

# MEDIEN

IN FORSCHUNG + UNTERRICHT

---

Serie A

Herausgegeben von  
Dieter Baacke, Wolfgang Gast, Erich Straßner

in Verbindung mit  
Wilfried Barner, Hermann Bausinger, Hermann K. Ehmer,  
Helmut Kreuzer, Gerhard Maletzke

Band 4



*Irmela Schneider*

# Der verwandelte Text

Wege zu einer Theorie der  
Literaturverfilmung



Max Niemeyer Verlag  
Tübingen 1981

Als Habilitationsschrift auf Empfehlung des Fachbereichs Neuere Philologien der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt/Main gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

*Schneider, Irmela:*

Der verwandelte Text : Wege zu e. Theorie d. Literaturverfilmung /  
Irmela Schneider. – Tübingen : Niemeyer, 1981.

(Medien in Forschung + Unterricht : Ser. A ; Bd. 4)

NE: Medien in Forschung und Unterricht / A

ISBN 3-484-34004-5 ISSN 0174-4399

© Max Niemeyer Verlag Tübingen 1981

Alle Rechte vorbehalten

Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Buch  
oder Teile daraus auf photomechanischem Wege zu vervielfältigen  
Printed in Germany

Druck: Allgäuer Zeitungsverlag GmbH, Kempten

Einband: Heinr. Koch, Tübingen

# Inhalt

VORWORT . . . . .	IX
EINLEITUNG . . . . .	1
EINE UNTERSUCHUNG DER LITERATURVERFILMUNG – DIE PROBLEME UND DAS PROGRAMM	
1. Literaturverfilmung und Literaturwissenschaft . . . . .	1
2. André Bazins »Plädoyer für die Adaption« . . . . .	13
3. Literaturverfilmung als Transformation eines Textsystems . . . . .	17
4. Literaturverfilmung und Filmtheorie . . . . .	21
5. Literaturverfilmung und die Beziehung zwischen Buch-Literatur und Film . . . . .	24
6. Methodologische Konsequenzen . . . . .	26
1. TEIL	
ANMERKUNGEN ZUR FORSCHUNGSGESCHICHTE . . . . .	31
1. Filmkunst und Literaturverfilmung . . . . .	31
2. Zum Stellenwert der Buch-Literatur für den Film . . . . .	35
3. Kunst- und gattungstheoretische Barrieren auf dem Weg zu einer Theorie der Literaturverfilmung . . . . .	38
4. Zum Problem einer Gattungstheorie als Folie zur Untersuchung von Literaturverfilmungen . . . . .	43
4.1. Käte Hamburgers Bestimmung des Films als »fiktionale Gattung« . . . . .	44
4.2. Die Überwindung von Raum und Zeit als Gemeinsamkeit zwischen wort- sprachlichem und filmischem Erzählen . . . . .	46
4.3. Zum Problem der Zeit als tertium comparationis zwischen wortsprach- lichem und filmischem Erzählen . . . . .	48
4.4. Zum Problem des Raumes als tertium comparationis zwischen wort- sprachlichem und filmischem Erzählen . . . . .	51
4.5. »Raum« und »Zeit«: Kategorien zur materiellen Klassifizierung der Kunstarten . . . . .	54
2. TEIL	
LESSINGS KUNSTKRITIK UND DAS PROBLEM DER BEARBEITUNG . . . . .	57
1. Das »Laokoon«-Problem als Teil des Problems der Bearbeitung . . . . .	58
2. Zum Problem der Regelfindung in einer Theorie der Bearbeitung: der »Laokoon« als Beispiel . . . . .	61
3. »Kopie« – »Original« – »Nachahmung« . . . . .	69
4. Das »Täuschende« als Verbindungs- und Differenzierungsmerkmal zwischen Malerei und Poesie . . . . .	74

5. Zum Problem der Differenzierung der Kunstarten und -gattungen . . .	77
5.1. Die Differenzierung der Kunstarten unter dem Gesichtspunkt der Darstellung von Raum und Zeit . . . . .	78
5.2. Zur Unterscheidung zwischen natürlichen und willkürlichen Zeichen als Differenzierungskriterium der Kunstarten . . . . .	80
5.3. Zur Kategorie der Handlung . . . . .	87
<b>3. TEIL</b>	
<b>VORAUSSETZUNGEN ZU EINER THEORIE DER LITERATURVERFILMUNG – PROBLEME DER FILMSEMIOTIK . . . . .</b>	<b>93</b>
1. Filmsemiotik und Linguistik . . . . .	93
2. Zur Unterscheidung von »filmisch« und »kinematographisch« . . . . .	97
3. Zur Unterscheidung von Text und Textsystem . . . . .	101
4. Zum Problem des kinematographischen Codes . . . . .	107
4.1. Das Problem der kleinsten Einheit im Film . . . . .	107
4.2. Zur Struktur des ikonischen Codes . . . . .	109
5. Zur Unterscheidung von Fiktion und Diegese . . . . .	113
6. Der Film als Kombination unterschiedlicher Semiosen . . . . .	115
<b>4. TEIL</b>	
<b>ÜBERLEGUNGEN ZU EINER THEORIE DER LITERATURVERFILMUNG . . . . .</b>	<b>119</b>
1. Textrezeption und Textstrukturierung von Literaturverfilmung . . . . .	120
2. Zur Kategorie der Transformation . . . . .	128
2.1. Die literarische Vorlage als Transform . . . . .	132
2.2. Zum Transformationsprozeß des Transforms »literarische Vorlage« . . . . .	134
3. Zum Problem des narrativen Codes . . . . .	136
4. Zum Transformationsprozeß kultureller Codes . . . . .	146
5. Sprachlich-spezifische Codes und das Problem der Transformation . . . . .	157
6. Zum Problem der Technik des Erzählens – Einige Voraussetzungen . . . . .	161
6.1. Techniken des Erzählens als Techniken der Kommunikation . . . . .	166
6.1.1. Jan Marie Peters' Unterscheidung von »mimesis« und »informatie« . . . . .	166
6.1.1.1. Mimetischer und informativer Sprachgebrauch in Heinrich von Kleists Novelle »Die Marquise von O . . . . .« . . . . .	169
6.1.1.2. Zur Unterscheidung von Inhalts- und Beziehungsebene in den Redeformen des Erzählens . . . . .	176
6.1.2. Zur Unterscheidung von Inhalts- und Beziehungsebene in den Redeformen des Erzählens . . . . .	176
7. Filmische Erzählung und das Problem der Perspektive des Erzählens . . . . .	184
7.1. Perspektivischer Verweis auf die literarische Vorlage . . . . .	184
7.2. Die Schichten des Films als Mittel der Perspektivebildung . . . . .	186
7.2.1. Die Schicht der Kamerahandlung . . . . .	187
7.2.2. Die Schicht der mise-en-scène . . . . .	190
7.2.3. Mise-en-scène und Einstellungswechsel als Indikatoren der Erzählerperspektive . . . . .	192
8. Überlegungen zum Transformationsprozeß der Erzählform . . . . .	196
8.1. Zum Problem der Ordnung eines Erzählgeschehens . . . . .	199
8.2. Referentielle Situation als Vergleichsebene . . . . .	200
8.3. Der Transformationsprozeß und das Problem der Syntagmatik des Films . . . . .	206
8.3.1. Zur Syntagmentheorie von Christian Metz . . . . .	206
8.3.2. Vorschlag zur Neu-Gruppierung der Metzschen Syntagmen . . . . .	213

8.4. Der Transformationsprozeß und das Problem der großen Syntagmatik der wortsprachlichen Erzählung . . . . .	216
8.4.1. Zur Praxis der Ermittlung von Syntagmen im wortsprachlich-erzählenden Text . . . . .	218
8.5. Syntagmatischer Vergleich am Beispiel »Die Marquise von O...« . . . . .	219
8.6. Probleme des Transformationsprozesses im Blick auf die Dauer des Erzählgeschehens im Verhältnis zur Dauer des erzählten Geschehens . . . . .	239
8.6.1. Vergleich der zeitlichen Proportionen von literarischer Vorlage und Transformation: »Die Marquise von O...« und »Der Gehülfe« . . . . .	243
9. Überlegungen zum Transformationsprozeß dialogischer Redeformen . . . . .	266
10. Zusammenfassende Überlegungen zur Textstrukturierung einer Literaturverfilmung . . . . .	273
11. Überlegungen zum Transformationsprozeß als Produktionsprozeß von Sinn . . . . .	276
11.1. Thesen zur Funktionsbestimmung von Literaturverfilmungen . . . . .	283
11.2. Skizze zum Vergleich unterschiedlicher Bearbeitungen eines literarischen Textes . . . . .	284
SCHLUSSBEMERKUNG . . . . .	291
LITERATURVERZEICHNIS . . . . .	295
REGISTER . . . . .	313
ANHANG . . . . .	317



## Vorwort

Die hier vorgelegte Untersuchung ist im Frühjahr 1980 vom Fachbereich Neuere Philologien der Universität Frankfurt als Habilitationsschrift angenommen, für den Druck nun freilich stark gekürzt worden. Die Deutsche Forschungsgemeinschaft hat meine Arbeit dankenswerterweise durch ein Habilitationsstipendium möglich gemacht.

Die Professoren Norbert Altenhofer und Helmut Kreuzer haben diese Untersuchung bis zu ihrem Ende begleitet. Ich verdanke ihnen viele wichtige Hinweise und hilfreiche Kritik.

Für die Bereitstellung von Drehbüchern und das Überlassen von Videokassetten, aber auch für Einsichten in das besondere Gebiet der Literaturverfilmung im Fernsehprogramm danke ich Mitarbeitern aus Rundfunkanstalten: Harald Heckmann und Achim Klünder vom Deutschen Rundfunkarchiv, Dieter Meichsner vom Norddeutschen Rundfunk, Hans Prescher vom Hessischen Rundfunk, Günter Rohrbach, damals beim Westdeutschen Rundfunk, jetzt bei der Bavaria, Heinz Ungureit vom Zweiten Deutschen Fernsehen.

Was die zahlreichen Gefühls-Transformationen betrifft, die der Umgang mit diesem Thema mit sich bringt, so hat sie im wesentlichen mein Mann ausgehalten.

Frankfurt am Main, Mai 1980



# Einleitung

## Eine Untersuchung der Literaturverfilmung - Die Probleme und das Programm

### 1. Literaturverfilmung und Literaturwissenschaft

Auf eine Rundfrage zum Verhältnis von Film und Roman antwortete Thomas Mann 1955: »Natürlich ist es mir lieb, daß das Buch neben dem Film fortbesteht. Aber ich glaube nicht daran, daß ein guter Roman durch die Verfilmung notwendig in Grund und Boden verdorben werden muß. Dazu ist das Wesen des Films demjenigen der Erzählung zu verwandt. . . Er ist geschaute Erzählung - ein Genre, das man sich nicht nur gefallen lassen, sondern in dessen Zukunft man schöne Hoffnungen setzen kann.«<sup>1</sup> Zum Allgemeingut ist diese Einschätzung von Literaturverfilmungen bis heute noch nicht geworden. Noch immer ist die nahezu konfessorisch formulierte Ablehnung sowohl vonseiten der Literatur- wie der Filmwissenschaft und -kritik ein häufig praktiziertes Urteil. Erst in jüngster Zeit bahnen sich im Bereich der Forschung Veränderungen an, beschäftigt man sich hier vermehrt mit diesem Teilbereich der Kultur.<sup>2</sup>

Es gehört zu den Vorarbeiten dieser Untersuchung, den Motiven für die lange Geschichte des Unbehagens gegenüber Literaturverfilmungen nachzugehen. Auf diese Weise soll der Weg frei werden für eine Untersuchung des Phänomens selbst, in der dann theoretisch-systematische Fragen im Zentrum stehen.

---

<sup>1</sup> Thomas Mann, Film und Roman, in: *Miszellen, Thomas Mann Werke*, Taschenbuchausgabe in acht Bänden. Das essayistische Werk, hg. von Hans Bürgin, Frankfurt/Main und Hamburg 1968, S. 260.

