

Filmische Elemente in der Literatur

Bachelorarbeit

Merle Stork

Betreuung: Prof. Dr. Phil. Tobias Schmohl, Prof. Dipl.-Reg. Sebastian Grobler

Für meine Eltern, sowie für all jene, die mich im Laufe
meines Studiums begleitet, inspiriert und unterstützt haben.

Vorwort

Mich haben Geschichten schon immer fasziniert – vollkommen unabhängig von dem Medium, in dem sie erzählt werden. In den letzten Jahren sind mir besonders Filme und Bücher ans Herz gewachsen. Für mich entstehen in diesen Medien faszinierende Welten der kreativen Erzählung, die mich gleichermaßen in ihren Bann gezogen haben. Dabei dienen Filme für mich nicht nur als Unterhaltung, sondern auch als eine äußerst bedeutsame Inspirationsquelle. Ich liebe die visuelle Kraft und die emotionale Tiefe, welche Filme bieten können, und habe Spaß daran, komplexe Dialoge zu entdecken, kreative Bilder zu bestaunen und filmische Elemente zu analysieren.

Die Literatur hingegen ist für mich sowohl eine große Inspirationsquelle als auch ein Ausdruck von Kreativität, da sie das Medium ist, in dem ich mich kreativ am liebsten und dadurch auch am häufigsten auslebe. Ich bin fasziniert von der Macht der Worte und von Büchern, die Emotionen und komplexe Gedanken durch Sprache vermitteln.

Mein gleichermaßen großes Interesse an den beiden Medien hat in mir den Wunsch erweckt, die Verbindung zwischen den beiden Medien zu erforschen und mich ihrem Schnittpunkt zu widmen. Dabei möchte ich vor allem die kreativen Möglichkeiten herauskristallisieren, die entstehen, wenn man filmische Elemente in der Literatur einbettet und wenn diese beiden Kunstformen verschmelzen. Ich finde es sehr interessant, durch die Linse eines Filmschaffenden auf Romane und ihre Inhalte zu schauen und hoffe, dadurch sowohl neue Perspektiven als auch Erfahrungen zu erhalten, die ich in meine eigenen kreativen Werke einfließen lassen kann.

»Die natürliche Inszenierung fremder Innenwelt ist gewiss einer der Gründe für die anthropologische und kulturelle Bedeutung der Fiktion. Der Leser kann aus sich heraustreten, nicht nur ein fremdes Leben führen, sondern auch in eine fremde Subjektivität schlüpfen, fremde Weltwahrnehmungen und Lebensentwürfe tentativ durchspielen. Kein Gespräch und kein psychologisches Dokument kann so viel Alterität gewähren. Erst das Eintauchen in die Innenwelt des fiktiven Andern gibt dem Menschen die Möglichkeit, sich eine Vorstellung von seiner eigenen Identität zu machen.«

(Schmid, 2014, S. 39)

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	4
Inhaltsverzeichnis	6
Einleitung	8
Ausgangssituation.....	8
Problemstellung und Zielsetzung	8
Forschungsfragen.....	9
Methodik.....	10
Aufbau	10
Definition filmische Schreibweise.....	12
Die Geschichte des filmischen Erzählens	12
Die Anfänge des Films	13
Literaturverfilmungen und Filmromane	14
Die Anfänge des filmischen Erzählens	15
Narratologie	16
Erzählperspektive	18
Der Ich-Erzähler	18
Der personale Erzähler.....	19
Der allwissende Erzähler	19
Der neutrale Erzähler	20
Filmische Erzählperspektive	20
Zeitliche Perspektive	21
Erzählzeit und erzählte Zeit	21
Räumliche Perspektive	22
Szene und Setting	23
Szeno- und kinematographische Darstellungsmöglichkeiten im Roman	25
Bildsprache und visuelle Ästhetik	25
Camera-Eye Technik	27
Kameraperspektiven	29
Filmische Übergänge	31
Struktur und Rhythmus	32
Temporalität und Chronologie	33
Zeitliche Manipulation	34
Rhythmus durch Symbole und Effekte	37
Bildkomposition	37
Symbole	37

Farbsymbolische Subtexte	39
Farbpaletten	41
Lichtsymbolische Subtexte	45
Kontraste	46
Akustische Atmosphären	47
Musik	47
Mood-Technik	48
Lautmalerei	49
Subtext und filmischer Dialog	51
Monologe und Voice-Over	53
Filmische Elemente in veröffentlichten Werken	55
Ergebnisse	58
Bedeutung und Beitrag	59
Literaturverzeichnis	62
Abbildungsverzeichnis	64
Eidesstattliche Erklärung	65

Einleitung

Ausgangssituation

Die Medienlandschaft ist geprägt von Geschichten, die durch Filme, Bücher oder andere kreative Ausdrucksformen auf vielfältige Weise erzählt werden. Jedes Medium hat dabei seine eigenen Stärken und Besonderheiten. Während Filme mit visuellen Effekten und fesselnder Musik punkten, beeindrucken Bücher durch die Kraft der Sprache und die vielfältigen Möglichkeiten der Erzählperspektive. Doch in einer Welt, die von multimedialem Storytelling geprägt ist, verschwimmen die Grenzen zwischen den Medien immer mehr. Die Schnittstellen zwischen der literarischen Welt und der kinematographischen Darstellung sind vielfältig und mit dem Aufkommen neuer Technologien und Plattformen haben sich die Möglichkeiten des Erzählens erweitert. Insbesondere in der zeitgenössischen Literatur zeigen sich vermehrt Einflüsse aus der Filmwelt. Und diese Entwicklungen werfen neue Fragen auf. Wie verändern sich narrative Strukturen und Erzähltechniken in einer Welt, in der die Grenzen zwischen den Medien zunehmend verschwimmen? Und welchen Einfluss haben die Veränderungen auf die Art und Weise, wie Literatur interpretiert, gestaltet und entworfen werden kann?

Problemstellung und Zielsetzung

Sowohl Filme als auch Bücher erzählen Geschichten, jedoch tun sie dies auf verschiedene Weisen. Die einzigartigen Fähigkeiten und Beschränkungen jeder Medienplattform eröffnen eine Vielzahl von Möglichkeiten, narrative Elemente zu gestalten und beim Publikum bestimmte Reaktionen hervorzurufen. Während Filme auf visuelle und akustische Reize angewiesen sind, um Geschichten zu vermitteln, liegt der Schwerpunkt in der Literatur auf der Kraft der Sprache und der Vorstellungskraft der Leser:innen.

Da beide Kunstformen eine unterschiedliche narrative und ästhetische Struktur aufweisen, kommt die Frage auf, wie literarische Werke filmische Techniken adaptieren können, um eine ähnliche visuelle Wirkung zu erzielen. Also ob und wie sich Film in Literatur übersetzen lässt. Ein besonderes Augenmerk gilt dabei der Frage, auf welche diese literarischen Elemente eine filmische Atmosphäre erzeugen und das mentale Kino der Leser beeinflussen können.

Das Ziel der Bachelorarbeit ist es, eine Analyse der filmischen Elemente in der Literatur vorzunehmen und ein umfassendes Verständnis dafür zu entwickeln, wie filmische Elemente in der Literatur nicht nur als stilistische Mittel, sondern auch als Werkzeug zur Schaffung visueller Erfahrungen und emotionaler Intensität dienen können. Durch die Identifizierung der Unterschiede und Gemeinsamkeiten der beiden Medien, soll ein tieferes Verständnis für die Schnittstellen zwischen Literatur und Film geschaffen werden, wobei ein Schwerpunkt auf der Kreativität liegt, die entsteht, wenn diese zwei Medien aufeinandertreffen und ineinander verschmelzen.

Forschungsfragen

Die vorliegende Bachelorarbeit untersucht die Verwendung filmischer Elemente in der Literatur und deren Auswirkungen auf die narrative Struktur ausgewählter Texte. Im Mittelpunkt stehen dabei folgende Forschungsfragen:

1. Kann die Literatur durch die Anwendung filmischer Techniken eine ähnliche visuelle Wirkung erzielen wie bewegte Bilder auf der Leinwand?
2. Wie werden diese filmischen Techniken von Schriftstellern adaptiert und in die literarische Form integriert, um Spannung und Atmosphäre zu erzeugen und eine vielschichtige Geschichte zu erschaffen?
3. Inwiefern beeinflussen filmische Erzähltechniken die narrative Struktur ausgewählter literarischer Texte?

Diese Forschungsfragen bilden das Kernstück der Arbeit und werden im weiteren Verlauf eingehend untersucht und analysiert.

Methodik

Um die Forschungsfragen zu beantworten, vergleicht die Arbeit Techniken der Literatur und des Films, um ihre Ähnlichkeiten und Unterschiede aufzuzeigen, um auf diese Weise ein tieferes Verständnis für die Möglichkeiten und Grenzen der jeweiligen Medien zu erlangen. Außerdem erfolgt eine qualitative Analyse ausgewählter literarischer Werke, die filmische Elemente integrieren. Die literarischen Werke, die in dieser Studie untersucht werden, bestehen aus einzelnen Textschnipseln, die vom Verfasser dieser Arbeit selbst geschrieben und ausgewählt wurden, um spezifische filmische Elemente zu demonstrieren. Der interdisziplinäre Ansatz zielt darauf ab, ein umfassendes Verständnis für die Verbindung zwischen Literatur und Film zu entwickeln.

Aufbau

Definition und Geschichte der filmischen Schreibweise

Um die Grundlagen für die Analyse zu legen, beginnt die Arbeit mit einer Definition der filmischen Schreibweise. Dabei wird beleuchtet, was genau unter diesem Begriff zu verstehen ist und welche Merkmale ihn kennzeichnen. Im Anschluss daran wird die Geschichte des filmischen Erzählens betrachtet, angefangen bei den Anfängen der Literatur bis hin zur heutigen Entwicklung. Dabei wird besonders auf die historischen Hintergründe der Literatur und des Films eingegangen sowie auf das Aufeinandertreffen dieser beiden Medien.

Narrative Schnittstellen: Literatur und Film im Vergleich

Das nächste Kapitel widmet sich der Narratologie, welche als theoretisches Werkzeug benutzt wird, um sowohl die erzählerischen Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede zwischen den beiden Medien zu erkunden. Dabei wird ein besonderes Augenmerk auf Konzepte wie Erzählstimme und -perspektive, Zeit und Raum gelegt.

Analyse von Szeno- und kinematographischen Darstellungsmöglichkeiten im Roman

Da diese Arbeit die Schnittstellen zwischen Literatur und Film erforscht und sich dabei insbesondere auf die Anpassung und das Einbauen filmischer Elemente in der Literatur konzentriert, liegt ein weiterer Schwerpunkt auf der Analyse von Szeno- und

kinematographischen Darstellungsmöglichkeiten im Roman. Hierbei werden Aspekte wie Bildsprache, visuelle Ästhetik, Struktur und Rhythmus, Charakterentwicklung sowie Dialoge und ihre kinematographische Inszenierung untersucht. Anhand konkreter literarischer Beispiele wird die Integration filmischer Elemente illustriert und deren Einfluss auf die narrative Gestaltung der Texte verdeutlicht.

Filmische Elemente in veröffentlichten Werken

In diesem Kapitel werden verschiedene literarische Werke vorgestellt, die filmische Elemente in ihrer Erzählstruktur und Stilistik integrieren. Dabei werden Werke aus einem breiten Spektrum von Epochen und Genres ausgewählt, um die Vielfalt und den Einfluss dieser filmischen Techniken in der Literatur zu verdeutlichen. Die Analyse der Werke soll verdeutlichen, wie Autor:innen filmische Stilmittel nutzen, um ihre Geschichten zu erzählen und ihre Leserschaft zu fesseln.

Zusammenfassung und Fazit

Abschließend werden die Ergebnisse der Untersuchung zusammengefasst und in einem Fazit festgehalten. Dabei werden die Erkenntnisse der einzelnen Kapitel reflektiert und die Bedeutung und der Beitrag der Arbeit festgelegt.

Definition filmische Schreibweise

Der Begriff »filmische Schreibweise« ist mehrdeutig und kann je nach Kontext unterschiedlich interpretiert werden. In dieser Arbeit wird der Begriff »filmische Schreibweise« spezifisch im Kontext des filmischen Romans verwendet, um die Gesamtheit der filmischen Bezüge eines literarischen Textes zu beschreiben. Das bedeutet, dass im Roman erzählerische Strukturen, Darstellungstechniken und Wahrnehmungsformen, die dem Film ähneln, literarisch verarbeitet werden. Das Ziel dabei ist es, filmische Bildmomente zu erzeugen und dadurch eine ähnliche mediale Wirkung wie im Film zu erzielen. Mit dem Begriff des »filmischen Erzählens« ist grundsätzlich nicht von der inhaltlichen Thematisierung des Films in der Literatur die Rede. Lediglich von dem Akt des Erzählens und den medialen Elementen, die den Erzählprozess bereichern, also Erzählstrukturen und Darstellungstechniken in einem literarischen Text, welche eine filmähnliche Wirkung erzeugen. Dabei ist hervorzuheben, dass das Filmische in der Literatur existieren kann, jedoch nie unabhängig von dem Medium Film, was bedeutet, »dass es sich beim filmischen Erzählen in der Literatur tatsächlich um literarische Formen handelt, die ‚Filmisches‘ aufgreifen und verarbeiten, und zwar auf der Basis von Erzählstrukturen« (Brössel, 2014, S.19).

Die Geschichte des filmischen Erzählens

»Am Anfang war das Bild« (Janzin & Güntner, 2006, S. 13). Und erst aus dem malerischen Bild entstanden Symbolschriften, welche zum ersten Mal Schrift, Bild und Sprache miteinander vereinten und zunächst lediglich dem Zweck dienten »Informationen Dauer zu verleihen, das Flüchtige festzuhalten und die Mittelung von der Anwesenheit eines Mitteilenden unabhängig zu machen« (Janzin & Güntner, 2006, S. 14). Im Laufe der Zeit entwickelten sich die Symbolschriften zu komplexeren Schriftsystemen, die eine Vielzahl von Informationen darstellen konnten. Diese frühgeschichtlichen Schriften waren eng mit bildlichen Darstellungen verbunden und dienten dazu, Wissen und Geschichten für zukünftige Generationen zu bewahren. Durch die Schrift bekamen Bilder einen Klang und eine Bedeutung zugeteilt. Lange Zeit wurden die Bücher mit Illustrationen vervollständigt, ohne die das Textverständnis verloren gegangen wäre. Jedoch wurden die Symbole und Initialen im Laufe

der Jahre weniger, da sie die Nachricht eher verschleierten, statt sie erklärlicher zu machen (Janzin & Güntner, 2007, S. 54).

Und schließlich die Erfindung des Buchdrucks: Gutenbergs bahnbrechende Technik der beweglichen Metall-Lettern ermöglichte die schnelle und kostengünstige Produktion von Büchern in großen Mengen. Dies führte zu einer explosionsartigen Verbreitung von gedruckten Büchern in der ganzen Welt. Buchhandlungen und Verlage entstanden, welche die Bücher produzierten, vertrieben und verkauften. Das gedruckte Buch wurde zu einem Symbol für Wissen, Bildung und kulturellen Fortschritt (Hilz, 2019, S. 29). Mit der Verbreitung des Buchdrucks entstanden auch neue Literaturgattungen und -stile. Romane, Gedichte, Essays und wissenschaftliche Werke wurden in immer größerer Vielfalt und Menge produziert. Autoren wie William Shakespeare, Johann Wolfgang von Goethe und Jane Austen schufen Meisterwerke, die bis heute als Klassiker der Weltliteratur gelten. Die Idee, dass Poesie wie ein sprechendes Bild sein sollte, führte zur Annahme, dass nicht nur Gedichte, sondern auch Prosa als mimetisch angesehen werden sollten. Diese Sichtweise beeinflusste weitere bedeutende Schriftsteller wie Smollett, George Eliot, Flaubert, Trollope und Dickens, die die Literatur als eine Form der bildlichen Darstellung betrachteten.

Die Anfänge des Films

Bis um die Wende zum 20. Jahrhundert waren schriftliche Werke wie Bücher, Zeitungen und Zeitschriften konkurrenzlos. Sie dienten zu diesem Zeitpunkt sowohl der Bildung und Wissenschaft als auch der Information und Unterhaltung. Mit dem Aufkommen neuer Technologien im 20. Jahrhundert, wie dem Radio, dem Fernsehen und dem Internet, änderte sich die Art und Weise, wie Literatur konsumiert und produziert wurde. Die Entstehung der neuen Kunstform - des Kinos -, brachte neue Möglichkeiten der visuellen Erzählung mit sich. Als Folge dessen verlor das Medium Buch seine einstige Dominanz, literarische Werke wurden zunehmend in neuen Medienformaten präsentiert, und die Grenzen zwischen Literatur, Film und anderen künstlerischen Ausdrucksformen verschwammen. Dabei ist »nichts so plausibel wie die Vorstellung, dass der Film, solange er stumm war, mit der Sprache nichts zu tun hatte« (Paech, 1997, S. 104). Schließlich sind Film und Buch zwei sehr unterschiedliche Medien. Dennoch stand selbst zu Beginn der ersten Filmproduktionen »das geschriebene Wort des Szenariums«, in Form von Exposéés und ersten Formen von Drehbüchern am Anfang (Paech,

1997, S. 105). Stummfilme wurden zu ihrer Zeit häufig mit Film-Büchern begleitet, welche als Kompensation für fehlende Sprache dienten und es ermöglichten, Zuschauer:innen, die den Film nicht sehen konnten, am kulturellen Diskurs teilnehmen zu lassen. »Weil Filme als kindliches oder proletarisches Vergnügen galten, aber auch gehobene bürgerliche Schichten von den bewegten Bildern des Kinos fasziniert waren, diente das Film-Buch der Kompensation, gleichsam als Alibi dafür, dass der Kinematograph sogar im Ghetto einer Won – und schriftlosen Kultur für Analphabeten ausgesucht und auch literarisch rezipiert werden konnte« (Paech, 1997, S. 120). Während der Stummfilmzeit ermöglichten die Veröffentlichungen der Filmbücher den Zeitgenossen, sich an die Bilder des Films zu erinnern. Des Weiteren bot die Möglichkeit, Filme als Bücher zu lesen, eine doppelte Befriedigung in der Imagination der erlebten Momente, was die ursprüngliche Wirkung verstärken und wiederholen konnte. Dies ergänzte ideal die damaligen Versprechen der »Traumfabrik Kino« und bot eine Möglichkeit zur intensiven Erinnerung und Wiederholung der Filmerlebnisse (Paech, 1997, S. 121).

