation zurück, der sich selber Recht verschaffen möchte. Ihr Repräsentationsspektrum überschreitet die Grenzen des deutschsprachigen Kulturraums, dessen transmedialer Einsatz im Seminar für Komparatistik und im Kontext des sogenannten *Medial Turn* der Literaturwissenschaften hiermit einer Analyse unterzogen wird. Daher lässt sich fragen, wie die Novelle Heinrich von Kleists und der Film Arnaud des Pallières' im Komparatistik-Seminar als Materialien zur Optimierung von Lernstrategien und -kompetenzen bei Studenten sowie zur Illustrierung einer Semiotik kultureller Artefakte im literarischen Vergleich beitragen könnten.

Keywords: Kohlhaas, Interkulturalität, Transmedialität, Kleist, Film

Einleitung

Heinrich von Kleists Held „Michael Kohlhaas“ hat den Status eines doppelten Mythos, und zwar den eines historischen und medialen Mythos, dessen intermediale und interkontextuelle Rezeption sowie Einbettung ins Seminar für vergleichende Literaturwissenschaft auf zwei Axialitäten angewiesen ist: eine diachrone und synchrone. Während die Erste die Kontinuität seiner historischen Rezeption indiziert, bezieht sich die Zweite (synchrone) auf die medienspezifische Adaption desselben Mythos, die den Fluss einer historisch bedingten Wiederaufnahme des Kohlhaas-Mythos unterbricht und anderen Adaptions- und Rezeptionsmodi Raum schafft. Arnaud des Pallières' deutsch-französische Filmadaption von Michael Kohlhaas (2013) erweist sich als entsprechendes Beispiel dafür, und im Seminarkontext (für Medienkomparatistik) als wesentliches Material zugunsten eines intermedialen Dialogs und Vergleichs. Daher lässt sich über das Potenzial und die Rolle verbaler und szenischer Medien bei der Optimierung der medialen Kompetenz von Lernenden fragen. Welchen Raum bieten sie dann für ästhetische Eröffnung und welche Wahrnehmungsmodi ermöglichen sie den Rezipienten einer Fremdsprache und -kultur? Inwiefern fungieren Sie als Artefakte für mediale Transformation und welchen pragmatisch-kognitiven Stellenwert weisen sie für den intermedialen Vergleich auf?

1-Historische Interkontextualität und Displacement:

Wie zuvor bereits angedeutet, hat der Mythenkomplex Kohlhaas eine lange und vielfältige Rezeptionsgeschichte hinter sich. Interessante Beispiele dafür bieten Christoph Heins Bearbeitung des Kohlhaas-Stoffes in seiner Erzählung *Der neuere (glücklichere) Kohlhaas*¹ sowie E.L. Doctorows Roman-Adaption *Ragtime*², in denen von Protagonisten namens Hubert K. und Michael Coalhouse³ die Rede ist. Seine kontextuelle und mediale Einsetzbarkeit lässt sich grundsätzlich dadurch erklären, dass Kohlhaas das ewig angestrebte Ideal oder Motto der Selbst-Gerechtigkeit symbolisch verkörpert.

Die Konzentration der Darstellungsmöglichkeiten auf den Einzelfall eines bescheidenen, dem feudalen Behördentotalitarismus zum Opfer fallenden Pferdehändlers, vermag dessen Aktualität begründen und aufrecht erhalten. Dies führt parallel zu einer Projektion der diskursiven Kontinuität von Totalitarismen und deren Gewaltmechanismen.

Sowohl der Film als auch die Novelle zeigen auf Grund historisch-fiktionaler Anspielungen, wie arbiträr Herrschaftssysteme sein können: beide Medien gelten auf Grund ihrer Historizität als relevante Grundlagen landeskundlichen Wissens und Vergleichsvermögens.

Sie illustrieren auf eine anachronistische Art und Weise, wie Rezeption geschichtlich und transkulturell fungiert. Literarizität, Fiktionalität und **Historizität** kommen in den folgenden, „fingierten“ Dialogszenen hybrid vor, sodass die Reformation Martin Luthers und der Kontext der Inquisition Südfrankreichs und Spaniens ineinander anachronistisch „verschmelzen“. Das Bibelbuch als Sinnbild dafür wird im Film sogar als Requisit integriert:

Unter diesen Umständen unternahm der Doktor Martin Luther das Geschäft, den Kohlhaas [...] in den Damm der menschlichen Ordnung zurückzudrücken [...]: „Kohlhaas, der du dich gesandt zu sein vorgibst, das Schwert der Gerechtigkeit zu handhaben, was unterfängst du dich, Vermessener, im Wahnsinn stockblinder Leidenschaft, du, den Ungerechtigkeit selbst, vom Wirbel bis zur Sohle erfüllt?“⁴

Die der vorigen Textpassage möglicherweise entsprechende Filmsequenz betont ebenfalls den ambivalenten Charakter der gewaltig

unternommenen Guerilla, die Kohlhaas gegen Ungerechtigkeit unermüdlich führt. Sie veranschaulicht in dieser Hinsicht einen Kampf zwischen Moral und Unmoral, aber auch zwischen lethargischem Fatalismus und rebellisch-selbstbewusster Schicksalsbestimmung. Der filmische Dialog thematisiert neben einem äußeren Konflikt den innerlichen Streit mit sich selbst, indem das „Rechtsgefühl“ Kohlhaas’ dem „einer Goldwaage glich.“⁵

Der Film reflektiert im Allgemeinen die Mentalität einer Nation⁶ im Wandel und versetzt eben die *historische Reflexion* in die Mentalitätsgeschichte über die sich formende deutsche „Nation“ der Reformationszeit. Der im Novellentext collagierte und eher Distanz auslösende Brief von Luther an Kohlhaas wird durch die Technik des trennenden Schnittes szenisch wiedergegeben:

Abbildungen N° 1 : Die Begegnung von Kohlhaas mit Martin Luther⁷



Im Kontext medialer Reproduzierbarkeit künstlerischer Werke wies bereits der Historiker und Geschichtsphilosoph Walter Benjamin darauf

hin, sowohl die Historizität als auch die *Medialität* künstlerischer Rezeption in Rücksicht zu nehmen, wobei die intermedial bedingte Rezeption dem Rezipienten (hier dem Studierenden im Vergleich) immerhin neue Wahrnehmungsmodi eröffnet:

Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektion auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich sondern auch geschichtlich bedingt.⁸

Diese Hybridität der Räume impliziert auf methodisch-theoretischer Ebene und für ihre eigene Untersuchung die „Anwendung interaktionischer Theorien“⁹, die im Endeffekt für eine synkretische Rezeption, bzw. für einen aktiven „Medienrezipienten“ in beiden Medien plädieren (vor allem auf semiotischer Ebene), deren diskursive Vielschichtigkeit die Lernenden im Komparatistik-Seminar auf eine Kombinatorik ihrer methodischen Kompetenzen aufmerksam machen sollte.

Ähnlich wie in der Leserforschung hat man nach diesen Überlegungen auch im Hinblick auf Film und Fernsehen den Zuschauer als „zweiten Schöpfer“ bezeichnet, der die gezeigten Bilder seinem Bewusstsein und seiner Erfahrung entsprechend zu einer Wirklichkeit rekonstruiert.¹⁰

Sowohl der Novellen- als auch Filmtext heben einen Realismus, der zur eigenen diachronen und synchronen Kontextualisierung des Kohlhaas-Mythos führt, hervor. Dieses Vermögen, von einem verbalen in einen non-verbalen Diskurs zu übergehen, verdankt die Filmadaption ursprünglich dem Realismus deutscher Novellistik des 19. Jahrhunderts. Kleists Erzählstil und akribische Darstellung und Schilderung der Kohlhaas'schen Handlung liefern jenem intermedialen Transfer Form und Substanz.

2-Zur Psychologisierung und Dramatisierung des Heldentypus

Dem Heldentypus beider Medien kann die Charakteristik der Ambivalenz zugeschrieben werden. Im Gegensatz zu den klassischen Repräsentationen heroischer Figuren der Antike, wird in beiden Texten darum bemüht, den Protagonisten im Zwielficht von Gerechtigkeit und

Ungerechtigkeit erscheinen zu lassen. Seine starke Psychologisierung bzw. Dramatisierung trägt zu seiner Darstellung als Gerechtigkeit und Gewalt inkarnierende Figur bei, deren angestrebtes Selbstgerechtigkeitsideal die Gewaltmechanismen entstehender Revolutionen zugleich an den Tag legt.

Diese Darstellungsweise vermag die Evidenz oder den Anspruch auf absolute Identifikation oder Empathie zu relativieren und dem Zuschauer oder Leser Urteilsfreiheit zuzulassen. Daher wird eher auf eine *objektiv-distanzierende Reflexion* als auf eine emotional beladene oder emphatische Selbstidentifikation fokussiert.