<sup>2</sup> Als Signal der Veränderung kann gewertet werden, daß Literaturverfilmung als Thema im Funk-Kolleg Literatur behandelt wurde. Man beschränkte sich hier nicht auf den Aspekt, daß die Bearbeitung »zu Lasten der Literatur« ging, sondern machte auch auf ihre Funktion für die literarische Kommunikation aufmerksam. (Cf. Knut Hickethier/Karl Riha/Armin Staats, *Mediale Bedingungen der literarischen Kommunikation*, in: *Funk-Kolleg Literatur. Studienbegleitbrief 2*, Tübingen 1976, S. 119ff, bes. S. 136-138; cf. als Zeichen dieser positiven Entwicklung auch: Helmut Kreuzer/Karl Prümm (Hg.), *Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland*, Stuttgart 1979, darin bes.: Karl Prümm, *Vom Buch zum Fernsehfilm (und umgekehrt). Varianten der Literaturverfilmung*, S. 94ff; Knut Hickethier, *Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur Theorie und Geschichte. 1951-1977*, Stuttgart 1980 (zur Zeit der Druckvorbereitung dieser Untersuchung im Satz).

Spricht man über Literaturverfilmung, so ist eine Vorklärung darüber notwendig, mit welcher wissenschaftlichen Zielsetzung man arbeitet. Innerhalb der Topographie der Wissenschaften ist der Gegenstand mehrdimensional.

Hinsichtlich der Mehrdimensionalität des Gegenstands ergeben sich erste grobe Eingrenzungen, wenn man die Literaturverfilmung der Literaturwissenschaft zuordnet. An späterer Stelle wird deutlich, daß damit nicht die Zuordnung zu einer in sich ruhenden, von Veränderungen ungetrübten Literaturwissenschaft gemeint sein kann, sondern zu einer Literaturwissenschaft, die die Herausforderung durch veränderte kulturell-literarische Bedingungen als Impuls zur Reflexion ihres »Paradigmas« versteht.<sup>3</sup> Wenn man Literaturverfilmung der Literaturwissenschaft zuordnet, so entstehen daraus vorab zwei Fragen:

1. Was heißt *Literaturverfilmung* als Gegenstand der Literaturwissenschaft?
2. Was heißt Literaturverfilmung als Gegenstand der *Literaturwissenschaft*?

In der zweiten Frage ist die Literaturverfilmung Beispiel für eine Diskussion über den Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaft; im ersten Fall wird geklärt, was es heißt, mit literaturwissenschaftlichen Fragestellungen das Phänomen der Literaturverfilmung zu verhandeln. Die Antwort auf die zweite Frage kann die erste Frage überflüssig machen, indem der Gegenstandsbereich so eng gesteckt wird, daß die Literaturwissenschaft sich als nicht zuständig erweist. Es wird sich im Laufe der Arbeit herausstellen, daß der Ausschluß der Literaturverfilmung aus dem Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaft schwerer zu begründen ist, als dies bei der weithin geübten Zurückhaltung gegenüber diesem Phänomen den Anschein hat.

Die Antwort auf die zweite Frage kann aber nicht, auch wenn sie die Zuständigkeit der Literaturwissenschaft für die Literaturverfilmung impliziert, die Antwort auf die erste Frage einschließen. Denn der Gegenstand Literaturverfilmung ist immer mehr als nur ein Gegenstand der Literaturwissenschaft. Die Antwort auf die erste Frage verlangt also, die Parzelle abzustecken, die man von dem Feld dessen, was den Gegenstand der Literaturverfilmung ausmacht, im Kontext der Literaturwissenschaft behandelt.

Weiter ist zu prüfen, in welcher Reihenfolge man sinnvollerweise die beiden oben formulierten Fragen diskutiert. Logisch gesehen liegt die Reihenfolge auf der Hand, wenn man die Möglichkeit einschließt, daß die Gegenstandsbestimmung von Literaturwissenschaft die Wahl des Paradigmas Literaturverfilmung ausschließen kann. Blickt man auf die jüngere

---

<sup>3</sup> Cf. Hans Robert Jauß, Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft, in: Linguistische Berichte, Heft 3/1969, S. 44ff, bes. S. 54f.

Forschungsgeschichte, so hat sich die zweite Frage erst entwickelt, nachdem eine Fülle von Fragen der ersten Art gestellt und diskutiert wurden. Die Frage nach der Zuständigkeit ist erst nach der Diskussion sog. neuer Gegenstandsbereiche aufgekommen.

Blickt man auf diese neuen Gegenstandsbereiche, die die Literaturwissenschaft in jüngerer Zeit betroffen haben, so lassen sie sich nach mehreren Gesichtspunkten gliedern:

- die Gliederung auf der Basis der Dichotomie von *Kunst und Nicht-Kunst*;
- die Gliederung unter dem Aspekt, ob sie an ein *elektronisches Medium* gebunden sind oder nicht;
- die Gliederung unter dem Aspekt, ob sie *individuell* oder *kollektiv produziert* werden;
- die Gliederung unter dem Aspekt der *massenhaften* oder *individuellen Rezeption*.

Die Diskussion dieser vier Aspekte kann die Frage nach der Literaturverfilmung als Gegenstand der *Literaturwissenschaft* mit einer Perspektive ausstatten, insofern sich daraus Hinweise ergeben, von welcher methodologischen Stufe aus die Frage der Zuständigkeit überhaupt nur zu stellen ist.

ad 1

Kreuzer hat in seinen Überlegungen zur Trivilliteratur als einem Forschungsproblem dargestellt, daß auch die Mehrzahl der jüngeren Arbeiten, die sich, den traditionellen Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaft erweiternd, mit Trivilliteratur befassen, die »ästhetische Basis der orthodoxen Position« voraussetzen, insofern sie von der »Annahme einer objektiven Dichotomie – ja Antinomie von Kunst und Unkunst, Kunst und Kitsch, Dichtung und Trivilliteratur« ausgehen.<sup>4</sup> Zwar wurde der Literaturbegriff der Literaturwissenschaft in den 60er Jahren erweitert.<sup>5</sup> Allerdings wurden die Prämisse und ihre ästhetisch-wertenden Implikationen, auf deren Basis man sog. Grenzbereiche der Literaturwissenschaft untersuchte, nicht verändert.<sup>6</sup> Von daher nennt Kreuzer die Situation auf diesem Forschungssektor nicht nur »aufgrund der Forschungslücken, sondern auch aufgrund der *Forschungsmethoden* unbefriedigend«.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Helmut Kreuzer, Trivilliteratur als Forschungsproblem, in: ders., Veränderungen des Literaturbegriffs, Göttingen 1975, S. 7ff, S. 10.

<sup>5</sup> Cf. Helmut Kreuzer, Zum Literaturbegriff der sechziger Jahre, in: ders., aaO, S. 64ff.

<sup>6</sup> Ein Exempel für diese Vorgehensweise bildet im Kontext des Problems der Literaturverfilmung die Arbeit von Alfred Estermann, Die Verfilmung literarischer Werke, Bonn 1965.

<sup>7</sup> Helmut Kreuzer, Trivilliteratur als Forschungsproblem. . . , S. 8.

Statt der horizontalen Aufteilung in Kunst und Trivialliteratur schlägt er eine »vertikale Betrachtung«<sup>8</sup> von ästhetisch, gattungs- und stilmäßig verwandten Werken vor. Die vertikale Betrachtung stellt bestehende ästhetische Kategorien insofern infrage, als ihr dogmatischer Status unbrauchbar wird. Sie entzieht darüberhinaus einer jahrhundertealten Tradition der Kunstkritik den Boden.<sup>9</sup> Angewandt auf die Kategorie der Trivialliteratur, formuliert Kreuzer: »Dementsprechend funktionieren wir den Begriff um: aus einem unmittelbar ästhetischen zu einem unmittelbar historischen – und definieren Trivialliteratur als Bezeichnung des Literaturkomplexes, den die dominierenden Geschmacksträger einer Zeitgenossenschaft ästhetisch diskriminieren. Diese Diskriminierungen sind weder für die Wertungen der Wissenschaft noch für die jeweils späteren Epochen verbindlich. Dann würde es also nicht mehr die Trivialliteratur als Gegenstand der Stilistik oder systematischen Ästhetik, sondern Trivialliteraturen als historisch vorfindbare Epochenphänomene geben.«<sup>10</sup>

Aus der Historisierung der ästhetischen Kategorien folgt, daß die Literaturwissenschaft die Annahme einer objektiven Dichotomie von hoher und niederer Literatur aufgeben und von einer Skala ausgehen muß, auf der das, was als ›literarisches Leben‹ zu bezeichnen wäre, erfaßt werden kann.<sup>11</sup> Diese methodologische Veränderung, die Kreuzer im Blick auf das Problem der Trivialliteratur und in ähnlicher Weise Jauß im Blick auf die Gattungstheorie vorschlägt,<sup>12</sup> erweist sich in ihrer Konsequenz als eine Veränderung der Literaturwissenschaft von einer dogmatisch-fundamentalistischen zu einer empirisch-systematischen Disziplin.

---

<sup>8</sup> AaO, S. 11.

<sup>9</sup> Cf. z. B. Thomas Munro, *The Arts and their Interrelations*, New York 1951, S. 511, der darauf hinweist, daß die Unterscheidung zwischen hoher und niederer Literatur »was made largely from an aristocratic point of view from the Greek period through the eighteenth century, according to which arts were deemed suitable for a freeman and nobleman.«; cf. auch Jochen Schulte-Sasse, *Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung. Studien zur Geschichte des modernen Kitschbegriffs*, 2. Auflage, München 1977.

<sup>10</sup> Helmut Kreuzer, aaO, S. 17.

<sup>11</sup> Zurecht weist Peter Uwe Hohendahl in seinen kritischen Anmerkungen zu Kreuzers Ansatz darauf hin, daß diese Vorgehensweise nur einen ersten Schritt erfassen kann, der durch einen zweiten, der sich um wertende Analyse bemüht, ergänzt werden muß. Dies gilt umso mehr, wenn man, wie Hohendahl, von einer Verantwortung der Literaturwissenschaft für die Literaturkritik ausgeht (cf. Peter Uwe Hohendahl, *Promotor, Konsumenten und Kritiker*, in: R. Grimm/J. Hermand (Hg.), *Popularität und Trivialität*, Frankfurt/Main 1974, S. 169ff, S. 209).

<sup>12</sup> Cf. Hans Robert Jauß, *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters*, in: H. R. Jauß/E. Köhler (Hg.), *Grundriß der romanischen Literatur des Mittelalters*, Bd. I: *Generalites*, Heidelberg 1972, S. 107ff, bes. S. 110.

Der zweite Gesichtspunkt, unter dem die neuen Gegenstandsbereiche betrachtet werden, ist die Frage, ob sie für eines der elektronischen Medien produziert werden oder nicht. Der Problembereich einer Literaturwissenschaft als Medienwissenschaft hat eine Fülle von Gesichtspunkten ergeben. Von Interesse ist dabei zunächst, daß die Auseinandersetzung sich um die Frage gruppiert, ob die Literaturwissenschaft über die wortsprachlichen Produkte hinaus auch audiovisuelle zu ihrem Gegenstandsbereich erklären soll oder nicht. Diese Frage lenkt aber ab von dem zugrundeliegenden prinzipiellen Konflikt: ob nämlich die für ein elektronisches Medium produzierten Produkte überhaupt von einer wie auch immer garteten literaturwissenschaftlichen Analyse erreicht werden können, ob es sich also bei diesen Produkten noch um Elemente des literarischen Lebens handelt. Die Antwort auf diese Frage wurde und wird zum Teil noch heute mit Verweis auf das *Medium*, nicht aber über eine Analyse der Produkte formuliert.<sup>13</sup> Dies führte zu einer Dichotomie zwischen literarischen und medialen Produkten, die dann der ersten Dichotomie von hoher und niederer Literatur zugeordnet wurde. Der Trivialitätsverdacht, dem alle medialen Produkte ausgesetzt sind, hat seinen Ursprung in der Medienbezogenheit dieser Produkte. Konsequenter wurden dann auch als erstes die Produkte analysiert, an denen sich dieser Verdacht erhärten ließ – die Fernsehserien.<sup>14</sup>

Aus der Dichotomie von literarisch und medial läßt sich eine ›Sub‹-Dichotomie von Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit ableiten. In der »raschen Vergänglichkeit der Sendungen« liegt nach Kreuzer »auch eines der Motive für die Literaturwissenschaftler, sich vorerst lieber ans Buch zu halten«.<sup>15</sup> Beling sieht in dieser Dichotomie bereits ein Unterscheidungsmerkmal, das »am stärksten berücksichtigt werden muß: die Flüchtigkeit des Fernsehspiels, die der dauerhaften, jederzeit rezipierbaren Fixierung des Romans vollkommen entgegensteht«.<sup>16</sup> Für ihn ist dieses Unterscheidungs-

<sup>13</sup> Für eine solche am Produkt orientierte Analyse plädiert Helmut Kreuzer, wenn er eine »Dramaturgie« bzw. eine »Poetik« der audiovisuellen Unterhaltungssendung« als ein »Desiderat« bezeichnet (cf. Helmut Kreuzer, Fernsehen als Gegenstand der Literaturwissenschaft, in: ders., aaO, S. 27ff, S. 36).

