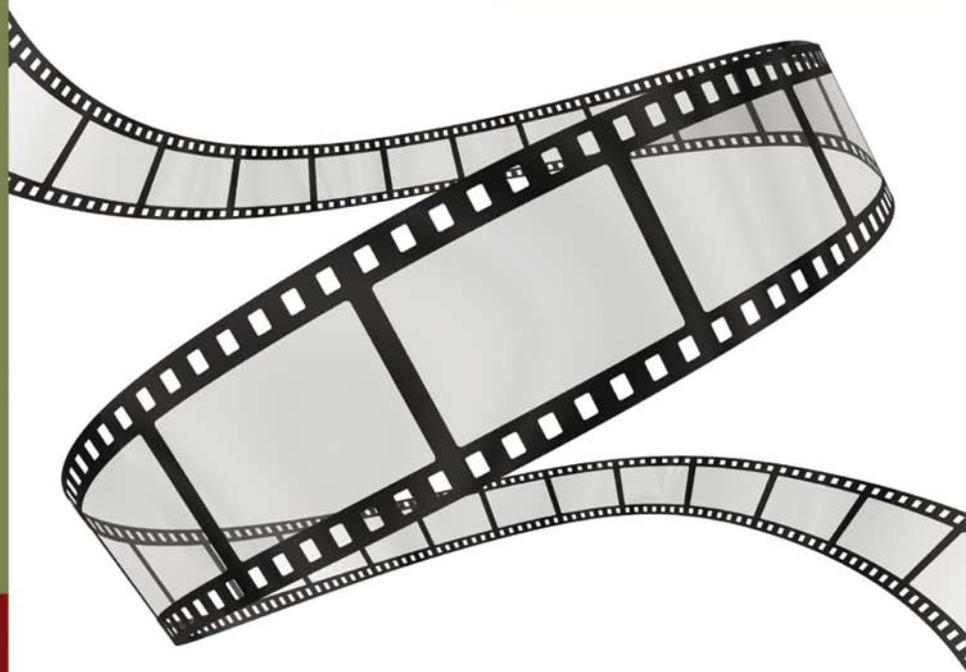


Stefan Volk

Film lesen

Ein Modell zum Vergleich
von Literaturverfilmungen
mit ihren Vorlagen



Stefan Volk

Film lesen. Ein Modell zum Vergleich von Literaturverfilmungen
mit ihren Vorlagen

Umschlagabbildung: © MarsBars | iStockphoto.de |

Umschlaggestaltung: Heike Amthor | Tectum Verlag

Zugl. Univ.Diss., Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. 2010

© Tectum Verlag Marburg, 2010

ISBN 978-3-8288-5335-5

(Dieser Titel ist als gedrucktes Buch unter der
ISBN 978-3-8288-2511-6 im Tectum Verlag erschienen.)

Besuchen Sie uns im Internet

www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

**Für meine Eltern
und meine Schwester Silvia**

Inhalt

I	Einleitung	9
II	Modellbildung	15
II.1	Vorbemerkungen.....	15
II.1.a	Zur Methode	15
II.1.b	Zur Durchführung	24
II.1.c	Zur Terminologie	31
II.1.d	Zur Textstruktur	33
II.2	Medienspezifische Vermittlungsweisen	35
II.2.a	Allgemeine semiotische Grundlagen medienspezifischer Vermittlung	35
II.2.b	Medienspezifische Rezeptionsbedingungen.....	52
II.2.c	Mittelbarkeit.....	53
II.3	<i>Story</i>	72
II.3.a	<i>Existents</i>	74
II.3.b	<i>Events</i>	79
II.4	<i>Discourse</i>	84
II.4.a	<i>Discourse</i> der <i>Existents</i>	91
II.4.b	<i>Discourse</i> der <i>Events</i>	112
II.4.c	Erzählsituation.....	122
II.4.d	Stil.....	148
II.5	Medienspezifische Relationen zwischen <i>Story</i> und <i>Discourse</i>	162
II.6	Textbedeutung	164
II.6.a	Textbedeutung im medienspezifischen Produktionskontext	167
II.6.b	Textbedeutung im medienspezifischen Rezeptionskontext.....	171

II.7	Textsinn.....	172
II.7.a	Textsinn im medien-spezifischen Produktionskontext.....	172
II.7.b	Textsinn im medien-spezifischen Rezeptionskontext	177
III	Exemplarische Veranschaulichung	181
III.1	<i>Story</i>	183
III.1.a	<i>Existents</i>	183
III.1.b	<i>Events</i>	191
III.2	<i>Discourse</i>	204
III.2.a	<i>Discourse</i> der <i>Existents</i>	205
III.2.b	<i>Discourse</i> der <i>Events</i>	210
III.2.c	Erzählsituation.....	213
III.2.d	Stil	223
III.3	Textbedeutung.....	227
III.4	Textsinn.....	228
IV	Schluss	233
V	Anhang.....	237
V.1	Zu den Filmen.....	237
Le Procès / The Trial / Der Prozeß	237	
The Trial / Der Prozeß	238	
V.2	Literatur	239
Primärliteratur	239	
Sekundärliteratur zur Theorie über Literaturverfilmungen	239	
Sekundärliteratur zu Kafkas „Der Proceß“ und den untersuchten Verfilmungen.....	249	

I Einleitung

Als das Bild das Laufen lernte, sahen ihm Menschen auf Jahrmärkten staunend dabei zu. In seinen ersten Anfängen war das Medium Film vor allem eine technische Attraktion.¹ Als es dann älter wurde, haftete sein technischer Ursprung an ihm wie ein Mangel. Filmschaffende, die in der Tradition des Theaters versuchten, diesen Mangel zu überwinden, nahmen daher sehr früh schon Anleihen bei der Literatur. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts entstanden Filmmotive nach Goethes *Faust*, längere „Literaturverfilmungen“² folgten.³ Einen Erfolg beim Publikum konnten die „Literaturverfilmer“⁴ – wenigstens teilweise – verbuchen.⁵ Aber die vollständige künstlerische Anerkennung blieb ihnen meistens weiterhin versagt. Kritisiert wurden sie im Laufe ihrer Geschichte wechselweise. Mal von Seiten der kulturellen Traditionalisten, mal von Seiten der Avantgardisten. Einmal hieß der Vorwurf *Verrat* an der Literatur, das andere Mal an der Spezifität des Films. Entsprechend zweiseitig waren auch die an Literaturverfilmungen gestellten Forderungen nach Originaltreue einerseits und Eigenständigkeit andererseits. Insgesamt setzte sich der, in der literarischen Tradition stehende, Anspruch nach Original- bzw. Werktreue durch und entwickelte sich zum (bis in die 1970er Jahre) entscheidenden Qualitätskriterium für Literaturverfilmungen.⁶ Obwohl es im Zuge der kulturellen Emanzipation des Filmes eine immer geringere soziokulturelle Rolle spielte, wird das *Treue*postulat zum Teil bis heute noch erhoben.⁷ Die Frage nach dem Verhältnis, in dem eine Literaturverfilmung zu ihrer „literarischen Vorlage“ stehen *sollte*, entbehrt freilich einer wissenschaftlichen Grundlage, solange die Frage nicht beantwortet ist, in welchen Verhältnissen sie zum literarischen Text potentiell überhaupt stehen *kann*.

