

Ralf J. Schröder: Vom Drama zum Film. Außersprachliche Zeichen in Tennessee Williams "A Streetcar Named Desire".- Würzburg: Königshausen und Neumann, 1983 (Epistemata, Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. XV), 282 S. (+ Bild-Anhang), DM 49,80

Karl Nikolaus Renner: Der Findling. Eine Erzählung von Heinrich von Kleist und ein Film von George Moore. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen.- München: Fink, 1983 (Münchner Germanistische Beiträge, Bd. 31), 351 S., DM 78.-

Derzeit scheint es hierzulande drei unterschiedliche Ansätze von Filmanalyse zu geben: als Vergleich mit der "literarischen Vorlage", als "semiotische/linguistische Analyse" und als "filmästhetische Analyse". Der letztgenannte Ansatz (Faulstich: Filmästhetik, 1982) wurde erst jüngst in die Debatte gebracht und soll hier nicht näher ausgeführt werden. Wer dazu eine aktuelle Dissertation als Beispiel wünscht, sei verwiesen auf die gerade erschienene Arbeit von Ricarda Strobel: Propagandafilm und Melodrama. Untersuchungen zu Alfred Hitchcocks "Lifeboat" und Orson Welles' "The Stranger" (Rottenburg-Oberndorf: Wissenschaftler-Verlag, 1984). Die beiden ersten Richtungen werden von den zwei Dissertation vertreten, die hier vorgestellt werden.

Schröders Arbeit, die partiell bereits 1982 vorgelegt wurde (vgl. Schröders Aufsatz in Filmphilologie, hrsg.v. P.G. Buchloh u.a.), besteht aus fünf Teilen und einem Bild-Anhang. Teil I stellt die Einleitung dar und behandelt die Bedeutung sogenannter philologischer Methoden für die vergleichende Analyse von Literatur und Film, die Ziele der Arbeit sowie den Forschungsstand zu "Tennessee Williams und Film". Teil II erläutert theoretisch "Außersprachliche Zeichen in Drama und Film". Hier finden sich Ausführungen zu Kommunikation und Zeichen im allgemeinen, zu Zeichen im dramatischen Werk von T. Williams im besonderen und zum Problem der Umsetzung dramatischer Zeichen in den Film - letzteres mit erneuten Zielvorgaben sowie methodischen Überlegungen. Teil III bietet allgemeine Daten und Informationen zu Elia Kazans Film "A Streetcar Named Desire" nach dem gleichnamigen Bühnenstück von T. Williams: Produktionsdaten, filmhistorischer Kontext, Kazan als "auteur" evtl. mit eigenem Stil. Besondere Aufmerksamkeit wird hier den "Veränderungen gegenüber der dramatischen Vorlage (Aufbau, Handlung, Dialoge)" gewidmet. Der mit 134 Seiten längste Teil IV bietet eine Reihe von Einzelanalysen und -interpretationen. Dabei dominiert die Behandlung von akustischen Zeichen (Geräusche, Musik), Beleuchtungs- und Farbzeichen sowie filmischen Zeichen vor anderen (zeichenhafte Teilräume, Dingzeichen, gestisch-mimische

Zeichen, Personenzeichen). Ein letzter Teil V versucht auf 14 Seiten eine "Zusammenfassung und Wertung".

Renners Dissertation, die in einem Teil ebenfalls schon vorgelegt wurde (vgl. Renners Beitrag 1981 zu 'Erzählstrukturen-Filmstrukturen', hrsg.v. K. Kanzog), enthält vier große Teile zuzüglich einer knappen Schlußbemerkung und 45 Seiten Filmprotokoll. Teil I stellt die Einleitung dar und reflektiert u.a. den Begriff "adäquate Literaturverfilmung" gemäß verschiedenen Begriffsanwendungen sowie methodische Schritte. Teil II ist einer Rekonstruktion der von Lotman entwickelten Grenzüberschreitungstheorie gewidmet. Dabei werden zahlreiche theoretische Kategorien bzw. Konzepte vorgestellt (u.a. die sujetlose Textschicht, die sujethafte Textschicht, Ordnungssätze und semantische Relationen, Ereignis und Sujet, Perspektive), die teils kritisch verändert werden - so ersetzt Renner den Lotman-Begriff "Raum" durch den Begriff "Menge" - und schließlich anwendungsorientiert münden in Suchraster, die an ein konkretes Werk angelegt werden können. Teil III behandelt die narrativen Strukturen von Kleists Erzählung. Dabei werden im einzelnen untersucht: die zeitliche Gliederung der Erzählung, das topographische Mengensystem R, der soziale Raum S, das Mengensystem M (die Ordnung der Normen) einschließlich verschiedener Teilmengensysteme, schließlich das Mengensystem Destruktion sowie die Hierarchie der Ereignisse. Teil IV stellt analog dazu die narrativen Strukturen der "Verfilmung" durch Moorese ins Zentrum: die zeitliche Gliederung des Films, das topographische Mengensystem r etc. Darüber hinausgehend wird in Teil IV am Ende jedes Unterkapitels auch noch der Vergleich zur zuvor behandelten Erzählung vorgenommen.