<sup>14</sup> Cf. v. a. Friedrich Knilli (Hg.), Die Unterhaltung der deutschen Fernsehfamilie. Ideologiekritische Kurzanalysen von Serien, München 1971; Knut Hickethier, Unterhaltung in Fortsetzungen – Fernsehspielserien im Vorabendprogramm. In: P. von Rüden (Hg.), Das Fernsehspiel. Möglichkeiten und Grenzen, München 1975, S. 136ff. Eine Parallele läßt sich im Umgang der Literaturkritik mit Bestsellern feststellen; cf. z. B. die Analysen der Rezensionen zu Heinz Habes »Das Netz« von Peter Uwe Hohendahl, aaO. Es ist ein Desiderat der Forschung, in einer »Geschichte der Fernsehkritik« der Frage nachzugehen, inwieweit sich hier Parallelen mit der Geschichte der Literaturkritik ermitteln lassen.

<sup>15</sup> Helmut Kreuzer, aaO, S. 34.

<sup>16</sup> Claus Beling, Fernsehspiel und epische Vorlage. Probleme der Adaption, dargestellt am Beispiel der Bearbeitung und Realisation von Kafkas »Amerika«. Phil. Diss., Mainz 1976, S. 42.

merkmal so gravierend, daß er daraus erhebliche Konsequenzen für die Konzeption eines Fernsehspiels ableitet: »Überspitzt könnte man formulieren: das Fernsehspiel wirkt sofort oder gar nicht. Die Hersteller haben solche Reaktionsunmittelbarkeit von vornherein einzukalkulieren.«<sup>17</sup> Dies ist äußerlich gesehen gewiß richtig, als Prinzip allerdings fragwürdig. Es führt zur ›Fetischisierung‹ eines Faktors, nämlich der einmaligen Ausstrahlung (die mehr ein medienhistorisches als ein medienspezifisches Merkmal ist), wenn Beling, den Bezug zur Literaturverfilmung herstellend, folgert, daß aufgrund der Flüchtigkeit des Fernsehspiels »der literarische Stoff durch den Akt der Transposition jeglicher längerdauernden Wirkung beraubt ist.«<sup>18</sup>

Daß es bei dem zweiten Einteilungsaspekt nicht primär um die Frage ging, ob die Literaturwissenschaft sich nicht auf wortsprachliche Texte begrenzen müßte, belegt die bis heute nur sporadische Aufmerksamkeit, die Hörfunk-Texte erfahren – Texte, die, gerade was Erzähltheorien betrifft, von hohem analytischen Interesse sind.

Auch bei diesem zweiten Einteilungspaar handelt es sich also nicht nur um eine Forschungslücke, was die Untersuchung der Gegenstände betrifft, sondern auch um ein Problem der Forschungsmethode. Dieses Defizit führt in den Arbeiten über sog. mediale Produkte nicht nur dazu, daß diese wiederum auf der Folie der Dichotomie von hoher und niederer Literatur untersucht werden, sondern darüberhinaus zu einer Tendenz zum wissenschaftlichen Universalismus, die die Gefahr des Dilettantismus einschließt.<sup>19</sup> Daß man, wenn man von Fernsehspiel und Literaturverfilmung im Fernsehprogramm redet, auch immer von der medien- und programmpolitischen Gesamtsituation meint reden zu müssen, läßt sich auf zwei Defizite innerhalb der Literaturwissenschaft zurückführen: es ist immer noch fragwürdig, inwieweit die für Medien produzierten Texte einer literaturwissenschaftlichen Analyse zugänglich und für die Literaturwissenschaft selbst für fruchtbar gelten können. Und es ist immer noch dunkel, was es wohl heißt, diese Texte aus der Perspektive der Literaturwissenschaft zu analysieren. Notwendig ist eine Revision des Einteilungskriteriums, das von der Unterscheidung zwischen sog. literarischen und sog. medialen Texten ausgeht und damit ineins von vornherein die medialen als nicht-literarisch bestimmt. Sowohl von der Seite der Autoren wie von der Seite der Rezipienten sind die für Medien produzierten Texte Teil des literarischen Lebens. Notwendig ist also auch hier eine vertikale Betrachtung, statt einer von einem Determinismus des Mediums ausgehenden horizontalen Scheidung.

<sup>17</sup> AaO, S. 43.

<sup>18</sup> AaO, S. 46.

<sup>19</sup> Dieser Vorwurf ist v. a. gegen den von Heinz Ide herausgegebenen Sammelband »Massenmedien und Trivialliteratur« (Projekt Deutschunterreicht 5), Stuttgart 1973, zu richten. Hier werden programmanalytische, programmpolitische und medienpolitische Aussagen heillos vermischt.

Diese vertikale Betrachtung entlastet zugleich von dem Zwang, der Untersuchung der für Medien produzierten Texte auch immer zugleich eine medien- oder programmpolitische Gesamtschau anzufügen und wäre ein erster Schritt auf dem Wege zu einer Forschungsmethode, die weder einem falschen ›Integrationismus‹ noch einem der literarischen Situation unangemessenen ›Exklusivismus‹ verfällt.

ad 3

Der dritte Aspekt, unter dem in der Literaturwissenschaft in jüngerer Zeit Produkte aus dem sogenannten Grenzbereich betrachtet werden, ist die Frage nach dem Prozeß der Produktion. Im Unterschied zu wortsprachlichen literarischen Texten ist die Produktion von Filmen und Fernsehspielen im Regelfall an ein Kollektiv gebunden. Dieses Faktum stellt den herrschenden Schriftsteller- und Autoren-Begriff infrage. Unter kulturpolitischem Aspekt einerseits und unter dem Aspekt, wie der Film als Kunst trotz der fehlenden Individualität im Produktionsprozeß zu legitimieren sei, beherrschte dieser Gesichtspunkt über lange Zeit hinweg die Diskussion. Einen besonderen Stellenwert nimmt hier Astruc's Theorie der »*caméra-stylo*«<sup>20</sup> und die deutsche Bewegung zum Autorenfilm ein. Eine Parallele zur Diskussion auf dem Gebiet des Films findet sich beim Fernsehspiel.

Von Interesse ist an dieser Stelle die Frage nach der kommunikationstheoretischen Legitimation, die es zuläßt, die Unterscheidung von kollektiver und individueller Produktion zu einem Einteilungskriterium von Texten zu erheben. Außer Frage steht, daß diese Unterscheidung für eine kultursoziologische Betrachtung von hoher Relevanz ist. Gefragt werden muß allerdings, ob die an eine kollektive Produktion gebundenen Texte aufgrund dieses Produktionsprozesses ihre ›Literarizität‹ verlieren und für eine literaturwissenschaftliche Analyse nichts mehr bringen. Sucht man

---

<sup>20</sup> Cf. z. B. Alexandre Astruc, Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter (1948). In: Th. Kotulla (Hg.), Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Bd. 2: 1945 bis heute, München 1964, S. 111ff, S. 113f: »Das wichtigste Ereignis der letzten Jahre ist das allmählich sich herausbildende Bewußtsein vom dynamischen, das heißt, signifikanten Charakter des filmischen Bildes. . . Von heute an ist es möglich, dem Film Werke zu geben, die durch ihre Tiefe und ihre Bedeutung den Romanen von Faulkner, denen von Malraux, den Essays von Sartre oder Camus ebenbürtig sind. . . Wir haben keineswegs Lust, jedesmal dann, wenn wir den kommerziellen Notwendigkeiten entgehen können, wieder poetische Dokumentarfilme oder surrealistische Filme zu machen. Zwischen dem *cinéma pur* der zwanziger Jahre und dem verfilmten Theater gibt es immerhin noch Raum für einen Film, der neue Horizonte aufreißt. Was natürlich voraussetzt, daß der Szenarist seine Filme selber macht. Besser noch, daß es keine Szenaristen mehr gibt, denn bei einem solchen Film hat die Unterscheidung zwischen Autor (auteur) und Regisseur (réalisateur) keinen Sinn mehr. Die Regie (mise-en-scène) ist kein Mittel mehr, eine Szene zu illustrieren oder darzubieten, sondern eine *wirkliche Schrift*. Der Autor schreibt mit seiner Kamera wie ein Schriftsteller mit seinem Federhalter.« (Unterstreichung vom Verf., I. S.)

nach Argumenten, die den Produktionsprozeß als den Text determinierende Komponente begründen, so hält es schwer, solche Argumente zu finden, die nicht in vergleichbarer Weise auch auf wortsprachliche, individuell produzierte literarische Werke zutreffen: auch hier muß man von einer Leserbezogenheit ausgehen, auch hier spielt der Einfluß der Tradition, der Umwelt, der Situation eine Rolle. Interessanter als die Suche nach weiteren Instanzen der Beeinflussung sind zwei, auf unterschiedlichen Ebenen angesiedelte Faktoren: die Suche nach Argumenten, warum der an ein Kollektiv gebundene Produktionsprozeß im Unterschied zu der technisch gesehen individuellen Produktion wortsprachlicher literarischer Texte die ›Literarizität‹ verhindern soll, führt zu einem Biographismus und zu einer Aufwertung der Frage nach der Autorintention – zu Fragestellungen also, deren relativer Stellenwert für die Analyse literarischer Texte immer wieder betont wird.<sup>21</sup>

Funktioniert man die Unterscheidung zwischen individueller und kollektiver Produktion um zu einem Kriterium in einer vertikalen Betrachtung des literarischen Lebens, so erhält es dann eine Bedeutung, wenn man sich der bisher damit verbundenen ästhetisch-wertenden Implikationen enthält. In einer vertikalen Betrachtung literarischer Gegenstände wird die Frage nach den am Produktionsprozeß beteiligten Instanzen dann interessant, wenn man eine differenzierte Analyse des literarischen Lebens vornimmt, in der die Literatur »als Information, als Botschaft aufgefaßt wird, die von einem Sender mittels einer Zeichenfolge an einen Empfänger gerichtet ist, dergestalt daß keines der drei Elemente dieses Kommunikationssystems unbeeinflußt vom Charakter der anderen Elemente gedacht werden kann.«<sup>22</sup> Mit diesem – für eine Gesamtsicht sicherlich kognitiv verkürzenden – Verständnis von Literatur, das eine erste Orientierung gibt und an späterer Stelle der Differenzierung bedarf, wird deutlich, daß der hier verhandelte dritte Gesichtspunkt der Einteilung beibehalten

---

<sup>21</sup> Zwei Vorgehensweisen zeigen, wie unterschiedlich diese Dichotomie behandelt wird: Alfred Estermann, aaO, S. 224 geht von der Prämisse aus, daß »alle großen Kunstwerke. . . Werke eines einzelnen Schaffenden (sind)«. Er kommt zu dem dann nur konsequenten Ergebnis, daß die »Menge der Filme, gerade die Verfilmungen zumeist,. . . ihren Autoren so wenig (gehören), daß sie niemandem gehören. Auf diesen Grund läßt sich das Verhältnis des Films zur Literatur zurückführen.« Claus Beling dagegen erhebt die Frage der Intention zum Ausgangspunkt seiner Untersuchung und zwar – unberührt von allen literaturwissenschaftlichen Bedenken – sowohl für die Vorlage wie für die Bearbeitung; cf. aaO, S. 18: »Eine ganz entscheidende Frage ist, aufgrund welcher Anregungen *Amerika* zustande kam.« Und er interviewte korrespondierend dazu Drehbuchautor und Regisseur über ihre Intentionen, cf. S. 23: »Besonders das Verhältnis von Drehbuchautor und Regisseur zur literarischen Vorlage ist. . . von zentraler Bedeutung. Gerade die Kenntnis ihrer individuellen Schwerpunkte im Verständnis des *Kafkaschen* Werkes könnte entscheidende Einblicke in den Mechanismus der Adaption ermöglichen.«

<sup>22</sup> Helmut Kreuzer, Trivilliteratur als Forschungsproblem. . . , S. 23.

werden kann und muß, wenn die Prämissen dieses Einteilungskriteriums revidiert sind. Die Voraussetzung, unter der dieses Kriterium angeführt werden kann, muß eine kommunikationstheoretische Analyse des literarischen Lebens und nicht eine dichotomische Aufteilung der Literatur sein.

ad 4

Der vierte Gesichtspunkt, die Frage nach der massenhaften oder individuellen Rezeption, die die Texte verlangen, wird stets sehr rasch angebunden an anspruchlose und anspruchsvolle Rezeption und damit faktisch in die Dichotomie von Kunst und Nicht-Kunst integriert. Die Unterscheidung zwischen individueller und massenhafter Rezeption hat allerdings mit der Entwicklung des Films und der elektronischen Medien eine qualitativ neue Bedeutung erhalten. Während der Film, um rentabel zu sein, ein großes Publikum erreichen muß, definieren sich die elektronischen Medien Hörfunk und Fernsehen von ihrem Programmauftrag her als Massenmedien. Die Zielsetzung, ein disperses Publikum zu erreichen bzw. der ökonomische Zwang, es erreichen zu müssen, bereitet und bereitet sowohl dem Film wie Hörfunk und Fernsehen immer dann Schwierigkeiten, wenn der Anspruch erhoben wird, ›Kunst‹ zu produzieren.

