

melwerkes von Kritiken zu einzelnen Filmen, das Gero Gandert herausgibt, erscheinen wird. Die 1990 in Ostberlin veröffentlichten Texte Erich Kästners, die auch viele Filmkritiken enthalten, sind nicht sonderlich fundiert. Brillant geschrieben dagegen sind, wie alles andere, die Filmkritiken von Joseph Roth, enthalten in der neuen Gesamtausgabe seiner Schriften. Sein begeisterungsfähiger, anspielungsreicher und hellwacher Stil der Großstadt findet sich auch bei Haas (und Arnheim) und macht eines der Lesevergnügen dieses Buches aus.

Haas sah vielleicht mehr als seine Kollegen Filme vom Publikum her (und heute wäre er zweifellos ein vorzüglicher Fernsehkritiker). Bei Prümm heißt es: »Den ›trivialen‹ Genres wendet er sich mit der gleichen Intensität, mit demselben Entdeckergestus zu wie den ›Spitzenfilmen‹. Von der Nonchalance, mit der seine Kritikerkollegen das Populäre abtun, hält er nichts... Die Klugheit des Fachmannes, die handwerklichen Erfahrungen des Drehbuchautors, der selber ›triviale‹ Genres bediente, kommen hier zum Tragen, weisen kulturkritisches Raisonement und Massenverachtung ab.« Haas hat nicht wie Balázs oder Kracauer eine Theorie entwickelt. Er hörte ganz individuell in das Kunstwerk, in den Film hinein und ließ ihn auf sich wirken. Das ist selbstverständlich kein Manko, wenn die nötige Sensibilität den Kritiker auszeichnet. Ähnliches haben wir in der Nachkriegszeit erlebt, in der die sensible Kritik eines Groll, Luft oder Roos durchaus bestand neben der kühl-analytischen Methode, die sich in der Zeitschrift »Filmkritik« vertreten fand. Haas hatte ein sicheres Qualitätsgefühl und wertete zum Beispiel sofort Murnaus »Gang in die Nacht« (1920) als epochemachend in der Filmkunst. Die Kritik selbst ist da freilich nicht sonderlich erhellend. Um so differenzierter fiel kurze Zeit später die Kritik des »Hamlet«-Films mit Asta Nielsen aus. Haas kritisierte scharf Buch und Regie, wertete aber die Darstellung von Asta Nielsen, die eine Hosenrolle spielte, als meisterhaft (und begab sich damit in Gegensatz zu Jhering, der die Interpretation durch Asta Nielsen als völlig verfehlt ansah). Genau wie für seine Kollegen war für Haas die Technik eines Films von durchaus sekundärer Bedeutung, auch wenn er einmal mitteilt, er sei stolz auf seine Kritik des Schnitts, der optischen Tricks, der

Filmphotographie. In einem Bereich zeigte sich Haas als Fachmann, dem des Drehbuchs und der Dramaturgie. Davon verstand er etwas; er hat selbst mehrere Drehbücher geschrieben. Deshalb sind seine Betrachtungen zum dramaturgischen Handwerk aus dem Jahre 1924 überaus lesenswert.

Der Band ist mit vielen schönen Bildern, einem ausführlichen Lebensabriß und Registern ausgestattet. Einziger Schwachpunkt sind die Anmerkungen, bei denen offenbar durch eilige Endredaktion einiges durcheinandergeraten ist. Vielfach fehlt im Anhang die Anmerkung, obwohl im Text auf eine solche verwiesen wird. Überflüssiges wie Sascha Guitry, ein Nimrod oder Sven Hedin werden erläutert, während Notwendigeres wie Josef von Lauff oder die Meininger fehlt. ULRICH VON THÜNA, Bonn

Manfred Durzak: *Literatur auf dem Bildschirm*. Analysen und Gespräche mit Leopold Ahlsen, Rainer Erler, Dieter Forte, Walter Kempowski, Heinar Kipphardt, Wolfdietrich Schnurre und Dieter Wellershoff. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1989 (= Medien in Forschung + Unterricht / Serie A, Bd. 28), (V), 328 Seiten.

