

Universität Zagreb

Philosophische Fakultät

Abteilung für Germanistik

Mentorin: dr. sc. Christine Magerski

Student: Ivan Španja

am 3. Juli 2019

**Das Konzept der Intermedialität am Beispiel von Ferdinand von Schirach**

## **Gliederung:**

1. Einleitung:.....	4
2. Theoretischer Teil – vom Begriff des Mediums zur Intermedialität und Adaptation.....	5
2.1. Der Begriff „Medium“ .....	5
2.2. Medienwissenschaft .....	6
2.3. Fernsehtheorie .....	8
2.4. Intermedialität .....	10
2.4.1. Primäre Intermedialität .....	11
2.4.2. Sekundäre Intermedialität.....	13
2.5. Literaturverfilmung/ -Adaptation.....	14
3. Praktischer Teil – <i>Verbrechen</i> : Erzählband und Fernsehserie und <i>Terror</i> als intermediales Beispiel .....	18
3.1. <i>Verbrechen</i> : Erzählband und Fernsehserie – Kontext, Hintergrund und praktische Analyse.....	18
3.1.1. Was macht ein Buch zum Bestseller? - Der Erzählband <i>Verbrechen</i> .....	18
3.1.2. Kurzes über die Bewegung des <i>Rechts und der Literatur (Law and Literature Movement)</i> und deren Anhang zu Ferdinand von Schirach.....	24
3.1.3. Die Fernsehserie <i>Verbrechen nach Ferdinand von Schirach</i> .....	25
3.1.4. Analyse der dritten Episode – „Grün“ .....	26
3.2. <i>Terror</i> als intermediales Beispiel .....	40
3.2.1. Der Dichterjurist als Begriff .....	43
3.2.2. <i>Littératuree Engagée</i> – die engagierte Literatur.....	44
3.2.3. Die Kritik des ehemaligen Bundesrichters Thomas Fischer .....	47
4. Vergleich zwischen dem theoretischen und praktischen Teil der Arbeit .....	49
4.1. Intermedialität in der Theorie und am Beispiel <i>Verbrechen</i> .....	49
4.2. Die Aufteilung auf kalte und warme Medien am Beispiel von Ferdinand von Schirachs Werken .....	50
4.3. Mobilität des Autors.....	51

4.4. Arten der Literaturverfilmung-/Adaptation.....	52
5. Schlussfolgerung.....	54
6. Literatur: .....	57
7. Videomaterial.....	60

## 1. Einleitung:

Die Fragestellung dieser Diplomarbeit hat sich mit der Arbeitsdauer geändert. Am Anfang sollte nur die Intermedialität am Beispiel von Ferdinand von Schirach analysiert werden – was man auch aus dem Titel herauslesen kann – aber da die Intermedialität sich als ein Phänomen, dass viele andere mit sich bringt, erwiesen hat, haben sich Schritt für Schritt auch die Themen dieser Arbeit erweitert und weiterentwickelt.

Die zwei wesentlichen Teile dieser Arbeit beziehen sich zuerst an die medienwissenschaftliche Theorie, und als zweites an praktische Beispiele bzw. eine praktische Analyse zweier Werke von Ferdinand von Schirach. Im theoretischen Teil habe ich versucht, verschiedene Begriffe zu beschreiben. Es fängt mit dem Medium an, breitet sich auf die Medienwissenschaft aus, was hinzu zur Intermedialität bzw. den verschiedenen Arten der Intermedialität führt. Da im praktischen Teil zum größten Teil auch eine Fernsehverfilmung als Forschungsgegenstand dient, wurden im theoretischen Teil sowohl Theorien zur Literaturverfilmung, als auch zur Literaturadaptation- und Anpassung und Fernsehtheorie erforscht.

Jeder theoretische Begriff wurde so beschrieben, dass dessen wichtigsten Merkmale erwähnt wurden. Diese Merkmale wurden dann in späteren Teilen der Arbeit mit der praktischen Analyse verglichen. In der praktischen Analyse wurden zwei Werke von Ferdinand von Schirach unter die Lupe genommen. Zuerst die Erzählung „Grün“, die im Erzählband *Verbrechen* erschienen ist, und die zusammen mit 5 anderen Erzählungen aus dem Band als Teil der Fernsehserie *Verbrechen nach Ferdinand von Schirach* erschienen ist. Neben dieser Erzählung bzw. Episode wird in der praktischen Analyse auch das Theaterstück *Terror*, das zum Fernsehfilm *Terror – Ihr Urteil* adaptiert wurde, untersucht. Bei diesem Werk wird insbesondere die Interaktivität und Themenauswahl untersucht.

Während der Arbeit an diesem Text haben sich aber auch andere Fragen gestellt, wie z.B. warum gerade Ferdinand von Schirach bzw. seine Texte so erfolgreich sind und was sie zum Erfolg macht? Diese Fragen brachten mich zur Bestsellerforschung. Obwohl sie nicht ausgiebig geforscht wurde, wurde sie trotzdem zu einem wichtigen Teil dieser Arbeit. Nebenbei wurden Themen wie das Recht und die Literatur bzw. das Recht in der Literatur aufgegriffen, die Ferdinand von Schirach als Autor - der vom Beruf her Rechtsanwalt ist – stark betreffen. Ich habe mich auch mit der Kritik an Ferdinand von Schirach auseinandergesetzt, die in Form einer Kolumne eines ehemaligen Bundesrichters zustande

kam. Der Wunsch von Schirachs, eine öffentliche gesellschaftliche Diskussion zu fordern, war auch Teil dieser Diplomarbeit und diesbezüglich analysierte ich Begriffe wie „Engagierte Literatur“ bzw. *Littérature engagée*, weil meiner Meinung nach all diese Merkmale wichtig zu erwähnen waren, um Ferdinand von Schirach als einen sehr facettenreichen Künstler beschreiben zu können.

In den letzten Teilen der Arbeit wurden Theorie und praktische Analyse bzw. Resultate miteinander verglichen, um festzustellen, ob die Fragestellung aus dieser Einleitung beantwortet werden konnte oder nicht.

## **2. Theoretischer Teil – vom Begriff des Mediums zur Intermedialität und Adaptation**

### **2.1. Der Begriff „Medium“**

Da das zentrale Thema dieser Diplomarbeit die Intermedialität ist und ich im Laufe der Arbeit versuchen will, diesen Begriff so gut wie möglich zu erklären, wollte ich zum Anfang ein Schlagwort nennen, das inmitten der Intermedialität steht. Es handelt sich natürlich um das Medium. Meiner Meinung nach macht es nicht zu viel Sinn, gleich auf die Medialität und Intermedialität herüberzugehen, ohne sich zuerst mit den Begriffen des Mediums und der Medienwissenschaft und ihrer Geschichte zu beschäftigen, um somit eine Einleitung in die weiter folgenden Kapitel und Analysen zu geben. Dieses Kapitel wird sich zum größten Teil an dem Buch „Einführung in die Medienwissenschaft“ von Werner Faulstich orientieren (vgl. Faulstich 2002), obwohl auch andere Fachtexte aus dem Rahmen der Medienwissenschaft benutzt werden, manche von denen auch im Buch von Faulstich als Schlüsseltexte der Wissenschaft genannt wurden.

Die Debatte um den Begriff des Mediums ist eine von Konfusion charakterisierte Debatte. Da es sich um einen Begriff handelt, dem wir täglich begegnen, ist es nicht überraschend, dass es dazu viele verschiedene Theorien gibt und dass der Begriff vielen Zweigen der Wissenschaft interessant ist. Es kam dazu, dass es verschiedene Medienbegriffe gibt, für die es schwer zu sagen ist, welcher mehr oder weniger korrekt ist. So unterscheidet man, u. a. einen biologischen, einen physikalischen, einen technologischen, einen soziologischen, einen kulturellen, einen systemischen und einen strukturellen oder auch einen universalen, elementaren oder technischen Medienbegriff (Faulstich 2002, S.19-20). Die hohe Zahl von verschiedenen Medienbegriffen zeigt schon, wie kompliziert es ist, einen allgemeinen Begriff zu finden und zu benutzen.

Man könnte so verschiedene Sachen wie eine Eisenbahn, Geld, das Rad, den Druck, das Wort oder die Kleidung alle als Medien verstehen, weil sie vom Menschen benutzt oder erfunden wurden und ein Teil des gesellschaftlichen Alltags bilden. In diesem Sinne verstehen wir als Medium all das, was ein Mittel, ein Instrument oder Werkzeug repräsentiert. Aus dieser Perspektive können wir, laut Faulstich, alles als Medium verstehen (Faulstich 2002, S. 23.). Aber im Rahmen der Medienwissenschaft, zu deren Definition ich durch ihre Definition des Mediums kommen will, ist das Medium ein komplexerer Begriff, der in sich verschiedene Konzepte und Kategorien trägt und ein Konzept, das spezifisch zur Medienwissenschaft gehört. Dieser Logik folgend ist ein Medium Bestandteil vermittelter zwischenmenschlicher Kommunikation und zugleich ein Kanal mit Vermittlungsfunktion, dem ein Zeichensystem zugeordnet ist, das bei der Vermittlung hilft. Nebenbei wird das Medium auch als eine Organisation verstanden, die verschiedene Komplexitätsgrade in sich hat und als etwas, das einen gewissen geschichtlichen Wandel hinter sich hat (Faulstich 2002, S. 24).

Man kann sehen, dass die Definition aus der Perspektive der Medienwissenschaft viel mehr ins Detail geht und dem Medium als Phänomen eine gewisse Wichtigkeit und Relevanz unterschreibt. Die Medienwissenschaft unterscheidet hierbei drei Arten der Definition des Mediums: die Nominaldefinition, die Operationaldefinition und die Realdefinition. Die Medienwissenschaft kam sogar zu einer konkreten Zahl der Medien und zwar 21, die in vier verschiedene Gruppen von Medien unterteilt sind: 1. die Primärmedien oder Menschmedien; 2. die Sekundärmedien oder Schreib- und Druckmedien; 3. die Tertiärmedien oder die elektronische Medien und zum Schluß die Quartärmedien oder digitale Medien (Faulstich 2002, S. 24-25).

Durch all die vorhin genannten Kategorien und Definitionsmuster kam die Medienwissenschaft zu einer bislang am weitesten herausgearbeiteten Definition des Mediums, die lautet: „Ein Medium ist ein institutionalisiertes System um einen organisierten Kommunikationskanal von spezifischem Leistungsvermögen mit gesellschaftlicher Dominanz.“ (Faulstich 2002, S. 26). Faulstich sieht diese Definition als eine, die es erlaubt, Medientheorien aus ihr weiterzuentwickeln (ibid.). Und genau das ist ein Stichpunkt für das nächste theoretische Thema dieser Arbeit, die Medienwissenschaft.

## **2.2. Medienwissenschaft**

Wie im vorherigen Kapitel erwähnt, wollte ich beim theoretischen Teil dieser Arbeit die wichtigsten Begriffe aufgreifen und erklären, um sie damit bei der praktischen Analyse

leichter interpretieren zu können. Bei den Begriffen wollte ich mich von den größeren bis zu den kleinen orientieren, so dass ich zuerst mit dem Medium, dem Begriff, der allen folgenden Begriffen gemeinsam ist, anfangen, um dann auf enger gerichtete Begriffe, wie die Medienwissenschaft oder schließlich die Intermedialität und Fernsehtheorie übergehen.

Die zentrale Frage dieses Teils der Arbeit sollte die Definition der Medienwissenschaft sein. Dazu werde ich, unter anderem, auch das Band „Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen“ benutzen. Wie auch bei mancher anderer Wissenschaft, kommt es auch bei der Medienwissenschaft zur Abzweigung. So können wir beispielsweise zwischen der kommunikationsanalytischen und der ästhetikorientierten Medienwissenschaft unterscheiden oder zwischen Kommunikationsforschung oder der Organisationsforschung innerhalb der Medienwissenschaft (vgl. Leonhardt 2001). Man kann den Werdegang der allgemeinen Medienwissenschaft aber auch in zwei Linien aufteilen: die erste, die die Meinungsforschung, Propagandaforschung bis hin zur sozialwissenschaftlichen Publizistikwissenschaft beinhaltet und zweitens medienwissenschaftliche Ansätze in der Kommunikationswissenschaft, der Politikwissenschaft oder der Philologie (Faulstich 2002, S. 52).

Eine generelle Definition der Medienwissenschaft konnte man jedoch mehr oder weniger präzise feststellen. Die Medienwissenschaft ist demzufolge „eine transdisziplinäre Wissenschaft der Medien mit einem je als funktional zu rechtfertigenden methodischen Instrumentarium.“ (Faulstich 2002, S. 74). Schon in der Definition werden Methoden erwähnt. So wie die meisten Wissenschaften hat auch die Medienwissenschaft Methoden, die sie zur Forschung benutzt. Bei der Medienwissenschaft gehören dazu empirische, hermeneutische und disziplinübergreifende Methoden (vgl. Faulstich 2002).

„Die ‘Medien’ bilden schließlich kein homogenes, unwandelbares Objekt wissenschaftlicher Forschung, und ebensowenig kann diese auf eine einheitliche Methode einer Erforschung von Medienphänomenen zurückgreifen.“ (Hg. Leonhardt 2001, S. 15). Dieses Zitat soll jedoch erinnern, dass man bei allen Versuchen der Systematisierung und Definierung den so großen Hang zum Fluktuieren des Mediums in den Gedanken behalten sollte. Diese Charakteristik macht das Medium zu einem Forschungsgegenstand, der sich auf Anhieb verändern kann und gleichzeitig angemessene Reaktionen der Forschenden in Frage nehmen kann. Kurz gesagt: es gibt keine perfekte Formel zur Forschung der Medien. Es wird wahrscheinlich immer ein offenes Buch bleiben. Medien kann man als Forschungsgegenstand nicht bändigen oder in

nur eine Schublade legen, da sie ein Phänomen sind, dass sich nicht nur auf eine Art und Weise bzw. mit einer Methode erforschen lässt.

### **2.3. Fernsehtheorie**

Unter Film-bzw. Fernsehtheorie fasst man jeden wissenschaftlichen Diskurs, der nach allgemeinen Prinzipien fragt, die dem Film oder dem Fernsehen als eigenem Medium und eigener Kunstform zu Eigen sind. Das Ziel der theoretischen Beschäftigung mit Film oder Fernsehen ist die systematische Formulierung und Beschreibung solcher Strukturen und Funktionen, die Film und Fernsehen als Medium, als Kommunikationsmittel, als Kunstwerk, als Gegenstand der Geistes-, Kultur- und Ideologiegeschichte usw. auszeichnen. (Borstnar; Pabst; Wulff 2008, S. 219).

Nach der Beschäftigung mit der Definition der Medienwissenschaft wird es nötig auf mehr konkrete Begriffe und Phänomene einzugehen. Da ich mich im praktischen Teil dieser Arbeit u. a. mit einer adaptierten Fernsehserie beschäftigen werde, ist meiner Meinung nach ein kurzer Einblick in die Fernsehtheorie erforderlich, um einige theoretische Ansätze hervorzuheben.

„Fernsehtheorien im eigentlichen Sinne sind Mangelware“ (Leonhardt 2001, S. 189). So beginnt das Kapitel zu den Fernsehtheorien im Band „Medienwissenschaft“. Die wissenschaftlichen Versuche, eine mehr oder weniger komplette Theorie des Fernsehens herzustellen, gaben bis heute keinen großen Erfolg, da es immer Probleme damit gab, den Forschungsgegenstand und dass, was zu einer Theorie gehört, festzustellen, was man aus folgendem Zitat erkennen kann – „Aufgabe einer Theorie des Fernsehens ist es vielmehr, ein begriffliches Instrumentarium bereitzustellen, das die Beobachtung des Mediums und damit seine Beschreibung ermöglicht.“ (ebd.). Doch im wissenschaftlichen Sinne gab es bei der Fernsehtheorie oder Fernsehwissenschaft Probleme, sich auf ein gewisses Instrumentarium zu einigen, was dazu gebracht hat, dass die Fernsehtheorie stark von Mehrdeutigkeit geprägt wurde, was die Problematik der Forschung weiterhin vertieft hat, da sich bei jedem praktischen Beispiel die Gelegenheit anbot, das Thema von einer von vielen möglichen Perspektiven zu analysieren (vgl. Wulff 2009).

Man kann aber trotzdem die Geschichte der Fernsehtheorien in gewisse Phasen einteilen. Die ersten Versuche einer Fernsehtheorie orientieren sich an den Vergleich zwischen Fernsehen und Film bzw. Radio. Zu diesen Theorien kam es meistens in den USA in den 1950er Jahren, wobei die Einstellung der Wissenschaftler zum Fernsehen als neuem Massenmedium im größten Maße positiv war. Das begann sich zu ändern in den 1960er und

1970er Jahren, wo Theoretiker wie Adorno<sup>1</sup> (vgl. Adorno 2003) begannen, eine kritische Theorie zum Fernsehen zu entwickeln, die besagte, dass es bei Massenmedien wie dem Fernsehen eine große Gefahr besteht, die freidenkenden und emanzipatorischen Potenziale der Menschen – besonders der Arbeiterklasse – mit „billiger“ Unterhaltung zu neutralisieren. Nebenbei bestand durch das Fernsehen die Möglichkeit der Normierung des Volkes und der Massen. (Leonhardt 2001, S. 190).

Eine andere Gruppe von Theoretikern, die eine noch düsterere Einstellung zum Fernsehen hatten und von Umberto Eco als die „Apokalyptiker“ benannt wurden, sahen im Fernsehen all das Negative, was für den – aus ihrer Sicht - allgemeinen Kulturverfall und Untergang der westlichen Zivilisation verantwortlich war. Diese Theoretiker sahen im Fernsehen ein Mittel zur allgemeinen Senkung der intellektuellen Potenziale der Menschen (ebd., S. 190-192).

Einen Durchbruch in der Denkweise im Sinne der Fernsehtheorien brachte Marshall McLuhan im Jahre 1964 mit seinem Buch „Understanding Media“. Dort rückte McLuhan das Fernsehen „in eine Reihe mit Medien wie Sprache, Schrift, Kleidung, Verkehrswege, Photographie, Radio, Waffen“ (ebd., S. 193). McLuhan brachte noch eine theoretische Neuigkeit ins Spiel und zwar die Aufteilung der Medien in kalte und heiße Medien. McLuhan interessierte sich sehr in das Verhältnis zwischen dem Medium und dem Nutzer als Bedingung bei seiner Aufteilung. So gehört das Fernsehen zu den kalten oder detailarmen Medien, weil den Nutzer weniger Daten erreichen. Die warmen Medien, auf der anderen Seite, sind detail- und informationsreich.

Kalte Medien ziehen erheblich mehr Aufmerksamkeit und größere mentale Investitionen ab als heiße Medien: „Heiße Medien verlangen [...] nur in geringem Maße persönliche Beteiligung, aber kühle Medien in hohem Grade persönliche Beteiligung oder Vervollständigung durch das Publikum. (ebd.).