Wenn die narrative Struktur beider Texte (des visuellen und verbalen) in Betracht gezogen wird, stellt man eigentlich fest, dass der Novellentext zwecks objektiver Distanzierung auf die Dominanz auktorialer Erzählweise stützt, während der Film in dieser Hinsicht einer Distanz räumlich-visueller Natur bedarf. Der Konvergenzpunkt beider Erzählperspektiven mag seinen Grund in der „Absenz“ einer explizit wahrnehmbaren Erzählinstanz haben.

Dennoch zielt die akzentuierte Dramatisierung des Helden eher und paradoxerweise auf eine Nähe zum Geschehen selbst zuungunsten einer emphatischen Selbstidentifikation mit dem Helden. Der Erzählmodus im Novellentext und Film beruht also auf einem Spiel der erzählenden und rezipierenden Instanzen, bei dem das Szenische dominiert. Martinez und Scheffel merken dazu:

[...] wir [haben] bereits ein Beispiel dafür kennengelernt, daß eine Erzählung im Rahmen der szenischen Erzählform die Technik der dramatischen Darstellung nutzen und die Präsenz eines Erzählers in einzelnen Passagen scheinbar bis auf Null reduzieren kann. Während in solchen Fällen die Illusion einer unmittelbaren Nähe zum erzählten Geschehen entsteht, sind die unterschiedlichen Formen des summarischen Erzählens [...] wie die Mittelbarkeit der Erzählung in den Vordergrund rücken und [die] den Eindruck eines gewissen Abstands zum erzählten Geschehen hervorrufen kann.¹¹

Im Anschluss an Franz M. Eybls Analyse¹² des Novellentextes, personifiziert Kohlhaas jene dramatischen Momente von Skepsis, Existenzkrise und Selbstbefragung, die einen Zwiespalt zwischen „Sich-

Recht-Schaffen' und ‚Entsetzlich-Sein‘¹³ in den Mittelpunkt der dargestellten Gesamtproblematik rücken. Sowohl im Film als auch im Novellentext verinnerlichen beide ‚Kohlhaas-Versionen‘ jene immanente Kritik oder Relativierung absoluter Ideale.

Darüber hinaus strahlt Kohlhaas eine Negativität aus, deren Gehalt eben in der Ambivalenz der eigenen scheiternden Revolution liegt. Seine Revolte projiziert zugleich den Zerfall der Ideale einer Moderne, wobei Kleist auf den nach der Französischen Revolution entstandenen Terror implizit hinweist und auf die möglichen Konsequenzen der späteren Märzrevolution zugleich Bezug nimmt. Die Desillusionierung über die Legitimität des Kohlhaas'schen rebellischen Unternehmens wird mittels der Umstellung des Helden vom agierenden Subjekt in ein instrumentalisiertes Objekt suggeriert, nämlich im Sinne ‚einer von den Herrschenden des Mittelalters und der Renaissance tolerierten Revolte [...]‘¹⁴.

Abbildungen N° 2: Der Blick der toten Gattin / Licht-Dunkel-Kontrast¹⁵



Der „Pyrrhussieg“¹⁶ oder falsche Sieg Kohlhaasens führt zur Steigerung der Schicksals-Ironie durch den Gewinn seines Prozesses und den gleichzeitigen Verlust von Haushalt (Ermordung der Gattin) und Leben: beide Heldversionen entpuppen sich als *Aktant-Subjekte*¹⁷ eines verletzten Rechtsgefühls und einer Dualität von Tod und Leben (siehe die vorigen Abbildungen N° 2), wie es die vorliegenden Szenen veranschaulichen; die Szene im Film stützt auf Doppelheit von Dunkeln und Licht sowie auf Parallelmontage zweier Szenen, aber auch auf den im Novellentext präsenten Farbenkontrast einer „Leiche, weiß wie Schnee“ und von einem „schwarze[n] Tuch“¹⁸. Auf auditiver Ebene betont die tragisch ausklingelnde Trommelmusik ihren elegischen Ton:

[...] sie lag, mit starrem, schon gebrochenen [sic!] Auge, da, und antwortete nicht. Nur kurz vor ihrem Tode kehrte ihr noch einmal die Besinnung wieder. [...] Sie drückte ihm dabei mit einem überaus seelenvollen Blick die Hand, und starb.¹⁹

Aus mediendidaktischer und komparatistischer Sicht wird also die „*Entheroisierung*“ des Protagonisten im verbalen und non-verbalen Text durch die „auratische“, bildhafte Schilderung seines Heldenschicksals realisiert, das an die Don-Quijote-Figur und ihren ewigen Kampf gegen Windmühlen (siehe die folgende Abbildung N° 3) erinnert – und im Anschluss an Ernst Blochs These – als Sinnbild für bürgerlich-leidenschaftliche Moralität²⁰ fungiert.

Die Kohlhaas-Figur vermittelt ein Bild, das das Spannungsverhältnis zwischen Heroischem und scheiternder idealisierter Lebensvorstellung konstituiert. Im Hinblick auf die starke Psychologisierung jener Figur stellt sich heraus, dass der von Kohlhaas unternommene Revolutionsprozess einer „lebensweltlichen Irritation“²¹ und Melancholie, die im Medium ‚Film‘ durch die tragische Miene des Kohlhaas inkarnierenden Schauspielers Mads Mikkelsen und die Wiedergabe seiner inneren Vorgänge repräsentiert wird, gleicht.

Trotz seines fiktionalen Charakters, verkörpert Kohlhaas jene historisch-politische Zäsur, die ein politisches Subjekt in den Mittelpunkt setzt. Der prozessuale Charakter seines Unternehmens stellt einen postmodernen Subjektverlust dar, durch den die Diskurse einer utilitaristischen Moderne entlarvt werden können. Die Historizität des hier untersuchten

intermedialen Transfers zeigt den Studierenden im komparatistischen Bereich und auf diskursiver Ebene die Kontinuität eines revolutionären Paradigmas und seine gleichzeitige Infragestellung. Beide münden in die Kategorie der Ambivalenz, die zu einer permanenten kritischen Reflexion hinführt.

Abbildung N° 3: Der Kampf Don Quijotes gegen Windmühlen²²



Auf diese Weise und im Zeichen einer enttäuschten Rebellion werden die Ideale der Moderne mittels einer „Ästhetik des Scheiterns“²³ in Frage stellt. Hiermit werden heterogene Wahrnehmungsmodi von Studierenden beim intermedialen Vergleich veranlasst und ihre mediale und literaturgeschichtliche Kompetenzen aktiviert, wobei beide Medien sie dazu befähigen sollen, historisch-kulturelle Prozesse kritisch zu reflektieren. Daher kann der Gattung des historischen Films kritisches Potenzial zugeschrieben werden. Die Gattungsfrage soll im intermedialen Vergleich herangezogen werden, da die traditionelle Chronik, zu deren Autoren Kleist beispielhaft zählt, unten den diskursiven Gesichtspunkten einer multimodalen bzw. mehrdimensionalen Vertextung betrachtet wird.

3-Erzählperspektiven, Realismus und Handlungsmontage:

Die Erzählverfahren beider narrativer Medien weisen einen unverkennbaren Realismus und die Affinität einer „*ungestellten Realität*“²⁴ auf. Dies hat wohl seinen Grund darin, dass Kleists

Schreibweise durchaus avantgardistisch ist und die filmische Schreibweise des 20. Jahrhunderts vorwegzunehmen scheint. Sowohl der Als-ob-Modus²⁵ als auch die akkurate Erzählweise seiner dargestellten Welten (vor allem durch seine minutiöse Konstruktion der Diegese) bieten der filmischen Transformation bzw. Adaption des Pallières' ihren Realismus, eine Technik, die bekanntlich aus dem Einfluss des Films auf literarische Autoren des 20. Jh. hervorgeht.

Auch wenn der Begriff *Montage* in beiden Medien unterschiedliche Funktionen erfüllt, besteht zwischen seinen Varianten allerdings eine technisch-künstlerische Komplementarität und Transponierbarkeit²⁶, die ihm den Status einer „metamedialen“ und kinematografischen Figur²⁷ zugleich verleiht.

Die diegetische Fiktion erfährt durch die Integrierung schriftlicher Texte (wie etwa Brief, Anklageschrift und Mandat...usw.) trotz der relativ dominierenden Linearität der Handlungsstränge einen multimedialen Perspektivenwechsel. Dieser wird im Film durch optische Effekte und filmische Apparaturen wie Kamerabewegung akzentuiert, so dass Schriftlichkeit, Oralität und Bildlich-Szenisches in einem intermedial-kognitiven Vergleichskontext zentrale Wechselbeziehungen aufweisen. Der Rekurs auf *Off-Stimme* (hörbare Stimme in der Szene abwesender Figuren) und „*camera eye*“ versetzt die Erzählkommentare und die erlebten und konkreten Reden der Novelle in die Narrativik des Films.