Von Interesse ist an dieser Stelle, daß mit diesem Einteilungskriterium soziologisch bestimmbare Rezipientengruppen als Maßstab für die ästhetische Qualität eines Textes definiert werden. Damit wird offensichtlich, daß die Annahme einer objektiven Dichotomie von Kunst und Nicht-Kunst ihr Fundament in der politischen Unterscheidung zwischen Elite und Masse hat. Diesen Konnex benannte Balázs in seinen »Ideologische(n) Bemerkungen« zum Film 1930: »Doch schien es bisher ein allgemeines Gesetz zu sein, daß in der Kunst geistiger Wert und Popularität in umgekehrtem Verhältnis zueinander stehen. Für die Bildungsaristokratie galt ›unverständlich‹ als ein Adelsprädikat.«<sup>23</sup>

Die Hoffnungen, die etwa Benjamin in den Film setzte, daß nämlich mit dem Film dieser Konnex unterlaufen werden könnte,<sup>24</sup> sind nicht

---

<sup>23</sup> Béla Balázs, *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, 4. Auflage, Wien 1972, darin abgedruckt: »Ideologische Bemerkungen« aus: »Der Geist des Films« (1930), S. 284ff, S. 285; ähnlich formuliert Peter Uwe Hohendahl, aaO, S. 169, im Blick auf Bestseller: »Was dem Geschmack der Massen gefiel, schied aus dem Kanon der seriösen Dichtung von vornherein aus.«; daß es sich hier nicht um eine ›gestrige‹ Kontroverse handelt, wird deutlich, wenn man sich an Benno von Wiese's Plädoyer für die »Idee der Elite« in der Wissenschaft ebenso wie in der Literatur erinnert; cf. Benno von Wiese, *Ist die Literaturwissenschaft am Ende?*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 13. 10. 1973; auf die kultur- und gesellschaftspolitische Komplexität dieses Problems geht Herbert Marcuse ein. Für ihn ist weder das Postulat der Popularisierung noch das Postulat der Elite ein angemessener Standpunkt; cf. Herbert Marcuse, *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik. Ein Essay*, München - Wien 1977, S. 29f.

<sup>24</sup> Cf. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reprodu-*

eingelöst worden. Dies hat nicht zuletzt seinen Grund in einer soziopolitischen Überbewertung des Faktors der massenhaften Rezeption. Im Blick auf das Fernsehspiel und die Literaturverfilmung im Fernsehprogramm ist dieser Konflikt bis heute ein Kernproblem. Er konzentriert sich in den Kategorien »Unterhaltung«, »Trivialität«, »Kunst«.<sup>25</sup>

Von Interesse an dieser Stelle ist, daß in dem vierten Gesichtspunkt der Einteilung der Gegenstände das Fundament manifest wird, aus dem sich der erste Gesichtspunkt der Einteilung – die Annahme einer objektiven Dichotomie von Kunst und Nicht-Kunst – ableiten läßt. Die Argumentation, daß die mit diesen vier Einteilungskriterien zu gruppierenden Gegenstände einer Einteilung in literarisch, ästhetisch und nicht-literarisch, nicht-ästhetisch entsprechen und die Schlußfolgerung, daß die auf diesem Wege ermittelten Gegenstände für eine literaturwissenschaftliche Analyse unzugänglich seien, stellt sich jetzt als eine Begründung heraus, die ihren Literatur-Begriff von unaufgedeckten soziologisch-politischen Kategorien her gewinnt und sie dann in eine ästhetische Terminologie transponiert.

Das Ergebnis der Skizzierung der Ausgangsfragen verweist erneut auf die Aufteilung der Frage, die am Anfang stand: *Literaturverfilmung* als Gegenstand der Literaturwissenschaft und *Literaturverfilmung* als Gegenstand der *Literaturwissenschaft*. Hinsichtlich der zweiten Frage zeigt sich, daß der Gegenstand »Literaturverfilmung« in einer Betrachtungsweise, die im Blick auf alle vier Einteilungs-Gesichtspunkte dichotomisch vorgeht, in das Gebiet der literarisch-ästhetisch fragwürdigen Texte fiel. Sie wäre dann für die Literaturwissenschaft ein Thema, die ihren Literaturbegriff um sog. Randgebiete erweitert hätte. Allerdings – und dies ist weitaus wichtiger – zeigt sich an allen vier Punkten, daß die Erweiterung des Literaturbegriffs solange unbefriedigend bleiben muß, solange nicht die methodologische Basis geklärt ist, von der aus sich der erweiterte Literaturbegriff als eine Konsequenz ergibt.<sup>26</sup> Diese Grundsatzfrage soll hier

---

zierbarkeit, in: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Drei Studien zur Kunstsoziologie, S. 7ff, 4. Auflage, Frankfurt/Main 1970, S. 37f: »Im Kino fallen kritische und genießende Haltung des Publikums zusammen. Und zwar ist der entscheidende Umstand dabei: nirgends mehr als im Kino erweisen sich die Reaktionen der einzelnen, deren Summe die massive Reaktion des Publikums ausmacht, von vornherein durch ihre unmittelbar bevorstehende Massierung bedingt. Und indem sie sich kundgeben, kontrollieren sie sich.«

<sup>25</sup> Diese Kategorien standen bezeichnenderweise im Zentrum der durch die Ausstrahlung der amerikanischen Fernsehserie »Holocaust« (Januar 1979) ausgelösten Diskussion über dramaturgisch-ästhetische Entwicklungsmöglichkeiten des Fernsehspiels.

<sup>26</sup> Diese Feststellung trifft auch Karl Heinz Stahl, wenn er sagt, daß es »über die Erweiterung des Textsortiments hinaus grundlegender Neuerungen« bedarf. Allerdings bleiben seine Ausführungen zu den grundlegenden Neuerungen des Literaturbegriffs zu vage, wenn er sagt, daß »Texte in ihren Bedeutungsfestlegungen als zeichen- und prozeßhafte Objektivationen von Sinnzusammenhängen, als historisch-sozial vermittelte und funktionale Ereignisse dargelegt werden

anhand der ersten Frage – *Literaturverfilmung* als Gegenstand der Literaturwissenschaft – angesprochen werden.

Damit wird der Weg eingeschlagen, der oben als der der jüngeren Forschungsgeschichte charakterisiert wurde. Dies ist richtig, was die Reihenfolge der Fragestellungen betrifft. Es ist ein anderer Weg, insofern die Basis, die in den meisten Arbeiten etwa zu sog. Grenzbereichen der Literaturwissenschaft ausgesprochen oder unausgesprochen vorgegeben ist, hier vorerst ganz formal bleibt: der Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaft, die Literatur, wird mit Kreuzer als »Information, als Botschaft aufgefaßt (wird), die von einem Sender mittels einer Zeichenfolge an einen Empfänger gerichtet ist.«<sup>27</sup> Wendet man diese Bestimmung auf die Literaturverfilmung an, so nimmt man, was den Gegenstand betrifft, eine Perspektivierung der Betrachtung vor. Deren Legitimation liegt einerseits in dem Gegenstand selbst, insofern es sich um eine Botschaft, eine Information handelt. Zugleich kann nicht der Anspruch erhoben werden, den Gegenstand in seiner Komplexität zu erfassen. Die Eingrenzung, die mit dieser Perspektivierung vorgenommen wird, bezieht sich auf die Topographie der Wissenschaften. Literaturverfilmung wird eingegrenzt auf ihren Status als Text, der in einem kommunikativen Kontext steht.

Die Vorläufigkeit dieser Perspektivierung wird offensichtlich, sobald man die Spezifizierung des Textes als Literaturverfilmung mit der Bestimmung als Information in Einklang zu bringen versucht. Der Terminus Literaturverfilmung enthält nämlich *zwei Weisen von Texten*: Literatur und Film. Genau dieser Tatbestand und seine terminologische Fixierung als Literaturverfilmung oder filmische Adaption eines literarischen Werkes präjudizierte (und verhinderte gleichzeitig) zum Teil bis heute das Interesse an diesem und das Urteil über diesen Gegenstand.

Überprüft man die einschlägigen Lexika nach der Bedeutung des Wortes Literaturverfilmung, so stößt man als erstes darauf – und dies mag als ein Symptom gelten –, daß der Begriff, obwohl die Sache so alt ist wie der Film,<sup>28</sup> erst in allerjüngster Zeit Eingang in die Wörterbücher gefunden

---

(müssen).« (Karl Heinz Stahl, *Literaturwissenschaft und Medienkunde*, in: F. Knilli/K. Hickethier/W. D. Lützen (Hg.), *Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung?*, München – Wien 1976, S. 176ff, S. 180); genau an der Stelle, wo er die relevanten Probleme anspricht, indem er darauf verweist, daß eine »zu schaffende Poetik des Fernsehens. . . sich ohne Rekurs auf Dichtungstheorie und -kritik nicht entwickeln (läßt)« (aaO, S. 182), weicht er aus mit dem Hinweis, daß das Fernsehen darüberhinaus als Institution betrachtet werden muß: »Die historisch-gesellschaftliche Bedingtheit des Kommunikationsprozesses wird hierbei in gleicher Weise bedacht wie das Netzwerk intervenierender Variablen einschließlich außermedialer Faktoren von kommunikationsbeeinflussender Bedeutung.« (Ebd.) Diese Tendenz zur allesumgreifenden Analyse ist eines der zentralen Hindernisse in der Entwicklung einer »Poetik« des Fernsehens.

<sup>27</sup> Helmut Kreuzer, aaO, S. 23.

<sup>28</sup> Alfred Estermann, aaO, S. 15 führt als erste Literaturverfilmung eine Verfil-

hat. Unter dem Stichwort »verfilmen« liest man in dem »Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache« von 1976: »*etwa. als Film gestalten*: e. Roman, Novelle, Schauspiel, Oper . . .«.<sup>29</sup> Symptomatisch an dieser Umschreibung, daß von einem primären Text ausgegangen wird, der dann zu einem sekundären, dem Film führt. Aufschlußreich ist auch die Umschreibung des Wortes »Adaption« im »Duden«: »Umarbeitung eines literarischen Werkes, um es den Bedingtheiten einer anderen Gattung oder eines anderen Kommunikationsmittels anzupassen«.<sup>30</sup>

In den Kritiken zu Literaturverfilmungen wird dann sehr rasch aus der zeitlichen Folge, in der literarischer Text und Literaturverfilmung stehen, eine hierarchische Aufteilung in ein erstes im Sinne von erstrangiges und ein zweites im Sinne von zweitrangiges Produkt. Literaturverfilmung wird, so gesehen, zur »Kunst aus zweiter Hand«.<sup>31</sup>

Wenn gesagt wurde, daß Literaturverfilmung von der Wortbedeutung her zwei Textgefüge umfaßt, so zeigt sich jetzt, daß die Bedeutung des Wortes »Film« als des einen Textgefüges in der geläufigen Bedeutung von »verfilmen« und »Verfilmung« nur noch schwach enthalten ist. Verfilmen ist ein Bearbeitungsprozeß, Adaption ein Anpassungsprozeß, dem die originäre Schöpfung gegenübersteht.<sup>32</sup>

---

mung von Goethes »Faust« (Louis Lumière) von 1896 an. Für Gerhard Zaddach fällt diese Zeit (1895–1908) in die Phase des »vorkünstlerischen Films«. Die erste Produktion der 1908 gegründeten deutschen Mutoskop- und Biographgesellschaft war eine Verfilmung von Teilen der Oper »Carmen« (cf. Gerhard Zaddach, *Der literarische Film. Ein Beitrag zur Geschichte der Lichtspielkunst*. Phil. Diss., Breslau 1929, S. 14). Letztlich ist Rudolf Rach, *Literatur und Film. Möglichkeiten und Grenzen der Adaption*, Köln - Berlin 1964, S. 25, zuzustimmen, wenn er feststellt, daß die »Frage nach der ersten Adaption. . . heute nicht mehr einwandfrei zu beantworten zu sein (scheint).«

<sup>29</sup> Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache, hgg. von R. Klappenbach/W. Steinitz (Akademie der Wissenschaften der DDR), Berlin 1976, S. 4044.