Manfred Durzaks Buch ist eine insgesamt gelungene Darstellung des ambivalenten und spannungsreichen Verhältnisses, das zwischen der Literatur im traditionellen Sinne und dem – zwar nicht mehr so neuen, doch künstlerisch noch immer weniger angesehenen – Medium Fernsehen besteht. Wie die nähere Betrachtung zeigt, geht es Durzak nicht nur, wie der Titel nahelegt, um die Literatur, sondern auch – wie ich meine zu Recht – um den Autor und sein Verhältnis zu diesem AV-Medium. Bereits in seinem 1981 erschienenen Aufsatz »Schreiben fürs Fernsehen« hatte Durzak folgende These aufgestellt: Für viele Schriftsteller bilden nicht medienästhetische Überlegungen, sondern Schwierigkeiten mit den Institutionen des Mediums und mit dem Produktionsprozeß die tatsächlichen Hemmschwellen für die Fernseharbeit. Die vorliegende Studie führt diesen Gedanken fort und verweist entschieden auf die pragmatischen und biographischen Zusammenhänge in der Literaturproduk-

tion. Damit geht Durzak eindeutig über literatur- und medienästhetische Fragestellungen hinaus und begreift das Fertigen von Medien-Literatur als einen umfassenden Akt, der außerliterarische Bedingungen einbezieht. Das neue Medium Fernsehen macht scharfe Abgrenzungen zur bisherigen Arbeitsweise eines Literaten erforderlich; deshalb legen die Medienerfahrungen von Schriftstellern die spezifischen Bedingungen des Fernsehens auf der Produktionsseite offen. Nach Durzaks Einschätzung erfolgt die Annäherung zwischen Literatur und Fernsehen in erster Linie im Zeichen eines Medien-Transfers, zumal einige Aufgaben und Funktionen, die der traditionellen Literatur zukamen, bereits an das Fernsehen gegangen sind, ohne an literarischer Substanz einzubüßen. Er versucht in exemplarischen Einzelbefragungen »Indizien, Argumente und Begründungszusammenhänge« zu erarbeiten, »die es möglich machen, die Implikationen dieses Medien-Transfers genauer zu erfassen und die Umrisse einer neuen Literatur, einer Medien-Literatur, abzustecken«. Durzak strukturiert seine Studie durch zwei methodische Arbeitsschritte: Nach den einführenden »Anmerkungen zu einem belasteten Thema« folgen zuerst die umfangreichen Gespräche mit den Autoren, die er in einem zweiten Schritt auswertet und ergänzt. Die Einführung enthält wichtige grundsätzliche Gedanken zur Problematik dieses literarischen Sektors und liefert Muster für seine systematische Zuordnung der persönlichen Medienerfahrungen. Durzak verweist in diesen Vorüberlegungen auf die Diskussion um die Dichotomie von »hoher« und »niedriger« Literatur, die analog auf die Medien übertragen wird, wobei das Buch als das höherwertige Medium für Literatur gilt, wohingegen das Medium Fernsehen für den literarischen Transfer minderwertiger zu sein scheint. Obgleich das Fernsehen im realen Literaturleben längst seinen festen Platz hat, ist dieses Vorurteil unterschwellig noch immer – vor allem bei vielen Literaten – existent. Der Gesichtsverlust und angebliche Kulturverrat, der für die Schriftsteller gilt, die sich mit dem Fernsehen einlassen, rührt nach Durzaks Ansicht von einem anachronistischen Verständnis des Schriftsteller- und Literaturstandortes her. »Der Schriftsteller, der sich zu dem neuen Medium bekennt, gibt also seine Identität auf, während doch die eigentliche Frage

lauten müßte, ob er aus einer geänderten historisch-sozialen Situation heraus im Blick auf sich grundlegend ändernde Distributionsformen kultureller Aktivitäten nicht notwendig diese Identität ändern muß.« Konsequenterweise spricht Durzak in seiner Arbeit vom »Medienautor«. Er bestätigt zwar ausdrücklich die Existenzberechtigung von (geschriebener) Literatur, stellt aber gleichzeitig, im Zusammenhang mit der Abbildbarkeit von Wirklichkeit, eine Verengung ihres Aktionsfeldes fest. »Sie konzentriert ihre Erkenntnismöglichkeiten auf die Bereiche, die sich dem gegenständlichen Zugriff versagen. Die Literatur ist damit zugleich komplizierter geworden. Das Lesevergnügen schrumpft, und die Erkenntnisanstrengung wächst.«

