

Heinrich – Heine – Universität Düsseldorf

Seminar: Literaturverfilmung

Dozent: Prof. Rupp

Referentin: Maren Wickboldt

Semester: WS 00/01

Thema der Arbeit:

Literaturverfilmung

Germanistik
HEINRICH HEINE
UNIVERSITÄT
DÜSSELDORF

Hausarbeitsarchiv der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
Germanistisches Seminar

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	S. 3
I Stellung des Films	S. 6
II Vom Buch zum Film: Literaturverfilmung	S. 10
1. „Literaturverfilmung“	S. 10
2. Linguistisches Medium - Visuelles Medium	S. 11
3. Literaturtransformation	S. 15
4. Interpretation von Verfilmungen	S. 17
III Schluß	S. 18
IV Literaturverzeichnis	S. 21

Einleitung

„Tatsächlich haben Film und Literatur, soweit sie mit künstlerischen Intentionen auftreten, das gleiche Ziel: Sie zeigen und deuten unsere Welt in einer symbolischen Weise, die nicht zu verwechseln ist mit einer imitativen Abbildung.“ (Renk 1987, S. 253)

Mit diesem Kommentar wendet sich Herta-Elisabeth Renk gegen das Vorurteil, Film und Fernsehen trügen die Hauptschuld am Desinteresse der Schüler an Sprache und Literatur. Gerade Lehrergenerationen deren internalisierte mediale Welthierarchie durch Buchkultur und das Theater bestimmt sind, fürchten, die Einbeziehung von Filmen und Fernsehspielen in den Unterricht würde verhindern, die Schüler zu einem kompetenten und lustbetonten Umgang mit Büchern zu erziehen. Häufig glauben diese Lehrer, die einzige Zugriffsmöglichkeit auf eine Literaturverfilmung liefere die Frage „Wo liegen die Unterschiede von literarischem Werk und Verfilmung?“ Dabei bleibt gerade durch diese Frage die Diskussion auf der inhaltlichen Ebene stehen, und ein negatives Ergebnis scheint vorprogrammiert. (Gast 1987, S.275) Das obligatorische Urteil lautet dann: Das Buch war besser. (Schepelern 1993, S. 28)

Häufig wird dabei übersehen, daß eine adäquate Umsetzung von Text zu Film nicht möglich ist, denn die Einzelemente der verbalen Sprache entsprechen nicht den Elementen der filmischen Sprache. Daher versteht man unter dem Begriff der „Werktreue“, die Treue gegenüber der Handlung, der dramaturgischen Intrige, der Personencharakteristika und eventuell auch der Dialoge. (Schepelern 1993, S.26ff) Wolfgang Gast fordert aufgrund der völlig unterschiedlichen Zeichensysteme von Literatur und Film die Literaturfilme zunächst als eigenständige Filme zu behandeln. (Gast 1987, S.276)

Mit der Erfindung des Kinematographen zur Aufnahme und Wiedergabe bewegter Objekte durch die Gebrüder Lumière im Jahre 1895, setzte beim Massenpublikum eine stärkere Fixierung auf das Bild ein. Das bedeutete eine Veränderung im Verhältnis zum gedruckten Wort, zwar nicht das „Ende des Buches“, aber ein deutlich veränderter Platz im Informationssystem in unserem Leben. (Kanzog 1986, S.267)

Zunächst wurde der Film verachtet, gefürchtet und galt als ein „minderwertiges Gegenstück“ zur eigentlichen „Geistigkeit der alten Kunstarten“. Ein so lustvolles Medium wie der Film konnte unmöglich „echte“ Kultur sein. (Schepelern 1993, S.20) So sagte Thomas Mann noch 1928:

„Mit Kunst hat, glaube ich, verzeihen sie mir, der Film nicht viel zu schaffen.“ „Ein Grundelement des Albernem, etwas hoffnungslos populäres schien mir wesentlich damit verbunden.“ (Thomas Mann zitiert nach Schepelern 1993, S. 21)

Heute rezipieren Schüler und Studenten Werke der Weltliteratur zunehmend auch durch eine von Film und Fernsehen festgelegte Norm. Und manche ausländischen Klassiker sind den Schülern, wie man durch Befragungen festgestellt hat, gerade erst durch ihre Verfilmung bekannt. (Buchloh 1980, S.47)

Das Literaturverfilmungen mit zu den ersten Filmen überhaupt gehörten, lag vor allem daran, daß ihr Inhalt dem Publikum bekannt war und so das Verständnis der zunächst „stummen“ Handlung ermöglichte. Das Kapitel **„I Der Film / Literaturfilm“** liefert einen kurzen Einblick in die Geschichte des Literaturfilms und seine jeweilige Stellung in Deutschland. Grundlage für dieses Kapitel war vor allem der Aufsatz von Christian-Albrecht Gollub *„Deutschland verfilmt. Literatur und Leinwand 1880-1980.“* (Gollub 1984)

Den zweiten Teil der Arbeit bildet das Kapitel **„II Vom Buch zum Film“**. Nach einer kurzen Definition des Begriffes „Literaturverfilmung“ (**1. Literaturverfilmung**), beschäftigt sich das Unterkapitel **„2. Medium Buch – Medium Film“** mit der Unterschiedlichkeit der beiden Medien, die bei einer Übertragung eines Stoffes zu bedenken sind.

Das Unterkapitel „**3. Literaturtransformation**“ nennt die von Schanze in seinem Aufsatz „*Literatur – Film – Fernsehen. Transformationsprozesse*“ von 1993 vorgestellten Typen von Transformationsprozessen: Transposition, Adaption, Transformation und Transfiguration.

Die Schwierigkeiten bei der Interpretation einer Verfilmung, die bereits in Kapitel II,2 angesprochen wurden, werden abschließend noch einmal in **Kapitel „4. Interpretation von Verfilmungen“** aufgegriffen.

Bei der in Kapitel II verwandten Literatur sind vor allem der Aufsatz von Helmut Schanze (Schanz 1993), das Buch von Monika Reif „Film und Text. Zum Problem von Wahrnehmung und Vorstellung in Film und Literatur“ von 1984 (Reif 1984), sowie die Bücher von Mund: „Film verstehen“ (Mund 1994), Monaco: „Transformationsanalyse“ (Monaco 1996), und Paul G. Buchloh: „Literatur in Wissenschaft und Unterricht.“ (Buchloh 1980) zu nennen.

