

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 37

Michaela Mundt

Transformationsanalyse

Methodologische Probleme der Literaturverfilmung



Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1994

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Mundt, Michaela:

Transformationsanalyse : methodologische Probleme der Literaturverfilmung / Michaela Mundt. – Tübingen : Niemeyer, 1994

(Medien in Forschung + Unterricht : Ser. A ; Bd. 37)

NE: Medien in Forschung Unterricht / A

ISBN 3-484-34037-1 ISSN 0174-4399

© Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen 1994

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.

Druck: Weihert-Druck GmbH, Darmstadt

Einband: Hugo Nädele, Nehren

Vorwort

Die vorliegende Untersuchung entstand an der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel unter der fachlichen Betreuung von Herrn Prof. Dr. Klaus-Detlef Müller und Frau Dr. habil. Anke-Marie Lohmeier, bei denen ich mich an dieser Stelle ganz herzlich bedanken möchte.

Aus der Anlage dieser Untersuchung resultierte eine ständige Überprüfung der Theorie durch die Praxis, die, in den Termini der Problemstellung gesprochen, einen langwierigen Prozeß der Kürzung, Ergänzung und Umstellung meiner Überlegungen zur Folge hatte. Die Möglichkeit, diesen Prozeß bis zu einem befriedigenden Endpunkt zu durchlaufen, verdanke ich einem zweijährigen Stipendium des Landes Schleswig-Holstein und der umfassenden Unterstützung meiner Familie.

Ich freue mich, daß das Ergebnis dieser Arbeit - in gekürzter und überarbeiteter Form - in die Reihe "Medien" des Max-Niemeyer-Verlages aufgenommen wurde.

Mein Dank gilt nicht zuletzt auch meinen Freunden, die mich mit ihrem Verständnis, ihrer Anregung und ihrer Ermutigung durch diese Zeit begleitet haben.

Kiel, Oktober 1993

Inhalt

Einleitung	1
Teil 1: Prämissen - Signal und Sinn	8
1.1. Literaturverfilmung als Prozeß der Rezeption als Produktion	8
1.2. Zum Problem der Sender- und Empfängerinstanz im Transformationsprozeß.....	13
1.3. Textkommunikation und Kommunikationskontext.....	14
1.4. Decodierungsniveau 1: die medienspezifischen Zeichen- strukturen als Vergleichsgrenzen einer Transformations- analyse zur Literaturverfilmung	16
1.5. Decodierungsniveau 2: die Zeicheninhaltsstrukturen der narrativen Textfunktion als Ansatzpunkt eines Modells zur Transformationsanalyse	22
1.6. Das Transformationskonzept einer filmischen Literatur- adaption	37
Teil 2: Ansätze und Grenzen einer Transformationsanalyse zu den elementaren Paradigmen Raum und Figur	41
2.1. Die medienspezifische Bezeichnung der erzählten Räume und Figuren	41
2.2. Das Paradigma des erzählten Raumes als Gegenstand der Transformationsanalyse.....	45
2.3. Das Paradigma der erzählten Figuren als Gegenstand der Transformationsanalyse	50
Teil 3: Ansätze und Grenzen einer Transformationsanalyse zum Paradigma des erzählten Geschehens	56
3.1. Die medienspezifische Bezeichnung und Darbietung der Geschehenssegmente.....	58
3.2. Erzähltes Geschehen als Gegenstand einer strukturellen Transformationsanalyse: Adaption, Kürzung, Ergänzung und Umstellung	62
3.3. Funktional-konzeptionelle Transformationsanalyse zum erzählten Geschehen 1: Handlungslogik	68
3.4. Funktional-konzeptionelle Transformationsanalyse zum erzählten Geschehen 2: Indizienfunktionen	81

3.5.	Aktantenkonstellationen: das Wechselverhältnis zwischen Handlung und Handlungsträger	88
3.6.	Konzeptionelle Zuordnungsrelationen zwischen Handlungskontext, Handlungsträger und Handlung.....	101
Teil 4:	Zeit als Aspekt der Transformationsanalyse.....	107
4.1.	Medienspezifische und allgemein narrative Strukturen im Paradigma der erzählten Zeit.....	107
4.2.	Konzeptionelle Transformationsanalyse 1: Zeit und historischer Kontext als Aspekte der Geschichte	110
4.3.	Konzeptionelle Transformationsanalyse 2: Zeit als Aspekt des Erzählvorgangs.....	117
Teil 5:	Transformationanalyse zur Darbietungsmodalität und Präsenz der Erzählebene	133
5.1.	Die medienspezifische Darbietung und Bezeichnung der Erzählebene	133
5.2.	Die Präsenz der Erzählebene als Gegenstand einer strukturellen Transformationsanalyse	142
5.3.	Funktional-konzeptionelle Transformationsanalyse zum Erzählvorgang 1: Die Erzählebene als Indizien-system.....	150
5.4.	Funktional-konzeptionelle Transformationsanalyse zum Erzählvorgang 2: Erzählkonzeption und Rezeptionssteuerung	153
Teil 6:	Die formale Gliederung der Erzählung als Aspekt der Transformationsanalyse	160
6.1.	Die formale Gliederung als medienspezifische Struktur...	160
6.2.	Struktur und Funktion des formalen Gliederungs-systems als Aspekte der Transformationsanalyse.....	164
Teil 7:	Der medienspezifische Erzählvorgang als Interpretationsraum der filmischen Transformation.....	170
7.1.	Die visuelle Interpretation der Bildinhalte durch Kameraposition, Kamerabewegung und Bildmontage	172
7.2.	Die Bild-Ton-Relation als mikrostruktureller Interpretationsraum des Films.....	197
7.3.	Signal als Sinn: Synthese zum medienspezifischen Erzählstil des Films.....	204

**Schlußbetrachtung: textimmanente Transformationsanalyse,
Transformationskonzept und Transformationskontext..... 209**

Literatur..... 219

Anhang 231

Legende

**Theodor Fontane: Effi Briest - Erzählsegmente und
Adaptionsverhalten der vier filmischen Bearbeitungen A1**

**Gustaf Gründgens: Der Schritt vom Wege -
Erzählsegmente und Transformationsverhalten A2**

**Rudolf Jugert: Rosen im Herbst -
Erzählsegmente und Transformationsverhalten A3**

**Wolfgang Luderer: Effi Briest -
Erzählsegmente und Transformationsverhalten A4**

**Rainer Werner Fassbinder: Fontane Effi Briest oder ... -
Erzählsegmente und Transformationsverhalten A5**

**Wolfgang Luderer: Effi Briest -
Bildinhalt und Aufnahme relation in der Eingangssequenz..... B1**

**Rainer Werner Fassbinder: Fontane Effi Briest oder ... -
Bildinhalt und Aufnahme relation in der Eingangssequenz..... B1**

**Wolfgang Luderer: Effi Briest -
Bild-Ton-Relation in der Eingangssequenz B2**

**Rainer Werner Fassbinder: Fontane Effi Briest oder ... -
Bild-Ton-Relation in der Eingangssequenz B2**

Einleitung

Die Verfilmung von Literatur bildet eine Brücke zwischen den literarischen Texten als traditionellem Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaft und dem relativ jungen Medium des Films. Filme aus der Sicht der Literaturwissenschaft zu untersuchen bedeutet allgemein zu prüfen, in welcher Weise diese Disziplin einen Beitrag leisten kann, den theoretischen und methodischen Zugang zu der künstlerischen Kommunikationsform Film zu erleichtern.¹ Eine Untersuchung zum Problem der Literaturverfilmung im Speziellen bedeutet dann aber vor allem eine Beschäftigung mit einem ganz bestimmten Prozeß der intermedialen Texttransformation.

Mit der vorliegenden Arbeit soll der Versuch gemacht werden, im Rekurs auf das Instrumentarium der literaturwissenschaftlichen Textanalyse die methodischen Koordinaten für ein allgemeines Untersuchungsmodell zur praktisch-analytischen Auseinandersetzung mit diesem Gegenstand zu entwickeln. Der Entwurf eines solchen Modells erscheint insofern dringend geboten, als auf diesem Gebiet bisher noch keine befriedigenden systematischen Konzeptionen vorliegen. Die Forschung hat sich zwar bereits verschiedentlich mit dieser Frage befaßt, ohne dabei bisher jedoch Ansätze entwickelt zu haben, die in der praktischen Analyse einen schrittweisen und alle relevanten Aspekte der Relation zwischen einem literarischen Transform und seiner filmischen Transformation systematisch umfassenden Zugang zu diesem Problem erlauben. Als symptomatisch für den gegenwärtigen Forschungsstand kann die Vielzahl einzelner, häufig im Rahmen von Anthologien erscheinender Aufsätze gelten, in deren Zusammenhang eine Annäherung an verschiedene Einzelaspekte des Problembereichs Literaturverfilmung unternommen wird.² Auch die im Rahmen um-

1 Zur Frage der Literaturwissenschaft als Film- bzw. Medienwissenschaft vgl. Schanze, Medienkunde; ders.: Literaturgeschichte; Stahl, Literaturwissenschaft; Kreuzer, Literaturwissenschaft und Albersmeier, Traditioneller Literaturbegriff.