In Anlehnung an Christian Metz' ‚Semiologie des Films‘ ist von einer „filmischen Narrativität“, die ein Spektrum von Denotationen und Konnotationen eröffnet sowie den kompositorischen und rezeptionsästhetischen Charakter einer filmisch adaptierten Erzählung herausbildet, die Rede. In seinem Versuch, eine Systematik und poststrukturalistisch-semiologische Reflexion von Kino und Film als Medien herauszuarbeiten, legt er das Augenmerk eher auf die syntagmatische als auf die paradigmatische Dimension filmischer Énoncés (Siehe die nächsten Abbildungen N° 4):

Plus que les études paradigmatiques, les considérations syntagmatiques sont au centre des problèmes de la dénotation filmique. Si chaque image est une libre création, l'agencement de ces images en une suite intelligible – découpage et montage – nous place au cœur de la dimension sémiologique du film.²⁸

Der filmischen Adaption kommen zwei weitere wichtige Erzählaspekte zugute, die sich in anderen Werken des Autors Kleist befinden, nämlich die konkrete Rede und der Gebrauch der dialogischen Du-Form, die das dramatische Gebilde des Filmes zum Teil konstituieren. Die konkrete Schilderung mancher Szenen – wie die Hinrichtungsszene – beruht auf diesen beiden Stilmerkmalen, die den Sentenz-Charakter der folgenden Hinrichtungsszene in beiden Medien betonen:

Der Kursfürst rief: „nun, Kohlhaas, der Rosshändler, du, dem solchergestalt Genugtuung geworden, mache dich bereit, kaiserlicher Majestät, deren Anwalt hier steht, wegen des Bruchs ihres Landfriedens, deinerseits Genugtuung zu geben!“ Kohlhaas, indem er seinen Hut abnahm, und auf die Erde warf, sagte: dass er bereit wäre! Übergab die Kinder, nachdem er sie noch einmal vom Boden erhoben, und an seine Brust gedrückt hatte, dem Amtmann von Kohlhaasenbrück, und trat, während dieser sie unter stillen Tränen, vom Platz hinwegführte, an den Block.²⁹

Im Bereich der Filmadaption werden manchmal die personale Erzählperspektive und szenisches Erzählen gebraucht, da sie dem Film die Materialität und Räumlichkeit des Sinnlich-Wahrnehmbaren substantiell verleihen können. In diesem Zusammenhang unterscheidet Gérard Genette zwischen *diégésis* und *mimésis*, wobei die Detailliertheit der Erzählung der filmischen Adaption ihren realistischen Effekt sichert oder ihn zumindest voraussetzt. In seinem *Nouveau Discours du récit* redet er u. a. von einem „Genrerealismus“, der sowohl in Literatur als auch in den bildenden Künsten zu finden sei. Er stellt bezüglich der Beziehung zwischen ‚Erzählung‘ und ‚Darstellung‘ Folgendes fest:

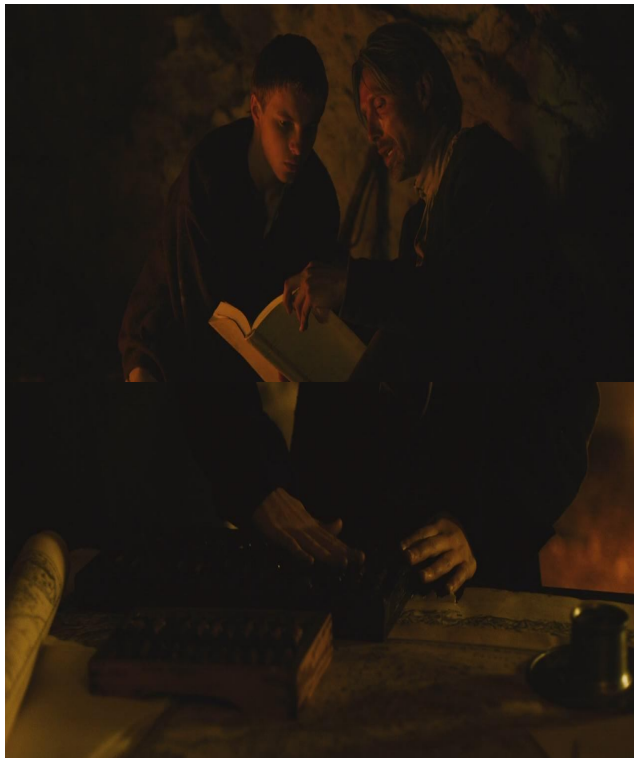
[...] le caractère détaillé du récit, qui renvoie, lui, à un fait de vitesse : il va de soi qu'un récit détaillé, en tempo de « scène », donne au lecteur une impression de présence plus grande qu'un sommaire rapide et lointain [...] ³⁰.

In dieser Hinsicht erläuterte Roland Barthes in seiner Analyse der ‚Erzählsysteme‘ das Problem der narrativen Translation oder der Übersetzbarkeit eines Erzählsystems in ein anderes, non-verbales, was die

tiefe[re] Bearbeitung einer „eklektischen“ Semiotik legitimiert (siehe Abbildungen N° 4): „[...] l’existence (actuelle) de sémiotiques différentes et concurrentes [...] faciliterait beaucoup cette voie d’analyse.“³¹

Die Konfrontation beider narrativer Welten deutet auf die Fragmentarität und Relativität von Zeit, Raum und Visuellem³² hin. Mediendidaktisch gesehen, werden die Körperlichkeit und Subjektivität des Komparatisten dadurch angeregt, die eigenen kognitiven Operationen beim Vergleich in ihren kontrastierenden Momenten aufzufassen, indem die Verquickung beider Medien den Studierenden unterschiedliche Wahrnehmungsräume und Selbstreflexion anbietet.

Abbildungen N° 4: Narrative Hybridität filmischer Énoncés³³



4-Zeitliche, multimediale und diskursive Raumkonstruktionen:

Bei Verfilmung literarischer Texte lassen sich Regisseure in der Regel von den Zeit- und Raumkonstruktionen des Ausgangstextes inspirieren.

Dennoch werden Zeit und Ort im Zeichen einer transkulturellen Rezeption weiter gestaltet bzw. modifiziert oder erweitert, sodass sie sich immerhin inter- und transkulturell erörtern lassen. Wie bereits angedeutet, erweisen sich sowohl die Novelle als auch der Film als topografisch-chronologische Vernetzungsräume, deren „anachronistisch-beweglicher“ Charakter einen vielfältigen, deiktischen Referenzrahmen in den Vordergrund setzt.

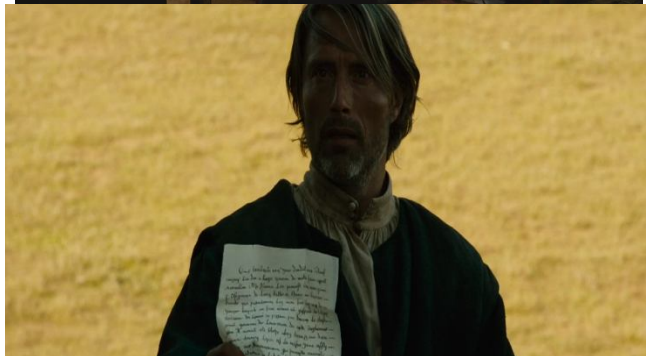
Auf diese Weise werden kontextuell-epochale Grenzen aufgehoben, da die Versetzbarkeit der Handlung zugleich eine alternierende kulturgeschichtliche Reflexionsebene herausbildet. Die Abbildung N° 6 ermöglicht, das Denotaten- und Konnotationsspektrum kanalbedingter und geschichtlicher Rezeption in Form einer (vielschichtigen) *mise en abyme* zu verdeutlichen. Dennoch divergieren Erzählzeit und erzählte Zeit in beiden Medien, weil die Filmhandlung im Gegensatz zur Novellenhandlung – die auf retardierenden Momenten manchmal beruhen kann – bei der Reproduktion der Zeitstruktur³⁴ mittels audiovisueller Mittel wie *zapping* und (weicher) Schnitt³⁵ darauf elliptisch verzichten soll. Raum- und Zeitindikatoren der Chronologie werden auch in Form eines „inneren Zeitgerüst[es]“³⁶ wiedergegeben.

Bemerkenswert ist ebenso die „Natürlichkeit“ der Zeitperzeption, die allgemein durch Tag- und Nachtwechsel – wie es in *Das Erdbeben in Chili* der Fall ist – indiziert wird. Astrale Elemente wie Mond und Sonne fungieren als Zeitindikatoren: „Sieben Monden mögen es etwa sein, genau am Tage nach dem Begräbnis meiner Frau.“³⁷ Außerdem enthalten beide Medien einen Raum für die „Koppelung bzw. Verschachtelung von Intermedialitäts- und Intertextualitätsebenen“³⁸.