I Der Film / Literaturfilm

Die Erfindung des Kinematographen zur Aufnahme und Wiedergabe bewegter Objekte durch die Gebrüder Lumière im Jahre 1895 erregte große Aufmerksamkeit. Zunächst wollten damals alle die handlungslosen Kurzstreifen mit ihren wenigen Metern Länge sehen. Doch schon nach kurzer Zeit flaute das öffentliche Interesse ab und wich einer allgemeinen Skepsis. Das lag nicht nur an der Handlungslosigkeit der kurzen Filme, in denen überwiegend nur eine Einstellung zu sehen war, sondern vor allem an den Veranstaltungsorten der ersten Vorführungen: Rummelplätze und verdunkelte, verrauchte Cafés dienten als erste Vorführräume. Um das Interesse an den Filmen aufrecht zu erhalten, konzentrierte man sich zunehmend auf die Handlung der Filme: Ein Film sollte nicht nur eine einfache filmische Wiederholung einer alltäglichen Belanglosigkeit sein, sondern kleinere Geschichten erzählen. Dafür benötigte man jedoch mehrgliedrige Filme, weswegen man sich zunehmend mit den Möglichkeiten der Filmmontage beschäftigte. Da es weder Ton noch Bildtafeln gab, war es um so wichtiger, daß der Inhalt leicht verständlich, oder aber dem Publikum bekannt war. So kam es, daß man sich zunächst mit populärer Literatur sowie mit bekannten Klassikern beschäftigte. Mit Hilfe der Laterna magica begann man zunächst vereinzelt Schriften einzublenden, bis man 1907 schließlich die Zwischentafeln einführte. Bis 1910 ging die Entwicklung dahin, daß manche Filme bis zu 50% aus den sogenannten „Titeln“ bestanden. Für Gollub stellt sich daher die Frage: Ging es den Filmemachern darum den Text kinematographisch zu bebildern, oder ging es ihnen darum, das Bild literarisch zu betexten? (Gollub 1984, S.20ff)

Goethes Faust war 1896 der erste Film des Franzosen Louis Lumière, der bis zur Einführung der Zwischentafeln weitere zehnmal verfilmt wurde. Die erste deutsche Literaturverfilmung wurde „Kabale und Liebe“ von Schiller. Um bei der nun längeren Spieldauer die gleichen Einnahmen zu erreichen, wurde es nötig, die Kinos zu vergrößern und sie an festen Standorten anzusiedeln. So entstand das erste Kino in Berlin beispielsweise um 1900. Die Filme die hier gezeigt wurden konnten durchaus einmal bis zu vier Stunden dauern. Man war bemüht möglichst viel der literarischen Vorlage wiederzugeben. So berichtet man von einer Vorstellung 1916 in New York die sogar acht Stunden gedauert haben soll. Da dies ein unhaltbarer Zustand war, ging man dazu über, die Filme in Episoden zu unterteilen.

Wenn man von der Stummfilmzeit spricht, so meint man damit die Zeit zwischen 1912 und 1929. Es war die Zeit, in der man eine neue Sprache lernte, eine optische. Es wurden ca. 230 deutsche Werke verfilmt. Darunter neben den Klassikern zunehmend auch Texte der Gegenwartsliteratur. Die Filme entstanden jetzt häufiger unter der Beteiligung von Schriftstellern, die darin auch eine neue Geldquelle für sich sahen. Gleichzeitig entstand eine Kehrtwende: Hatte bisher die Literatur den Film erzeugt, so erzeugte dieser nun seinerseits eine neue Literatur, und zwar eine, die wir heute als reine Unterhaltungsliteratur bezeichnen würden. (Gollub 1984, S.23) Der Filmregisseur Ewald André Dupont verfasste 1919 sogar eine Anleitung für Autoren, die für den Film schreiben wollten: „Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet.“ Dabei ist die Wirksamkeit des photographischen Bildes jederzeit zu beachten, denn „Filmwirkung ist Bildwirkung.“ „und somit scheint jeder gute Filmschriftsteller auch ein guter Regisseur sein zu können..“

Ihren Höhepunkt erreichte die Filmindustrie in Deutschland in der Zeit von 1919 bis 1924. Man hatte jedoch nicht das nötige Geld für aufwendige Produktionen, und so folgten viele europäische Filmstars dem Ruf nach Hollywood, wo man deutlich mehr Geld in die Filmindustrie investierte. Doch bereits Ende der 20er bereitete der Tonfilm den zunächst hervorragenden Möglichkeiten der Europäer ein jähes Ende: Was ihnen fehlte war die nötige Sprachkenntnis, um sich weiterhin auf dem amerikanischen Markt durchsetzen zu können. In Deutschland beschäftigte man sich gerade mit den drei wichtigsten Literaturverfilmungen der Weimarer Republik: „Die Dreigroschenoper“, „Der Blaue Engel“, „Berlin Alexanderplatz“. Döblin begrüßte die Verfilmung seines Werkes, während Brecht hingegen – trotz Beteiligung an der ersten Drehbuchfassung – prozessierte, weil er die politische Aussage seines Stückes verlorengegangen sah. Heinrich Mann war am Ende der einzige der drei Autoren, der mit der Verfilmung seines Romans zufrieden war. Dabei bemerkte er positiv eine Verschiebung der Handlung und Probleme des Romans in Richtung seiner „filmischen“ Seite:

„Die Bearbeiter des Romans müssen unbedingt eine Brücke zum Film finden. Gerade ein wirklicher Roman ist nicht ohne weiteres verfilmbar. Er hat viele Seiten, und nur eine ist dem Film zugewendet. Er muß richtig gedreht werden. Das ist hier meines Erachtens geschehen. [...] Die Handlung ist verschoben, die Probleme sind anders gelagert; alles aber ändert nichts an den Gestalten. Es sind im Grunde dieselben geblieben. Sie leben sich jetzt im Film aus anstatt im Roman; das ändert ihre Schritte, nicht ihr Wesen.“ (Mann zitiert nach Gollub 1984, S.25)