2 Zu nennen sind hier die Sammelwerke: Hickethier/Knilli/Lützen, Literatur; Paech, Methodenprobleme; Adam, Literaturverfilmungen; Bauschinger/Cocalis/Lea, Film und Literatur und Albersmeier/Rohloff, Literaturverfilmungen. - Zur Diskussion um die Literaturverfilmung vgl. neben den im folgenden genannten Forschungsarbeiten auch: Enzensberger, Literatur und Linse; Rach, Literatur und Film; Estermann, Verfilmung; Martini, Literatur und Film; Busch, Verfilmung; Meixner, Filmische Literatur; Hädrich, Verfilmte Literatur und Reif, Film und Text. Die Positionen der angloamerikanischen Forschung erschließen sich u.a. bei: Richardson, Literature; Isaacs/Maddux/Silliphant, Fiction; Geduld, Authors; Harrington, Film; Beja, Film; Cohen, Film;

fangreicherer Arbeiten entwickelten Untersuchungsansätze sind zumeist auf relativ spezielle Einzelfragen zur filmischen Literaturadaption oder auf singuläre Transformationsprozesse hin konzipiert.³ Das Forschungsspektrum reicht von der Frage nach den historischen Wechselbeziehungen beider Medien bis hin zu der Frage einer didaktischen Vermittlung des Problembereichs.⁴ In diesem vielschichtigen Feld ist die Frage nach den konkreten Ansatzmöglichkeiten einer vergleichenden Textanalyse, der sich die vorliegende Arbeit widmen will, nur ein Aspekt unter vielen.

Die bisher umfassendste Auseinandersetzung mit diesem speziellen Problem bietet Irmela Schneiders Entwurf einer Theorie der Literaturverfilmung, "Der verwandelte Text".⁵ Diese Arbeit hat vielfach befruchtend auf die folgenden Überlegungen gewirkt; insbesondere Schneiders Ansatz, das "Phänomen des Erzählens" als zentrales "'tertium comparationis' zwischen Buch-Literatur und Film"⁶ zugrunde zu legen, wird auch hier zur

vgl. auch Morsberger, Screenplays - zur französischen Forschung. vgl.: Bazin, Unreines Kino; Fuzellier, Cinéma; Ropars-Wuilleumier, Littérature, Gardiez, Cinéma. Unberücksichtigt bleiben Untersuchungen, die primär von forschungsgeschichtlichem Interesse sind, wie Wahnrau, Studien oder Zaddach, Literarischer Film.

- 3 Zu diesen speziellen Fragestellungen gehören z.B. die einer Verfilmung von Dramen; vgl. Brosche, Vergleichende Dramaturgie; Kracauer, Theorie, S.285 ff, und Bazin, Theater und Kino; zur Sonderfrage der Fernsehinszenierung von Theaterstücken vgl. Dübgen, Theater und Canaris, Fernsehspiel. Auf die Frage der Literaturadaption durch das Fernsehspiel konzentrieren sich vor allem Berg, Transformation und ders.: Fernsehspiele sowie Dornum, Dichtung, Lange: Dichtung, Elghazali, Literatur, Beling, Fernsehspiel und Literatur, Hartung, Literatur und Räden, Fernsehen. Auch das Problem der Lyrikverfilmung bleibt nicht unberücksichtigt; vgl. Gesek, Probleme. Einen besonderen Forschungsschwerpunkt stellt jedoch die filmische Adaption von Prosatexten dar, mit der sich meine Überlegungen ebenfalls in der Hauptsache befassen; vgl. Woelfel, Dramaturgische Wandlungen; Bluestone, Novels; Minard Cinéma; Schauer, Grundprobleme; Kracauer, Theorie, S.307 ff, Metz, Film et roman; Braaten, Roman og film; Peters, Roman en film, und ders.: Van woord; Wagner, Novel; Koerfer, kinematographische Umsetzung; Beling, Fernsehspiel und epische Vorlage; Hickethier: Literatur als Film; Seitz, Film als Rezeptionsform; Kanzog, Standpunkte, ders.: Erzählstrukturen und ders.: Wege; Peters, Sprechakttheoretische Ansätze; Renner, Findling und Springer, Narrative und optische Strukturen.
- 4 Zu den Arbeiten, die sich der Literaturverfilmung aus primär historisch orientierter Perspektive nähern, gehören Paech, Literatur und Film, die verschiedenen Aufsätze in Kaes, Kino-Debatte; Albersmeier, Von der Literatur und Gollub, Deutschland verfilmt - zur mediendidaktischen Perspektive vgl. Wiese, Blumensath, Schrey, Schröder, Platz-Waury und Beutelschmidt/Koepfen/Steinlein in Paech, Methodenprobleme.
- 5 Schneider, Verwandelter Text; vgl. auch Schneider, Überlegungen
- 6 Schneider, Verwandelter Text, S.27 unter Bezugnahme auf Peters, Roman en Film; vgl. auch Verwandelter Text, S.136-145; zum Verständnis des Films als narrativem Text

konstitutiven Prämisse. Meine Ausführungen können über weite Strecken als der Versuch gelesen werden, die bei Schneider aufgezeigten Möglichkeiten einer Auseinandersetzung mit dem Problemfeld Literaturverfilmung für die praktische Analyse nutzbar zu machen. Damit wird insofern eine immer noch bestehende Forschungslücke gefüllt, als Schneider selbst im Verlauf ihrer allzu eklektisch-überfrachteten Theorie die Frage nach einer praktischen Anwendbarkeit ihrer Überlegungen stark vernachlässigt. Sie wirft, gerechtfertigt natürlich durch das postulierte Erkenntnisinteresse,⁷ lediglich Streiflichter auf die Bereiche, die im Kontext der Literaturverfilmung zu untersuchen wären, verzichtet dann aber darauf, einen systematischen Verlauf für ein konkretes Analysevorhaben zu skizzieren.

Auf eine solche praxisorientierte Untersuchungssystematik zielen demgegenüber die folgenden Überlegungen. Ihre entscheidenden Anregungen entstammen Forschungsarbeiten, die synthetisch die Propädeutika der Erzähltextanalyse, insbesondere die Verfahrensweisen der strukturalistischen Narrativik referieren.⁸ Hierzu gehören vor allem die Zusammenfassungen der verschiedenen narrativen Ansätze durch Rolf Klopfer, Raimund Fellingner und Lothar Fietz, die im "Arbeitsbuch Romananalyse" zusammengestellten Aufsätze zu Einzelfragen der Erzähltextanalyse, die bei Karlheinz Stierle, Dieter Janik sowie Cordula Kahrmann, Gunther Reiß und Manfred Schluchter dargelegten analytischen Modelle, Eberhard Lämmerts "Bauformen des Erzählens" und Franz K. Stanzels "Theorie des Erzählens".⁹ In entsprechender Weise wird auch auf Grundlagenwerke der

vgl. weiterhin Metz, *Semiologie*, S.238 ff; Fell, *Film*; Armes, *Ambiguous Image*; Chatman, *Story and Discourse*; Silberman, *Ideology* sowie Klopfer/Möller, *Narrativität*.

7 Vgl. Schneider, *Verwandelter Text*, S.119-120

8 Zur semiotisch-strukturalistischen Methode vgl. allgemein: Eco, *Semiotik*, Nöth, *Handbuch und ders.: Semiotik*; Wahl, *Einführung*; Schiwy, *Strukturalismus*, Borbé/Krampen, *Angewandte Semiotik*; Bense, *Semiotik*; Bentele/Bystrina: *Semiotik - zu den Ansätzen einer strukturalistischen Literaturwissenschaft und Literatursemiotik im speziellen*; Fietz, *Strukturalismus und ders.: Funktionaler Strukturalismus*; Philippi, *Formalismus*; Klein, *Linguistik*; Bense, *Theorie der Texte*; Klopfer, *Tendenzen*; Petersen, *Erzählforschung*; Genette, *Strukturalismus*; Blumensath, *Strukturalismus*; Ihwe, *Literaturwissenschaft*; Gallas, *Strukturalismus*; Köller, *Peircescher Denkansatz*; Eschbach/Rader, *Literatursemiotik* sowie - als das wohl extremste Beispiel einer rein strukturorientierten Verfahrensweise - Gunzenhäuser/Kreuzer, *Mathematik und Dichtung*.