Man kann sehen, dass das Verhalten, das vom Rezipienten erfordert wird, das Kriterium für die Aufteilung auf heiße und kalte Medien ist. Laut McLuhan sind die Menschen bzw. das Publikum bei den heißen Medien aktiver hineingezogen in das Geschehen, wobei bei den kalten Medien, zu denen seiner Meinung nach auch das Fernsehen gehört, das Publikum mehr zum passiven Zuschauer wird. Trotzdem ist es heutzutage möglich, durch die technischen Möglichkeiten, das Fernsehen zu einer interaktiven und gar nicht passiver Erfahrung für den Zuschauer zu machen. Das zeige ich später im praktischen

---

<sup>1</sup> Adorno schon in den 1950er Jahren

Teil an einem der Beispielswerken von Ferdinand von Schirach, bei dem das besonders gut zum Vorschein kommt.

Andere Theoretiker charakterisieren die Distinktion zwischen dem Film und Fernsehen auch nach der Art, auf die wir das Medium konsumieren können. Hier wird unterschieden zwischen dem englischen 'gaze' und 'glance'. Wobei man 'gaze' als einen sehr fokussierten und konzentrierten Blick übersetzen könnte, ist ein 'glance' eher ein flüchtiger, passiver Blick, den man nicht mit voller Konzentration ausübt (Carroll 2003, S. 267). Hier kommt es wieder zum Kontrast zwischen dem aktiven und passiven Konsum, der auch die meisten Fernsehtheorien geprägt hat.

Die Fernsehtheorie ist, wie man sehen kann, etwas das nicht konkret festgestellt wurde. Diese Eigenschaft findet sich oft in den verschiedenen Medientheorien- und Wissenschaften, da Medien an sich sehr wandelbare Phänomene sind, bei denen eine heute erfundene Theorie schon in kurzer Zeit als veraltet erscheinen kann. Manche Theoretiker gehen sogar davon aus, dass verschiedene Kulturindustrien – in erster Linie die Filmindustrie – voreingenommene Theorien produziert haben, um so gewissen Medien einen (z. B. dem Film) hohen und angesehenen Status zu verleihen, und anderen – wie dem Fernsehen – die Rolle des nur zur Unterhaltung dienenden Massenmediums überlassen (vgl. Carroll 2003, S. 1-10). Meiner Meinung nach ist es gefährlich – was auch die praktische Analyse zeigen könnte – Medien oder Genren präskribierte Rollen zu geben, da dies das künstlerische Potenzial bestimmter Menschen oder auch Medien einschränken könnte, was durchaus kontraproduktiv wäre.

Die Medienwissenschaft ist alles andere als ein geschlossenes Buch. Mit der konstanten Entwicklung der Medien ist es auch zu erwarten, dass es so bleibt. Trotz all dem möchte ich mich im theoretischen Sinne zu den finalen Begriffen, die mir als wichtig für die praktische Analyse und den Autor Ferdinand von Schirach erscheinen, wenden. Das sind zuerst die Intermedialität und die Kategorie der Literaturverfilmung- und Adaptation.

## **2.4. Intermedialität**

Im Sammelband „Einführung in die Medientheorie“ von Rainer Leschke (2003), wo die wichtigsten Begriffe der Medientheorie erläutert werden, werden auch wichtige Ansätze über das zentrale Konzept dieser Arbeit, die Intermedialität, gegeben. In diesem Kapitel will ich auf die theoretischen Grundlagen der Intermedialität und ihre Definition Bezug nehmen, um im praktischen Teil der Arbeit zu versuchen, eine Verbindung zwischen dem

theoretischen und dem praktischen zu finden. Thomas Eicher versteht Intermedialität als ein Zusammenspiel verschiedener Medien, sozusagen eine Form medialer Brückenschläge und kulturell codierter Kommunikationssysteme, die sich gegenseitig beeinflussen, nachahmen, berühren oder sogar zu einer Einheit werden (Eicher 1994, S.11).

Peter Drexler geht hingegen einen Schritt weiter und unterscheidet drei verschiedene Richtungen, denen zufolge sich Intermedialität entwickelt hat: So sieht er den Begriff nämlich zunächst als Vermarktungsphänomen, in einer zweiten Phase als „exploratives ästhetisches Prinzip“ und die dritte Phase bezeichnet er als Bedeutungsvariante. Die erste Phase, Intermedialität als Vermarktungsphänomen, hat mit den Anfängen des Films im frühen 20. Jahrhundert zu tun, als Autoren sich gezwungen sahen, ihre Werke in verschiedenen Medien einzusetzen. Die zweite Phase, das explorativ ästhetische Prinzip, bezieht sich auf die „wahrnehmungsprägende Wirkung“ des Films. Die dritte Phase, die Bedeutungsvariante, bezieht sich Drexler zufolge auf die technische Entwicklung und die sich daraus ergebenden Möglichkeiten der Übertragung oder Kombination von Medien (Drexler 1994, S. 200).

#### **2.4.1. Primäre Intermedialität**

Grundsätzlich gibt es zwei Arten von Intermedialität: die primäre und die sekundäre. In diesem Kapitel wird von der ersten die Rede sein. Es ist wichtig, zuerst eine Sache bei der Intermedialität zu verstehen – dass es sich dabei um einen Vorläufer der Medientheorie handelt und nicht ein Produkt derselben. Die Medientheorien selbst wurden durch intermediale Ansätze und intermediale Reflexion der Wissenschaftler ins Leben gerufen (Leschke 2007, S. 33).

Ich habe in meinen Recherchen keinen Abschnitt gefunden, wo von Anfang bis Ende die Definition der Intermedialität genannt wurde. Das wollte ich mit dieser Arbeit auch nicht machen, sonst wäre es nur bloßes Zitieren ohne einen zu großen Forschungswert- und Aufwand. Ich finde, die Intermedialität ist eher etwas, dass man im Laufe der Analyse zu verstehen beginnt und dem Forschungsgegenstand anpasst – eine sehr fluide wissenschaftliche Kategorie, genau wie auch das Medium selbst.

Es wäre am einfachsten, Intermedialität als mediale Differenzen zu definieren. Mit diesen Differenzen werde ich mich auch im Detail in dem praktischen Teil dieser Arbeit befassen. Die primäre Intermedialität kam zustande, als es zu den großen Medienumbrüchen kam. Nach der Erfindung der Fotografie oder des Films war der Unterscheid zu den bis dato

bekanntesten Medien sehr groß, was auch zu wissenschaftlichen intermedialen Vergleichen führte.

Die Anfänge des intermedialen Gedankens findet man laut Rainer Leschke (2007, S. 33) schon im antiken Griechenland, bei Platon und seinem Vergleich zwischen mündlicher Kommunikation, der phonologischen Schrift und der Malerei. Schon damals findet man bei Platons Interpretation der Unterschiede zwischen der Sprache und der Schrift einen kritischen Ton, der an die Vergleiche zwischen dem Film und dem Fernsehen erinnern:

Denn diese Erfindung [die der Schrift; R.L.] wird den Seelen der Lernenden vielmehr Vergessenheit einflößen aus Vernachlässigung der Erinnerung, weil sie im Vertrauen auf die Schrift sich nur von außen vermittle fremder Zeichen, nicht aber innerlich sich selbst und unmittelbar erinnern werden. Nicht also für die Erinnerung, sondern nur für das Erinnern hast du ein Mittel erfunden, und von der Weisheit bringst du deinen Lehrlingen nur den Schein bei, nicht die Sache selbst. (ebd.).

Es ist interessant zu bemerken, dass es im Wesentlichen egal ist, ob es sich um das Jahr 348 vor Christus oder das 20. Jahrhundert handelt – ein medialer Umbruch bringt immer Reflexion mit sich. Das Neue wird als fremd betrachtet und mit dem Alten verglichen, wobei dem Neuen oft Mangel und negative Eigenschaften gegenüber dem Etablierten aufgefunden werden. Genau das ist eine der wichtigsten Techniken oder Mechaniken der primären Intermedialität (Leschke 2007, S. 34-35).

Die primäre Intermedialität verfügt auch über bestimmte Strukturmuster. Bei der Bestimmung muss sie über einen konkreten Resonanzboden verfügen, der den Vergleich zwischen den Medien erleichtert und ihm eine wissenschaftliche Grundlage gibt. Die Adressaten der Medienreflexion gehören auch zum Strukturmuster primärer Intermedialität, so wie die Aneignung von Medien. Neben den Elementen des Strukturmusters wird die primäre Intermedialität auch in zwei Phasen eingeteilt: diejenige, die die Entwicklungsphase eines Mediums und dessen Durchsetzung in einer begrenzten sozialen Gruppe begleitet, und diejenige, die bestehende Herrschaftsstrukturen und soziale Definitionsmacht eben auch beim Übergang des Mediums zum Massenmedium wahren soll. (Leschke 2007, S. 70). Man kann sehen, dass eine Phase eher die Entstehung eines neuen Mediums verfolgt, wobei es bei der zweiten wichtig ist, den gewonnenen Status des Mediums erfolgreich zu erhalten.

Auf dem Niveau der primären Intermedialität, das so als Anfangsstadium medienwissenschaftlicher Paradigmenbildung zu betrachten ist, wird ein neues Medium und seine Leistungen bzw. seine sozialen Folgen mit bereits bestehenden Medien verglichen. Es handelt sich dabei in der Regel nicht um geschlossene Theorien, sondern eher um theoretische Ansätze oder Fragmente. (ibid).

Das vorhin genannte Zitat fasst die primäre Intermedialität als ein medialisches Phänomen gut zusammen – es handelt sich um eine Anfangsphase der Medienforschung- und Wissenschaft, bei der neue Medien aus verschiedenen Perspektiven mit den alten verglichen werden und die an sich keine uniformierte Theorie oder festgestellte Grundlage bindet, sondern durch eine sehr lockere Technik und Mechanik.

„Die primäre Intermedialität fixiert insofern über weite Strecken das Label, unter dem ein Medium gesellschaftlich funktioniert, und sie tut dieses auf einer äußerst schmalen wissenschaftlichen Basis.“ (Leschke 2007, S. 71).

#### **2.4.2. Sekundäre Intermedialität**

Nach der primären Intermedialität, die im vorherigen Kapitel näher beschrieben wurde, wende ich mich in diesem Kapitel an die zweite Form der Intermedialität, die sekundäre. Man muss zuerst betonen, dass es sich bei der Namensgebung und der Differenz zwischen primär und sekundär um keine Hierarchie oder Wichtigkeitsgrad handelt, sondern eher um die Zeit des Entstehens – wie man aus dem Zitat von Rainer Leschke sehen kann – „Dabei stellt die primäre Intermedialität streng genommen nicht einmal die erste Phase der historischen Emergenz von Medien dar, vielmehr handelt es sich bei dieser nur um die erste Phase der kulturellen Integration von Medien.“ (Leschke 2007b, S. 2). Dieser ersten Phase, die sich primär mit dem Medienumbruch und den Vergleichen zwischen zwei oder mehr verschiedenen Medien beschäftigt, steht die sekundäre als Gegensatz gegenüber.

Der erste und größte Unterschied zwischen der primären und der sekundären Intermedialität ist der Fokus der sekundären Intermedialität auf einzelne Werke. Die sekundäre Intermedialität, die sich vor allem am Verhältnis von Literatur und Film erprobt hat, analysiert die unterschiedlichen medialen Verweise und Interferenzen auf der Ebene des singulären Werks. Intermedialität wird damit als wesentlicher Teil einer ästhetisch-kompositorischen Lösung begriffen, die dann nur äußerst vermittelt etwas mit dem Mediensystem an sich zu tun hat (Leschke 2007b, S. 4). Während sich die primäre Intermedialität stark mit dem Mediensystem an sich befasst, verzichtet die sekundäre Intermedialität darauf. „Primäre Intermedialität ergibt sich aus dem Werk-Typus selbst (z. B. Bild und Text im Comic), sekundäre wird nachträglich erstellt (Literaturverfilmung)“ (vgl. Wolf 2004). Es gibt für die sekundäre Intermedialität auch gar keinen Anlass, sich mit dem Mediensystem zu befassen. „Der Grund dafür liegt auf der Hand: Die forcierte Versenkung in die Details von Einzelwerken bleibt prinzipiell eben auch nur diesen verpflichtet und nichts drängt die Reflexion von den Fährnissen des Werks zum Mediensystem.“ (Leschke 2007b, S. 5). Der sekundären Intermedialität geht es um Interferenzen – einen „Ort zwischen den Medien“ (Leschke 2007a,

S. 309) – die die Ungenauigkeiten und „offenen Flanken sowohl der Einzelmedien- als auch der generellen Medienontologien, nämlich jene merkwürdigen Gemeinsamkeiten, die bislang wenigstens noch über keinen eigenen theroretischen Ort verfügen.“ (ibid.).

Kurz gesagt – die primäre Intermedialität ist die werkübergreifende Intermedialität und die sekundäre ist diejenige, die sich mit den praktischen Beispielen und Werken beschäftigt - was gut zum Thema dieser Arbeit passt, da es auch in der Fachliteratur bestätigt wurde, dass gerade die Literaturverfilmung ein sehr gutes Beispiel eines Forschungsgegenstands der sekundären Intermedialität ist, was auch eine gute Einleitung in das nächste und finale Kapitel des theoretischen Teils dieser Arbeit, das Kapitel zur Literaturverfilmung-/Adaption.

## **2.5. Literaturverfilmung/ -Adaptation**

Die Literaturverfilmung (Adaptation) ist lediglich eine partikulare medienspezifische Ausprägung jener umfassenderen Adaptationsprozesse, in die sämtliche traditionellen Künste und neuzeitlichen Medien einbeschlossen sind. Bewegten sich Literaturbearbeitungen bis etwa 1900 im quasi „innerliterarischen“ Spannungsfeld von Theater und Literatur, so treten sie seit der Erfindung der elektronischen Medien in potenziert Form „intermedial“ vernetzt auf: von Literatur/vom Theater zum Film, Rundfunk, Fernsehen (und umgekehrt). (Leschke 2007a, S. 312).

Schon am Beispiel des letzten Zitats kann man sehen, dass die Begriffe Literaturverfilmung und Literaturadaptation als Synonyme verstanden werden. Ich werde dem in dieser Arbeit zustimmen, um mit dem ontologischen Vergleich dieser beiden Begriffe nicht zu viel vom eigentlichen Thema dieser Arbeit abzuweichen.

Wolfgang Gast betont in seinem Einleitungstext „Lesen oder Zuschauen“, dass der Terminus Literaturverfilmung schon von selbst sehr ambivalent ist und es schwierig sei, Literaturverfilmung als einen generellen Begriff zu benutzen, ohne zu spezifizieren, ob es bei der Verfilmung beispielsweise um die Relation Buch-Film, Film-Fernsehen oder Buch-Fernsehen geht. Aus historischer Sicht kam es zu den ersten Verfilmungen aus rein pragmatischen Gründen – die Kinos brauchten Grundlagen für die Drehbücher (Wolfgang Gast nennt es „Stoffhunger der Kinos“) – und schon vorhandene Literatur war dafür natürlicherweise am besten geeignet. Hierbei reden wir noch von den 1920er und 1930 Jahren (Gast 1993, S. 13).

Heutzutage, oder besser gesagt, seit der Entwicklung des modernen Fernsehens, haben sich die Bedingungen verändert und das Fernsehen hat die Möglichkeit, äußerst verschiedene Beziehungen zu anderen Medien herzustellen, wobei die Adaptation nur eine Möglichkeit des Intermedialen darstellt (vgl. Gast 1993, S. 16). Man sollte sich auf jeden Fall

immer wieder erinnern, dass eine Literaturverfilmung in erster Linie ein neues audiovisuelles Produkt ist, dass im streng technischen Sinne abgetrennt von der literarischen Vorlage bewertet sein sollte.

Wolfgang Gast bringt noch einen interessanten Begriff auf, der sich definitiv an Autoren wie Ferdinand von Schirach übertragen lassen. Das ist die Mobilität zwischen den Medien (Gast 1993, S. 17), über die der Schriftsteller verfügt. Wenn man sich nur anschaut, in welchen Formaten die Werke von Ferdinand von Schirach erschienen sind, kann man sagen, dass er im medialen Sinne ein äußerst mobiler Schriftsteller ist bzw. dass die Art seine Werke das ermöglicht. Gerade die Adaptation im Fernsehen ermöglicht vor allem „einen höheren Verbreitungsgrad, steigert den Marktwert des Autors und bietet nicht zuletzt auch beträchtliche finanzielle Einkünfte“ (ibid.). Literaturverfilmungen kann man auch als „Neuversinnlichungen“ (Gast 1997, S. 20) literarischer Texte verstehen, da das neu entstandene Kunstwerk auch andere Sinne als die beim Lesen aktiven beeinflussen kann. Eine Literaturverfilmung kann einem Werk ein neues „Leben“ ermöglichen, den es vielleicht nicht erreicht hätte, hätte es in der Form von nur einem Medium eingeschränkt geblieben.

Von der Art her kann man die Literaturverfilmung laut Helmut Kreuzer (vgl. Gast 1997, S. 27-31) in vier Sorten aufteilen. Die erste repräsentiert die „Aneignung von literarischem Rohstoff“. Da der Rohstoff nur angeeignet wurde, werden diese Verfilmungen nur als Filme und nicht als Adaptationen beurteilt. Die zweite Adaptationsart ist die „Illustration“ oder bebilderte Literatur. Sie wird gekennzeichnet von einem starken Anlehnen an den Originaltext, der so weit wie möglich verfolgt wird, wobei es auch zur wörtlichen Übertragung des Texts aus dem einen in das andere Medium kommt. Eine dritte Art der Adaptation wäre laut Kreuzer die „interpretierende Transformation“, wobei die Transformation bedeutet, dass nicht nur der Stoff bzw. der Inhalt der Textvorlage übernommen wird, sondern auch die internen Systeme des Texts wie die Form-Inhaltsbeziehung oder ihr Zeichen- und Textsystem, was zu einem neuen, aber „möglichst analogem Werk“ führt. Die vierte und letzte Art der Literaturadaptation ist die „Dokumentation“. Ein Beispiel kann eine Aufzeichnung einer Theateraufführung sein, die beispielsweise für das Fernsehen adaptiert und so einem größeren Publikum verfügbar wurde.

Zu den vorhin genannten Arten (Kreuzer. In: Gast 1997, S. 27-31) werde ich im praktischen Teil der Arbeit Bezug nehmen, um zu bestimmen, welche dieser Arten der Literaturadaptation die jeweiligen Verfilmungen von Ferdinand von Schirach am besten betrifft. Die Frage der Adaptation ist in den literaturtheoretischen Kreisen ein ambivalenter Begriff, der oft mit dem Begriff der „Anpassung“ – auf englisch *appropriation* - verflochten

wird (vgl. Sanders 2016). Die Adaptation sollte man als eine Vorphase der Aneignung verstehen, d. h. zuerst wird ein Text adaptiert und erst dann wird er angeeignet. Wie wird er angeeignet? An die Bedingungen oder Limitierungen des Mediums in das der Text adaptiert wird; an die Erwartungen der Produktionsfirma/Fernsehstudios/Publikums; an die eigenen Ideen oder künstlerischen Werte.