Literaturverfilmungen und Filmromane

Erst mit dem Aufkommen des Tonfilms nahm das Bedürfnis ab, die Bilderfolge durch das Lesen literarischer Texte zu ergänzen, da das gesprochene Wort Teil der filmischen Erzählung wurde. Die Einstellungen im Tonfilm wurden länger und ruhiger, was ebenfalls dazu beitrug, die Handlung besser verfolgen zu können. Auch wenn es nicht mehr immer ein Buch zum Film gab, wurden immer häufiger literarische Vorlagen adaptiert, um Geschichten für das Kino zu schaffen. Sie trugen nicht nur dazu bei, literarische Werke einem breiteren Publikum zugänglich zu machen, sondern auch, um neue Interpretationen einer Geschichte zu ermöglichen. Außerdem bedeutete die Annäherung des Films an die Literatur, dass die filmischen Bilder mit einer Geschichte erzählt wurden, wodurch sie von den Zuschauer:innen besser verstanden werden konnten. Durch das Erzählen einer Geschichte erlangte der Film nicht nur ein künstlerisches, sondern auch ein bildungsförderndes Ansehen, nahm in den kulturellen Institutionen einen höheren Stellenwert ein und wurde als gleichberechtigtes Medium neben der Literatur betrachtet, was bei dem Stummfilm noch nicht der Fall war (Paech, 1997, S. 113).

Die Anfänge des filmischen Erzählens

Die Annäherungen an die Literatur eröffnete dem Film neue Wege, um sich kreativ auszudrücken. Anfänglich übertrafen diese Entwicklungen, »durch die Konstituierung einer filmischen Zeit und eines filmischen Raumes« (Paech, 1997, S. 103) die Darstellungsmöglichkeiten von Bühne und Literatur. Später jedoch wurden diese Ansätze zu eigenständigen Ausdrucksformen des Films, die wiederum von Schriftstellern aufgegriffen wurden. Zu diesen Ansätzen zählt die Verwendung von Erzähltechniken wie Voice-over, Rückblenden und Montagen, welche die Art und Weise beeinflusst haben, wie Autoren Geschichten in der Literatur strukturieren und präsentieren. Autoren wie Bertolt Brecht, Alfred Döblin und Irmgard Keun versuchten zu dieser Zeit jedoch weniger, Texte zu schreiben, die sich umstandslos in Drehbücher übersetzen ließen, sondern eine neue Art des Erzählens zu entwickeln, welche die visuellen Möglichkeiten des Films beinhaltete (Benthien & Weingart, 2014, S. 760). Darüber hinaus haben literarische Werke oft Themen und Motive aufgegriffen, die in der Filmwelt populär wurden, wie zum Beispiel das Konzept des Anti-Helden oder die Darstellung von gesellschaftlichen Konflikten. So ist zu erkennen, dass Visualität und Auditivität in Romanen zu diesem Zeitpunkt deutlich zunahmen, was bedeutet, dass das Konzept der filmischen Erzählperspektive zunehmend an Bedeutung gewann (Brössel, 2014, S. 12).

Ein Vorteil des Films war und ist es, dass er wesentlich anschaulicher ist als ein Roman. Die schnellen Szenenwechsel und das Ineinanderweben von Gefühl und Erfahrung werden im Film als lebensnäher und dynamischer empfunden im Vergleich zu den langsamen und langwierigen schriftstellerischen Techniken. Der Film ist sozusagen wie ein lebendig gewordener Roman, was ihn im letzten Jahrhundert besonders attraktiv gemacht hat, da nicht jeder gebildet genug für ein großes Buch war (Paech, 2017, S. 91). Und obwohl das Ende des Buches im 20. Jahrhundert immer wieder prophezeit wurde, stieg im Verlaufe des Jahrhunderts, trotz der wachsenden Konkurrenz durch neue Medien, die Anzahl der gedruckten Neuerscheinungen deutlich an (Hilz, 2019, S. 139). Heute steht die Literatur in einer digitalen Ära, in der elektronische Bücher, Online-Plattformen und soziale Medien eine immer größere Rolle spielen. Und trotz dieser technologischen Veränderungen bleibt die Bedeutung der Literatur als Medium zur Übermittlung von Ideen, Geschichten und kulturellem Erbe unbestreitbar. Sie hat nach wie vor die Kraft, Menschen zu inspirieren, zu bewegen und

zu verbinden. Zudem sind neue Medien wie der Manga hinzugekommen, welche nicht nur eine neue Visualität mit sich bringen, sondern auch Bild und Zeichen in ein neues und lebhaftes Verhältnis setzen, in dem sie die Grenze zwischen Sichtbarem und Sagbarem auflösen (Benthien & Weingart, 2014, S. 321). Aber auch in Romanen und anderen literarischen Gattungen verschwimmen die Grenzen zwischen Film und Literatur zunehmend. Filme lassen sich bis heute von der Literatur beeinflussen, Literaturverfilmungen sind von großer Bedeutung und auch andersherum: Filmemacher und Drehbuchautoren beeinflussen, wie Geschichten in der Literatur erzählt und dargestellt werden, weshalb das filmische Erzählen auch zur heutigen Zeit noch an Bedeutung zunimmt.

Narratologie

Beim Geschichtenerzählen geht es darum, die Oberfläche der Aktion, also den wesentlichen Geschehnissen zu durchbrechen und eine nachvollziehbare Sicht auf die Gedanken und Gefühle der Charaktere zu bieten. Da fiktive Charaktere Figuren sind, die die Leser:innen oder Zuschauer:Innen noch nie in ihrem Leben getroffen haben, müssen die Informationen in der Geschichte derart nachvollziehbar und interessant sein, dass man ihnen glaubt und Gehör schenkt, um überhaupt in die Geschichte eintauchen zu können (Booth, 2010, S. 3). Die Übertragung dieser Informationen ist im Text eine Art der Kommunikation, die verschiedene Instanzen durchläuft, um von den Autor:innen zu den Leser:innen zu gelangen. Durch die Analyse der verschiedenen Ebenen der Kommunikation in narrativen Werken lassen sich Einsichten gewinnen über die Art und Weise, wie Geschichten erzählt und interpretiert werden.

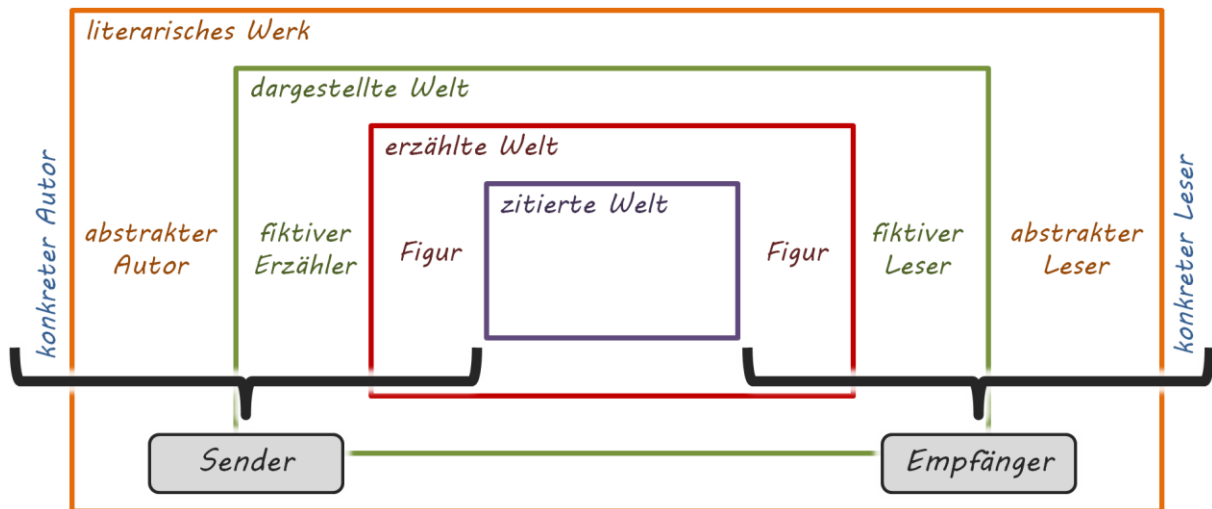


Abbildung 1: Elemente der Narratologie
(Schmid, 2014)

Auf der äußersten Kommunikationsebene eines literarischen Werks stehen der konkrete Autor, also die tatsächliche Person, die das Werk geschrieben hat, und der konkrete Leser, also jede reale Person, die das Werk liest oder lesen wird. Der konkrete Autor existiert unabhängig vom Werk und seine Existenz ist nicht an die Existenz des Werks gebunden. Ebenso existiert der konkrete Leser unabhängig vom Werk, da seine Existenz nicht davon abhängt, ob er das Buch liest oder nicht.

Der abstrakte Autor ist eine Vorstellung oder ein Konstrukt, das im Kopf der Lesenden entsteht und sich aus den Details des literarischen Werks ergibt. Es repräsentiert eine Idee davon, wer der Autor des Werks sein könnte, basierend auf dem Inhalt, der Sprache und anderen Merkmalen des Textes. Der abstrakte Leser ist ähnlich konzipiert, jedoch aus der Perspektive des Autors. Es ist eine Vorstellung davon, wer das Werk lesen könnte und wie dieser Leser das Werk interpretieren könnte, basierend auf den Entscheidungen des Autors bei der Gestaltung des Textes.

Auf der Ebene des fiktiven Erzählers und des fiktiven Lesers ist die Abgrenzung von den realen Personen um das Werk herum deutlich klarer. Der fiktive Erzähler ist die Stimme, die die Erzählung präsentiert, und kann entweder explizit oder implizit im Werk auftreten. Er gibt dem Leser Einblicke in seine Perspektive, soziale Herkunft, Bildungsgrad und Ansichten. Der fiktive Leser ist das angenommene Publikum der Erzählung und wird ebenfalls entweder explizit oder implizit im Werk präsentiert. Der Erzähler richtet die Erzählung auf den fiktiven Leser aus und kann sich direkt an ihn wenden oder ihm bestimmte Charaktermerkmale zuschreiben. Dabei

ist es wichtig, zu betonen, dass der fiktive Leser keinesfalls mit dem konkreten Leser identisch ist.

In der erzählten Welt, die vom Erzähler geschaffen wird, entfaltet sich die Handlung der Geschichte und ihrer Figuren. Doch die dargestellte Welt, wie sie vom Autor präsentiert wird, umfasst nicht nur die erzählte Welt, denn in sie geht auch »der Erzähler, sein Adressat und das Erzählen selbst ein. Die Erzählkunst ist strukturell durch die Doppelung des Kommunikationssystems charakterisiert: Die Erzählkommunikation, in der die erzählte Welt entworfen wird, ist Teil der fiktiven dargestellten Welt, die das Objekt der realen Autorkommunikation ist« (Schmid, 2014, S. 43).

Erzählperspektive

In der Literatur existieren verschiedene Erzählperspektiven, die entscheiden, wie eine Handlung erzählt und damit auch von den Leser:innen wahrgenommen wird. Das bedeutet, dass die Wahl der Erzählperspektive bestimmt, wer die Geschichte erzählt, aus welcher Position heraus sie betrachtet wird und wie viel Einblick in die Gedanken und Gefühle der Charaktere gewährt wird. Diese Vielfalt an Perspektiven bietet Schriftsteller:innen die Möglichkeit, ihre Geschichten auf vielfältige Weise zu präsentieren und verschiedene Aspekte der Handlung und der Figuren zu betonen.

Der Ich-Erzähler

In einer *Ich-Erzählung* wird die Geschichte aus der Perspektive eines einzelnen Charakters erzählt, der aktiv am Geschehen beteiligt ist. Diese Perspektive ermöglicht es, die Zeit aus der subjektiven Sicht des Erzählers zu erleben. Oft ist diese Perspektive sehr intensiv, das die Leser:innen genauen Einblick in die Gefühle und Gedanken des Erzählers bekommen. Die Erzählperspektive kommt mit gewissen Einschränkungen und Chancen daher, da sie es dem Erzähler nicht erlaubt, in die Köpfe der anderen Figuren hineinzuschauen, wodurch die Geschichte eingeschränkt erzählt wird. Gleichzeitig lässt sie viel Raum für Spannung und offene Fragen. Auf diese Weise erfahren die Leser:innen die Ereignisse unmittelbar aus der Perspektive des Charakters und erleben sie in Echtzeit mit. Dadurch können Emotionen und

Gedanken unmittelbar vermittelt werden, wodurch eine intensive Bindung zwischen dem Publikum und der Handlung entsteht.

Der personale Erzähler

Der *personale Erzähler* nimmt den Blickwinkel einer oder mehrerer Figuren im Roman ein und ist Teil der Handlung. Sein Wissen über die fiktive Welt ist auf das beschränkt, was die Perspektivfigur erlebt, denkt und fühlt. Im Gegensatz zum auktorialen Erzähler kann der personale Erzähler nicht in die Vergangenheit oder Zukunft schauen. Über das Verhalten anderer Figuren kann er nur spekulieren. Auf diese Weise erhalten Schriftsteller:innen die Möglichkeit, verschiedene Handlungsstränge parallel zu verfolgen und zwischen ihnen hin und her springen, ähnlich wie in einem Film mit verschiedenen Schauplätzen und Charakteren. Auf diese Weise erhalten die Leser:innen oft einen intensiven Einblick in die Gedankenwelt und Gefühlslage der Figuren.

Der allwissende Erzähler

Der *allwissender oder auch auktoriale Erzähler* kennt die Handlung und Figuren und kann dementsprechend das Innenleben der Charaktere oder deren Beziehungen erläutern. Wenn eine Geschichte aus der Perspektive eines allwissenden Erzählers erzählt wird, hat der Erzähler eine umfassende Kenntnis über die Ereignisse, die Charaktere und ihre Gedanken. Die Perspektive erlaubt es, die Handlung mühelos über längere Zeiträume hinweg zu verfolgen und die Entwicklung der Charaktere im Laufe der Zeit zu zeigen. Auf diese Weise kann die Geschichte auch weiter erzählt werden, wenn beispielsweise der Hauptcharakter verstorben ist. Der allwissende Erzähler kann die Zeit manipulieren, indem er zwischen verschiedenen Zeitpunkten hin und her springt oder Rückblenden einfügt, um den Leser:innen ein umfassenderes Verständnis der Geschichte zu vermitteln. Der Erzähler fungiert als eine Art Kommentator, der über die Ereignisse informiert, aber nicht zwingend an ihnen beteiligt ist. Durch die auktoriale Perspektive kann der Erzähler eine gewisse Distanz zur Handlung wahren und dem Publikum gleichzeitig Einblicke in die Gedanken und Motivationen der Charaktere geben, ähnlich wie die Kameraführung und das Voice-over in einem Film. Diese Erzählinstanz erzählt die Geschichte also eher objektiv, ohne sich auf die Gedanken oder Perspektiven einer bestimmten Figur zu konzentrieren.

Der neutrale Erzähler

Der neutrale Erzähler zeichnet sich dadurch aus, dass er die Handlung wie ein außenstehender Zuschauer erzählt, der nicht am Geschehen beteiligt ist. Auf diese Weise berichtet er sachlich und objektiv und über alles Sichtbare innerhalb der fiktiven Welt, ohne selbst ein Teil von ihr zu sein. Es werden keine Gefühle oder Gedanken der Figuren erzählt und auch Kommentare oder andere persönliche Einblicke werden außen vor gelassen. Er ist damit nicht an die Perspektive einer oder mehrerer Personen gebunden, kann aber auch nicht in die Köpfe dieser Figuren springen.