9 Vgl. Klopfer, *narrativer Kode*, S.83-89; Fellingner, *Struktur*, Fietz, *Strukturalismus*, S.145-177; Ludwig, *Arbeitsbuch Romananalyse*, hier insbesondere: Schwarze, *Ebenen und ders.: Ereignisse*, Graevenitz, *Erzähler und Ludwig, Figur und Handlung*; Stierle, *Geschehen und ders.: Struktur*; Janik, *Literatursemiotik*; Kahrmann/Reiß/Schluchter, *Erzähltextanalyse*; Lämmert, *Bauformen und Stanzel, Theorie*

Filmanalyse zurückgegriffen, insbesondere auf James Monacos zusammenfassende Darlegung des Problemfelds, Pierre Kandorfers primär praxisorientiertes "Lehrbuch der Filmgestaltung" und die Einführungen von Thomas Kuchenbuch und Werner Faulstich.¹⁰

Die narrative Forschung sieht ihre primäre Aufgabe darin, den "narrativen Code",¹¹ beziehungsweise, vorsichtiger ausgedrückt, die speziellen Konventionen der Kommunikationssituation "Erzählen" zu präzisieren, und zwar mit der folgenden Zielsetzung:

"Erzählstrukturen sollen unabhängig von dem Zeichensystem erfaßbar gemacht werden, mittels dessen sie sich in Kirchenfenstern, Comic, Film, Theater, Ballett, Pantomime ... und natürlich auch Literatur realisieren".¹²

Problematisch ist jedoch, daß sich die meisten erzähltheoretischen Arbeiten trotz des universellen Anspruchs der Narrativik ausschließlich auf literarische Erzähltexte beziehen; bei einem Versuch, die hier gewonnenen analytischen Ansätze auch für die filmische Narration zu nutzen, ist daher darauf zu achten, den filmischen Gegenstand nicht unreflektiert in bestehende literaturwissenschaftliche Modelle zu pressen, sondern vielmehr die Brauchbarkeit dieser Ansätze für die Analyse eines Films und besonders für eine Auseinandersetzung mit dem Problem der Literaturverfilmung eingehend zu prüfen. Dabei läßt es sich nicht immer vermeiden, Sachverhalte zu referieren, die prinzipiell als erzähltheoretischer Konsens vorausgesetzt werden könnten; denn nur so kann dargelegt werden, inwieweit diese methodischen Orientierungspunkte unter Berücksichtigung der spezifischen Bedingungen der filmischen Narration modifiziert, eingeschränkt oder erweitert werden müssen; etwa in dem Sinne, wie Werner Faulstich es formuliert hat:

"Generell kann gelten, daß viele Kriterien literaturwissenschaftlicher Textanalyse unter Einbeziehung der [...] spezifisch filmsprachlichen Aspekte fruchtbringend auf die Film-analyse [...] übertragen werden können, wenngleich davon bisher erst wenig Gebrauch gemacht wurde."¹³

10 Vgl. Faulstich, *Filmanalyse*; Monaco, *Film verstehen*; Kandorfer, *Lehrbuch und Kuchenbuch, Filmanalyse* sowie auch Siegrist, *Textsemantik*

11 Vgl. Kloepfer, *narrativer Kode*, S.81

12 Kloepfer, *narrativer Kode*, S.70; vgl. entsprechend auch Fellingner, *Struktur*, S.338 und Dubois, *Rhetorik*, S.280

13 Faulstich, *Filmanalyse*, S.136 - Auf diese Weise werden im übrigen zugleich die beiden gegenwärtig dominierenden Richtungen der philologischen Filmwissenschaft, die

Das Verfahren, das die strukturalistische Erzählforschung in Anlehnung an die strukturalistische Linguistik zur Präzisierung der narrativen Strukturen und Funktionszusammenhänge entwickelt hat, ist im Wesentlichen das der *Segmentierung* und *Klassifizierung* von Erzähleinheiten. Die Narrativik versteht die Erzählung "als ein komplexes, aus mehreren Bedeutungskomponenten zusammengesetztes Bedeutungsganzes"¹⁴ und untersucht sie im Hinblick darauf, welche Bedeutungsebenen unterschieden werden müssen, welche Elemente die einzelnen Ebenen konstituieren und in welcher Relation einerseits die Elemente und andererseits die verschiedenen Bedeutungsebenen zueinander stehen. Entsprechend orientiert sich auch die im Folgenden entworfene Untersuchungssystematik an einzelnen, auf dem Wege der Textsegmentierung isolierbaren Bauelementen und Strukturen, die zusammenfassend in Kapitel 1.5. zur Darstellung kommen. Die weiteren Kapitel befassen sich dann detaillierter mit den verschiedenen *Basisparadigmen* der Narration, aus deren jeweiligen medienspezifischen und allgemein narrativen Komponenten und Funktionsweisen sich die Möglichkeiten und Grenzen ableiten, die einer Transformationsanalyse konkret gegeben sind.¹⁵ In diesem Rahmen werden die besonderen Modifikationen dargelegt, denen Erzählstrukturen in literarischen und in filmischen Erzählmedien jeweils unterliegen, und von den elementaren Einheiten und Verknüpfungsformen abgegrenzt, die allen narrativen Texten gemeinsam sind und so einen Ansatz schaffen, filmische wie literarische Erzähltexte in analoger Weise als Struktur zu begreifen und direkt in Relation zueinander zu setzen.¹⁶ Hieraus leitet sich das Kernstück meiner methodischen Überlegungen ab, die *schematische Rekonstruktion* der Textsysteme auf einer Strukturebene, auf der filmische und literarische Texte einander direkt

sprachwissenschaftlich-semiotische einerseits und die narrative andererseits berücksichtigt; vgl. hierzu Paech, Methodenprobleme, S.11 ff

14 Fellingner, Struktur, S.341

15 Zugunsten dieser Systematik müssen gelegentlich Aspekte vorläufig unberücksichtigt bleiben, die sich bereits in den jeweils entwickelten Zusammenhängen als Frage aufwerfen. In diesen Fällen erfolgt in den Anmerkungen ein Verweis auf den Teil meiner Arbeit, in dem ausführlich auf den betreffenden Aspekt eingegangen wird.

16 Die hieraus im Rahmen meiner Überlegungen folgenden Setzungen haben jedoch nichts mit der für den "ontologischen Strukturalismus" charakteristischen Sehnsucht nach überzeitlichen Universalien zu tun, sondern stellen lediglich den Versuch einer heuristischen Isolierung der Koordinaten dar, die im Transformationsprozeß von besonderer Relevanz sind. Zum Problem des "ontologischen Strukturalismus" in Opposition zum "methodologischen Strukturalismus" vgl. Eco, Semiotik, S.357-442, der diese Begriffe geprägt hat, sowie auch Fietz, Strukturalismus, S.18-26/125-127/145-147/180-187.

vergleichbar sind. Die intersubjektiv überprüfbareren Ergebnisse des Strukturvergleichs sind dann der Ausgangspunkt für eine interpretierende Auseinandersetzung mit der Frage nach den *konzeptionellen* Implikationen der rekonstruierten Transformationsrelationen.¹⁷

Die einzelnen Aspekte einer strukturellen und funktional-konzeptionellen Transformationsanalyse werden parallel zu ihrer theoretischen Begründung am konkreten Fall der vier filmischen Bearbeitungen des Romans "Effi Briest" von Theodor Fontane durch Gustaf Gründgens, Rudolf Jugert, Wolfgang Luderer und Rainer Werner Fassbinder exemplifiziert und in ihrem methodischen Nutzen praktisch erprobt.¹⁸ Dabei geht es jedoch nicht darum, eine vollständige Analyse dieser singulären Transformationsprozesse zu leisten; die genannten Primärquellen wurden vielmehr gewählt, weil sie als vierfache filmische Bezugnahmen auf denselben literarischen Stoff, die sich recht markant voneinander unterscheiden, besonders geeignet sind, das Verhältnis zwischen methodischen Prämissen und praktischer Anwendung des Modells darzulegen. Da es sich bei dem Fontane-Roman um eine literarische Vorlage handelt, die aufgrund ihrer realistischen und tendenziell filmnahen Erzählstruktur¹⁹ eine relativ unproblematische, wenn nicht ideale Grundlage für einen filmischen Adaptionsprozeß darstellt, können anhand dieses Beispiels bestimmte Aspekte aus dem Problemfeld der Literaturverfilmung sicher nicht erschöpfend diskutiert und entwickelt werden. Hierzu gehört vor allem die Frage nach den Widerständen, die solche literarischen Texte ihrer filmischen Adaption entgegensetzen, welche, wie etwa ein moderner Roman, in ganz anderem Umfang von den spezifischen stilistischen und perspektivischen Möglichkeiten der Sprache Gebrauch machen als der Fontane-Roman. Für die elementa-

17 Im Zusammenhang des schematischen Strukturvergleichs wirkt sich der Vorteil einer strukturorientierten Textanalyse (die Systematisierbarkeit und intersubjektive Überprüfbarkeit der Untersuchungsergebnisse) allerdings ebenso aus wie ihr zentraler Nachteil (ihre begrenzte Aussagefähigkeit im Hinblick auf die Interpretation der rekonstruierten Sachverhalte). Nicht zuletzt wird in diesem Rahmen also auch die Frage nach der heuristischen Reichweite der Segmentierungsverfahren der Narrativik gestellt.

18 Fontane, *Effi Briest*, im folgenden zitiert nach der Reclam-Ausgabe von 1989; Gründgens, *Der Schritt vom Wege*; Jugert, *Rosen im Herbst*; Luderer, *Effi Briest* und Fassbinder *Fontane Effi Briest oder viele ...* - Die genannten vier Bearbeitungen sind bereits verschiedentlich zum Gegenstand literaturwissenschaftlicher Untersuchungen gemacht worden; vgl. Heinkel, *Epische Literatur*; Schanze, *Fontane Effi Briest*; Schacht-schabel, *Ambivalenzcharakter*; Lohmeier, *Symbolische und allegorische Rede*; und Schmid, *War Effi Briest blond?*.