Die Ankündigung des Todes Kohlhaas' erfolgt schließlich auf mythisch-narrativer Ebene durch die Vorhersage einer Zigeunerin auf dem Marktplatz im Kurfürst von Sachsen. Zwei Aspekte spielen eine bemerkenswerte Rolle dabei, nämlich der Stimmenwechsel von der dritten Person zum polyphonen Ich-Erzähler und der Zettel der Zigeunerin. Dies vermag wahrscheinlich auf den Selbstmord des Autors autobiografisch zu verweisen: „Und damit, gestrenger Herr, reichte sie mir mit ihren dünnen knöchernen Händen diesen Zettel dar.“³⁹ Sowohl die Novelle als auch der Film weisen hybride und gattungsspezifische Diskurskonstruktionen auf, die eine harmonische Verquickung mündlicher und schriftlicher Gattungen bzw. „Äußerungsakte“ signalisieren und die den Rechtsgegenstand Kohlhaasens diskursiv

strukturieren. Die folgenden Duktus-Szenen in der Anwaltskammer gelten neben dem selbst erzeugten und rebellischen „Kohlhaasische[n] Mandat“⁴⁰ als Zeichen für das juristische Unternehmen des Helden (seine Anklageschrift):

Abbildungen N° 5: Verquickung mündlicher und schriftlicher Äußerungsakte⁴¹



Die synchronische Dimension der Kohlhaas-Rezeption stützt grundsätzlich auf das Prinzip des aktiven, impliziten Lesers, der in Anlehnung an Wolfgang Iser's Auffassung die im Text bereits präsenten Leerstellen ausfindig machen soll. Die Zeitlichkeit des rezipierenden Subjekts wird somit mit einbezogen in die Rezeption beider Medien, die nicht nur auf die reine historische Situierung der Handlungsstränge, sondern ebenso auf ihren konstruktiven Charakter und ihre „Deplatziierung“ achten soll. Franz M. Eybl sieht darin das „Aktualisierungspotenzial“ der Kleist'schen Novelle:

Das große Aktualisierungspotenzial dieses Textes nun – nichts leichter, als es in das Feld der Wirkung eines klassischen“ Dichters abzuschieben, der „Überzeitliches“ zu sagen hätte. Neuerer Methodologie gemäß haben wir allerdings von einem anderen Phänomen auszugehen als von jenem der Dichter, die stiften, was bleibt. Ich möchte von der Eigenschaft eines sprachlichen Kunstwerks ausgehen, das als Artefakt der Sprache mithilfe seiner Leerstellen zu verschiedensten Konkretisationen und Lektüren einlädt und dessen Wirkung in der Beschaffenheit des Textes gegründet ist und – wenn überhaupt – erst in zweiter Linie in jener des Autors. Dieser Beschaffenheit ist nachzuspüren.⁴²

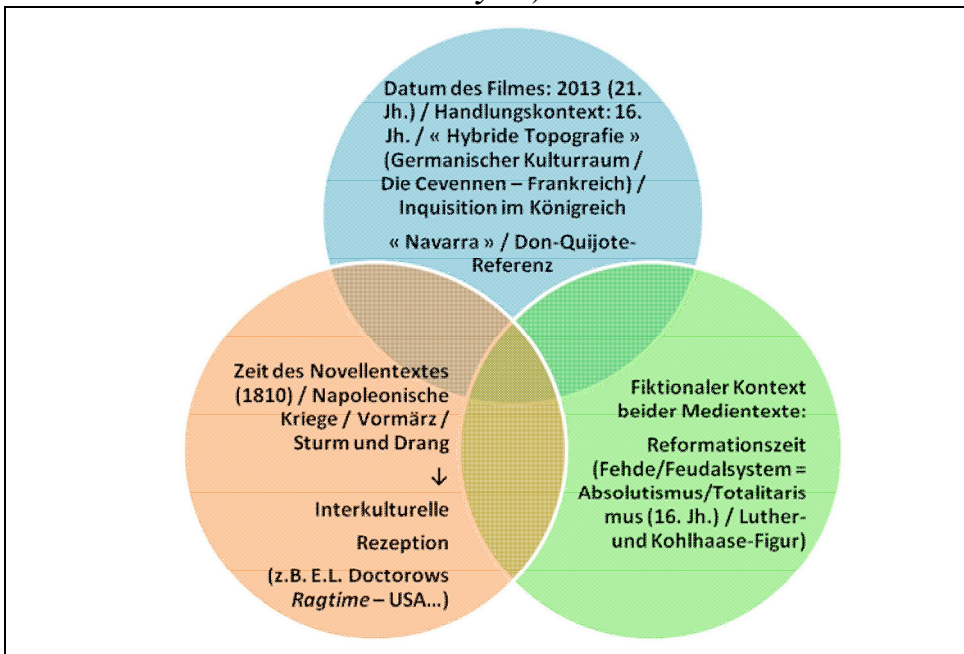
Laut Hans Robert Jaub's Aussage besteht die Aufgabe eines aktiven, nicht mehr den Text rein konsumierenden Lesers eben darin, wenn nicht überhaupt die Aufgabe jeglicher Rezeption, den Prozess einer historisch bedingten Rezeption kritisch zu reflektieren, sodass daraus ihre Kontinuität entstehen kann. Somit kann der Status eines passiven, von einem Medium zum Anderen ständig versetzten Rezipienten – in diesem Fall eines „transmedialen“ Rezipienten – überwunden werden. Dieses „prozesshafte Verhältnis“ zum Werk kann aus einem inter- und transmedialen Gesichtspunkt erhellt werden. Kohlhaas als historischer Stoff gewinnt auf diese Weise seinen Stellenwert als medialer Mythos, der durch seinen filmischen Wandel als Medium eben seine rezeptionsästhetische Kontinuität erhält. Zum Verhältnis von Autor, Werk und Publikum stellte Jaub dazu Folgendes fest:

Das geschichtliche Leben des literarischen Werks ist ohne den aktiven Anteil seines Adressaten nicht denkbar. Denn erst durch seine Vermittlung tritt das Werk in den sich wandelnden Erfahrungshorizont einer Kontinuität, in der sich die ständige Umsetzung von einfacher Aufnahme in kritisches Verstehen, von passiver in aktive Rezeption vollzieht⁴³.

Der konstruktive Charakter der Räume in Heinrich von Kleists Novelle erfolgt ebenfalls durch eine komplexe Verquickung fiktionaler und historisch faktischer Elemente der Geschichte, aus der eine kulturelle Topografie der sich suchenden und mühsam entstehenden deutschen

Nation ergibt. Neben den optischen Gegensätzen, die im Film weitgehend präsent sind, liegt – in Anlehnung an Gerhard Schulz' Kleist-Lektüre – dem novellistischen Handlungsverlauf eine „nationale“ Dualität deutscher Städte zugrunde. Diesen Gegensatz sieht er in Brandenburg und Sachsen begründet oder enthalten. Dieser entpuppt sich als Strukturelement der Gesamterzählung und verweist sogar auf den Berliner Kontext des Autors: „Der Gegensatz zwischen Hell und Dunkel durchzieht die ganze Novelle, und die am zweithäufigsten genannte Stadt in der fertigen Novelle wird Berlin sein [...]“⁴⁴.

Abbildung N° 6: Schema der historisch-kontextuellen Verquickung (*Mise en abyme*)⁴⁵



Textualität (die verbale und nonverbale) und Historizität bilden weitere zentrale Elemente in beiden Medien, deren Kombination einen kritischen Historismus in den Vordergrund setzen. Daraus ergibt sich im Sinne des New Historicism ein Wechselspiel von Faktizität und Fiktionalität, die der Handlung in den beiden Medienversionen der Kohlhaas-Geschichte einen ambivalenten, doppelten Charakter verleihen. Der Modus der Geschichtsschreibung wird dadurch zum Teil

konditioniert und neu modelliert. Die Narrativität beider Medien gründet demnach auf dieses Doppelheitsprinzip, das ihre Wechselbeziehungen zu enthüllen und zu erklären vermag. Der These Louis Montroses nach besteht „ein reziprokes Interesse an der Geschichtlichkeit von Texten und der Textualität der Geschichte.“⁴⁶

Dem Rezipienten der verbalen und nonverbalen Version des Kohlhaas-Mythos wird ein Reflexionsraum zugesagt, in dem er sich dessen eigenen Rezeptionsprozesses bewusst wird. Dieser Aspekt ist im intermedialen Vergleich von großem Wert, da er dem Komparatisten ermöglicht, sein eigenes Vergleichsverfahren zusätzlich in eine Metaebene zu versetzen.

5-Mythenkonstellation und Spiel der Signifikanten:

Sowohl verbale als auch non-verbale Texte werden in einem ästhetisch-poetischen Rahmen kodifiziert. Sind sie als Zeichensysteme oder auch als Makrozeichen zu betrachten, dann lässt sich die Syntagmatik ihrer polyvalenten und polysemen Referenzialität und Selbstreflexivität in Form eines Spiels mit Signifikanten auffassen.

Anders gesagt, vollzieht der Zuschauer bzw. der Leser verbaler Texte eine *Semie*, deren Anhaltspunkte das Zusammenspiel von szenischen Elementen, Textzitate und diversen Mythen an den Tag legen. Dies bedeutet, dass Mythen nicht nur Altertümliche, „manieristisch“ Wiedergegebene sind, sondern auch medialer Natur sein können.

Die metaphorisch-assoziative Sprache audiovisueller Filme bildet z.B. eine wesentliche Grundlage für das Zustandekommen von Denotationen und Konnotationen, die Filmräume aufs Neue definieren und eine literarische Visualität materialisieren.