<sup>30</sup> Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in 6 Bänden, Bd. 1, Bibliographisches Institut Mannheim - Wien - Zürich, Mannheim 1976, S. 83.

<sup>31</sup> So Heinrich Böll in einem Interview zur Verfilmung seines Romans »Gruppenbild mit Dame« in der Sendung »Apropos Film« vom 24. 4. 1977; in ähnlicher Weise spricht Rudolf Rach, aaO, S. 95, in seiner Analyse von Orson Welles Kafkas-Verfilmung (»Der Prozeß«) von »Kunst aus zweiter Hand«; cf. auch René Clair, *Vom Stummfilm zum Tonfilm. Kritische Notizen zur Entwicklungsgeschichte des Films, 1920–1950*, München 1952, S. 109: »Der Tonfilm kann seine Grammatik nur finden, seinen Weg nur machen, wenn man ihn mit Theater und Literatur vollkommen verschont. Sonst wird er Kunst aus zweiter Hand.«

<sup>32</sup> Daß dies nicht nur ein Problem der Literaturverfilmung ist, sondern, zumindest in den Anfangszeiten, den ganzen Film betraf, zeigt Walter Benjamin, wenn er mit der technischen Reproduzierbarkeit in der Kunst die Kategorie »Echtheit« für überholt erklärt (aaO, S. 15). Auf das Problem der Literaturverfilmung angewandt: »Die kümmerlichste Provinzaufführung des »Faust« hat vor einem Faustfilm jedenfalls dies voraus, daß sie in Idealkonkurrenz zur Weimarer Uraufführung steht.« (aaO, S. 52/Anm. 4).

Von diesen Konnotationen her ist es nur konsequent, daß die Literaturverfilmung weder für die Literaturwissenschaft noch für die Filmwissenschaft von Interesse war. Aus der Perspektive der Literaturwissenschaft fügt die Literaturverfilmung der Literatur »Leid« zu.<sup>33</sup> Für die Filmwissenschaft ist – pauschal formuliert – Literaturverfilmung nur dann von Interesse, wenn man die Literatur, die mit dem Film zusammenhängt, vergißt und Literaturverfilmung als Film und als sonst nichts betrachtet.<sup>34</sup>

## 2. André Bazins »Plädoyer für die Adaption«

Aus der Reihe der die Literaturverfilmung konfessorisch ablehenden Filmtheoretiker scherte Bazin, Gründer der bis heute führenden Filmzeitschrift »Cahiers du Cinéma«, aus mit einem »Plädoyer für die Adaption«.<sup>35</sup> Bazins Ausführungen wurden in der »Filmwelt« weitgehend als Provokation übergangen oder als Irrtum abgetan. Eine detaillierte Auseinandersetzung haben sie nicht bewirkt. Nach wie vor ist Literaturverfilmung das aus der Beziehung zwischen Film und Literatur abgeleitete Mißverständnis: ein Bastard.

<sup>33</sup> Cf. Fritz Martini, Literatur und Film, in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, hgg. von K. Kohlschmidt und W. Mohr, 2. Bd., Berlin 1965, S. 103ff, S. 104: »Das Wortkunstwerk erleidet bei der Verfilmung erhebliche Veränderungen.« Es soll nicht bestritten werden, daß das Wortkunstwerk bei der Verfilmung erheblich verändert wird, es soll aber bestritten werden, daß dies etwas mit Leid zu tun hat. Als einer der wenigen, die für die Verfilmung »plädieren«, hat André Bazin derlei Äußerungen als »unsinnig« bezeichnet: »Es ist unsinnig, sich über die Verluste zu entrüsten, die literarische Meisterwerke bei der Übertragung auf die Leinwand erleiden, jedenfalls dann, wenn man das im Namen der Literatur tut. Denn die Adaption, wie groß auch immer ihr Annäherungswert an das Original sein mag, kann diesem in den Augen der Minderheit, die es kennt und schätzt, keinen Schaden zufügen...« (André Bazin, Für ein unreines Kino – Plädoyer für die Adaption, in: ders., Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films, Köln 1975, S. 45ff, S. 55).

<sup>34</sup> Exemplarisch sei auf Siegfried Kracauers »Theorie des Films« hingewiesen, der in seinem »Zwischenspiel: Film und Roman« die Romane für verfilmbar hält, die seiner Vorstellung von filmisch entsprechen. So begründet er, warum die Verfilmung von Zolas »L'Assomoir« (René Clément) trotz der Abweichungen von der Vorlage den Roman gut wiedergibt und zugleich einen guten Film darstellt, damit, daß er dem Roman eine »unverwüstliche(r) filmische(r) Substanz« zuschreibt: »Die wesentlichen Züge der Handlung sowohl wie die Beschreibungen zeitgenössischer Milieus lassen sich leicht in die breite bildliche Kontinuität einweben; und vor allem erweisen sich die Szenen, die Gewalttätigkeit und tierisches Grauen schildern, als echtes Filmmaterial. In diesen Szenen, die ihre volle Eigenkraft zu gewinnen scheinen, wenn sie vom Wort ins Bild umgesetzt werden, übertrifft die Filmversion das Original an Wucht und wohl auch an ästhetischer Gültigkeit.« Die Verfilmbarkeit eines literarischen Werkes und das Urteil über diese Verfilmung sind also eine abhängige Größe dessen, was Kracauer als das Spezifische des Films definiert. (Siegfried Kracauer, Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt/Main 1973, S. 318).

<sup>35</sup> André Bazin, aaO, passim.

Die Ausführungen Bazins werden an dieser Stelle aufgegriffen, da sich im Anschluß an sie einige mögliche Fehleinschätzungen über das Interesse an Literaturverfilmungen verhindern lassen.

Bazins Plädoyer für die Adaption wäre mißverstanden als Plädoyer für den Film als Adaption und als sonst nichts.<sup>36</sup> Wenn er für die Auseinandersetzung mit der Literaturverfilmung plädiert bzw. diese in Angriff nimmt, so folgt daraus nicht, daß er die Literaturverfilmung insgesamt als *das* positive und zukunftssträchtige Phänomen in der Entwicklung des Films einschätzt. Die erste Folgerung ist lediglich, daß sie ernst genommen zu werden verdient, und zwar mit der Perspektive, daß ihre Analyse die Erkenntnisse über die Beziehung von Film und Literatur weiterzuführen vermag und zugleich einen Baustein in der Erforschung der Interdependenz der Künste liefert. Bazins Plädoyer für die Adaption leitet sich ab aus einer Entwicklung der Literaturverfilmungen. Er unterscheidet zwischen den Adaptionen, die sich *allein* aus ökonomischen Motiven erklären lassen und die sich wie ein roter Faden durch die Geschichte des Films ziehen, und solchen, die sich auf dieses Erklärungsmuster nicht reduzieren lassen.<sup>37</sup> Ausgehend von der These, daß der Film in seinen ersten 30 Jahren durch eine Entwicklung der Form bestimmt war, die mit einer Perfektionierung der Technik parallel lief,<sup>38</sup> sieht er den Film jetzt in ein Stadium eingetreten, wo er sich um die Entwicklung der Inhalte zu kümmern hat: »Wenn sich der Film heute erfolgreich an den Roman und an das Theater heranwagt, so vor allem deshalb, weil er seiner selbst sicher ist und Herr seiner Mittel, um hinter seinen Gegenstand zurücktreten zu können.«<sup>39</sup> Literaturverfilmung kehrt sich von dieser Betrachtungsweise aus um von einer Notlösung zu einem Phänomen, das eine bestimmte Entwicklungsstufe innerhalb des Films voraussetzt und seine Entwicklung zugleich voranzutreiben vermag.<sup>40</sup>

<sup>36</sup> Cf. aaO, S. 63: »Sicher ist bei im übrigen gleicher Qualität ein Original-Drehbuch der Adaption vorzuziehen. Niemand denkt daran, das zu bestreiten.«

<sup>37</sup> Cf. aaO, S. 57. Als Vertreter der zweiten Gruppe führt er v. a. Jean Renoir, Claude Autant-Laura, Robert Bresson an. Befragt man die Verantwortlichen für das Fernsehspiel-Programm, so antworten sie mit einer vergleichbaren Differenzierung: Sie unterscheiden zwischen Literaturverfilmungen, die allein aus programmpragmatischen Motiven entstehen, und solchen, die zum ambitionierten Fernsehspiel-Programm gezählt werden sollen. In die erste Gruppe der Literaturverfilmungen fällt z. B. die Verfilmung von Sandra Paretis Unterhaltungsroman »Der Winter, der ein Sommer war« (1976), in die zweite z. B. Eric Rohmers Verfilmung von Heinrich von Kleists Novelle »Die Marquise von O...« (1976).

<sup>38</sup> Cf. aaO, S. 66: »30 Jahre lang war die Geschichte der Filmtechnik (in einem sehr weiten Sinne zu verstehen) nicht von der des Drehbuchs zu unterscheiden. Die großen Regisseure sind vor allem die Erfinder von Formen oder, wenn man so will, Rhetoriker.«

<sup>39</sup> AaO, S. 61.

<sup>40</sup> Cf. aaO, S. 55: »Ohne also an den Adaptionen Anstoß zu nehmen, sehen wir in ihnen, wenn auch nicht einen bestimmten Beweis, so doch zumindest eine mög-

Der zweite Aspekt, unter dem Literaturverfilmung in ihrer Bedeutung für die Entwicklung des Films untersucht werden soll, bezieht sich auf das Problem der Gestaltung von Inhalten. Bazin spricht von der Notwendigkeit für den Film, das Verhältnis von Form und Inhalt umzukehren.<sup>41</sup> Sieht man in der Literaturverfilmung eine besondere Bemühung um Gestaltung qua Neu-Gestaltung eines literarischen Textes als Film, so wird eine geläufige Frage der Forschung umgekehrt: Aus der Frage nach dem Einfluß des Films auf die Literatur, besonders auf den Roman,<sup>42</sup> wird die Frage, »welchen Einfluß die moderne Literatur auf die Filmemacher hat.«<sup>43</sup> Diesem Einfluß nachzugehen, meint allerdings mehr, als die selbstverständlich gewordene Erkenntnis noch einmal zu formulieren, daß der Film sich an vorgegebene literarische Ausdrucksformen – wie das Drama – angelehnt habe bzw. aufzuzeigen, wie der Film sich allmählich aus diesem Abhängigkeitsverhältnis befreit habe. Es heißt vielmehr, nach tertia comparationis der Gestaltung von Inhalten in Buch – Literatur und Film zu suchen, um auf diesem Wege die »Instanzen« der Beeinflussung zu erfassen. Der »Stoff« als das Verbindende rückt dann eher an den Rand des Interesses.

Ein anderer Aspekt in den Ausführungen Bazins betrifft das Problem der Popularisierung der Literatur durch die Literaturverfilmung. Bazin wehrt dies, häufig als Klage formuliertes Problem nicht ab mit dem Verweis auf die zunehmende Reflektiertheit der Literaturverfilmungen. Eine derartige Argumentation hieße in der Literaturverfilmung eine Konkurrenz oder gar einen Ersatz für den literarischen Text zu sehen. Bazin stellt vielmehr das Problem der Literaturverfilmung als ein Problem der Popularisierung von Literatur in einen kulturgeschichtlichen Kontext: er problematisiert die Entwicklung der Kunst als Ent-Popularisierung. Von dieser Warte aus definiert sich das Verhältnis der Literaturverfilmung zur Literatur durch den Rekurs auf die Gegebenheiten der Rezeption. Literaturverfilmung ist dann weder Ersatz noch Konkurrent der Literatur, sondern sie fügt dieser »eine ganz neue Dimension« hinzu, »die die Künste seit der Renaissance mehr und mehr verloren haben: das Publikum.«<sup>44</sup>

---

liche Komponente für die fortschrittliche Entwicklung des Films – in sich selbst so beschaffen, daß der Schriftsteller sie schließlich verändern wird.«

<sup>41</sup> Cf. aaO, S. 66.