19 Vgl. Buddecke/Hienger, *Verfilmte Literatur*, S.13 sowie besonders Teil 5 und Teil 7 meiner Arbeit.

ren Klärungen aber, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit insbesondere im Hinblick auf die Transformation der stofflichen Substanz einer Erzählung beabsichtigt sind, erscheint gerade ein Beispiel besonders geeignet, welches erlaubt, eine literarische und eine filmische Narrationsstruktur sehr direkt in Beziehung zueinander zu setzen.

Teil 1: Prämissen - Signal und Sinn

Im folgenden Kapitel sollen einige allgemeine theoretische Überlegungen ausführlicher präzisieren, mit welchem Verständnis sich diese Arbeit dem Untersuchungsgegenstand Literaturverfilmung nähern will. Es geht zunächst darum, den Standort des literarischen Textes auf der einen und des filmischen Textes auf der anderen Seite im Rahmen eines für den Vorgang der Texttransformation kennzeichnenden *Kommunikationsprozesses* zu bestimmen, welcher einerseits von spezifischen historischen und subjektiven Implikationen, andererseits aber auch von verschiedenen allgemeinen Grundstrukturen bedingt wird, von denen ein heuristisches Modell zur Auseinandersetzung mit diesem Problem in jedem Falle ausgehen kann. Von entscheidender Bedeutung ist dabei die Frage nach den gemeinsamen und den voneinander abweichenden *Zeichenstrukturen*, über die sich literarische und filmische Textsysteme jeweils herausbilden. Diese Strukturen setzen die grundlegenden Prämissen im Hinblick auf eine Vergleichbarkeit beider Textsysteme im Rahmen einer Transformationsanalyse.

1.1. Literaturverfilmung als Prozeß der Rezeption als Produktion

Der Prozeß der Literaturverfilmung kann in seinen Grundzügen als ein verdoppelter Kommunikationsprozeß, als ein Prozeß der "*Rezeption als Produktion*"¹ gedacht werden. Ausgangspunkt dieses Prozesses ist ein literarisches Kommunikat, ein Roman, eine Erzählung, eine Novelle oder auch ein Dramentext, der in Buchform vorliegt. Dieser Text ist das Resultat einer ganz bestimmten kommunikativen Handlung, der "zeichen-

1 Der Begriff der "Rezeption als Produktion" stammt von Werner Faulstich (vgl. Faulstich, *Vermittlung*, S.34), der ihn wie folgt definiert: "Rezeption als Produktion meint die Aufnahme, Interpretation, Neugestaltung, Re-Produktion eines Romans durch einen späteren Romanautor. [...] Es ist die kreative Aneignung eines Romans mit dem Effekt eines neuen Produkts/Romans". Eine derartige Kreativität gesteht Faulstich allerdings zunächst nur innerliterarischen Adaptionprozessen zu; Literaturverfilmungen und andere Arten der Texttransformation faßt er demgegenüber pauschal unter den Begriff der "Verwertung im Medientransfer"; da Faulstich dann allerdings selbst die Konzession macht, daß auch in diesem Zusammenhang der "Gebrauchswert des Romans [...] produktionsästhetisch" verstanden werden kann, halte ich es für angebracht, diese Art der "Verwertung" dann auch mit dem entsprechenden Begriff zu benennen.

setzenden" Akte eines Senders (Encodierung), und dieser Text ist darauf angelegt, Gegenstand einer kommunikativen Handlung, nämlich der "zeichenerkennenden" Akte eines Empfängers (Decodierung) zu sein.² Für sich genommen stellt dieser Text ein "*singuläres System*"³ dar, das zunächst den Status einer einfachen Zeichenfolge, einer einerseits gesendeten und andererseits empfangenen "*Botschaft als Signal*" hat, über die der Empfänger dieser Botschaft dann seine Interpretation des Gesendeten, die von ihm auf Grundlage dieses Signals rekonstruierte "*Botschaft als Sinn*" herstellt.⁴

Das Verhältnis zwischen einer Botschaft als Signal, die direkt als Textstruktur vorliegt, und einer Botschaft als Sinn, die auf dieser Basis vom Rezipienten rekonstruiert wird, kann als konstitutiv für *zwei* aufeinander aufbauende *Decodierungsstadien* verstanden werden, denen die Stadien der Encodierung spiegelbildlich entsprechen.⁵

Das Signal, das den konkret vorliegenden Endpunkt der Textproduktion und zugleich den Ausgangspunkt der Textrezeption darstellt, ist eine singuläre *Zeichenträgerstruktur*. Im Falle des literarischen Ausgangstextes handelt es sich dabei um eine sprachliche Zeichenträgerstruktur in ihrer optischen Realisationsform. Diese Struktur geht auf Wahlentscheidungen zurück, die vom Sender des Textes zunächst unter *paradigmatischen* und dann unter *syntagmatischen* Gesichtspunkten getroffen werden: er wählt einzelne Zeichenträger aus und verknüpft diese elementaren Einheiten dann zur Textstruktur.⁶ Die Encodierung wie die Decodierung dieses Zeichenträgersystems erfolgt im Hinblick auf die bezeichneten Inhalte und rekurriert dabei auf einen Code, ein konventionalisiertes Zeichensystem, das die Zuordnung der verwendeten Zeichenträger zu den bezeichneten Inhalten regelt. Eine singuläre literarische Struktur (Parole) konstituiert sich auf Basis eines Zeichenträgersystems, dessen Signifikantenfunktion durch den

2 Vgl. Janik, Zeichen, S.76

3 Vgl. Schneider, Verwandelter Text, S.101-107

4 Die für die folgenden Überlegungen grundlegende Unterscheidung zwischen einer "Botschaft als Signal" und einer "Botschaft als Sinn" wurden angeregt durch die Unterscheidung zwischen Signal und Sinn im Rahmen eines von Umberto Eco entworfenen Kommunikationsmodells (vgl. hierzu Eco, Semiotik, S.65-144, besonders S.65-67, sowie das Schema auf S.167); sie werden im Rahmen meiner Arbeit jedoch nicht in vollständiger Entsprechung zu Eco, sondern im Sinne der folgenden Definition zugrundegelegt.

5 Vgl. hierzu insbesondere Eco, Semiotik, S.66 sowie auch die Unterscheidung zwischen Oberflächen- und Tiefenstruktur bei Kristeva, Textstrukturen, S.243 ff bzw. Chomsky, Syntaxtheorie

6 Vgl. hierzu u.a. Bußmann, Lexikon, S.368

Code der verbalen Sprache (Langue) festgelegt ist.⁷ Im Code der verbalen Sprache fallen die paradigmatischen Entscheidungen im Hinblick auf die elementaren Einheiten, die das Textsystem strukturieren, durchgängig im Bereich der Wortwahl. Das Wort als Zeichenträger referiert auf einen Zeicheninhalt, indem dieser Inhalt *benannt* wird. Diese Zuordnungsrelation ist im Lexikon der verwendeten Sprache fixiert und sehr weitgehend konventionalisiert. Eine syntaktische Struktur beinhaltet dann jeweils die unterscheidbaren *Segmente* und *Syntagmen* der Textstruktur auf der einen und die zwischen diesen Einheiten bestehenden *Verknüpfungsrelationen* auf der anderen Seite. Das Grundprinzip dieser Verknüpfung ist die *Sukzession* der Zeichenträger. Die einzelnen über die Wortwahl integrierten Textsegmente werden zunächst zu Sätzen verknüpft, in deren Rahmen die Aufeinanderfolge der Einzelwörter und die Interpunktion die paradigmatischen Entscheidungen in systematische Relationen zueinander setzen und so in ihrer Bedeutung präzisieren. Die syntaktischen Beziehungen zwischen den lexikalischen Einheiten sind ebenfalls durch den Code festgelegt, dessen zweite Komponente das Regelsystem der Grammatik ist. Die Aufeinanderfolge der Einzelwörter und Sätze konstituiert dann schrittweise die erste Botschaft als Signal in ihrer Gesamtheit, von welcher der Rezeptionsprozeß ausgeht.

Die Zuordnung zwischen einem Signal (Zeichenträger) und seiner Bedeutung (Zeicheninhalt) ist generell darauf angewiesen, vom Rezipienten hergestellt zu werden, sie stellt also das *erste* Stadium einer Rekonstruktion der Botschaft als Sinn dar. Das Ergebnis dieses Decodierungsprozesses ist die Rekonstruktion der Sachverhalte, die Gegenstand der Kommunikation sind. Diese Zeicheninhalte können mit Umberto Eco als "*kulturelle Einheiten*"⁸ verstanden werden, die sich, vermittelt über die Kette ihrer Interpretanten,⁹ innerhalb eines in sich strukturierten "semantischen Feldes",¹⁰ einer spezifischen Ordnung der Sachverhalte situieren, nach der eine bestimmte Kommunikationsgemeinschaft Realität erfaßt. Der Rezipient unterscheidet nach diesem Kriterium etwa, ob es sich bei dem Bezeichneten um einen konkreten Sachverhalt wie einen Raum, eine Person oder eine Sache oder um einen abstrakten Sachverhalt, etwa einen Wert, handelt, ob

7 Zu der auf Ferdinand de Saussure - vgl. Grundfragen - zurückgehenden, zum sprachwissenschaftlichen Allgemeingut gehörenden Unterscheidung zwischen "Langue" und "Parole" siehe z.B. Bußmann, *Lexikon*, S.281-282; zum Verhältnis Langue/Parole und Code/Botschaft vgl. Eco, *Semiotik*, S.197.