Das Leitmotiv des Pferdes in beiden Medien eröffnet beispielsweise ein Spektrum von *Signifikanten* und Signifikaten. Neben seiner „vitalistisch-furiosen“ Aura, die den Helden leitmotivisch kennzeichnet und begleitet, lässt es sich ebenfalls als biblisches Offenbarungszeichen interpretieren. Seine Wildheit kann auch mit Rebellion, Revolte oder Wiedergeburt assoziiert werden.

Die Eigenschaften können als narrativ-mythologische Zeichen für Selbstgerechtigkeit und für das biblische Prinzip des „Auge um Auge, Zahn um Zahn“⁴⁷ etc.“ angesehen werden. Die Remythisierung des alttestamentlichen Enthauptungsmythos (siehe die Abbildungen N° 8) der Judith-Figur in ihrer Revolte gegen Holofernes⁴⁸ wird geschlechtsdifferenziert vollzogen, sodass der „verwirklichte“

Selbstgerechtigkeitsmythos in seiner Historizität und durch ein geschlechtliches Pendant konzipiert wird. Auch wird hier die aktuelle Genderfrage suggeriert und herangezogen, die die Frauenemanzipation in einem neuen Licht erscheinen lässt, da die Prinzessin durch Mitleid ihre Annäherung an Kohlhaas gegen die gesellschaftliche Hierarchisierung der Epoche verstößt, obwohl sie ein patriarchalisches Herrschaftssystem verkörpert.

Auch die Signifikanz des Luther-Hutes oder des Zeltes im Film (als mögliche Referenz auf das Zelt Gottes unter den Menschen in der Offenbarung des Johannes⁴⁹) spielt eine ähnliche Rolle, wobei eine Dualität zwischen Altem und Neuem Testament im Sinne einer „Arbeit am Mythos“⁵⁰ hervorgerufen wird. Dadurch werden nach Jurij Lotmans Raumsemantik topologische und semantische und Klassifikationsgrenzen⁵¹ überschritten, und zwar durch die Übertragbarkeit der Signifikanten auf andere Kontexte, Orte oder sogar narrative Systeme, wobei die Letzten in ihrer medialen Konfiguration zu situieren wären.

Die Requisiten (eig. Accessoires) im Film (z.B. der Hut Luthers) bilden nicht nur den Dekor des Filmes heraus, sondern tragen in sich als Artefakte kulturelle Funktionen, die die Historizität des Filmes und des Novellentextes indizieren.

Es wäre mit dem von Stephen Greenblatt gegebenen Beispiel des ‚Priesterhutes‘ vergleichbar, da es für das tradierte und strenge Herrschaftssystem und die protestantische Enthaltensamkeit bzw. Strenge symbolisch steht. Im Film wird den Mahnungen Luthers die unerschöpfliche Motivation Kohlhaas entgegengebracht. Über die symbolische, kritische und historische Tragweite jenes Priesterhutes bemerken die Literaturtheoretiker Anne Klawitter und Michael Ostheimer – in Anlehnung an Greenblatts Begriff der historischen „Resonanz“ – Folgendes fest:

Als materielles Denotat einer bestimmten Kultur manifestiert der Priesterhut die kirchliche Macht der vergangenen Zeit. Laut Greenblatt stehen kulturelle Artefakte wie der Priesterhut nicht still; sie werden als ausgestelltes Objekt zum Sinnträger von Konflikten und Aneignungsversuchen. An den Hut als Ding lagern sich historische Bedeutungen und Diskurse an: das historische Objekt erhält eine gewisse Resonanz und

weckt noch im heutigen Betrachter Empfindungen und Assoziationen.⁵²

Wichtige Raumzeichen sind weiterhin die Berg- und Waldlandschaften, die an sich Orte der Rebellion und des Widerstands konstituieren. Ihre Auswahl als topografische Grundlagen im Film ist bestimmt nicht das Produkt des Zufalls, weil sie bereits als mythische Einheiten oder Mytheme fungieren, die für die Handlungskonstruktion auf semiotischer Ebene sinnkonstitutiv sind.

Zwischen den beiden Naturräumen besteht eine bemerkenswerte paradigmatische Beziehung, die sogar eine *kulturgeschichtliche Tragweite* hat. Sie gelten weiterhin als oppositionelle Orte gegenüber der Stadt, die der Novellenleser oder Filmzuschauer (in diesem Fall der Studierende im intermedialen Vergleichskontext) in Betracht ziehen soll.

Abbildungen N° 7: Topografische Dominanz des Berg- und Waldmotivs⁵³



Anders gesagt, stehen gegenüber dem „zivilisierten“ Stadtraum – als Ort der Korruption und der totalitären Herrschaftsordnung – Wald und Gebirge als Naturorte, in denen ein ursprünglicher, im Laufe der Sozialisation und Zivilisation, verloren gegangener Freiheitszustand oder -ideal zurückzugewinnen oder zu erreichen wäre. Im Sinne von Herfried Münklers Mythenanalyse verkörpert der Wald den Sinnbild einer ursprünglichen germanischen Freiheit, die Kohlhaas wohl personifiziert:

Den Wäldern Germanien entwuchs auch das Pathos eines anarchischen Widerstandes gegen jede rational-bürokratische

Ordnung, egal, ob sie von außen kam und als römisch identifiziert wurde oder ob sie aus eigenen Kräften und Dynamiken entstand. Es kommt nicht von ungefähr, dass Ernst Jünger den Träger partisanischen Widerstands gegen diese Herausforderung als «Waldgänger» bezeichnet hat.⁵⁴

Die Szenen, die die Aufstände Kohlhaasens darstellten, finden mehrheitlich auf beiden Landschaften statt im Gegensatz zu den Revolte-Szenen im Novellentext, die Städte und Dörfer als grundsätzlichen Geschehensort haben. Wie bereits besagt, vermögen Wald und Gebirge die Räumlichkeit eines verlorenen Naturgesetzes heterotopisch zu inszenieren, auch wenn das Letzte Synonym für Terror, Chaos und Gewalt sein kann. Eine andere **Signifikanz** jener doppelten Topographie besteht in der Universalität des Selbstgerechtigkeitsmythos, der über geografische und kulturelle Grenzen und Spezifika hinausgeht. Der szenische Montagewechsel erinnert an die germanischen Wurzeln der Kohlhaas-Figur und verweist zugleich auf den absolutistischen Absolutismus preußischer Provenienz im 19. Jahrhundert.

Abbildungen N° 8: Begegnung Kohlhaas' mit der Prinzessin und finale Enthauptungsszene⁵⁵



Eine andere Art von *Dualität* markiert den Übergang von der Differenz sozialen Standes in einen *Geschlechtermythos*, der sowohl den entstehenden Konflikt zwischen Adel und Bürgertum bzw. Bauerntum als auch eine gespannte, parallelisierte Opposition und Konkurrenz aufzeigt. Die spannungsvolle Begegnung Kohlhaas' mit der Prinzessin⁵⁶ des spanisch-französischen Königreichs von Navarra im Film (von der die Hinrichtung seiner Gattin Lisbeth ebenso befohlen wurde) zeigt das Intrigenspiel und den Zynismus der Herrschenden sowie die abwechselnde Umstellung der sozialen und geschlechtlichen Hierarchien. Dies wird durch die „verführerische“ und zugleich autoritäre Attitüde der Prinzessin in der oberen Filmszene betont.

Die Prinzessin von Navarra verkörpert eine Herrscherin des im 18. Jahrhunderts aufgeklärten Absolutismus, die sich dem „einfachen“ Volk annähert. Neben diesem anachronischen Mythos, der aus der Aufhebung zeitlich-epochaler Grenzen hervorgeht, kann die folgende These herangezogen werden, dass die Dimension des Subjekts hier auf eine mythische Konstitution stützt. Das Dualitätsspiel zwischen dem männlichen Helden und der weiblichen Herrscherin lässt die Differenzen des sozialen Rangs momentan „verschwinden“ und schafft einer – in Anlehnung an P. V. Zima – „androgynen Subjektivität“⁵⁷ Raum.

Daraus entsteht eine Art „*Ambivalenz*“ oder „Einheit der Gegensätze“⁵⁸, die nicht nur eine geschlechtliche Differenz voraussetzt, sondern auch eine ideologische, da die Prinzessin als Sinnbild des patriarchal bedingten und etablierten Herrschaftssystems fungiert und Kohlhaas (als Mann) es leidenschaftlich bekämpft. Auf psychischer Ebene mischen sich gegensätzliche Gefühle wie Furcht und Bewunderung. Dies wird in den Filmdialogen zwischen den beiden Protagonisten, vor allem durch mimische Elemente, betont.

Diese Mytheme sind für die kulturgesellschaftlich bedingten Perzeptionen (im Auge) der vergleichenden Subjekte von großer Bedeutung, weil sie sowohl den Begriff des Imaginären neudefinieren können als auch den strukturellen Ambivalenz-Aspekt des Vergleichs in den Vordergrund setzen. Aus medien- bzw. filmdidaktischer Sicht wird dadurch die Kombinatorik semiotischer und transdiskursiver Systeme audio-visuell veranschaulicht.