<sup>42</sup> Dieses Problem erörtern v. a. französische und amerikanische Untersuchungen, cf. z. B. das Themaheft der Zeitschrift »La Revue des Lettres modernes« zu »Cinéma et Roman, éléments d'appréciation«, Nr. 36-38, Bd. V/1958, hgg. von Michel J. Minard; Etienne Fuzellier, Cinéma et littérature, Paris 1964; Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, De la littérature au cinéma. Génèse d'une écriture, Paris 1970; André Gardiez (ed.), Cinéma et littérature. Sonderheft von »Cahiers du 20<sup>e</sup> siècle«, Nr. 9/1978; John L. Fell, Film and the Narrative Tradition, Oklahoma 1974; Geoffrey Wagner, The Novel and the Cinema, Cranbury – New Jersey 1975; Douglas G. Winston, The Screenplay as Literature, Cranbury – New Jersey und London 1973.

<sup>43</sup> André Bazin, aaO, S. 52.

<sup>44</sup> AaO, S. 67; vergleichbar schätzt Gilbert Cohen-Séat, Film und Philosophie. Ein

Die Gefahr dieser Argumentation liegt in ihrem Mißbrauch als schnelle Legitimationshilfe für Literaturverfilmungen. Literaturverfilmung wurde und wird heute noch als »kulturelle Aufgabe« des Films und besonders der Fernsehanstalten erklärt.<sup>45</sup> Zur Pseudo-Begründung wird dieses Argument, wenn damit schnell und verhältnismäßig preiswert produzierte Filme und Fernsehspiele legitimiert werden. Allerdings kann der Mißbrauch einer Überlegung die Überlegung selbst kaum diskreditieren. Sie soll hier in einigen Thesen zur Frage, welche Funktionsbestimmungen sich für die Literaturverfilmung im Fernsehprogramm ermitteln lassen, angesprochen werden. In einem ersten Zugriff könnte man dann den Boom der Literaturverfilmungen seit 1976 als Reflex auf zweierlei verstehen: auf die zur Programmatik stilisierte Brüchigkeit des epischen Erzählers und auf die Vorstellung von einem Publikum, das der einer Didaktik verpflichteten Erzählweise überdrüssig ist. Verfolgt man diesen Gedankengang hypothetisch einmal weiter, so erweist sich Literaturverfilmung auch als ein Versuch, das Phänomen des Erzählens zu erhalten trotz des Verlusts an Geschichten.<sup>46</sup>

Wenn man von Literaturverfilmung spricht, muß man festlegen, ob man das Phänomen meint, also die - vorläufig formuliert - Tatsache, daß das Textgefüge Literatur und das Textgefüge Film in einem neuen, gewissermaßen dritten Text zusammenkommen, oder ob man das meint, was unter Literaturverfilmung konnotativ verstanden wird: nämlich die Zu- richtung, für viele die ›Hinrichtung‹ eines literarischen Textes zu einem Film.

---

Essai, Gütersloh 1962, S. 108ff, die kulturgeschichtliche Bedeutung des Films ein; cf. auch René Clair, aaO, S. 22, der im »populäre(n) Charakter des Films« den Anziehungspunkt sieht: »Die ganze Kunst schien sich in einer Sackgasse zu befinden, wo sie ihre Existenzberechtigung verlor. Der Film war für die Masse. . .«; cf. in jüngster Zeit u. a. Wolfgang Buddecke/Jörg Hienger, *Verfilmte Literatur. Probleme der Transformation und Popularisierung*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)*, Heft 36/1980 (Filmtheorie und Film-analyse), S. 12ff.

<sup>45</sup> Cf. z. B. Viktor Sklovskijs Funktionsbestimmung der Literaturverfilmung von 1946: »Verfilmungen sind unerlässlich; sie bringen uns in Berührung mit der alten und großen Kunst der Literatur, sie erweitern unser Denken, unsere Gefühle.« (Viktor Sklovskij, *Schriften zum Film*, Frankfurt/Main 1966, S. 56); und die Formulierung der Zielsetzung zur NDR-Reihe »Verfilmte Literatur - Große Erzähler reflektieren die Gesellschaft ihrer Zeit« in den Erläuterungen zur Verfilmung von Dostojewskijs Roman »Die Dämonen« (1977): »Ziel der Reihe ist es, einem breiten Publikum unbekanntes, in Vergessenheit geratene oder gar aus politischen Gründen unterdrückte Romane zugänglich zu machen.« (»Die Dämonen«: Roman und Fernsehfilm. In: ARD-Fernsehspiel, Oktober-November-Dezember 1977, S. 178f, S. 178).

<sup>46</sup> Cf. z. B. Hans W. Geissendörfers Ausführungen anlässlich seiner Verfilmung von Ibsens »Wildente«: »Da ich die Zeit verachte, in der ich lebe (mich zumindest zynisch zu ihr verhalte), so aber nicht leben kann, erfinde oder suche ich Geschichten, die meine Verachtung widerlegen. Heute werden aber wenig Geschichten erzählt, die das ermöglichen.« (Hans W. Geissendörfer, *Warum Ibsen?*, In: ARD-Fernsehspiel, Juli-August-September 1977, S. 172f, S. 173).

Unbestreitbar ist, daß die mit den Kategorien Literaturverfilmung und filmische Adaption verbundene Konnotation der Funktionalisierung, Instrumentalisierung und Verwertung von Literatur ihr Recht hat, blickt man auf die Motive für eine Fülle derartiger Produkte. Die pejorative Konnotation erhält materialreiche Unterstützung: Stoffmangel, Seriosität durch Vorlage und Popularität durch die Attraktivität der Vorlage sind hinreichend analysierte Gründe für Entstehung und Ausdauer dieses Phänomens.<sup>47</sup> Dieser film- und fernseh-politische Aspekt ist eine Seite des Problems. Hier geht es um mehr systematisch-theoretische Aspekte der Literaturverfilmung, die, um die Sache zu erfassen, zumindest unterschieden werden können von den ökonomischen Bedingungen, unter denen die Produkte entstanden sind und entstehen.

### 3. Literaturverfilmung als Transformation eines Textsystems

Wenn man Literaturverfilmung als Information versteht, die mittels einer Zeichenfolge von einem Sender an einen Empfänger gerichtet wird, so muß man sich den doppelten Status des Phänomens Literaturverfilmung vor Augen halten, der durch die wie auch immer geartete Beziehung zu dem, was als literarische Vorlage bezeichnet wird, entsteht. Sie kann als eine Information betrachtet werden, deren Zeichensystem in ein anderes Zeichensystem transformiert wird. Diesem Faktum der *Transformation* nachzugehen, ist ein Interesse dieser Arbeit.

Die Kategorie der Transformation hat dabei weniger die Funktion, die verbrauchte Bezeichnung »Literaturverfilmung« einfach zu ersetzen, sondern sie hat methodologischen Stellenwert. Im Anschluß an Kristevas transformationelle Methode,<sup>48</sup> auf die ich an späterer Stelle eingehe, soll die Kategorie der Transformation den spezifischen produktiven Prozeß, der hier für die Bearbeitung eines literarischen Textes zu einem Film angenommen wird, anzeigen.

Damit grenzt sich die Untersuchung von den meisten der bisher vorliegenden Monographien zu dem Thema ab: So unterscheidet sich die Fragestellung z. B. von Schmid, deren methodisches Verfahren die content analysis ist, wie Bernard Berelson sie entwickelt hat. Als inhaltsanalytisch gewonnenes Ergebnis nennt Schmid den Zeitfaktor als den eigentlichen Grund für Veränderungen: »Of all limitations which the technology of television imposes, the limitation of time is the most important in determining content changes.«<sup>49</sup> Der äußerliche Rahmen, den Schmid inhaltsanalytisch als Bedingungsfaktor für Veränderungen bei Ver-

---

<sup>47</sup> Cf. Alfred Estermann, aaO, S. 20ff; Rudolf Rach, aaO, S. 27f; Knut Hickethier, aaO, S. 76.

<sup>48</sup> Cf. vor allem Julia Kristeva, Probleme der Text-Strukturierung, in: Tel Quel. Die Demaskierung der bürgerlichen Kulturideologie, München 1971, S. 135ff.

<sup>49</sup> Betty A. P. Schmid, Selected Novels adapted to ninetyminute Television Program, Phil. Diss. 1967, University Microfilms, Ann Arbor, Michigan 1968, S. 270.

filmungen ermittelt, befriedigt sie selbst aber nicht vollauf, und so will sie als letztlich gültige Instanz die individuelle Arbeit des Bearbeiters geltend machen: »The individual adapter is a more important factor than is the tyranny of time.«<sup>50</sup> Unterschiedlich geht auch Beling vor, der die »Reduktion« und »Expansion« der Vorlage in den Mittelpunkt seiner Untersuchung stellt und nach den fernsehspezifischen Gründen dafür sucht. Reduktion und Expansion beziehen sich dabei auf die Ebene der dargestellten Gegenstände. Begründungszusammenhang können für ihn allein »praxisrelevante(r) Faktoren« sein.<sup>51</sup> Beling ist zwar in seiner Kritik an Bergs rein quantifizierendem Verfahren zuzustimmen, unbefriedigend bleibt an seiner Arbeit die »Fetischisierung« medien spezifischer Zwänge.<sup>52</sup> Diese Zwänge sind programmpolitisch und -historisch aufschlußreich, ihr Status wird aber ahistorisch zum Prinzip erhoben, wenn sie als Erklärungsfolie für Literaturverfilmung gelten. Evident wird dieser Mangel vor allem im letzten Teil der Arbeit. Hier greift Beling auf filmanalytische Ansätze von Knilli/Reiss, Kaemmerling und Hickethier zurück und führt auf der Basis dieser Ansätze eine selektive Analyse der Verfilmung von Kafkas »Amerika«-Roman (Carle/Brynych) durch. Die Ergebnisse dieser Form-Analyse bleiben unverbunden mit den Ergebnissen des ersten Teils der Arbeit, der auf Inhalte ausgerichteten Analyse. Unterschiedlich geht auch Estermann vor, der zwar auch untersuchen will, »was mit den literarischen Werken bei der Übernahme geschieht«,<sup>53</sup> diese Frage aber perspektivisch verengt, wenn er sagt: »... die einzelnen Werke werden als unkürzbar angenommen. Kürzung (und Verfilmung muß immer Streichung sein) gilt als Mangel. Es soll nicht die Stellung des Bearbeiters über die des Autors erhoben werden. Nur von einer solchen festen Position aus sind Urteile über Verfilmungen literarischer Werke möglich.«<sup>54</sup> Weniger deutlich als Heinkel, dessen »Hauptanliegen« es ist, »Stellung zu nehmen gegen den Mißbrauch und die ungemäße Behandlung bedeutender literarischer Vorlagen durch die willkürliche »Verarbeitung« im Film«,<sup>55</sup> nimmt Estermann das Ergebnis der Arbeit in der Prämisse vorweg. Mit einer unterschiedlichen Fragestellung geht auch Schauer vor, der von einer »gesicherten« Widerspiegelungstheorie aus die Literaturverfilmung untersucht. Kriterium ist für ihn, ob es sich um einen »realistischen Adaptionprozess« handelt oder nicht.<sup>56</sup>

Wenn man Literaturverfilmung als Transformation eines Textsystems von einem Zeichensystem in ein anderes bestimmt, so sind darin einige Voraussetzungen enthalten, die hier angemerkt und an späterer Stelle detailliert diskutiert werden müssen.

Die erste Voraussetzung betrifft das Verhältnis von Zeichensystem und Text. Die hier vorläufig unterstellte Vermittlerfunktion des Zeichensystems ist – nicht nur im Blick auf literarische Texte, aber im Blick auf diese besonders – höchst problematisch. (Es handelt sich um eine Voraus-

<sup>50</sup> AaO, S. 272.

<sup>51</sup> Claus Beling, aaO, S. 64.

<sup>52</sup> Cf. aaO, bes. S. 64.

<sup>53</sup> Alfred Estermann, aaO, S. 4.

<sup>54</sup> AaO, S. 6f.

<sup>55</sup> Ernst Heinkel, Epische Literatur im Film. Eine Untersuchung im besonderen Hinblick auf die doppelte Filmfassung von Theodor Fontanes »Effi Briest«, Phil. Diss., München 1957, S. 10.