Adaptation und Aneignung muss man als separate intellektuelle und kreative Leistungen verstehen. Die Adaptation weist so gut wie immer mit entweder ihrem Titel oder internen Referenzen eine Beziehung mit einem schon existierenden Text auf. Die Aneignung repräsentiert andererseits eine Abweichung vom Originaltext zu einer komplett neuen Domäne oder kulturellem Produkt (Sanders 2016, S. 35).

Die Aneignung ist, einfacher gesagt, das was der Regisseur einer adaptierten Serie oder eines adaptierten Films vor hat. Sie repräsentiert seine Sichtweise des Originaltexts - der respektiert und in Bezug genommen wird - aber nicht ohne subjektive Modifizierung, die jeden Künstler besonders macht. Der Regisseur eignet sich den Stoff an, nachdem der Stoff ins neue Medium adaptiert wurde. Hier liegt meiner Meinung nach die wichtigste Nebeneinanderstellung zwischen der Adaptation und der Aneignung.

„Adaptations are exclusively intermedial, involving the transfer of narrative elements from one medium to another“ (Leitch, 91. In: Cartmell 2014) – den intermedialen Aspekt kann man der Adaptation nicht entnehmen, manche Wissenschaftler gehen – wie man aus dem Zitat sehen kann - sogar weiter und sagen, dass sie exklusiv intermedial sind. Ich kann mich dem nur anschließen, da sich so eine Antwort von selbst gibt, besonders nach dem Recherchieren des Begriffs Intermedialität.

Die Literaturverfilmung- bzw. Adaptation ist spezifisch. Es ist eine Form, die starke Reinterpretation ermöglicht. Eine Form, die einen alten Text in einen neuen kulturellen oder sozialen Kontext stellen oder einem größeren und bisher unerreichbarem Publikum liefern kann. Die Adaptation ist zugleich kreativ, intertextuell und aneignungsfähig. Nebenbei ist sie in der modernen Welt fast überall vorhanden. Entweder in der Musik, im Film oder im Fernsehen. Kurz gefasst – „an adaptation is a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing“ – Eine Adaptation ist eine Ableitung, die nicht abgeleitet werden kann – ein Werk, das als zweites kommt, ohne sekundär zu sein. Es ist ihre eigene palimpsestische Sache <sup>2</sup> (Hutcheon 2006, S. 9).

---

<sup>2</sup> Frei übersetzt von Ivan Španja

Im Anschluss an den theoretischen Teil – dem Befassen mit der Definition und Gegenstand der Literaturadaptation- bzw. Verfilmung, kommt es zum praktischen Teil, wo die Fernsehserie *Verbrechen nach Ferdinand von Schirach* (die aus dem Erzählband *Verbrechen* adaptiert wurde) seziert wird, um im Nachhinein eine Analyse anhand der Theorie zur Intermedialität und Literaturverfilmung zu bieten. Neben der Serie wird auch der Fernsehfilm *Terror – Ihr Urteil* (der aus dem Theaterstück *Terror* von Ferdinand von Schirach adaptiert wurde) als ein intermediales und interaktives Ereignis näher beschrieben.

### **3. Praktischer Teil – *Verbrechen*: Erzählband und Fernsehserie und *Terror* als intermediales Beispiel**

In diesem Teil werde ich den Erzählband bzw. die Fernsehserie *Verbrechen nach Ferdinand von Schirach* näher analysieren. Eine Folge aus der Fernsehserie wird im Detail analysiert, um die Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen Buch und Serie zu finden. An die Analyse der Serienfolge wird im späteren Teil der Arbeit der Vergleich zwischen den theoretischen Beschlüssen aus dem ersten Hauptteil dieser Arbeit und den Resultaten der praktischen Analyse anknüpfen.

Im zweiten Teil der praktischen Analyse wird das Theaterstück *Terror*, das zum Fernsehfilm adaptiert wurde, analysiert, zusammen mit den rechtlichen und gesellschaftlichen Aspekten der Thematik dieses Werks, sowie einer Kritik zum Fernsehfilm. Um mit dem Verstehen des Kontexts des Autors und seines Erzählbandes zu helfen, wird am Anfang des Kapitels 3.1. etwas über Bestseller und Bestsellerforschung gesagt, da von Schirach und seine Werke sehr erfolgreich sind und dieser Hintergrund meiner Ansicht nach viel mit der Intermedialität zu tun hat.

#### **3.1. *Verbrechen*: Erzählband und Fernsehserie – Kontext, Hintergrund und praktische Analyse**

##### **3.1.1. Was macht ein Buch zum Bestseller? - Der Erzählband *Verbrechen***

In seinem Buch „Bestseller. Das Beispiel Charlotte Link“ beschäftigt sich der Autor Olaf Kutzmutz in einer Form „Case Study“ mit der deutschen Schriftstellerin Charlotte Link - die jahrelang erfolgreiche Bücher veröffentlicht (vgl. Kleis 2013) – um an ihrem Beispiel den Bestseller als Phänomen besser zu beschreiben. In diesem Buch fand ich mehrere Eigenschaften des Bestsellers, die sich sowohl auf Ferdinand von Schirach als Autor, als auch an seine Werke übertragen ließen. Im Buch von Kutzmutz kommt als Experte zu diesen Fragen wieder Werner Faulstich vor, den ich im Kontext der Medienwissenschaften schon im theoretischen Teil zitiert habe. Der Name seines Artikels lautet „Was macht ein Buch zum Bestseller?“. Gerade auf diese Frage habe ich schon in der Einleitung dieser Arbeit Bezug genommen, um mich in diesem Kapitel damit näher zu beschäftigen. Diese Frage habe ich gestellt, um eine Erklärung für die Popularität der Werke von Schirachs und die damit folgende Intermedialität zu finden. Ist denn die Intermedialität ein Resultat der Popularität eines Werkes - oder besser gesagt, des Autors – oder ist sie Folge dieser Popularität, was

dazu führt, dass der Autor in vielen verschiedenen Genren vertreten ist, was automatisch seine Popularität weiter erhöhen kann.

Zuerst möchte ich mich jedoch an eine der Hauptaussagen von Faulstich wenden, die sich gleich am Anfang seines Artikels finden lässt, und zwar: „Bestseller des gesamten 20. Jahrhunderts sind in der Mehrheit der Fälle formal und sprachlich geprägt durch eine mittlere Komplexität.“ (Kutzmutz 2010, S. 10). Interessant, dass gerade diese Aussage als erstes großes Merkmal der Bestseller genannt wird. Dementsprechend möchte ich versuchen, im Erzählband *Verbrechen* bzw. der Erzählung „Grün“ Belege zu finden, die diese Aussage bestätigen würden. Im Kapitel 3.1.4. wird unabhängig davon die Fernsehserie im Detail analysiert, genau so wie die Dialoge etc. Deshalb wollte ich mich bei der Analyse der Komplexität nur mit dem Originaltext beschäftigen, da die Fernsehserie eine direkte Bearbeitung dieses Textmaterials ist.

Es ist nicht schwierig, die mittlere Komplexität bei der Erzählung „Grün“ zu bemerken. Nicht nur die Sätze in der Erzählung sind oft kurz und zusammengefasst, sondern auch die Absätze. Diese Eigenschaft bezieht sich eigentlich auf alle Erzählungen im Erzählband *Verbrechen*. Meistens hat ein Absatz nicht mehr als Zehn Zeilen (vgl. von Schirach 2010a, S. 141-159). Oft gibt es noch kürzere Absätze, aber die längsten sind nicht länger als 15-20 Zeilen. Generell werden die Absätze durch ein kurzes Einrücken getrennt, aber oft gibt es auch Zwischenräume zwischen kurzen Absätzen (wie auf Seite 148, ebd.), wodurch Einem die jeweilige Seite noch kürzer erscheint, was dazu beitragen kann, dass man die Seite eher zu Ende lesen will, um so zur nächsten zu kommen. Ich hatte dieses Gefühl beim Lesen der Erzählungen und bei Ferdinand von Schirach als Autor generell. Ob diese Schreibweise einfach die bevorzugte Art des Autors oder es eine durchgerechnete Methode bzw. Strategie (dazu mehr im Kapitel 3.2.) zur leichteren Vermarktung ist, kann man nicht mit Sicherheit sagen. Womöglich ist es ein wenig vom beidem. Man findet bei von Schirach keine seitenlange Sätze, man wird stattdessen, wegen des Formats buchstäblich dazu eingeladen, mehr vom Text zu konsumieren. Womöglich sind dies Eigenschaften vieler anderer Bestseller, bei Ferdinand von Schirach scheinen sie zu funktionieren. Den Satzaufbau kann man beispielsweise gleich am Anfang der Erzählung am folgenden Beispiel betrachten:

Sie hatten wieder ein Schaf gebracht. Die vier Männer standen in Gummistiefeln um das Tier und starrten es an. Sie hatten es auf der Ladefläche eines Pick-ups in den Innenhof des Herrenhauses gefahren, und nun lag es dort im Nieselregen auf einer blauen Plastikfolie. Die Kehle des Schafs war durchschnitten, das schlammverdrehte Fell übersät von Stichwunden. Das verkrustete Blut verflüssigte sich im Regen allmählich wieder, es lief in dünnen roten

Fäden über die Folie und versickerte zwischen den Pflastersteinen. (von Schirach 2010a, S. 141)

Ferdinand von Schirach erzählt so, dass die Sätze nur die wichtigsten Informationen übermitteln. Der Leser kann sich so schnell ein Bild vom Ereignis machen und sich in die Handlung hinein fühlen. Man bekommt den Eindruck, man liest einen Polizeibericht, der so pragmatisch wie möglich sein muss. Die Wörter, die benutzt werden, sind nicht komplex, sie sind nicht juristisch, das Vokabular ist leicht verständlich. Von Schirach verzichtet auf endlose Epitheta und überflüssige Beschreibungen von Handlungen oder Figuren.

Stichwort Figuren - sie werden genau so kurz und komprimiert beschrieben, wie die Handlungen und Ereignisse, was man bei dem folgenden Beispiel sehen kann:

Angelika Petersson war eine zufriedene, dicke Frau. Seit 22 Jahren war sie Polizistin in Nordeck, noch nie hatte es in ihrer Gemeinde ein Kapitalverbrechen gegeben, und noch nie hatte sie im Einsatz ihre Waffe ziehen müssen. Für heute war die Arbeit erledigt, der Bericht über den betrunkenen Fahrer war fertig. Sie wippte mit ihrem Stuhl hin und her und freute sich trotz des Regens auf das Wochenende. Sie würde endlich dazu kommen, die Fotos vom letzten Urlaub einzukleben. (ebd., S. 142).

Die Figur wird sehr kurz beschrieben, als ob die genannten Daten das Wichtigste über diese Person repräsentieren würden. Es scheint, als ob von Schirach es sehr komprimiert machen möchte, damit er die Handlung schnell weiter herausarbeiten kann.

Die Figurenanzahl ist ebenso gering und zusammengefasst. In der Erzählung *Grün* haben wir wenige Figuren, die bei der Handlung teilnehmen. Die Figuren sind, dem Zeitpunkt des Erscheinens folgend: Graf Nordeck, die Polizistin Petersson, Philipp von Nordeck – Sohn vom Graf, der Staatsanwalt, zwei Kriminalpolizisten, Gerike, Sabine, der Rechtsanwalt - Hauptprotagonist der Erzählung, der Tierarzt und Veronika Nordeck – die Tochter vom Graf. Insgesamt elf Figuren, von denen weniger als die Hälfte ausschlaggebend zur Handlung beitragen, während die andere Hälfte meistens nur bei einem Dialog innerhalb der ganzen Erzählung vorkommt.

Die Figurenkonstellation ist dementsprechend genau so unkompliziert. Es gibt meistens nur einfache Verbindungen zwischen den Protagonisten. Es gibt die Familie Nordeck - Vater, Sohn und Tochter, die Familienfreunden mit dem Rechtsanwalt sind, der aus diesem Grund bei Philipps Fall zur Hilfe kommt. In Bezug auf die psychologischen Beziehungen hat der Rechtsanwalt ein Verhältnis zu Philipp, der den Anwalt als eine der wenigen Personen sieht, mit denen er offen reden kann, was auch am Ende der Erzählung vorkommt (von Schirach 2010a, S. 155-159). Der Anwalt ist auch für den Familienvater Nordeck eine

Vertrauensperson. Die Mehrheit der Dialoge in der Erzählung kommt zwischen den Nordecks und dem Rechtsanwalt zustande. Angelika Petersson kennt die Familie aus langjährigen polizeilicher Erfahrung gut, obwohl nichts von intimer Natur erwähnt wird. Gerike und seine Tochter sind ebenfalls Einwohner des Dorfes und kennen die Familie Nordeck bzw. Philipp und Sabine sind zusammen zur Schule gegangen. Die restlichen Figuren sind nicht miteinander verbunden und erscheinen nur, weil es zu einem kriminellen Fall gekommen ist. Die Figurenkonstellation stimmt mit den genannten Merkmalen der Bestseller bezüglich der mittleren Komplexität überein, da sie nicht kompliziert ist und man sie leicht verfolgen kann, sowohl in der Erzählung als auch in der Fernsehserie.

Nicht nur die Komplexität des Stoffs und der Figurenanzahl- und Konstellation ist als Bedingung für einen Bestseller wichtig. Faulstich zitiert nämlich in seinem Artikel eine Aussage von Siegfried Kracauer, die sagt, dass Bestseller „Zeichen eines geglückten soziologischen Experiments sind“ (Karpenstein-Eßbach, Magerski 2019, S. 46). Meiner Meinung nach betrifft diese Aussage Ferdinand von Schirach und seine Werke sehr stark. Kracauer meint, dass der wirtschaftliche oder statistische Erfolg eines Buchs beweist, dass dem jeweiligen Autor sein Experiment gelungen ist. Denn wäre dies nicht der Fall - würde eine Reaktion der Massen bzw. der Gesellschaft ausfallen – würde man es an den Zahlen auch erkennen können. Das Experiment von Schirachs war es, eine Diskussion zu fordern. Da seine Bücher zu Bestsellern wurden, war auch sein Experiment erfolgreich. Eine einfache Gleichung, bei der ich Kracauer zustimmen würde.

Damit ich aber für das Thema eine noch bessere Einsicht bekomme, habe ich mir den Film *Terror – Ihr Urteil* angeschaut, um auf gewisse Art und Weise Teil des sozialen Experiments zu werden und es aus erster Hand erleben zu können. Das, was mich überrascht hat, war der Einfluss, den die schauspielerischen Fähigkeiten auf meine Entscheidung zwischen Freispruch und Verurteilung hatten. Auf einmal schien mir die Entscheidung des Angeklagten, ein Passagierflugzeug mit 164 Passagieren abzuschießen, um womöglich 70 000 Besucher eines Fussballspiels zu retten, nicht so selbstverständlich wie im Moment, wo ich nur das Buch gelesen habe. Das Medium hat also meine Erfahrung mit dem Werk komplett geändert, obwohl der Text gleich blieb. Die Interaktivität und Intermedialität des Films kann ich auf jeden Fall bestätigen, da ich sehen konnte, wie man als Zuschauer direkt zu verschiedenen Aktionen oder Denkansätzen aufgefordert wird. Ein interaktives Ereignis ist es mit Sicherheit und meiner Meinung nach auch ein sehr gelungenes.

Was einem Bundesrichter als eine alberne Gerichtsverhandlung erscheint - wozu mehr im Kapitel 3.2.3. gesagt wird – erscheint einem Nichtjuristen als gelungene Schauspielkunst.

Die Vorkenntnisse, über die man verfügt, seien sie rechtliche, soziale oder erfahrungsorientierte, haben Einfluss auf die Art, wie wir ein Kunstwerk verstehen oder konsumieren. Bestseller werden so geschrieben, dass weniger Vorkenntnisse gebraucht sind und dementsprechend das potenzielle Publikum für einen Roman oder Erzählband größer wird.

Faulstich findet, dass ein normaler Roman oder ein normales Buch oft aus zwei Gründen zum Bestseller wird. Als erstes, weil er/es „auf die Bedürfnisse größerer Schichten oder sozialer Gruppen in der Bevölkerung rekurriert(...)oder gleichzeitig mehrere soziale Gruppen und Milieus anspricht.“ und zweitens: „weil er auf besondere Weise aktuell ist, also manifest oder latent einen ganz bestimmten Zeitbezug aufweist und damit überhaupt erst in den Stand versetzt wird, für uns als Leserinnen und Leser heute attraktiv zu sein.“ (Faulstich 2010, S. 12).

Die zweite Tatsache lässt sich besonders gut auf *Terror* anwenden, sowohl das Buch als auch den Fernsehfilm - da das Thema Terrorgefahr und Sicherheit zum Zeitpunkt der Veröffentlichung äußerst aktuell war und es ein Thema ist, dass ohnehin für viel Gesprächsstoff sorgt. In dieser Hinsicht konnte dies sicherlich zum Erfolg des Stücks und des Films verholfen haben. Ob so ein Thema im Voraus absichtlich von von Schirach ausgewählt wurde, kann man nicht sagen - bzw. explizit hat er es nicht gesagt – aber man kann sich vorstellen, dass die Verleger bzw. Fernsehstudios und Produktionsfirmen ein Produkt mit so einem Thema eher produzieren, distribuieren und vermarkten werden, da das Risiko einer derartigen Produktion gering ist. Weniger Risiko bedeutet höhere Gewinnchancen. Und in der heutigen Medienwelt kann man es sich nicht leisten, so eine Chance entgehen zu lassen. Gerade mit der Korrelation zwischen Fernsehen und Bestseller hat sich Faulstich im letzten Teil seines Artikels beschäftigt. Obwohl er auch hier Charlotte Link als Beispiel nehmen musste, sah ich einige universelle Merkmale, die man dementsprechend auch auf von Schirach anwenden kann.

Faulstich bemerkt so einen weiteren Punkt, der wichtig für Bestseller bzw. Verfilmungen, die nach Bestsellern gemacht wurden, sein kann. Als er über den Fernsehfilm *Das Haus der Schwestern*, das an das Buch von Charlotte Link angepasst wurde, redet, nennt er die Tatsache, dass der Film folgenderweise angekündigt wurde: *Charlotte Link: Das Haus der Schwestern*. Hierbei - meint Faulstich – wird der Name der Erfolgsautorin in den Namen des Films eingebaut als „Qualitätsgarant“ (Faulstich 2010, S.24). Als Erstes erinnerte mich so eine Methode an die Verfilmungen von Agatha Christies Werken, wo ihr Name so gut wie immer im Titel erwähnt wurde, sei es beispielsweise bei den Erzählungen um Hercule Poirot

<sup>3</sup> oder Miss Marple <sup>4</sup>. Aber nicht nur das, auch bei Ferdinand von Schirachs Verfilmungen wird sein Name in den Titel eingebaut, beispielsweise bei der Fernsehserie *Schuld nach Ferdinand von Schirach* <sup>5</sup> oder auch dem zentralen Werk dieser Arbeit - *Verbrechen nach Ferdinand von Schirach* <sup>6</sup>. Nach den Theorien von Werner Faulstich ist Ferdinand von Schirach ein Bestsellerautor. Und seine Bahn zum Bestsellerautor fing gleich mit seinem ersten Werk an.