In Anlehnung an Roland Barthes lassen sich die Textkonstituenten Thema, Motiv und Mythos in beiden Medien als signifikante Praxen oder *Semiosen* auffassen, deren Zeichen nicht lediglich auf eine Bedeutung

reduziert werden, sondern ein breites und vielfältiges Konnotations- und Korrelationsspektrum eröffnen. Daher sei nicht nur bzw. nicht mehr vom herkömmlichen *Mythos* die Rede, sondern von einem „zweiten“ Bedeutungssystem, das von der Offenheit der Signifikanten ermöglicht wird:

C'est qu'il faut toujours se rappeler que le mythe est un système double, il se produit en lui une sorte d'ubiquité : le départ du mythe est constitué par l'arrivée d'un sens. [...] je dirai que la signification du mythe est constituée par une sorte de tourniquet incessant qui alterne le sens du signifiant et sa forme, un langage-objet et un méta-langage, une conscience purement signifiante et une conscience purement imageante ; [...] ⁵⁹.

Interessant für die Mytheme des Kohlhaas-Films ist daher ihr doppelter Status als herkömmlich-tradierte Mytheneinheiten und zugleich offene Zeichensysteme.

Demnach wird der Sinn als Prozess verstanden, der Studierende bei ihren psychokognitiven Operationen im intermedialen Vergleichskontext dazu anregt, die Sinnkonstruktionen der Kohlhaas-Repräsentationen semiologisch und intermedial darzulegen sowie die Interdependenz ihrer semiotischen Ebenen (an-)zuerkennen.

Von besonderer Relevanz sind also diese vorigen Aspekte für die *Intersubjektivität* intermedialer Vergleichsverfahren, die (d. h. die Intersubjektivität) in ihrer Praxis dem vom Komparatisten Peter V. Zima initiierten, kardinalen Prinzip einer Dialogischen Theorie entspricht.

Seiner Auffassung nach komme dieses Prinzip nicht nur dem (intermedialen) Vergleich oder der filmischen Adaption literarischer Werke selbst zugute, sondern auch einer Metatheorie inter- und transkultureller Art:

[...] Die Auseinandersetzung mit dem fremden Wort regt dazu an, über die eigene Sprache nachzudenken, auch über die Sprache der eigenen Theorie, [...] und [ihre] kulturelle Bedingtheit. ⁶⁰

Schlussbetrachtungen

Die Visualisierung von Mythen im Komparatistik-Seminar indiziert eine Interdependenz zwischen verbalen und non-verbalen Medien, deren Spezifika als auch Konvergenzen in diesem Zusammenhang gewonnen werden können.

Der Einsatz neuer Medien im Seminar kann weiterhin dazu beitragen, die Distanz vor der Fremdsprache und -kultur zu vermindern sowie den kritischen Umgang mit ihnen zu fördern. Auf rezeptionsästhetischer Ebene und aus mediendidaktischer Sicht, bieten beide untersuchte und miteinander verglichene Medien die Aktivierung interkultureller, methodischer und medialer Kompetenz zugleich. Somit werden den Lernenden intermedialen Vergleichs ästhetische Wahrnehmungsräume – im Sinne der Roland Barthes'schen „Lust am Text“⁶¹ – eröffnet und ihr archaisch-reduktionistischer Status des Lesers oder Zuschauers als Konsument überwunden. Die „Lust“ hat die Körperlichkeit des Studierenden als Ort für die Transformation seiner Gefühldarstellungen.

Die kontinuierliche Transmutation des Kohlhaas-Mythos impliziert dennoch eine kritische und metatheoretische Auseinandersetzung mit den Dimensionen der Literarizität, Visualität und Historizität von Medien in ihrer Interaktion, vor allem, wenn es von der „Vertextungspraxis kultureller Systeme“⁶² die Rede ist.

Die Interaktion und Korrelation verbaler und nonverbaler Codes könnte dazu anregen, eine Diskurstypologie und die Differenziertheit ihrer Typen in den Rahmen einer Medienkomparatistik und -didaktik anhand semiotischer Ansätze einzubetten. Dieser methodologische Aspekt zeigt manche in den Medienwissenschaften bis heute noch verharrenden Probleme und Schwierigkeiten, die die wissenschaftliche Diskussion bis heute noch beschäftigen.

Davon ausgehend lassen sich zuletzt zwei Reflexionsebenen feststellen, und zwar eine intermediale und methodologische, die den Kompetenzbegriff hiermit erweitern und die Kontextualität eingesetzter neuer Medien als Analyse Kriterium im Komparatistik-Seminar an den Tag legen.

Verbale und nonverbale Texte gelten auch als Makrozeichen und übernehmen sogar die Funktion kulturgeschichtlicher „Depots“, deren Semantisierung seitens aktiver Rezipienten im komparatistischen Kontext das rezeptionsästhetische Kontinuum ihrer Mythen aufrecht erhält. Die Letzten werden im Gegensatz zu Themen als dynamische Einheiten begriffen, deren Signifikanten situationsbedingt und nicht auf einen einzigen Bezugskontext fixierbar sind.

Die filmische Adaption des Kleist'schen Michael Kohlhaas bietet ein breites Spektrum von weiteren Mythen außer dem der Selbstgerechtigkeit. Manche altertümlichen Mythen biblischer Provenienz werden sozusagen

„remythisiert“ und tragen immer wieder neue Bedeutungen, wie es die Begegnungsszene beider Protagonisten bzw. Schauspieler (Michael Kohlhaas und der Prinzessin von Navarra) veranschaulicht.

Die Hybridisierung der Handlungsorte und ihrer Zeitebenen ermöglichen die diskurskritische Versetzung kulturell etablierter Ideale in eine dekonstruktive Reflexion im Zeichen einer postmodernen Kritik.

Auf diese Weise fungiert der Film als konstruierter Raum, der unterschiedliche Reflexionsmomente und -ebenen darbietet. Der transmediale Charakter der Kohlhaas-Rezeption legt sowohl den Akzent auf die Offenheit der Darstellungsmöglichkeiten als auch auf die Spezifität literarischer Texte: auch wenn beide Medien bemerkenswerte und interessante Überschneidungspunkte aufzeigen und Kombinationsmöglichkeiten im Seminarkontext aufweisen, dies hindert dennoch nicht daran, ihre Spezifität an den Tag zu legen.

Davon ausgehend soll daran erinnert werden, dass der sogenannte *Medial Turn* aller Kunstformen, vor allem der Literatur, nicht ohne Folgen ist. Neben den ideologischen Implikationen, die daraus entstehen, lässt sich über den Status und den Stellenwert ihrer Literarizität fragen.

Die Kombination heterogener oder spezifischer Medien eröffnet „dritte“ Räume und neue Forschungsperspektiven, durch die literarische Texte und ihre Mythen eigentlich als Artefakte betrachtet werden, deren inter- bzw. transkulturelle Rezeption eben in Rücksicht genommen werden können.

Abschließend soll auch gesagt werden, dass der intermediale Vergleich der Kohlhaas-Versionen den Untersuchungsgegenstand weiterer Untersuchungen konstituieren sollte, da die Novelle Heinrich von Kleists ebenfalls im Rundfunk und in anderen literarischen Texten aus verschiedenen Epochen bearbeitet und adaptiert wurde.

Fußnoten

¹Christoph Hein: „Der neuere (glücklichere) Kohlhaas. Bericht über einen Rechtshandel aus den Jahren 1972/73“, in: Ders.: *Nachfahrt und früher Morgen*. Erzählungen. (Erstveröffentlichung 1980 u. d. Titel *Einladung zum Lever Bourgeois*). Suhrkamp. Frankfurt/M. 1. Aufl. 2004

²Edgar Lawrence Doctorow: *Ragtime*. Roman (Erscheinungsjahr: 1975). Übers. v. Angela Praesent. Kiepenheuer & Witsch. Köln 2011. Der historische Roman des amerikanischen Autors wurde ebenfalls filmisch adaptiert.

³Die Hein'sche Variante nimmt vermutlich und intertextuell auf den bekannten Joseph K. F. Kafkas Bezug. Aus onomastischer Sicht lässt sich der diese Namen anfangende Buchstabe ‚K‘ als Chiffre oder Zeichen für ein komplexes, vielschichtiges Intertextualitätsnetz deuten.

⁴Heinrich von Kleist: *Michael Kohlhaas*. Aus einer alten Chronik (1810). Ungekürzter Text. Hamburger Lesehefte Verlag. Husum/Nordsee 2011. S. 32. Im Folgenden als „*Kohlhaas*“ abgekürzt.

⁵*Kohlhaas*, S. 7.

⁶Siehe dazu Gerhard Rusch / Helmut Schanze / Gregor Schwing: *Theorie der neuen Medien*. Kino – Radio – Fernsehen – Computer. Wilhelm Fink Verlag (UTB). Paderborn 2007. S. 135.