1 Monaco, Film verstehen, S. 215

2 Zur Terminologie vgl.: II.1.c

3 Albersmeier, Einleitung, S. 16f.

4 Zur Vereinfachung der Darstellung und allgemeinen Verständlichkeit wird in dieser Arbeit auf eine feminisierende grammatische Markierung der generischen Berufs- und Personenbezeichnungen verzichtet. Solange jedoch kontextuell keine eindeutige geschlechtliche Zuordnung stattfindet, sind mit den verwendeten generischen Bezeichnungen immer Frauen und Männer gleichermaßen gemeint.

5 Estermann, Die Verfilmung literarischer Werke, S. 188ff.

6 Gladziejewski, Dramaturgie der Romanverfilmung, S. 5

7 Zur „Treue und Verrat“ Diskussion in Frankreich ab 1908 und der anschließenden Debatte in Deutschland vgl.: Albersmeier, Einleitung, S. 18ff.

Seit der Veröffentlichung der beiden Standardwerke „Novels into Film“ (Bluestone, 1957) und „Die Verfilmung literarischer Werke“ (Estermann, 1965) hat die theoretische Beschäftigung mit den Grundlagen von Literaturverfilmungen stetig zugenommen. Vor allem US-amerikanische Arbeiten wie Chatmans „Story and Discourse“ (1978) untersuchten die gemeinsamen narrativen Grundlagen von Literatur und Film. Eine wichtige Grundlage auf dem Weg zur Entwicklung eines theoretischen Modells zur medienkomparatistischen Analyse bildete Schneiders „Der verwandelte Text“ (1981). Neuere Arbeiten wie Mundts „Transformationsanalyse“ (1993) oder Hursts „Erzählsituationen in Literatur und Film“ (1996) setzten diesen Weg, wenn auch in unterschiedliche Richtungen, fort. Zum jetzigen Zeitpunkt kann das komplexe und vielschichtige Potential an Relationen, in denen „Literaturverfilmungen“ zu ihren „literarischen Vorlagen“ stehen können, jedoch noch keinesfalls als hinreichend beschrieben gelten. So erstaunlich es angesichts des hohen Stellenwertes, der Literaturverfilmungen innerhalb des Kinobetriebes und der Filmforschung zukommt, auch klingen mag, aber es gibt derzeit kein umfassendes theoretisches Modell, das als allgemeingültige Grundlage für praktische Vergleiche von Literaturverfilmungen und ihren literarischen Vorlagen herangezogen werden könnte.

Ziel der hier vorliegenden Arbeit ist es, diese Lücke zu schließen und ein *umfassendes theoretisches Modell für den praktischen Vergleich von Literaturverfilmungen und literarischen Vorlagen* zu entwickeln. Zweck dieses Modells ist, jenseits normativer Wertungen eine theoretische Basis für deskriptive Vergleiche von Literaturverfilmungen mit ihren literarischen Vorlagen zu schaffen. Ziel dieses Modells ist es jedoch *nicht*, eine detaillierte „Checkliste“ mit allen potentiellen Vergleichspunkten zu erstellen, sondern ausschließlich, den theoretischen Rahmen, in dem sich ein praktischer Vergleich bewegen kann, grundsätzlich *makrostrukturell* abzustecken. Die mikrostrukturelle Beschaffenheit des Vergleichspotentials innerhalb dieses Rahmens muss dabei häufig unbestimmt bleiben, da sie sich erst aus den spezifischen Textmikrostrukturen der jeweiligen Verfilmung und Vorlage ergibt und entsprechend für jedes spezifische Textpaar (Verfilmung und Vorlage) anders ausfällt. In der detaillierten Anwendung des Modells auf konkrete Texte leitet sie sich jedoch konsequent aus dessen makrostrukturellen Vorgaben ab.

Im Rahmen der Modellbildung im zweiten Teil dieser Arbeit werden die makrostrukturellen Grundlagen eines medienübergreifenden Vergleiches zwischen Verfilmung und Vorlage bestimmt. Um auch für zukünftige Literaturverfilmungen eine geeignete Vergleichsgrundlage zu bieten, hat das theoretische Vergleichsmodell das Potential an Relationen, in denen eine Literaturverfilmung zu ihrer literarischen Vorlage grundsätzlich stehen kann, möglichst vollständig zu berücksichtigen. Eine induktive Vorgehensweise wird für diese Arbeit daher verworfen. Denn, um es mit Arnheim zu formulieren, „mit dem Film, wie er ist, widerlegt man nicht den Film, wie er sein könnte.“⁸ Die Bestimmung der Grundlagen des Vergleichsmodells erfolgt *deduktiv*.

Da eine Eingrenzung der Vergleichsgegenstände für eine sinnvolle Bestimmung der Grundlagen des Vergleichsmodells aufgrund der Komplexität des Vergleichsfeldes unerlässlich ist, wird der Vergleichsgegenstand *literarische Vorlage* im Rahmen dieser Arbeit als *künstlerischer Erzähltext* näher bestimmt werden. Die zentralen Leitlinien der Bestimmung der Grundlagen des Vergleichsmodells werden gebildet von einem an Fietz⁹ orientierten *funktional-strukturalistischen Textbegriff*, der es erforderlich macht, Textstruktur und Kommunikationskontext zu bestimmen, und – bezogen auf die Bestimmung der Textstruktur – dem von mir erweiterten *narrativen Ansatz* Chatmans. Die heuristische Beschränkung auf literarische Vorlagen der epischen Gattung und der Rückgriff auf narrative Beschreibungskategorien bei der theoretischen Herleitung haben jedoch nicht zwingend zur Folge, dass das Vergleichsmodell auch in seiner Anwendbarkeit auf epische Texte begrenzt bleiben muss. Damit es aber auch die Grundlage eines praktischen Vergleiches einer Literaturverfilmung mit ihrer dramatischen Vorlage bilden kann, wird es notwendig werden, die Besonderheiten des Dramas den bereits ermittelten Vergleichsgrundlagen zugänglich zu machen. Dies wird im Rahmen der Modellbildung makrostrukturell jeweils an den Stellen geschehen, an denen die grundlegenden Unterschiede zwischen Epik und Drama es erfordern.

Terminologisch werde ich, orientiert an Schneider, die Literaturverfilmung als *Transformation* und die literarische Vorlage als *Transform* wertneutral bestimmen.