Mißt man die beiden Arbeiten an den eigenen Ansprüchen und Zielen des jeweiligen Autors, müssen sie m.E. als weitgehend gescheitert bewertet werden. Beispiele: Schröders erstes Ziel etwa ist es, "das für das amerikanische Drama entwickelte Konzept zur Erfassung außersprachlicher Zeichen an einen Dramentext und eine -verfilmung heranzutragen, um so die Aussagekraft und Nützlichkeit dieses philologischen Konzepts und Begriffs für Dramenverfilmungen zu überprüfen und für eine vergleichende Interpretation zu nutzen" (S. 6). Sieht man von den schwammigen Formulierungen ab, bleibt immer noch offen, was mit 'Konzept' gemeint ist. Zunächst ist von einem "methodischen Konzept" (S. 6) die Rede, ohne daß dies inhaltlich gefüllt würde; dann wird von einem "dramaturgischen Konzept" von T. Williams gesprochen (S. 38ff) und noch später von einem "philologischen Zeichenkonzept" von P.G. Buchloh. Geht man dem Literaturhinweis hier nach, muß man den Gewährsmann in Schutz nehmen: Buchloh hat überzeugend auf die Bedeutung außersprachlicher Mittel im modernen amerikanischen Theater hingewiesen, aber keineswegs mit dem hochtrabenden Anspruch eines Konzepts. Schröder kompensiert das durch Erweiterung der genannten 'Konzepte' durch ein paar andere: z.B. den "filmischen Code" von Eco, Kazans "Regiekonzept" usf. (S. 83). Ein Konzept hinter diesen 'Konzepten' ist nicht ersichtlich - und vielleicht auch nicht wichtig, denn die praktische Ausführung und die Zusammenfassung (S. 253 ff) nehmen keinerlei Bezug mehr auf das "erste Ziel".

Sprachliche Schludrigkeiten ähnlich auch bei Renner. Da heißt es zum Ziel der Arbeit (in den Vorbemerkungen!): "Das vorliegende Buch will über die Funktion narrativer Strukturen für die Adäquatheit von Literaturverfilmungen Aufschluß geben. Theoretischen Fragestellungen gilt mein Interesse"... (S. 5) Welcher Funktionsbegriff oder welcher Strukturbegriff hier gemeint ist oder welche ideologischen Prämissen mit dem Wort "Literaturverfilmung" gesetzt werden - keine Silbe darüber. Und über "Adäquatheit" finden sich knapp 4 Seiten (ein paar Sätze zu Estermann, weniger als 6 Zeilen zu Kracauer, ein bißchen Irmela Schneider, Hickethier und Faulstich - schon hat sich das "theoretische Interesse"). Auch hier ist in der Schlußbemerkung von solchen Zielen nicht mehr die Rede. Daß sich dann im allzu knappen Literaturverzeichnis Autoren finden wie Goethe und Knigge sowie Handbücher der Mathematik und Philosophie, kann wohl kaum ver-söhnen.

Beide Arbeiten nehmen einen Vergleich zweier je aufeinander bezogener Werke unterschiedlicher Medien vor, und hier besteht ein entscheidender Unterschied. Schröder hat keinen Begriff vom tertium comparationis und will auch keine Methoden, "die empirischer Operationalisierbarkeit verpflichtet sind und damit der Fiktion exakter, zahlenmäßig erfaßbarer Aussagen in der Geisteswissenschaft Vorschub leisten"; er zieht "flexible Kategorien" vor (S. 8). Was davon zu halten ist, zeigt sich als buntes Sammelsurium bei seinem willkürlichen Streifzug durch ein paar Bücher von Semiotikern, Buchloh, Faulstich, Monaco usw. Hier wird "literary criticism" nach alter (hermeneutischer) Väter Sitte betrieben - und Wissenschaft abgewehrt. Die Ergebnisse des Werk"vergleichs", Schröders zweites Ziel, sind vorhersagbar - und zwar weil charakteristisch für seinen Ansatz (Filmanalyse als Vergleich mit der literarischen Vorlage). Warum nur hat er "das Drama" zum "Maßstab der Bewertung" des Films machen müssen (S. 7), um in der Folge seinen Lesern Thesen zu offerieren wie: daß die Geräusche beim Film im Vergleich zum Drama "ihre expressive Qualität verlieren", zur "Nivellierung" beitragen und "klischeehaft" sind (S. 132); daß die Musik beim Film "flacher" ist als beim Drama, eine "Nivellierung der dramatischen Spannung bewirkt", "ihre expressive Qualität" verliert und "klischeehaft" ist (S. 150) usf.? Dabei gibt er sogar noch zu, daß ja zwischen Drama (als Partitur) und Spielfilm (als Aufführung) ein himmelweiter Unterschied besteht (vgl. S. 6), also Geräusche und Musik hier eigentlich gar nicht vergleichbar sind. Einige wenige gute Beobachtungen Schröders zu den beiden Werkfassungen können leider über die grundsätzlichen Defizite der Arbeit nicht hinwegtrösten.