Diese Schlußfolgerung erscheint in dieser Absolutheit nicht unbedingt zwingend, da die unterschiedlichen Produktions- und Rezeptionsbedingungen der Medien selbst bei der Betrachtung des gleichen Gegenstandes andersartige Qualitäten hervorbringen müssen, und von daher ein Ausweichen der Literatur auf weniger gegenständliche Stoffe nicht erforderlich ist. Doch darf Durzaks Äußerung nicht mißverstanden werden, denn wie die Schriftstellerbefragungen eindeutig zeigen, geht es ihm gerade darum, die qualitative Gleichheit der Medien Buch und Fernsehen zu betonen. Die Auswahl der sieben Medienautoren als Interviewpartner umfaßt ein Spektrum, das von Wolfdierrich Schnurre, der mehr dem traditionellen Literaturbild verhaftet bleibt, bis zu Rainer Erler, dessen Arbeit eben nicht mehr mit vertrauten literarischen Kategorien zu beschreiben ist. Die Ergebnisse dieser intensiven und äußerst sorgfältig vorbereiteten Gespräche, die eine Fülle von interessanten Details und wichtigen Statements zur Literatur im Fernsehen enthalten, lassen sich hier leider nur kurz anreißen. Durzak hat den Gesprächsverlauf in thematische Blöcke gegliedert und somit die Durchsicht des »Materials« erleichtert. Wegen der ausgezeichneten Befragungsstrategie sind die Autorenaussagen sehr informativ; wünschenswert wäre noch – trotz der Gefahr der Wiederholung – eine systematische Zuordnung und Zusammenfassung der Gesprächsergebnisse. Äußerst gewinnbringend sind Durzaks Beispielanalysen einzelner Fernseharbeiten, auch weil es – gemessen an der Rezeption der traditionellen Literatur –

kaum umfassende wissenschaftliche Untersuchungen oder anspruchsvolle Fernsehkritiken zur Medienliteratur gibt.

Mit dem Bühnenauteur Dieter Forte stellt Durzak als erstes einen der wenigen Schriftsteller vor, der sich inzwischen vorrangig für das Fernsehen entschieden hat. Forte widerspricht Durzaks These von den großen Behinderungen, die das System Fernsehen zu bieten habe, denn er schaffe es – wenn auch nicht ohne Kampf –, seine Vorstellungen weitgehend durchzusetzen. Forte erkennt in den vielfältigen technischen Spielarten eine Chance für neue Ausdrucksformen, weil die Bildsprache der Kamera zum Teil Dialoge ersetzt und damit eine andersartige Kommunikationsform eröffnet. So hat er in seinem Fernsehspiel »Achsensprung« vor allem mit Hilfe einer aufwendigen Technik mit der Struktur des traditionellen Erzählens brechen können.

Mit Dieter Wellershoff diskutiert Durzak die Formen der Wirklichkeitsdarstellung in den Medien, und Wellershoff spricht dem Buch wegen der größeren Flexibilität, die Innen- und Außenwelt zu vertauschen und Übergänge zu schaffen, mehr Möglichkeiten der Vermittlung zu als dem Bildmedium. Durzak weist in seiner Analyse von Wellershoffs Fernsehspiel »Glückssucher« nach, daß die in dieser Fernseharbeit dargestellte Lebenskrise durch formale Differenzierung und dramaturgische Präzisierung künstlerisch weit aus reichhaltiger instrumentiert und umgesetzt ist als in den erzählerischen Spiegelungstexten.