Trotz der Erfolge der Filme nahmen die literarischen Produktionen zunehmend ab. Man lebte in einem Zeitalter, in dem man „belebt und nicht belehrt“ (Gollub 1984, S.26) werden wollte. In der sich anschließenden Filmzeit des Dritten Reiches, spielten die beim Publikum äußerst beliebten Filme in der Regel weit weg von Kriegsschauplätzen und zeigten vor allem Schauspieler, die sich in absurden, komischen und realitätsfernen Situationen befanden. Parallel dazu förderte die Reichsfilmkammer politische Vaterlandsthemen. Die „Sieben Filmthesen“ von Goebbels trugen zu einem deutlichen Rückgang von Literaturverfilmungen bei, deren Anteil vor 1935 noch bei über 50% gelegen hatte. (Gollub 1984, S.27) Die generelle Anerkennung des Mediums „Film“, wurde jedoch durch die gesteigerte Produktion und die politische und wirtschaftlich Stellung im Staat gefördert. Nach dem Krieg aber stand Westdeutschland vor dem Problem, daß es 80% der Ateliers, die größten Kopierwerke, die einzige Rohfilmfabrik verloren hatte, da diese sich nun auf dem Boden der DDR befanden. Ausländische Produktionen überschwemmten mit einem riesigen Erfolg den deutschen Markt, der durch seine lange Isoliertheit einen großen Nachholbedarf hatte. Die Filme dieser Zeit waren sentimental, auf Gefühle hin angelegt und zeugten von Realitätsflucht und Wirklichkeitsferne. Man betrieb einen Rückzug von allem politischen und zeitkritischen, und was in Deutschland vor allem fehlte, war eine Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte. Besonders erfolgreich waren die aufkommenden Heimatfilme sowie Filme über Autoritätsfiguren (Bsp. Sissi). In den ersten zwei Jahren nach Kriegsende gab es zunächst keine deutschen Literaturverfilmungen. (Gollub 1984, S.27ff) Mit der Zeit aber stellten zunehmend auch Schriftsteller mit literarischem Prestige ihre Talente dem Film zur Verfügung. Es wurde üblich als Mitarbeiter an den Verfilmungen der eigenen Bücher, zum Garanten für Werktreue zu werden. Allen voran werden Kästner, Zuckmayer und Erika Mann genannt, wobei letztgenannte diese Aufgabe für die Verfilmungen der Bücher ihres Vaters übernahm. So verschaffte sich der Film zunehmend Eintritt in die Hochkultur und wurde zum alternativen Medium für Schriftsteller. Das Verhältnis „Literatur“ – „Film“ gestaltete sich nach Ansicht Peter Schepelerns folgendermaßen (Schepelern 1993, S. 24):

„Der Film nutzt die Literatur als Stofflieferanten und aus Prestige Gründen und die Literatur den Film als Mittel zur Popularisierung und Einnahmequelle.“ (Schepelern 1993, S.25)

So kam es auch zu einer neuen Entwicklung auf dem Buchmarkt: Bereits während der Stummfilmzeit entstand das „Buch nach dem Film“.

In den 60ern entwickelte sich ein neuer Typ von Heimatfilm, ein kritischer, als Gegenproduktion der Geschichtsmythen: Eine ins Autoritär-Erhabene erhobene Natur, die als Schicksalsmacht in katharsischer Absicht wirkte, zurückbezogen auf die sozialen und politischen Notlagen der Landbevölkerung im Feudalismus oder dem beginnenden Frühkapitalismus. (Koch 1992, S.561) Neue Literaturverfilmungen traten zunehmend wieder in den Vordergrund als ästhetische Vergangenheitsstudien, die auch mit der Gegenwart verbunden waren. Es wurden „aktive Filme“, die den Zuschauer durch ihre Widersprüchlichkeit zum Mitdenken anregten. Dabei waren die neuen technischen Möglichkeiten den Regisseuren bei der Umsetzung eine große Hilfe. Parallel zu diesen Filmen gab es auch die, wie Gollub sie nennt, „passiven Filme“, zu denen die Verfilmungen von Edgar Wallace, Simmel und Karl May gehörten. (Gollub 1984, S.28)

Ende der 60er wurde wieder einmal deutlich, wie sehr Geld die Filmgestaltung beeinflusste. Geld wurde nur in vermeintlich sichere Vorhaben investiert:

„Geld bekommt man erst, wenn man ein interessantes Drehbuch geschrieben hat. Und da waren die Gremien anfangs sehr ängstlich und haben vorsichtshalber Literatur gefördert, die kannten sie, da war das Risiko nicht zu hoch.“ (Minde zitiert nach Gollub 1984, S.36)

Zudem wurden viele Regisseure zu ihren eigenen Autoren und teilweise sogar zu ihren eigenen Produzenten, wodurch ihnen wiederum die Zeit für die Umsetzung neuer Ideen fehlte. (Günter Pflaum nach Gollub 1984, S.36) Die risikolose Anpassung machte sich jedoch bald an den Kinokassen bemerkbar, und 1976/77 steckte Deutschland mitten in einer Literaturverfilmungskrise. Erst nach Schlöndorffs Verfilmung der „Blechtrommel“, die den Deutschen Filmpreis erhielt und auch im Ausland für große Aufmerksamkeit sorgte (Oscar 1980, Filmpreis in Cann), verbesserte sich die Situation wieder.

II Vom Buch zum Film

1. „Literaturverfilmung“

Was man in Deutschland heute unter dem Begriff „Literaturverfilmung“ versteht, beschreibt der folgende Kommentar von Günter Pflaum, Herausgeber des Buches „Film in der Bundesrepublik Deutschland“:

„Zu klären wäre der Begriff <Literaturverfilmung>, der in Deutschland etwas schlampig gehandhabt wird; meist gilt er nur für Filme, deren Vorlagen in den Bereich entweder <klassischer> oder zumindest von der Literaturkritik als <Kunst> anerkannter Literatur gehören. Das heißt Adaptionen von reiner <Unterhaltungsliteratur> werden hierzulande nicht als Literaturverfilmungen betrachtet. Darin manifestiert sich die unselige Trennung der deutschen Germanistik überhaupt; Faulkner oder Hemingway hätten in Deutschland kaum die Chance bekommen, als große Schriftsteller anerkannt zu werden.“ (Günter Pflaum zitiert nach Gollub 1984, S.44)

Neben Pflaum gibt es noch eine ganze Reihe anderer, denen die gängige Verwendung des Begriffs „Literaturverfilmung“ mißfällt. So sähe Heinz Ungureit es lieber, wenn man von „Filmen nach Büchern“ oder auch von „Filmen nach Literatur“ spräche. (Heinz Ungureit im Interview 1994, IN Schanze 1996, S.340) Auch Manfred Purzer kritisiert die in seinen Augen „diffuse“ Bezeichnung, solange man sich nicht deutlich darüber verständigt habe, welche „Literatur“ denn unter diesem Begriff verfilmt werde. (Purzer zitiert nach Gollub 1984, S.44) Tatsächlich gibt es Ansätze jede Verfilmung, die auf eine literarische Vorlage ganz gleich welcher Art zurückgeht, als „Literaturverfilmung“ zu verstehen. Im folgenden soll jedoch die oben genannt, gängige Definition von Bedeutung sein.

