

**Matthias Hurst: Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptationen.**

Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996 (Medien in Forschung und Unterricht, Serie A, Bd. 40), 325 S., ISBN 3-484-34040-1, DM 148.-

Ausgehend von Walter Hagenbüchles „Narrative Strukturen in Film und Literatur“ (1991), dessen methodologische Überlegungen und filmtheoretische Aporien der Verfasser der vorliegenden Studie einer heftigen Kritik unterzieht, und Franz K. Stanzels „Theorie des Erzählens“ (1989, 4. Aufl.), entwickelt Hurst eine differenzierte komparative Studie, die er wie folgt gliedert. Im 1. Teil setzt er sich in fünf Unterkapiteln mit den theoretischen Grundlagen für einen möglichen Vergleich von Erzählsituationen in Literatur und Film auseinander. Nach der Vorstellung des Stanzelschen erzähltheoretischen Modells prüft er eine Reihe von Gegenentwürfen (Leibfried: „Kritische Wissenschaft vom Text“ (1972); Füger: „Zur Tiefenstruktur des Narrativen“ (1972) und Petersen: „Erzählssysteme. Eine Poetik epischer Texte“ (1993)), wobei er zu dem Ergebnis kommt, daß die typischen Erzählsituationen im Modell von Stanzel die besten Voraussetzungen für den medienübergreifenden Vergleich zwischen literarischen Texten und deren Verfilmungen bieten. Im 2. Unterkapitel wertet Hurst die wichtigsten Theorien zum Medium Film aus (Krakauer, Metz, Monaco, Paech, Eco) und entwirft unter Verweis auf John Carroll („Toward a Structural Psychology of Cinema“, 1980) ein kinematographisches Modell, das „eine normierte Umsetzung der Tiefenstruktur in die Oberflächenstruktur ermöglichen könnte“ (S.83). Danach untersucht er die Erzählsituationen des Mediums Film mit dem Ziel, ein Spektrum kinematographischer Erzählsituationen unter Berufung auf den Stanzelschen Typenkreis zu entwickeln. Er unterscheidet zwischen paraphrasierenden, polarisierenden und kontrapunktischen

Funktionen sprachlicher Elemente im filmischen Diskurs, die sich trotz gegenseitiger Überlappung als brauchbares Raster für die weitere Untersuchung erweisen. Neben diesen sprachlichen Codes besteht nach Hurst noch eine andere Möglichkeit, die Mittelbarkeit des filmischen Mediums und epische Erzählsituationen durch rein kinematographische Elemente zu erzeugen. Sie erfolgt auf der Ebene der Bilder und der syntaktischen Verknüpfung der Filmeinstellungen. Unter Rückgriff auf Metz („Semiologie des Filmes“, 1972) übersetzt Hurst paradigmatische und syntagmatische Konnotationen für die Gestaltung des Erzählvorgangs im Film. Die dabei benutzten Begriffe „Narrative Syntagmen“ und „rhetorisch-stilistische Syntagmen“ finden im Anschluß daran ihre Umsetzung in bestimmten Blickrichtungen, die die Kamera bei der Abbildung ihrer Objekte einnimmt. Bei der Unterscheidung filmischer Prinzipien gelingt es Hurst, unter Verweis auf J.M. Peters („Sprachakttheoretische Ansätze zum Vergleich Roman-Film“, 1988), die narrativen Möglichkeiten des kinematographischen Codes in zwei sog. „Filmsprachen“ aufzulösen. Ausgehend von der Filmsprache I, die alle Erzählformen umschließt, „die sich der Handlung unterordnen und sich im Fortgang des Erzählens stets auf sie beziehen,“ (S.146) und der Filmsprache II, „die Formen des selbständigen, unabhängigen kinematographischen Erzählens“ (S.147) in sich vereint, und weiteren Kategorien wie *detached camera* und *attached camera* setzt Hurst sein übersichtlich angeordnetes methodologisches Wissen in den konkreten Untersuchungen zu Erzählsituationen (ES) in Literatur und Film um. Dabei überträgt er die aus dem Stanzelschen Typenkreis abgeleiteten ES (Ich-Erzähler, auktoriale ES, personale ES) auf deren kinematographische Umsetzung am Beispiel der Verfilmungen von „Fabian“ (Roman: E. Kästner, Regie: W. Gremm), „Tonio Kröger“ (R.: Th. Mann, Reg.: R. Thiele), „Der Tod in Venedig“ (R.: Th. Mann, Reg.: L. Visconti), „Homo Faber“ (R.: M. Frisch, Reg.: V. Schlöndorff). Im Verlaufe dieser Analysen gelangt er zu einer Reihe von methodisch überzeugenden Erkenntnissen. Unter Verweis auf die sogenannte *ultra-kinematographische* Schreibweise (ständige Verlagerung und Verschiebung der Erzählperspektive, wie z. B. in Döblins *Montageroman* „Berlin Alexanderplatz“), die die filmische Umsetzung nach Hurst nur mit Hilfe von „unfilmischen“ Kategorien (auditive, musikalische und literarische) leisten könne, wertet er die intellektuelle Montage bei Eisenstein nur als eine Möglichkeit, solche Schwierigkeiten zu überwinden. Gleichzeitig warnt er vor der Überbeanspruchung des Montage-Prinzips, da „die Bilder im Kontext des Films (Streik, W.S.) keinen Sinn mehr erfüllen.“ (S.289). Solche unüberbrückbaren Probleme hätte es bei den Verfilmungen von „Berlin Alexanderplatz“ (Phil Jutzi 1931 und Rainer Werner Fassbinder 1979/80) gegeben. In diesem Zusammenhang spricht er davon, daß die beiden Verfilmungen „die Erzählstruktur ihrer literarischen Vorlage nicht übernehmen“, da „der *ultra-kinematographische* Stil (...) das Potential des Mediums Film“ sprengt. (S.264) Trotzdem gebe es in der experimentellen Form des Montagefilms Möglichkeiten, ein kinematographisches Äquivalent zum *Montageroman*, wie es die Verfilmung von „Uliisses“ (Werner Nekes, 1982) eindrucksvoll zeige.

Die Schlußbemerkungen verdeutlichen, daß Hurst nicht nur ein in sich geschlossenes methodisches Konzept zur Darstellbarkeit von Erzählsituationen in zwei unterschiedlichen Medien vorgelegt hat, sondern auch im reflektierten Umgang mit gängigen Filmtheorien visionäre Einsichten vermitteln kann. Dazu gehören neben den Anmerkungen zur Überforderung des normalen Kinogängers bei der Rezeption von Filmszenen, die mit überintellektualisierten paradigmatischen und syntagmatischen Konnotationen „gefüttert“ sind (Eisensteins „Oktober“, 1926), auch der Hinweis auf den Einsatz neuer Computer- und Videotechnologien, die andersartige audiovisuelle Darstellungsformen hervorbringen. Hursts überzeugende argumentative Darstellung einer intermedialen Problematik setzt sich mit den wesentlichsten filmtheoretischen Arbeiten auseinander, bietet einen übersichtlich angeordneten Analyseteil, der auch der filmdidaktischen Unterrichtsweise empfohlen werden kann, und präsentiert darüber hinaus ein ausführliches Literaturverzeichnis, an das sich die Angaben zu den besprochenen Filmen wie auch eine Auswahlbibliographie anschließen.

Wolfgang Schlott (Bremen)