8 Arnheim, Film als Kunst, S. 60

9 Vgl.: Fietz, Funktionaler Strukturalismus

Im dritten Teil der Arbeit („Exemplarische Veranschaulichung“) wird das entwickelte Vergleichsmodell sowohl makrostrukturell – auf der Ebene der Gesamttexte – als auch mikrostrukturell anhand zweier Verfilmungen von Franz Kafkas „Der Proceß“¹⁰ im Vergleich zu Kafkas Roman beispielhaft veranschaulicht. Bei den beiden verwendeten „Proceß-Verfilmungen“, „The Trial“ unter der Regie von Orson Welles (produziert in: BRD, Frankreich, Italien, Erstveröffentlichung: 1963) und „The Trial“ unter der Regie von David Jones, nach einem Drehbuch von Harold Pinter, (Großbritannien, 1993) handelt es sich um zwei Werke, deren filmhistorische Hintergründe sowohl zeitlich als auch konzeptionell grundlegend verschieden sind.¹¹ Diese beiden Literaturverfilmungen wurden gewählt, um an ihnen die Bandbreite unterschiedlicher Verfilmungsstrategien wenigstens anzudeuten. Die Wahl der literarischen Vorlage ist im Grunde beliebig. Sie fiel auf Kafkas „Der Proceß“ als ein literaturgeschichtlich bedeutsames Werk, das darüber hinaus aufgrund seiner umfangreichen Editions- und Rezeptionsgeschichte für ein funktional-strukturalistisches Vergleichsmodell besonders ergiebig ist. Zudem lässt es aufgrund seiner sprachlichen Eigenheiten die Grenzen und Möglichkeiten einer Literaturverfilmung deutlich erkennen.

Ziel der exemplarischen Veranschaulichung ist es, das Spektrum der zukünftigen Anwendungsmöglichkeiten des in dieser Arbeit entwickelten theoretischen Vergleichsmodells beispielhaft aufscheinen zu lassen. Dabei sollen auch die jeweiligen Adaptionstrategien der beiden verwendeten Verfilmungen exemplarisch offen gelegt werden. Ausdrücklich *nicht* beabsichtigt ist es jedoch, anhand der ausgewählten Literaturverfilmungen einen konkreten praktischen Vergleich durchzuführen.

Ein solcher konkreter praktischer Vergleich würde den Schwerpunkt der Arbeit auf irreführende Weise vom eigentlichen Ziel der Arbeit – der Erstellung des theoretischen Vergleichsmodells – weg verlagern. Dadurch bestünde die Gefahr, dass die Modellentwicklung als

10 Für diese Arbeit wurde sowohl eine der Brod-Edition, als auch eine der Pasley-Edition folgende Ausgabe von Kafkas „Der Proceß“ verwendet. Die Brod-Edition lag den beiden Verfilmungen zugrunde. Zitate aus Kafkas Text folgen in dieser Arbeit jedoch der neueren Pasley-Edition.

11 Die Filme wurden anhand der englischen Originale, die auf Video erschienen sind, untersucht. Der Jones-Film erschien bei Imagine Home Entertainment, der Welles-Film bei Arthouse Production. Zusätzlich wurde die deutsche Synchronfassung des Welles-Films verwendet, die beim Fernsehensender arte ausgestrahlt wurde.

eine Vorstufe zur Durchführung des praktischen Vergleichs der Kafka-Transformationen mit dem Kafka-Transform missverstanden werden würde. Tatsächlich ist das Ziel der hier vorliegenden Arbeit aber gerade *nicht*, den unzähligen praktischen Vergleichen von Literaturverfilmungen mit literarischen Vorlagen einen weiteren derartigen Vergleich hinzuzufügen. Ein solcher praktischer Vergleich lieferte einen lediglich auf die ausgewählten Texte (in diesem Fall Kafkas „Der Proceß“ und seine beiden Verfilmungen) beschränkten Erkenntniswert. Wohingegen das in dieser Arbeit zu erstellende Vergleichsmodell auf alle Verfilmungen künstlerischer Erzähltexte anwendbar ist. Das Vergleichsmodell liefert jene klar definierte, vom singulären Text unabhängige, theoretische und medienübergreifende Vergleichsgrundlage, die bislang allen praktischen Vergleichen fehlte, weshalb häufig normative, verkürzte und oftmals falsche Vorstellungen vom Verhältnis zwischen Film und Literatur in diese Vergleiche mit einfließen. Die in dieser Arbeit gewählte deduktive Vorgehensweise erlaubt es, solche normativen, verkürzten oder falschen Vorstellungen zu umgehen und stattdessen eine möglichst objektive, intersubjektive Vergleichsgrundlage für *alle potentiellen* Verfilmungen künstlerischer Erzähltexte zu erarbeiten. Dafür ist es unumgänglich, zunächst das semiotische Vergleichspotential von Film und Literatur zu ermitteln.

Da die Zielsetzung der hier vorliegenden Arbeit darin besteht, ein medienübergreifendes Vergleichsmodell zu entwerfen, das die Basis für die gesamte Bandbreite zukünftiger Vergleiche von Literaturverfilmungen und ihren literarischen Vorlagen bietet, nimmt die „Modellbildung“ in dieser Arbeit konsequenterweise den weitaus größten Raum ein, wohingegen die „Praktische Veranschaulichung“ verhältnismäßig kurz ausfällt.

Zweck der exemplarischen Veranschaulichung ist in erster Linie eben nicht, Aussagen über die verwendeten Texte zu treffen. Im Mittelpunkt steht nicht die konkrete Textarbeit, der konkrete praktische Vergleich. Vielmehr sollen mit Hilfe der verwendeten Texte die vielschichtigen Möglichkeiten, die das Vergleichsmodell zukünftigen praktischen Vergleichen bereit stellt, beispielhaft angedeutet werden. Die exemplarische Veranschaulichung aktualisiert also keine konkrete Anwendung des Modells, sondern zeigt lediglich die Möglichkeiten für derartige zukünftige Anwendungen auf. Dass sich dabei an einigen Stellen dennoch neue interpretative Perspektiven auf die einzelnen Texte und die Relationen, in denen sie zueinander stehen, herausbilden können, ist ein unbeabsichtigter Mehrwert, der gerne in Kauf genommen wird,

signalisiert er doch das enorme Deutungspotential, das bei einer Anwendung des hier erarbeiteten Vergleichsmodells entfacht werden kann.