Hiermit möchte ich schließlich von der Bestsellerforschung zum eben genannten Werk übergehen, um dessen Hintergrund kurz zu beschreiben und mich nachdem mit der praktischen Analyse der Fernsehserienepisode zu beschäftigen.

Der Erzählband *Verbrechen* von Ferdinand von Schirach erschien 2010 im Piper Verlag. Der Erzählband enthält 12 Kurzgeschichten. Die Geschichten folgen keinem Handlungskontinuum, d. h. die Handlung jeder Geschichte bzw. Erzählung ist eigenständig und es gibt keine Verflechtungen, was die Handlung zwischen den Erzählungen anbelangt. Der Erzählband ist das erste von Ferdinand von Schirach veröffentlichte Werk, so dass es auch als Anfang seiner literarischen Karriere gilt. Dieses Buch bzw. die Erzählform- und Struktur können als Nachfolger der Tradition der sogenannten Pitaval-Geschichten angesehen werden. Für solche Erzählungen ist es spezifisch, dass sie „die Lebensgeschichte des Täters, seine Psyche und sein soziales Umfeld mit Bezug zur Tat einschließen.“ (Arnold 2014, S. 15). Da das Werk, wegen von Schirachs Karriere als Rechtsanwalt, eng mit dem Rechtssystem verbunden ist, wollte ich in diesem Kapitel auch Informationen über die Korelation zwischen dem Recht und der Literatur finden. Diese Forschung hat mir die Bewegung *Law and Literature Movement* bzw. *Recht und Literatur* entdeckt.

Das sich in den 1970er-Jahren in den USA zunehmend systematisch formierende Forschungsfeld „Law and Literature Movement“ unterscheidet hierbei zunächst grob zwischen dem Recht in der Literatur (Darstellung von Verbrechen, Richtern, Anwälten oder Gerichtsverfahren in fiktionalen Texten), dem Recht als Literatur (narrative Struktur von juristischen Texten, literaturtheoretische Konzepte, die in den Rechtswissenschaften zur Anwendung kommen) und dem Recht der Literatur (hier stehen vor allem Fragen des geistigen Eigentums und Urheberrechts im Vordergrund). (Arnold 2004, S. 2).

Zu dieser Bewegung sage ich mehr im folgenden Kapitel.

---

<sup>3</sup> „Agatha Christie's Poirot“ . <https://www.itv.com/hub/agatha-christies-poirot/1a5274a0013>. (zuletzt eingesehen am 08.05.2019).

<sup>4</sup> „Agatha Christie's Marple“ . [https://www.imdb.com/title/tt1734537/?ref\\_=nv\\_sr\\_1?ref\\_=nv\\_sr\\_1](https://www.imdb.com/title/tt1734537/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1). (zuletzt eingesehen am 08.05.2019).

<sup>5</sup> „Schuld“. <https://www.zdf.de/serien/schuld>. (zuletzt eingesehen am 08.05.2019).

<sup>6</sup> „Verbrechen nach Ferdinand von Schirach“. <https://programm.ard.de/?sendung=2800717908398755>. (zuletzt eingesehen am 08.05.2019).

Innerhalb des Musters, oder der Bewegung des Rechts und der Literatur würde *Verbrechen* von Ferdinand von Schirach am besten in die Kategorie des Rechts in der Literatur zugehören, da er in diesem Werk Erfahrungen – bzw. echte Gerichtsverfahren, Täter, Anwälte und Richter - aus seiner eigenen Rechtsanwaltskarriere benutzt hat, sie aber u. a. durch Modifizierungen der persönlichen Daten zu einem fiktionalen Text umgebaut hat. Doch Eigenschaften des Rechts als Literatur finden sich auch in den Werken Ferdinand von Schirachs, da er dem Recht als Text eine große Wichtigkeit gibt, wobei seine Erzählungen oft der Form eines juristischen Texts oder Reports gleichen. Erzählt werden bei von Schirach, neben dem eigentlichen Verbrechen, das meist schnell rekapituliert ist auch Motive, Hintergründe und der Weg des Täters zu seinem Verbrechen (Arnold 2014, S. 15). Was den Hintergrund seiner Geschichten anbelangt, sagt von Schirach selbst „Also, die Fälle sind ja nicht 1:1, das darf ich ja nicht schreiben. Aber in der Geschichte war es so“ (ebd.)<sup>7</sup>. Jeder Leser bestimmt auch für sich selbst, ob er meint, dass die Geschichten die in von Schirachs Erzählband erzählt werden, auf wahren Ereignissen beruhen oder, ob wahre Ereignisse nur als Basis für die Erzählung benutzt wurden. Die Frage, ob realistisch oder nicht trägt auch zur Rätselhaftigkeit bei, was der Attraktivität und dem Marktpotenzial des Buchs auf keinen Fall schaden kann – „so spielt Schirach doch zunächst durch die Einpassung seiner Geschichten in die Tradition des faktualen Genres der Pitavalgeschichten, dann aber auch durch widersprüchliche para- und außertextuelle Angaben mit der Rezeptionshaltung des Lesers“ (Arnold 2014, S. 16).

### **3.1.2. Kurzes über die Bewegung des *Rechts und der Literatur (Law and Literature Movement)* und deren Anhang zu Ferdinand von Schirach**

Die Bewegung des Rechts und der Literatur erhob sich von einer geschlossenen Idee einer akademischen Institution zu einem Wissenschaftszweig, der einen festen Platz innerhalb der Jurisprudenz hat. Das Problem mit dem Recht und der Literatur ist aber, dass es sich dabei um eine in dem Sinne geschlossene Bewegung handelt, dass sie zum größten Teil nur von geschulten Juristen selbst vollkommen verständlich und zuordenbar sei und dem durchschnittlichen Laien allgemein gesagt kompliziert erschienen würde (vgl. Kornstein 2012). Dem würde ich mich anschließen, mit dem Nachtrag, dass Ferdinand von Schirach in diesem Fall entweder der Tradition dieser Bewegung, wegen der Verständlichkeit seiner Werke nicht gehört, oder er sie transzendiert hat.

---

<sup>7</sup> <http://www.ndr.de/fernsehen/sendungen/das/videos/dasx4213.html> (zuletzt eingesehen am 2. März 2019)

Jane B. Baron kommt in ihrem Text „Law, Literature, and the Problems of Interdisciplinarity“ zu einer ähnlichen Frage. Sie betont, dass das Recht von Außen, also von Nichtjuristen ein komplett anderes Ansehen und Anschauung hat, im Gegensatz zu dem von Juristen selbst (vgl. Baron 1999). Die Muster, Regeln und Sitten des Rechts erscheinen einem praktizierenden Juristen anders als jemandem, der keine Erfahrung innerhalb des Berufs hat. Das ist eine interessante und wahrscheinlich wahre Aussage und von Schirach wollte ggf. mit seinen Werken eine einfachere Einsicht in den „Informationsberg“ Jura geben, um es möglicherweise auch zu entmystifizieren.

Gerade das, was am Ende des vorherigen Abschnitts erwähnt wird, würde ich an den Text „Ad Humanitatem Pertinent“: A Personal Reflection on the History and Purpose of the Law and Literature Movement“ von Michael Pantazakos, anlehnen. Der Autor behauptet in diesem Text, dass das Hauptziel des Rechts und der Literatur eine „Humanisierung des Gesetzes“ sei (Pantazakos 1995, S. 43). Das Wort Humanisierung im Sinne des Rechts könnte ich sofort mit von Schirachs Werk in Verbindung setzen, da er es meiner Meinung andauernd schafft, das Recht und die Gesetze an den Mensch und seinen Alltag näher zu bringen. In diesem Sinne hat er die Mission der Bewegung des Rechts und der Literatur mit seinem Erzählband und späteren Werken komplett erfüllt.

### **3.1.3. Die Fernsehserie *Verbrechen nach Ferdinand von Schirach***

Die Fernsehserie, die aus dem Erzählband adaptiert wurde, enthält eine Staffel mit 6 Episoden bzw. fünfzig Prozent des literarischen Ausgangsstoffs. Die Zahl der Geschichten wurde für das Fernsehen um die Hälfte verkürzt. Die Serie wurde im Zweiten Deutschen Fernsehen ausgestrahlt, obwohl sie heute auch auf einigen Video-Streamingdiensten erreichbar und aufrufbar ist. Jede Episode der Serie dauert ungefähr vierzig Minuten. Am Anfang jeder Episode wird vor der Themenmusik- und Montage ein Ereignis gezeigt, das der nachfolgenden Handlung in der Episode als Einleitung dient. Die Chronologie der Geschehnisse ist, wie sich in den separaten Abschnitten zu der jeweiligen Episode erweisen wird, nicht unbedingt an die Erzählstruktur in der Erzählung gebunden. Im Erzählband übernimmt der Hauptprotagonist aller Erzählungen die Rolle des Ich-Erzählers. In der Serie bleibt das in Form einer der Handlung folgender und Kontext gebender Narration aus. Die Bezüge zwischen den verschiedenen Charakteren und Ereignissen muss bei der Serie der Zuschauer selbst herausfinden, wobei ihm in Form von kurzen Texteinlagen geholfen wird.

Jeder Episode ist es gemeinsam, dass sie mit dem folgenden Monolog des Hauptprotagonisten Friedrich Leonhardt endet:

„Ein Anwalt will nicht immer wissen, was wirklich passiert ist. Es ist eine Gratwanderung. Ob der Anwalt glaubt, dass sein Mandant unschuldig ist, spielt keine Rolle. Seine Aufgabe ist es, den Mandanten zu verteidigen. Nicht mehr und nicht weniger.“ (vgl. Sallonen 2013, Episoden „Fähler“, „Tanatas Teeschale“, „Grün“ und „Der Igel“). Ein derartiges Fazit gibt es in den Erzählungen im Buch nicht. Im Buch erzählt der Rechtsanwalt, der im Mittelpunkt jeder Geschichte steht, die Geschichten aus erster Person. Das geschieht in der Serie nicht bzw. gibt es keine Narration des Geschehens in den einzelnen Episoden.

Die Erzählung wird im folgenden Kapitel mit der dazugehörigen Fernsehepisode verglichen und beschrieben, weil es so meiner Meinung nach leichter ist, die Abweichungen und Ähnlichkeiten zu bemerken und auch zu erklären.

### **3.1.4. Analyse der dritten Episode – „Grün“**

Die dritte Episode der ersten Staffel der Fernsehserie ist die neunte Geschichte aus dem Erzählband, „Grün“. Nachdem ich am Anfang meiner Arbeit gedacht habe, mehrere bzw. zwei Episoden zu bearbeiten, wurde ich während der Arbeit bewusst, dass wegen der Länge der jeweiligen Episode, die ungefähr 45 Minuten beträgt, die Bearbeitung mehrerer Episoden eine zu große Stoffmenge kreieren würde, die eine klare Analyse beschränken könnte, da in einer Episode genügend Forschungsansätze angesprochen werden können, die für eine solche Art Arbeit genügen.

Ein Abiturient verspürt den Drang, nachts Schafe zu töten. Um das merkwürdige Verhalten seines Sohnes zu vertuschen, entschädigt sein Vater jedes Mal die Bauern. Als der junge Mann jedoch eines Morgens zitternd mit einem blutigen Messer in der Faust auf der Dorfstraße steht, durchsucht die Polizei das Anwesen der Familie. Sie finden eine Zigarrenkiste, in der sich zwei herausgeschnittene Augen und das Foto eines Mädchens aus demselben Dorf befinden. Weitere Ermittlungen ergeben, dass das Mädchen seit zwei Tagen nicht nach Hause gekommen ist.<sup>8</sup> (Quelle: [www.fernsehserien.de](http://www.fernsehserien.de) / Text: [www.zdf.de](http://www.zdf.de))

Die Episode beginnt mit der Vorgeschichte dazu, was am Anfang der Erzählung als Einleitung in die Geschehnisse dient. Es ist nachts, man sieht einen Jungen, anscheinend desorientiert, mit verstörtem Blick und einem Küchenmesser in der Hosentasche. Er befindet sich auf einem Stall, neben ungefähr vierzig oder fünfzig Schaafen. Er läuft im Regen durch den Stall, während es blitzt und donnert. In einem Moment trifft sein Blick den Blick eines der Schafe. Der Junge zieht das Messer aus der Tasche und sagt „Schau mich nicht so an“ („Grün“ 2013, 1:07), während er immer aggressiver wirkt. Im Kader sieht man das Auge des Schafes in Nahansicht. Der Junge wiederholt „Du sollst mich nicht so anschauen!“ und rennt

---

<sup>8</sup> „3. Grün.“ <https://www.fernsehserien.de/verbrechen-nach-ferdinand-von-schirach/folgen/1x03-gruen-486492> (zuletzt eingesehen am 02.03.2019)

unaufhaltsam auf das Schaf zu. Die Schafe fangen an, wegzulaufen, aber der Junge fängt eines von ihnen und schneidet ihm die Kehle durch – was nicht ganz explizit gezeigt wird, ähnlich wie der Mord in der ersten Episode, nur das Blut wird betont. Nach seiner Tat hat der Junge einen leeren Blick im Gesicht. Der Kader wird zum schwarz-weißen Standbild mit dem Gesicht des Jungen im Mittelpunkt, wobei seine „Akte“ auf dem Bildschirm erscheint: „Phillip von Nordeck, 19. Abiturient. Hochbegabtenförderung Mathematik“. Nach wenigen Sekunden folgt dann der Vorspann der Episode („Grün“ 2013, 1:38).

Die Einleitung in die Episode aus dem vorherigen Abschnitt wird in der Erzählung auf folgende Weise beschrieben:

Sie hatten wieder ein Schaf gebracht. Die vier Männer standen in Gummistiefeln um das Tier und starrten es an. Sie hatten es auf der Ladefläche eines Pick-ups in den Innenhof des Herrenhauses gefahren, und nun lag es dort im Nieselregen auf einer blauen Plastikfolie. Die Kehle des Schafs war durchschnitten, das schlammverdrehte Fell übersät von Stichwunden. Das verkrustete Blut verflüssigte sich im Regen allmählich wieder, es lief in dünnen roten Fäden über die Folie und versickerte zwischen den Pflastersteinen.

Für keinen der Männer war der Tod etwas Fremdes, sie waren Viehbauern, und jeder von ihnen hatte schon selbst geschlachtet. Aber vor diesem Kadaver grausten sie sich: Es war ein Bleu-du-Maine-Schaf, eine fruchtbare Rasse mit bläulichem Kopf und vorstehenden Augen. Die Augäpfel des Tieres waren herausgerissen, und auf dem Rand der dunklen Augenhöhlen lagen faserig die Reste der Sehnerven und Muskelstränge. (von Schirach 2010a, S. 141)

Gleich nach diesen Anfangssätzen wird der Graf Nordeck erwähnt, dessen Sohn das Schaf getötet hat. Das Adeltum bzw. Reichtum der Nordecks, der im gleichnamigen Ort wohnt, wird in der Episode nicht explizit erwähnt, aber durch das eher prachtvolle Interieur des Hauses wird dem Zuschauer übermittelt, dass es sich um eine wohlhabende Person handelt. Ebenfalls wird es klar, als Nordeck eine größere Summe Geld aus dem Schrank holt, um es dem Bauer, dessen Schaf von Nordecks Sohn getötet wurde, als Schadenersatz zu geben. In der Erzählung wird sein Vermögensstatus aus dem folgenden Satz näher erläutert: „Aus der Jackentasche zog er seine Brieftasche hervor, zählte 400 Euro ab und gab das Geld einem der Männer. Es war mehr als das Doppelte des Wertes des Schafes.“

In der Serie sieht man nach dem Vorspann, wie der Bauer, dessen Schaf getötet wurde, zum Haus von Graf Nordeck kommt und den Kadaver des Schafes aus dem Auto auf den Boden wirft, wobei er sagt: „Das muss aufhören.“ („Grün“: 2013, 02:50). Nordeck sagt dem Mann, er holt das Geld, und geht durch die Eingangstür ins Haus. Diese Szene findet man in der Erzählung nicht. In der Erzählung ist die Rede von mehreren Männern, die zu Nordeck kommen. In der Serie ist es nur ein Mann – Gerike, der später noch wichtiger für die Handlung wird. In der Erzählung hat Nordeck das Geld schon in der Jackentasche, in der Serie muss er, wie schon erwähnt, ins Haus, um das Geld zu holen. Während Nordeck das

Geld sucht, kommt seine Tochter ins Zimmer und fragt, ob Phillip schon wieder ein Schaf getötet hat. So erfährt der Zuschauer, dass Philip ein Wiederholungstäter ist. Die kleine Tochter wird in der Erzählung erst viel später erwähnt. Der Vater antwortet nicht direkt, er streichelt nur die Haare seiner Tochter und wechselt teilweise das Thema, als er sie fragt, wo Phillip sei. Sie sagt, dass sie es nicht wusste, aber dass er gestern Nacht nicht zuhause war.

Die Reduktion der Mitglieder oder generelle Änderungen beim Inhalt bei einer Literaturverfilmung könnte man auch unter dem Terminus Komplexitätsreduktion verstehen. Im weiteren Sinne bedeutet das jegliche Filterung oder Reduzierung von Daten bzw. Inhalt die beim Konsumenten beispielsweise zur Reizüberflutung führen könnte, so dass Informationen nicht rechtmäßig rezipiert werden könnten. (Komplexitätsreduktion, in: Wikipedia). Komplexitätsreduktion ist etwas, das logischerweise bei allen Adaptationen vorkommen kann, da es bei dem Medienwechsel oft verlangt wird, dass der Stoff reduziert bzw. modifiziert wird.

Die Szene endet, und die nächste fängt mit Phillip, der mit dem blutigen Messer in der Hand durch einen Wald läuft, an. Man sieht wieder eine Montage, die der aus der ersten Szene ähnelt. Ein Mädchen schreit „Achtzehn!“ und als das Bild stehenbleibt, wird jetzt ihre „Akte“ gezeigt: „Sabine Gerike, 18. Schülerin. 23 untentschuldigte Fehltag“ („Grün“ 2013, 03:58). Phillip läuft weiter stockend durch den Wald und die Szene endet.

