

## Auswahlbibliographie Literaturverfilmung

### Filmanalyse/Grundlagen

Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, München: Wilhelm Fink 2002.

Nachfolgewerk zu einer Reihe von filmanalytischen Grundlagentexten, nützlich, da mit Bildmaterial, gut zu lesen, aber z.T. nur auf älterer Literatur basierend.

Susan Hayward, *Key Concepts in Cinema Studies*, London/New York: Routledge 1996.  
Unersetzliches Nachschlagewerk.

Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1993.

Anschauliche und lesbare Einführung, allerdings bildfrei und daher didaktisch nur bedingt verwertbar.

James Monaco, *Film Verstehen*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1989 u.ö. (translation of *Reading Film*).

Immer noch die beste Einführung in alle Bereiche des Films, einschließlich seiner Geschichte, seines Status als Kunstform, Technik. Mit zahlreichen Abbildungen.

Rainer Rother ed., *Sachlexikon Film*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1997.

Gutes und erschwingliches Nachschlagewerk, wer Hayward zu teuer oder zu fremdsprachig findet – mit Bildmaterial.

Rüdiger Steinmetz, *Filme sehen lernen. Grundlagen der Filmästhetik*, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins, 2005 (Buch und DVD).

Nützliche DVD, die alles, was man bildlich illustrieren möchte, in Filmausschnitten bereithält. Allerdings sind einige Erklärungen sehr kompliziert, so dass im Seminar eine Auswahl notwendig sein wird. Lässt man die DVD einfach durchlaufen, wird es den Studierenden schnell zu viel.

### Theorie der Literaturverfilmung

Franz-Josef Albersmeier ed., *Literaturverfilmungen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1989.

Standardwerk, europäische Überblicksartikel, gute Einleitung, Titel ist vermutlich vergriffen.

Sarah Cardwell, *Adaptation Revisited. Television and the Classic Novel*, Manchester/New York: Manchester UP 2002.

Neuer Ansatz, der dafür plädiert, Literaturverfilmung ohne Textbezug zu interpretieren.

James Naremore ed., *Film Adaptation*, London: The Athlone Press 2000.

Standardreader. Darin eine Reihe klassischer Aufsätze, u.a. Robert Stam, „The Dialogics of Adaptation“.

Joachim Paech, *Literatur und Film*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1988 u.ö.

Interessanter Überblick der Verbindung von Literatur und Film seit den Anfängen der Filmgeschichte.

Robert Stam ed., *Literature Through Film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Oxford: Blackwell 2005.

Neuester Stand der Literaturverfilmungstheorie, enthält auch Aufsätze mit konkreten Analysen, bezieht auch Postkolonialismus und Geschlechterfragen mit ein, pragmatischer Ansatz (vgl. Stam in Naremore).

**L  
I  
T  
E  
R  
A  
T  
U  
R  
V  
E  
R  
F  
I  
L  
M  
U  
N  
G**

## Elemente des Films

Was wir hören (auditiver Kanal)

Welche Art von Geräusch?

Woher kommt das Geräusch?

Lärm menschliche Stimme Musik

on-screen

off-screen

für die  
Schau-  
spieler zu  
hören  
(earshot)

nur für die Zuschauer zu hören  
(out of earshot)

Was wir sehen (visueller Kanal)

Welche Art von Bild?

Wie wird das Bild behandelt?

Studio Orig.schaupl. Schauspieler

Bildgestaltung

Schnitt und Montage

Licht Farbe Kamera

Typ Rhythmus

Distanz Winkel Bewegung

Schnitt, Fade schnell/langsam

## Fragenkatalog nach Robert Stam, „The Dialogics of Adaptation“

- Welche Intertexte kann man für den Text identifizieren?