II Modellbildung

II.1 Vorbemerkungen

II.1.a Zur Methode

Wie bereits eingangs erwähnt, erfolgt die Modellbildung deduktiv. Eine solche Vorgehensweise wurde gewählt, um sich von den Beschränkungen des Einzelfalls zu lösen und dadurch eine allgemeine Anwendbarkeit des erstellten Vergleichsmodells zu garantieren. Eine adäquate Modellbildung erfordert eine methodische Vorgehensweise, die umgekehrt zur Analyse verläuft. Während in der Analyse versucht wird, ein Ganzes in seine Bestandteile zu zergliedern, ist die deduktive Modellbildung darum bemüht, aus einzelnen Bestandteilen ein Ganzes zu konstruieren. Die Grundvoraussetzungen, die für eine systematische deduktive Modellbildung zu erfüllen sind, entsprechen dabei denen einer systematischen Analyse:

- Erstens muss das Erkenntnisinteresse geklärt werden.
- Zweitens gilt es den Gegenstand einzugrenzen, auf den sich Analyse bzw. Modell beziehen.
- Drittens muss der theoretische Hintergrund vergegenwärtigt werden, vor dem die Analyse bzw. Modellbildung stattfindet.¹²

Erkenntnisinteresse

Das Erkenntnisinteresse, das die deduktive Modellbildung im Rahmen dieser Arbeit leitet, besteht, wie bereits in der Einleitung formuliert, darin, ein theoretisches Modell zu entwickeln, das es ermöglicht, Literaturverfilmungen medienübergreifend mit ihren literarischen Vorlagen zu vergleichen. Dazu muss ein Tertium comparationis, müssen Vergleichsgrundlagen bestimmt werden, die es erlauben, das Potential der Relationen in denen eine Literaturverfilmung zu ihrer literarischen Vorlage stehen kann, medienübergreifend zu beschreiben.

Verglichen wird die Literaturverfilmung *mit* ihrer literarischen Vorlage. Die Literaturverfilmung wird dadurch zum Subjekt, die literarische Vorlage zum Objekt des Vergleichs. *Über* die Literaturverfilmung soll

12 Zu den drei Analyse Voraussetzungen vgl.: Mikos, Bilderfaszination und Kommunikation, S. 54f. Lehmann unterscheidet für die Modellbildung nur zwischen „Erkenntnisinteresse“ und „Beobachtungsperspektive“. Die „Beobachtungsperspektive“ ergibt sich aus der Eingrenzung des Gegenstandes vor einem spezifischen theoretischen Hintergrund. Vgl.: Lehmann, Linguistische Modellbildung, S. 8ff.

durch den Vergleich zur literarischen Vorlage etwas herausgefunden werden. Diese Zielsetzung des Vergleichs ist keineswegs willkürlich, sondern beruht auf der einseitigen kausalen Abhängigkeit, in der Literaturverfilmung und literarische Vorlage zueinander stehen.

Nur ein Vergleich, dessen Grundlagen sich über die literarische Vorlage bestimmen, erlaubt es daher, das tatsächliche Beziehungsverhältnis zwischen beiden Comparanda nachzuvollziehen, um so zu sinnvollen Erkenntnissen zu gelangen.

Eingrenzung des Gegenstandes

Da sich, als Folge des gewählten Erkenntnisinteresses, die Vergleichsgrundlagen des zu entwickelnden Modells einseitig aus den Eigenschaften der literarischen Vorlage herleiten lassen, können diese auch nur darüber enger definiert werden, dass die literarische Vorlage – über ihre logisch voraussetzbare Eigenschaft als literarisches, im Sinne von schriftsprachliches, Medium¹³ hinaus – weiter eingegrenzt wird. Der Gegenstand, auf den sich die Modellbildung bezieht, lässt sich also nur entlang des Vergleichsobjekts, der literarischen Vorlage sinnvoll eingrenzen. Eine Einschränkung entlang des Vergleichssubjekts „Verfilmung“ würde zu keiner Reduzierung der potentiellen Vergleichsgrundlagen und daher auch zu keiner Fokussierung, keinem Stringenzgewinn in der Modellbildung führen, da das Spektrum der Vorlagen, aus denen sich die Grundlagen des Modells ergeben, dann nach wie vor unbegrenzt bliebe.

In der vorliegenden Arbeit wird das literarische Vergleichsobjekt eingrenzend bestimmt als künstlerischer Erzähltext. Dies bestimmt es auf dreifache Weise:

- erstens als Kunstwerk,
- zweitens als Text,
- drittens als Erzählung.

Erst im zweiten Schritt der Modellbildung, also im Anschluss an die Bestimmung der jeweiligen Vergleichsgrundlagen, werden dann auch dramatische künstlerische Texte als potentielle Vorlagen bzw. Vergleichsobjekte mitberücksichtigt. Dies geschieht jedoch nicht, indem die deduktiv bestimmten Grundlagen nachträglich induktiv den dramatischen Bedingungen angepasst werden – was unweigerlich zu einem Stringenzverlust führen würde –, sondern indem das Drama

13 Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, S. 519

gleichsam als epischer Sonderfall behandelt und dadurch dem Modell zugänglich gemacht wird.

Die Eingrenzung des Vergleichsgegenstandes „literarische Vorlage“ auf „künstlerische Erzähltexte“ bleibt solange weitgehend substanzlos, ehe der theoretische Hintergrund, vor dem sie – und mit ihr die Modellbildung – stattfindet, nicht geklärt ist. Was also soll unter „künstlerischen Erzähltexten“ verstanden werden?

Theoretischer Hintergrund

Die Bestimmung der literarischen Vorlage als Kunstwerk eröffnet die Frage nach dem Wesen der Kunst. Der Kunstbegriff hat seit der Antike zahlreiche kulturhistorisch bedingte Veränderungen erfahren und ist bis heute umstritten.¹⁴

Produktionsästhetische Vorstellungen vom objektiven, einzigartigen Gehalt eines Kunstwerkes, der ihm von einem Künstler – sei es durch sein Genie oder göttliche Inspiration – verliehen wird, stehen in Opposition zu einem rezeptionsästhetischen Kunstverständnis, das den produktionsästhetischen Kunstbegriff als rein normativ verwirft.¹⁵

Nach diesem Verständnis ist der Gehalt eines Kunstwerkes keineswegs festgelegt, sondern bestimmt sich im Verlaufe seiner Rezeption durch den – einem spezifischen Rezeptionskontext verhafteten – individuellen Rezipienten immer wieder neu. Gleichzeitig ist er jedoch auch nicht beliebig, sondern abhängig von der intersubjektiv überprüfbaren Struktur des Werkes, in die sich wiederum der Produktionskontext und damit auch der oder die Künstler eingeschrieben haben.¹⁶

Dieser kommunikative Ansatz zur Bestimmung von Kunst verlagert den Schwerpunkt des Interesses weg von einem normativen hin zu einem deskriptiven Kunstverständnis, auf dem auch die hier vorliegende Arbeit basiert. Jedes Kommunikat¹⁷ kann so potentiell unter dem Aspekt der Kunst beschrieben werden.