Auch über die Möglichkeiten und Grenzen der filmischen Adaption herrscht Uneinigkeit: Eine reine Nacherzählung, stark verkürzt, wird häufig als mißlungen betrachtet. Heinrich Böll sagt dazu folgendes:

„Die Schwierigkeit und das Problematische liegt auf dem Wort Verfilmung, da muß jeder Stoff reduziert werden, aber wenn er schon reduziert wird,

dann muß er wenigstens eine neue Dimension kriegen.“ (Heinrich Böll, zitiert nach Gollub 1984, S.43)

2. Linguistisches Medium - Visuelles Medium

„Die imaginative Tätigkeit unseres Bewußtseins wird beim Zuschauen über andere Konstitutionsphasen gefordert als beim Lesen. Die Gegenstände und Personen, die wir im Leinwandbild sehen, sind nicht unsere ureigensten Schöpfungen, wir waren am Formen ihres Bildes nicht beteiligt, und damit geht uns – wie es scheint – eine entscheidende Dimension jener Befriedigung verloren, die sich unser Intellekt durch Konstitutionsleistung verschafft.“ (Reif 1984, S.175)

Die ursprünglich allgemein verbreitete Ansicht, das Fernsehen bewirke beim Zuschauer immer eine gewisse Art von Passivität und Gedankenlosigkeit, wohingegen der Lesevorgang mit Aktivität, Phantasietätigkeit und Abstraktion verbunden sei, wurde bereits widerlegt. Auf der untersten Stufe des Films ist es sicher nicht nötig, ein intellektuelles Verständnis im Hinblick auf den Film zu entwickeln. Jedoch Menschen mit größerer Filmerfahrung, sehen oder hören mehr als Leute die wenig schauen. (Monaco 1996, S.152)

Grundsätzlich finden beim Zuschauen andere produktive Vorgänge statt als beim Lesen. (Gast 1987, S.275) So kann beispielsweise auch der Film beim Zuschauer Phantasie erzeugen. Er tut dies nur auf eine andere Art und Weise, die Heinz Ungureit in einem Interview 1994 folgendermaßen beschreibt: *„Meine Phantasie wird auf andere Weise, eben über Augen und Ohren, über andere Formen von Wahrnehmung, genauso zum Schwingen gebracht.“ (Heinz Ungureit im Interview 1994, IN Schanze 1996, S.347)* Während der literarischen Lektüre ergänzt der Rezipient die Handlung durch das Bild in seinem Kopf. Assoziativ füllt der Leser Begriffe wie „schön“ oder „kräftig“ mit visuellen Vorstellung. Der Film jedoch fordert den Betrachter auf, das Dargestellte durch eben diese Begriffe zu ergänzen. (Mund 1994, S.44)

Im Film werden die Personen der Handlung, vor allem ihr Aussehen, dem Zuschauer bereits vorgestellt. Wenn dieser das Buch kennt, so wird er unweigerlich die Personen im Film mit der Vorstellung, die er sich über sie während des Lesens gemacht hat, vergleichen. Jedoch sind seine Vorstellungen über die Personen im Roman bei ihm nur facettenhaft und niemals ganz gegeben. Die Figur im Zustand ihrer „Nicht-Identität“ nennt Wolfgang Iser diese Tatsache. (Wolfgang Iser zitiert nach Reif 1984, S.154) Trotzdem vergleicht der Betrachter die Bilder miteinander und wertet die Umsetzung als „gelingen“ oder „mißlungen“. Jeremias ist der Meinung, daß die Literatur dem Regisseur bei einer Literatur-verfilmung vor allem den Stoff liefert und nur vielleicht die Figuren. *„Er wird sie mit Hilfe der Persönlichkeit seiner Schauspieler neu schaffen. Und wenn sie überzeugen, dann weil sie eben neugeboren sind aus dem Geist des Films, der Sprache der Bilder, nicht der Worte.“* (Jeremias 1984, S.9)

Veränderungen in der Verfilmung gegenüber der literarischen Vorlage können die verschiedensten Ursachen haben. So ist eine Kürzung aus Zeitgründen in der Regel immer von Nöten. Allerdings werden diese Kürzungen niemals die „obligatorischen Szenen“ treffen, so wird „Hamlet“ beispielsweise in der Regel nicht ohne „Gespensterszene“ aufgeführt werden. Die vorgenommenen Kürzungen jedoch, müssen als Interpretation der ursprünglichen Vorlage betrachtet werden: Der Drehbuchautor, bzw. der Regisseur entscheidet über die Bedeutung eines Ausschnittes. Manchmal nehmen sie Änderungen vor, nur weil sie der Meinung sind das Stück dadurch zu verbessern. Zudem müssen sie bei der Umsetzung ihrer Arbeit die Unterschiedlichkeit der Medien „Buch“ und „Film“ im Auge behalten. Aber auch ökonomische Faktoren können für Änderungen verantwortlich sein. (Schepelern 1993, S.30ff) Da jedoch meist der Roman bzw. die literarische Vorlage als Grundlage für eine Bewertung des Films herhalten muß, bleiben die verschiedenen Gründe unbeachtet, und am Ende steht häufig die negative Feststellung des Publikums, der Inhalt wirke verstümmelt. (Reif 1984, S.158)

Ein Film bedient sich verschiedener Zeichenträgersysteme, so zum Beispiel auch der Musik oder der Schrift. Zumeist werden diese Systeme in Kombination verwendet, was in der Literatur nicht möglich ist. (Mund 1994, S.19) Metz behauptet, ein Film sei schwer zu erklären, weil er leicht zu verstehen sei. Die Ursache hierfür sieht er in den im Film verwendeten Kurzschluß-Zeichen: In der Semiotik besteht ein Zeichen aus zwei Teilen, dem Signifikant (Bezeichnendes) und dem Signifikat (Bezeichnetes). Anders ausgedrückt, das „Wort“ ist der Signifikant, das, was es bezeichnet das Signifikat. Im Film sind diese beiden