Je nach Intertextualitätsdefinition kann man diese Frage weit oder eng auslegen. Ich empfehle eher eine engere Auslegung, d.h. die Suche nach deutlich markierten Intertexten. Kenntnisse des intertextuellen Bezugsrahmens des Ausgangstextes ermöglichen es, eventuelle rezeptionsleitende Aspekte des Ausgangstextes zu erkennen, erlauben eine genauere historische Situierung und erleichtern die Antwort auf die Frage, welche Genremerkmale der Text aufweist.

Beispiel: Charles Dickens, *Great Expectations: The Woman in White, David Copperfield*.

- Welche Intertexte kann man für den Film identifizieren?

Wie für den Text gilt auch für den Film, dass die Kenntnis der Intertexte des Films rezeptionsleitende Wirkung haben können. Wenn sich die Intertexte für Text und Film unterscheiden, ist es interessant, nach den Gründen für die Diskrepanzen zu suchen.

z.B. auf der Grundlage von Genettes fünf Formen der Intertextualität:

- a) Intertextualität (2 Texte)
- b) Paratextualität (Beziehung zwischen Haupt- und Nebentext)
- c) Metatextualität (2 Texte, kritische Beziehung)
- d) Architextualität (Bezug auf Genrestruktur, Kapiteltitle u.ä.)
- e) Hypertextualität (Hypo- und Hypertexte)

Detailliert könnte man vorgehen, wenn man Genette zur Grundlage machen will. So bezieht sich im obigen Beispiel der Ausgangstext kritisch auf die Tradition des oberflächlichen Gesellschaftsromans (*silver fork novel*), eher schwach markiert auf *The Woman in White* und generell auf die Vorläufer der Kriminalromane des 19. Jahrhunderts (*Newgate novels*). Besonders der Punkt e) zur Beziehung zwischen Hypo- und Hypertext ist hilfreich: Hypotext und Hypertextbeziehungen sind ebenso relevant für die Analyse wie die Beziehung der Hypertexte untereinander, weil Neuverfilmungen immer auf die Vorläufer UND auf den Hypotext reagieren (z.B. die zahlreichen Jane-Austen-Verfilmungen, Versionen von *Madame Bovary* oder von *Wuthering Heights*).

Welche Genremerkmale des Textes nimmt der Film auf oder ignoriert sie?

Wie für Texte haben Gattungszuordnungen rezeptionsleitende Wirkung. Wenn ein Film diese Genremerkmale aufgreift oder auch nicht, wird das die Wirkung im Vergleich zum Text möglicherweise stark verändern. Wenn z.B. bei Dickens' *Great Expectations* die *Newgate novels*, *social satire novels*, *silver fork novels* vorkommen, aber in jeweils unterschiedlicher Ausprägung, im Film diese Elemente aber zugunsten von abwechselnd dramatischen oder melodramatisch-süßlichen Gattungsmerkmalen verändert werden, hat der Film einen ganz anderen „Charakter“ als der Hypotext selbst. Eine zweite, neuere Verfilmung verändert die Gattungszuordnung weg von der Tragikomödie hin zum Krimi mit erotischen Elementen, wählt also ganz andere Gattungszuordnungen als der ältere Hypertext.

Welche der folgenden Strategien bestimmen den Medienwechsel von Text zu Film?

- Selektion

Welche Settings, Events, Figuren, Abfolgen des Hypotextes tauchen im Hypertext auf und welche nicht? Welche Wirkung hat das?

- Verstärkung

Welche Textelemente werden verstärkt, z.B. die melodramatisch-romantischen Elemente der Liebesgeschichte aus *Great Expectations*? Wie wirkt diese Verstärkung?

- Konkretisierung

Welche im Text der Phantasie der Leserinnen und Leser überlassenen Passagen werden wie im Film konkretisiert? Z.B. eine konkretere lokale Zuordnung eines Settings, eine Verbildlichung mit Hilfe einer visuellen Metapher, eine im Text nur angedeutete Figur wird als handelnde Person eingeführt u.ä.