Filmische Erzählperspektive

Die Anwesenheit oder Abwesenheit der Erzählinstanz ist entscheidend für die Art und Weise, wie die Geschichte erzählt wird, ob subjektiv oder objektiv. Eine präsente Erzählinstanz, wie der Ich-Erzähler oder personale Erzähler, tendiert dazu, das Geschehen subjektiv zu erzählen, eine nicht-präsente Erzählinstanz, wie der allwissende oder neutrale Erzähler, gibt das Geschehen tendenziell objektiv wieder (Brössel, 2014, S. 85). Da in Filmen der »fiktive Erzähler« (Schmid, 2014) eine untergeordnete Rolle spielt oder als Erzählinstanz vollkommen von der Kamera übernommen wird, bietet es sich für eine filmische Schreibweise an, sowohl den fiktiven Erzähler als auch den fiktiven Leser so implizit wie möglich zu halten. Die neutrale Erzählperspektive ist die, welche am besten eine filmische Erzählung imitieren kann, da sie kein Teil der Geschichte ist und diese auch nicht kommentiert oder in irgendeiner Weise urteilt. Sie gibt die Handlung neutral wieder und imitiert am ehesten die filmische *Kamera*, denn filmische Schreibweise ist die, in der die Erzählinstanz die Geschichte objektiv und visuell greifbar wiedergibt (Brössel, 2014, S. 76). Dabei geht es vor allem darum, die Handlung neutral wiederzugeben, ohne an eine spezifische Figur gebunden zu sein. Ein Gegenbeispiel einer filmischen Schreibweise wäre ein Roman in Briefform, bei dem der fiktive Erzähler an einen direkten, fiktiven Leser schreibt oder spricht. Minimiert man die Existenz des fiktiven Lesers, gerät der konkrete Leser näher an die Figur und die dargestellte Welt, ohne explizit darauf hingewiesen zu werden, dass da eine Figur ist, an die sich die gesamte Geschichte des fiktiven Erzählers richtet. Stattdessen kann sich der konkrete Leser leichter vorstellen, dass sich die gesamte Erzählung an ihn direkt richtet. Ein Film kann aber auch, wie in der Literatur, verschiedene Erzählperspektiven einbinden, in dem er in subjektive Erzählperspektiven springt. Auf diese Weise können die Zuschauer:innen das Geschehen aus den Augen einer

beteiligten Person, wie bei einem Ich-Erzähler oder einem personalen Erzähler, sehen. Diese Perspektiven werden in einem klassischen Film jedoch eher sparsam eingesetzt, weshalb sich die nächsten Kapitel bei der Erwähnung der filmischen Perspektive auf die gewohnte objektive Ausgangslage eines klassischen Films beziehen.

Zeitliche Perspektive

»Die Minimalbedingung der Narrativität ist, dass mindestens eine Veränderung eines Zustands in einem gegebenen zeitlichen Moment dargestellt wird« (Schmid, 2014, S. 3). Diese Veränderung kann sich auf die Charaktere, die Handlung, die Umgebung oder andere Aspekte der Geschichte beziehen, wobei es ausreicht, wenn sie durch die Darstellung von zwei gegensätzlichen Zuständen abgebildet wird. Die Einzigartigkeit der filmischen Wirkung liegt im filmischen Bilderflusse, der Raum, Zeit, Perspektiven und Rhythmus einbezieht. Die Herausforderung für den Roman ist es, ähnliche Wirkungen mit sprachlichen Mitteln zu erzielen. Dabei ist die zeitliche Perspektive von entscheidender Bedeutung für die Struktur und den Verlauf von Geschichten. Sie bestimmt, wie Ereignisse präsentiert werden, und kann die Art und Weise, wie Leser:innen eine Geschichte erleben, stark beeinflussen.

Erzählzeit und erzählte Zeit

Ein wichtiger Aspekt ist die Unterscheidung zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit. Die Erzählzeit bezieht sich auf die Zeit, die benötigt wird, um eine Geschichte zu erzählen, während die erzählte Zeit die tatsächliche zeitliche Abfolge der Ereignisse innerhalb der Handlung darstellt. Diese Unterscheidung ermöglicht es Autor:innen und Regisseur:innen, die Zeit auf verschiedene Weise zu manipulieren und die Struktur ihrer Geschichten zu gestalten.

Vergleicht man verschiedene literarische Werke mit Filmischen, wird deutlich, dass in der Literatur weit häufiger das Präteritum aufzuwinden ist. Dies kommt daher, dass der Erzähler in Romanen oft auf einen abgeschlossenen Handlungsablauf zurückblickt, wodurch eine Abweichung zwischen der Erzählzeit und der erzählten Zeit entsteht und die Leser:innen eine distanzierte Position zum Geschehen einnehmen. Filmische Skripte hingegen werden beinahe

ausnahmslos im Präsens verfasst. Und auch im Film bekommen die Zuschauer:innen schnell das Gefühl bekommt, mit den Figuren im Geschehen zu sein. Zudem wird in Filmen die erzählte Zeit häufig komprimiert. Nur selten kommt es vor, dass ein Film die erzählte Zeit der Erzählzeit angleicht, weil der Film auf diese Weise eine schleppende Wirkung bekommt. In wenigen Situationen wird genau diese Wirkung aber auch als technisches Mittel benutzt werden, um die Emotionen der Zuschauer:innen zu verstärken.

Durch die Verwendung des Präsens in der Literatur wird der filmische Effekt imitiert und die Distanz zwischen Leser:innen und Geschehen verringert oder sogar aufgehoben. Denn das präsentische Erzählen in Verbindung mit dem Verzicht auf explizite Beschreibungen, was eine Angleichung von erzählter Zeit und Erzählzeit zur Folge hat, vermittelt den Leser:innen ein ähnliches Gefühl von Unmittelbarkeit, wie es auch bei der Betrachtung eines Films zustande kommt. Auf diese Weise befinden sich die Leser:innen mitten im Geschehen, Informationen prasseln auf sie ein, wodurch es zu einer filmähnlichen Wirkung kommt. Denn der filmische Erzählrhythmus erfordert, dass literarisch häufig auftretende Abschweifungen und Nebenhandlungen minimiert werden, damit der Fokus auf die Handlung der Hauptfigur gelegt wird. Die Verwendung dieses Erzählrhythmus in der Literatur hilft, ausschließlich wichtige Informationen in den Text miteinzubauen, wodurch die Geschichte mehr Spannung und Fluss bekommt.

Räumliche Perspektive

Die Narratologie bietet Werkzeuge, um zu analysieren, wie Autor:innen in der Literatur Räume mental konstruieren und vermitteln, während Filmemacher physische Räume durch die Inszenierung schaffen (Chatman, 1990). Der Raum ist wichtig für die Figuren, da er ihren Handlungen und Bewegungen einen Rahmen bietet. Gleichzeitig entsteht der Raum erst durch die Informationen, die die Leser:innen oder Zuschauer:innen durch ihre Wahrnehmung erhalten und die ihnen einen Blickwinkel auf die Umgebung geben. »Die räumliche Perspektive wird konstituiert durch den Ort, von dem aus das Geschehen wahrgenommen

wird, mit den Restriktionen des Gesichtsfelds, die sich aus diesem Standpunkt ergeben« (Schmid, 2014, S. 123). Dabei spielt der Standpunkt und Blickwinkel des Wahrnehmenden eine entscheidende Rolle. Figuren oder erzählende Instanzen können einen bestimmten Standpunkt einnehmen, der ihre Sichtweise beeinflusst. Es ist wichtig, zu verstehen, wie Literatur und Film den Raum darstellen und wie dies die Bedeutung und Interpretation der Handlung beeinflusst (Brössel, 2014, S. 98).

Die Beschreibung von Orten in der Literatur ist vergleichbar mit der Kameraperspektive in Filmen. Ähnlich wie in Filmen können Autor:innen in der Literatur zwischen verschiedenen Perspektiven wechseln, um die Handlung aus verschiedenen Blickwinkeln zu beleuchten. Dies ermöglicht es den Leser:innen, unterschiedliche Einblicke in die Geschehnisse zu erhalten und verschiedene Charaktere besser kennenzulernen. »Die perzeptive Perspektive fällt häufig mit der räumlichen zusammen, aber das ist nicht notwendig. Der Erzähler kann die räumliche Position der Person einnehmen, ohne die Welt mit den Augen dieser Person wahrzunehmen« (Schmid, 2014, S. 128). Durchdachtes Wechseln der Perspektive ist sowohl für Autor:innen als auch für Filmemacher:innen eine Weise, um Spannung aufzubauen, komplexe Handlungsstränge zu entfalten und die Welt ihrer Geschichten zu erweitern. In Filmen wird Räumlichkeit durch Kamerafahrt, Bildaufteilung, Blickwinkel und viele weitere Mittel festgelegt. Autoren nutzen sprachliche Mittel wie Adjektive, Metaphern und Beschreibungen, um Orte lebendig werden zu lassen und den Leser:innen ein klares Bild von ihnen zu vermitteln. Auf diese Weise lenken sie die Wahrnehmung der Leser:innen und heben die Bedeutung bestimmter Orte hervor, um eine einzigartige Erzählung zu schaffen.

Szene und Setting

Die Szene und das Setting bilden das Gerüst, auf dem eine literarische Handlung ruht. Es umfasst den Ort, die Zeit und die soziale Umgebung, in der eine Handlung stattfindet. Ähnlich wie im Film schafft die Szene in der Literatur die Atmosphäre, in der sich die Charaktere bewegen und beeinflussen ihre Entscheidungen. »Allerdings soll das Szenarium den Film nicht z. B. durch eine bilderreiche Sprache nachahmen, sondern das Sichtbare und Hörbare mit literarischen Mitteln darstellen, was der Film mit filmischen Mitteln verwirklicht« (Paech, 2017, S. 112). Was im Film zum einen durch Locations, Kleidung und Requisiten erzählt wird,

müssen die Autor:innen in ihren Büchern beschreiben. Und genau wie Filmemacher:innen sollten sich Autor:innen viel Zeit für das Finden und Auswählen ihrer Szenenorte nehmen. »Beides, die mobile perzeptive Perspektive wie auch die detailreichen Beschreibungen des Raums, liefern die Grundlage für die inszenierte Visualität der Erzählung« (Brössel, 2014, S. 88). Dabei haben Autor:innen den Vorteil, dass sie ihre Geschichte nicht nur an bestehenden Orten abspielen lassen können, sondern auch ohne großen Aufwand an fiktiven. Ähnlich wie im Film können sie in der Literatur zwischen verschiedenen Settings wechseln, um die Handlung voranzutreiben und die Leser:innen zu überraschen. Durch den Wechsel zwischen verschiedenen Orten und Zeiten können sie Spannung aufbauen, komplexe Handlungsstränge entfalten und die Vielschichtigkeit ihrer Geschichten verdeutlichen. Ein geschickt inszenierter Wechsel der Settings kann dazu beitragen, die Aufmerksamkeit der Leser:innen zu fesseln und sie dazu zu bringen, weiterzulesen. Jedoch haben Bücher im Gegensatz zum Film den Nachteil, dass die Beschreibung des Settings besonders gut sein muss, damit sich die Leser:innen überhaupt den Ort vorstellen und sich in die Geschichte hineinversetzen können. Die Beschreibung von Szenen umfasst die Darstellung des physischen Umfelds, in dem sich die Handlung abspielt. Autor:innen nutzen sprachliche Mittel wie detaillierte Beschreibungen, sinnliche Details wie Gerüche und Geschmäcke, und metaphorische Sprache, um Szenen lebendig werden zu lassen und den Leser:innen ein klares Bild der Umgebung zu vermitteln. Durch eine präzise und einfallsreiche Beschreibung können sie die Atmosphäre einer Szene prägen und die Leser:innen tiefer in die Handlung eintauchen lassen. Das Setting kann in der Geschichte eine symbolische Bedeutung haben und dazu dienen, bestimmte Themen oder Stimmungen zu unterstreichen. Individuelle und kreative Settings lassen Geschichten aus der Masse stechen, sodass sie in Erinnerung bleiben. Außerdem beeinflusst die Entscheidung zwischen einer statischen und dynamischen Szene, sowohl in der Literatur als auch im Film, den Lese- und Bilderfluss. Eine Verfolgungsjagd hat eine andere szenische Dynamik als ein romantisches Date und erst durch das harmonische oder kreative Verbinden von Setting, Handlung und Figuren entsteht eine für die Leser:innen und Zuschauer:innen ansprechende Szene.

Szeno- und kinematographische Darstellungsmöglichkeiten im Roman

Wenn von einem Roman gesagt wird, dass er sich liest wie ein Film, bedeutet das oft, dass er in der Lage ist, eine umfassende Welt mit all ihren Details zu erschaffen. Man stellt sich kurze, eigenständige Szenen vor, die miteinander verbunden sind, um Spannung aufzubauen und die auf einen unausweichlichen Höhepunkt zuzusteuern. Dabei wird großer Wert auf eine detaillierte und bildhafte Sprache, traumähnliche oder halluzinatorische Sequenzen sowie filmanaloge Effekte gelegt. Diese Elemente werden durch Dialoge, eine Erzählerstimme oder den narrativen Einsatz filmischer Techniken wie Parallelmontagen, Nahaufnahmen und Kameranäherungen erzeugt. Der Begriff »Kinematografie« verdeutlicht, dass zwei Dimensionen zusammenkommen: die visuelle Darstellung und die Bewegung in der Zeit. Diese Vorstellung eines »kinematischen« oder »kinematografischen« Romans spiegelt eine zeitgemäße Sichtweise wider, die durch die allgemeine Verfügbarkeit und Globalisierung von Filmen, die dem klassischen Hollywood-Erzählmodell folgen, sowie durch die technische Integration von Sprache und Bild im Tonfilm geprägt ist (Benthien & Weingart, 2014, S. 742).

Bildsprache und visuelle Ästhetik

Filmemacher:innen nutzen visuelle Elemente wie Bilder, Bewegung, Licht und Farben, um eine Geschichte zu erzählen. Diese visuellen Reize werden auditiv verstärkt, um die Emotionen bei den Zuschauer:innen zu beeinflussen und zu maximieren. All dies führt dazu, dass der Zuschauer und die Zuschauerin unmittelbar in das Geschehen versetzt wird. Außerdem sehen alle Zuschauer:innen dieselben Szenen und dasselbe Bild, was zu einem gemeinsamen visuellen Erlebnis für das Publikum führt. In der Literatur werden filmische Elemente oft mit Metaphern oder anderen sprachlichen Mittel übersetzt, um eine bildliche Sprache zu erzeugen. Dabei muss sich der literarische Erzähler auf die kreative Vorstellungskraft der Leser:innen verlassen, wobei Beschreibungen und bildliche Sätze als Stütze und Wegweisung dienen. Er hinterlässt Leerstellen, die die Leser:innen selbst ausfüllen müssen. Dennoch kann auch ein literarischer Text, der sich ausschließlich sprachlicher Zeichen bedient, bildlich sein, da der Begriff Bild sowohl mentale als auch konkrete Bilder umfasst (Benthien & Weingart, 2014, S. 99). Diese Bilder können jedoch niemals die Wirklichkeit abbilden, da sie nicht in

visueller Form, sondern imaginiertes Darstellung präsentiert werden. »Film kann Wirklichkeit auch nicht abbilden, aber er kann dies viel besser behaupten. Filme wirken authentischer, weil sie den Weg vom Ereignis zur Vorstellung kurzschließen« (Neuhaus, 2008, S. 13). Und obwohl sich ein Roman nicht wie ein Film anfühlen muss, um erfolgreich zu sein, können filmische Strukturen helfen, eine Geschichte visuell und lebhaft zu erzählen. »Überhaupt ist der Film neben der Fotografie das führende Medium für die Entwicklung einer Visualität auch des Textes – nicht nur durch die Wiederentdeckung von Kameratechniken wie der Fokalisierung im Blick des Erzählers, sondern schon durch seine narrative Sonderstellung zwischen den von Lessing benannten Gegensätzen von handlungsorientiertem Text und körperbetontem Bild« (Benthien & Weingart, 2014, S. 319).

Durch die filmische Bildsprache und visuelle Ästhetik soll in der Literatur ein Film aus Sätzen erzeugt werden, welcher aus Worten besteht, die die Kreativität und Vorstellungskraft der Leser:innen anregen, ohne sie zu sehr einzuschränken. Denn obwohl jeder Leser und jede Leserin dieselben Worte liest, führen diese zu individuellen mentalen Bildern, die auf persönlichen Erfahrungen und Emotionen basieren, da jeder Mensch die Beschreibungen auf individuelle Weise interpretiert. Dies führt dazu, dass ein und dasselbe Buch bei Leser:innen unterschiedliche Bilder und Vorstellungen hervorruft. Auch wenn dies zur Folge hat, dass es nicht, wie beim Film, das eine gemeinsame visuelle Erlebnis gibt, haben Bücher den Vorteil, dass sie Leser:innen die Freiheit geben, die Geschichte nach ihrem eigenen Ermessen zu interpretieren und eigene Details hinzuzufügen. In diesem Punkt liegt auch gleich eine Schwierigkeit bei Literaturverfilmungen. Da viele Leser:innen beim Lesen des Buches bereits ihre eigene Visualisierung der Geschichte im Kopf haben, geschieht es oft, dass sie sich im Film nicht in die Geschichte hineinversetzen können, weil sie zu sehr von ihren eigenen Vorstellungen abweicht. Jedoch macht dieser Punkt Literatur zeitloser als Film, da selbst durch alte Literatur neue und moderne Bilder erschaffen werden. Außerdem entsteht durch die individuellen Bilder auch eine individuelle Verbindung zwischen den Leser:innen und der Geschichte, welche meist intensiver ist als eine Bindung zu einem Film, da Leser:innen ihre eigenen Erfahrungen in die imaginierte Welt einbringen. Die Darstellungsformen der zwei Medien haben ihre Stärken und Schwächen und das »eine Medium gegen das andere auszuspielen hilft nicht weiter« (Neuhaus, 2008, S. 9). Viel eher sollte man die Möglichkeiten des jeweiligen Mediums abwägen und ausschöpfen, sie miteinander verknüpfen und zuschauen, wie unterschiedliche Arten von Kunst erstehen.

Camera-Eye Technik

Die Erzählperspektive hat einen großen Einfluss auf die Bildsprache und damit auch darauf, wie Leser:innen und Zuschauer:innen die Geschichte und die erzählte Welt wahrnehmen. In der Literatur wird die Perspektive oft durch die Wahl des Erzählers bestimmt, sei es ein Ich-Erzähler, ein personaler, allwissender oder neutraler Erzähler. Im Film wird die Perspektive durch die Kameraführung und Einstellungen festgelegt. Da das filmische Erzählen von der narrativen Instanz und ihrem Verhalten abhängt, ist sie für die Untersuchung von filmischen Elementen in der Literatur besonders entscheidend (Brössel, 2014, S. 85).