Am Anfang des zweiten Abschnitts der Erzählung wird die Polizistin Angelika Petersson erwähnt und als eine „zufriedene, dicke Frau“ (von Schirach 2010a, S. 142) beschrieben. Angelika wird kurz beschrieben und die Szene mit Phillip wird angedeutet, aber auf komplett andere Weise als in der Serie. Im Buch klingelt einer an der Tür und Angelika geht genervt zur Tür, nur um herauszufinden, dass es sich um Phillip handelt, und keinen Kinderstreich, wie zuvor gedacht:

Seit 22 Jahren war sie Polizistin in Nordeck, noch nie hatte es in ihrer Gemeinde ein Kapitalverbrechen gegeben, und noch nie hatte sie im Einsatz ihre Waffe ziehen müssen. Für heute war die Arbeit erledigt, der Bericht über den betrunkenen Fahrer war fertig. Sie wippte mit ihrem Stuhl hin und her und freute sich trotz des Regens auf das Wochenende. Sie würde endlich dazu kommen, die Fotos vom letzten Urlaub einzukleben. Als es schellte, stöhnte Petersson. Sie drückte den Summer, und weil niemand durch die Tür kam, erhob sie sich ächzend und schimpfend und ging auf die Straße. Sie wollte den Dorfjungs, die diese dämlichen Klingelstreiche immer noch lustig fanden, die Ohren lang ziehen. Petersson hätte Philipp von Nordeck beinahe nicht erkannt. (ebd.).

In der ersten Szene der Episode, wo die Polizistin sichtbar ist, kann man aber sehen, dass es sich – im Gegensatz zu den Angaben aus dem Buch um eine durchaus schlanke Frau handelt. Sie redet am Telefon und man hört die folgenden Sätze:

„Gerike, jetzt hör mal zu. Du hast doch ein gutes Geschäft gemacht. Ich meine, was ist so ein Schaf wert, 200 Euro? Na siehst du, und 400 hast du bekommen. Jetzt beruhige dich also, ja?“ („Grün“ 2013, 4:09-4:19). Es wird also das, was am Anfang in der Erzählung erwähnt wurde, auch in der Serie erwähnt, nur auf andere Weise übermittelt und chronologisch anders.

Während Angelika noch am Telefon ist, sieht sie Phillip mit blutigem Messer in Hand durch das Fenster und bricht infolgedessen das Gespräch ab. Sie geht raus und nähert sich Phillip langsam. Sie sagt ihm, er solle das Messer fallen lassen. Er gibt ihr das Messer, ohne sich zu wehren. Sie tröstet ihn und führt ihn in die Polizeizentrale.

In der Erzählung wird Phillip von Angelika zuerst in das Badezimmer geführt, um sich abzuwaschen, nachdem er ihr das Wort „Achtzehn“ ins Ohr flüstert. Das passiert in der Serie im Gesprächszimmer der Polizeizentrale, als Philipp schon mit einem Handtuch über den Schultern am Stuhl sitzt. Angelika fragt Phillip einige Fragen, aber sie bleiben unbeantwortet. Man erkennt in der Serie, bei diesem Zeitpunkt, schon eine Verbindung mit der vorherigen Szene aus dem Wald, wo die Montage des Mädchens, das die selben Worte schreit, gezeigt wird. Man findet dann, durch die Akte des Mädchens, heraus, dass es sich um jemandem mit dem selben Namen, wie der Bauer, dessen Schaf getötet wurde, handelt. So wird gleich das Nachdenken angeregt und man stellt sich selbst fragen, ob es sich um eine Verwandtschaft handelt. Im Laufe der Episode bekommt dieses Detail zunehmend an Bedeutung. Was wichtig zu erwähnen ist, ist dass der Zuschauer der Serie, im Unterschied zum Leser der Erzählung, einen Schritt voraus ist, da er den Zusammenhang der folgenden Handlung früher als der Leser erfahren und in Bezug nehmen kann. Erst nachdem sie physischen Kontakt mit ihm aufnimmt, indem sie ihre Hand auf sein Knie legt, nimmt er Blickkontakt auf und flüstert ihr unverständlich etwas ins Ohr, dass wie das Wort Achtzehn klingt<sup>9</sup>. In diesem Moment betritt sein Vater den Raum. In der Erzählung sagt Angelika, dass sie Graf Nordeck anrufen wird, doch in der Serie kommt er schon während des Gesprächs zwischen Angelika und Phillip, ohne das vorher angedeutet war, dass jemand ihn gerufen hat.

Nordeck fragt, was passiert sei, und Angelika geht mit ihm ins Nebenzimmer. Sie stellt Fragen über das Messer und Phillips Anwesenheit im Haus. Sie informiert ihn anschließend, dass dies kein Normalfall sei, dass Phillip festgenommen werden wird und dass sie den Staatsanwalt kontaktiert hat. Während der Vater in der Serie eher genervt über die

---

<sup>9</sup> In der Erzählung bekommt man die Erklärung hierzu – „Nordeck kam sofort, aber das Einzige, was Philipp sagte, war: »Achtzehn, es war eine Achtzehn.«“. Obwohl man es in der Serie – womöglich absichtlich - nicht klar verstehen kann, muss es sich hier um denselben Satz handeln (von Schirach 2010a, S. 143-144).

Festnahme seines Sohnes – er sagt auch, Phillip sei harmlos – wirkt, wird er in der Erzählung mehr bieder und kontemplativ (oder gar als erwarte er, dass etwas sehr schlechtes vorkommt) dargestellt – „Petersson erklärte dem Vater, dass sie die Staatsanwaltschaft benachrichtigen müsse, sie wisse nicht, ob etwas Schlimmes passiert sei, und Philipp sage ja gar nichts Vernünftiges. Nordeck nickte. »Selbstverständlich«, sagte er und dachte: »Nun ist es eben so weit.«“ (von Schirach 2010a, S. 144).

Ab dem letzten Abschnitt beginnt der Handlungsverlauf der Serie mehr von dem der Erzählung abzuweichen. Es kommen immer noch die gleichen Vorkommnisse vor, aber in vielfach veränderte Reihenfolge. In der Erzählung geht es nach dem letzten Satz aus dem vorherigen Abschnitt folgend weiter: „Der Staatsanwalt setzte zwei Kriminalpolizisten aus der Kreisstadt in Marsch. Als sie ankamen, tranken Petersson und Nordeck in der Amtsstube Tee. Philipp saß vor dem Fenster, er sah nach draußen und reagierte nicht mehr.“ (ebd.). Diese Szene gibt es in der Serie nicht. Nach dem kurzen Gespräch zwischen Angelika und Nordeck, sehen wir im nächsten Kader, wie ein Mann ein totes Schaf durch den Wald auf seinen Schultern trägt („Grün“ 2013, 7:47). Im nächsten Kader sieht man, dass auch diesem Schaf die Augen ausgerissen wurden (ebd., 7:50). Danach sieht man, wie Nordeck und die Polizei mit ihren Autos vor ein Haus, das womöglich die Polizeizentrale ist, ankommen. In der Erzählung wird bei derselben Szene – die aber chronologisch später als in der Serie vorkommt (oder zumindest später erwähnt wird) – erwähnt, dass der Bauer mit dem toten Schaf zur Polizeistation kommt [„Ein paar Stunden nach Philipps Festnahme fand ein Bauer noch ein Schaf hinter seinem Hof. Er lud es sich auf die Schultern und trug es im Regen durch die Dorfstraße bis zur Polizeistation.“ (von Schirach 2010a, S. 147)]. Da es betont wird, dass der Bauer ein Paar Stunden nach Philipps Festnahme, das Schaf gefunden hat, kann man vermuten, dass die Chronologie aus dem Originaltext nicht kompromittiert wurde, sondern dass es nur entschieden wurde, diese Szene früher zu zeigen.

Jedoch wird eine Abweichung im nächsten Kader sichtbar. Da er die kleine Tochter Nordecks zeigt, die aus dem Fenster auf die Straße und das tote Schaf schaut („Grün“ 2013, 8:17) ist es offenbar, dass es sich in dieser Szene nicht um die Polizeistation handelt, sondern um das Haus von Nordeck, obwohl es in der Erzählung anders ist. Wieso das so gemacht wurde, bleibt offen. Es ist möglich, dass das damit zu tun hat, dass das Verhältnis zwischen Nordeck und seiner Tochter – anders als in der Erzählung – von Anfang an in den Vordergrund gerückt wird. Nachdem man in der immer noch aktuellen Szene das Mädchen sieht, sieht man Nordeck, und wie sein Blick den von seiner Tochter trifft. So kommt es zu noch einem Austausch (sie lächeln sich einander zu) zwischen Tochter und Vater (ebd.,

8:27). Dass dies in der Serie mehr betont wird als in der Originalerzählung kann nur einer Frage der Präferenz des Regisseurs sein, der so das Verhältnis innerhalb der Familie mehr in den Mittelpunkt stellen will. Nebenbei muss man erwähnen, dass diese ganze Szene zwischen Nordeck und seiner Tochter im Buch nicht vorkommt.

Als Nordeck schließlich das Haus betritt, sieht er einen Polizisten, der sich einen ausgestopften Büffel („Grün“ 2013, 8:37), der auf der Wand hängt, anschaut. Im Buch wird es erwähnt, dass zwei Polizisten das Haus durchsuchen werden, in der Serie wird uns das *in medias res* vorgestellt. Hier kommt es auch zum vorhin genannten Vermischen bzw. Auseinandersetzen der Ereignisse. Im Buch werden gleich nach dem Gespräch zwischen Angelika und Nordeck die Polizisten, ihre Durchsuchung des Hauses und das Gespräch zwischen Nordeck und einem der Polizisten<sup>10</sup> erwähnt. Erst danach werden das neue tote Schaf und der Bauer, der es zur Polizeizentrale bringt, erwähnt. In der Serie ist es, wie man sehen kann, umgekehrt (mit einigen Abweichungen).

Die nächste Abweichung findet man in der nächsten Szene, nachdem Nordeck mit dem ersten Polizisten gesprochen hat. Im Buch wird betont, es handele sich um Polizisten, außerhalb der lokalen Behörde [„Der Staatsanwalt setzte zwei Kriminalpolizisten aus der Kreisstadt in Marsch“ (von Schirach 2010a, S. 144)]. In der Serie ist der/die zweite Polizist/in Angelike, die eine Zigarrenkisten hinter einer losen Fliese findet, in der zwei Augapfel sind. Weshalb es in der Serie kein (bis dahin der Handlung unbekannter Kriminalpolizist) ist, sondern Angelike, kann damit zu tun haben, dass sie in der Serie einen höheren Stellenwert hat als im Buch, oder auch damit, dass sie von einer bekannten deutschen Schauspielerin gespielt wird, deren Zeit auf dem Bildschirm auch für höhere Einschaltquoten sorgen könnte, oder es im adaptierten Drehbuch einfach so vorgeschrieben wurde.

Die Szene mit dem Augapfel in der Kiste wird in der Erzählung wie folgt beschrieben: „Die Kiste war mit Plastik ausgelegt und in zwei Fächer unterteilt. Aus jedem Fach starrte ein kaum ausgetrockneter, etwas eingedrückter Augapfel. Auf der Innenseite des Deckels klebte das Foto eines Mädchens – Nordeck erkannte sie sofort: Es war Sabine, die Tochter des Grundschullehrers Gerike.“ (von Schirach 2010a, S. 146). Sabine wird im Buch bei diesem Punkt zum ersten Mal erwähnt. Doch, eine Abweichung der Serie vom Originaltext kommt wieder zum Vorschein. Im Buch wird gesagt, Gerike sei ein Grundschullehrer und in der

---

<sup>10</sup> Bei diesem Gespräch – obwohl er in der Serie viel kürzer ausfällt - werden sowohl im Buch als auch in der Fernsehserie mehr oder weniger die selben Sachen erwähnt.

Serie ist es klar zu sehen, dass er ein Bauer ist, da gerade er in der ersten Szene nach dem Vorspann, Nordeck das tote Schaf zeigt („Grün 2013, 2:46-2:52).

Doch noch eine Abweichung kommt schon im nächsten Satz: „Sie hatte gestern ihren sechzehnten Geburtstag gefeiert, Philipp war dort gewesen und hatte auch früher oft von ihr gesprochen“ (von Schirach 2010a, S. 146). Sabine war in der Serie achtzehn Jahre alt, was auch in der Akte gezeigt wurde. Der Fakt, dass das Mädchen nicht achtzehn Jahre, sondern sechzehn Jahre alt war, stimmte auch nicht mit dem was Philipp in der Polizeistation gesagt hat und was ihn womöglich mit Sabine in Verbindung bringen könnte, überein.

Neben den Augäpfeln wurde in der Kiste auch – wie man aus dem Zitat herauslesen kann - ein Bild von Sabine Gerike gefunden, der Tochter von Gerike, dem Bauer bzw. Grundschullehrer. Im Bild wurden die Augen des Mädchens ausgerissen. Dieser Befund macht Philipp plötzlich zum Mordverdächtigen und ist ausschlaggebend für den weiteren Verlauf der Episode. Gleich danach ruft in der Erzählung Nordeck Gerike (hier Grundschullehrer) an, um herauszufinden, ob Sabine zuhause ist (ebd.). Er sagte, sie sei nicht zuhause, da sie nach ihrer Geburtstagsfeier nach München ging. Anschließend sagt er, dass Philipp sie sicher zum Nachtzug gebracht hätte.

In der Serie kommt es erneut zu einer Abweichung. Angelika, die die Augäpfel und das Bild von Sabine gefunden hat, geht mit dem Polizeiauto zum Stall von Gerike (hier Bauer). Sie fragt ihm, ob er weiß, wo seine Tochter ist. Er sagt, sie sei in der Schule – was noch ein Unterschied zur Erzählung ist. Angelika fordert auf, dass er Sabine anruft. Sie antwortet aber nicht („Grün“ 2013, 9:50-10:47). Erst in der elften Minute („Grün“ 2013, 11:00) sehen wir den Rechtsanwalt, der in allen Episoden der Serie der Hauptprotagonist ist und ins Dorf gerufen wird, zum ersten Mal. Er steht vor seinem am Rande einer Dorfstraße geparktem Auto und schaut auf eine Karte, weil er sich wohlmöglich verfahren hat.

Als der Anwalt vor dem Anwesen vom Graf Nordeck angekommen ist, sehen wir ihn in der nächsten Szene innerhalb des Hauses, wie er sich im Wohnzimmer umschaute. Gleich danach, während der Anwalt mit dem Rücken zu ihm gekehrt ist, kommt Nordeck ins Zimmer. Als er den Anwalt mit „du“ anspricht und ihn danach herzlich umarmt, ist es klar, dass sich die beiden schon seit früher kennen und miteinander befreundet sind („Grün“ 2013, 11:20). Dies wird in der Erzählung erst später klar, als der Anwalt als Ich-Erzähler sagt, dass er Philipp seit seiner Taufe nicht mehr gesehen hat. (von Schirach 2010a, S. 152).

Das ganze Treffen zwischen Nordeck und dem Anwalt findet in der Form, die in der Serie vorkommt, in der Erzählung nicht statt. Da es eher eine kurze Geschichte ist, kann es sein, dass dies mit dem Format und Laufzeit der Serie zu tun hat, da es ohne zugefügte

Szenen möglicherweise zu wenig Stoff für eine vierzigminütige Episode gäbe. Der Anwalt betritt in der Serie auch Philipps Zimmer, was im Buch nicht vorkommt. Dort kann er Philipps Obsession mit Zahlen bemerken, was viel mit den späteren Ereignissen in der Episode zu tun hat. Zu diesem Zeitpunkt tritt die Tochter von Nordeck, Viktoria, ins Zimmer ein („Grün“ 2013, 12:40-13:05). Danach sagt Friedrich, der Anwalt, sie hätten zusammen Weihnachten gefeiert, vor zwei Jahren. Das ist noch eine große Abweichung von der Erzählung, weil es da nicht möglich ist, dass Friedrich die fünfjährige Viktoria überhaupt kennt, sollte er den neunzehnjährigen Philipp zum letzten Mal bei seiner Taufe gesehen haben.

In der nächsten Szene besucht Friedrich Philipp im Gefängnis („Grün“ 2013, 14:45). Das geschieht in der Erzählung auch nicht. Friedrich bringt Philipp grüne Äpfel aus dem Garten der Nordecks. Und genau dieser Apfel bzw. das, was Philipp mit ihm macht, repräsentiert noch eine Besonderheit der Serie im Bezug zum Buch. Während Friedrich ihm fragen stellt, nimmt sich Philipp einen der Äpfel in die Hand und beginnt mit seinem Nagel in den Apfel reinzudrücken. Er macht so eine Reihe von Strichen auf der Schale des Apfels. Später in der Episode wird sich Friedrich den Apfel noch einmal näher anschauen und feststellen, dass Philipp drei mal sechs Stiche in den Apfel gedrückt hat („Grün“ 2013, 16:45), also insgesamt achtzehn, was die Wichtigkeit der Zahl für die ganze Handlung noch weiter betont. Dieser Apfel kann auch eine Anspielung an den Apfel, der im Titelbild bzw. als Symbol der gesamten Serie erscheint, oder lediglich auf den Titel der Episode – Grün. Beide Möglichkeiten sind realistisch, zum Schluss wird die Farbe noch eine größere Rolle spielen. Friedrich stellte Philipp verschiedene Fragen, bekommt jedoch keine Antwort. Die Äpfel sind in dieser Szene komplett eine Idee derjenigen, die die Adaptation bzw. die Regie durchgeführt haben. In der gesamten Geschichte im Erzählband wird das Wort Apfel nicht einmal erwähnt. Der Regisseur/Drehbuchautor hat sich die Freiheit genommen, ein neues Element, das einem schon vorhandenen Motiv (der Zahl achtzehn) entspricht, in die Handlung hineinzufügen. Dieses Beispiel – aber auch die gesamte Vorgehensweise des Regisseurs und Drehbuchautors von *Verbrechen nach Ferdinand von Schirach* – kann man auch mit dem theoretischen Teil dieser Arbeit, der sich auf die Arten der Adaptation wendet, vergleichen und Ähnlichkeiten bemerken. Im Kapitel 2.5. Schreibe ich, dass eine Literaturverfilmung in erster Linie ein neues audiovisuelles Produkt ist, das im streng technischen Sinne abgetrennt von der literarischen Vorlage bewertet sein sollte (vgl. 2.5. Literaturverfilmung-/Adaptation). In diesem Sinne ist es nicht erwunderlich, dass die Regisseure bzw. die Szenaristen neue Motiven in die Fernsehserie hineingebracht haben.

Bezüglich der Art der Adaptation, könnte man sagen, dass die Adaptation von „Verbrechen“ etwas, zwischen der interpretierenden „Transformation“ - wo nicht nur der Stoff bzw. der Inhalt der Textvorlage übernommen wird, sondern auch die internen Systeme des Texts wie die Form-Inhaltsbeziehung oder ihr Zeichen- und Textsystem – und der „Illustration“, die von einem starken Anlehnen an den Originaltext, der so weit wie möglich verfolgt wird, wobei es auch zur wörtlichen Übertragung des Texts aus dem einem in das andere Medium kommt, gekennzeichnet wird (Kapitel 2.5.; S. 13-14).