Die Verfilmung von *Great Expectations* von David Lean z.B. arbeitet stark mit Soundeffekten, die nur z.T. im Hypotext angelegt sind. Ebenso werden im Text geschilderte Orte und Settings natürlich konkretisiert, weil man sie sieht und im Text sich vorstellen muss. Als visuelle Metapher des Ausgeschlossenenseins wählt der Regisseur Lean das häufig wiederkehrende Gartentor, hinter dem oder vor dem jeweils Figuren zu sehen sind – je nachdem, ob sie zur *upper class* gehören oder diese Zugehörigkeit nur erstreben können. Ellipsen, für die er sich entscheidet, visualisiert er mit Hilfe von Überblendungen und fade in/fade out-Übergängen zwischen den einzelnen Sequenzen.

- Aktualisierung

Alonso Cuarons jüngere Verfilmung von *Great Expectations* verlegt die Handlung vom frühen 19. Jahrhundert in die USA und in die Gegenwart, David Lean schafft eine historisch nicht so ganz genau zu datierende Atmosphäre des frühen 19. Jahrhunderts.

- Kritik

Eine Verfilmung kann am Hypotext explizite Kritik üben. Jane Austens *Mansfield Park* enthält möglicherweise einige wenige Hinweise auf den Sklavenhandel (Interpretation umstritten). Die Integration des Themas Sklavenhandel und *abolitionism* in den Hypertext von Patricia Rozema stellt eine kritische Bezugnahme auf den Hypotext dar, die Elemente des Ausgangstextes nicht nur aktualisieren, sondern auch kritisieren will.

- Extrapolation

Häufig basieren Hypertexte auf Extrapolation (vgl. Selektion). Es wird gekürzt, anders akzentuiert und umgestellt. Gründe dafür, abgesehen von pragmatischen Gesichtspunkten wie der Länge, Kosten u.ä., liegen in der generellen Ausrichtung der Verfilmung (siehe Intertexte, Genremerkmale). Wichtig ist die Wirkung: Wie wirkt es, wenn eine zentrale Figur wie Pips garstige Schwester nicht von dem üblen Angestellten Orlick umgebracht wird, sondern krank wird und stirbt, das Ganze in weniger als einer Minute? (*Great Expectations*)

- Analogisierung

Dazu finde ich momentan kein konkretes Beispiel und verweise auf die Fülle von Beispielen aus Robert Stams Text.

- Popularisierung

Jane Austens *Emma* wird in *Clueless* zu einem populären Drama der amerikanischen Gegenwart und verliert so den Nimbus des Klassikers. Ebenso *Pride in Prejudice* in Form von *Bridget Jones' Diary*.

- Rekontextualisierung

Wenn man *Great Expectations* in die USA der Gegenwart verlegt, oder auch Jane Austens *Emma*, stellt das eine Rekontextualisierung in einer anderen Kultur dar. Ebenso, wenn man Shakespeares *Richard III* in den 2. Weltkrieg verlegt und Richard zu einem Nazi-Sympathisanten macht. Es gibt auch die Verlegung von Macbeth nach Japan u.ä. mehr.

Was passiert mit dem Plot, den Ereignissen, den Figuren, der Erzählperspektive/Fokalisation, den ästhetischen Merkmalen und dem Stil?

- Hinzufügung oder Weglassen von Ereignissen und Figuren (siehe auch Extrapolation, Selektion)

- veränderte Dauer von Ereignissen
- Gründe für die negative Selektion
- ästhetische Innovation oder Rückgriff auf ältere ästhetische Traditionen? (siehe auch Intertexte, Genremerkmale)

Welche “Filter”, welche Einflüsse (Produktion, Distribution, Rezeption) haben die Verfilmung noch beeinflusst?