Ein soziokulturell geprägter normativer Kunstbegriff bleibt für eine deskriptive Bestimmung von Kunst jedoch deshalb von Bedeutung, weil

14 Monaco, Film verstehen, S. 14ff.

15 Warning, Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik, S. 9ff.

16 Vodicka, Die Rezeptionsgeschichte literarischer Werke, S. 71

17 *Kommunikat* meint hier und im Folgenden die realisierte kommunikative Nachricht.

er über den Kommunikationskontext das Kunstpotential des Kommunikats entscheidend mitbestimmt. Über sein Kunstpotential schließlich bestimmt sich die Wahrscheinlichkeit eines Kommunikats, als Kunst rezipiert zu werden. Dieses Kunstpotential muss durch seine enge Bindung an den Rezeptionskontext als kulturhistorische Variable verstanden werden.¹⁸

So wurde etwa die Kunstfähigkeit des Mediums Film in seinen Anfangsjahren grundsätzlich angezweifelt.¹⁹ Entscheidend dafür war die angebliche Realitätsgebundenheit des Films, die für viele im Widerspruch zu einem normativen Kunstverständnis stand, das ein Kunstwerk nach dem Grad seiner semiotischen Abstraktion bewertete.²⁰

Abstraktion meint in diesem Zusammenhang zweierlei: Zum einen – auf der Ebene der Signifikanten – die sigmatische Abstraktion in der Mimesis, der Nachahmung und Beschreibung von Realität, die abhängig ist von der formalen Abstraktionsfähigkeit des verwendeten Mediums und zum anderen, auf der Ebene der Signifikate, die sigmatische Abstraktion von der Realität selbst, die sich in der *Fiktionalität* des Kunstwerkes bemisst.²¹

Dass sich der Film inzwischen als ein kunstfähiges Medium etabliert hat²², liegt zu einem großen Teil daran, dass die These von seiner Realitätsgebundenheit immer stärker relativiert und statt dessen seine Abstraktionsfähigkeit betont wurde.²³

Andererseits hat in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, nicht zuletzt unter dem Einfluss des Films,²⁴ die Kunstnorm der Abstraktion durch die Betonung der politischen Dimension der Künste²⁵ und der indirekten Realitätsbezogenheit fiktionaler Werke²⁶ zunehmend an Geltung verloren. Wenn also Kunstwerke auch nicht mehr unbedingt am Grad ihrer Abstraktion gemessen werden, und unter dem Einfluss des Films im Allgemeinen und des Dokumentarfilms im Speziellen die Grenze zwischen Journalismus und Kunst zu verwischen

18 Vodicka, Die Rezeptionsgeschichte literarischer Werke, S. 72ff.

19 Hurst, Erzählsituationen in Literatur und Film, S. 51ff.

20 Monaco, Film verstehen, S. 12ff.

21 Iser, Die Appellstruktur der Texte, S. 231

22 Hurst, Erzählsituationen in Literatur und Film, S. 60

23 ebda., S. 50; Metz, Semiologie des Films, S. 20ff. + S. 41ff.

24 Kracauer, Theorie des Films, S. 389ff.

25 Monaco, Film verstehen, S. 15

26 Iser, Die Wirklichkeit der Fiktion, S. 277f.

scheint,²⁷ so bleibt der fiktionale Charakter eines Werkes als konstitutives Kriterium für eine an den traditionellen Künsten orientierte Kunstnorm dennoch von erheblicher Bedeutung.²⁸

In Bezug auf die hier vorzunehmende Bestimmung wirkt sich diese Kunstnorm in erheblichem Maße auf das Kunstpotential des Vergleichsobjekts aus. Als eine erste Beschränkung erscheint es daher sinnvoll, nicht-fiktionale Literatur aus der weiteren Betrachtung auszuschließen.²⁹ Zusätzliche normative Bestimmungen wie etwa die Unterscheidung zwischen „trivialer“ und „gehobener“ Literatur³⁰ werden aufgrund ihres weitaus geringeren Geltungsbereichs an dieser Stelle nicht berücksichtigt.³¹

Für die hier vorliegende Arbeit werden daher eingrenzend alle die literarischen Vorlagen als *Kunstwerke* bestimmt, bei denen es sich um fiktionale literarische Kommunikate handelt.

Als nächstes muss, um das Comparandum in seiner Eigenschaft als *Text* näher bestimmen zu können, der Textbegriff geklärt werden, der dieser Arbeit zugrunde liegt.

Da es einen einheitlichen Textbegriff ebenso wenig gibt wie einen einheitlichen Kunstbegriff, erfordert dies eine zusätzliche Bestimmung. Im Hinblick auf den Film definiert Metz *Text* über den rein sprachlichen Bereich hinaus als „jede Bedeutung tragende Einheit [...], sei sie nun linguistischen, nicht-linguistischen oder gemischten Typs.“ Dieser rein strukturalistische Textbegriff greift jedoch noch zu kurz, vernachlässigt er doch den kommunikativen Kontext. Zurecht weist Iser darauf hin, dass es eine von diesem „unabhängige Bedeutung“

27 Rother, Sachlexikon Film, S. 61ff.

28 Warning, Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik, S. 13ff.

29 Die Kunstnorm, auf der diese Entscheidung basiert, entstammt in erster Linie einer westlich-kapitalistischen Kunstdebatte, in der erst in zweiter Linie auch marxistische Kunstansätze berücksichtigt wurden. Die zahlreichen kulturellen Variationen von Kunstbegriffen jenseits dieser Dichotomie blieben weitgehend unberücksichtigt. Die hier vorgenommene Eingrenzung soll keineswegs diese Kunstnorm bestätigen, sondern trägt einzig ihrem weiten Geltungsbereich Rechnung.

30 Estermann, Die Verfilmung literarischer Werke, S. 5f.

31 Korte, Filmwahrnehmung, S. 19

nicht geben kann, da Bedeutungen immer „das Produkt einer Interaktion von Text und Leser und keine im Text versteckten Größen“ sind.³² Diese hier für sprachliche Texte getroffene Feststellung lässt sich auf jede semiotische, „Bedeutung tragende Einheit“ erweitern.³³ Eine Tatsache, die lange nicht unumstritten war, was sich auch im Laufe dieser Arbeit besonders in der Darstellung der Diskussion um das semiotische Potential des Films widerspiegeln wird.³⁴

Bestimmen wir einen Text also nicht nur über seine Struktur, sondern gleichzeitig über seine kommunikative Funktion, gelangen wir zu dem funktional-strukturalistischen Textbegriff, auf dem diese Arbeit basiert.