Teile oft fast identisch, was man als Kurzschluß-Zeichen bezeichnet: „*Das Bild eines Buches ist viel näher am Buch als das Wort „Buch“.*“ (Monaco 1996, S.160) Monaco bezeichnet die Tatsache, daß zwischen Signifikat und Signifikant in der Sprache ein großer Unterschied und im Film dieser Unterschied eben nicht besteht, als die Stärken der beiden Sprachsysteme. Für ihn ist der Film wie eine Sprache. Eine Sprache, die sowohl Stärken als auch Schwächen hat: So sehen wir immer die Wahl des Künstlers, die im Film keine Grenzen hat. Er kann zum Beispiel eine Rose unter vielen auswählen, um uns gerade diese eine zu zeigen. Der Schriftsteller hingegen hat diese Auswahlmöglichkeit nicht. Allerdings liegt sie dafür auf Seiten des Lesers, der sich sein eigenes Vorstellungsbild machen kann. Die Gefahr des Filmes ergibt sich durch die Unmöglichkeit des Betrachters sich ein eigenes Vorstellungsbild zu machen, denn wir sehen die Rose bereits klar und deutlich mit unseren Augen. Sie ist eine Feststellung. Dies ist auch der Grund, „*warum es so nützlich, ja eminent wichtig ist, Bilder richtig lesen zu lernen, so daß der Betrachter ein wenig von der Stärke des Mediums erfassen kann.*“ (Monaco 1996, S.160)

In frühen theoretischen Filmtexten verfolgte man den Versuch geschriebene und gesprochene Sprache direkt zu vergleichen, ohne dabei die Unterschiedlichkeit der Medien zu bedenken. Läßt sich im Schriftlichen die Einteilung in Bedeutungseinheiten noch nachvollziehen, so wird dieser Versuch im Film viel schwieriger. Selbst das einzelne Bild für sich betrachtet, bietet noch eine Unmenge an Informationen. Auch die einzelnen Szenen sind im Film - beispielsweise durch Kameraschwenks - viel verschwommener. Der Film wird dadurch eher zu einem Bedeutungskontinuum. (Monaco 1996, S.161): „*Ein Bild ist bisweilen tausend Worte wert.*“ (Monaco 1996, S.163)

Ein Film ist durch die große Annäherung an die Realität ausgesprochen präzise und wirksam. Er ist sogar ausgestattet mit einer ganz bestimmten Macht: „*Nur in der Konfrontation mit ihm kann dem Zuschauer widerfahren, wozu er sonst lediglich in bestimmten Realsituationen neigen mag.*“ (Buddecke, Hienger 1986, S.286) Der Zuschauer wendet die Augen ab, wenn der Film zu grausam wird. Buddecke und Hienger unterstellen, daß dieser Wirklichkeitseindruck weder durch Buch, noch durch Theater vermittelt werden kann. Jedoch ist das Sprachsystem besser geeignet für eine Auseinandersetzung mit der nichtkonkreten Welt der Ideen und Abstraktionen. So kann der Film abstrakte Begriffe wie „Liebe“, „Hitze“, etc. nicht auf direktem Wege vermitteln. (Schepelern 1993, S.46) Alle abstrakten Sach-

verhalte müssen durch die optische Präsentation konkreter Gegenständlichkeiten suggeriert werden. (Reif 1984, S.154)

Ebenfalls suggestiven Charakter haben die von Christian Metz genannten „Imaginären Signifikanten“. Das sind Darstellungsmittel des Films, die weder sprachlich noch musikalischer Natur sind, sondern Abbilder sichtbarer bzw. sicht-hörbarer Erscheinungen der materiellen Welt. Wechselt der Blick der Kamera zum Beispiel unablässig zwischen einem kleinen Fläschchen auf dem Tisch und dem Gesicht einer Frau hin und her, so läßt sich aus dem Kontext des Geschehens diese Szene vom Betrachter eindeutig verstehen. (Buddecke, Hienger 1986, S.288) In der Literatur kann eine direkte Darstellung der Handlung nur durch die wörtliche Rede erreicht werden. Im Film hingegen werden auch die nonverbalen Aktionen dargestellt. (Mund 1994, S.59)

Ein Film verfügt über zwei Bedeutungsebenen, der paradigmatischen Bedeutungsebene sowie der syntagmatischen Bedeutungsebene. Wenn ein Regisseur sich entschieden hat, was er filmen will, so muß er sich zwei wichtige Fragen stellen: Zum einen, wie er dies filmen soll, also welche Auswahl er trifft (paradigmatisch), und zum anderen, wie er diese Aufnahmen präsentieren soll, d.h. wie er sie montiert (syntagmatisch). In der Literatur stellt sich der Schreibende hingegen zuerst die Frage, wie man etwas sagt, wohingegen die zweite Frage „Wie präsentiert man, was gesagt wird?“ ganz sekundär bleibt. (Monaco 1996, S.164)

Ein Regisseur hat eine große Auswahl an Möglichkeiten für die Umsetzung seiner Arbeit. Beispielsweise kann er sich für einen Kameraschwenk entscheiden, für einen Schnitt oder eine Montage. Was er jedoch nicht kann, ist das Visuelle, wie es in einem Roman möglich ist, in den Hintergrund treten zu lassen. Der Film muß immer etwas zeigen. (Schepelern 1993,S.47) Ebenso sind in der filmischen Darstellung Raum und Zeit unauflöslich miteinander verbunden: Ein Roman „entwickelt im Ablauf der Erzählzeit Räume und verbindet sie, während der Film durch die Abfolge räumlich begrenzter Bildsequenzen ein Zeitkontinuum entwirft.“ (Reif 1984, S.168) Der Film ermöglicht auch ein viel komplexeres Raummodell als es eine literarischen Beschreibung könnte. (Mund 1994, S.46)

Was Film und Literatur von einander unterscheidet, ist ihre unterschiedliche Erzählweise. Im Umgang mit dem literarischen Film kann das Zuschauen zu einem ebenso komplexen Akt werden, wie die Lektüre interpretationsbedürftiger Literatur. (Buddecke, Hienger 1986, S.292) Ungureit ist überzeugt, daß viele über den Film als „zweitrangige Kunst

gegenüber der Literatur“ urteilen, „nur weil die Literatur schon tausend Jahre besteht.“ (Ungureit 1994, IN Schanze 1996, S.347) Er selbst stellt in einem Interview von 1994 fest:

„Das Lesen ist eine eigene Qualität der Wahrnehmung von Welt und Menschen. Und Film ist eine andere Art der Wahrnehmung, auch wenn der Film nach einem Buch gemacht ist. Diese unterschiedlichen Wahrnehmungsweisen, mit denen man auch unterschiedliche Reaktionen in sich spürt, muß man, glaube ich, immer berücksichtigen.“ (Heinz Ungureit im Interview 1994, IN Schanze 1996, S.344)