- Studiostil (Produktionskontext, Hollywoodstil)
- ideologische Trends/Vorgaben (historischer Kontext)
- politische Zwänge (historischer Kontext)
- Vorlieben des Regisseurs, sofern er ein “auteur”, d.h. ein weitgehend autonom agierender Regisseur ist (Autorenkino versus Studioproduktion)
- charismatische Stars (Colin Firth als *Mr Darcy* aus *Pride and Prejudice*/*Bridget Jones' Diary*)
- ökonomische Strukturen und Vorgaben (Wieviel Geld stand für die Verfilmung zur Verfügung? Wo wurde der Film gemacht? Wer hat Einfluss auf die Produktion?)
- neu entwickelte Technologie (digitale Filmtechnik erlaubt mehr, als altmodische Rückprojektion und s/w-Verfilmungen)

Wie haben sich Zeit, Ort und Sprache vom Hypotext zum Hypertext und von einem Hypertext zum nächsten entwickelt?

Zu welcher Tradition gehört der Hypotext: mimetisch, magisch/reflexiv oder zu beiden?

Zu welcher Tradition gehört der Hypertext: mimetisch, magisch/reflexiv oder zu beiden?

# **Gruppenarbeitsaufträge Filmanalyse**

1. Kamerabewegung, -winkel, Entfernung der Kamera zum Objekt
2. Schnitt und Montage
3. Schauspieler, Settings, Kostüme, Farbe und Licht
4. Musik, Ton, Dialoge

# How to Analyse a Film

Terms that may be helpful to think about when 'reading' a film:

## 1. Visual Elements

|                                |  |
|--------------------------------|--|
| frame                          | 1. every single image of a film strip, or<br>2. size and form of the image on screen or film strip, or<br>3. the composition of the image, or<br>4. general: image           |
| shot                           | one piece of continuous and uncut film; apart from this this is the basic unit in film analysis  |
| take                           | several similar version of one type of shot  |
| sequence                       | a series of shots showing some sort of content coherence   |
| extreme long shot              | shot showing a landscape, a panoramic view, often from higher angle; serves as atmospheric or introduction shot  |
| long shot                      | 1. shows all the elements necessary for a scene to be understood, or<br>2. shows a person from head to foot, groups of people, movement or bodily action                     |
| medium shot                    | person is shown from the hip upwards, the situation/background is still visible  |
| close-up                       | shot of the head from the neck up  |
| head and shoulder close-up     | head and shoulder (makes person easy to identify and allows to see facial expression)  |
| extreme or choker close-up     | only a detail, e.g. mouth or the eyes is shown   |
| single/two/three or group shot |  |
| reverse angle                  | Hollywood convention for a discussion between two people. First one, the other speaker is shown (often in head and shoulder close-up); the illusion of proximity is created. |
| establishing shot              | shot using distant framing, allowing to see the spatial relations between characters and the set, establishment of space, place and/or time/period                           |
| tracking shot                  | camera moves from one place to another (on tracks), on a dolly (freely movable camera cart) or a crane   |
| pan                            | the camera follows the action ob object or person  |
| swish pan                      | sudden camera movement following the sudden movement of object or person   |
| roll                           | the camera revolves around its own axis  |
| tilt                           | the camera moves upwards or downwards  |
| zoom                           | the camera itself does not move, but by means of a zoom lens a moving toward or away from an object or person is simulated   |
| low/high angle                 | the camera is situated below or above normal eye level and looks up or down at object or person (bird's eye view is the most extreme high angle)                             |
| footage                        | a segment of motion-picture film, esp. a segment depicting a particular event or type of action  |