8 Vgl. Eco, *Semiotik*, S.73-75

9 Vgl. Eco, *Semiotik*, S.76 unter Bezugnahme auf Peirce, *Collected Papers*, S.5.470 ff

10 Vgl. Eco, *Semiotik*, S.86-88

eine Gegebenheit oder ein Prozeß bezeichnet wird und in welcher Beziehung dieser Sachverhalt zu anderen Sachverhalten steht.¹¹

Die inhaltlichen Komponenten einer singulären Textstruktur lassen sich wiederum auf systematische strukturelle Beziehungen zurückführen, die denen ähneln, über die sich die Zeichenträgerstruktur als erste Botschaft als Signal herausbildet: Die in einem bestimmten Textsystem zitierten kulturellen Einheiten bedeuten eine gezielte Auswahl aus den verschiedenen Paradigmen aller Sachverhalte, die ein Text wiedergeben kann; und diese elementaren Einheiten werden wie die Zeichenträger auf der ersten Informationsebene des Textes in bestimmte syntagmatische Beziehungen zueinander gesetzt. Die einzelnen inhaltlichen Informationen folgen sukzessive aufeinander und stehen ihrerseits in grundlegenden strukturellen Beziehungen; so setzt etwa eine Handlung ein handelndes Subjekt voraus, und eine bezeichnete Person kann der Summe ihrer Merkmale gegenüber insgesamt als eine hierarchisch übergeordnete Einheit verstanden werden.

Auf einem zweiten Decodierungsniveau der Textrezeption bekommen die Zeicheninhalte und ihre Verknüpfungsrelationen dann ihrerseits die Funktion von Signifikanten:¹² Über die Interpretation dieser Inhaltselemente und der zwischen ihnen bestehenden syntaktischen und semantischen Beziehungen rekonstruiert sich schrittweise das hinter diesen Inhaltsstrukturen stehende *Kommunikationskonzept*. Insofern kann das Niveau der Zeicheninhalte als eine *zweite* in die singuläre Textstruktur direkt eingeschriebene *Signalebene* gedacht werden, die zur Grundlage für die Ermittlung einer *zweiten Botschaft als Sinn* wird. Und diese zweite Botschaft stellt dann die Quintessenz der Textkommunikation dar.

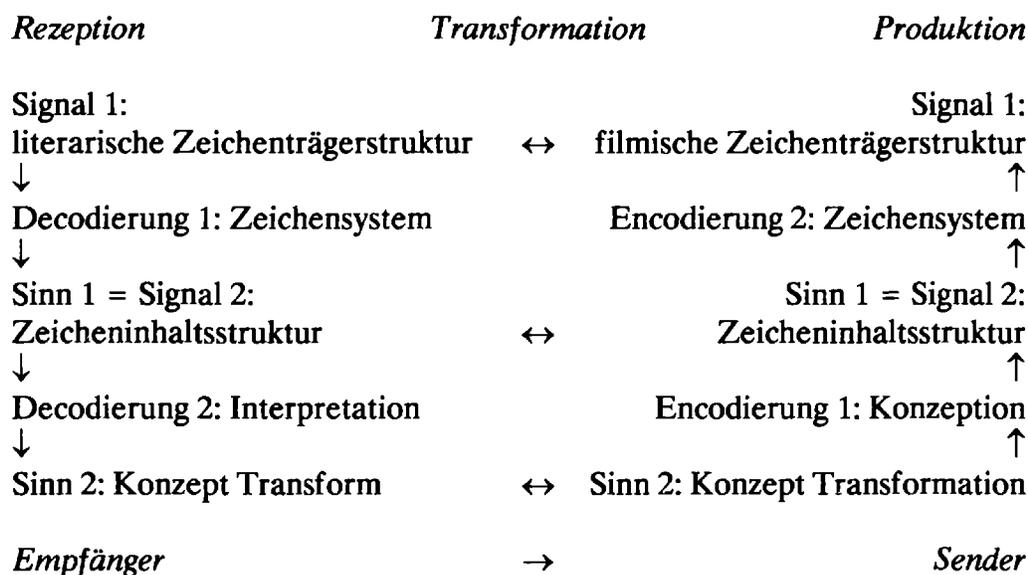
Die Interpretation des Kommunikationskonzepts - bzw. die Rekonstruktion der zweiten Botschaft als Sinn - stellt im Normalfall der literarischen Kommunikation den Endpunkt, das Ziel des begonnenen Prozesses dar. Im Falle einer Literaturverfilmung aber ist dieser Rezeptionsvorgang zugleich die Voraussetzung einer erneuten Textproduktion: Auch aus der Sicht eines Filmemachers erscheint der literarische Text zunächst, wie für

11 Vgl. Eco, *Semiotik*, S.75 bzw. Schneider, *American Kinship*, S.2 - Die systematischen Beziehungen zwischen den verschiedenen Zeicheninhalten werden im Folgenden immer wieder Gegenstand meiner Überlegungen sein, daher soll an dieser Stelle auf eine ausführliche Darlegung dieses Aspekts verzichtet werden; zu den verschiedenen Ansätzen der Semantik, Zeicheninhaltssysteme modellhaft zu erfassen vgl. ausführlich Eco, *Semiotik*: zu einer Unterscheidung der Zeicheninhalte in semantische Felder insbesondere S.85-91 und zu einer Unterscheidung der Zeicheninhalte über distinktive Merkmale insbesondere S.113-122. Eco bezieht sich dabei auf Katz/Postal, *Integrated Theory*; vgl. zu diesem Problem auch: Greimas, *Strukturelle Semantik*, S.13-34.

12 Vgl. hierzu Eco, *Semiotik*, S.66

jeden anderen Empfänger des Signals, als Gegenstand seiner sinnbildenden Rezeption und durchläuft die beiden genannten Stadien der Decodierung; in der Produktionsperspektive wird dieser Empfänger dann jedoch seinerseits zum Sender; das literarische Textganze als eine vorgefundene mehrschichtige Signalstruktur wird zur Materialbasis seiner Produktion und das von ihm auf dieser Grundlage gesendete neue Signal, die filmische Literaturadaption, kann als textuelle Manifestation einer Interpretationsleistung, als ihrerseits zum Signal gewordene Sinnrekonstruktion gelesen werden.

Das filmische Textsystem weist wiederum eine spezifische Zeicheninhaltsstruktur und eine spezifische Zeichenträgerstruktur auf, wobei die erstgenannte Struktur in enger Abhängigkeit zu den Zeicheninhalten des Transforms, die letztgenannte jedoch in direkter Abhängigkeit zu den Encodierungsmöglichkeiten des filmischen Mediums zu sehen ist.¹³ Die einander prinzipiell entsprechende Gliederung der Textsysteme in zwei verschiedene Signalebenen, aus denen sich zwei verschiedene Sinnbildungszusammenhänge ableiten, stellt eine grundlegende Prämisse für meine weiteren Überlegungen dar und soll daher noch einmal verdeutlicht werden, indem der Rezeptionsprozeß einerseits und der genau umgekehrt verlaufende Produktionsprozeß andererseits im schematischen Modell gegenübergestellt werden:



Der filmische Adaptionstext als Endpunkt dieses Prozesses ist dann wiederum als ein singuläres Textsystem zu verstehen, das als Signal und Aus-

¹³ Zum Zeichensystem des Films vgl. ausführlich Teil 1.4. meiner Arbeit.

gangspunkt der Sinnbildung in einem eigenen, ebenfalls in zwei Stadien denkbaren Rezeptionszusammenhang fungiert. Als ein in sich geschlossenes, eigenständiges Kommunikat kann dieser Film prinzipiell ohne Kenntnis der literarischen Vorlage rezipiert und verstanden werden; er stellt aber zugleich ein materialisiertes und damit direkt verfügbares Ergebnis eines ganz bestimmten Rezeptionsprozesses dar.