Die danach folgende Szene erscheint auch nur in der Serie. Friedrich trifft sich mit Angelike in einer Kneipe. Ein Treffen, das in der Erzählung nicht vorgekommen ist. Auch diese Szene könnte mit der erhöhten Rolle, die Angelika in der Serie spielt, zu tun haben. Angelika und Friedrich reden über Philipp und Sabine. Als Friedrich sagt, dass es absurd sei, dass Philipp wegen dem Mord von ein paar Schafen festgenommen wurde, sagt Angelika, dass das alles vom Staatsanwalt befohlen wurde. Zum Schluss ihres Gesprächs sagt Angelika Friedrich Philipps Worte nach dem Gespräch in der Polizeistation – „Es war eine Achtzehn“ („Grün“ 2013, 18:49).

In der nächsten Szene befindet sich Friedrich zusammen mit dem Tierarzt („Grün“ 2013, um 19:00), der die Kadaver der von Philipp getöteten Schafe vernichtet hat, in einem Stall und befragt ihn über den Vorfall. Der Tierarzt sagt, dass es keine Besonderheiten gab, außer dass jedes Tier achtzehn Stiche im Körper hatte. Diese Handlung stimmt mit der Erzählung überein.

Eine nächste Übereinstimmung zwischen Erzählung und Serie gibt es in der nächsten, als Friedrich, Nordeck und Veronika zusammen abend essen. Das Essen wird, wie in der Geschichte, auch in der Serie von einem Stein, der durch das Fenster der Nordecks geworfen wird, unterbrochen. Jedoch kommt es innerhalb der Übereinstimmung des Stoffes zu einer minoren Abweichung. In der Serie sagt Nordeck, es sei bereits das dritte Mal („Grün“ 2013, 19:45-20:25), dass ihnen jemand einen Stein durch das Fenster wird, während es im Buch fünf Mal sind – „Nordeck sagte, es sei die fünfte in dieser Woche, es habe keinen Sinn, deshalb die Polizei zu rufen.“ (von Schirach 2010a, S. 152). Diese Stellen, bei denen so geringfügige Unterschiede, die man, ohne genau nachzuschauen, vielleicht gar nicht so schnell bemerken würde, finde ich besonders interessant, weil ich mir die Frage stelle, weshalb sich der Regisseur oder der Drehbuchautor für eine solche Modifikation entschieden hat. Die größeren Umarbeitungen, wie das Hinzufügen neuer Szenen, um an Handlungsmenge zu gewinnen, sind mir klar, aber diese kleinen Details kommen mir oft als die „großen“ vor, da sie auf ersten Blick nicht nötig sind. Nicht nur das, sie kommen auch in anderen Episoden vor und

man könnte sagen, sie bilden ein Muster bei denjenigen, die für die Adaptation dieser Geschichten zugehörig waren. Eine mögliche Antwort dazu, wieso sich die Filmmacher für solche Modifikationen entschieden haben, ist, um sich durch kaum erkennbaren Kleinigkeiten vom Originaltext zu entfernen und zu betonen, dass es sich um ihre Kreation handelt. Dass ist natürlich nur eine Annahme und keine Tatsache.

In der Szene nach dem Abendessen kommt es zum Gespräch zwischen Friedrich und Nordeck außerhalb des Hauses („Grün“ 2013, 20:50). Neben der Rolle der Polizistin Angelika Petersson wird im Gegenteil zum Buch in der Serie viel mehr auch die Beziehung zwischen Nordeck und dem Rechtsanwalt Friedrich betont, besonders die Freundschaft und Trost, den Friedrich Nordeck in der Zeit in der Philipp im Gefängnis sitzt, bietet. Im Buch gibt es zu ihrer Beziehung so gut wie gar keine Dialoge.

In der nächsten Szene kommt Friedrich wieder ins Gefängnis, nachdem er die Zahlen auf Papieren in Philipps Zimmer betrachtet hat. Das soll laut dem Buch am vierten Tag von Philipps Gefängisaufenthalt passiert sein („Philipp war im Gefängnis. Die ersten drei Tage redete er kaum, und wenn er etwas von sich gab, war es unverständlich. Am vierten Tag kam er zu sich.“ (von Schirach 2010a, S. 148). Zuvor wird im Buch auch der folgende Satz erwähnt:

„Am fünften Tag nach Philipps Festnahme verfügte der Pressesprecher der Staatsanwaltschaft die Veröffentlichung eines Fotos von Sabine und einen Suchaufruf in den Zeitungen. Einen Tag später hatte jemand mit roter Farbe an das Tor des Herrenhauses »Mörder« geschmiert.“(ebd.).

Das eine so grafische und in eine Serie leicht hineinzufügende Szene in der Episode nicht vorkommt, ist kurios. Philipp schweigt weiter und Friedrich verlässt das Gefängnis. Als nächstes besucht Friedrich zum ersten Mal den Staatsanwalt. Dessen Charakter wird im Buch näher beschrieben und dem Leser vorgestellt:

Staatsanwalt Krauther leitete die Ermittlungen. Er schlief in diesen Tagen so schlecht, dass seine Frau ihm beim Frühstück sagte, er knirsche nachts mit den Zähnen. Sein Problem war, dass eigentlich bisher nichts passiert war. Philipp von Nordeck hatte einige Schafe getötet, aber das war nur eine Sachbeschädigung und ein Verstoß gegen das Tierschutzgesetz. Finanzieller Schaden war nicht entstanden, die Schafe waren von seinem Vater bezahlt worden, und keiner der Bauern hatte Strafanzeige gestellt. Sabine war zwar nicht bei ihrer Freundin in München angekommen. »Aber sie ist ein junges Mädchen, und dass sie sich nicht meldet, kann tausend harmlose Gründe haben«, sagte Krauther zu seiner Frau. Dass Philipp das Mädchen umgebracht hatte, ließ sich kaum mit der Zigarrenkiste begründen, auch wenn der Ermittlungsrichter bisher seinem Haftantrag gefolgt war. Krauther fühlte sich unwohl. (von Schirach 2010a, S. 149).

In der Serie kommt es direkt zum Gespräch zwischen den beiden Juristen, der dem Gespräch aus der Erzählung entspricht und mit denselben Worten vom Staatsanwalt endet: „Wenn nur das Mädchen (Sabine, Anm. d. A.) wieder auftauchen würde“ („Grün“ 2013, um 24:50).

Als nächstes sehen wir, wie Angelika das sogenannte Dikhüs<sup>11</sup> („dem verlassenen reetgedeckten Friesenhaus auf dem Deich, das nur ›Dikhüs‹ genannt wurde“) untersucht und Sabines Handy, neben Überresten der Geburtstagsparty, findet. In der Erzählung wird das Handy nicht im Haus und nicht von Angelike gefunden – „Die Kriminalbeamten fanden im nassen Hafergras das Handy Sabines“ (von Schirach 2010a, S. 147)“ .

Bei der folgenden Szene kommt Friedrich zu Nordeck ins Esszimmer und sagt ihm, dass der Staatsanwalt nichts konkretes gegen Philipp hat und das er ihn aus dem Gefängnis rausholen wird. Diese Szene gibt es, wie manch andere zwischen Friedrich und Nordeck, im Buch nicht. Das kann damit zu tun haben, dass das Genre der Kurzgeschichte nicht genügend Platz bietet, um so eine Beziehung, wie die zwischen Friedrich und Nordeck, darzustellen. Das kann man, wie man am Beispiel der Serie sieht, im Format und Genre der Fernsehserie leicht und innerhalb kurzer Szenen („Grün“ 2013, 26:30-27:40) der erwünschte Effekt hervorgebracht werden kann.

Nach dieser Szene sehen wir Friedrich in einem Zimmer, das vermutlich das Gästezimmer, in dem er während des Falls verbleibt, ist. Veronika kommt zur Tür und sagt zu Friedrich, sie kann nicht schlafen („Grün“ 2013, 28:09) . Er bringt sie wieder ins Bett und sie reden über Philipp. Das ist in der Episode das zweite Gespräch zwischen Veronika und Friedrich, obwohl es im Buch nur eins gibt. Das kann ebenfalls mit dem persönlichen Verhältnis der Familie Nordeck zu Friedrich zu tun haben, da es offenbar im Auge des Regisseurs und Drehbuchautors als ein wichtiges, für das Fernsehen angemessenes Motiv, betrachtet wurde. Zwischen den beiden folgt das selbe Gespräch, wie auch im Buch:

Kannst du Philipp wiederbringen?(...) Hast du schon einmal einen Schnupfen gehabt?, fragte ich sie. Ja. Weißt du, Philipp hat so etwas wie Schnupfen im Kopf. Er ist ein bisschen krank und muss gesund werden. Wie niest er *im* Kopf?, fragte sie. Mein Beispiel war offensichtlich nicht besonders glücklich. Man kann nicht im Kopf niesen. Philipp ist einfach durcheinander. Vielleicht so, wie wenn du schlecht träumst. Aber wenn ich aufwache, ist es wieder gut, sagte sie. Genau. Philipp muss wieder richtig wach werden. Bringst du ihn wieder? Ich weiß nicht, sagte ich. Ich werde es versuchen. Nadine hat gesagt, Philipp hat was Böses gemacht. Wer ist Nadine? Nadine ist meine beste Freundin. Philipp ist nicht böse, Viktoria. Du musst jetzt schlafen. (von Schirach 2010a, S. 152-153).

Nach dieser Szene sehen wir wie Angelika das Gesprächszimmer im Gefängnis betritt („Grün“ 2013, ab 29:00), wobei Friedrich schon da ist und gegenüber von Philipp sitzt. Sie sagt Philipp, man hat Sabines Handy gefunden und zeigt ihm ein Video, das auf dem Handy war, wo man sehen kann, wie sich Philipp während der Geburtstagsfeier merkwürdig

---

<sup>11</sup> In der Serie wird dieser Begriff nie genannt. Das Haus wird von der Polizistin Angelika nur als „alte Kaserne“ („Grün“ 2013: ab 30:54) benannt.

benimmt und danach Sabine anschreit. Philipp sagt weiterhin gar nichts. Zu diesem ganzen Ereignis kommt es erneut im Buch nicht. Nachdem Friedrich Angelika fragt, ob er mit Philipp alleine reden könnte, zeigt er ihm den Apfel vom vorherigen Treffen, in dem die achtezehn Stiche waren, und fragt Philipp, was die Zahl bedeute. Philipp bricht endlich sein Schweigen, sagt aber nur er wollte Sabine die Sache mit ihren Augen erklären. Nachdem er danach wieder schweigt, kommt Angelika, die das Gespräch neben der offenen Tür verfolgt hat, empört wieder rein und sagt Philipp, dass die Lage ernst sei. Philipp schweigt wieder und Friedrich verlässt den Raum. Danach kommt Angelika draußen zu ihm und entschuldigt sich. Als Angelika Friedrich fragt, ob er seinem Mandanten noch glaubt, sagt er, er wird das immer tun, da es sein Job ist. Diese Stellung zum Beruf kann man beim Charakter vom Anwalt Friedrich Leonhardt sowohl im Buch als auch in der Serie als eine Art Muster, das sich innerhalb beider Medien zurechtfindet, bemerken, wobei es in der Serie dazu mehr Zitate gibt. Dieser Stil wurden von Kritikern und Journalisten beim gesamtem Werk von Schirachs bemerkt und als das, was ihn als Schriftsteller oder Dichterjurist besonders macht, betont. Im Buch ist aber Friedrich nicht derjenige, der mit Philipp redet, als er aufhört zu schweigen, sondern die Kriminalbeamten:

Die Polizisten vernahmen ihn, er war offen und beantwortete ihre Fragen. Nur wenn sie über die Schafe sprechen wollten, senkte er den Kopf und schwieg. Die Beamten interessierten sich natürlich mehr für Sabine, aber Philipp erklärte immer wieder, er habe sie zum Bahnhof gebracht. Zuvor sei man zum Dikhüs gegangen und habe miteinander gesprochen. »Wie Freunde«, sagte er. Vielleicht habe sie dabei Haarreif und Telefon verloren. Er habe ihr nichts getan. Mehr war aus ihm nicht herauszubringen. Mit dem Psychiater wollte er nicht sprechen. (von Schirach 2010a, S. 148-149).

Die Haftprüfung, die hinsichtlich Philipps Fall durchgeführt werden musste, wird in der Serie nicht erwähnt. Man kann es auch verstehen, nachdem man das Buch gelesen hat, da die Haftprüfung keinen direkten Einfluss auf die Handlung hatte, macht es Sinn, sie auch aus der Adaptation herauszulassen. Die Szene mit der Haftprüfung kommt im Buch vor dem Auftauchen von Sabine vor, und wird folgend beschrieben:

Haftprüfungen sind meistens unerfreuliche Termine. Im Gesetz heißt es, dass zu prüfen sei, ob gegen den Inhaftierten ein sogenannter dringender Tatverdacht besteht. Das klingt eindeutig und klar, ist aber in der Realität kaum zu fassen. Die Ermittlungen haben zu diesem Zeitpunkt oft gerade erst begonnen, das Verfahren steht am Anfang, und vieles ist noch unübersichtlich. Der Richter darf es sich nicht leicht machen, er hat über die Freiheit eines vielleicht unschuldigen Menschen zu entscheiden. Haftprüfungen sind viel weniger förmlich als Hauptverhandlungen, die Öffentlichkeit bleibt ausgeschlossen, Richter, Staatsanwälte und Verteidiger tragen keine Roben, und in der Praxis ist es ein ernstes Gespräch über die Frage der Haftfortdauer. Der Ermittlungsrichter in der Strafsache gegen Philipp von Nordeck war ein junger Mann, der gerade erst seine Probezeit hinter sich hatte. Er war nervös, er wollte keine Fehler machen. Nach einer halben Stunde sagte er, er habe die Argumente gehört, seine Entscheidung ergehe im »Dezernatswege«. Das bedeutete, dass er die 14-Tages-Frist ausnutzen

wollte, um weitere Ermittlungen abzuwarten. Es war für alle unbefriedigend. (von Schirach 2010a, S. 154).

Als nächstes sehen wir in der Serie Sabine Gerike, wie sie sich mit ihrem Freund, mit dem sie die letzten Tage unterwegs war, an einer Bushaltestelle verabschiedet („Grün“ 2013, ab 34:26). Sie wusste gar nicht, dass sie gesucht wird, bis ihr das ein Mann an der Haltestelle gesagt hat. Dieses Ereignis erfolgte in gleicher Form auch im Buch. Nachdem Sabine gefunden wurde und sich bei ihren Eltern gemeldet hat, wurde Philipp freigelassen. Friedrich holte ihn ab.

Die danach folgende letzte Szene („Grün“ 2013, ab 36:50) aus der Serie stimmt generell mit dem letzten Abschnitt des Buches überein, obwohl der Ort des Geschehens nicht explizit erwähnt wird. Man sieht nur, dass es sich um einen Wald handelt. Im Buch kam es zwischen Friedrich und Philipp zu zwei Gesprächen im Wald zu Ende der Erzählung. Die erste erfolgt vor dem Rückweg vom Gefängnis zum Familienhaus, als Friedrich Philipp fragt, ob er einen kurzen Spaziergang machen wolle. Bei diesem Spaziergang kommt es zum folgendem Dialog:

»Ich sehe Menschen und Tiere als Zahlen.« »Wie meinst du das?« »Wenn ich irgendein Tier sehe, hat es eine Zahl. Die Kuh dort hinten ist zum Beispiel eine 36. Die Möwe eine 22. Der Richter war eine 51, der Staatsanwalt eine 23.« »Überlegst du das?« »Nein, ich sehe es. Ich sehe es sofort. So, wie andere ein Gesicht sehen. Ich denke nicht darüber nach, es ist einfach da.« »Habe ich auch eine Zahl?« »Ja, fünf. Eine gute Zahl.« Wir mussten beide lachen. Es war das erste Mal seit seiner Inhaftierung. Wir gingen eine Zeit lang schweigend nebeneinander. »Philipp, was ist mit der 18?« Er sah mich erschrocken an. »Wieso 18?« »Du hast der Polizistin die Zahl genannt, und du hast die Schafe mit 18 Stichen getötet.« »Nein, das stimmt nicht. Ich habe sie erst getötet und sie dann in jede Seite und in den Rücken je sechsmal gestochen. Ich musste auch die Augen rausnehmen. Das war sehr schwierig, die ersten sind dabei kaputtgegangen.« Philipp begann zu zittern. Dann stieß er hervor: »Ich habe Angst vor der Achtzehn. Es ist der Teufel. Dreimal die sechs. Achtzehn. Verstehst du?« Ich sah ihn fragend an. »Die Apokalypse, der Antichrist. Es ist die Zahl des Tieres und des Teufels«, schrie er fast. Tatsächlich ist 666 eine biblische Zahl, die in der Offenbarung des Johannes vorkommt. Dort heißt es: »Hier ist die Weisheit. Wer Verständnis hat, berechne die Zahl des Tieres, denn es ist eines Menschen Zahl; und seine Zahl ist 666.« Volkstümlich glaubte man, der Evangelist habe damit den Teufel bezeichnet. »Wenn ich die Schafe nicht töte, werden die Augen das Land verbrennen. Die Augäpfel sind die Sünde, sie sind die Äpfel vom Baum der Erkenntnis, sie werden alles zerstören.« Philipp begann zu weinen, hemmungslos wie ein Kind, er zitterte am ganzen Körper. »Philipp, hör mir bitte zu. Du hast Angst vor den Schafen und ihren scheußlichen Augen. Das kann ich verstehen. Aber die ganze Sache mit der Offenbarung des Johannes ist völliger Unsinn. Johannes meinte mit der 666 nicht den Teufel, sondern es war eine versteckte Anspielung auf den römischen Kaiser Nero.« »Was?« »Wenn man die Zahlenwerte der hebräischen Schreibweise für Kaiser Nero addiert, erhält man die Summe 666. Das ist alles. Johannes konnte das nur nicht schreiben, er musste es chiffrieren. Es hat nichts mit dem Antichristen zu tun.« (von Schirach 2010a, S. 156-157).

Der zweite Spaziergang ist von dem ersten zeitlich entfernt [„Eine Woche später brachte ich Philipp in eine psychiatrische Klinik in der Schweiz.“ (von Schirach 2010a, S. 158)].