|                   |   |
|-------------------|---|
| cutting           | footage (film) comes in strips that need to be cut up and are then reassembled in the editing or montage process  |
| montage           | Comes from the French and means edit. It means assembling bits of footage (film) to form a whole. In film studios, it often refers to the style of fast editing adopted by the Soviet film makers of the 1920s.   |
| dissolve          | images 'dissolve' on screen and slowly another image comes through  |
| fade-in/fade-out  | image becomes clearer starting from black frame and vice versa  |
| juxtaposition     | two different shots joined together to make a contrast  |
| low-key           | light from a single source producing light and shadow (darkness)  |
| high-key          | light from several sources producing bright light   |
| back-lighting     | source of light is placed behind the object or person   |
| deep focus        | objects are in focus from front to back of image  |
| shallow focus     | only object or person is in focus, background or surrounding is blurred   |
| rear projection   | A view from a window, a car, a train etc. which is inserted after the main action has been filmed (e.g. the landscape that can be seen from a train window).  |
| on location       | film is made on the actual location where the plot is set, i.e. on a real street, in a school, farmyard etc.  |
| studio production | film is made entirely or partly in a studio, i.e. landscapes, streets, buildings, rooms etc. are built or painted, not real   |
| mise-en-scène     | originally theatrical term meaning the arrangement of performers and properties on a stage for a theatrical production. In film, mise-en-scène not only refers to sets, costumes and props but also to how the scene is organised, lit, framed for the camera. Mise-en-scène is one way of producing meaning in films which can be straightforward and extremely complex, depending upon the intentions and skill of the director (the metteur-en-scène). |

## 2 Sound

|                 |  |
|-----------------|--|
| dub             | sound or speech is recorded after filming has taken place, part. when a film is prepared for an audience which is not used to watching original versions (i.e. the Germans and Italians) |
| on screen       | the source of the sound is on screen (on)  |
| off screen      | the source of the sound is off screen (off)  |
| voice-over      | a person speaks or comments without being seen to speak on screen  |
| parallel        | what is shown on screen is elaborated by the sound   |
| contrapuntal    | contrast/contradiction between image and sound   |
| room atmosphere | the sound atmosphere of a place or room is recorded to make the sound track more realistic   |

sound stereotypes                      stereotypical sounds are used to make it easier to identify a place and/or atmospheric settings, e.g. birds singing to identify a garden

### 3 Music

imitation                                      imitation of sounds or images in music  
musical tableau                              nature or idyllic settings are represented musically  
regional or national setting              music used to introduce a particular place, e.g. pipes for Scotland, tin whistle for Ireland, accordion for Paris etc.  
independent score                          music is independent of image  
genre    music used for a specific genre, i.e. romantic films, melodrama, thriller etc.

### 4 Relation of Image and Referent; Meaning

sign, signification                          a sign – verbal, visual or aural – which contains meaning. Signs usually function in combination with other signs according to rules of combination in order to produce complex meaning.  
icon(ic)    The iconic is defined by the dominant signs which signify a particular person or object – Chaplin e.g. would be defined by his bowler head, a moustache, a cane and some old boots. Another explanation is based on the idea that sign and referent are linked by their similarity or resemblance.  
symbol    Sign and object/referent do not resemble each other. Their relation is arbitrary.  
index    Indexical representation explains the relation of cause and effect, physical proximity or connectedness between sign and referent. Indexical signs indicate the fact that e.g. a person is or was present (a glove, a strand of hair, a footprint etc.).  
representation                                  The media re-presents information to its audience, who are encouraged by the mainstream media to see its output as a 'window on the world', as reflecting reality. Yet the process of representing information is highly complex and highly selective. Many feminists argue, e.g., that the way notions of gender are represented by the media perpetuates and reinforces the values of patriarchal society: men tend to take on strong, active roles while women are shown as passive and relying on their attractiveness. Representation often makes use of stereotypes because they are a shorthand, quick and easy way of using information.  
stereotype                                        visual stereotypes, i.e. an easily recognizable, simple image of someone or something. Often based on prejudice.  
showing or telling                              An action can be shown to happen or can be related, talked about, explained and not actually shown on screen

## 5 Narrative Structure

|                            |   |
|----------------------------|---|
| closed structure<br>remain | all conflicts are resolved, no ambiguities or loose ends remain |
| open structure             | open end, no final conclusion or happy end occurs               |
| flash back/flash forward   | the narration goes back in time or takes a leap ahead           |