Text ist demnach ein „strukturierter Verband von auf Vorstellungen verweisenden und Vorstellungen erzeugenden Zeichen, dem die Funktion zugedacht ist, im Aufeinandertreffen mit der Vorstellungswelt des Rezipienten Wirkungen zu erzeugen“.³⁵

Ein Text ist somit nicht nur eine strukturierte Einheit, sondern gleichzeitig ein kommunikatives „Medium“.³⁶ In dieser Ambivalenz entspricht der Textbegriff dem oben bestimmten rezeptionsästhetischen Begriff vom Kunstwerk. Jenes kann so als textueller Sonderfall betrachtet werden, als „ästhetisches Zeichen“³⁷ oder eben ästhetischer Text.³⁸ Ausgehend von dem hier verwendeten Kunstbegriff ist es Fiktionalität, die einen Text als ästhetischen bestimmt.

Als „Teile von Kommunikationsakten“ stehen Texte im kontextuellen Bezug zu Sender, Empfänger und Situation.³⁹ Ihr Kommunikationskontext lässt sich also in einen Produktions-, Rezeptions- und einen Situationskontext unterteilen. Kennzeichnend für fiktionale Texte ist jedoch, dass sie als Teile eines fiktionalen Kommunikationsaktes in einem nicht festgelegten, weil fiktionalen Situationskontext stehen. Daraus ergibt sich ihre zusätzliche Offenheit für rezeptive Bedeutungsbildungen⁴⁰,

32 Iser, *Die Appellstruktur der Texte*, S. 229

33 Kamp, *Autorkonzepte und Filminterpretation*, S. 29ff.; Schachtschabel, *Der Ambivalenzcharakter der Literaturverfilmung*, S. 30ff. + S.39ff.

34 Vgl.: II.2.a „Semiotische Grundlagen medienspezifischer Vermittlung“

35 Fietz, *Funktionaler Strukturalismus*, S. 28

36 ebda.

37 Vodicka, *Die Rezeptionsgeschichte literarischer Werke*, S. 71

38 Schachtschabel, *Der Ambivalenzcharakter der Literaturverfilmung*, S. 27

39 Metzeltin, *Eine operationale Grundeinheit der Textkonstitution*, S. 105

40 Erst die Rezeption legt den Situationskontext fest und vervollständigt damit den fiktionalen Kommunikationsakt.

welche gleichzeitig jedoch abhängig bleiben vom Gesamtkontext der fiktionalen Kommunikation.⁴¹ Da fiktionale Texte nicht auf real Überprüfbares referieren, lassen sich ihnen auch keine eindeutigen Bedeutungen zuschreiben.

Diese Offenheit hin zum Rezipienten erstreckt sich über die *Bedeutung*⁴² des Textes hinaus auch auf seinen kommunikativen *Sinn*^{43, 44}.

Die Sinnkonstitution lässt sich in Anlehnung an Mundt⁴⁵ heuristisch als eine doppelte Transformation beschreiben.⁴⁶ Der Text begegnet dem Rezipienten zunächst als „erste Botschaft als Signal“⁴⁷, als Zeichenträgerstruktur, welche der rein äußerlichen, medienspezifischen *Textgestalt* entspricht. Diese gilt es nun, in einer ersten Transformation, dadurch dass sie im gegebenen Kommunikationskontext aufgelöst wird, in eine „erste Botschaft als Sinn“⁴⁸ (*Textbedeutung*) zu verwandeln.

Das geschieht, indem die Zeichenträger mit einer kulturell denotierten und konnotierten Bedeutung versehen werden. Aus der Zeichenträgerstruktur entsteht so eine mit kontextspezifischen Referenten besetzte Zeicheninhaltsstruktur.⁴⁹

In einer zweiten Transformation fungiert diese „erste Botschaft als Sinn“ als „zweite Botschaft als Signal“⁵⁰, die es nun gemeinsam mit der

41 Iser, Die Wirklichkeit der Fiktion, S. 288ff.

42 Ausgehend vom funktional-strukturalistischen Textbegriff entspricht die „Bedeutung“ des Textes den Vorstellungen, die der strukturierte Zeichenverband im Aufeinandertreffen mit der Vorstellungswelt des Rezipienten hervorruft. Vgl.: Fietz, Funktionaler Strukturalismus, S. 28

43 „Sinn“ entspricht hier der kommunikativen Absicht.

44 Schachtschabel, Der Ambivalenzcharakter der Literaturverfilmung, S. 24ff.

45 Mundt, Transformationsanalyse, S. 8ff.

46 Anders als in der Transformationsgrammatik soll mit diesem Modell der Sinnkonstitution hier kein realer kognitiver Vorgang beschrieben werden.

47 Mundt, Transformationsanalyse, S. 25

48 ebda., S. 31

49 ebda., S. 16ff.

50 ebda., S. 25

„ersten Botschaft als Signal“⁵¹ in die „zweite Botschaft als Sinn“⁵², den *Textsinn*, den eigentlichen kommunikativen Sinn des Textes, zu verwandeln gilt.⁵³

Zusammengefasst bestimmt sich das Comparandum „literarische Vorlage“ auf der Basis des hier verwendeten funktional-strukturalistischen Textbegriffes als fiktionaler Text über ein komplexes Wechselverhältnis von Zeichenträgerstruktur und einem Kommunikationskontext, der sich in Produktions- und Rezeptionskontext unterteilen lässt.

Aus diesem Wechselverhältnis entsteht in der Rezeption in einem ersten heuristischen Schritt die Bedeutung des Comparandums und in einem zweiten dann sein Sinn. Das Potential des Textes ist damit dreifach gegliedert: Aus seinem strukturellen Potential leitet sich zunächst sein Bedeutungspotential und schließlich sein Sinnpotential ab.

Nachdem der theoretische Hintergrund für die Bestimmung des Vergleichsobjekt „literarische Vorlage“ als *künstlerischer Text* soweit geklärt wurde, hat dies nun auch für seine dritte Bestimmung als *Erzählung* zu erfolgen.

Diese Bestimmung ist die engste der hier vorzunehmenden Bestimmungen und grenzt somit das Comparandum am stärksten ein. Sie setzt die beiden bereits erfolgten Bestimmungen voraus, da eine Erzählung zunächst als fiktionaler Text definiert werden kann. Ihr theoretischer Hintergrund orientiert sich an der literaturwissenschaftlichen Verwendung des Begriffs „Erzählung“ im weiteren Sinne als „Sammelbegriff für alle epischen Gattungen“⁵⁴.

In Abgrenzung von Lyrik und Drama lassen sich für die Erzählung als Epik zwei grundlegende gattungskonstitutive Merkmale bestimmen. Sie muss

- erstens *Geschehnisse* beinhalten,

51 Mundt lässt die erste Botschaft als Signal für die Ermittlung der zweiten Botschaft als Sinn zunächst unberücksichtigt (vgl. Mundt, Transformationsanalyse, S. 8-40), um später dann doch anzumerken, dass von der ersten Botschaft als Signal ein „direkter Weg“ zur zweiten Botschaft als Sinn führen könne (Mundt, S. 204). M. E. handelt es sich dabei jedoch vielmehr um einen indirekten Weg, der über die erste Botschaft als Sinn führt, da etwa stilistische Eigenheiten der Zeichenträgerstruktur nur über ihren Bezug zur Zeicheninhaltsstruktur konzeptionelle, sinnkonstitutive Bedeutung erlangen können.