In der Serie werden diese zwei Gespräche – zusammen mit ihrem Inhalt - zu einem, der während des Spazierens zur Psychiatrischen Klinik erfolgt, kombiniert. Zwischen der Meldung, dass Sabine Gerike gefunden wurde und der Mitteilung desselben von Friedrich zu Philipp wird kein Gespräch zwischen den beiden gezeigt. Man sieht nur, wie Philipp nach Hause gekommen ist und seinen Vater und Schwester umarmt („Grün“ 2013, 35:47). Friedrich und Philipp spazieren Richtung der psychiatrischen Klinik, zu der Friedrich ihn gebracht hat. Sie führen beide dasselbe Gespräch wie im Buch. Es endet auch gleich, Philipp antwortet auf die Frage, welche Zahl repräsentiere er selbst, dass er grün sei, was auch den Titel dieser Episode bzw. Erzählung erklärt. Dieser finale Dialog findet vor der Anstalt statt, bevor Philipp sie überhaupt betrat. Im Buch bringt Friedrich Philipp ins Krankenhaus und redet mit dem Chefarzt über Philipps Lage. In der Serie will er hingegen alleine, ohne Friedrich, ins Krankenhaus reingehen.

Die Antwort, die Philipp Friedrich gibt („Grün“ 2013, 41:45), kann man als einen sogenannten Cliffhanger verstehen. Ein Cliffhanger<sup>12</sup> bedeutet, dass in einer Serie oder einem Film ein offenes Ende vorkommt. Man weiß als Zuschauer nicht genau, wie man es deuten sollte. Dass Philipp die Frage nach seiner Zahl mit einer Farbe antwortet, öffnet viele Fragen, sowohl im Buch als auch in der Serie – hier ist die intermediale Übertragung der Spannung und des Gefühl beim Leser/Zuschauer ganz erfolgt. Man kann nicht feststellen, ob Philipps Antwort bedeutet, er sei noch mehr verstört als man dachte, oder, er hat Friedrich etwas erzählt, was nicht stimmt und sieht das alles nur als ein Spiel. Die Frage auf diese Antwort ist in dieser Arbeit nicht wichtig, aber spricht Bände über die Erzählweise von Schirachs und auch der Intermedialität der Geschichte „Grün“, bei der der selbe Effekt innerhalb zwei verschiedener Medien erzeugt wurde, was man als ein Beispiel einer erfolgreichen intermedialen Adaptation verstehen kann.

Man kann sagen, dass am Beispiel der Erzählung „Grün“ von Ferdinand von Schirach bei der Episode der Fernsehserie eine Erweiterung des Stoffs vorkommt, die sich der

---

<sup>12</sup> „Die Dramaturgie des *cliffhangers* entstammt der frühen Serienproduktion, und auch das Bild, das der Begriff benutzt, ist in den 1910er und 1920er Jahren geprägt worden, stammt letztlich aber aus der seriell vertriebenen Populärliteratur des späten 19. Jahrhunderts: Am Ende einer Episode sieht man den Helden an einer Klippe hängen, nicht wissend, ob er in den Tod stürzen wird oder nicht. Die nächste Episode in der nächsten Woche nimmt diese Situation wieder auf - meist mit der Rettung des Protagonisten – und endet in einer neuen ungewissen Situation. Ein Cliffhanger ist also ein Trick, einen Handlungsfaden in einer Folge einer Serie bewusst nicht in dem Film oder der Sendung zum Abschluss zu bringen, sondern dem Geschehen am Ende eine besondere, oft dramatische Wendung zu geben, die die Spannung noch erhöht, aber ungeklärt stehen bleibt. Aus dieser gespannten Erwartung des Fortgangs soll der Zuschauer animiert werden, zur nächsten Folge wieder einzuschalten. Heute ist die Strategie des Cliffhangers vor allem in den seriellen Formaten des Fernsehens verbreitet – als unaufgelöster Höhepunkt am Ende der Episode oder als Zwischenhöhepunkt vor dem Werbeblock.“ (Jurga In Willems; Jurga:1998)

Regisseur und/oder Produzent vorgenommen hat. Da die Erzählung eher kurz ist und das Format der Episoden eher lang (um die vierzig Minuten), ist es auch nicht überraschend. Die Reihenfolge der Ereignisse aus dem Originaltext wird dem Aufbau der Spannung in der Serie untergeordnet und es kommt vor, dass Ereignisse in der Serie nicht der Reihenfolge in der Erzählung folgen. Trotzdem bleibt der Regisseur dem Originaltext treu, denn die Hauptereignisse im Buch bekommen auch dieselbe Menge Wichtigkeit in der Serie, nur bei den Protagonisten ist die Wichtigkeit für (Angelika wird beispielsweise nach Seite 4 bis zum Ende nicht mehr erwähnt, wobei sie in der Serie bis zum Schluss wichtig ist und im Vordergrund steht). Man kann zum Fazit auch sagen, dass manche Charaktere ausgelassen wurden oder dass die Rolle, die sie in der Episode spielen, erhöht wurde ( Bspl. Angelika Petersson).

Um auf die zentrale Frage und das zentrale Konzept dieser Arbeit, die Intermedialität, zurückzukehren, kann man, wenn man die Definition der Intermedialität als gegenseitigen Einfluss, Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen zwei Medien versteht, sagen, dass das intermediale Verfahren zwischen der Gattung der Kurzgeschichte und dem medialen Format der Fernsehserie gut funktioniert.

Die strukturellen und formellen Merkmale der beiden Genres können sich gut erweitern und nachvollziehen. Es wäre interessant zu bemerken, dass eine Adaptation der Kurzgeschichte *Glück* von Doris Dörries aus dem gleichen Erzählband zu einem eineinhalb Stunden langem Kinofilm, laut Kritik nicht gut erfolgt ist (Schwickert 2012). Das kann man in Betracht nehmen, wenn man die Intermedialität zwischen Fernsehserie und Kurzgeschichte beobachtet, da die Kritik zu diesem Beispiel hingegen, meistens Gutes zu sagen hatte. Das kann auch mit der Fähigkeit zur Intermedialität der Werke bzw. des Autors Ferdinand von Schirach selbst auch zu tun haben, ist auf jeden Fall ein möglicher Forschungsansatz zum gesamten Thema der Intermedialität.

### **3.2. *Terror* als intermediales Beispiel**

Nach der detaillierten Analyse der Fernsehserie bzw. einer der Folgen wird in diesem Kapitel ein weiteres Werk von Ferdinand von Schirach, das die Intermedialität besonders gut beschreiben kann, analysiert. Es handelt sich hierbei um ein Theaterstück namens *Terror*. Dieses Werk betrifft vielleicht von allen Werken Schirachs das Thema dieser Arbeit am meisten, weil es in der größten Zahl von Medien dargestellt wurde – vom Buch über das Theater bis hin zum Fernsehfilm.

Ferdinand von Schirach war vor der Veröffentlichung von *Terror* ein Schriftsteller, der meistens Erzählbände und Romane herausgegeben hatte. *Terror* ist laut eigenen Angaben das Debüt des Autors im Rahmen des Theater bzw. keines seiner Werke vor *Terror* wurde für die Theaterbühne vorgesehen und dafür adaptiert. Das Theaterstück hat alles andere als eine ruhige Entstehungsgeschichte. Das Werk wurde, wie der Autor selbst im Kommentar zum Buch sagt, vor den Terroranschlägen auf die Zeitschrift *Charlie Hebdo* in Paris im Jahr 2015 geschrieben. Dieser Anschlag galt als ein Ereignis, dass auf das Gefühl der Freiheit der Bürger und ihrer Sicherheit nicht nur in Frankreich, sondern auch in ganz Europa, so auch Deutschland, Einfluss hatte (*Hamburger Abendblatt* 2015). Die Folgen dieses Ereignisses wurden danach vom tragischen Anschlag auf ein Nachtclub in Paris vielfach multipliziert.

Die kurze Einführung in die Handlung des Stücks wird auf der offiziellen Webseite auf folgende Weise beschrieben:

Major Lars Koch, Pilot eines Kampffjets der Bundeswehr, Typ Eurofighter, hat sich seinem Urteil zu stellen. Hat er richtig gehandelt, an jenem Tag, an dem er den Befehl erhielt, einen von Terroristen gekaperten Lufthansa-Airbus vom Kurs abzudrängen? An Bord von Flug LH 2047 von Berlin-Tegel nach München sind 164 Menschen. Nun nimmt die Maschine Kurs auf die Allianz-Arena. Dort findet an diesem Abend vor 70.000 Zuschauern das ausverkaufte Länderspiel Deutschland gegen England statt. Major Lars Koch muss reagieren. Wie lauten seine Befehle? Soll er, darf er die Passagiermaschine abschießen, wenn die Terroristen nicht einlenken? Die Uhr tickt und Lars Koch trifft eine Entscheidung. Ferdinand von Schirach stellt in seinem ersten Theaterstück die Frage nach der Würde des Menschen. Darf Leben gegen Leben, gleich in welcher Zahl, abgewogen werden? Welche Gründe kann es geben, um ein Unheil durch ein anderes, vermeintlich kleineres Unheil abzuwehren? Und wer sind die Verantwortlichen? Oder ist es Lars Koch allein, der hier vor Gericht steht? Die Schöffen haben zu entscheiden. (Quelle: <http://terror.theater/cont/inhalt> [zuletzt eingesehen am 04.03.2019]).

Was die Handlung des Werkes anbelangt, geht es um ein moralisches Problem: Ein Mann entführt ein Passagierflugzeug und plant einen Einsturz auf ein voll gefülltes Fußballstadion. Ein Kampfpilot der deutschen Luftwaffe hat die Wahl entweder nichts zu tun oder das Flugzeug abzuschießen und durch das Opfern der Leben der Menschen im Flugzeug, die Leben tausender anderer Menschen zu retten. Der Mann tut das letztere, wird angeklagt und eventuell vor Gericht gebracht. Die Verhandlung über seine Schuld oder Unschuld repräsentiert den Hauptteil der Handlung des Werkes.

Wie Ferdinand von Schirach selbst auf der Rückseite der Ausgabe von *Terror* sagt:

Es wird weitere Anschläge geben, weitere Morde, weiteren Schmerz. Und es wird schlimmer werden. Aber ich glaube an den gelassenen Geist unserer Verfassung, an ihre souveräne Toleranz und ihr freundliches Menschenbild. Es gibt keine Alternativen, wenn wir als freie Gesellschaft überleben wollen. (von Schirach, 2015: Rückseite).

Dieses Werk trägt den Untertitel „Ein Theaterstück und eine Rede“ mit einem Grund. Nach dem eigentlichen Theaterstück folgt im zweiten Teil des Buchs (von Schirach 2015, S.

149-164) eine Rede von Ferdinand von Schirach, mit dem Titel „Machen sie unbedingt weiter“. Zu dieser Rede kam es bei der Verleihung des *M100-Sanssouci Medien Preises* in Potsdam an die Redaktion von Charlie Hebdo. Das Stück war von Anfang an von großen Interesse verfolgt. Auf der offiziellen Webseite des Theaterstücks (Quelle: <http://terror.theater/>) kann auf einer Weltkarte verfolgt werden, wo und wie oft das Stück aufgeführt wurde. Neben der insgesamten Zahl der „Schöffen“ gibt es zu jeder Aufführung auch eine Information dazu, was das Publikum bzw. die Jury am Ende der Gerichtsverhandlung entschieden hat – ob für Freispruch oder schuldig. Die Aufführungen fanden in den verschiedensten Orten und Ländern statt, vom amerikanischen Miami bis hin zu Tokyo oder Tel-Aviv.

Es ist auch interessant zu verfolgen, wie in welchen Städten bzw. Staaten gewählt wurde. So wurde nach 1389 Vorstellungen in den verschiedenen Theatern Deutschlands meistens für Freispruch entschieden, sogar 1268 Mal, wobei nur Ingolstadt von den größeren Städten im Großteil für schuldig gewählt hat. Außerhalb von Deutschland wurde nur in China und in Japan im Großteil der Aufführungen für schuldig befunden. Was ebenfalls in Betracht genommen werden muss, ist die Zäsur bzw. die Zäsuren, die durch die Terroranfälle in Paris und Brüssel zu bemerken sind. Seit der Uraufführung bis zum Anfall in Paris lag die Prozentzahl der Freisprüche für den Piloten, der das Land von einem Terroranfall rettete, bei ungefähr 55 Prozent. Nach dem Anfall in Paris stieg die Zahl rasant auf, auf ungefähr 60 Prozent. Seit dem Anfall in Brüssel hat die Prozentanzahl der Freisprüche einen konstanten Aufwärtstrend.

Um zum Schluss noch ein wenig Bezug zum theoretischen Teil dieser Arbeit zu nehmen, wollte ich mich kurz auf die Arten der Literaturadaptationen beziehen, die ich auch im Rahmen der Fernsehserie erwähnt habe. Unter den vier Arten der Literaturadaptation, die von Wolfgang Gast erwähnt werden (vgl. Gast 1997), befindet sich auch die Art der Dokumentation. Wie Gast selber sagt, kann ein Beispiel dazu „eine Aufzeichnung einer Theateraufführung sein, die beispielsweise für das Fernsehen adaptiert und so einem größeren Publikum verfügbar wurde“. Genau das bezieht sich auf *Terror*, das aus der Form eines Theaterstücks in ein Fernsehfilm adaptiert wurde und so eine noch größere Reichweite bekam. Wie man sehen kann, kann man auch die Adaptation von *Terror*, nicht nur *Verbrechen* aus der wissenschaftlichen Perspektive der Intermedialität betrachten.

Aber auch in Hinsicht auf das Medium der Veröffentlichung blieb *Terror* nicht nur auf ein Medium begrenzt. Der Film *Terror-Ihr Urteil* wird auch über den Videostreamingdienst *Netflix* angeboten, genauso wie *Verbrechen*. Da es sich um eine

ziemlich populäre Plattform (Lobe 2018) handelt, bedeutet es eigentlich für jeden Produzenten/Regisseur/Autor, dass er über eine gewisse Popularität und Nachfrage verfügt, sobald er bei *Netflix* erreichbar und/oder gefragt ist. Aber etwas, das sowohl *Verbrechen* als auch *Terror* betrifft, ist, dass Ferdinand von Schirach vor allem ein Jurist ist, der sich entschieden hat, Schriftsteller zu sein. Diesbezüglich gibt es einige Theorien und Traditionen, die seit längerer Zeit in der literarischen Welt vorkommen. Zu dieser Tradition gehört auch Ferdinand von Schirach, zu dem in dem nächsten Kapitel etwas mehr gesagt wird.

### 3.2.1. Der Dichterjurist als Begriff

Der Begriff Dichterjurist bezeichnet einen Dichter (Epiker, Lyriker, Dramatiker) mit juristischer Ausbildung. Der Begriff wurde von Eugen Wohlhaupter in den 1950er-Jahren in der Rechtswissenschaft etabliert und wird mittlerweile auch in der Literaturwissenschaft verwendet. Vom Dichterjuristen im engeren Sinne – dem, der sein Studium abschloss - (z. B. Franz Kafka) – lässt sich der Dichterjurist im weiteren Sinne, der, der sein Studium abbrach (z. B. Jacob Grimm), unterscheiden. (Dichterjurist In: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie).

Franziska Burkhardt greift in ihrem Text auf der Webseite [www.literaturkritik.de](http://www.literaturkritik.de) eine interessante Tatsache auf. Im Text mit dem Titel „Der Dichterjurist als Produkt einer fruchtbaren „deformation professionelle“. Überlegungen zum literarischen Schaffen Ferdinand von Schirachs und Bernhard Schlinks“ (Plettenberg 2015) beschäftigt sich die Autorin neben Ferdinand von Schirach auch mit dem Autor des erfolgreichen (und ebenfalls verfilmten) Roman *Der Vorleser*, Bernhard Schlink Burkhardt geht auf einige Merkmale ein, die den beiden Autoren gemeinsam sind und Fakten über ihre Karriere(n). Sowohl von Schirach als auch Schlink sind Juristen. Beide haben während ihrer Anwaltskarriere angefangen zu schreiben und bei beiden ist die Thematik der Werke oft an ihren Beruf angelehnt. Wie schon erwähnt, wurden die Werke beider Autoren adaptiert, entweder für das Kino oder das Fernsehen.

Im Artikel von Jürgen Nelles zu Ferdinand von Schirach im Kritischen Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur wird die Tradition des schreibenden Juristen bis auf das Jahr 1734 zurückverfolgt, als der Pariser Rechtsanwalt Francois Gayot de Pitaval seine „Berühmten und interessanten Rechtsfälle“ veröffentlicht hat (Nelles 2012). In Deutschland wird laut dem KLG Friedrich Schiller und sein „Verbrecher aus verlorener Ehe“ (1786) als ein Vorläufer der literarischen Kriminalerzählung angesehen. Es kommt also schon seit Jahrhunderten vor, dass sich Juristen entscheiden, ihre Erfahrungen aufs Blatt zu übertragen.

Janko Ferk beschreibt Ferdinand von Schirach im Rahmen der Dichterjuristen in der Wiener Zeitung auf folgende Weise:

Der Berliner Rechtsanwalt und Strafverteidiger Ferdinand von Schirach gehört neben Herbert Rosendorfer, Bernhard Schlink und Juli Zeh zu den prominentesten Dichterjuristen der deutschsprachigen Literatur in den letzten beiden Jahrzehnten. Gemeinsam ist ihnen das Literarisieren rechtsphilosophischer Fragen, etwa der Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit, oder das Thematisieren von Recht und Unrecht. Von Schirach ist unter den Genannten mit den Werken "Schuld", "Verbrechen" (Erzählungen) und "Terror" (Theaterstück) der konsequenteste Verfasser forensischer Literatur, mit der er zu einem so anerkannten wie populären Autor geworden ist. (Ferk 2018).

Von Schirach gehört laut Ferk definitiv zur deutschsprachigen Tradition der Dichterjuristen, hat trotzdem Eigenschaften, die ihn von den anderen schreibenden Juristen abtrennen, ihn anders und beliebt beim Publikum machen.

Ferdinand von Schirach wird in seinen Geschichten nicht zum Anwalt. Auch verurteilt er nicht wie ein Strafrichter. Seine Erzählweise ist distanziert, gelassen und ruhig. Trotzdem kommt Empathie zum Ausdruck, wenn er die Einsamkeit und Fremdheit seiner "Helden" und "Heldinnen" zeichnet oder das Streben nach Glück - das oft mit dem Scheitern verbunden ist. (ebd.).

Laut diesem Zitat ist die menschliche Empfindbarkeit bei von Schirach ebenfalls auffällig und etwas, was man von einem stereotypisch oft als emotionslos beschriebenen Beruf wie der Jura vielleicht nicht erwartet. Empfindbarkeit kann man nur haben, wenn uns etwas wichtig ist. Für Ferdinand von Schirach ist es die öffentliche Diskussion. Auf vielen Ebenen versucht er sich dafür zu engagieren. Er ist ein engagierter Autor und seine Kunst ist ebenso engagiert.

### **3.2.2. *Littératuree Engagée* – die engagierte Literatur**

Man kann die modernen deutschen Dichterjuristen, zu denen auch Ferdinand von Schirach gehört, durch folgende Merkmale vergleichen. Es sind Menschen, die:

(a) sowohl Juristen als auch Schriftsteller sind, (b) in Deutschland und international durch ihre Werke und intermediale Adaptionen derselben bekannt geworden sind und die (c) im Sinne einer *littérature engagée* über ihr literarisches Schaffen hinaus an gesellschaftlichen Diskussionen (mit juristischem Hintergrund) partizipieren. (Arnold 2014, S. 5).