Zunächst muss beachtet werden, dass es in der Literatur, im Gegenteil zum Film, immer einen Erzähler gibt, der die Geschichte vermittelt, weshalb lediglich eine scheinbare Simultaneität von Geschehen und Vermittlung simuliert werden kann. Im Film wird diese Erzählinstanz durch die Kamera ersetzt, jedoch kann, sowohl die Aufnahme einer Kamera als auch der Erzählerblick nie völlig objektiv sein, da der Blick stets vom subjektiven Standpunkt des Erzähler-Beobachters beeinflusst wird. Und doch kann der Grad der Subjektivität reduziert werden und eine objektive Darstellung simuliert werden, in dem der Erzähler das Visuelle nicht in Beziehung zu einem Bewusstsein setzt und rein visuell erzählt.

Hier kann die Camera-Eye Technik im Roman eingesetzt werden. Die Technik schafft eine szenische Darstellung, die die Leser:innen direkt in das Geschehen hineinzieht und ermöglicht eine szenographische Darstellung, bei der Ereignisse wie im Film offenbart und nicht subjektiv erzählt werden. »Ihre Funktionen bestehen in der Erfassung und Darstellung des Raums (in visueller und auditiver Hinsicht) und insgesamt in der Erzeugung einer raumzeitlichen Kontinuität, aber ebenso in der Strukturierung der Erzählung, indem Multiperspektivität zum Erzählprinzip par excellence erhoben wird. Die Camera-Eye Technik kann beidem dienen: einer angestrebten objektiven Darstellung der erzählten Welt und der Amplifikation des Zusammenhangs von Subjektivität und Weltkonstruktion« (Brössel, 2014, S. 97).

Der Erzähler wird bei Anwendung dieser Technik in der Literatur zu einem direkten Beobachter und lässt bei der Erzählung alles weg, was für die Kamera belanglos ist, weshalb er nur das weitergibt, was die Linse sieht. »Die Kamera ist nicht betroffen, erstaunt oder

angewidert, sondern steht dem Objekt extrem entfremdet gegenüber« (Greiner, 1985, S. 12–21). Sobald alles nicht visuell Wahrnehmbare, wie Gefühle und Gedanken, den Leser:innen verschwiegen wird, verstärkt sich der Eindruck des filmischen Erzählens. Die Auffassung wird also entmenschlicht. Der Erzähler gibt die Handlung unkommentiert und unbewertet weiter, sodass er vielmehr zu einem Beobachter wird und sein Blick zur vermittelnden Instanz. Und genau dieser Blick, der auf persönliche Wahrnehmung verzichtet, kann als filmisches Element eingesetzt werden, um die *Kamera* zu simulieren und imitieren. Der Erzähler ist sozusagen eine »Entpersönlichung des Bewusstseins, das gewissermaßen das Kameraauge trägt« (Stanzel, 2008).

Unterstützt werden kann der Effekt, wenn den Leser:innen zu den inneren Konflikten und Gefühlen auch detaillierte Beschreibungen enthalten werden. Dadurch entsteht der Effekt, in der Zeit, also im Präsens wie auch im Film zu sein und nicht durch unnötige Details aufgehalten zu werden. Außerdem ist das Bewusstsein des Kameraauges nicht fähig, in die Vergangenheit oder Zukunft zu blicken, sondern ist auf die Wahrnehmung der Außenwelt beschränkt. Auf diese Weise erleben Leser:innen die Ereignisse mit, während sie gleichzeitig eine Distanz zu den Charakteren bewahren und sie kritisch betrachten können. Dabei bleibt es ihnen offen, die Handlung mit ihrem eigenen psychologischen und kulturellen Wissen zu ergänzen, welches sie bereits kennen. Meistens wird der Text jedoch erst durch ihre Anteilnahme und Einfühlung lebendig und sinnvoll (Benthien & Weingart, 2014, S. 207).

|Ein Schwarm Schwalben taucht aus dem Süden aus und versammelt sich in einer grauen Wolke am Himmel. Ihre silhouettenhaften Konturen bilden sich scharf gegen den orangefarbenen Himmel ab. Sie bilden eine harmonische Linie, bevor sie sich in vollkommener Synchronizität in die Luft erheben. Die Luft vibriert mit dem Klang ihrer Flügelschläge. Und plötzlich brechen sie auseinander, eine explosionsartige Entfaltung von Hunderten Flügel, bevor sie wieder zusammenfinden und weiterziehen. |

Die vorliegende Szene wird mit der Camera-Eye Technik, also einem neutralen und objektiven fiktiven Erzähler, erzählt. Es wird nur das wiedergegeben, was die Leser:innen durch eine Kamera ebenfalls sehen würden, weshalb diese Schreibweise als filmisch betitelt werden kann. Lässt der Erzähler Leerstellen, die dafür bestimmt sind, von den Leser:innen mit Gedanken und Gefühlen aufgefüllt zu werden, gibt er aber auch immer gleichzeitig mehr über

seinen eigenen Charakter preis, weshalb kein literarischer Erzähler die Kamera perfekt imitieren kann. Dennoch können filmische Techniken, wie der Camera-Eye Technik, in der Literatur eingesetzt werden, um beispielsweise die Unfähigkeit der Erzählfigur zu präsentieren, »Gefühle zu äußern und persönliche Verhältnisse zu klären« (Brössel, 2014, S. 88).

Kameraperspektiven

Nicht nur die Kamera kann imitiert werden, sondern auch einzelne Kameratechniken und Perspektiven. Wird in einer Szene beispielsweise lediglich das Gesicht einer bestimmten Person oder eines Gegenstandes beschrieben, gleicht dies der Nahaufnahme einer Kamera. In speziellen Situationen kann auf diese Weise Spannung aufgebaut werden, da durch die objektive und sehr entfremdete Sicht auf ein Detail deutlich wird, dass dieser existiert, ohne wegzunehmen, welche Rolle er in der Geschichte spielt. Beispielsweise kann auf diese Weise auf eine mögliche Tatwaffe hingedeutet werden. Sobald die Aufmerksamkeit der Leser:innen durch das begrenzte Sichtfeld einer Kameralinse gelenkt wird, entsteht auch gleichzeitig ein Bruch mit der normalen, natürlichen Wahrnehmung, die der menschliche Blick bietet, wodurch der thematisierende Gegenstand nicht nur objektiv dargestellt, sondern auch entfremdet wird.

Durch Überlegungen, wo die Kamera stehen und was sie sehen würde, kann klargestellt werden, was im Fokus der Szene stehen soll und welche Beschreibungen und Figuren die Szene voranbringen. Schließlich bringt es nichts, den gesamten Raum zu beschreiben und die Staubkrümel auf dem Esstisch hervorzuheben, wenn es weder für die Geschichte noch für die Figuren eine Rolle spielt. Wird die Geschichte in der Ich-Erzählung wiedergegeben, kann mit der Ausführung dieser Frage auch dargestellt werden, wo sich die Person im Raum befindet. Steht sie beispielsweise direkt vor einer Person, kann durch das Beschreiben der Augenpartie der anderen Person sowohl der räumliche als auch emotionale Abstand zwischen ihnen dargestellt werden, ohne ihn in Worten zu nennen. Hier wird noch einmal deutlich, dass der Erzähler die Kamera lediglich imitieren, aber nicht vollständig abzeichnen kann. Denn wenn sich der Erzähler auf einen bestimmten Aspekt einer Szene konzentriert, wie etwa auf die

Hände eines Charakters, wird damit zwar eine ähnliche Wirkung erzielt wie bei einer filmischen Großaufnahme, jedoch gibt er gleichzeitig Einblicke in den Zusammenhang zwischen seiner Figur und ihrer Sicht auf die erzählte Welt. Es gibt Perspektiven, wie zum Beispiel die Vogelperspektive, die sich besonders für die Simulation einer Kamera anbieten, da sie einen neutralen Blickwinkel bieten.

|Die Sonne berührt die Bergspitze. Davor, am Hang im Tal, liegen verstreut bunte Häuser. Aus einem davon zischt ein blaues Fahrrad hervor, biegt auf die Straße, fliegt an einem Rapsfeld vorbei. Der orangene Helm reflektiert die Sonnenstrahlen, darunter flattern blonde Haare im Wind. Das Fahrrad rollt den Hang hinab, in eine Straße, wo Häuser wie Familien stehen, wie Zwillinge und Drillinge und andere Verwandte, alle weiß verputzt mit rotem Ziegeldach und großen Fenstern. In der Mitte der Straße führt ein kleiner Weg an dem Spielplatz vorbei, durch eine enge Gasse, die mit Steinmauern begrenzt ist, zu dem Stadtkern. In der Fußgängerzone ist die Straße ungerade gepflastert. Der Lenker des Fahrrads vibriert, während er von dem Schatten gejagt wird, den die Dämmerung über die Stadt schickt. Geschäft reiht sich an Geschäft und die Fassaden der aneinander gelehnten Häuser wechseln von maisgelb zu rosa zu graublau zu bernstein. Hinter ihnen ragt der Turm der Dorfkirche hervor mit einer Uhr, die sagt, dass es fünf vor sechs ist. Bremsen quietschen vor dem plätschernden Brunnen. Das Fahrrad kommt zum Stehen, direkt vor einem hochgewachsenen, jungen Mann mit Sonnenbrille. Lilly zieht den Helm aus, steigt ab und dreht sich zu ihm um. Ihre Augen glühen mit den letzten Sonnenstrahlen, bevor ihr Funken von dem Schatten auf seinem Gesicht wie eine Zigarette auf dem Boden ausgedrückt wird. |

In dieser Szene wird zunächst in einer distanzierten Betrachtung des Handlungsortes erzählt, bevor die Erzählperspektive auf die Figur übergeht. Die Darstellungsweise nutzt die neutrale Perspektive, ohne subjektive Einflüsse einzubringen. Die visuelle Betrachtung der Szene ermöglicht es, die Umgebung zu erfassen, bevor der Fokus auf die Handlung und die Charaktere gerichtet wird. Auf diese Weise entsteht eine »literarische Herangehensweise, die die Wirkung von Bewegtbildern nicht nur beschreibt, sondern diese nachvollzieht und mit den Mitteln der Literatur reinszeniert« (Benthien & Weingart, 2014, S. 745).

Filmische Übergänge

Ein Ansatz, um filmische Übergänge in die Literatur einzubringen, ist die Verwendung von Absätzen oder Kapitelwechslern, um eine ruckartige oder fließende Bewegung von einer Szene zur nächsten zu erzeugen. Ähnlich wie bei einem Filmschnitt können kurze, prägnante Absätze einen abrupten Übergang zwischen Handlungsorten, Zeiten oder Perspektiven signalisieren. Auf der anderen Seite stellen längere, fließende Abschnitte eine nahtlose Verschmelzung von Szenen oder Gedanken dar, ähnlich wie bei einer geschmeidigen Überblendung im Film.

|Greta springt die Felder hinab. Das Gras umspielt ihr Knöchel, die Sonne brennt ihr im Nacken. Sie pflückt Blumen und Halme, flechtet sie zu einem Kranz, während eine Libelle an ihr vorbeirast. Jemand ruft ihren Namen und sie blickt hoch. Grüne Täler und weiße Wolken werden zu grüner Tafel und weißer Kreide und es ist nicht Sommer, sondern immer noch Winter und Greta sitzt immer noch auf ihrem Platz in der Schule. Die Wände sind grau und eine Gänsehaut kriecht über ihre Arme. Ihre Augen schwenken wie ein fliegender Vogel durch den Raum, von der Tafel über die Köpfe ihrer Mitschüler, bis zu den Augen ihrer Mathelehrerin. |

Diese, an die filmmediale Realisierung der Überblende erinnernde, Art des Übergangs zwischen Traum und Realität unterstreicht das langsame Erwachsen aus den Gedanken und damit auch das zögerliche Zurückkehren in die Realität. Am Ende der Szene wird zudem der filmische Schwenk als Technik benutzt, um die Leser:innen durch den Klassenraum zu führen. Ähnlich wie im Film kann der literarische Schwenk dazu dienen, die Aufmerksamkeit gezielt auf ein bestimmtes Detail, in diesem Fall die Augen der Mathelehrerin, zu lenken, um die Erzählung voranzutreiben. Außerdem wird durch den Schwenk der Raum mit einbezogen, sodass die Leser:innen mehr Orientierung bekommen und sich die Szene bildlicher vorstellen können.

Ein Ansatz zur Darstellung von Abblenden in der Literatur besteht darin, den Abschluss eines Abschnitts oder Kapitels durch eine gezielte Verwendung von sprachlichen Bildern oder Metaphern zu kennzeichnen, die das Gefühl des allmählichen Verschwindens oder der schleichenden Auflösung vermitteln. Dies kann durch Beschreibungen von sich verflüchtigen Landschaften, verblassenden Geräuschen oder Gedanken erreicht werden, die dem Lesenden ein Gefühl des Abschiednehmens vermitteln. Ein weiterer Ansatz besteht darin, den Übergang zwischen Szenen oder Kapiteln durch eine bewusste Verlangsamung des

Erzähltempo zu kennzeichnen, um den Eindruck einer allmählichen Verblässung zu erzeugen. Dies kann durch die Verwendung von langsamen, beschreibenden Passagen erreicht werden, die den Lesenden dazu einladen, in die Welt der Geschichte einzutauchen und sich Stück für Stück von der vorherigen Szene zu lösen.

|Blut klebt an den Wänden und auf dem Boden. Es schwimmt in der Badewanne. Einen Atemzug lang starrt sie, mit kribbelnden Fingern und verdrehtem Magen, bevor die Konturen des Badezimmers nach und nach verblässen. Ihr Sichtfeld wird gräulich und schließlich fällt sie mitten ins Schwarz.

Als das Licht zurückkehrt, liegt sie auf dem Boden und sieht zu, wie sich die Zimmerdecke langsam beige färbt. Nur vereinzelte dunkle Flecken bleiben zurück und eine einsame Fliege, die von links nach rechts wandert. |

In dem literarischen Beispiel wird sowohl eine filmische Abblende als auch eine Aufblende illustriert, wobei die Verwendung der Leerzeile als stilistisches Element den visuellen Effekt des Schnittes verstärkt und den Szenenwechsel verdeutlicht. Die Funktionen von filmischen Übergängen in Romanen sind vielfältig und reichen von der Verknüpfung von Handlungssträngen über die Manipulation der Zeit bis hin zur Erzeugung von Spannung und Atmosphäre.

Struktur und Rhythmus

Das Besondere der Kinematografie ist es, dass sie sehr mühelos das Bild in ständiger Bewegung hält, »denn, wie der Name ‚Kinematografie‘ schon besagt, kommen zwei Dimensionen zusammen: das Grafisch-Visuelle und das Zeitlich-Kinetische, Bild und Bewegung (Benthien & Weingart, 2014, S. 319). Das ist auch der Grund, weshalb Filme als Vorbild für die literarische Darstellung des Sehens dienen. In beiden Medien werden zeitliche Elemente durch verschiedene Erzähltechniken vermittelt, darunter lineare Erzählungen, Rückblenden, Flashbacks und Montage. Jede dieser Strukturen hat unterschiedliche Auswirkungen auf die Wahrnehmung der Zeit und trägt dazu bei, die Geschichte auf individuelle Weise zu präsentieren.

Temporalität und Chronologie

Die Montage, als eine filmische Technik zur zeitlichen Organisation von Bildern, findet durch das Zusammenfügen verschiedener Texte oder Textteile auch in der Literatur ihren Platz. Während Montagen im Film oft durch harte Schnitte und kurze Szenenwechsel dargestellt werden, gestaltet sich die filmische Montage in der Literatur schwieriger nachweisbar, was daran liegt, dass literarische Werke oft über ähnliche Techniken verfügen. Auch Autor:innen erzählen Geschichten, die nicht linear sind, also nicht einfach von A nach B verlaufen, sondern sprunghaft oder fragmentiert sind (Paech, 2017, S. 129). In diesem Fall wird nicht immer die Perspektive der Erzählinstanz zersplittert, »sondern vielmehr der Gegenstand ihrer Betrachtung: der diegetische Raum« (Brössel, 2014, S. 95). Und auch dort lassen sich Hinweise auf eine montageartige Struktur in literarischen Texten finden, insbesondere durch das Zusammensetzen und Aufbrechen von verschiedenen Szenen oder Perspektiven ohne jeglichen Kommentar des Erzählers. Im Gegensatz zum Film verfügt die Literatur über einen Erzähler, der den Sprung erklären und die Leser:innen auf diese Weise schneller in die neue Zeit oder Welt einführen könnte. Das Medium Film löst dieses Problem oft mit der Bildsprache, in dem früher oder spätere Handlungsstränge in einem anderen Farbton oder einer anderen Bildsprache vermittelt werden. Wenn der Roman nun ebenfalls lediglich durch das Erzählen der Welt und der Bildsprache den neuen Abschnitt beginnt, kann dies auf die Nachahmung einer kinematographischen Technik hindeuten. In einer filmischen Montage in der Literatur würde auf den erklärenden Kommentar verzichtet werden. Außerdem fallen filmische Montagen in der Literatur besonders dann auf, wenn sie in harten Schnitten mit kurzen Abschnitten geschrieben werden, da diese Form der Montage in der Literatur unüblich ist. Besonders deutlich wird eine Montage wenn verschiedenen Bilder, welche Ortssprünge oder Zeitsprünge thematisieren, unkommentiert und ohne Absatz in einen laufenden Text gesteckt werden. Auf diese Weise können Flashbacks oder einzelne Gedankenschnipsel der Charakter auf kreative Weise festgehalten werden. Außerdem können erwünschte Effekte wie die Verwirrung oder das Rasen von Gedanken dargestellt werden, jedoch kann dieser Effekt im Text auch schnell zu Verwirrung bei den Leser:innen führen.

|Und plötzlich sehe ich sein Gesicht in der Menge. Händchenhaltend durch Paris. Erdbeerenpflücken in Dänemark. Das marienblaue Wasser in Marokko. Kühle Badehose auf sonnigem Sand. Zwei Cocktails mit Zitronen am Rand. Sein goldenes Zimmer mit dem schiefen

Leuchtturmgemälde über dem Holzbett. Verstreute Klamotten auf den weißen Fliesen. Pink lackierte Nägel. Zwei nackte Körper auf zerwühlten Laken. Im nächsten Moment verschwindet er mit den Erinnerungen in der Menge. |

Durch das Einfügen verschiedener Textabschnitte in einen geringen Zeitraum wird es Autor:innen ermöglicht, eine komplexe Temporalität zu schaffen, die an filmische Erzählungen erinnern kann (Genette, 1983, S. 34). Und obwohl eine Wirkung der Montage die Verfremdung der Geschichte oder auch eine Form der Provokation sein kann, bedeutet das Zusammensetzen von Dingen aus verschiedenen Quellen, wie es bei einer Montage der Fall ist, nicht unbedingt die Störung des Erzählens der Geschichte. Stattdessen kann die Montage verschiedene Bedeutungen haben. Zum einen kann die Montage dazu verwendet werden, eine Illusion von Wirklichkeit zu schaffen, sie kann eine montageförmig erlebte Realität *nachahmen*. Sie kann jedoch auch Bedeutungen aus der Anordnung oder dem Zusammenprall von Elementen zu einem neuen Zusammenhang *konstruieren*. Verwendet man hingegen Montagen, die bestehende Zusammenhänge *dekonstruieren* und in einer offenen Struktur variable Verbindungen ermöglichen, werden bewusst Widersprüche und verschiedene Sichtweisen integriert, um ein komplexeres ästhetisches Produkt zu schaffen. Kontinuität in Geschichten bezieht sich darauf, wie gut die Geschichte zusammenpasst und wie flüssig sie erzählt wird. Es kann auch bedeuten, dass eine Geschichte in ihrer Form und Struktur zusammenhängend ist. »Prinzipiell kann die Montage neben der Kamera als Mittel zur Visualisierung (i. e. die filmische Medialisierung) einer verbal initiierten Erzählung gelten« (Brössel, 2014, S. 57). Außerdem lässt sich sagen, dass die Montage in der Literatur filmischer wird, je kürzer die verschiedenen Absätze im Text beschrieben werden.