<sup>56</sup> Hermann-Ernst Schauer, Grundprobleme der Adaption literarischer Prosa durch den Spielfilm, Phil. Diss., Berlin 1964, z. B. S. 121.

setzung, die meine Fragestellung perspektiviert, die aber nicht den Umgang mit Literatur und Film generell determinieren sollte.) Daß die Zeichen eine Vermittlerfunktion im Blick auf eine ›Geschichte‹ haben, ist phänomenologisch ein altbekannter Sachverhalt, der strukturalistisch analysierbar ist. Die Voraussetzung, daß die Zeichen eine Vermittlerfunktion im Blick auf die Geschichte haben, muß, wenn man dies auf verbalsprachlich-literarische und filmische Texte anwendet, in ihrem logischen Stellenwert als Konstrukt, als Hypothese deutlich sein und darf nicht mit semiotischen Realisierungen verwechselt werden.<sup>57</sup>

Die zweite Voraussetzung, die in einer solchen Bestimmung der Literaturverfilmung enthalten ist, betrifft das Verhältnis von Zeichensystem und Zeichensystem. Diese Voraussetzung ist, blickt man auf die bisherigen Arbeiten zu diesem Thema, gravierender, als es bei der heute gleichfalls inflationär gehandhabten Rede von Zeichensystemen den Anschein haben mag. Nicht die Selbstverständlichkeit, daß es sich bei der Literaturverfilmung um ein im Vergleich zum verbalsprachlich-literarischen Text verändertes Zeichensystem handelt, ist das Entscheidende, sondern daß die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Zeichensysteme, was ihre Funktionen betrifft, die Basis sind, von der aus Literaturverfilmung untersucht werden soll. Es geht also nicht darum, Film- Bilder oder -Sequenzen von einzelnen Wörtern oder Sätzen abzuleiten, nach Korrespondenzen zu suchen, wie dies vor allem in den filmtheoretischen Arbeiten geschieht, die in der Filmsprache etwas dem Konstrukt der langue Vergleichbares ermitteln wollen.<sup>58</sup>

Angestrebt wird, die semiotisch bedingten Unterschiede, die durch die Transformation entstehen, *von den gemeinsamen Funktionen beider Zeichensysteme aus zu entwickeln*. In diesem Punkt handelt es sich um eine Fortführung des Ansatzes, den Peters formuliert hat.<sup>59</sup> In der Tatsache, daß beide Texte eine Geschichte erzählen und daß beide dieser Geschichte eine Bedeutung geben, liegt nach ihm das Gemeinsame, von dem eine Untersuchung der Literaturverfilmung auszugehen hat.<sup>60</sup> Allerdings be-

---

<sup>57</sup> Diese Verwechslung unterläuft Jean Mitry in seiner Kritik an Bremond, cf. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Bd. 2: »Les formes, Paris 1965, S. 379f. Die sich im Anschluß an Brémond, Greimas, Todorov immer weiter entwickelnden Überlegungen zu einer Logik des Narrativen oder zu Problemen des narrativen Code müssen genau angeben, was sie untersuchen wollen: die Narrativität selbst, d. h. die Untersuchung des signifié der Realisation als signifiant, oder Formen der Narration in bestimmten semiotischen Realisierungen; cf. Christian Metz, *Semiologie des Films*, München 1972, S. 196.

<sup>58</sup> Cf. den historischen Abriß von Werner Zurbuch, *Die Linguistik des Films*. Dargestellt an Beispielen aus der Filmgeschichte. In: *Sprache im technischen Zeitalter*, Heft 27/1968, S. 191ff; mit dem Problem von »langue« und »langage« im Kontext filmsemiotischer Fragen hat sich v. a. Christian Metz, aaO, S. 51ff, auseinandergesetzt.

<sup>59</sup> Cf. Jan Marie Peters, *Roman en Film*, Groningen 1974.

<sup>60</sup> Cf. aaO, S. 8.

darf der Ansatz von Peters gewisser Modifikationen und Differenzierungen, da die Kategorien »mimesis« und »informatie«, mit denen er arbeitet, lediglich einen ersten Zugang eröffnen.<sup>61</sup> Die Probleme stellen sich genau an dem Punkt, wo Peters endet: daß nämlich »mimesis« und »informatie« gemeinsame Funktionen von Film und Buch-Literatur darstellen, daß aber diese Funktionen in Film und Buch-Literatur in je unterschiedlichen »Semiotisierungsstufen«<sup>62</sup> mit anderen Funktionen verschmelzen. Daraus entsteht das Problem, wie sich die Funktionen jeweils voneinander sondern lassen, ohne daß falsche Korrespondenzen aufgestellt werden, aber so, daß sie gleichwohl *tertia comparationis* zwischen Buch-Literatur und Literaturverfilmung bleiben.

Die dritte Voraussetzung betrifft die Kategorie des Textsystems. Geht man davon aus, daß jeder Text die Realisierung eines Textsystems darstellt und daß dieses System bestimmbar ist, ja, daß man jede Lektüre als – wenn auch naive – »Rekonstruktion« des Textsystems verstehen kann,<sup>63</sup> so läßt sich der Vergleich zwischen literarischer Vorlage und Literaturverfilmung als ein Vergleich auf der Ebene der Systeme definieren und nicht als einer auf der Ebene der Realisierungen. Daraus folgt, daß Literaturverfilmung nicht die Transformation des wortsprachlich-literarischen Textes in das Zeichensystem des Films ist, sondern die Transformation des aus dem literarischen Text ermittelten Textsystems.

Die Entwicklung des Films ist in entscheidendem Maße bestimmt durch seine Orientierung an literarischen Gattungen, vor allem an Drama und Roman. Dieser Sachverhalt hat zu einer langen und immer noch andauernden Auseinandersetzung darüber geführt, ob der Film mehr dramatisch, mehr episch oder eher eine Mischform aus beidem sei. Ein Teil der Arbeiten zum Problem der Literaturverfilmung führen diese Auseinandersetzung fort, indem sie die Verfilmung und ihre Vorlage mit gattungspoetischen Kategorien vergleichen.<sup>64</sup> Die grundsätzliche Problematik einer der-

<sup>61</sup> Cf. aaO, S. 37ff. Es ist bezeichnend, daß Peters für Buch-Literatur und Film eine analoge Wortbildung benutzt, indem er von »verwoorden« und »verbeelden« spricht.

<sup>62</sup> Cf. Walter A. Koch, Semiotisierungsstufen im Film, in: ders., *Varia Semiotica*, Hildesheim – New York 1971, S. 507ff und ders., *Roman – Film – Poem*, in: ders., aaO, S. 507ff.

<sup>63</sup> Cf. Christian Metz, *Sprache und Film*, Frankfurt/Main 1973, bes. S. 99ff. Zur Kritik an Metz' These von der »Rekonstruierbarkeit« des Textsystems s. S. 125ff.

<sup>64</sup> Cf. Alfred Estermann, aaO, Kp. 5 »Strukturelle Unterschiede zwischen Literatur und Film und ihre Folgen für Verfilmungen«, S. 369ff; cf. auch Walter Brosche, *Vergleichende Dramaturgie von Schauspiel, Hörspiel und Film* (mit Berücksichtigung des Fernsehens). Phil. Diss., Wien 1954. Brosche geht vor allem von Petsch, »Wesen und Form des Dramas« und Kutscher, »Grundriß der Theaterwissenschaft« aus; Saad R. Elghazali, *Literatur als Fernsehspiel. Veränderungen literarischer Stoffe im Fernsehen*. Phil. Diss., Hambrug 1965, der S. 84 *expressis verbis* von einer Parallelität der Probleme spricht, die bei der »Dramatisierung eines epischen Werkes für das Theater und bei der Dramatisierung einer Vorlage – eines Romans – für das Fernsehen« besteht. Bezugspunkt ist für ihn Wolfgang Kayser, »Das sprachliche Kunstwerk«.

artigen Vorgehensweise liegt darin, daß an wortsprachlichen Texten gewonnene Erkenntnisse auf filmische Texte unmittelbar übertragen werden. Die Ergebnisse einer solchen Vorgehensweise sind, was ihren deskriptiven Teil betrifft, in vielen Fällen aufschlußreich. Die Begründung dieser Vorgehensweise bleibt unbefriedigend, solange sie die Gattungsbestimmungen, um sie auf Buch-Literatur und Film anwenden zu können, anthropologisch fundiert. Diese anthropologische Fundierung von Gattungen ist nicht allein aufgrund ihrer mangelnden Historizität fragwürdig, sondern sie bleibt hinter der Erkenntnis der Dialektik von Selbstbewußtsein und Zeichen zurück, indem sie Formen des Selbstbewußtseins und der Weltaneignung als unabhängig von Zeichen voraussetzt. Dieser hier skizzierte Einwand gegen den Rekurs auf eine Gattungstheorie als der Ausgangsbasis zur Untersuchung der Literaturverfilmung muß im Verlauf der Arbeit präzisiert werden, zumal diese Vorgehensweise weitgehend den bisherigen literaturwissenschaftlichen Zugriff zu filmischen Texten repräsentiert.

#### 4. Literaturverfilmung und Filmtheorie

Die Arbeiten, die das Problem ohne impliziten oder expliziten Rekurs auf eine Gattungstheorie behandeln, gehen von einer mehr oder weniger präzisen Vorstellung von dem aus, was »Film« sein soll. Ihre Folie ist eine Filmtheorie, so z. B. bei Rach die Theorie Kracaers.<sup>65</sup> Für die Analyse der Literaturverfilmung ist dabei der Sachverhalt, daß es sich um eine Literaturverfilmung handelt, methodologisch irrelevant.

Die Vorgehensweise, die auf eine Filmtheorie zurückführt, hat gegenüber den Untersuchungen, die von einer Gattungstheorie ausgehen, einen Vorzug: Sie überträgt nicht Kategorien, die an wortsprachlichen Texten gewonnen wurden, auf Filme, sondern arbeitet mit solchen Kategorien, die am Film gewonnen wurden. Der Einwand gegen dieses Verfahren konzentriert sich auf zwei Gesichtspunkte: zum einen auf den normativen Kern der zugrundegelegten Filmtheorien, der in der Annahme einer objektiven Dichotomie von Filmisch und Nicht-Filmisch liegt.<sup>66</sup> Das, was »filmisch« ist, wird allein von der Materialität und Technik des Films abgeleitet, ein Verfahren, das Adorno anhand der Analyse der Chaplin-Filme und Metz auf der Basis einer Semiotik kritisieren.<sup>67</sup> Zum zweiten

<sup>65</sup> Cf. Rudolf Rach, aaO, bes. S. 36: »Aus dem geht. . . hervor, daß die eigentliche Aufgabe des Films darin besteht, *physische Wirklichkeit, wie sie sich dem Menschen darbietet*, zu enthüllen.«

<sup>66</sup> Cf. aaO, S. 89, wo Rach »filmisch« als Gegensatz zu »literarisch« definiert.