Renner hat demgegenüber ein geradezu ausgefeiltes Methodenbewußtsein. Er beschreibt es knapp so: "Das von mir hier theoretisch und praktisch vorgestellte Verfahren zur Bestimmung narrativer Strukturen basiert auf der Ereignisdefinition von Jurij M. Lotman, wonach die Überschreitung einer im Text vorgegebenen räumlich/semantischen Grenze ereignishaft ist. Diese Grenzüberschreitungstheorie rekonstruiere ich mit Hilfe von Mengentheorie und Prädikatenlogik"... (S. 5) Das nimmt sich (in Teil II) in geheimnisvollen Formeln und Skizzen etwa so aus: " $\bigwedge x (Kx \rightarrow Rx)$ ". Das heißt: "Alle Kranken sind in Ragusa." Oder: " $\bigwedge x ((\neg Gx \wedge Rx) \rightarrow WGx)$ ". Das heißt: "Alle Nichtgeschädigten,

die in Ragusa sind, werden geschädigt werden." (S. 46) Fast freut man sich, daß man nicht selber in Ragusa ist. Da finden sich zahlreiche prachtvolle Rangordnungen und Teilmengenverhältnisse und ranghohe Ordnungen und Obermengen und auch Mengenpaare bis hin zu seitenlangen Formeln (z.B. S. 80f) und beeindruckenden "Baumgraphen" (z.B. S. 182). Im Gegensatz zu Schröder, der dauernd von "Zeichen" redet, aber die Filmsemiotik wegen "geringer praktischer Verwendbarkeit" ablehnt (S. 82) und sie werkbezogen auch nur terminologisch 'anwendet', bekennt sich Renner konsequent zur Textlinguistik. Nur wird mir auch beim besten Willen nicht einsichtig, was der theoretische Apparat und die bombastische Begrifflichkeit für die Analyse oder den Vergleich bringen sollen. Warum "topographisches Mengensystem R", wenn lediglich das Setting einer Handlung, warum "Mengensystem S", wenn bloß die Charaktere gemeint sind usf.? Ein analytischer Befund wird ja als solcher nicht dadurch objektiver, daß man ihn im nachhinein mit einer Formel versieht. Zum Leidwesen des Lesers schleppt Renner den terminologischen Ballast bis zur letzten Seite mit. Glücklicherweise aber bringt er in seinen praktischen Teilen ganz handfeste Kategorien zur Anwendung wie z.B. Erzählzeit/erzählte Zeit, Handlungsteile, Setting, Haupt- und Nebenfiguren, Charakterkonstellation, Normen und Werte, Ideologie etc. Sein Vergleich der beiden Werke unter diesen Vergleichskategorien muß denn auch als gelungen bezeichnet werden. Insbesondere sein Ergebnis verdient Aufmerksamkeit: daß der ideologisch zentrale Bedeutungsbereich der Erzählung "Der Findling" von Kleist (nämlich: physische Destruktion als Ausdruck moralischer Destruktion) im Film von Moorese neu gesetzt wird (physische Destruktion als Ausdruck von Unfreiheit des einzelnen in der Warengesellschaft). Hier wird zugleich angeregt, den eher systematischen Werkvergleich voranzutreiben zum historischen Vergleich (Goethezeit und Metaphysik versus Neuzeit und Kapitalismuskritik, vgl. S. 284).

Meine Gesamtbewertung: Beide Arbeiten bieten keinen Medienvergleich (Theater, Film, Buch). Daß Schröder aber nicht einmal einen befriedigenden Werkvergleich vorlegt, scheint mir nicht zuletzt an den Antinomien der von ihm gewählten Filmanalyse als Vergleich mit der "literarischen Vorlage" zu liegen. Ähnliches gilt für Renner, dessen Werkvergleich zwar überzeugt, der seine Resultate aber hinter einem Wust von Formelsprache versteckt - für die Sache unnötig, jedoch charakteristisch für Filmanalyse als "semiotische/linguistische Analyse". Ob man diese beiden Ansätze von Filmanalyse nicht endlich verschrotten kann? Renner ist es gelungen, sich davon zu befreien. Schröder leider nicht. Schade.

Werner Faulstich