Zeitliche Manipulation

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Manipulation der Zeit durch verschiedene technische Mittel wie Zeitraffung, Zeitlupe und Zeitstopps. Diese Techniken ermöglichen es Autor:innen und Regisseur:innen, die Zeit zu dehnen oder komprimieren und so die Struktur und Dynamik ihrer Geschichten zu beeinflussen. Zum Beispiel kann Zeitraffung verwendet werden, um einen längeren Zeitraum in kurzer Zeit darzustellen, wie etwa das Vergehen der Jahreszeiten

in wenigen Sekunden. Fügt man dieses filmische Element in die Literatur ein, könnten Zeitraffer dargestellt werden, in dem verschiedene Zeitabschnitte in knappen Sätzen erzählt werden.

|*Oktober.* Ich versuche, den Gedanken zu verdrängen, dass sie erst im März wiederkommen wird und drücke sie fest an mich. Ihr Haar riecht nach Zitrone, ihre Haut nach Zuhause. Ich lasse sie los, streiche ihr die Tränen von der Wange, danach mir und beiße mir auf die Lippe, als sie sich umdreht und Minuten später mitsamt ihrem Koffer von einer Menschenmenge verschluckt wird. *November.* Vor mir liegt eine ganze Schale Walnüsse wie kahle Köpfe auf dem Tisch. Ich spalte sie mit dem Nussknacker, pule ihre Gehirne heraus und verschlinge sie wie ein Monster. Alle nacheinander. Ich verschone keinen Einzelnen. *Dezember.* Zarte Kristalle klammern sich an mein Fenster, dahinter fällt Puder vom Himmel. Die Kälte kriecht aus jeder Ecke in mein Zimmer. *Januar.* Ich verstecke mich unter meiner Bettdecke vor dem Winter. *Februar.* Ich male einen weiteren schwarzen Strich in meinen Kalender, blättere eine Seite weiter und blicke auf das rote Kreuz. Achtunddreißig Tage noch. März. Die ersten Blumen blühen. Es ist der erste Frühling, der mich nicht überrascht hat, weil ich so lange auf ihn hin gefiebert habe. Auf meinem Fahrrad gleite ich an einer grünen Wiese vorbei. In der Stadt steigt mir der Geruch von frischem Brot und rohem Fleisch in die Nase. Die Balkontüren stehen offen, Blumen schmücken die Straße; die gute Laune hatte sich zurück in die Häuser geschlichen. Und die Eisdielen hat geöffnet! Das Café daneben stellt Tische nach draußen unter die gelben Schirme. Und plötzlich sehe ich sie. Sie wartet auf mich und ich darf endlich aufhören mit dem Warten. |

In der vorliegenden Szene werden mehrere Monate in einem einzigen Abschnitt dargestellt. Die emotionale Leere und die Sehnsucht des Ich-Charakters wird durch die kurzen Sätze und Beschreibungen zwischen den Monaten Oktober und März dargestellt. Auf diese Weise wird die Zeit in der Geschichte komprimiert, was ausdrückt, dass es in diesen Monaten nichts Erzählenswertes gibt. Ein anderer Ansatz wäre, genau diese Monate, welche durch viel Sehnsucht geprägt sind, besonders lang darzustellen, sodass die Zeit in diesem Abschnitt gedehnt wird.

Eine weitere Möglichkeit zur Zeitdehnung ist die filmische Zeitlupe. Sie kann eingesetzt werden, um bestimmte Momente zu betonen oder zu verlangsamen, um eine intensivere Wahrnehmung zu ermöglichen, wie zum Beispiel eine entscheidende Kampfszene. Zeitstopps können verwendet werden, um einen Moment einzufrieren und die Aufmerksamkeit des Publikums auf ein bestimmtes Detail zu lenken, wie etwa die Einfrierung eines Blicks oder eines wichtigen Gegenstands. Durch die Nutzung dieser technischen Mittel können Autoren

und Regisseure die Zeit in ihren Werken auf vielfältige Weise manipulieren, um bestimmte Stimmungen zu erzeugen, Spannung aufzubauen oder die Bedeutung von Ereignissen hervorzuheben.

|Ich schwang mich aufs Fahrrad und begann zu rollen. Der Wind blies mir ein Grinsen ins Gesicht. Meine Haare flogen hinter mir her. Die Straße wurde steiler. Ich ließ die Bremsen los. Nahm die Kurve scharf. Und plötzlich ein Geist. Von Rechts. Aus dem Nichts. Ich bremste. Zu spät. Mein Hinterrad hob an. Ich schrie. Und flog. Ich flog tatsächlich. Wie ein echter Engel. Und meine Tasche, die eben noch an meinem Lenker gebaumelt hatte, flog ebenfalls. Und eine Mandarine flog daraus. Sie flog durch den blauen Himmel und über ihr flog ein schwarzer Rabe. Wie schön das Fliegen doch war! Ich sah, wie der Vogel seinen Kopf neigte, mich misstrauisch musterte, bevor er noch höher flatterte. Angeber. Meine eigenen Flügel versagten und im nächsten Moment rutschte meine Wange über den Asphalt. Mein Fahrrad quietschte über den Boden und kam einige Meter vor mir scheppernd zum Stillstand. Der Geruch nach Teer stieg mir in die Nase und Tränen rutschten mir in die Augen. |

Die Szene simuliert eine filmische Zeitdehnung in Form einer Zeitlupe. Durch das Einsetzen der zeitlichen Verlängerung im Flug des Erzählers, erhält dieser mehr Zeit, als es in der Realität üblich wäre. Zeitlupen geben die Möglichkeit, Details in den Fokus zu legen und emotionale Momente zu intensivieren. Beide Techniken, sowohl Zeitraffer als auch Zeitlupe, tragen dazu bei, die Erzählung dynamisch zu gestalten und das Tempo der Handlung zu variieren, was zu einer abwechslungsreichen und fesselnden Leseerfahrung führt.

Rhythmus durch Symbole und Effekte

Filme vermitteln mühelos versteckte Details und auditive sowie visuelle Elemente neben der tatsächlichen Handlung. Das Sprichwort »ein Bild sagt mehr als tausend Worte« unterstreicht am besten die Ausdruckskraft visueller Elemente im Vergleich zur literarischen Sprache. Bilder können Informationen und nonverbale Botschaften zum Ausdruck bringen, was es Filmemacher:innen ermöglicht, die visuelle und auditive Ebene einer Geschichte zu nutzen, um die Bedeutung der Handlung zu vertiefen. In einem Buch ist es schwieriger, Details unauffällig zu vermitteln und diese filmische Wirkung zu erzeugen.

Bildkomposition

Die Bildkomposition bezieht sich auf die Anordnung visueller Elemente innerhalb eines Rahmens, sei es auf einer Leinwand oder auf einer gedruckten Seite. Obwohl Literatur und Film unterschiedliche Medien sind, teilen sie viele Gemeinsamkeiten, insbesondere in Bezug auf die Art und Weise, wie sie Bilder und Szenen konstruieren. Sowohl Schriftsteller:innen als auch Regisseur:innen nutzen Bildkomposition, um Stimmungen zu erzeugen, Charaktere zu entwickeln und Handlungen voranzutreiben. Im Film umfasst dies hauptsächlich visuelle Elemente wie Farben und Bewegung, um Emotionen und Stimmungen zu vermitteln, während in der Literatur beschreibende Sprache, Metaphern, Farben und Symbolismus verwendet werden, um ähnliche visuelle Effekte bei den Leser:innen zu erzeugen und eine Art Bildkomposition zu schaffen.

Symbole

Farben und Symbolismus sind unverzichtbare Elemente in der kreativen Welt von Literatur und Film, weil sie den Autoren und Filmschaffenden ermöglichen, über die offensichtliche Erzählung hinauszugehen und subtile, tiefgreifende Bedeutungen zu vermitteln. Dabei dient der Symbolismus als eine Ausdrucksform, welche literarische Werke und Filme miteinander verbindet, da Symbole die Grenzen von Sprache und visueller Darstellung überschreiten. »If

we consider an image to have a concrete referent in the objective world and to function as image when it powerfully evokes that referent, then a symbol is like an image in doing the same thing but different from it in going beyond the evoking of the objective referent by making that referent suggest to the reader or audience a meaning beyond itself; in other words, a symbol is an image which evokes an objective, concrete reality and has that reality suggest another level of meaning. However, the symbol does not »stand for“ the meaning; it evokes an object which suggests the meaning« (Holman & Harmon, 1992, S. 519). Die Autoren Holman und Harmon definieren den symbolischen Charakter von Bildern und betonen, dass Symbole über das bloße Hervorrufen eines objektiven Bezugs hinausgehen. Ein Symbol sei demnach ein Bild, das ein objektives, konkretes Realitätsniveau hervorruft und gleichzeitig einen weiteren Bedeutungsbereich nahelegt. Symbole sind Träger von Bedeutungen und kommunizieren diese als solche. Dabei entsteht die Interpretation von Symbolen oder Zeichen aus menschlichen Erfahrungen und den damit verbundenen Vorstellungen, wobei diese Interpretationen sowohl kulturell als auch historisch beeinflusst und geprägt werden. Die Art und Weise, wie Menschen Symbole aufnehmen und ihre Wirkung erfahren, zeigt sich primär auf einer intuitiven und emotionalen Ebene und erst sekundär erfolgt die Auseinandersetzung auf intellektueller Ebene (Wurm, 2009, S. 26). Da Symbole grundlegende menschliche Erfahrungen und Emotionen reflektieren, liegt ihre Kraft vor allem in der emotionalen Verbindung zu diesen individuellen Erfahrungen. Ein erlebtes Ereignis wird zu einer tieferen Erfahrung, die sich dann in einem Symbol manifestiert und auf intuitive Weise erfahrbar wird, was bedeutet, dass die Wirkung und Bedeutung eines Symbols aus den damit verbundenen Emotionen entsteht (Heumann, 1988, S. 26).

In der Literatur dienen Worte als Symbole, welche es ermöglichen, komplexe Emotionen, Konzepte und Themen auf unterschiedlichen Ebenen zu vermitteln. Sie können aber auch auf unterschiedlichen Ebenen wirken, sei es auf kultureller, historischer oder persönlicher Basis. »Without symbolism there can be no literature; indeed, not even language. What are words themselves but symbols, almost as arbitrary as the letters which compose them, mere sounds of the voice to which we have agreed to give certain significations, as we have agreed to translate these sounds by those combinations of letters« (Symons, 2020). Symons betrachtet den Symbolismus als eine romantische Reaktion auf den Realismus, wobei die unmittelbare, einzigartige und persönliche emotionale Reaktion als angemessenes Kunstobjekt gilt. Die

Literatur strebt danach, diese Emotionen vollständig auszudrücken, und nutzt dafür komplexe und hochprivate Formen der Symbolisierung (Holman & Harmon, 1992, S. 519). Ein Beispiel dafür ist die Verwendung von Allegorien, bei denen abstrakte Konzepte oder Ideen durch konkrete Symbole oder Metaphern dargestellt werden, was die Vermittlung von tiefergehenden Bedeutungen ermöglicht. Aber auch die Verwendung von Metaphern, Neologismen und anderen Techniken des Symbolismus können diese Wirkung erzeugen.

Im Film werden Symbole als visuelle oder akustische Elemente verwendet, um tiefergehende Bedeutungen zu vermitteln, die über die unmittelbare Handlung hinausgehen. Sie sind oft im Subtext eingewebt, wobei der Subtext eines Films verborgene Informationen repräsentiert, die nicht unmittelbar und offensichtlich im Bild dargestellt werden, sondern indirekt vermittelt sind. Audio-visuellen Symbolen wie Bilder, Farben und Gesten dienen als kreatives Werkzeug, um subtextuelle Ebenen zu gestalten und zu verstärken. Ein Beispiel hierfür könnte die Verwendung einer bestimmten Farbe sein, die nicht nur ästhetisch ansprechend ist, sondern auch eine symbolische Bedeutung trägt. Dabei eröffnet die Kombination von Subtext und Symbolen den Filmemacher:innen die Möglichkeit, eine vielschichtige narrative Erfahrung zu schaffen, da die Zuschauer:innen aufgefordert werden, tiefer zu interpretieren und verborgene Nuancen der Geschichte zu entdecken. Gleichzeitig bleibt die Interpretation der Symbole immer den Betrachtern überlassen, wobei die Vielfalt der individuellen Hintergründe und Perspektiven maßgeblich die Wahrnehmung dieser subtilen Botschaften beeinflusst. Außerdem bleibt offen, ob der Rezipient diese subtextuellen Elemente überhaupt entdeckt oder nicht und wenn ja, ob er sie bewusst oder unbewusst wahrnimmt. »Filmemacher können Inhalte und Subtexte zwar inszenieren, aber keine Bedeutung festlegen, vielmehr liefern sie nur das semiotische Potenzial, das dem Betrachter seine individuelle Interpretation ermöglicht« (Röll, 1998, S. 168).

Farbsymbolische Subtexte

Farben sind ein entscheidendes Element in der Filmgestaltung, da sie eine vielfältige Wirkung auf die Zuschauer:innen haben. Die Wahl und Kombination von Farben beeinflussen die Stimmung und Atmosphäre einer Szene maßgeblich (Kamp, 2013, S. 29). Denn Licht und

Farben in Filmen sind keine bloßen visuellen Elemente, sondern tragen tiefe symbolische Bedeutungen in sich. Die Auswahl bestimmter Farben, ob bei der Beleuchtung, der Kulisse oder der Kleidung der Schauspieler, erfolgt gezielt, um den Zuschauer:innen Botschaften und Gefühle zu vermitteln. Durch das gezielte Einsetzen von Farben als Mittel der filmischen Inszenierung wird nicht nur die Grundstimmung des Films beeinflusst, sondern es werden auch symbolische Bedeutungen vermittelt, die das Verständnis und die Interpretation des Films lenken (Wurm, 2009, S. 33). Obwohl die Wirkung von Farben auf jeden Menschen unterschiedlich sein kann, zeigen sie dennoch allgemeine Tendenzen in ihrer psychologischen Wirkung. »Eine Farbe wirkt umso näher, je wärmer sie ist. - Eine Farbe scheint umso entfernter, je kälter sie ist. - Kräftige Farben wirken näher als blasser Farben« (Müller, 2014, S. 125). Das Konzept kann in die Literatur aufgenommen werden, in dem Charaktere, die nah und aufgeschlossen wirken sollen, in warmen, kräftigen Farben und distanzierte Charaktere in dunklen, blassen Farben beschrieben werden. Es folgt eine Liste mit traditionellen Farben und ihrer symbolischen Bedeutung, wobei festgehalten werden muss, dass die Liste nicht abschließend ist und dass die Bedeutung der Farben je nach kulturellem Kontext variieren kann.