Wichtig ist noch die Tatsache, daß, während die literarische Produktion in der Regel die Arbeit einer Einzelperson ist, der Film jedoch arbeitsteilig produziert wird. (Mund 1994, S.13)

3. Transformation

Eine adäquate Umsetzung von Text zu Film ist niemals möglich, da die Einzelelemente der verbalen Sprache nicht den Elementen der filmischen Sprache entsprechen. Werktreue bedeutet daher in dem Zusammenhang Treue gegenüber der Handlung, der dramaturgischen Intrige, der Personencharakteristika und eventuell der Dialoge (Schepele 1993, S. 26ff)

Schanze unterscheidet in seinem Aufsatz „Literatur – Film – Fernsehen. Transformationsprozesse“ von 1993 vier Typen von Transformationsprozessen, die eine Übersicht über die wichtigsten Grundverfahren der Literaturtransformation bieten. Dies sind Transposition, Adaption, Transformation und Transfiguration. In der Reihenfolge ihrer Nennung läßt sich bei den vier Typen eine fortschreitende Emanzipation gegenüber der literarischen Vorlage feststellen.

Beim Transponieren geht es um eine selektive Umsetzung der „Vorlage“. Wenn nicht bereits durch die Textart vorgegeben, wird der Text zunächst dialogisiert, was man als dramatisieren bezeichnet. Anschließend wird eine mediengerechte Umsetzung durch die

Festlegung von Kamerapositionen und Schnitt gewährleistet, was unter dem Begriff „Perspektivieren“ verstanden wird. Dieser Typ der Transformation findet vor allem bei Live-Produktionen im Fernsehen Anwendung und trat besonders in den 50ern und 60ern hervor.

Die Adaption hat als Grundsatz die Werktreue, dabei paßt sie den Text an das neue Medium an. Es geht jedoch nicht mehr allein um das Perspektivieren, also das Festlegen von Kameraposition und Schnitt, sondern um den vom Text unabhängig geregelten Aufbau der filmischen Erzählung, dem sogenannten „Episieren“.

„Die Verfilmung soll, wenn sie angemessen sein will, den „literarischen Wert“ des Buches mit filmischen Mitteln „nachempfinden“ und letztlich selbst „literarisch“ sein.“ (Kaschuba 1996, S.192)

Diese Form der Transformation wurde besonders in der „Verfilmten Literatur“ der 70er verwendet. (Schanze 1993, S.13ff) Als Beispiel wird häufig die Verfilmung „Effi Briest“ von Fassbinder genannt.

Ab den 80ern boten sich den Filmemachern bereits eine ganze Reihe technischer Möglichkeiten, die auch immer mehr Anwendung fanden. Vor allem im jungen deutschen Film der 60er und 70er Jahre. Unter dem Begriff der „Transformation“ wurde im Film zusätzlich zu dem Mittel der Episierung auch der Aufbau einer eigenen Filmsprache angestrebt, was unter dem Begriff „Symbolisieren“ verstanden wird. Der Film wird dabei als autonomes Zeichensystem unabhängig vom Buch betrachtet.

Der letzte Typ des Transformationsprozesses den Schanze nennt, bezeichnet man als Transfiguration. Transfigurieren bezeichnet eine Form der Verfilmung die scheinbar völlig auf eine Vorlage verzichtet. Es sind in der Regel Filme die sich mit Stoffen und Figuren der Weltliteratur beschäftigen, jedoch eine eigenständige Intention verfolgen. Beispiele wären hier Filme über Odysseus, Robin Hood, Artus, Faust. Solche Verfilmungen kommen dem reinen Kino am nächsten, und entfernen sich am weitesten von dem, was wir unter dem Begriff „Literaturfilm“ verstehen. (Schanze 1993, S.13 ff) Als Beispiele werden auch Claude Chabrols „Wahlverwandtschaften“ sowie Jean-Marie Straubs und Daniele Huillets Verfilmung von Kafkas „Schloß“ (1984) genannt.

Während die Transposition heute häufig für Berichte verwendet wird, findet die Transfiguration vor allem im Filmprogramm Anwendung. Das bedeutet jedoch nicht, daß diese Typen von Transformationsprozessen sich immer in reiner Form in den Filmen wiederfinden lassen. Tatsächlich gehen sie in der Praxis ineinander über. (Schanze 1996, S.68)

4. Interpretation von Verfilmungen

Bei der Interpretation von Literaturverfilmungen kommt es häufig zu dem obligatorischen Urteil: Das Buch war besser. Und ganz besonders oft scheint es, „*als stünde der Film stärker, je schwächer der Status des Originalwerkes ist*“ (Schepelern 1993, S. 28) Tatsächlich läßt sich feststellen, daß, je bekannter dem Publikum ein Literarisches Werk ist, um so mehr erwartet es Werktreue von der Verfilmung. (Schepelern 1993, S. 27)

Dabei wird inzwischen allgemein die Forderung erhoben, die Literaturfilme zunächst einmal als eigenständige Produktionen zu behandeln: (Gast 1987, S.276) Ein Film kann prinzipiell auch ohne seine literarische Vorlage rezipiert werden. Er ist ein eigenständiges Kommunikat. Jedoch kann jede bereits vorhandene Information den Zuschauer in seiner Bewertung beeinflussen, etwa warum der Filmemacher sich für die Umsetzung eines ganz bestimmten Textes entschlossen hat. Gleiches gilt auch für die literarische Arbeit. Kenntnisse über den Autor, weitere Werke, Geschichte oder ähnliches bestimmen die Position, die der Leser gegenüber dem Werk einnimmt. (Mund 1994, S.15)

Eine Grundlegende Schwierigkeit bei der Interpretation von Filmen liegt in der Natur des Films selbst begründet, da dieser durch die schnelle Abfolge seiner Bilder schwer zu fixieren ist. Buchloh vergleicht ihn mit einem Musikstück, dessen Interpretation durch eine vorliegende schriftliche Fixierung in Form einer Partitur erleichtert werden kann. Dasselbe System fordert er auch für die Interpretation eines Filmes, indem man ein Transkript zur Hilfe heranzieht. „*Das Transkript soll letztlich die systematische Filminterpretation ermöglichen, indem es die filmische Interpretation wiederholbar, nachvollziehbar und nachprüfbar macht.*“ (Buchloh 1980, S.51)