**The following terms should be familiar (they are similar to those used for textual analysis):**

narrators / point of view / focalizer  
characters / actors (choice of actors, style(s) of acting)  
genre  
plot / story  
time / place / setting

Justus Liebig Universität Gießen  
FB 05 Institut für Anglistik und Amerikanistik  
Veranstaltung: Workshop „Filmdidaktik für LiteraturwissenschaftlerInnen“  
Leitung: Prof. Dr. Gesa Stedman  
14.12.2005 14-18 Uhr  
Protokollantin: Stefanie Bock

Im Rahmen dieser Veranstaltung, die sich an Lehrende der Literaturwissenschaft aber auch andere Interessierte richtet, sollen die Grundkenntnisse der Filmdidaktik vermittelt werden, um Literaturverfilmungen methodisch sinnvoll im Rahmen eines literaturwissenschaftlichen Seminars einzubringen. Zu Beginn stellt die Leiterin Prof. Dr. Gesa Stedman den Verlaufsplan vor:

1. Willkommen und Kennenlernen
2. Filmanalyse: Basiskenntnisse
3. Filmanalyse: Beispiel
4. Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Texten und Filmen
5. Verhältnis Text und Film: Von der Werktreue zur Medientransformation

Gemäß dem ersten Punkt erfolgt zunächst eine Vorstellungsrunde: Jeder Teilnehmer interviewt seinen Sitznachbarn sowohl in Bezug auf allgemeine persönliche Angaben als auch seine Erwartungen an den Workshop und stellt ihn anschließend der Gruppe vor.

Als Einstieg in die Thematik dient ein Brainstorming, bei dem von den Teilnehmenden zu jedem Buchstaben ein Begriff assoziiert wird. → Vgl. dazu das Handout „Brainstorming“, das als Folie aufgelegt wurde.

Für eine gelungene Filmsitzung ist es nun notwendig, dass der Lehrende im Vorfeld Lernziele formuliert:

- Welche Ziele verfolge ich mit der Filmarbeit?
- Welche Kompetenzen will ich den Studierenden vermitteln?

Grundsätzlich lassen sich folgende grobe Lernziele mit einer Filmsitzung verbinden:

1. Aufmerksamkeit erhöhen / Wahrnehmung schulen
2. Grundlagenkenntnisse der Filmanalyse vermitteln
3. Vorurteile abbauen (in Bezug auf stereotype Sichtweisen wie „Literaturverfilmungen sind immer enttäuschend und werden dem Text, der ihnen zugrunde liegt, nicht gerecht“)
4. Analysefähigkeit trainieren

5. Vokabular bereitstellen, um die Beziehung zwischen Text und Film angemessen beschreiben zu können

zu 2) Grundlagenkenntnisse der Filmanalyse, eine der zentralen Kompetenzen, die Studierende in Bezug auf die Filmarbeit erwerben sollen, können sowohl in Gruppenarbeit selbstständig erarbeitet als auch vom Lehrenden im Rahmen eines Lehrervortrages vermittelt werden. Da Ersteres viel Zeit in Anspruch nimmt, Verfilmungen aber i.d.R. lediglich 1-2 Sitzungen im Seminarplan einnehmen sollen, bietet sich der Lehrervortrag an. Um die Teilnehmenden selbst mit dem nötigen Vokabular (s. Handout) vertraut zu machen, demonstriert Frau Stedman eine mögliche Vorgehensweise, bei der sie die Rolle des Lehrenden einnimmt, die Seminarteilnehmer die der Studierenden. Als ersten Schritt werden anhand einer Folie die notwendigen Begriffe zu Elementen des Films (s. Handout) vorgestellt und kurz erläutert, die die Teilnehmer im Anschluss konkret verwenden, indem sie einen Ausschnitt aus dem Film *Mansfield Park* (nach der Literaturvorlage von Jane Austen) mit Hilfe der neuen Termini analysieren. Wichtig ist, die Begrifflichkeiten nicht zu sehr auszudifferenzieren, da dies die Aufnahmekapazität von Anfängern im Bereich der Filmanalyse übersteigen würde. In diesem Anwendungsteil ist es sinnvoll, die Studierenden in Gruppen einzuteilen, die jeweils einen anderen Analyseschwerpunkt haben: So erhalten die in 4 Gruppen eingeteilten Seminarteilnehmer den Arbeitsauftrag, auf folgende Elemente zu achten:

Gruppe 1: **Kamerabewegung**

Gruppe 2: **Schnitt und Montage**

Gruppe 3: **Schauspieler/Setting/Kostüme/Farbe/Licht**

Gruppe 4: **Musik/Ton/Dialoge**

→ Vgl. dazu das Handout „Gruppenarbeitsaufträge Filmanalyse“

Generell ist es möglich, im Seminar die Anwendung der Begrifflichkeiten an einem anderen Film als den im Mittelpunkt der Sitzung stehenden zu erproben bzw. im Vorfeld Szenen zusammenzuschneiden, die besonders anschauliche Beispiele für die jeweiligen Elemente (z.B. Schnitt) darstellen. Frau Stedman rät jedoch, die Anfangsszene des Films zu nutzen, da die Studierenden oft verärgert reagieren, wenn nach einzelnen Szenen ein abrupter Abbruch des Films erfolgt. Alternativ könnte man auch mit einer Zusammenstellung von

Originalsequenzen aus einem Buch arbeiten: ☞ Rüdiger Steinmetz: *Filme sehen lernen. Grundlagen der Filmästhetik*. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 2005.

Allerdings ist dieses Werk nach Meinung Frau Stedmans sehr komplex und für Anfänger nur bedingt geeignet.

Nachdem die Gruppen mit Hilfe eines Glossars die unterschiedlichen Elemente untersucht haben, stellen sie ihre Ergebnisse vor. Aus didaktischer Sicht ist darauf zu achten, dass gerade in größeren Gruppen die Mitglieder unterschiedliche Rollen einnehmen: z.B. die des **Moderators, Präsentators, Zeit-Wächters** und **Protokollanten**. Auf diese Weise kann die Präsentation gut strukturiert ablaufen und es ist gewährleistet, dass alle Gruppenmitglieder mit einer Aufgabe betraut sind. Bei wiederholten Gruppenarbeiten sollten die Rollen getauscht werden. Als groben Richtwert kann man für diese Einführung in die Filmanalyse eine halbe Sitzung ansetzen.

Um die erworbenen Kenntnisse zu vertiefen und kreativ anzuwenden, können die Studierenden angeregt werden, ein ‚*Filmjournal*‘ anzulegen. Hier können sie Kartei führen über Filme, die sie gesehen haben und notieren, was Ihnen aufgefallen ist. Neben der Möglichkeit, die Wahrnehmung weiter zu schulen sowie die filmanalytischen Kenntnisse zu festigen, ist ein solches *Journal* auch eine gute Gelegenheit für ein ‚Creative Writing‘.

Eine weitere Anregung Frau Stedmans besteht darin, den Film bei der späteren Analyse in mehreren Etappen zu zeigen und regelmäßig zu unterbrechen, um Eindrücke zu sammeln, Arbeitsaufträge zu besprechen etc. So kann einer passiven ‚Konsumentenhaltung‘ seitens der Studierenden vorgebeugt und ihre Aufmerksamkeit stattdessen stets neu angeregt werden. Wird die Filmarbeit ferner auf zwei Sitzungen verteilt, können sich die erworbenen Kenntnisse zudem besser setzen und bestimmte Aspekte zwischenzeitlich geübt werden.