Rot: Leidenschaft, Liebe, Wut, Gefahr, Aktivität, Luxus, Wärme, Aggression, Dynamik

Blau: Ruhe, Frieden, Klarheit, Kälte, Harmonie, Unendlichkeit, Hoffnung, Zufriedenheit

Grün: Natur, Fruchtbarkeit, Hoffnung, Neid, Leben, Entspannung, Lebensfreude

Gelb: Licht, Energie, Fröhlichkeit, Optimismus, Veränderung, Reife

Schwarz: Dunkelheit, Trauer, Tod, Geheimnis, Negation, Abgeschlossenheit, Funktionalität

Weiß: Reinheit, Unschuld, Frieden, Kälte, Ordnung, Leichtigkeit, Vollkommenheit, Sterilität

Violett: Mystik, Selbstbezogenheit, Eitelkeit, Einsamkeit, Genügsamkeit, Spiritualität

Orange: Vitalität, Begeisterung, Wärme, Jugendlichkeit, Ausgelassenheit, Freude, Spaß

Braun: Stabilität, Bodenständigkeit, Natürlichkeit, Langeweile, Geborgenheit, Anpassung

Grau: Neutralität, Elend, Ernsthaftigkeit, Nüchternheit, Trostlosigkeit.

(vgl. Kamp, 2013, S.34)

Symbole können im Film weitaus subtiler eingesetzt werden als in der Literatur, da ein Objekt nonverbal auf dem Bildschirm im Hintergrund platziert werden kann. In der Literatur muss dieses Objekt jedoch immer erwähnt werden, da die Leser:innen andernfalls nicht wissen

können, ob es dort ist oder nicht. Auf diese Weise fällt das »Entdeckspiel« weg, welches im Film oft genutzt wird, um diese Symbole subtil in den Handlungsstrang einzuführen. Durch die zahlreichen visuellen und auditiven Mittel, auf die die Filmemacher:innen zurückgreifen können, erhält der Film die Möglichkeit zu einer großen subjektiven Tiefe, welche die Symbolisten in der Literatur suchen. Durch das Einsetzen von filmischen Symbolen und Elementen in den Text, kann auch die Literatur diese Ebene erreichen.

|Sie strahlt zitronengelb und genauso hell wie die Sonne. Oder meine Gitarre. Ich kann die Augen nicht von ihr abwenden. Sie sieht aus wie der Sommer in Person, sie bewegt sich wie Musik und lacht wie Champagner. Ein Blick von ihr fühlt sich an wie ein Shot Espresso in der Kehle. Aber plötzlich legt er ihr einen Arm um die Taille, sein Blick trifft mich wie ein Lastwagen ein Reh auf der Landstraße und eine Gänsehaut breitet sich auf meinen Armen aus. Seine Augen sind dunkelblau, wie die dunklen Stellen im Meer, vor denen ich mich schon als Kind gefürchtet habe und seine Haltung ist dermaßen gerade, dass ich fürchte, man habe seine Wirbelsäule gegen eine Metallstange ersetzt. Neben ihr sieht er aus wie die Pest. |

In dem vorliegenden Textabschnitt wird Farbpsychologie in der Literatur genutzt, um durch visuelle Elemente die Figuren zu charakterisieren. Zwei vollkommen unterschiedliche Personen können demnach auch vollkommen unterschiedliche Farbnuancen einnehmen, die ihren Charakter unterstützen und auf diese Weise bereits ein klares Bild von ihrem Verhalten oder ihren Gewohnheiten machen. Die hellen Farben und die Verbindung zu Symbolen wie der Sonne oder Zitrone helfen dabei, die Figur zu charakterisieren. Der andere Charakter steht dazu mit seinen düsteren Farben und Symbolen im Kontrast als eine distanzierte und kühle Figur. Auf diese Weise werden die Figuren wie im Film durch Beobachtung, Farben und Symbole charakterisiert, ohne dass ihre Charakterzüge explizit beschrieben werden.

Farbpaletten

Bei der Erstellung eines Farbschemas geht es darum, die Filmhandlung und Emotionalität zu maximieren. »Durch gezielte Farbwahl bei den Kostümen und Hintergründen, durch Verwendung von Filtern oder nachträgliche Veränderungen der Farbgebung in der

Postproduktion kann das Verständnis der Erzählung wesentlich unterstützt werden. Z.B. können unterschiedliche Erzählstränge durch Einfärben deutlicher voneinander abgehoben werden, öfter zu sehen ist etwa die generelle Tönung von Rückblenden« (Fuxjäger, n.d.). Auch in der Literatur können ähnliche Effekte erzielt werden, in dem die Autor:innen bewusst ausgewählte Farben und Farbpaletten in ihre Handlung einbeziehen. Durch das Färben eines Charakters, eines Ortes oder einer gesamten Szene, können sie die Atmosphäre der Geschichte beeinflussen und den Leser:innen subtile Hinweise auf die Entwicklung der Handlung geben.

Grundsätzlich gibt es drei gängige Farbschemata, welche am häufigsten in Filmen genutzt werden. Zum einen die monochromatische Farbpalette, die sich dadurch auszeichnet, dass sie eine einzige Farbe in unterschiedlichen Farbtönen, Schattierungen und Nuancen darstellt. Sie zeichnet sich durch ihre subtile und minimalistische Wirkung aus, wobei sie auch kontrastarm und fade wirken kann.



Abbildung 2: Monochromatische Farbpalette
(Farbpalette 2194, 2023)

Analoge Farbpaletten hingegen zeigen drei beieinanderliegende Farben auf dem Farbkreis, welche aus der Grundfarbe, einer unterstützenden Farbe und einer letzten Farbe besteht, die die beiden vorherigen Farben entweder mischt oder zu ihnen als Akzent zur Seite steht.



Abbildung 3: Analoge Farbpalette
(Farbpalette 4445, 2023)

Das dritte Farbschema besteht aus komplementären Farben, die sich auf dem Farbkreis gegenüberliegen und so einen Konflikt darstellen oder einen starken Kontrast zeigen. Das komplementäre Farbschema erhöht die Ausgewogenheit des Bildes.

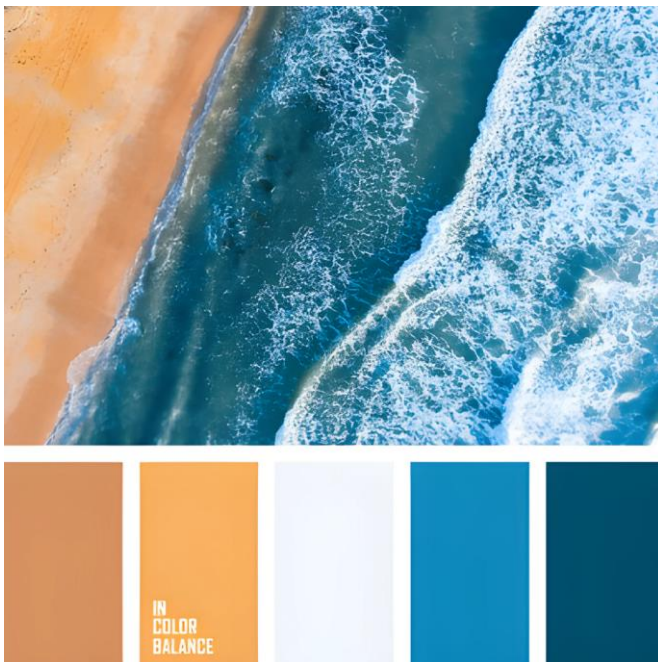


Abbildung 4: Komplementäre Farbpalette
(Farbpalette 4495, 2023)

Die Farbpalette gibt einen ersten Eindruck über die Stimmung der Szene oder sogar des Romans, ohne diese explizit zu nennen. Auch das Beschreiben der Farben von Gegenständen und Figuren spielt dabei eine bedeutende Rolle. Dunkel gestaltete Räume oder Charaktere erzeugen Spannung und Kontraste und der Wandel eines Charakters kann durch das Wechseln seiner Farbe, zum Beispiel in Bezug auf seine Kleidung, dargestellt werden. Wie in der Dramaturgie darf das Konzept mit der Erwartung des Zuschauers spielen und damit Spannung erzeugen: Überraschen, bestätigen oder widersprechen lässt sich auch mit Farbelementen (Olsson, 2022).

|Alles ist wie in Blau getränkt. Schon seit Tagen. Als würde ein bläulicher Schleier vor meinen Augen hängen, der alles ein wenig trist aussehen lässt. Ich kann die Pflanzen in meinem Zimmer mit hängenden Köpfen um Wasser weinen hören und doch schaffe ich es nicht, mein Bett zu verlassen. Die Wolken am Himmel ziehen gräulich vor dem Fenster vorbei. Meine Schwester kommt mit ihrem Spielzeugdelfin herein, springt durchs Zimmer. Sie ist fünf und normalerweise färbt sie vor lauter Energie alle Räume bunt. Heute sieht selbst sie seltsam blassblau aus. |

Die vorliegende Szene ist in einer monochromatischen Farbpalette gehalten, wodurch die trübe Stimmung des Erzählers unterstützt wird. Die Szene wird mit der Farbe Blau untermalt, welche explizit genannt wird. Darauf folgen Symbole wie das Wasser, der Himmel, der Spielzeugdelfin, welche alle an die blaue Farbe indirekt erinnern, wodurch verschiedene Nuancen der thematisierenden Farbe in den Text mit einbezogen werden, ohne dass sie genannt werden. Eine emotionale Veränderung des Erzählers könnte im Verlaufe der Handlung durch einen Wechsel der Farbe zu einer helleren und wärmeren Farbe, wie gelb oder orange, dargestellt werden. Eine Änderung in der Farbpalette im Film kann auch eine Symbolisierung der Veränderung zwischenmenschlicher Beziehungen ausdrücken und vermitteln (Fuxjäger, 2020). Im Allgemeinen hilft das Erstellen einer Farbpalette für einen Roman dabei, Kontraste, Wendepunkte und die Stimmung festzulegen. Außerdem erhält die Geschichte auf diese Weise eine tiefere Bedeutungsebene.

Lichtsymbologische Subtexte

Die Integration von filmischen Lichtelementen in die Literatur kann eine subtile, aber kraftvolle visuelle Sprache schaffen, die das Verständnis der Leser:innen für die Figuren vertieft und gleichzeitig eine fesselnde Erzählung unterstützt. Um die Integration von filmischen Lichtelementen in die Literatur zu verstehen, ist es zunächst wichtig, die Bedeutung von Licht in Film zu erforschen. Licht spielt eine entscheidende Rolle in der visuellen Darstellung und Erzeugung von Stimmungen. Es dient nicht nur dazu, Szenen zu beleuchten, sondern trägt auch zur Schaffung von Atmosphäre, Betonung von Emotionen und Hervorhebung von Symbolik bei. »Licht hat eine dramatische Rolle in der Weise, dass es als untrennbarer Teil der szenischen Handlung auftritt. Licht rückt die Bühne, die Filmkulisse, aber auch die Architektur ins »rechte Licht«. Licht bringt Farben und Oberflächen zur Geltung. Licht beeinflusst die physiologischen Vorgänge beim Sehen und erkennen und Licht wirkt motivierend auf die Menschen« (Greule, 2021, S. 1).

In der Literatur können Schriftsteller:innen filmische Lichtelemente durch Beschreibungen von Licht- und Schatteneffekten nutzen, um nicht nur die äußere Umgebung zu veranschaulichen, sondern auch, um die inneren Konflikte und Emotionen der Charaktere zu betonen. Diese Beschreibungen können dazu beitragen, eine visuelle Tiefe und Dynamik in die Handlung zu bringen. »Eine differenzierte, präzise ausgearbeitete Lichtsetzung verleiht den Bildkompositionen eine Struktur, modelliert den Raum, erzeugt eine wiedererkennbare, diskursive Ordnung des Lichts« (Blank, 2011). Ein Beispiel für die Integration von filmischen Lichtelementen in die Literatur ist die Betonung von Licht als Charaktermerkmal. Ähnlich wie im Film können Autor:innen durch Lichteffekte bestimmte Aspekte der Charaktere hervorheben. Auf diese Weise können lebensfrohe und optimistische sowie düstere und mysteriöse Charaktere dargestellt werden. Des Weiteren kann Licht als narrative Metapher dienen, die den Fortschritt oder die Veränderung in der Handlung symbolisiert. Die schrittweise Enthüllung von Licht in einer Szene könnte beispielsweise den Weg zu einer Lösung oder einem Verständnis für einen Konflikt aufzeigen. Auch die Beschreibung eines Durchbruchs oder einer enthüllenden Erkenntnis kann metaphorisch durch die Darstellung von hellem Licht verstärkt werden.

Kontraste

Ein weiterer Ansatz ist die Verwendung von Kontrasten, die durch verschiedene Elemente erzeugt werden können. »In der Bildgestaltung spricht man von einem Kontrast, wenn sich zwei gegensätzliche Gestaltungselemente gegenüberstehen« (Kamp, 2017, S.15). Eine Szene, in der zwei Charaktere mit unterschiedlichen Lichtverhältnissen beschrieben werden, hebt nicht nur ihre individuellen Persönlichkeiten hervor, sondern kann auch auf bevorstehende Konflikte oder Entwicklungen hinweisen. Da Licht, oder eher fehlendes Licht, Details verbirgt, können düstere Szenen in der Literatur Spannung aufbauen, in dem die Leser:innen im dunklen Ungewissen gelassen werden. Kontraste können auch ein bestimmtes Objekt oder einen Charakter isolieren oder hervorheben, da Bildelemente, die sich am stärksten von anderen unterscheiden, grundsätzlich die stärkste Aufmerksamkeit erregen (Kamp, 2017, S.18). Auf diese Weise kann eine Figur schnell effektiv charakterisiert werden. Ein einsamer oder mysteriöser Charakter könnte dementsprechend in einem gefüllten Raum im Schatten stehen. Er könnte aber auch als einziger beleuchtet werden, um seine Besonderheit, aber auch seine Isolation zu beschreiben.

Bei Thrillern oder spannungsvollen Szenen könnte es Autor:innen helfen, sich in die Lichtleute vom Film hineinzusetzen und sich zu fragen, wie sie die Szene beleuchten und welche Details im Vordergrund stehen würden. Ein plötzlicher Lichtausfall oder das Flackern von Licht kann Spannung erzeugen und die Erwartung eines bevorstehenden Konfliktes oder einer Gefahr erhöhen. Generell kann die Verwendung von Licht und Schatten als wiederkehrendes Motiv die Dualität von Gut und Böse oder die Ambivalenz der menschlichen Natur betonen. Die Verwendung von hellen Gegenständen und warmen Licht unterstützt romantische oder herzliche Szenen.

Akustische Atmosphären

Visuelle Elemente stehen oft im Mittelpunkt der Analyse des filmischen Erzählens, dabei spielen auch auditive Elemente eine entscheidende Rolle bei der Schaffung von Atmosphäre und Stimmung in literarischen Werken. »Ebenso wie die Visualität literarischen Erzählens die Gegenständlichkeit der erzählten Welt vor Augen führt, schafft die Akustik, die sich aus Sprache, Geräuschen und anderen klanglichen Elementen zusammensetzt, die hörbare Dimension der Diegese« (Brössel, 2014, S. 162). Ähnlich wie im Film können auditive Elemente in der Literatur dazu beitragen, Emotionen zu vermitteln, Charaktere zum Leben zu erwecken und Handlungen zu unterstützen. Im Film werden Klänge durch Soundeffekte, Musik und Dialoge erzeugt.

Musik

Musik spielt in Filmen eine riesige Rolle, da sie einiges damit zu tun hat, wie die Zuschauer:innen die Handlung aufnehmen. Musik hat vielfältige Zwecke; sie kann Emotionen verstärken und abklingen, Aufmerksamkeit sammeln und Menschen zu den unterschiedlichsten Handlungen anregen (Rötter, 2017, S. 21–25). Um Musik durch Worte in die Literatur miteinzubinden, kann man sie beschreiben. Wie sie sich anhört, wie sie sich anfühlt und welche Wirkung sie auf die Charaktere oder die Umgebung hat. Dabei kann metaphorische Sprache helfen, um die Klangfarben, Rhythmen und Melodien zu beschreiben. »Musik soll als hinzugefügtes Hilfsmittel unmittelbar während ihres Erklingsens, d. h. während der Rezeption dafür sorgen, dass die durch die Handlungs- und Bildebene ausgelösten Gefühle, Emotionen und Affekte des Zuschauers intensiviert werden« (Rötter, 2017, S. 445). Dabei lässt sich die Wirkung von Filmmusik auf das Publikum laut Rötter auf drei Bereiche aufteilen:

1. Hervorrufen einer allgemeinen, emotionalen Reaktion
 2. Ausdrücken eines spezifischen Gefühls
 3. Intensivierung des Situationserlebens
- (Rötter, 2017, S. 446)

| Laute, helle Töne zappeln durch den Raum, reißen die Menschen von den Stühlen hoch und verwandeln den Raum in eine Disko. Dazu bringt der pulsierende Beat die Luft zum Schwingen und die Herzen zum Schnellerschlagen. |

In diesem Fall wird nicht nur die Musik beschrieben, sondern auch ihre Wirkung auf die Menschen in ihrer Umgebung. Auf diese Weise können sich die Leser:innen die Klänge besser vorzustellen und sich in die Atmosphäre in der Szene hineinversetzen. Eine weitere Möglichkeit, um Musik zu imitieren, ist die Einbindung von Lyrics in den Text. Durch die Szene verteilt könnten Songfetzen hinterlegt und eingesetzt werden, um den Anschein zu erwecken, dass die Musik im selben Moment wie die Handlung verläuft. Außerdem kann die Wirkung der Musik imitiert werden, in dem der Text im selben Rhythmus geschrieben wird. In diesem Fall wird die Musik nicht erwähnt, sondern lediglich durch Worte und Satzbau nachgeahmt. Es können auch Songtexte oder ganze Playlists in den Roman eingefügt werden, in dem sie am Anfang des Buches oder in den Kapitelüberschriften genannt werden, wodurch die Stimmung und Musik für die gesamte Szene festgelegt wird.