Es gibt verschiedene Versuche einer Rückübersetzung der Filmsprache, um sie dadurch Interpretationen gefügiger zu machen. Es sind Ansätze, welche die audiovisuellen Medien einer der literarischen Kritik vergleichbaren Analyse zugänglich machen sollen. Buchloh unterscheidet dabei drei Formen der Skript Untersuchung: Zum einen nennt er hier die vollständige genaue technische Transkription, bei der sowohl Meterzahl, Einstellung, Objektivwahl etc. festgehalten werden. Eine weitere Form der Skript Untersuchung beschäftigt sich mit der Wiedergabe des Dialogs. Und die dritte Form die Buchloh nennt und für ganz besonders wichtig erachtet, ist die Wiedergabe des Bildmaterials, d.h. jedes einzelnen Bildes. Sie ist sicherlich die aufwendigste Form und auch nur selten zu finden. (Buchloh 1980, S.48ff)

III Schluß

Die Wissenschaft der deutschen Sprache und Literatur reagierte auf den neuen Überlieferungsträger lange Zeit zurückhaltend. Das war jedoch nichts Neues, denn auch der Bereich des Theaters war nur zögerlich von den Wissenschaftlern als wissenschaftliches Betätigungsfeld aufgenommen worden, und eine eigene Theaterwissenschaft entstand erst sehr spät. Bis 1890 gehörte der Bereich noch zur Buchwissenschaft.

Ins Blickfeld der Literaturwissenschaft rückte der Film bereits Ende der 20er, als man den expressionistischen Film im Zusammenhang mit der literarischen Bewegung, der bildenden Kunst und der Theaterpraxis des Expressionismus verstand. Die ersten Aufsätze über den Literaturfilm stammten von Robert Petsch. Unter dem Titel „Drama und Film“ veröffentlichte er 1926 einen Aufsatz im Jahrbuch des freien Deutschen Hochstifts. Sein zweiter Artikel „Der Film als Erzähler“ folgt zwei Jahre später im Hamburger Fremdenblatt vom 23. November 1928. Die erste Dissertation zu dem Themengebiet Literaturfilm stammt von Gerhard Zaddach: „Der literarische Film. Ein Beitrag zur Geschichte der Lichtspielkunst.“, Phil. Diss. Breslau, 1929. (Kanzog 1986, S.267)

„Die Verfilmung von Literatur bildet eine Brücke zwischen den literarischen Texten als traditionellem Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaft und dem relativ jungen Medium des Films“ (Mundt 1994, S.1) Literaturhistoriker, die sich mit dem Film beschäftigten, bewerteten ihn nach literaturwissenschaftlichen Maßstäben und bevorzugten daher die Literaturverfilmungen als Untersuchungsgegenstand. Doch Mitte der 60er wurde dieser traditionelle Textbegriff in Frage gestellt: Gegenstand der Literaturwissenschaft sollten nicht mehr nur alle Literaturverfilmungen, sondern auch nur-visuelle Überlieferungsträger sein. Damit waren diejenigen Filme gemeint, die keinen Rückgriff mehr auf einen Text erlauben. Wichtig in dieser Diskussion waren unter anderem: Helmut Kreuzer, Helmut Schanze und Friedrich Knilli. (Kanzog 1986, S.268ff)

Inzwischen ist man sich darüber einig, daß für einen weitergehenden wissenschaftlichen Diskurs das Erlernen von Verfahrensweisen im Umgang mit visuellen Medien eine Voraussetzung ist. Kanzog steht dabei auf dem Standpunkt, daß das Studium der Filmphilologie als Fachteil des Studiums der neueren deutschen Literatur zu gelten habe. (Kanzog, 1986, S.268)

„Die alten Formen der Übermittlung [...] bleiben durch neu auftauchende nicht unverändert und nicht neben ihnen bestehen. Der Filmsehende liest Erzählungen anders. Aber auch der Erzählungen schreibt, ist seinerseits ein Filmsehender. Die Technifizierung der literarischen Produktion ist nicht mehr rückgängig zu machen. Die Verwendung von Instrumenten bringt auch den Romanschreiber, der sie selbst nicht verwendet, dazu, das, was die Instrumente können, ebenfalls können zu wollen, [...] seiner eigenen Haltung beim Schreiben den Charakter des Instrumentebeitützens zu verleihen.“

(Brecht 1967, Bd.18, S.156, zitiert nach Heller 1986, S.278)

Bereits Ende der 60er übte der Film einen großen Einfluß auf die Literatur aus, und das Romanschreiben wurde zu einem literarischen Regieführen. Der Autorenfilm der 70er und 80er Jahre verwendete zunehmend Darstellungsweisen und intendierte Wahrnehmungsmodi, die früher als literarisch betrachtet wurden (Bsp.: Kluge, Wenders, Faßbinder, Schlöndorff). Dagegen zeigten Texte von Achternbusch, Handke und Becker unverkennbar Formen der Wahrnehmung, die man als filmisch bezeichnet. (Rusterholz 1986, S.292) Doch auch in der Zeit, vor der Erfindung des Films glaubt mancher Autor bereits filmische Darstellungsweisen gefunden zu haben. So glaubt der amerikanische Regisseur Griffith (zunächst Darsteller, ab

1910 Regisseur), die in seinen Filmen verwendeten Strukturen bereits in Romanen von Charles Dickens gefunden zu haben. Sergej Eisenstein ging diesen Gedanken nach und fand in der Romanliteratur des 19. Jahrhunderts etwas, das er als „Montage Struktur“ bezeichnete. Und auch Guy Borreley bemerkte 1975 zur Beziehung „Literatur“ – „Film“ folgendes:

„Es ist merkwürdig und wohl auch bezeichnend, daß man feststellen kann, daß während des ganzen 19. Jahrhunderts Schriftsteller ihre Verfahren des Beschreibens in einem Maße perfektioniert haben, daß einige Jahre vor der Erfindung des Films einige von ihnen nicht nur davon geträumt haben, den Diskurs wie eine Kette bewegter Bilder zu konstruieren, die den Eindruck von Bewegung und Lebendigkeit geben, sondern auch mit Verfahren des Schreibens experimentiert haben, die die Grundlage der Filmkunst abgeben sollten.“ (Borreley, Guy zitiert nach Paech, Joachim „Literatur und Film“ 1997, S.49)

Trotz der Übergänge, die sich auf beiden Seiten erkennen lassen, handelt es sich doch um zwei gänzlich verschiedene Medien, wie das zweite Kapitel deutlich gezeigt hat. Die Vorwürfe, die von Seiten der Rezipienten an die Literaturverfilmung herangetragen werden, kommen häufig durch das nicht Beachten der unterschiedlichen Zeichenträgersysteme zustande. Der Rezipient ist geneigt, beide Produktionen im Verhältnis 1:1 zu vergleichen, was nicht möglich ist. Auch der Vorwurf an den Film, er mache zu einem passiven Konsumenten ohne eigene Phantasie, zeigt deutlich die Grenzen von einem Medium ins andere. Letztlich sind Literaturverfilmungen immer nur innerhalb ihrer eigenen Produktionsregeln beurteilbar.