52 Mundt, Transformationsanalyse, S. 32

53 ebda., S. 22ff.

54 Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, S. 266

- die zweitens (von einer Erzählinstanz) *geschildert* werden.

Das erste Merkmal bestimmt sie inhaltlich, das zweite formal. Daraus ergeben sich die beiden Grundbegriffe der Narratologie:

- *Story (erzählte Geschichte)* und
- *Discourse (Erzählen bzw. Erzählgeschichte)*⁵⁵,

von denen der erste beschreibt, *was* erzählt wird und der zweite, *wie* es erzählt wird.⁵⁶

Die Narratologie ist als strukturelle Erzählforschung darum bemüht, diese beiden Grundkategorien der Erzählung weiter zu untergliedern. Dabei löst sie sich von der Beschränkung auf literarische Werke, um auch fiktionale Texte anderer Medien, vor allem des Films auf den Aspekt der Narrativität, ihres narrativen Potentials hin zu untersuchen. Als Grundlagen eines medienübergreifenden Vergleichs erscheinen narrative Kategorien daher besonders geeignet. Entsprechend fanden sie gerade in Untersuchungen zu Literaturverfilmungen auch immer wieder Anwendung.⁵⁷

Die Ebene der *Story* setzt sich nach Chatman in einem narrativen Text aus zwei Elementen zusammen:

- den „*Events*“, als den zeitlichen *Geschehensabläufen* und
- den „*Existents*“, welche die räumlichen *Geschehenskontexte* bilden.⁵⁸

Auf der Ebene des *Discourses* formieren sich diese beiden Elemente dann zu narrativen Aussagen oder Strukturen, die sich heuristisch zunächst medienunabhängig betrachten lassen.

Diese Strukturen stehen in einer zusätzlichen, quer zur dichotomischen Trennung von *Geschehensabläufen* und *Geschehenskontexten* verlaufenden Abhängigkeit zur jeweiligen

- *Erzählsituation* des Textes.

55 Zur Abgrenzung von einer allgemeineren Verwendung der Begriffe „Geschichte“ (als *Story und Discourse*) und „Erzählen“ (als semiotische Vermittlung) und zur Kennzeichnung ihres heuristischen Charakters werden im Folgenden die englischen Termini verwendet.

56 Chatman, *Story and Discourse*, S. 9

57 Vgl. etwa: Schneider, *Der verwandelte Text*; Mundt, *Transformationsanalyse*; Hurst, *Erzählsituationen in Literatur und Film*

58 Chatman, *Story and Discourse*, S. 19; auch hier werden aufgrund ihrer terminologischen Stringenz die englischen Termini beibehalten.

Die *Erzählsituation* bildet damit das dritte strukturierende Element des *Discourses*.⁵⁹

Als Erzählung bestimmt sich das Comparandum „literarische Vorlage“ über die narrative Struktur des Textes.

Auf die Frage, inwiefern sich – entgegen der herkömmlichen literarischen Gattungsaufteilung – auch Dramen unter diesen Erzählbegriff subsumieren lassen, wird weiter unten, im Abschnitt über die „Mittelbarkeit“⁶⁰, noch gesondert eingegangen.

II.1.b Zur Durchführung

Die Bestimmung des Tertium comparationis, der Grundlagen des Vergleichsmodells hat vor dem beschriebenen funktional-strukturalistischen Hintergrund entlang des textuellen Potentials des Vergleichsobjekts „literarische Vorlage“ zu erfolgen. Sie erfordert daher zunächst eine nähere Bestimmung der „literarischen Vorlage“.

Die eigentliche Bestimmung der Grundlagen des Vergleichsmodells erfolgt dann, indem das Eigenschaftspotential der als „künstlerischer“ bzw. „fiktionaler“ „Erzähltext“ näher definierten „literarischen Vorlage“ ermittelt und auf seine filmische Realisierbarkeit bzw. Analogisierbarkeit hin untersucht wird.⁶¹

Daraus ergibt sich schließlich das Potential medienübergreifender Gemeinsamkeiten als operables Tertium comparationis. Die Grenzen der Analogisierbarkeit bestimmen die medialen Rahmenbedingungen des Vergleichs und fließen dadurch indirekt in diesen mit ein.

Das Potential des Vergleichsobjekts „literarische Vorlage“ ist, wie gezeigt wurde, dreifach gegliedert: in ein strukturelles Potential, ein Bedeutungspotential und ein Sinnpotential. Die Durchführung der Bestimmung der Grundlagen des Vergleichsmodells erfolgt in drei entsprechenden Schritten.

59 Chatman, *Story and Discourse*, S. 146

60 Vgl. II.2.c „Mittelbarkeit“

61 Das Eigenschaftspotential der „literarischen Vorlage“ bildet in Bezug auf die zu ermittelnden Vergleichsgrundlagen „Hypothesen“, die es anhand ihrer Anwendbarkeit auf „Literaturverfilmungen“ zu überprüfen gilt. Solche „Analysezyklen“ sind nacheinander für alle Vergleichsgrundlagen durchzuführen, die sich hypothetisch aus den Eigenschaften der „literarischen Vorlage“ ableiten lassen. Vgl.: Lehmann, *Linguistische Modellbildung*, S. 8ff.

Als erstes wird das Potential der Gesamtstruktur des Textes, die *Textstruktur* als Grundlage des Vergleichsmodells medienübergreifend bestimmt.

Um zu ermitteln, inwieweit das Strukturpotential des Comparandums „literarische Vorlage“ durch den Vergleichsgegenstand „Literaturverfilmung“ darstellbar ist, ist es zunächst erforderlich, zu überprüfen, wie sich die medienspezifischen Vermittlungsweisen von Literatur und Film auf das jeweilige Strukturpotential auswirken.

Bei einem Vergleich, der von der „literarischen Vorlage“ ausgeht, stellt sich daher die Frage, inwieweit sich durch die unterschiedlichen medienspezifischen Vermittlungsweisen von Literatur und Film das Strukturpotential des Vergleichsobjekts „Literaturverfilmung“ mit dem des Vergleichobjekts „literarische Vorlage“ deckt und inwieweit nicht.

Bevor die eigentliche Bestimmung der strukturellen Vergleichsgrundlagen beginnen kann, ist es daher sinnvoll, zunächst einmal die unterschiedlichen semiotischen Grundlagen der medienspezifischen Vermittlung von Literatur und Film etwas näher zu beleuchten.