Mood-Technik

»Bei der *mood*-Technik handelt es sich um eine ‚konstruktiv-affirmative‘ Interpretation des Bildgehaltes, die die ‚Stimmung‘ einer Szene auf tonaler Ebene vergegenwärtigt« (Brössel, 2014, S. 61). Durch die Mood-Technik, wie von Brössel beschrieben, werden nicht nur die reinen visuellen Aspekte einer Szene betrachtet, sondern auch deren emotionale Wirkung auf den Betrachter. Sie ist eine Kompositionstechnik der Filmmusik, kann aber auch als filmisches Element in der Literatur eingesetzt werden, in dem die Situation und die Gefühle der Figuren in einer Szene musikalisch, beziehungsweise rhythmisch unterstrichen werden. »Im Film kann ein übergeordnetes Wissen durch die *mood*-Technik zum Vorschein kommen und auditive ‚Einblicke‘ in die Gefühlswelt der Figuren stattfinden« (Brössel, 2014, S. 62). Derselbe Effekt kann durch Sprache in der Literatur erfolgen.

| Manchmal ärgerte es mich, dass ich nur seinen Körper küssen konnte und nicht die Weise wie er auf seinen Füßen wippte, wenn er nervös war oder wie er mich ansah, jede Stunde, jeden Tag. Ich wollte den Vorhang aus schwarzen Wimpern beiseiteschieben und alles küssen, was dahinter lag. Vor ihm hatte ich mich nie nach Stille gesehnt. Vor ihm hatte ich weder das Flügelflattern der Schmetterlinge gehört noch bemerkt, dass mein Herzschlag genauso klang. Und ich fürchtete, wenn er noch einen Zentimeter näherkam, würde er bemerken, dass der Schlag meines Herzens wieder und wieder »ich bin dein« sang. Wenn ich Malerin wäre, würde ich nur ihn malen und wenn ich Musikerin wäre, würde ich meine Melodie in seiner Stimme finden und wenn ich Schriftstellerin wäre, würde jeder Satz eine Spur von ihm enthalten. Aber weil ich nur ich bin, werde ich ihn für immer festhalten, und das ist leicht, ich bin mir nur nicht sicher, ob das reicht. |

Die Rhythmisierung der Erzählung vermittelt Harmonie, Ruhe und Romantik und unterstreicht gleichzeitig die Gefühlswelt der Figur und die Stimmung der Szene. Durch den romantischen Klang und die langen Sätze wird dieselbe romantische Musik imitiert, was durch den Einbau von Reimen verstärkt wird. Der Text liest sich eher wie ein Gedicht oder wie Zeilen eines Songtextes. Durch Veränderung des Schreibstils innerhalb einer Szene oder eines Romans, können emotionale Veränderungen verdeutlicht werden, ohne dass diese explizit erwähnt werden. Knappe und kühle Sätze würden wie in der Filmmusik eine spannungsvolle oder aufgeladene Szene unterstreichen. Auf diese Weise werden Stimmungen, Orte und Szenen durch den Rhythmus voneinander abgegrenzt (Rötter, 2017, S. 444–445). Auf diese Weise können sich die Leser:innen schneller an die neue Szene gewöhnen und sich dementsprechend auch schneller wieder in die Stimmung einfinden, wodurch die Geschichte emotional mitreißender wird.

Lautmalerei

| Er glotzt auf die Uhr in seinen Händen, springt auf und rennt. Tick. Ein, zwei, drei Schritte und da ist er bei der Tür. Tack. Mit panischen Augen starrt er auf das Zahlenfeld. Tick. Eine Zahlenkombination. Tack. Wie lautet die nochmal? Tick. Die Ziffern verschwimmen in seinem Kopf. Tack. 3,8,1,9. Tick. Er gibt sie ein. Tack. Ein schriller, warnender Ton dröhnt ihm entgegen. Tick. Falsch. Tack. Er wischt sich die schwitzigen Hände an der Hose ab. Tick. Nochmal. Tack. 3,1,8,9. Tick. Falsch. Tack. Fuck. Tick. Letzter Versuch. Tack. 3. Tick. 1. Tack. 9. Tick. 8. Tack. Er

presst die Augen zusammen. Wartet auf den Knall. Stattdessen schreit ihn Stille an. Klick. Und plötzlich öffnet sich das Schloss. |

Lautmalerei, auch bekannt als Onomatopoesie, ist eine sprachliche Methode, um Geräusche durch Worte zu imitieren und so lebendige, hörbare Bilder zu schaffen. In dem vorliegenden Beispiel wird Onomatopoesie verwendet, um filmisch eine Uhr zu imitieren. Auf diese Weise wird derselbe Soundeffekt wie im Film, in diesem Fall Spannung, erzeugt. Durch diesen Effekt werden die Leser:innen stärker in das Geschehen eingebunden, da die Handlung auditiv verstärkt wird.

| Die Straße war überfüllt mit Menschen, die in alle Richtungen hasteten. Das dumpfe Murmeln unzähliger Stimmen erfüllte die Luft, während Autos vorbeirauschten und Hupen erklangen. Ein Mann ließ einen Mehlsack fallen. Wumm. Inmitten des Gedränges stand Sarah, die versuchte, sich einen Weg durch die Menschenmenge zu bahnen. Brumm. Ein Roller raste an ihr vorbei. Die Stimmen um sie herum vermischten sich zu einem undurchdringlichen Gewirr aus Worten und Lauten. Kinder lachten, Verkäufer riefen ihre Angebote aus, und das Klingeln von Fahrradklingeln drang durch das Chaos. Ein paar Meter entfernt erklang laute Musik aus einem Straßencafé, die sich mit dem Klappern von Geschirr und dem Zischen von Dampf vermischte. |

In diesem Fall wird ein Stimmengewirr nicht nur genannt, sondern auditiv und bildlich dargestellt. Die Aneinanderreihung verschiedener visueller und auditiver Eindrücke helfen dabei, die Erzählung greifbar zu gestalten und die erzählte Welt mit ihren Klängen zu charakterisieren (Brössel, 2014, S. 164). Ausdrücke wie das »dumpfe Murmeln unzähliger Stimmen«, »Hupen«, »Gewirr aus Worten und Lauten«, und »laute Musik« helfen dabei, eine akustische Szenerie zu erschaffen und diese an die Leser:innen zu vermitteln. Hier sind einige weitere Beispiele der Lautmalerei:

Klick - Das Geräusch eines Schalters oder einer Kamera.

Wumm - Ein dumpfer, tiefer Ton, wie bei einer Explosion.

Zirp - Das fröhliche Zwitschern eines Vogels.

Rauschen - Das Geräusch von Wind oder fließendem Wasser.

Knarz - Das Geräusch von quietschenden Türen oder alten Dielen.

Tock-tock - Das Geräusch von jemandem, der an die Tür klopft.

Brummen - Das tiefe Geräusch eines Motors oder eines Insekts.

Subtext und filmischer Dialog

Der filmische Ton umfasst nicht nur Klänge und Geräusche, sondern auch Dialoge und innere Monologe der Charaktere. Dialoge sind ein essentielles Element in der literarischen Welt, da sie es Autor:innen ermöglichen, Charaktere zum Leben zu erwecken, Spannung aufzubauen und Handlungsstränge voranzutreiben. Sie dienen dazu, Charaktere miteinander interagieren zu lassen und ihre Persönlichkeiten, Motivationen und Beziehungen zu offenbaren. Außerdem ermöglichen sie es, Informationen auf subtile Weise zu vermitteln, Konflikte zu verdeutlichen und Emotionen zu transportieren. Durch geschickt konstruierte Dialoge treiben Autor:innen die Handlung voran und ermöglichen den Leser:innen Einblicke in die Gedanken und Gefühle der Figuren. Glaubwürdige Dialoge spiegeln den individuellen Sprachstil und die Persönlichkeit der Charaktere wider und sind entscheidend für das Gelingen einer Geschichte. Natürliche Dialogführung zeichnet sich durch Authentizität, Fluss und Vielfalt aus. Sie hören sich an, als würden die Charaktere tatsächlich miteinander sprechen, ohne dabei gestelzt oder unnatürlich zu wirken. Ein gut geführter Dialog erhöht die Dynamik einer Szene und enthüllt gleichzeitig die Persönlichkeit, Motivation und Hintergrundgeschichte der Charaktere. Denn durch die Art und Weise, wie Charaktere miteinander interagieren und aufeinander reagieren erhalten Leser:innen ein tieferes Verständnis für die einzelnen Persönlichkeiten.

Im Film spielt Subtext, besonders in Dialogen, eine sehr große Rolle. Autor:innen können durch subtile Andeutungen, unausgesprochene Emotionen und verborgene Motive eine zusätzliche Dimension der Bedeutung schaffen und die Leser:innen, ähnlich wie im Film, dazu anregen, zwischen den Zeilen zu lesen. Die filmische Schreibweise wird durch den Verzicht auf die Erklärung, wer spricht, ebenfalls gestärkt, sodass schreiben viel eher nach reden klingt.

| »Ich spiele und du singst.«

»Auf keinen Fall.«

»Stell dich nicht so an.«

»Nie im Leben!«

»Warum denn nicht?«

»Ich kann nicht singen.«

»Man muss nicht singen können, um singen zu können.«

»Jaja.«

»Singst du denn nie?«

»Nie.«
»Nicht mal unter der Dusche?«
»Schon Ewigkeiten nicht mehr.«
»Auch nicht im Auto?«
»Summen. Höchstens.«
»Das klingt traurig.«
»Vielleicht ist es das.«
»Singst du jetzt?«
»Vielleicht ganz leise.«
»Ich denke, später wirst du die Worte brüllen.«
»Denk nicht zu viel von mir.«
»Ich denke die Welt von dir.«
»Pst! Spiel jetzt. Ich will singen.« |

Durch den Verzicht auf visuelle Details und Beschreibung von Gesten, Mimik, außerhalb des Dialoges, entsteht der Eindruck, dass die beiden Charakter tatsächlich miteinander reden. Auf diese Weise wird der szenische Effekt im Roman verstärkt, da die Charaktere im Redefluss sind und die Szene schneller und natürlicher verläuft. Bei dem Einsetzen eines filmischen Dialoges im Buch ist es sinnvoll, den Kontext vor oder nach dem Dialog zu vermitteln.

Während Filme sich an Schauspielern, Mimik, Gesten und Stimmlage bedienen, um innere Gedanken und Gefühle zum Ausdruck zu bringen, nutzen Romane Details in ihren Beschreibungen und bestimmte Akzente. Der Vorteil beim Film ist der, dass subtile Nuancen der Kommunikation besonders gut durch Mimik und Gestik vermittelt werden können, was sich in der Literatur als schwieriger herausstellt. Körpersprache und Mimik muss zunächst beschrieben werden, was die Gefahr mit sich bringt, den Rhythmus des Dialogs durcheinanderbringen zu bringen, weshalb Autoren bei hitzigen Dialogen oft auf detaillierte Beschreibungen verzichten und sich, mit der Sprache ihrer Charaktere als Wegweisung, auf die Vorstellungskraft ihrer Leser:innen verlassen. Denn auch bei den Dialogen haben die Leser:innen die Freiheit, die Worte der Charaktere und deren Tonfall auf ihre Weise und basierend auf ihren eigenen Erfahrungen zu interpretieren.

Monologe und Voice-Over

Im Film werden aussagekräftigen Details wie Körperhaltung und Mimik zeitsparend und meist bereits in einem einzigen Bild vermittelt. Auch stimmliche Darstellungen, wie Tonfall oder Betonung werden im Film zeitgleich mit dem Dialog weitergegeben, was in Büchern mehr Zeit in Anspruch nimmt. Dafür haben Autoren die Möglichkeit, mitten im Dialog Kontextfetzen oder ganze Kontextabschnitte einzubauen und das, ohne Verwirrung zu stiften, weshalb sie gleichzeitig einen Dialog schreiben und den Hintergrund der Dialogszene vermitteln können. Dies führt dazu, dass Leser:innen die Bedeutung der Worte, die Charaktere oder die gesamte Handlung besser verstehen und sich somit auch tiefer in die Geschichte verlieren können. In Romanen ist es zudem üblich, dass Autor:innen mehrseitige Monologe in die Geschichte einbauen, um tiefer in das Denken und Fühlen eines Charakters einzutauchen. Diese inneren Monologe bieten auf sehr persönliche Weise einen Einblick in die Psyche der Figuren. Im Film sind sie jedoch eher unüblich, denn häufig müssen Filmemacher:innen, selbst bei einer filmischen Adaption, Kompromisse eingehen, um die zeitlichen Beschränkungen eines Films einzuhalten, was zu Anpassungen in der Handlungsebene führen kann. Dabei treffen sie durch den Verzicht auf innere Monologe und die Betonung visueller Elemente kreative Entscheidungen, die von der literarischen Vorlage abweichen. Durch den Verzicht auf lange Monologe oder dem Vernetzen des Monologs mit einem Voice-over, wird eine filmische Schreibweise angewendet. Filme verwenden Voice-over und innere Monologe, um die inneren Gedanken und Gefühle eines Charakters zu präsentieren, ohne die Handlung zu stoppen. Des Weiteren werden durch Szenen mit Voice-over narrative Inhalte weitergegeben, die es einem Erzähler in einem Film ermöglichen, Erlebnisse und Erfahrungen rückblickend zu schildern (Brössel, 2014, S. 66). Diese Technik ermöglicht einen direkten Einblick in das Innenleben der Figur. Sie enthüllt außerdem subtile Details, während die Geschichte und der Bilderfluss weiter verläuft.

| Ihr Blick wandert links und rechts über die Schultische, auf denen die anderen begeistert ihre Keramikfiguren betatschen. *Ich glaube, Menschen sind wie Ton. Ich glaube, wir werden alle weich geboren, lassen uns hin und her schieben, lassen uns formen, von jedem, der uns berührt.* Da sind Töpfe und Teller und Tassen und lange Vasen, alle unterschiedlich. *Aber sobald wir einmal gebrannt haben, sind wir hart.* Sie blickt vor sich auf ihre zerbrochene Tasse. *Und manche zerbrechen dabei.* Sie hebt ein großes abgefallenes Stück auf und stellt es an die richtige

Stelle. *Und wenn man zerbrochen ist, dann ist es leichter, sich einzureden, man wäre heile. Zwecklos.* Das Teil stürzt erneut auf den Tisch. Ihr Kunstlehrer kommt zu ihr, schenkt ihr ein aufmunterndes Lächeln, sagt, dass es manchmal passiert, dass manchmal der Brennofen einfach stärker ist, dass es nicht schlimm ist. *Es fühlt sich schlimm an. Niemand will aus einer kaputten Tasse trinken, weil da alles rausläuft. Dann doch lieber vorgeben, man wäre okay und heile, genauso wie alle anderen.* Sie probiert es mit Sekundenkleber, puzzelt die Teile wieder zusammen, schmiert Kleister und Farbe und Ton in die Löcher und Rillen, bis die Tasse aussieht wie alle anderen, bis sie wieder heile ist. *Aber innen drin weiß man es. Man spürt es.* Zufrieden packt sie ihre Sachen und verlässt den Raum. *Man spürt, dass da Risse in der Brust sind, durch die der Wind pfeift und in denen Dreck hängen bleibt.* Draußen ist es November und sie zieht zitternd ihre Winterjacke zu. *Man merkt es im Winter, wenn die Wärme aus den Löchern nach draußen strömt und man zwei Pullover tragen muss, um nicht ständig zu frieren.* Jan wartet bei den Fahrradständern auf sie, drückt ihr einen Kuss auf die Lippen, umarmt sie, während sie steif zu den fliegenden Wolken sieht. *Man spürt es in den Armen eines perfekten Jungen, der einen mit Liebe zuschüttet, weil alles wieder aus einem hinausläuft. Man spürt es immer und überall.* Alles okay, fragt er und sie setzt ein Lächeln auf und drückt seine Hand. Alles perfekt. |

Die Handlung wird mit der Imitation eines Voice-overs wiedergegeben, wodurch ein filmischer Eindruck entsteht. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass die Handlung und die innere Stimme in zwei verschiedenen Perspektiven wiedergegeben und auch optisch voneinander getrennt werden. Außerdem wird innerhalb der Szene zwischen den beiden Perspektiven gewechselt, wodurch eine Gleichzeitigkeit der beiden Stimmen und Erzählungen simuliert wird. »Ein Voice-over Narrator vermag Dinge wiederzugeben, die über den Bildgehalt hinausgehen, ohne dass diese Informationen im Bild (und durch andere Toneinheiten) vermittelt werden müssten« (Brössel, 2014, S. 67). Brössel bezieht sich mit diesem Satz auf das Medium Film, jedoch kann dies ebenfalls auf die Literatur und die vorliegende Beispielszene übertragen werden. Durch das Voice-over im Text werden Emotionen und Gedanken vermittelt, sodass sie nicht durch den auktorialen Erzähler im Text erzählt werden müssen.

Filmische Elemente in veröffentlichten Werken

»Die explizite Realisierung des Filmischen auf inhaltlicher und formaler literarischer Ebene ist nicht weit verbreitet. Dennoch belegen die wenigen Texte die Vitalität und Ergiebigkeit dieses Typus« (Brössel, 2014, S. 79). Ein prominentes Beispiel ist Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“, das durch seine innovative Erzählstruktur und bildhafte Sprache beeindruckt. In seinem Roman verwendet Döblin filmische Elemente, um eine dynamische und immersive Erzählung zu schaffen. Durch die Verwendung von Montage-Techniken, Schnittstellen zwischen verschiedenen Erzählperspektiven und die Integration von Rückblenden erzeugt Döblin eine Atmosphäre, die stark an die filmische Bildsprache erinnert. Das Tempo der Erzählung trägt zur filmischen Qualität bei, nicht durch die Lesegeschwindigkeit, sondern durch die abrupte und plötzliche Abfolge von Ereignissen. Diese rasante Abfolge von „Wortbildern“ strömt über die Seite und verleiht dem Roman eine dynamische und unvorhersehbare Atmosphäre. »Die Bilder und Szenen in "Berlin Alexanderplatz" rauschen wie ein Film am Leser vorüber. Ständig wechseln die Perspektiven, alles wird aneinander montiert: Zeitungsschlagzeilen folgen auf Gesprächsfetzen folgen auf Liedtexte folgen auf Bibelzitate, die das Geschehen kommentieren« (Kieselbach, 2018).