Anhand der medialen Variationen eines Stoffes von Heinar Kipphardt (»März«) werden im Gespräch mit diesem Autor die medienspezifischen Gattungsformen Theaterstück, Roman, Fernsehspiel untersucht und Wechselwirkungen offengelegt. Da Kipphardt den Stoff zunächst als Fernseharbeit verwirklicht hat, lassen sich in der nachfolgenden Romanfassung filmische Gestaltungsmittel als gattungsinnovatorische Elemente ausmachen, wodurch sich diese literarische Fortschreibung der Fernseh-Realisierung weit von der traditionellen Romanform entfernt hat.

Im Interview mit Rainer Erler liegt der Schwerpunkt des gattungstheoretischen Diskurses bei der Frage, wie man Science-fiction in den jeweiligen medialen Genres realisieren kann. Mit Rainer Erler wird der seltene Fall vorgeführt, daß ein Autor durch seine Fernseharbeiten allgemein

anerkannt ist, während seine spätere Rolle als Romancier wegen der, wie Durzak feststellt, »festgefahrenen Wertungspositionen im Kulturbetrieb« weniger Beachtung findet. Für Erler, der in Personalunion als Autor, Regisseur und Produzent gearbeitet hat, erfüllt der Autor im Produktionsprozeß eine zweitrangige Funktion, erst der Regisseur sei derjenige, der den Stoff mit Hilfe der Bilddramaturgie mediengerecht umsetzt.

Im Kontext der Visualisierung von Walter Kempowskis Familienchronik setzt sich Durzak mit der Frage nach den sogenannten »Literaturverfilmungen« auseinander. Dabei wird deutlich, wie das literarische und filmische Erzählen unterschiedlichen Diktionen unterworfen ist, aber beide Medien Wege einer adäquaten künstlerischen Umsetzung des Stoffes bieten. Die ästhetische Bearbeitung des literarischen Materials für das visuelle Medium ist nicht als technisch-formaler Vorgang mißzuverstehen, sondern es werden Erkenntnisstrukturen freigelegt, die sich dem Rezipienten mitteilen.

Der äußerst produktive Fernsehautor Leopold Ahlsen bestätigt – wie Rainer Erler – die Vorstellung von der eher untergeordneten Rolle des Autors im Fernsehbetrieb, aber nicht nur als Konsequenz aus den spezifischen Anforderungen des Bildmediums, sondern auch begründet in den eingangs zitierten Problemen, die beim Zusammentreffen mit dem riesigen Produktionsapparat entstehen können. Ahlsen bringt in die Beschreibung der Autorposition aufgrund seiner langjährigen Erfahrung eine fernsehgeschichtliche Dimension ein, indem er Veränderungen in den Arbeitsbedingungen beim Schreiben für das Fernsehen konstatiert: Die anfangs vorhandenen Freiheiten für die Entfaltung individueller Kreativität, die den Reiz ausmachten, für das Medium zu arbeiten, sind Zwängen gewichen, die sich aus dem »Wasserkopf an Bürokratie« ergeben. Diese Medienerfahrungen ließen Ahlsen nach dreißig Jahren Fernsehätigkeit zum Romanautor werden. Wolfdieter Schnurre hingegen erklärt, die Fernseharbeit würde sich gewinnbringend auf sein literarisches Schreiben auswirken; beispielsweise sei der beim Drehbuchschreiben notwendige stark verkürzende Zugriff auf den Stoff ein für die Literatur positiver Disziplinierungsprozeß. Selbst aus der medienbedingten Teamarbeit

gewinnt Schnurre innovatorische Impulse für die Bearbeitung eines Themas. Obgleich ausgerechnet er seine Fernsehätigkeit auch ausdrücklich mit ökonomischen Zwängen begründet und die Literatur als das ihm persönlich wichtigere künstlerische Produkt herausstellt, muß man, wie Durzak glaubwürdig darlegt, Schnurres tatsächlich geleistete Medienarbeit als wichtigen eigenständigen Gegenpol zur geschriebenen Literatur ansehen.