1.2. Zum Problem der Sender- und Empfängerinstanz im Transformationsprozeß

Im Hinblick auf die Sender-Empfänger-Instanz im Prozeß der Rezeption als Produktion ist im Falle einer filmischen Literaturtransformation allerdings eine grundlegende Einschränkung zu machen, die mit den medien-spezifischen Produktionsbedingungen des Films zusammenhängt: der Sender als konkreter subjektiver Bezugspunkt der Textkommunikation kann einer Auseinandersetzung mit einem filmischen Text nicht in gleicher Weise wie der Auseinandersetzung mit einem literarischen Text zugrundegelegt werden. Während bei einem literarischen Text der gesamte Produktionsprozeß von der Idee und der Konzeption bis zur Materialisierung, der endgültigen sprachlichen Formulierung des Textes im Manuskript zumeist einer einzigen Person obliegt, werden die verschiedenen Produktionsstadien des Films jeweils von verschiedenen Personen bestimmt. Filme gehen nicht auf einen einzelnen Sender zurück, sie werden arbeitsteilig produziert.¹⁴

Bereits die Konzeption, der "Entstehungsprozeß einer Drehgrundlage ist nahezu grundsätzlich in verschiedene *Phasen* unterteilt"¹⁵, und jedes dieser Stadien, von der Idee, der einfachen Filmskizze über das Exposé, das Treatment, das Drehbuch bis hin zu den dramaturgischen Überlegungen kann einen eigenen Autor haben.¹⁶ Während sich die einzelnen Stadien der Textkonzeption im Falle der Literaturverfilmung bedingt durch den Rekurs auf eine literarische Vorlage auf das Schreiben eines Drehbuchs reduzieren können, geht die eigentliche Materialisierung des Textes im filmischen Zeichensystem, die ebenfalls in verschiedene Stadien zerfällt, in jedem Fall auf verschiedene Träger zurück: Zunächst schreiben sich im Zu-

¹⁴ Vgl. hierzu Kandorfer, Lehrbuch, S.264/265

¹⁵ Kandorfer, Lehrbuch, S.210-211; vgl. auch Monaco, Film verstehen, S. 116

¹⁶ Zu den einzelnen Stadien der konzeptionellen Vorarbeit vgl. ausführlich Kandorfer, Lehrbuch, S.211-218.

sammenhang der Dreharbeiten die individuellen Varianten der verschiedensten am Produktionsprozeß beteiligten Personen ein: vom Ausstatter bis zum Kameramann, vom Maskenbildner bis zum Darsteller bestimmen alle beteiligten Instanzen die Konzeption des filmischen Kommunikats. Die Dreharbeiten produzieren jedoch lediglich "das Rohmaterial, aus dem erst in der dritten Phase des Prozesses das Endprodukt wird."¹⁷ Erst durch die Montage (die in ihren Grundzügen allerdings schon im Drehbuch konzipiert ist und so bereits Einfluß auf die Dreharbeiten nimmt) entsteht der endgültige Film, und der Cutter oder die Cutterin, die für dieses Stadium der Textproduktion verantwortlich ist, steht wiederum ohne direkte Verbindung zu den ersten beiden Produktionsstadien. Personaler Integrationspunkt der beiden letzten und unter Umständen auch der ersten Phase der Filmproduktion ist jedoch der Regisseur. Diese Instanz erfüllt - besonders dann, wenn auch noch das Drehbuch auf sie zurückgeht - am ehesten eine dem literarischen Autor vergleichbare Position.

Jede der an den verschiedenen Bearbeitungsstadien beteiligten Personen wird jedoch auf ihre Art zum Autor oder zumindest zum Ko-Autor des Films, und es ist anhand des Resultats selten definitiv zu sagen, ob ein Zeichen, das der Film setzt, primär auf die Arbeit des Drehbuchschreibers, die Vorstellungen des Regisseurs, des Kameramanns oder eines Darstellers zurückgeht. Derartige produktionsinterne Prozesse sind einer wissenschaftlichen Untersuchung jedoch kaum zugänglich, und deshalb muß sie an dieser Stelle mit dem heuristischen Konstrukt einer abstrakten Sender-Empfänger-Instanz operieren, also von *einem* Filmautor sprechen und diesen im konkreten Einzelfall, wie allgemein üblich, mit dem Namen des jeweiligen Regisseurs benennen, obwohl dies zumeist nicht den realen Sachverhalten entspricht.

1.3. Textkommunikation und Kommunikationskontext

Nicht nur die Filmproduktion, sondern der gesamte Prozeß der Rezeption als Produktion wird immer durch Faktoren bedingt, die sich für jeden Kommunikationsvorgang neu bestimmen. Hierzu gehören, für den literarischen wie für den filmischen Kommunikationsprozeß, zunächst alle individuellen Kommunikationsvoraussetzungen des Sender- oder des Empfängersubjekts, die ihrerseits grundlegend durch den jeweiligen historischen und räumlichen Kontext der Textkommunikation determiniert werden.

17 Monaco, *Film verstehen*, S.116

Der Senderbezug rekonstruiert sich in der indirekten Textkommunikation je nach Kenntnisstand des Rezipienten anders; er wird durch all die Informationen beeinflusst, über die dieser über den eigentlichen Kommunikationsvorgang hinaus verfügt. Hierzu gehören beispielsweise die Kenntnis weiterer Werke oder des Gesamtœuvres des jeweiligen Autors, das Wissen um dessen Präferenzen im Hinblick auf eine bestimmte Erzählweise oder ein bestimmtes Genre sowie allgemein um den Standort, den dieser im Rahmen der ästhetischen Diskussion seiner Zeit einnimmt. Auch die Vorstellung vom Autor als Individuum, die sich ihrerseits aus den verschiedensten Aspekten von der Biographie bis zur individuellen Arbeitsweise zusammensetzt, kann zu einer Einflußgröße werden, unter der ein Rezipient in die Textkommunikation eintritt. Den Autor definiert schließlich auch seine allgemeine Position in einem bestimmten realhistorischen, politisch, ökonomisch, kulturell und regional determinierten Kontext, der von einem Rezipienten mit der entsprechenden Kenntnis dieses Umfeldes ebenfalls als Prämisse der Textkommunikation zugrundegelegt werden kann.

Und nicht nur das Sender- und das Empfängersubjekt, auch das Kommunikat selbst kann nicht ohne seine Beziehung zu dem jeweiligen Kommunikationskontext begriffen werden. Der Text als strukturierte und in sich geschlossene Einheit ist eine kommunikative Botschaft, die immer einem bestimmten historischen Kontext entspringt und in allen ihren Elementen und Strukturen, auf der Ebene der Zeichenträger wie auf der Ebene der Zeicheninhalte, durch diesen Kontext bedingt wird: Der historische Stand der Produktionsmittel wie die zeitgenössische Verwendung eines Codes bestimmen die grundlegenden Möglichkeiten eines Mediums, Zeichen zu setzen. Erst in diesem durch den Kontext festgelegten Rahmen der Encodierungsmöglichkeiten trifft ein Sender die für das von ihm konzipierte Textsystem spezifischen Wahlentscheidungen im Hinblick auf die Zeichenträgerstruktur; und wie die erste, so rekurriert auch die zweite Botschaft als Signal auf den Kontext, in dem der Text entstanden ist. Zum historischen Entstehungskontext als Einflußfaktor der Textstrukturierung im Bereich der Zeicheninhalte gehören dabei alle kulturellen Größen, die den Selektionsrahmen der Stoffwahl ergeben.

Jede Komponente der Botschaft tritt so in eine "doppelte Zeichenbeziehung" ein;¹⁸ entsprechend unterscheiden Kahrmann, Reiß und Schluchter die "*Autoreferenz*", das interne Struktur- und Funktionsgefüge eines Textes

18 Vgl. Janik, *Zeichen*, S.87 sowie Kahrmann/Reiß/Schluchter, *Erzähltextanalyse*, S.154-160 und Rusterholz, *Faktoren*, S.90-92

von seiner "*Heteroreferenz*".¹⁹ Die Autoreferenz betrifft die strukturelle Konzeption und wechselseitige Beeinflußung der Zeichenebenen untereinander ebenso wie die Funktionalität des Einzelzeichens im Gesamttext. Sie läßt sich direkt auf Grundlage einer Textstruktur rekonstruieren und interpretieren. Die Heteroreferenz dagegen betrifft den Verweischarakter der einzelnen Strukturkomponenten im Hinblick auf den Kontext, aus dem sie ausgewählt wurden, und dieser Verweis wird nur über eine Analyse greifbar, die über das Textgefüge selbst hinausgeht. Alle textexternen Einflußgrößen der Kommunikation stellen jedoch keine analytisch fixen Sachverhalte dar, sondern definieren sich für jeden einzelnen Kommunikationsvorgang neu. Somit läßt sich kaum ein methodischer Ansatz finden, nach dem diese Aspekte systematisch zu untersuchen wären.

Meine Überlegungen konzentrieren sich daher im wesentlichen auf die Frage, wie einerseits ein autoreferenzielles Textsystem an sich, besonders aber dessen Relation zu einem anderen autoreferenziellen Textsystem schrittweise erschlossen werden kann. Sie orientieren sich damit an den Größen, welche die einzigen feststehenden Komponenten im Prozeß der Rezeption als Produktion darstellen und dabei zugleich als dessen zentrale Pole verstanden werden können. Damit wird natürlich von zahlreichen Faktoren abstrahiert, die in einem konkreten Prozeß der Rezeption als Produktion eine sehr wesentliche Rolle spielen können; ein in seiner Konzeption um die kontextuelle Dimension reduziertes Untersuchungsmodell kann jedoch seinerseits durchaus zu einer heuristischen Grundlage für eine Auseinandersetzung mit der Beziehung zwischen einem singulären Textsystem und seinem konkreten historischen Kommunikationskontext werden, und das Ziel der folgenden Ausführungen ist es nicht zuletzt, durch eine Klärung der elementaren methodischen Fragestellungen einer Transformationsanalyse späteren Untersuchungen zu dem Problem der Literaturverfilmung den Weg zu einer Konzentration auf ebendiese Fragestellung zu bereiten.