»Bumm, ein Glockenschlag, Aufstehen, bumm fünf Uhr dreißig, bumm sechs Uhr dreißig, Aufschluß, bumm bumm, es geht raus, Morgenkostempfang, Arbeitszeit, Freistunde, bumm bumm bumm Mittag, Junge, nicht das Maul schief ziehen, gemästet wirst du hier nicht, die Sänger haben sich zu melden, Antreten der Sänger fünf Uhr vierzig, ich melde mir heiser, sechs Uhr Einschluß, guten Abend, wir habens geschafft« (Döblin, 1929, S. 19–20).

Ein weiteres Beispiel ist »Blindness« von José Saramago. In dem Roman wird eine Geschichte erzählt, in der die Menschen plötzlich erblinden. Diese plötzliche Erblindung steht metaphorisch für eine gesellschaftliche Krise und ermöglicht es dem Autor, die menschliche Natur und das soziale Gefüge unter extremen Bedingungen zu erkunden. Durch Effekte wie Unschärfe und Verwirrung nutzt Saramago filmische Effekte, um die Erzählung visuell zu erzählen. Dabei trägt die ungewöhnliche Erzählstruktur und die fehlende Unterscheidung zwischen Dialog und Erzählung dazu bei, dass die Leser:innen die Geschichte erleben, als würden sie einen Film sehen. Durch diese filmischen Elemente zieht der Autor die Leser:innen direkt in das Geschehen und ruft eine Vielzahl von Emotionen hervor.

Auch der deutsche Schriftsteller Friedo Lampe nutzt in seinem Roman »Septembertgewitter« filmische Elemente. Lampe war bekannt für seinen experimentellen Schreibstil und seinen Einsatz von filmischen Erzähltechniken in der Literatur. Sein Roman handelt von einem jungen Mann, der sich während eines Gewitters in einem abgelegenen Landhaus befindet. Während draußen der Sturm tobt, wird er von inneren Konflikten und Erinnerungen geplagt, die ihn zu einer tiefen Selbstreflexion zwingen. Lampe verwendet dabei eine kraftvolle und bildhafte Sprache, um die Emotionen und Gedanken seines Protagonisten lebendig werden zu lassen.

»Und der Mond hob sein Antlitz immer höher über die Stadt hinaus, und die Stadt wurde kleiner und ferner, eng zusammengedrängt lag sie nun am Fluß in dem weiten Wiesengrund, und der Mond drehte sein Antlitz weg von der schlafenden Stadt, sah hin über die Wiesen, Werften und Bauernhäuser, die hinter den Deichen lagen, sah hinunter den Fluß, [«], und da, an seiner Mündung, in der Nähe der Küste, da fuhr ein Dampfer hin auf silbernen Bahnen, das war die Ätosca, und Alberto stand vorne am Bug, und die frische erste Seebrise fuhr ihm in die Locken und ins Hemd, und er streckte den Kopf vor, gierig schnuppernd: das Meer, das Meer« (Lampe, 2001, S. 123).

In dieser Szene nutzt Lampe zunächst eine neutrale Erzählinstanz, um die Szene einzuleiten. Auf diese Weise erhalten die Leser:innen einen visuellen Einblick auf den Ort, die Stimmung und die Umgebung. »Die Perspektive des Mondes dient hier dazu, eine visualisierte Distanzierung vom Handlungsort vorzunehmen, um anschließend zu einer Figur überzuwechseln. Entscheidend ist hierbei, dass die camera eye-Technik in ihrer objektiven Spielart zum Tragen kommt« (Brössel, 2014, S. 44).

Auch viele moderne Bücher wie »Westwell« von Lena Kiefer oder »All Saints High« von L.J. Shen nutzen filmische Elemente, um einerseits mehr Tiefe in ihre Erzählungen zu bringen, aber auch um die Bücher ansprechender für junge Leser:innen zu gestalten. Sie inkludieren am Anfang der Bücher Playlists und Titelsongs, welche ein filmisches Element darstellen, und eine akustische Ebene in den Roman bringen. Einige von diesen Titeln wurden dabei zusätzlich zu den Büchern komponiert oder entwickelt und sind auf die dementsprechenden Kapitel abgestimmt. Auf diese Weise haben Leser:innen die Möglichkeit, die Musikstücke während der Kapitel abspielen zu lassen, wodurch die sprachliche Handlung eine filmische Wirkung bekommt. Zudem wird die emotionale Wirkung der Szenen maximiert.

Außerdem sind filmische Elemente wie Flashbacks oder Zeitsprünge in der modernen Literatur beinahe alltäglich geworden. Romane bedienen sich zunehmend dieser Techniken, um komplexe Handlungsstränge zu entwickeln, die die Leser:innen fesseln und herausfordern. Geschichten aus den unterschiedlichsten Genres werden oft nicht mehr linear präsentiert, sondern in verschiedenen Episoden und Fragmenten, die sich nach und nach zu einem komplexen Gesamtbild zusammenfügen. Romane mit langen Monologen oder Szenen und langwierigen Geschichten werden seltener und nicht mehr für die breite Masse produziert. Stattdessen sind schnelllebige Szenen und Geschichten an ihre Stelle getreten, die mehr und mehr an filmische Handlungen erinnern.

Ergebnisse

Die vorliegende Bachelorarbeit untersuchte die Verwendung filmischer Elemente in der Literatur und deren Auswirkungen auf die narrative Struktur ausgewählter Texte. Dabei wurden drei zentrale Forschungsfragen gestellt: Erstens, ob die Literatur durch die Anwendung filmischer Techniken eine ähnliche visuelle Wirkung wie bewegte Bilder auf der Leinwand erzielen kann. Zweitens, wie diese filmischen Techniken von Schriftstellern adaptiert und in die literarische Form integriert werden, um Spannung und Atmosphäre zu erzeugen und eine vielschichtige Geschichte zu schaffen. Und drittens, inwiefern filmische Erzähltechniken die narrative Struktur ausgewählter Texte beeinflussen. Das Ziel dieser Arbeit war es zudem, eine Analyse der filmischen Elemente in der Literatur vorzunehmen und ein umfassendes Verständnis dafür zu entwickeln, wie filmische Elemente in der Literatur nicht nur als stilistisches Mittel, sondern auch als Werkzeug zur Schaffung visueller Erfahrungen und emotionaler Intensität dienen können. Dies gelang ebenfalls anhand diverser Ansätze und Techniken, die sich diesem Thema widmen und die zusätzlich dazu dienen sollten, einen Überblick über die Materie zu verschaffen.

Die Analyse ergab, dass Literatur in der Lage ist, filmische Elemente wie Montage, die neutrale Beobachterperspektive, Kameraübergänge – und Techniken und visuelle Bildsprache effektiv zu adaptieren, um eine ähnliche visuelle Wirkung wie im Film zu erzeugen. Durch Einsetzen der Kamera-Eye oder Mood Technik erhalten Romane einen filmischen Look. Unterstützt werden diesen Effekte durch das Einsetzen von Farbsymbolen und sprachlichen Mitteln wie Lautmalerei. Dadurch können sehr intensive Bilder erschaffen werden, die an bewegte Filmbilder erinnern, jedoch hängt die Wirkung eines Romanes nicht nur von den Autoren ab, sondern auch von den Leser:innen, sodass die Forschungsfrage sich nicht für alle beantworten lässt. Denn Worte in der Literatur können immer nur als Vorlage dienen und unabhängig davon, wie visuell diese Vorlage ist, kann es passieren, dass das Bild nicht im Kopf des einzelnen Lesers ankommt. Dennoch verdeutlicht die Arbeit, dass die Literatur durch die Integration filmischer Elemente eine erweiterte ästhetische und emotionale Dimension erhält und somit in der Lage ist, eine ähnlich immersive Erfahrung wie der Film zu vermitteln. Dies ermöglicht es Schriftstellern, Spannung, Atmosphäre und komplexe Charakterentwicklungen auf eine ähnliche Weise zu erzeugen, die den Vorteil besitzt, dass sie durch die

Vorstellungskraft und persönliche Verbindung zum Lesenden individuell wachsen kann. Da filmische Elemente wie die Kamera in der Literatur lediglich imitiert werden können, kann man festhalten, dass sie eine sprachliche Vorlage bilden, um die visuelle Wirkung im Roman zu maximieren. Setzt man diese Erkenntnisse mit den ausgewählten Textszenen zusammen, kann man festhalten, dass filmische Schreibweise im Allgemeinen die Autor:innen dazu zwingt, den Leser:innen die Welt mit ihrer Handlung nicht ausführlich und gemächlich zu beschreiben, sondern sie ihnen ohne große Vorwarnung entgegenschmeißen. Filmische Schreibweise verringert die Distanz zwischen Leser:innen und dem Geschehen und hilft dabei, den Fokus auf die Handlung zu legen, um Abschweifungen und Nebenhandlungen zu minimieren.

Bedeutung und Beitrag

Der Beitrag dieser Arbeit liegt darin, ein tieferes Verständnis für die Schnittstellen zwischen Literatur und Film zu schaffen. Durch die Identifizierung und Analyse filmischer Elemente in der Literatur wurden nicht nur Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den beiden Medien aufgezeigt, sondern auch neue Perspektiven auf das literarische Schaffen eröffnet. Darüber hinaus trägt die Arbeit zur Weiterentwicklung des Storytellings bei, indem sie zeigt, wie verschiedene Medien miteinander verschmelzen können, um neue ästhetische Erfahrungen zu schaffen. Ein zentraler Aspekt der Arbeit ist die Erkenntnis, dass Literatur das Potenzial besitzt, den Anschein einer filmischen Darstellung zu vermitteln, ohne über die medienspezifischen Vermittlungstechniken des Films zu verfügen. Dies ermöglicht es der Literatur, eine ähnlich immersive Erfahrung wie der Film zu vermitteln, und eröffnet neue Möglichkeiten für die narrative Gestaltung von Texten.

Da die Grenzen zwischen Literatur und Film zunehmend verschwimmen und das eine Medium nicht mehr gänzlich vom anderen zu trennen ist, gewinnt der Forschungsbereich der Intermedialität zunehmend an Bedeutung. Dies zeigt sich in der Vielfalt der Schnittstellen zwischen den beiden Medien und der kreativen Verschmelzung ihrer ästhetischen und narrativen Elemente. Der Film als Medium ist eine Kunstform, welche bereits andere Kunstformen wie die Malerei, Literatur und Musik vereint. Auch die Literatur integriert

verschiedene Kunstformen, früher eher subtil, heutzutage aber immer häufiger und offensichtlicher. Und beide Medien haben noch immer viel Potenzial, vom anderen zu lernen. Präsentiert sich ein Film mit Blick auf die Literatur, konzentriert er sich weniger auf visuelle Effekte, sondern auf das Erzählen einer Geschichte. Aber auch die Literatur schaut sich noch heute, gerade was den Erzählrhythmus und die Bildsprache angeht, viel von dem Film ab, weshalb die Verbindung zwischen Literatur und Film ein fruchtbares Feld für weitere Forschungen darstellt, insbesondere im Hinblick auf die Möglichkeiten der Intermedialität und der kreativen Verschmelzung der beiden Medien. Darüber hinaus ist anzumerken, dass die Untersuchung filmischer Elemente in der Literatur nicht nur ein akademisches Interesse bedient, sondern auch praktische Anwendungen in kreativen Schreibprozessen haben kann. Die Erkenntnisse dieser Arbeit können dazu beitragen, dass Schriftsteller und Schriftstellerinnen bewusster mit filmischen Techniken in ihren eigenen Werken umgehen und diese gezielt einsetzen, um eine bestimmte Stimmung, Atmosphäre oder emotionale Intensität zu erzeugen.

Persönlich konnte ich aus der Forschung und Analyse der filmischen Elemente und Techniken neue Perspektiven auf den kreativen Schreibprozess gewinnen. Indem ich aus den Augen einer Filmemacherin auf Romane und die Literatur im Allgemeinen geblickt habe, konnte ich feststellen, dass Literatur, die filmische Elemente einbauen, schnelllebiger sind und moderner wirken. Darüber hinaus hat diese Untersuchung mein Verständnis für die Wechselwirkungen zwischen verschiedenen künstlerischen Medien vertieft. Die Erkenntnis, dass literarische Werke filmische Techniken adaptieren können, um ähnliche visuelle Effekte zu erzielen, hat meine Wertschätzung für die Vielfalt und Flexibilität des kreativen Ausdrucks erweitert. Diese Erkenntnis eröffnet auch neue Möglichkeiten für meine eigene kreative Praxis, da ich nun bewusster filmische Elemente in meine eigenen Schreibprojekte integrieren kann, um eine lebendigere und fesselndere, aber auch einzigartigere Erzählung zu schaffen. Letztendlich hat diese Arbeit nicht nur mein akademisches Verständnis für die Verbindung zwischen Literatur und Film vertieft, sondern auch meine Leidenschaft für beide Medien gestärkt.

Literaturverzeichnis

- Benthien, C., & Weingart, B. (2014). *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
- Blank, R. (2011). *Film und Licht*.
- Booth, W. C. (2010). *The rhetoric of fiction*. University of Chicago Press.
- Brössel, S. (2014). *Filmisches Erzählen: Typologie und Geschichte*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
- Chatman, S. B. (1990). *Coming to Terms: The rhetoric of narrative in fiction and film*. Cornell University Press.
- Döblin, A. (1929). *Berlin Alexanderplatz: Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Suhrkamp Verlag.
- Fuxjäger, Dr. A. (2020). *Einführung in die Filmfarbenanalyse – filmanalyse.at*. Filmanalyse.At.
https://filmanalyse.at/gastbeitraege/farbe/#funktion_der_farben
- Genette, G. (1983). *Narrative discourse: An essay in method*. Cornell University Press.
- Greiner, N. (1985). „Kinematographische Strukturen im Roman. *Trierer Beiträge, Heft 15*(S. 12-21).
- Greule, R. (2021). *Licht und Beleuchtung im Medienbereich*. Carl Hanser Verlag GmbH Co KG.
- Heumann, J. (1988). *Bilder, Mythen und Symbole: Ihre Bedeutung für Religionsunterricht u. Jugendkultur ; Beitr. zur Diskussion um Symbol u. Symboldidaktik*.
- Hilz, H. (2019). *Buchgeschichte: Eine einföhrung*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
- Holman, C. H., & Harmon, W. (1992). *A Handbook to Literature*. Macmillan College.
- Janzin, M., & Güntner, J. (2007). *Das Buch vom Buch: 5000 Jahre Buchgeschichte*. Schlütersche.
- Kamp, W. (2013). *AV-Mediengestaltung. Grundwissen*. EuropaLehrmittel, Haan-Gruiten.
- Kieselbach, S. (2018, October 6). Alfred Döblin: "Berlin alexanderplatz." *Deutsche Welle*.
<https://www.dw.com/de/alfred-d%C3%B6blin-berlin-alexanderplatz/a-44408316>
- Lampe, F. (2001). *Septembertagewitter*. Wallstein Verlag.
- Müller, A. H. (2014). *Geheimnisse der Filmgestaltung: Das Handwerk. Die Regeln der Kunst*. Schiele & Schön GmbH.
- Neuhaus, S. (2008). *Literatur im Film: Beispiele einer Medienbeziehung*. Königshausen & Neumann.

- Olsson, C. (2022, January 22). *Farbkonzept für Video und Film erstellen* • Filmpuls. Filmpuls | Entertainment • Videoproduktion • Storytelling. <https://filmpuls.info/farbkonzept-erstellen-videos-filme-serien/#-1>
- Paech, J. (2017). *Literatur und Film*. Springer-Verlag.
- Röll, F. J. (1998). *Mythen und Symbole in populären Medien: Der wahrnehmungsorientierte Ansatz in der Medienpädagogik*.
- Rötter, G. (2017). *Handbuch funktionale musik: Psychologie – technik – anwendungsgebiete*. Springer-Verlag.
- Schmid, W. (2014). *Elemente der Narratologie*. Walter de Gruyter.
- Stanzel, F. K. (2008). *Theorie des Erzählens*. UTB.
- Symons, A. (2020). *The symbolist movement in literature*. BoD – Books on Demand.
- Wurm, V. M. (2009). *Symbole und Mythen im populären Film*.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Elemente der Narratologie

Schmid, W. (2014a). *Elemente der Narratologie, 2., verbesserte Auflage, II. Die Instanzen des Erzählwerks, 1. Modell der Kommunikationsebenen.*

<https://die-schreibtechnikerin.de/literaturwissenschaft-definitionen-modelle/erzaehltheorie/autor-leser-kommunikation-modell-kommunikationsebenen-wolf-schmid/>

Abbildung 2: Monochromatische Farbpalette

Farbpalette 2194. (2023). *Monochromatische Farbpalette.*

<https://farbenpalette.com/farbpalette-nr-2194/#-1>

Abbildung 3: Analoge Farbpalette

Farbpalette 4445. (2023). *Analoge Farbpalette.*

<https://farbenpalette.com/farbpalette-nr-4555/>

Abbildung 4: Komplementäre Farbpalette

Farpalette 4495. (2023). *Komplementäre Farbpalette.*

<https://farbenpalette.com/farbpalette-nr-4495/>