

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	13
Theorie einer intermedialen Narratologie und narratologische Grundstrukturen des Films in der Praxis	
1. Anmerkungen zu einer integrierten intermedialen Erzähltheorie.....	19
1.1. Film und Narrativität	19
1.2. Probleme der Begründung einer filmischen Narratologie	23
1.3. Theorie des <i>récit</i>	28
1.3.1. Definitionen.....	28
1.3.2. Der <i>récit</i> auf der Folie antiker Poetik.....	33
1.4. Skizzierung einer Narratologie des Films	35
1.4.1. Die Erzählfunktion des Films	35
1.4.2. Exkurs: Film und Oralität	40
1.4.3. Typologien des Erzählens	42
2. <i>tertium comparationis</i> – Drehbücher als Modelle filmischer Narrativität	53
2.1. Zur Praxis des Drehbuchschreibens	53
2.1.1. Einführung.....	53
2.1.2. Zwei Filmerzähler: Louis Delluc und Carl Mayer	55
2.2. Drehbuchdidaktik als Poetik filmischer Narrativität	60
2.2.1. Definitionen – narratologische Signifikanten diverser Medien	60
2.2.2. Einstellungen, Szenen, Sequenzen.....	62
2.2.3. Handlung	67
2.2.4. Figur und Dialog.....	70
2.2.5. Zeit	73
2.2.6. Exkurs: Die Montage	77
2.2.7. Raum	81
2.2.8. Sprache und Erzählperspektive.....	81
2.3. Andere Modelle filmischen Schreibens	85
2.3.1. Montagehaftes Schreiben – Bruch und Verfremdung	85
2.3.2. Filmhomologe Schreibweise – Imitatio – "The camera eye" ...	87

Kritische Untersuchungen zu Geschichte und Phänomenologie des Films in der Modernen hispanoamerikanischen Literatur

3.	Intermedialität und Narrativität: Carlos Fuentes	91
3.1.	Einführung: Carlos Fuentes, die Literatur und der Film.....	91
3.2.	Filmadaptation in der Literatur: <i>Citizen Kane – La muerte de Artemio Cruz</i>	95
3.2.1.	Stoff, Handlung, Figuren	96
3.2.2.	Zeit, Ort, Erzählstrukturen.....	99
3.2.3.	Darstellungsmodi.....	102
3.2.4.	Zur kinematographischen Technik des Romans.....	109
3.3.	Im Labyrinth der Intermedialität: <i>Das Cabinet des Dr. Caligari – Cambio de piel</i>	120
3.3.1.	Stoff und Handlung	120
3.3.2.	Erzählstrukturen	124
3.3.3.	Die Büchse der Pandora des Erzählers.....	125
3.3.4.	Weitere Film- und Kinotopoi im Roman	133
3.4.	Kein Drehbuch: <i>Gringo viejo</i>	136
3.4.1.	Thematik und Motive	137
3.4.2.	Bauformen.....	138
3.4.3.	Der fingierte Kamerablick	138
3.4.4.	Dialoge	142
3.4.5.	Die Dramaturgie der Handlung.....	143
3.4.6.	Innenschau.....	144
3.5.	<i>Old Gringo</i> – ein Vergleich	146
3.5.1.	Handlung und Dramaturgie	146
3.5.2.	Personen	148
3.5.3.	Erzählperspektive	149
3.5.4.	Rhythmus	149
3.5.5.	Resümee	150
4.	Visualität als Gestaltungsprinzip: Gabriel García Márquez	153
4.1.	Einführung: García Márquez und der Film.....	153
4.2.	García Márquez als Filmkritiker.....	156
4.3.	Aspekte einer Film- und Literaturästhetik von García Márquez	160
4.3.1.	Der Italienische Neorealismus	160
4.3.2.	Die Rezeption des Neorealismus bei García Márquez	166

4.3.2.1.	<i>Ladri di biciclette</i> – Tableau des Realismus	167
4.3.2.2.	<i>Miracolo a Milano</i> – Märchen und Wunder	171
4.3.2.3.	<i>Umberto D.</i> – Kunstgriffe des Erzählens	174
4.3.2.4.	Zusammenfassung	178
4.4.	García Márquez als Erzähler in Literatur und Film.....	182
4.4.1.	Ansichten einer Filmästhetik: <i>El coronel no tiene quien le escriba</i>	182
4.4.1.1.	Die äußere Form	184
4.4.1.2.	Die Handlung	185
4.4.1.3.	Figuren und Dialoge	186
4.4.1.4.	Zeit	189
4.4.1.5.	Ort	192
4.4.1.6.	Exposition der Motive	193
4.4.1.7.	Präsentation der Ereignisse	194
4.4.1.8.	Elemente des Neorealismus	196
4.4.2.	Ein Drehbuch: <i>Tiempo de morir</i>	203
4.4.2.1.	Das Handlungsparadigma	205
4.4.2.2.	Figuren und Dialoge	206
4.4.2.3.	Zeit	209
4.4.2.4.	Ort	211
4.4.2.5.	Erzählperspektive und Bauformen	211
4.4.2.6.	Sprache	213
4.4.3.	Literarisierung eines Drehbuches: <i>Eréndira</i>	216
4.4.3.1.	Dramatische Struktur und <i>contenu narratif</i>	218
4.4.3.2.	Drehbuch und literarischer Text im Vergleich	220
4.4.3.3.	Im Zentrum der Imagination	227
4.4.4.	Die Macht des Bildes als Grundlage des Erzählens	228
4.5.	Neorealismus und <i>realismo mágico</i> : Die Erzählung <i>La Santa</i>	231
	Schlußwort	237
	Bibliographie	243