1.4. Decodierungsniveau 1: die medienspezifischen Zeichenstrukturen als Vergleichsgrenzen einer Transformationsanalyse zur Literaturverfilmung

Für die grundlegenden Möglichkeiten und Grenzen, die strukturellen und die konzeptionellen Beziehungen zwischen einem literarischen Transform

¹⁹ Kahrman/Reiß/Schluchter, *Erzähltextanalyse*, S.54

und seiner filmischen Transformation zu bestimmen, ist die oben angesprochene Relation zwischen Signal und Sinn auf zwei verschiedenen Niveaus der Textstruktur von zentraler Bedeutung: diese Ebenen sind es im wesentlichen, die einer vergleichenden Relationsbestimmung jeweils grundlegend unterschiedliche Prämissen setzen.

Die Botschaft als Signal, mit deren Decodierung der Prozeß der Rezeption als Produktion seinen Ausgang nimmt, ist die Zeichenträgerstruktur des literarischen Transforms, auf deren paradigmatische und syntagmatische Strukturierung oben bereits eingegangen wurde. Am Ende des Transformationsprozesses dagegen steht ein Textsystem, das auf eine Encodierung von Zeicheninhalten nach den Möglichkeiten des filmischen Zeichensystems zurückgeht. Der erste gravierende Unterschied zwischen diesen beiden Zeichensystemen liegt in den jeweils verwendeten *Zeichentypen*. Der Code der verbalen Sprache rekurriert einheitlich auf *arbiträre* (de Saussure) bzw. *symbolische* (Peirce) Zeichen, "bei denen die Beziehung zwischen Zeichen und bezeichnetem Sachverhalt ausschließlich auf Konvention beruht".²⁰ Diese ihren semantischen Implikationen nach weitgehend verbindlichen und strukturell *homogenen* Komponenten werden dann syntaktisch zum Gesamttext verknüpft. Im Gegensatz dazu ist das Zeichenträgersystem des Films *heterogen*; die Encodierung der Zeicheninhalte erfolgt im audiovisuellen filmischen Medium, welches sich verschiedener akustischer und optischer Vermittlungskanäle bedienen kann, auf mehreren Ebenen und über mehrere verschiedene Zeichenträgertypen.

In diesem Zeichenträgersystem dominiert das visuelle Zeichen, und im Bereich der visuellen Zeichen wiederum das *ikonische*, also das im weitesten Sinne abbildende Zeichen. Im Gegensatz zu arbiträren visuellen Zeichen, mit denen z.B. die abstrakte Malerei arbeitet, ist ein Ikon nach Peirce ein "Zeichen, in dem der Signifikant das Signifikat hauptsächlich durch seine Ähnlichkeit mit ihm darstellt."²¹ Dabei lassen sich von der einfachen Skizze bis zur Fotografie verschiedene Grade der Ikonizität feststellen.²² Auf dieser Skala wären die "temporierten Icons" des "kinematographischen

20 Bußmann, Lexikon, S.522 - vgl. hierzu ausführlicher Nöth, Handbuch: zu Peirce S.40, zu de Saussure S.61-62, zum Begriff des symbolischen Zeichens S.90/96-98 und zur Arbitrarität des sprachlichen Zeichens allgemein S.101-110

21 Monaco, Film verstehen, S.147; zum Begriff des ikonischen Zeichens vgl. auch Nöth, Handbuch, S.111-120

22 Vgl. Nöth, Handbuch, S.111-118 sowie Eco, Semiotik, S.200-220/242-249, besonders Ecos Eingrenzung des Ähnlichkeitsbegriffs auf seine rein heuristische Funktion.

Codes",²³ also die bewegten Bilder, die durch die Abbildung von vor der Kamera real vorhandenen Sachverhalten zu Zeichenträgern werden, an oberster Stufe der ikonischen Analogiebildung anzusetzen. Die filmische Botschaft als Signal bezeichnet hier die Gegenstände der Kommunikation einfach dadurch, daß sie *gezeigt* werden. Das "für den Film so typische Kurzschluß-Zeichen",²⁴ bei dem Signifikant und Signifikat *scheinbar* zusammenfallen, erklärt sich aus dem dominant reproduktiven Charakter des kinematographischen Zeichensystem, der die Rezeption des filmischen Zeichens der Realitätswahrnehmung des Zuschauers sehr weitgehend annähert.²⁵ Damit aber bekommen die filmisch kommunizierten nonverbalen Zeichen eine ähnliche semantische Unbestimmtheit wie die Realitätswahrnehmung selbst; die Beziehung zwischen Zeichenträger und Zeicheninhalt ist in diesem Bereich, anders als in verbalsprachlichen Zeichensystemen, zumeist nicht präzise konventionalisiert und damit nicht eindeutig; sie gestaltet sich häufig eher potentiell als verbindlich. Die Mehrzahl aller nonverbalen Zeichen (symbolische Gesten wie Kopfnicken ausgenommen) werden als Zeichen im Sinne von Anzeichen decodiert, und fallen damit, folgt man der Peirceschen Dreiteilung der Zeichentypen, in den Bereich der *indexalischen* Zeichenrelationen.²⁶ Diese Einbettung des indexalischen Zeichentyps in das ikonische Zeichensystem gilt vor allem für die spezifisch kinematographische Art der Bezeichnung. Alle übrigen - im Gegensatz zu dieser für das filmische Zeichensystem konstitutiven Form der Bezeichnung jedoch nur potentiellen - bildlichen Ausdrucksmittel des Films sind im Verhältnis zur Realaufnahme gesehen abstrakter: Trickaufnahmen beinhalten zwar die Bewegungskomponente, nicht aber die Reproduktionskomponente, Fotos leisten umgekehrt Reproduktion ohne Bewegung, und Grafiken integrieren ikonische Zeichenträger in mehr oder minder schematisierter Form. Ihnen fehlen sowohl die Komponente der direkten Reproduktion als auch das Moment der Bewegung.

23 Eco, Semiotik, S.251; zum kinematografischen Code vgl. insgesamt S.250-262 sowie auch Eco, Gliederung, S.363 ff

24 Monaco, Film verstehen, S.147

25 Diese durch den verwendeten Zeichentyp bedingte Realitätsnähe des Films verleitet seine Interpreten häufig dazu, den Film vor allem als Reproduktionsmedium anzusehen und nicht als den zeichenhaft strukturierten Text zu begreifen, der er ist; so vertritt z.B. Kuchenbuch, Filmanalyse, S.33 die Anschauung, der Film operiere mit der "Aneinanderfügung von Wirklichkeitsaspekten". Zu diesem Problem vgl. auch Schneider, Verwandelter Text, S.110-111

26 Zum indexalischen Zeichen vgl. ausführlich Nöth, Handbuch, S.99-100, Bußmann, Lexikon, S.201 und Monaco, Film verstehen, S.147

Ikonische Zeichen formieren die substantielle Zeichenträgerebene des Films, ohne daß er deshalb ein rein ikonisches Medium wäre. Die ikonische Codierung umfaßt lediglich ein einziges, allerdings sehr komplexes Zeichenträgersystem auf der Ebene des Abgebildeten und die akustisch-ikonische Ebene des Geräusches.²⁷ Über den Tonkanal integriert der Film aber zusätzlich das Zeichensystem der Musik²⁸ und den symbolischen Code der verbalen Sprache in seiner akustischen Realisationsform. Auf der Bildebene dagegen können sprachliche Zeichen in schriftlicher Form integriert werden. Auch hier erfolgt die filmische Informationsvergabe also nicht ausschließlich ikonisch. Der für die literarische Narration konstitutive Code der verbalen Sprache stellt für filmische Texte jedoch insgesamt eine nur potentielle Zeichenträgerebene dar. Eine filmische Textstruktur kann sich prinzipiell ohne jede Entscheidung im Hinblick auf die für die literarische Struktur grundlegenden Aspekte Wortwahl oder Satzbau konstituieren.

Das filmische Zeichenträgersystem setzt sich demnach aus verschiedenen Zeichenträgersystemen zusammen, die zum Teil auch in anderen Medien gebräuchlich sind. Kennzeichnend ist, daß ein Film diese Zeichenträger zumeist nicht einzeln, sondern in Kombination verwendet, daß er sich also nicht - wie die bildende Kunst auf das visuelle oder die Literatur auf das sprachliche Zeichensystem - auf ein homogenes System beschränkt. Über die Kombination verschiedener, mit anderen Medien partiell gemeinsamen Zeichenträger hinaus aber konstituiert das filmische Zeichensystem Relationen, die nur für dieses Medium spezifisch sind. Die gesamte Strukturebene des filmisch Wiedergegebenen ist ihrerseits darauf angewiesen, über den filmischen Reproduktionsapparat vermittelt zu werden: Alle optischen Zeichen des Films werden nicht direkt, sondern als *Abbildungen* durch die Kamera kommuniziert und alle auf der Ebene der akustischen Informationskanäle getroffenen Wahlentscheidungen werden über die Tonspur wiedergegeben.