⁷Aus: *Michael Kohlhaas*. Ein Film. Unter der Regie von Arnaud des Pallières. Hauptdarsteller: Mads Mikkelsen. Studio: Les Films d'Ici. Paris 2013. Alle vorhandenen Bilderaufnahmen (außer den Abbildungen N°3 und 6) werden dieser Filmversion entnommen. Im Folgenden als „*M.K. Film*“ abgekürzt. Siehe dabei Sequenz 1:12:27 – 1:13:06.

⁸Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Ders.: *Illuminationen*. Ausgewählte Schriften (Bd. 1) 1. Aufl. Suhrkamp. Frankfurt am Main 1974. S. 141.

⁹Günter Lange / Karl Neumann / Werner Ziesenis (Hg.): „Film und Fernsehspiel im Unterricht“, in: *Taschenbuch des Deutschunterrichts*. Literaturdidaktik (Bd. 2). 8. veränd. Aufl. Schneider Verlag. Hohengehren 2003. S. 698.

¹⁰Ebd., S. 698.

¹¹Matias Martinez / Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. Verlag C. H. Beck. München (7. Aufl.) 2007. S. 47.

¹²Franz M. Eybl: *Kleist-Lektüren*. Facultas Verlags- und Buchhandels AG (UTB). Wien 2007. S. 193.

¹³Ebd., S. 193.

¹⁴Peter V. Zima: *Der gleichgültige Held*. Textsoziologische Untersuchungen zu Sartre, Moravia und Camus. 2. verb. Aufl. (Band 33). WVT Wissenschaftlicher Verlag. Trier 2004. S. 28. Hier referiert der Komparatist in Anlehnung an

Bachtins Theorie des Karnevalischen auf die Indifferenz in existenzialistischen Romanen, die die Ambivalenz aller Werte oder die Gleichsetzung von Gegensätzen (wie Freiheit und Unfreiheit) kritisch darstellen.

¹⁵ *M.K. Film*. Sequenz: 0:31:54 – 0:32:56.

¹⁶ Jochen Marquardt: „Es war einmal ein Land, das hieß DDR oder Wie Kohlhaas zum Staatsbürger ward. Zu Christoph Heins Kleist-Adaption“, in: Klaus Hammer (Hg.): *Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Ein Arbeitsbuch: Materialien, Auskünfte, Bibliographie*. Aufbau-Verlag. Berlin und Weimar 1992. S. 57-58.

¹⁷ Vgl. Algirdas J. Greimas: *Strukturelle Semantik*. Vieweg Verlag. Braunschweig 1971. S. 163-166.

¹⁸ *Kohlhaas*, S. 21-22.

¹⁹ Ebd., S. 21.

²⁰ Vgl. Ernst Bloch: „Über Rechtsleidenschaft innerhalb des positiven Gesetzes (Kohlhaas und der Ernst des Minos)“, in: Ders.: *Naturrecht und menschliche Würde* (Bd. 6). Suhrkamp. Frankfurt/M. 1985. S. 93-96.

²¹ Michael Kämper-van den Boogart: „‘Ein wunderbares Gefühl. Ich erinnere mich.‘ Zur melancholischen Befindlichkeit erschöpfter Rebellen“, in: Ders.: *Ästhetik des Scheiterns*. Studien zu Erzähltexten von Botho Strauß, Jürgen Theobaldy, Uwe Timm u. a. Metzler Verlag. Stuttgart 1992. S. 58ff.

²² Siehe unter <https://www.bz-berlin.de/artikel-archiv/auf-den-spuren-von-don-qui-jote> Abrufdatum: 30.04.2018.

²³ Siehe Kämper-van den Boogaart 1992, S. 57-80.

²⁴ Vgl. Siegfried Kracauer: *Theorie des Films*. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Hrsg. v. Karsten Witte u. übers. v. Friedrich Walter u. Ruth Zellschan. Frankfurt am Main 1985. S. 11 u. 45.

²⁵ Rusch/Schanze/Schwering 2007, S. 49.

²⁶ Vgl. Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. A. Francke Verlag (UTB). Tübingen; Basel 2002. S. 45.

²⁷ Siehe dazu Helmut Schanze / Manfred Kammer (Hg.): *Metamedien*. Türen zum Netz. Baden-Baden 1998.

²⁸ Christian Metz: „Quelques points de sémiologie du cinéma“, in: *La linguistique. Revue internationale de linguistique générale* (2). u. d. Leit. v. André Martinet u. Georges Mounin. Presses universitaires de France. Paris 1966. S. 63.

²⁹ *Kohlhaas*, S. 84.

³⁰ Gérard Genette: *Nouveau discours du récit*. Seuil. Paris 2007. S. 325. Siehe auch S. 326 Anm. 1.

³¹Roland Barthes: „Introduction à l'analyse structurale des récits“, in: Ders.: *L'aventure sémiologique*. (Erstveröffentlichung: 1985 / Seuil). Les éditions Points. Paris 2015. S. 204.

³² Rajewsky 2002, S. 29.

³³ *M.K. Film*. Sequenz 0:10:00 – 0:11:22.

³⁴ In diesem Sinne spricht Ernst Grabovszki von der Komprimierung der Erzählzeit eines Textes auf Grund eines Selektionsprinzips der Filmsequenzen. Ernst Grabovszki: *Vergleichende Literaturwissenschaft für Einsteiger*. Böhlau Verlag. Wien – Köln – Weimar 2011. S. 173ff.

³⁵ Vgl. Elena Solte/ Lisa Haußmann: *Film im Fremdsprachenunterricht*.

Methoden, Tipps und Informationen (Praxisleitfaden / 1. Aufl.). Hrsg. v. Vision Kino gGmbH – Netzwerk für Film- und Medienkompetenz. Berlin 2015. S. 48. Unter:

http://www.visiokino.de/fileadmin/user_upload/publikationen/leitfaeden/Praxisleitfaden-Film-im-Fremdsprachenunterricht-barrierefrei-final.pdf . Abrufdatum: 26.04.2018.

³⁶ Eybl 2007, S. 191.

³⁷ *Kohlhaas*, S. 66.

³⁸ Vgl. Rajewsky 2002, S. 44 u. im Allgemeinen Aage A. Hansen-Löve: „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne“, in: *Dialog der Texte. Hamburgerkolloquium zur Intertextualität*. Hg. v. Wolf Schmid u. Wolf-Dieter Stempel. (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband II). Wien 1983. S. 291-360.

³⁹ *Kohlhaas*, S. 67.

⁴⁰ Vgl. *Kohlhaas*, S. 24.

⁴¹ *M.K. Film*. Siehe die Sequenzen 0:19:30 – 0:20:45 und 0:22:10 – 0:22:50.

⁴² Eybl 2007, S. 184.

⁴³ Hans Robert Jauf: „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“. Aus: Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik*. Fink Verlag. München ²1979. S. 126-127.

⁴⁴ Gerhard Schulz: *Kleist. Eine Biographie*. Verlag C. H. Beck. (Sonderausgabe). München 2011. S. 392.

⁴⁵ Das entworfene Schema stammt vom Verfasser selbst.

⁴⁶ Louis Montrose: „Die Renaissance behaupten. Poetik und Politik der Kultur“, In: Moritz Baßler (Hg.): *New Historicism*. Literaturgeschichte als Poetik der Literatur. Frankfurt am Main 1995. S. 67.

⁴⁷ Siehe dazu zum Beispiel: *Duden. Berühmte Zitate und Redewendungen*. Die muss man kennen. Unter d. Leit. v. Jürgen Hotz. Duden-Verlag. Berlin 2013. S. 20.

⁴⁸ Siehe beispielsweise dazu Sabine Kleine-Rossbach: „Lust am Köpfen. Die Decapitationsmythen von Judith und Salome“, in: *Komparatistik als Arbeit am Mythos*. (Bd. 6). Hrsg. v. Monika Schmitz-Emans u. Uwe Lindemann. Synchron Verlag. Heidelberg 2004. S. 211-221.

⁴⁹ Vgl. „Gottes Wohnung bei den Menschen / (Offenbarung 21,3)“, in: *Die Bibel*. Koedition Deutsche und Genfer Bibelgesellschaft. 1. Aufl. 2010. S. 953.

⁵⁰ Siehe Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Suhrkamp. Frankfurt/M. 4. Aufl. 2014.

⁵¹ Vgl. Martinez / Scheffel 2007, S. 141f.

⁵² Arne Klawitter / Michael Ostheimer: *Literaturtheorie – Ansätze und Anwendungen*. Vandenhoeck & Ruprecht UTB. Göttingen 2008. S. 191.

⁵³ *M.K. Film*. Siehe die Sequenzen 0:51:00 – 0:52:30 und 1:01:00 – 1:03:00.

⁵⁴ Herfried Münkler: *Die Deutschen und ihre Mythen*. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Reinbek bei Hamburg. 4. Aufl. 2015. S. S. 161.

⁵⁵ *M.K. Film*. Siehe Sequenz 1:26:43 – 1:27:56 u. Sequenz 1:55:22 – 1:58:36.

⁵⁶ Die Prinzessin-Figur gilt hier als weibliches Pendant für den in der Novelle absolutistisch herrschenden Prinzen von Meißn.

⁵⁷ Peter V. Zima: *Theorie des Subjekts*. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne. 4., durchges. u. erweit. Aufl. A. Francke Verlag. Tübingen 2017. S. 278.