Zu 4) Im Folgenden werden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Texten und Filmen stichwortartig aufgelistet:

### **Gemeinsamkeiten**

Filme und Texte können:

- Geschichten erzählen, eine narrative Struktur aufweisen
- Nach *story* und *discourse* unterschieden werden
- Figuren enthalten
- Erzählperspektive(n) haben
- Bilder verwenden
- Sprache einsetzen

- einem Genre zugeordnet werden, mit den entsprechenden rezeptionsleitenden Konsequenzen
- Lösungen für wahrgenommene Probleme bereitstellen
- als eine Art Diskussionsforum fungieren
- Massenappeal haben

### **Unterschiede**

Filme und Texte unterscheiden sich in folgenden Punkten:

- single track versus multi-track, Film ist multidimensional (Farbe, Bewegung, Ton/Musik, evtl. Text, Schnitt)
- Bilder sind konkretisiert, nicht nur vorgestellt
- aufgrund der Komplexität des Mediums (Ton, Farbe, Bewegung, Schnitt etc.) Tendenz zu stereotypisierter Darstellung im Film
- normalerweise: Filmsehen als soziales Ereignis, aber: Heimkino
- normalerweise: Lektüre als individuelles Erlebnis, aber: Lesung, vorlesen
- Roman: meist von einer Person verfasst, Film meistens Teamleistung
- nicht nur Figuren, sondern auch Schauspieler, evtl. sogar noch Sprecher/Synchronstimmen beeinflussen die Rezeption und spielen eine Rolle

zu 5) Um das Verhältnis zwischen Text und Film analysieren zu können, ist es notwendig, die mediale Adaption nach bestimmten Kriterien zu untersuchen. Hilfreich ist dabei der Fragenkatalog nach Robert Stam, der auch als Handout „The Dialogics of Adaptation“ zur Verfügung steht:

- Welche Intertexte kann man für den Text identifizieren?
- Welche Intertexte kann man für den Film identifizieren?

z.B. auf der Grundlage von Genettes fünf Formern der Intertextualität:

1. Intertextualität (2 Texte)
2. Paratextualität (Beziehung zwischen Haupt- und Nebentext)
3. Metatextualität (2 Texte, kritische Beziehung)
4. Architextualität (Bezug auf Genrestruktur, Kapiteltitle u.ä.)
5. Hypertextualität (Hypo- and Hypertexte)

Welche Genremerkmale des Textes nimmt der Film auf oder ignoriert sie?

Welche der folgenden Strategien bestimmen den Medienwechsel von Text zu Film?

- Selektion

- Verstärkung
- Konkretisierung
- Aktualisierung
- Kritik
- Extrapolation
- Analogisierung
- Popularisierung
- Rekulturalisierung

Was passiert mit dem Plot, den Ereignissen, den Figuren, der Erzählperspektive/Fokalisation, den ästhetischen Merkmalen und dem Stil?

- Hinzufügung oder Weglassen von Ereignissen und Figuren
- veränderte Dauer von Ereignissen
- Gründe für die negative Selektion
- ästhetische Innovation oder Rückgriff auf ältere ästhetische Traditionen?

Welche “Filter”, welche Einflüsse (Produktion, Distribution, Rezeption) haben die Verfilmung noch beeinflusst?

- Studiostil
- ideologische Trends/Vorgaben
- politische Zwänge
- Vorlieben des Regisseurs, sofern er ein “auteur”, d.h. ein weitgehend autonom agierender Regisseur ist
- charismatische Stars
- ökonomische Strukturen und Vorgaben
- neu entwickelte Technologie

Wie haben sich Zeit, Ort und Sprache vom Hypotext zum Hypertext und von einem Hypertext zum nächsten entwickelt?

Zu welcher Tradition gehört der Hypotext: mimetisch, magisch/reflexiv oder zu beiden?

Zu welcher Tradition gehört der Hypertext: mimetisch, magisch/reflexiv oder zu beiden?