Die Relation der Kamera, aber auch des gewählten Filmmaterials (Farbe/Schwarzweiß usw.) zum Abgebildeten bestimmt die Art und Weise, wie die ikonischen oder symbolischen Zeichenträger an den Rezipienten weitergegeben werden. Und hier ergibt sich ein weiterer gravierender Unterschied zwischen filmischen und literarischen Zeichensystemen, der die Konzeption der ersten Botschaft als Signal unter elementaren paradigmatischen Gesichtspunkten betrifft: Die Struktur eines literarischen Einzelzeichens, eines Wortes, steht fest, sie kann allerhöchstens durch den Schrift-

27 Vgl. Nöth, Handbuch, S.503

28 Zur Musik als Zeichensystem vgl. Nöth, Handbuch, S.390-398

satz modifiziert werden; das ikonische Zeichen dagegen läßt sich bei prinzipiell gleichbleibendem Bildinhalt durch Wahlentscheidungen im Hinblick auf seine Wiedergabe variieren und dabei erheblich in seiner Struktur verändern. Die Relation des Abbildungsapparates zum abgebildeten Objekt beeinflußt wesentlich die Kommunikation der primären ikonischen Zeichenträgerebene und kann dabei durchaus Zeichencharakter haben; dieses System kann jedoch nicht als Code begriffen werden, da sich auf seiner Basis keine Zeichenträgerebene formiert, welche sich auf eine direkte und eindeutige inhaltliche Referenz zurückführen läßt. Im Hinblick auf den Zeichentyp wäre hier wiederum vom Index, dem Anzeichen eines potentiellen Zeicheninhalts zu sprechen.

Auch die syntaktische Struktur filmischer Kommunikate bildet sich auf der Basis von Segmenten heraus, die eine völlig andere Größenordnung haben als die eines literarischen Textes: Während in literarischen Texten das einzelne Wort sowohl unter paradigmatischen als auch unter syntagmatischen Gesichtspunkten als klar umrissenes Segment der Textstruktur angesehen werden kann, müssen die paradigmatischen und die syntagmatischen Zeichenkomplexe der filmischen Textstruktur jeweils für sich genommen bestimmt werden: Nach dem Kriterium der formal-syntaktischen Geschlossenheit ließe sich entweder das 24 mal in der Sekunde wechselnde Einzelbild, oder aber erst die filmische Einstellung als Syntagma, d.h. als Einheit zwischen zwei Zäsuren benennen.²⁹ Sowohl das Einzelbild, das derart flüchtig ist, daß es vom Rezipienten nicht wahrgenommen wird und insofern keine sinnvolle analytische Einheit darstellt, als auch die Einstellung aber umfassen ihrerseits bereits mindestens zwei paradigmatische Systeme, nämlich das der ikonischen Zeichen auf der Ebene des Abgebildeten und das der Bildgestaltung auf der Ebene des Abbildens; und diese Paradigmen gliedern sich wiederum in zahllose verschiedene Subparadigmen. Die Informationsfülle, die eine einzelne Einstellung vermittelt, entspricht also eher der mehrerer sprachlicher Sätze als der eines Wortes.³⁰

Die einzelne Einstellung als eine immanent bereits *simultan-syntaktisch* gegliederte Einheit ist dann die Grundeinheit der Filmmontage. Die Montage betrifft einerseits die sukzessive Aneinanderreihung einzelner Bildkomplexe und andererseits deren Relation zum simultan wiedergegebenen Ton. Der Ton multipliziert die Möglichkeiten einer heterogenen Informationsvergabe; bereits auf der Tonebene selbst kann - durch die gleichzeitige Präsenz von Sprache, Geräusch und/oder Musik - eine Simultanität ver-

29 Zum Begriff der Einstellung vgl. Kandorfer, Lehrbuch, S.76

30 Zum Problem des Minimalsyntagmas im Films vgl. Metz, Denotation, S.331-333 (auch in: Semiologie, S.151 ff) sowie Monaco, Film verstehen, S.158

schiedener Zeichenträger gegeben sein. Im Kontext der filmischen Textstruktur bilden die immanent bereits simultan-syntaktisch strukturierten Komponenten der Bildebene einerseits und der Tonebene andererseits dann jeweils eigene Sukzessionssysteme heraus, die synchron, aber auch asynchron zueinander verlaufen können.³¹ Wie die Zeichenfunktion der Abbildungsrelationen ist auch die Zeichenfunktion der verschiedenen Montagerelationen eher potentiell als verbindlich, und sie geht wiederum auf kein festes Regelsystem der Bild- oder Tonverknüpfungen zurück, das den strengen grammatischen Regelsystemen des verbalsprachlichen Codes vergleichbar wäre.³²

Die ikonisch-indexalische Zeichenträgerebene des Films, deren Konventionalität und Systemcharakter schwerlich zu präzisieren ist, und vor allem auch die Zeichen, die Kameraarbeit und Montage setzen und die sich keinen definitiven Zeicheninhalten zuordnen lassen, verbieten es, literarische und filmische Zeichensysteme analog zu setzen, also z.B. von einer "Grammatik", einer "Parole" oder einer "Langue des Films" zu sprechen, wie es in der Filmwissenschaft dennoch gern getan wird.³³ Das Zeichensystem des Films unterscheidet sich grundlegend darin von den linguistischen Sprachen, daß seine Ausdrucksmöglichkeiten nicht in einem "Lexikon" und einer "Grammatik" zusammenzufassen sind; und selbst Begriffe wie der des "kinematographischen Codes"³⁴ sind aufgrund der relativ unbestimmten Beziehung des direkt Abgebildeten zu den bezeichneten Inhalten nicht unproblematisch. Ein Film operiert zwar partiell mit zumindest weitgehend konventionalisierten Bildbedeutungen, primär jedoch mit Selektionen aus dem unendlichen Repertoire der kinematographisch abbildbaren Wirklichkeit, die erst in dem Moment eine definierbare Zeichenfunktion erfüllen, in dem sie in einen bestimmten filmischen Text funktional integriert werden.

Für das Vorhaben einer Transformationsanalyse zur Literaturverfilmung bedeuten diese Unterschiede der medienspezifischen Zeichensysteme, daß die der Rezeption jeweils konkret vorliegenden Botschaften als Signal insgesamt nicht direkt in Relation gesehen werden können. Mit dem Code der verbalen Sprache findet sich zwar ein Zeichenträgersystem, an

31 Vgl. hierzu Kracauer, *Theorie*, S.159

32 Allenfalls kann von partiell wirksamen Konventionen gesprochen werden, an denen sich die Filmmontage orientiert; vgl. hierzu den Teil 7.1. meiner Arbeit.

33 Zu solchen Analogisierungen vgl. z.B. Kandorfer, *Lehrbuch*, S.224: "Die Montage ist "die Sprache des Filmregisseurs" (Pudowkin), "Syntax des Films und seine Metrik" (Hoffmann)"

34 Vgl. Eco, *Semiotik*, S.251

dem beide Kommunikationsformen partizipieren, doch diese Gemeinsamkeit ergibt deshalb keine angemessene Vergleichsgrundlage, weil dieser Code jeweils einen anderen Stellenwert im System hat: Das literarische Zeichenträgersystem in seiner Gesamtheit darf einem Teilsystem des filmischen nicht analog gesetzt werden. Auch das gemeinsame Prinzip der sukzessiven Informationsvergabe entzieht sich aus ähnlichen Gründen einem direkten Vergleich: während die lineare Verknüpfung von Einzelzeichen für das literarische Zeichenträgersystem die einzige Form der Textkonstituierung darstellt, ist sie im filmischen Zeichensystem nur ein Teilsystem der Textsyntax. Hinzu kommt, daß der sukzessive Aufbau des Gesamtextes jeweils von Segmenten in sehr unterschiedlicher Größenordnung ausgeht.

1.5. Decodierungsniveau 2: die Zeicheninhaltsstrukturen der narrativen Textfunktion als Ansatzpunkt eines Modells zur Transformationsanalyse

Der Umstand, daß sich literarische und filmische Textsysteme jeweils auf der Basis sehr verschiedener und damit nicht vergleichbarer Zeichensysteme konstituieren, ist die erste Prämisse, von denen eine Untersuchung zur Transformationsrelation zwischen diesen Systemen grundlegend auszugehen hat: Spezifisch für den Prozeß der *Literaturverfilmung* ist der Sachverhalt, daß ein im Rezeptionzusammenhang über ein literarisches Medium gegebenes Signal im Produktionszusammenhang in ein Signal des filmischen Mediums übersetzt wird. Die zweite grundlegende Prämisse aber ist die Relation des gemeinsamen Stoffes: Spezifisch für *jeden Adaptionsprozeß* ist der Umstand, daß sein als Text manifestes Resultat auf ein ganz bestimmtes, durch einen anderen Text bereits vorgegebenes Zeicheninhaltsystem rekurriert.

Die Zeicheninhaltsstrukturen, denen oben der Status einer zweiten im Textsystem verankerten Botschaft als Signal zugesprochen wurde, eröffnen weitaus direktere Möglichkeiten für einen intermedialen Textvergleich als die Zeichenträgerstrukturen: Kulturell konventionalisierte Inhaltsbegriffe liegen jedem Kommunikationsakt unabhängig davon zugrunde, in welchem Medium er sich realisiert. Ein Text vermittelt diese Zeichen zwar nach den Möglichkeiten und Grenzen seines Zeichenträgersystems, die Bezugnahme selbst aber ist nicht medienspezifisch: man kann in einem literarischen Text schreiben: "Er schüttelte den Kopf", oder man zeigt in einem filmischen Text einen Mann, der seinen Kopf schüttelt - die bezeichnete Zuordnungsrelation "Signifikant: Kopfschütteln = Signifikat: Verneinen" bleibt diesel-