Zusammenfassend kann man festhalten: In der gesamten Studie ist Durzaks großes Engagement für die Anerkennung des Fernsehens als künstlerisches Medium nachweisbar. Er beklagt die Geschichtslosigkeit der gegenwärtigen Medienpraxis, die exzellente Fernseharbeiten in Vergessenheit geraten läßt, und fordert, die Drehbücher als Druckdokumente zugänglich zu machen, um so die Voraussetzung für eine literaturkritische Arbeit zu schaffen. Damit wäre der erste Schritt geleistet, die Geschichte der Medienliteratur wissenschaftlich schreiben zu können. Der hier geschilderte Eindruck von den Schwierigkeiten beim Zugriff auf das Filmmaterial ist sicher zutreffend, doch hat sich in jüngster Zeit die Dokumentation in den öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten verbessert, indem sie medienhistorische Archivarbeiten zunehmend institutionell und personell unterstützen. Durzak sieht in der neuen Videotechnik eine Rezeptionsmöglichkeit, durch die ein analytischer Vergleich von Filmskript und Umsetzung möglich wird, was zur Aufwertung der Medienliteratur und auch des Medienautors beitragen kann.

INGRID SCHEFFLER, Mannheim

Franz-Josef Albersmeier: *Theater, Film und Literatur in Frankreich*. Medienwechsel und Intermedialität. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1992, 329 Seiten.

Was ist ein ciné-roman? »Ciné-roman« heißt ein Roman von Roger Grenier aus dem Jahr 1972, der die wechselvolle Geschichte des Magic Palace in einer Provinzstadt erzählt, eines cinéma de quartier, die heute verschwunden sind. Der klassische gewohnte Umschlag des Gallimard Verlags wird durch eine sehr bunte Transfiguration

der Traumfabrik verhüllt. Das ist ein wenig bekanntes Buch, von dem ich noch nicht einmal weiß, ob es eine Zweitaufgabe erlebt hat. Es findet sich prompt in der Bibliographie des hier angezeigten Buches und beweist, wenn dies denn überhaupt nötig wäre, mit welchem Bienenfleiß und Spürsinn Albersmeier seine bibliographischen Recherchen getrieben hat. Ihm scheint nichts zu entgehen, selbst nicht so obskure Titel wie der »Chasseur d'illustrées«, eine Art Fanzeitschrift für Trivialliteraturfreunde, oder hierzu-lande unbekannt Filmzeitschriften. Alles ist wohlgegliedert und verrät eine hervorragende Kenntnis nicht nur der französischen Literatur, sondern auch der Bibliotheks- und Archivsituation in Paris. Damit kommen wir aber auf die eingangs gestellte Frage zurück und wissen nun nach Lektüre des Buches und der nicht nur dem Nachschlagen, sondern auch der Lektüre dienenden Bibliographie, daß »ciné-roman« sehr viel mehr ist als der Titel eines Romans, sondern eine bestimmte Gattung des Films, nämlich des Episodenfilms und der von diesen Filmen abgeleiteten gedruckten Texte. Albersmeier studiert das ganze Wortfeld von ciné-roman und schattiert und nuanciert so das eher banale Genre des Episodenfilms und seiner literarischen Schwester: der Film hat viele Seiten.

Ich habe diesen Begriff herausgenommen, um den Reichtum der von Albersmeier studierten Kulturlandschaft anzudeuten. Er bewegt sich auf vertrautem Grunde. Besonders seine Habilitationsschrift »Die Herausforderung des Films an die französische Literatur« (vgl. die Rezension in »Publizistik«, 33. Jg. 1988/Heft 4, S. 716) zeichnete sich durch eine souveräne Darstellung der Beziehungen zwischen Literatur und Stummfilm aus. Der nun vorgelegte Band greift das Thema erneut auf, teilweise mit identischem Text (z. B. im Abschnitt über den surrealistischen Roman und den Film), aber bei knapperer Darstellung, und erweitert das Thema auch auf den Tonfilm.

In Deutschland ist weder vor dem Ersten Weltkrieg, zur Zeit der sog. Kinoreform-Debatte, noch nach dem Weltkrieg, als der Film in seiner vollen Blüte stand, eine eigentliche Diskussion zwischen Literatur und Kino in Gang gekommen. Zwar wurden hier wie anderswo laufend Werke der Literatur verfilmt, und schon vergleichsweise früh, offenbar der denkerischen