⁵⁸ Ebd., S. 277.

⁵⁹ Roland Barthes: *Mythologies*. (Erstveröffentlichung: 1957 / Seuil). Les éditions Points. Paris 2014. S. 228-229.

⁶⁰ Peter V. Zima: *Komparatistische Perspektiven*. Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Francke Verlag. Tübingen 2011. S. 3.

⁶¹ Roland Barthes: „Le plaisir du texte“, in: Ders.: *Œuvres complètes* (Bd. IV 1972-1976). Neue u. korrig. Aufl. v. Éric Marty. Seuil. Paris 2000. S. 217-264.

⁶² Markus May: „Von Blumenberg zu Bloom (und retour). Intertextualität als quasimythologische Struktur“, in: *Komparatistik als Arbeit am Mythos*. (Bd. 6). Hrsg. v. Monika Schmitz-Emans u. Uwe Lindemann. Synchron Verlag. Heidelberg 2004. S. 139.

Literaturverzeichnis

Primärquellen:

KLEIST, Heinrich (von): *Michael Kohlhaas*. (Aus einer alten Chronik). (Erscheinungsjahr: 1810). 35. Hamburger Leseheft. Hamburger Lesehefte Verlag. Husum/Nordsee 2011

Michael Kohlhaas. Ein Film. Unter der Regie von Arnaud des PALLIERES. Hauptdarsteller: Mads Mikkelsen. Studio: Les Films d'Ici. Paris 2013

Weitere Primärliteratur:

DOCTOROW, Edgar Lawrence: *Ragtime*. Roman (Erscheinungsjahr: 1975). Übers. v. Angela Praesent. Kiepenheuer & Witsch. Köln 2011

HEIN, Christoph: „Der neuere (glücklichere) Kohlhaas. Bericht über einen Rechtshandel aus den Jahren 1972/73“, in: Ders.: *Nachfahrt und früher Morgen*. Erzählungen. (Erstveröffentlichung 1980 u. d. Titel *Einladung zum Lever Bourgeois*). Suhrkamp. Frankfurt/M. 1. Aufl. 2004

Sekundärquellen und Nachschlagewerke:

BARTHES, Roland: „Introduction à l'analyse structurale des récits“, in: Ders.: *L'aventure sémiologique*. (Erstveröffentlichung: 1985 / Seuil). Les éditions Points. Paris 2015

„Le plaisir du texte“, in: Ders.: *Œuvres complètes* (Bd. IV / 1972-1976). Neue u. korrig. Aufl. v. Éric Marty. Seuil. Paris 2000

Mythologies. (Erstveröffentlichung: 1957 / Seuil). Les éditions Points. Paris 2014

BENJAMIN, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Ders.: *Illuminationen*. Ausgewählte Schriften (Bd. 1). Suhrkamp. Frankfurt am Main 1974

BLOCH, Ernst: „Über Rechtsleidenschaft innerhalb des positiven Gesetzes (Kohlhaas und der Ernst des Minos)“, in: Ders.: *Naturrecht und menschliche Würde* (Bd. 6). Suhrkamp. Frankfurt/M. 1985

BLUMENBERG, Hans: *Arbeit am Mythos*. Suhrkamp. Frankfurt/M. 4. Aufl. 2014

Die Bibel. Koedition Deutsche und Genfer Bibelgesellschaft. 1. Aufl. 2010

Duden. Berühmte Zitate und Redewendungen. Die muss man kennen. Unter d. Leit. v. Jürgen Hotz. Duden-Verlag Berlin 2013

- EYBL, Franz M.: *Kleist-Lektüren*. Facultas Verlags- und Buchhandels AG (UTB). Wien 2007
- GENETTE, Gérard: *Nouveau discours du récit*. Seuil. Paris 2007
- GRABOVSZKI, Ernst: *Vergleichende Literaturwissenschaft für Einsteiger*. Böhlau Verlag. Wien – Köln – Weimar 2011
- GREIMAS, Algirdas J.: *Strukturelle Semantik*. Vieweg Verlag. Braunschweig 1971
- JAUß, Hans Robert: „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“. In: Rainer Warning [Hg.]: *Rezeptionsästhetik*. Fink Verlag. München ²1979
- KÄMPER-VAN DEN BOOGAART, Michael: „‘Ein wunderbares Gefühl. Ich erinnere mich.‘ Zur melancholischen Befindlichkeit erschöpfter Rebellen“, in: Ders.: *Ästhetik des Scheiterns*. Studien zu Erzähltexten von Botho Strauß, Jürgen Theobaldy, Uwe Timm u. a. Metzler Verlag. Stuttgart 1992
- KLAWITTER, Arne / OSTHEIMER, Michael: *Literaturtheorie – Ansätze und Anwendungen*. Vandenhoeck & Ruprecht UTB. Göttingen 2008
- KLEINE-ROSSBACH, Sabine: „Lust am Köpfen. Die Decapitationsmythen von Judith und Salome“, in: *Komparatistik als Arbeit am Mythos*. (Bd. 6) Hrsg. v. Monika Schmitz-Emans u. Uwe Lindemann. Synchron Verlag. Heidelberg 2004
- KRACAUER, Siegfried: *Theorie des Films*. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Hrsg. v. Karsten Witte u. übers. v. Friedrich Walter u. Ruth Zellschan. Frankfurt am Main 1985
- LANGE, Günter / NEUMANN, Karl / ZIESENIS, Werner (Hg.): „Film und Fernsehspiel im Unterricht“, in: *Taschenbuch des Deutschunterrichts*. Literaturdidaktik (Bd. 2). 8. veränd. Aufl. Schneider Verlag. Hohengehren 2003
- MARQUARDT, Jochen: „Es war einmal ein Land, das hieß DDR oder Wie Kohlhaas zum Staatsbürger ward. Zu Christoph Heins Kleist-Adaption“, in: Klaus Hammer (Hg.): *Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Ein Arbeitsbuch: Materialien, Auskünfte, Bibliographie*. Aufbau-Verlag. Berlin und Weimar 1992
- MARTINEZ, Matias / SCHEFFEL, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. Verlag C. H. Beck. München (7. Aufl.) 2007
- MAY, Markus: „Von Blumenberg zu Bloom (und retour). Intertextualität als quasimythologische Struktur“, in: *Komparatistik als Arbeit am Mythos*. (Bd. 6).

Hrsg. v. Monika Schmitz-Emans u. Uwe Lindemann. Synchron Verlag. Heidelberg 2004

METZ, Christian: „Quelques points de sémiologie du cinéma“, in: *La linguistique. Revue internationale de linguistique générale* (2). U. d. Leit. v. André Martinet u. Georges Mounin. Presses universitaires de France. Paris 1966

MONTROSE, Louis: „Die Renaissance behaupten. Poetik und Politik der Kultur“, In: Moritz Baßler (Hg.): *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Literatur*. Frankfurt am Main 1995

MÜNKLER, Herfried: *Die Deutschen und ihre Mythen*. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Reinbek bei Hamburg. 4. Aufl. 2015

RAJEWSKY, Irina O.: *Intermedialität*. A. Francke Verlag (UTB). Tübingen; Basel 2002

RUSCH, Gerhard / SCHANZE, Helmut / SCHWERING, Gregor: *Theorie der neuen Medien. Kino – Radio – Fernsehen – Computer*. Wilhelm Fink Verlag (UTB). Paderborn 2007

SCHANZE, Helmut / KAMMER, Manfred (Hg.): *Metamedien. Türen zum Netz*. Baden-Baden 1998

SCHULZ, Gerhard: *Kleist. Eine Biographie*. Verlag C. H. Beck. (Sonderausgabe). München 2011

ZIMA, Peter V.: *Der gleichgültige Held. Textsoziologische Untersuchungen zu Sartre, Moravia und Camus*. 2. verb. Aufl. (Band 33). WVT Wissenschaftlicher Verlag. Trier 2004

Komparatistische Perspektiven. Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Francke Verlag. Tübingen 2011

Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne. 4., durchges. u. erweit. Aufl. A. Francke Verlag. Tübingen 2017

Internetquellen:

SOLTE, Elena / HAUßMANN, Lisa: *Film im Fremdsprachenunterricht. Methoden, Tipps und Informationen (Praxisleitfaden / 1. Aufl.)*. Hrsg. v. Vision Kino gGmbH – Netzwerk für Film- und Medienkompetenz. Berlin 2015 unter: http://www.visiokino.de/fileadmin/user_upload/publikationen/leitfaeden/Praxisl

Repräsentations- und Visualisierungsstrategien von Mythen im Komparatistik-Seminar: Untersucht am Beispiel von Arnaud des Pallières' Film und Heinrich v. Kleists Novelle *Michael Kohlhaas*

Dr.Aberkane Ali

eitfaden-Film-im-Fremdsprachenunterricht-barrierefrei-final.pdf Abrufdatum:
26.04.2018

<https://www.bz-berlin.de/artikel-archiv/auf-den-spuren-von-don-quiote>
Abrufdatum: 30.04.2018