<sup>67</sup> Cf. Theodor W. Adorno, Filmtransparente, in: ders., Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, 3. Auflage, Frankfurt/Main 1969, S. 79ff, S. 81: »Kenner der spezifischen Filmtechnik verweisen darauf, daß Chaplin über deren Möglichkeiten nicht verfügte oder sie links liegen ließ, zufrieden damit, Sketches, Slapsticksenen oder was immer zu photographieren. Dadurch jedoch wird Chaplins Rang nicht her-

richtet sich der Einwand auf die prinzipielle Prämisse, die diesem Ansatz zugrundeliegt, daß nämlich eine Literaturverfilmung nicht anders als als Film zu untersuchen, daß das Faktum der Transformation peripher sei. Demgegenüber soll hier die Hypothese überprüft werden, daß die Methode der Analyse das Faktum der Transformation verarbeiten muß, um dem Gegenstand der Literaturverfilmung gerecht zu werden.<sup>68</sup>

Die Filmwissenschaft hat bisher in der Topographie der Wissenschaften keinen der Literaturwissenschaft vergleichbaren etablierten Platz.<sup>69</sup> Dies liegt, historisch betrachtet, an der vergleichsweise kurzen Geschichte des Films. Es muß aber auch in einem Zusammenhang mit dem traditionellen Wissenschaftsverständnis gesehen werden: »Die Geschichte des Kinos scheint dem Forscher zu alltäglich; es ist eigentlich Vivisektion, während sein Steckenpferd die Jagd nach Antiquitäten ist.«<sup>70</sup> Einen weiteren Grund kann man in dem Gegenstand »Film« selbst entdecken. Dabei muß allerdings vorweg angemerkt werden, daß es hier um die theoretisch-analytische Betrachtung des Films geht, nicht um seine Praxis. Diese Fragestellung mag vielen als dem Film unangemessen erscheinen. Blickt man auf

---

abgedrückt, und kaum jemand wird bezweifeln, er sei filmisch... Unmöglich demnach, aus der Filmtechnik als solcher Normen herauszulesen.« Und Christian Metz, aaO, S. 43: »... zwar stellt man aus dem Komplex dessen, was zum Film gehört, das Spezifische heraus, aber allein deswegen, weil man sogleich letzteres mit unmittelbar technisch-sensoriellen, nicht-systematischen Kriterien definieren möchte: was zum »cinéma« gehört, ist dann das Visuelle, die Bewegung, das Zeigen weiter Räume usw; diese Auffassungen – insbesondere die Definition des cinéma durch den optischen oder kinetischen Aspekt – sind bekanntlich recht verbreitet, trotz ihrer Platitude.«

<sup>68</sup> Eine ähnliche Forderung erhebt André Malraux, zitiert nach Franz J. Albersmeier, André Malraux und der Film, Bern – Frankfurt/Main 1973, S. 71: »Die Adaption ist ein eigenes Genre und kann immer nur mit anderen Adaptionen verglichen werden.« – Am Beispiel der Analysen zur Literaturverfilmung »Le journal d'un curé de campagne« (Robert Bresson nach Bernanos' »Tagebuch eines Landpfarrers«) wird die Notwendigkeit einer derartigen Forderung deutlich; cf. etwa André Bazin, aaO, S. 59, der den Film stringent als Literaturverfilmung untersucht: »Seine (scil. Bressons) Adaption erreicht durch die immer wieder neue bewußte Beachtung des Textes eine nahezu schwindelerregende Werk-treue... Die Ellipse und Litotes der Schnitttechnik Robert Bressons waren die genaue Entsprechung zur Bernanos'schen Übertreibung.«; im Unterschied dazu das Urteil von Douglas G. Winston, aaO, s. 95: »Much of the difficulty that Bresson encountered in making this film – and much of the film's distinction, too – stems from his sincere attempt to be faithful to the novel. However, in doing so Bresson sometimes lost sight of the fact that film is not only a literary but also a multifaceted medium, with words (spoken), visual images and music...«. Für Lars Th. Braaten, Roman og film, Oslo 1972, S. 94, sind genau die Stellen des Films, die Winston als unfilmisch beurteilt, Kriterium, den Film als »litteraer film« zu typologisieren.

<sup>69</sup> Eine gewisse Ausnahme bildet Frankreich, wo der Film sehr früh Gegenstand einer »etablierten« Forschung war.

<sup>70</sup> Roman Jakobsen, Verfall des Films? (1933), in: Sprache im technischen Zeitalter, Heft 27/1968, S. 185ff, S. 185.

die Geschichte der Filmwissenschaft, so fällt ins Auge, daß in den meisten Fällen eine enge Liaison zwischen theoretischer Betrachtung und praktischer Erprobung bestand. Die Theorie stand und steht heute noch weitgehend im Dienst der Entwicklung des Films. Den augenfälligen institutionellen Beleg für diesen Sachverhalt geben die Filmhochschulen als der eigentliche Ort der Filmwissenschaft, in deren Curricula die praktische Filmarbeit einen entscheidenden Bestandteil bildet.

Diese grobe Skizzierung setzt sich dem Vorwurf der Vereinfachung aus, zumal wirkungsvolle Filmtheorien wie etwa die von Arnheim, Balázs oder Kracauer bedingt als Gegenbeispiele angeführt werden können. Sie sind nur bedingt Gegenbeispiele, weil alle diese Filmtheorien eine Fülle von Ratschlägen für die weitere Entwicklung des Films enthalten. Als Gegenbeispiele können sie gelten, insofern sie ihre Vorschläge nicht primär aus der Filmpraxis ableiten, sondern aus einer normativen Vorstellung von Film.

Zugleich belegen diese Filmtheorien, betrachtet man ihre Disposition, daß der Konnex von Theorie und Praxis des Films nur einer der Gründe sein kann, warum die Filmwissenschaft in der Topographie der Wissenschaften bisher nicht vergleichbar anderen Disziplinen etabliert ist.

Ein entscheidender Grund für diesen Sachverhalt liegt in dem Phänomen Film selbst, insofern ihm von Anbeginn an eine spezifische Mehrdimensionalität eignet und diese auch betont worden ist: »Die Probleme des Films, des Publikums und deren Wechselwirkungen sind gleichermaßen Angelegenheit des Soziologen und des Ästhetikers. Jedoch könnte sich weder der eine noch der andere, selbst wenn er darauf Anspruch erhebe, ohne weiteres des Filmgeschehens bemächtigen, ohne es zu entfremden. Zwar repräsentieren der Ästhetiker und der Soziologe ziemlich genau die beiden Seiten der Kultur, aber das Filmgeschehen entwickelt sich gerade in einem zweifachen Sinne und in einem Gleichgewicht, das sich keineswegs zu verändern scheint. Diese Dualität ist ohne Vorbild. Weit davon entfernt, sie als nebensächliche Eigentümlichkeit hinzunehmen, hat man allen Anlaß, zu vermuten, daß sie ihrem Objekt eine grundlegende Bedeutung verleiht.«<sup>71</sup> Diese Problemskizze von Cohen-Séat aus dem Jahre 1946 markiert die Schwierigkeiten der wissenschaftlichen Zuordnung des Films.

Cohen-Séat ergänzend, kann man z. B. die Psychologie als eine weitere Disziplin anführen, die einen beträchtlichen Beitrag zur Erforschung des Films zu leisten vermag. So nennt Mitry seine umfassende Studie über den Film bezeichnenderweise »*Esthétique et Psychologie du Cinéma*«, und er

---

<sup>71</sup> Gilbert Cohen-Séat, aaO, S. 11. Diese Formulierung hat im Grunde für alle Kulturprodukte, also auch für die Literatur, ihre Berechtigung. Im Unterschied aber zum Film ist die Mehrdimensionalität der Literatur in der Wissenschaftsgeschichte der Germanistik immer, wenn auch historisch je unterschiedlich, reduziert worden.

begründet dieses im Titel enthaltene Programm mit den fundamentalen Eigenschaften des Films: »Le cinéma prenant ses sources dans la vie et dans le réel immédiat il m'a semblé nécessaire de situer *d'abord* l'image filmique devant cette réalité ›objective‹. On ne s'étonnera donc pas de trouver ici, avant même qu'il soit question d'esthétique, des considérations essentielles sur les notions de langage, de structure et de perception qui *définissent* cette image, son rôle et ses capacités, et qui constituent les *bases* de toute esthétique du film.«<sup>72</sup>

Die Fülle der Probleme, die mit dem Phänomen Film gegeben sind, ließen und lassen es heute noch unmöglich erscheinen, eine die diversen Aspekte integrierende Theorie zu entwickeln. Die Filmwissenschaft kann nur ein Ensemble anderer Wissenschaften sein bzw. das Phänomen Film kann nur als Teilbereich unterschiedlicher Disziplinen erfaßt werden. Metz geht von drei Phasen der Film-Forschung aus. Die erste Phase ist durch »eklektische und synkretische Untersuchungen« bestimmt gewesen, erst in der dritten Phase werden die verschiedenen Methoden wirklich, »nicht synkretisch(e)« synthetisiert, die zweite Phase wird gegenwärtig durchschritten: »Zur Zeit scheinen wir uns am Anfang der zweiten Phase zu befinden, die einen provisorischen aber notwendigen Methodenpluralismus, eine unvermeidliche Aufteilungskur zu definieren vermag.«<sup>73</sup> Mit dem Bewußtsein davon, daß das Ergebnis das einer Aufteilungskur ist, soll versucht werden, am Beispiel der Literaturverfilmung zu demonstrieren, welche Erkenntnisse von literaturwissenschaftlicher Seite zur Erforschung dieses Komplexes beigetragen werden können. Eines der zentralen Probleme dieser Untersuchung liegt dabei in der Komplexität des Gegenstandes, der hier vorgestellt werden soll, keineswegs aber erschöpfend dargestellt werden kann.

## 5. Literaturverfilmung und die Beziehung zwischen Film und Buch-Literatur

Die Beziehung der Literaturverfilmung zur fiktiven Literatur kann sowohl historisch wie systematisch als Manifestation der potentiellen Beziehung zwischen Literatur und Film bezeichnet werden. Potentiell ist diese Beziehung, weil der Film sich auch anders als als Narration hätte entwickeln können. Daß er dies als Spielfilm nicht getan hat und daß sich dies in der Form des Fernsehspiels fortgesetzt hat, hat zu kunst- und kulturtheoretischen Reflexionen geführt, die heute weitgehend vergessen sind.<sup>74</sup> Übrig-

<sup>72</sup> Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Bd. 1: Les structures, Paris 1963, S. 11.

<sup>73</sup> Christian Metz, aaO, S. 22.

<sup>74</sup> Cf. z. B. Gilbert Cohen-Séat, aaO; Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (Kp. »Im Zeichen des Films«, S. 993ff), München 1975.

geblieben sind mehr oder weniger Versuche, die Wechselwirkung zwischen Film und Literatur zu ermitteln.<sup>75</sup>

Wenn Literaturverfilmung als die Manifestation einer Beziehung zwischen Literatur und Film (und Fernsehspiel) bezeichnet wird, so heißt dies nicht, daß der Film insgesamt in seiner Abhängigkeit von der Literatur gesehen werden kann. Die Disparität in der Entwicklung des Films – die unterschiedlichen Schulen, die unterschiedlichen Genres – verbieten eine derartige Reduktion. Diese Formulierung meint lediglich, daß Literaturverfilmungen eine Entwicklungslinie in der Geschichte des Films bilden, die sich durch ihre spezifische Anlehnung an literarische Muster des Erzählens definieren läßt. Eichenbaum spricht von einer »legitimen und langfristigen, wenn auch nicht von Untreue freien Ehe« zwischen Literatur und Film als Literaturverfilmung.<sup>76</sup>

Diese Entwicklungslinie müßte (als langfristiges Forschungsprogramm) in einer vertikalen Betrachtung untersucht werden. Zielsetzung einer solchen vertikalen Betrachtung wäre eine Geschichte des Erzählens in den wortsprachlich-literarischen und filmisch-literarischen Manifestationen.

Dieser historische Aspekt kommt zu kurz, wenn man Literaturverfilmung als »Textverarbeitung« analysieren will, wie Wienold dies vorschlägt.<sup>77</sup> Es soll nicht bestritten werden, daß die Betrachtung der Literaturverfilmung mit der von Wienold vorgeschlagenen Methode *ein* Weg der Untersuchung sein kann; es gilt lediglich, die Grenze dieses Ansatzes zu markieren. Die konkrete Analyse dürfte allerdings erhebliche formale Schwierigkeiten bringen, deren Relation zu den Ergebnissen abgewogen werden müßte. Nicht von ungefähr beziehen sich die Durchführungen dieses Konzepts vor allem auf den Bereich des Zusammenfassens und Interpretierens narrativer und lyrischer Texte.<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> Cf. Anm. 42.

<sup>76</sup> Boris Eichenbaum, Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur, Frankfurt/Main 1965, S. 72.

<sup>77</sup> Cf. Götz Wienold, Textverarbeitung. Überlegungen zur Kategorienbildung in einer strukturalen Literaturgeschichte. In: LiLi/Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Heft 1/2, 1971, S. 59ff; ders., Semiotik der Literatur, Frankfurt/Main 1972; ders., Das Konzept der Textverarbeitung und die Semiotik der Literatur, in: LiLi/Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Heft 27/28, 1977, S. 46ff.

<sup>78</sup> Cf. Götz Wienold, Das Konzept der Textverarbeitung und die Semiotik der Literatur. . . , S. 47; Helmut Schanzes Analyse von Fassbinders »Effi Briest«, die sich »verbal« dem Konzept der Textverarbeitung anschließt, enthält sich in ihrem Verlauf der von Wienold vorgesehenen Formalisierungen und erweist sich als ein mehr deskriptiver Vergleich von Vorlage und Film, der, nicht zuletzt aufgrund der Kürze, weitgehend allgemein bleibt (cf. Helmut Schanze, Fontanes Effi Briest. Bemerkungen zu einem Drehbuch von Rainer Werner Fassbinder. In: F. Knilli/K. Hickethier/W. D. Lützen (Hg.), Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung?, München – Wien 1976, S. 131ff).