Der Frage nach dem semiotischen Potential zur Erzeugung von Mittelbarkeit kommt in diesem Zusammenhang ein besonderer Stellenwert zu. Der narrative Ansatz zur Beschreibung fiktionaler Erzähltexte lässt sich schließlich nur dann sinnvoll auf die Bestimmung medienübergreifender textstruktureller Vergleichsgrundlagen anwenden, wenn es sich beim Comparandum „Literaturverfilmung“ entsprechend der literarischen Vorlage um einen fiktionalen Erzähltext handelt.⁶²

Um herausfinden zu können, ob dies im Speziellen der Fall ist, gilt es zunächst zu klären, ob es im Allgemeinen der Fall sein kann, ob also eine Literaturverfilmung entsprechend der epischen literarischen Vorlage grundsätzlich fähig ist, eine *Geschichte* zu erzählen.

Zuerst ist dabei zu fragen, ob eine Literaturverfilmung entsprechend der literarischen Vorlage in der Lage sein kann, eine *Geschichte* zu vermitteln und anschließend, ob sie diese Vermittlung durch *Erzählen* vollziehen kann.

Bevor also die medienübergreifenden Vergleichsgrundlagen der Textstruktur bestimmt werden, sollen zunächst die medienspezifischen Vermittlungsweisen des Films mit denen der Literatur verglichen werden

62 Inwiefern sich Dramen als Erzähltexte beschreiben lassen, wird weiter unten untersucht.

– und zwar zuerst bezogen auf die allgemeinen semiotischen Grundlagen und im Anschluss daran auf das Prinzip der Mittelbarkeit.

Erst nachdem die semiotischen Grenzen der Vergleichbarkeit von Film und Literatur im Allgemeinen ermittelt wurden und der Film im Besonderen auf sein Mittelbarkeitspotential hin überprüft wurde, wird dann das Potential der Gesamtstruktur des Textes, die Textstruktur, als Grundlage des Vergleichsmodells medienübergreifend bestimmt. Nur wenn sich gezeigt hat, dass es sich bei der Verfilmung eines literarischen Erzähltextes ebenfalls um einen fiktionalen Erzähltext handelt, kann diese Bestimmung entlang des, allerdings noch zu erweiternden, narrativen Beschreibungsansatzes Chatmans erfolgen.⁶³

Prädestiniert als Basis für einen medienübergreifenden Vergleich ist der narrative Ansatz gerade deshalb, weil er zunächst versucht, die Strukturen der ersten Botschaft als Sinn, die Zeicheninhaltsstrukturen, unabhängig von denen der ersten Botschaft als Signal, den Zeichenträgerstrukturen, zu ermitteln,⁶⁴ um sie erst dann zu den unterschiedlichen medienspezifischen semiotischen Potentialen in Beziehung zu setzen.

An dieser Stelle ist es wichtig, zwischen den Strukturen des *Textinhalts*, welcher der *Story* entspricht, und den Strukturen der medienunabhängigen *Textform*⁶⁵, welche dem *Discourse* zuzurechnen ist, als zwei unterschiedlichen Aspekten derselben Zeicheninhaltsstruktur zu unterscheiden.⁶⁶

Sowohl bei den Strukturen der *Story*, als auch bei den Strukturen der *Textform* handelt es sich um semantische Strukturen.

Die Zeichenträgerstrukturen schließlich bestimmen die medienspezifische *Textgestalt*. Erst *Textform* und *Textgestalt* ergeben den *Discourse* in seiner Gesamtheit.⁶⁷

63 Vgl.: Chatman, *Story and Discourse*

64 Schneider, *Der verwandelte Text*, S. 137

65 Der hier verwendete Formbegriff ist enger gefasst als sonst in der Literaturwissenschaft üblich. Anders als beim weiteren Formbegriff wird bei dem hier verwendeten engeren Formbegriff die medienspezifische Textgestalt nicht der Form zugerechnet. Zum weiteren Formbegriff vgl.: Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, S. 302f.

66 Mundt, *Transformationsanalyse*, S. 32

67 Chatman spricht statt von Textgestalt von „Manifestation“. Vgl.: Chatman, *Story and Discourse*, S. 27ff.

Die Strukturierung der Zeichenträger verläuft weitgehend parallel zur Strukturierung der Zeicheninhalte, da beide Strukturen einander semiotisch bedingen.

Heuristisch lässt sich diese Abhängigkeit von zwei Seiten betrachten. Einerseits kann rezeptiv die Zeicheninhaltsstruktur ausgehend von der Zeichenträgerstruktur, der Struktur der Textgestalt, erschlossen werden. Andererseits kann die Zeicheninhaltsstruktur als konstitutive Basis der Zeichenträgerstruktur verstanden werden.

Ähnliches gilt für das Verhältnis von *Story* und Zeicheninhaltsstruktur. Einerseits kann die *Story* als Abstraktion der Zeicheninhaltsstruktur, andererseits als deren stoffliche Grundlage betrachtet werden.

Der Übergang von der *Story* zur Zeicheninhaltsstruktur oder umgekehrt kann so als ein zusätzlicher Transformationsschritt innerhalb der ersten Botschaft als Sinn, bzw. der zweiten Botschaft als Signal verstanden werden, der entweder rezeptiv über die Abstraktion vom *Discourse* oder konstitutiv über die Vermittlung durch den *Discourse* erfolgen kann.⁶⁸

Die Narratologie interessiert sich nun weniger für die Textrezeption als vielmehr für die Textkonstitution. Entsprechend betrachtet sie die *Story* als Grundlage der Zeicheninhaltsstruktur, welche selbst wiederum die Basis der Textgestalt bildet.⁶⁹

Das ist für das zu erstellende medienübergreifende Vergleichsmodell deshalb von besonderem Interesse, weil es dem narrativen Ansatz dadurch nicht nur gelingt, die erste Botschaft als Sinn, sondern auch die erste Botschaft als Signal weitgehend medienunabhängig struktural zu beschreiben.

Die narrative Beschreibung der Zeichenträgerstruktur bleibt jedoch unvollständig, da sie aufgrund ihres indirekten Ansatzes zwangsläufig von all den strukturellen Elementen abstrahieren muss, die sich ausschließlich auf der Ebene der ersten Botschaft als Signal, der *ersten Signalebene* manifestieren.

Da der konzeptionelle Gehalt, den diese Strukturierungselemente erlangen können, gerade in einem künstlerischen Text von besonderer Bedeutung ist, müssen sie für einen umfassenden Vergleich künstlerischer Texte mitberücksichtigt werden.

Alle Formen der sich ausschließlich auf der Ebene der ersten Botschaft als Signal aktualisierenden Strukturen werden daher im Folgenden unter dem Begriff *Stil* zusammengefasst. Zur umfassenden Darstellung

68 Hurst, Erzählsituationen in Literatur und Film, 19f + 74ff.

69 Bremond, Die Erzählgeschichte, S. 217