„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 steht der Erzählung viel näher als dem Drama. Er ist die geschaute Erzählung, ein Genre, das man sich nicht nur gefallen lassen, sondern in dessen Zukunft man schöne Hoffnung setzen kann.“ (Thomas Mann 1955 einen Monat vor seinem Tod zitiert nach Schepelern 1993, S.30)

Literaturverzeichnis

- Bauschinger, Sigrid; Cocalis, Susan L. und Lea, Henry A. (Hrg.) (1984):** Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film. Francke Verlag, Bern, München
- Buchloh, Paul G.; Jäger, Dietrich; u.a. (Hrg.) (1980):** Literatur in Wissenschaft und Unterricht. Band 13
- Buchloh, Paul G. (1980):** Literatur in filmischer Darstellung: Methodische Möglichkeiten zur philologischen Erschließung verfilmter Literatur. IN: Buchloh, Paul G.; Jäger, Dietrich; u.a. (Hrg.) (1980): Literatur in Wissenschaft und Unterricht. Band 13, S.47-73.
- Buddecke, Wolfram; Hienger, Jörg (1986):** Abbild und Einbildungskraft – zur Rezeption audiovisueller Texte. IN: Pestalozzi, Karl; von Bormann, Alexander; Koeber, Thomas (1986) (Hrg.): Kontroversen, alte und neue, Band 10, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, S.286-292.
- Gast, Wolfgang (1987):** Verfilmte Literatur im Fernsehen: Fontanes ‚Schach von Wuthenow‘ als DDR-Fernsehspiel. IN: Seifert, Walter (Hrg.) (1987): Literatur und Medien in Wissenschaft und Unterricht. Festschrift für Albrecht Weber zum 65. Geburtstag, Böhlau Verlag, Köln, Wien, S.275-284.
- Gollub, Christian-Albrecht (1984):** Deutschland verfilmt. Literatur und Leinwand 1880-1980. IN: Bauschinger, Sigrid; Cocalis, Susan L. und Lea, Henry A. (Hrg.) (1984): Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film. Francke Verlag, Bern, München, S. 18-50.
- Grimminger, Rolf (Hrg.) (1992):** Hansers Sozialgeschichte der Deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Hanser Verlag, München
- Heller, Heinz B. (1986):** Historizität als Problem der Analyse intermedialer Beziehungen. Die „Technifizierung der literarischen Produktion“ und „filmische“ Literatur. IN: Pestalozzi, Karl; von Bormann, Alexander; Koeber, Thomas (Hrg.) (1986): Kontroversen, alte und neue. Band 10, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, S.277-285.
- Jeremias, Brigitte (1984):** Wie weit kann sich Film von Literatur entfernen? IN: Bauschinger, Sigrid; Cocalis, Susan L. und Lea, Henry A. (Hrg.) (1984): Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film. Francke Verlag, Bern, München, S. 9-18.
- Jørgensen, Sven-Aage; Peter Schepelern (Hrg.) (1993):** Verfilmte Literatur. Beiträge des Symposions abgehalten am Goethe-Institut Kopenhagen im Herbst 1992 IN: Bohnen, Klaus; Ekman, Björn (Hrg.) (1993): Text und Kontext. Wilhelm Fink Verlag, Kopenhagen, München, Jahrgang 18/1993 Heft 1./2.

- Kanzog, Klaus (1986):** Der Film als philologische Aufgabe. IN: Pestalozzi, Karl; von Bormann, Alexander; Koeber, Thomas (1986) (Hrg.): Kontroversen, alte und neue, Band 10, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, S.267-276.
- Koch, Gertrud (1992):** Film. IN: Briegleb, Klaus; Weigel, Siegrid (Hrg.) (1992): Gegenwartsliteratur seit 1968. München, Hanser Verlag, S.557-585.
- Koebner, Thomas (1986):** Medium Film – doch kein Ende der Literatur! IN: Pestalozzi, Karl; von Bormann, Alexander; Koebner, Thomas (Hrg.) (1986): Kontroversen, alte und neue. Band 10, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, S.265-267.
- Pestalozzi, Karl; von Bormann, Alexander; Koeber, Thomas (Hrg.) (1986):** Kontroversen, alte und neue. Band 10: Vier deutsche Literaturen! Literatur seit 1945 - nur die alten Modelle? Medium Film - Das Ende der Literatur?, Max Niemeyer Verlag, Tübingen,
- Reif, Monika (1984):** Film und Text. Zum Problem von Wahrnehmung und Vorstellung in Film und Literatur. Gunter Narr Verlag, Tübingen
- Renk, Herta-Elisabeth (1987):** Filme als Texte lesen IN: Seifert, Walter (Hrg.) (1987): Literatur und Medien in Wissenschaft und Unterricht. Festschrift für Albrecht Weber zum 65. Geburtstag, Böhlau Verlag, Köln, Wien, S.253-267.
- Rusterholz, Peter (1986):** Literarisch oder filmisch: Entstehung, Bedeutung und Klärung einer Begriffsverwirrung. IN: Pestalozzi, Karl; von Bormann, Alexander; Koeber, Thomas (1986) (Hrg.): Kontroversen, alte und neue, Band 10, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, S.293-301.
- Schanze, Helmut (1993):** Literatur – Film – Fernsehen. Transformationsprozesse. IN: Jörgensen, Sven-Aage; Peter Schepelern (Hrg.): Verfilmte Literatur. Beiträge des Symposions abgehalten am Goethe-Institut Kopenhagen im Herbst 1992
- Schepelern, Peter (1993):** Gewinn und Verlust. Zur Verfilmung in Theorie und Praxis. IN: Jörgensen, Sven-Aage; Peter Schepelern (Hrg.): Verfilmte Literatur. Beiträge des Symposions abgehalten am Goethe-Institut Kopenhagen im Herbst 1992, S.20-68.
- Seifert, Walter (Hrg.) (1987):** Literatur und Medien in Wissenschaft und Unterricht. Festschrift für Albrecht Weber zum 65. Geburtstag, Böhlau Verlag, Köln, Wien,