Gerade das letzte Kriterium ist bei Ferdinand von Schirach stark ausgeprägt, nicht nur wegen *Terror*, wo die Diskussion des Publikums (und im weiteren Sinne der gesamten Gesellschaft) über wichtige Themen, wie die Sicherheit und Massenüberwachung der Bürger in den Vordergrund gestellt wird, sondern auch wegen seiner eigenen Aussagen, die es bemerkbar machen, dass es ihm, vor allem, um das Gespräch geht. Nebenbei hat der Autor zu der Auswahl der Gattung bei seiner Arbeit auch Stellung genommen. Eine präzise Erklärung dazu, warum er sich am Anfang seiner Schriftstellerkarriere zur Form der Kurzgeschichte bekennt, gibt er in einem Interview mit der Frankfurter allgemeinen Zeitung selbst:

Ein Schwurgerichtsprozess dauert fünf bis zehn Tage. In dieser Zeit können Sie einen Menschen sehr gut kennenlernen, und die Richter, die ja meistens ein hohes Ethos haben,

trauen sich zu, am Ende dieser Zeit über einen Menschen zu richten. Die Kurzgeschichte ist literarisch die entsprechende Form. Sie brauchen nicht viel zu schreiben, um einen Menschen ganz gut zu charakterisieren. (Adorjan 2009).

*Littérature engagée*, oder auf Deutsch, engagierte Literatur, stammt, wie man aus dem Namen herauslesen kann, aus Frankreich bzw. wurde sie als Konzept von den französischen Existenzialisten der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg kreiert. Als eine Art Vorreiter dieser Bewegung gilt Jean-Paul Sartre. Sartre war der Meinung, dass Literatur als eine Art Korrektivinstrument zur Gesellschaft und Politik dienen sollte. Eine deutschen Äquivalent zur engagierten Literatur findet man in der so genannten Tendenzliteratur (Tendenzliteratur In: Wikipedia). Unter dieser versteht man Dichtungen mit propagandistischer Absicht, die eine eindeutige politische Richtung, Ideologie oder Moral erkennen lassen. Die Bezeichnung geht zurück auf die Zeit des Jungen Deutschland und des Vormärz, als man eine leidenschaftlich vertretene politische oder weltanschauliche Orientierung eine „Tendenz“ nannte. Das Wort Tendenzliteratur bildete das deutsche Pendant zu dem etwa gleichzeitig entstandenen französischen Begriff der *littérature engagée*, der als Fremdwort auch im Deutschen verwendet wird. Der Begriff „Tendenzliteratur“ wird seit seiner Entstehung vornehmlich abwertend gebraucht, während man im positiven Sinne eher von „(politisch) engagierter Literatur“ spricht.

Der Tendenzliteratur gehört meiner Meinung nach Ferdinand von Schirach definitiv nicht, da in seinem Werke keine politische Art oder Richtung auf irgend eine Weise propagiert wird, sondern nur eine bürgerliche Diskussion hergestellt werden soll. Die engagierte Literatur als Konzept trifft dagegen seine Werke viel mehr zu. Viel wurde auch zu diesem Thema in wissenschaftlichen Kreisen geschrieben. Es werden Fragen wie 'Was kann Literatur tun' (vgl. Moi 2009) oder 'Was kann kreatives Schreiben bei der Gesellschaft verursachen' gestellt (vgl. Dutta 1976). Zu den vorhin genannten französischen Existentialisten gehörte auch Simone de Beauvoir, die zusätzlich mit ihrer Beschäftigung mit Fragen des Feminismus auch eine Repräsentantin der engagierten Literatur war. Darüber schreibt auch Torol Moi im Text „What can Literature do“. Simone de Beauvoir as a Literary Theorist“.

Moi erwähnt im Text auch Sartre, für den Literatur „keine absolute, selbstgeschlossene Realität“ sei, sondern viel mehr, ein „Appell an die Freiheit des Lesers; ein Aufruf zur Zusammenarbeit bei der Kreation des Werkes“ (Moi 2009, S. 191). Diese Sätze kann man bei den Werken von Ferdinand von Schirach freilich auch benutzen, besonders bei

*Terror*, wo es wörtlich genommen zu einer Zusammenarbeit des Autors und des Publikums bzw. zu einem eigenen stoffbezogenen Beitrag des Publikums kommt.

Simone de Beauvoir, auf der anderen Seite, betrachtet Literatur als „eine Aktivität, die von Lebewesen für Lebewesen durchgeführt wird, mit dem Ziel der Offenbarung der Welt. Und diese Offenbarung ist eine Aktion“ (ebd.). De Beauvoirs Stellungnahme zur Literatur kann auch im Sinne der Tradition der engagierten Literatur betrachtet werden und dementsprechend auch bei der Analyse von Ferdinand von Schirach und seinem Werk. Mit seinen Erzählungen offenbart er oft die Welt bzw. die individuellen Akteure einer Stadt, Gesellschaft oder Gemeinde. Da ihm eine öffentliche Diskussion sehr wichtig ist, könnte man auch sagen, dass von Schirach als Lebewesen bzw. Mensch, seine Texte für andere Menschen schreibt. Obwohl solch eine Konstatation anfangsweisen gewissermaßen banal klingen kann, hat sie trotzdem ein Gewicht, da er seine Texte auch für sich selbst schreiben, oder sie der Kunst bzw. der Literatur als eine Form höherer Instanz, so wie es die Larpurlartisten gemacht haben (dazu auch vgl. Moi 2009) widmen könnte. Nein, seine Werke haben so gut wie immer die Gesellschaft und gesellschaftliche Diskussion als Grundmotivation zum Schreiben da.

Dutta meint in seinem Text „Creative Writing and Social Consciousness“, dass es sich kein Autor leisten kann, nur ein bloßer Beobachter der gegenwärtigen Lage zu sein (Dutta 1976, S. 74). Der Literat sei, bewusst oder unbewusst, in die Gegenwart der Gesellschaft involviert. Versenkung in die Probleme der eigenen Zeit gilt oft als die Hauptquelle der Inspiration eines Autors (ebd.). Dementsprechend wäre von Schirach ein äußerst in die Aktualität versenkter Autor, der ohne dies scheinbar gar nicht schaffen kann.

Michael Payne apostrophiert die Stellung von Jean-Paul Sartre, dass der Autor ständig über Situationen schreibt (Payne 1973, S. 5). Situationen, die in der Gesellschaft und der Welt entstehen und nicht aufzuhören scheinen. Obwohl sich diese Stellungnahme auf die Nachkriegszeit des Zweiten Weltkriegs bezieht, kann man sie, obwohl sie ziemlich einfach ist, auch heutzutage anwenden. Engagierte Literatur kann ein Instrument zur gesellschaftlichen Korrektur sein. Sie kann zu Negativem und zum Positivem bewegen, keines der beiden ist im Voraus als Reaktion garantiert. Trotzdem müssen gewisse Sachen oder Situationen erwähnt werden, um, falls nicht mehr möglich ist, eine Reaktion, oder eine Diskussion auszulösen (Whiting 1947, S. 88-89). Solche Tendenzen findet man sowohl im Jahre 1948, als auch im Jahre 2019. Ferdinand von Schirach ist einer der Autoren, der die engagierte Literatur entsprechend repräsentieren kann. In mancher Hinsicht tut er das auch schon. Damit ein Autor als engagiert beschrieben wird, hat Vieles auch mit der Themenauswahl zu tun. Man kann die Themenauswahl eines Autors auch als eine gewisse

Form von Medienstrategie betrachten. Falls der Autor Teil der Diskussion sein wird, müssen seine Themen auch diskussionsbedürftig sein. Dementsprechend wählt Ferdinand von Schirach bewusst relevante Themen aus, um sich leichter engagieren zu können. Themen wie Terror, Schuld oder Verbrechen sind alltäglich und in diesem Sinne kann seine Medienstrategie dabei helfen, dass er als engagierter Autor angesehen wird. Doch relevante Themen sind wegen dem Status, den sie in der Gesellschaft haben, umso mehr anfällig für Kritik, besonders wenn der Autor, der sich für relevante Themen engagiert, ein Rechtsanwalt ist, der sich mit den Fragen des Rechts und der Gesetzte auseinandersetzt.

### **3.2.3. Die Kritik des ehemaligen Bundesrichters Thomas Fischer**

Der ehemalige Richter am Bundesverfassungsgericht Thomas Fischer schreibt im Online-Portal *Zeit Online* eine Kolumne. In einer dieser Kolumnen war das Thema Ferdinand von Schirach bzw. der Fernsehfilm *Terror-Ihr Urteil* (vgl. Fischer 2016). Der Autor der Kritik nahm eine ziemlich negative Stellung dem Film und der Botschaft, die er schicken sollte, gegenüber. Das hauptsächliche Problem des ehemaligen Richters ist die Art und Weise, auf die ein juristisches Problem trivialisiert wird, ohne dass auf das Gewicht der moralischen Frage im Werk Bezug genommen wird.

Man sieht auch am Beispiel dieser Kritik, dass Ferdinand von Schirach damit leben muss, dass sein eigentlicher Beruf, der juristische, immer im Kontext seiner Werke in Bezug genommen werden kann. Von Schirach ist dann in einer Zwickmühle, wo er seine Werke massentauglich machen muss und zur selber Zeit nicht vergessen, dass er auch eine gewisse Verantwortung zu seinem Fach hat.

Thomas Fischer greift in seiner Kolumne eine wichtige Sache auf. Am Beispiel *Terror* fehlt dem öffentlichen Fernsehen bzw. jeglichen Medien oder Kanälen seiner Meinung nach der Willen oder die Lust, die Thematik und die Korrektheit der gleichen nachzuprüfen, da im Hinterkopf die Gedanken an große Einschaltquoten orientiert sind. Und das was die Verkaufszahlen für ein Buch machen, machen die Einschaltquoten fürs Fernsehen – sie machen den Unterschied zwischen einem „normalen“ Werk und einem Bestseller. Die Fragestellung des Werkes selbst wird so nicht mehr in Frage gestellt, was Fischer in seiner Kritik am meisten geärgert hat. Denn die Fragestellung sollte stets korrekt und regelgemäß argumentiert sein. Das gilt sowohl für den Studenten, der monatelnag mit der Diplomarbeit ringt, als auch für den Richter, Drehbuchautor oder Regisseur eines erfolgreichen Werks. Womöglich wird gerade deshalb die Fragestellung und Sachverhalt des Werkes nicht unter die Lupe genommen, weil Ferdinand von Schirach im Zeitpunkt, wo es

abgesprochen wurde, dieses Stück als ein Fernsehfilm zu verfilmen, schon ein erfolgreicher und bekannter Autor war. Er hat also die Fähigkeit, einen Bestseller hervorzurufen. Eine Zusammenarbeit müsse dementsprechend ein Selbstläufer sein und die Zuschauer werden automatisch interessiert sein. Hier liegt die Gefahr, und zwar dass das Potenzial zum „Bestseller-Sein“ und größeren Geldeinnahmen aller Beteiligten, dazu führen kann, dass das Werk selbst und mit ihm zusammen ein so schwieriges und umstrittenes Thema wie Terror nicht nach objektiven Maßstäben bewertet wird, um überhaupt erst zu entscheiden, ob und in welcher Form dieses Stück veröffentlicht wird und wie man mit dem potenziellen Publikum umgehen sollte. Es sollten die selben Regeln für alle gelten, sowohl für einen frisch exmatrikulierten Regiestudent mit Talent und Sinn für Theater oder Film, als auch für einen erfahrenen, den Medien bekannten Autor, dessen Namen allein schon Karten im Theater oder Werbung im TV verkaufen würde. Aber, das ist eigentlich eine Utopie. Und Utopien kann man sich in Rechtsverhandlungen schwer vorstellen. Vielleicht hat das auch einen Grund. Der Markt schreibt seine eigenen Regeln. Und die Ereignisse auf diesem Markt sind Resultate gesellschaftlicher Prozesse, wolle man es oder nicht. Man kann Ferdinand von Schirach nicht attackieren, weil er populär ist, oder er so schreibt, dass es auch ein ausländischer Student, der Deutsch als Fremdsprache studiert, leicht verstehen kann und mehr davon lesen und schauen will und ihn sogar als Thema für eine wissenschaftliche Arbeit auswählt. Der globale Aspekt der Bestseller ist ziemlich offensichtlich, weil ich ihn auch auf meinem eigenen Beispiel bemerken konnte.

Themen wie z. B. Terror, werden von Ferdinand von Schirach ausgewählt, weil sie zur Diskussion führen werden. Dementsprechend zweifle ich, dass eine Kritik, wie die von Thomas Fischer, Ferdinand von Schirach überrascht hat. Er weiß genau, was er tut, letztendlich ist auch eine Kritik nichts anderes als eine andere – obwohl in diesem Fall negative – Diskussion des Werks. Von Schirach ist Experte, mittlerweile sowohl als Rechtsanwalt als auch als Literat. Er weiß, dass ein Thema wie Terror populär ist und er wählt es gezielt aus. Aber auch aus der rechtlichen Perspektive, weil er mit seinen Werken Aussagen machen will, und zwar Aussagen über Dinge, die ihm wichtig sind und die zur gesellschaftlichen Diskussion gehören sollten.

Mit diesem kurzen Kapitel wollte ich versuchen, den praktischen Teil abzuschließen. Da in der Kritik hauptsächlich von Schirachs juristische Verantwortung kritisiert wurde, wollte ich mit dieser Analyse auf von Schirachs eigentlichen Beruf eingehen, um es nicht aus den Augen zu verlieren. Der theoretische Teil sollte einen fachlichen Rahmen für Schirachs Werke geben. Die praktische Analyse sollte diesen Rahmen nutzen, um die Intermedialität

bei seinen Werken und bei ihm als Autor aufzuzeigen. In vielen Teilen der Arbeit wird aber immer daran erinnert, dass er Jurist und Schriftsteller ist und er aus dieser Perspektive auch betrachtet wird. Die Nebeneinanderstellung dieser zwei Welten wird bei der Kritik von Thomas Fischer offenbart. Die Kritik zeigt, dass von Schirach wichtige Themen aufgreift, die auch Diskussionen und Kritik hervorrufen. Theorien und praktische Analysen können einen Kontext geben, aber im Ende kommt es immer auf das Gespräch, auf die Diskussion, an. Damit wäre meiner Meinung nach Ferdinand von Schirach zufrieden. Dazu wird noch ein wenig in der Schlussfolgerung gesagt. Zuerst wollte ich im nächsten Kapitel eine Zusammenfassung der ganzen Analysen geben, um den hauptsächlichsten Teil der Arbeit abzuschließen.

#### **4. Vergleich zwischen dem theoretischen und praktischen Teil der Arbeit**

In diesem Kapitel wird zum Abschluss der Diplomarbeit bzw. der Forschung des Gegenstands ein Vergleich zwischen den im theoretischen Teil genannten Theorien und Forschungsansätzen und den konkreten Beispielen und Merkmalen innerhalb des praktischen Teils anhand der Fernsehserie selbst, gegeben. In der Einleitung zur Diplomarbeit wurde schon erwähnt, dass das Hauptanliegen dieser Arbeit ist, Ähnlichkeiten bei Theorien zur (u. A.) Intermedialität und Literaturverfilmung und dem Beispielstext bzw. Fernsehsendung, aufzufinden. In den folgenden Zeilen und Sätzen werden, meiner Meinung nach, gewisse Muster und Merkmale, auf die im theoretischen Teil dieser Arbeit angeknüpft wurde, bei dem Autor Ferdinand von Schirach und seinem Werk *Verbrechen* bzw. dessen Verfilmung, bemerkt und auch erklärt.

##### **4.1. Intermedialität in der Theorie und am Beispiel *Verbrechen***

In diesem, ersten Abschnitt des Kapitels, werde ich mich mit den Definitionen zur Intermedialität und dem, was ich bei Forschung des Beispielstexts- und Videomaterials dementsprechend finden konnte. Intermedialität ist bei Ferdinand von Schirach schon erkennbar, da sein Text verfilmt wurde. Allein der Fakt, dass ein Vorlagetext in zwei Formen bzw. Medien benutzt wurde, macht *Verbrechen* zu einem intermedialem Werk bzw. Ferdinand von Schirach zu einem intermedialem Autor. Solch ein Beschluss wäre möglicherweise auch ohne Forschung und Fachliteraturbearbeitung in Frage bekommen, doch, um dem Thema dieser Arbeit ein gewisses Gewicht zu geben, war es wichtig, die Hypothese schon am Anfang mit dem Befunden von Medientheoretikern zu betonen. Die Intermedialität, die hier beschrieben wird, wäre mit der primären Intermedialität aus dem

Kapitel 2.4.1. zu vergleichen, dessen Forschung meinerseits im größten Teil von dem Werk „Einführung in die Medientheorie“ von Rainer Leschke abhängt.

Wobei sich die primäre Intermedialität generell mit dem Umbruch zwischen zwei Medien beschäftigt – im Falle dieser Arbeit wäre dies die Diskrepanz zwischen Buch und Fernsehen – bezieht sich die sekundäre Intermedialität auf die „unterschiedlichen medialen Verweise und Interferenzen auf der Ebene des singulären Werks“ (vgl. Kapitel 2.4.2. „Sekundäre Intermedialität). In meiner Analyse wäre es also die Relation *Verbrechen*, das Erzählband vs. *Verbrechen*, die Fernsehserie. Oder, um es noch spezifischer zu machen – Grün, die Erzählung vs. Grün, die Episode der Fernsehserie.

All die Abweichungen, Ähnlichkeiten und neu erfundenen Motive, die ich in der Serie im Gegensatz zur Erzählung bemerkt habe, sind sekundäre Intermedialität. Wie Wolf sagt (vgl. Wolf 2004), wird die sekundäre Intermedialität nachträglich kreiert, wobei sich die primäre mit dem Werk-Typus selbst beschäftigt. Dementsprechend wäre die sekundäre Intermedialität nur im Moment der Literaturverfilmung von *Verbrechen* entstanden. Wie Leschke sagt (Leschke 2007a, S. 309), geht es bei der sekundären Intermedialität um einen Ort zwischen den Medien. Ich verstehe diese Deutung von Rainer Leschke, wenn man sie auf *Verbrechen* überträgt, an den Ort, wo Autor und Regisseure/Szenaristen Raum bekommen, ihre eigene Kreativität fließen zu lassen und das Medium an sich im Moment nicht wichtig ist. Gerade bei dieser Gratwanderung, wird aus einer Literaturverfilmung ein eigenständiges Werk. Dazu noch mehr beim Thema der Arten der Adaptation.

#### **4.2. Die Aufteilung auf kalte und warme Medien am Beispiel von Ferdinand von Schirachs Werken**

Ein interessanter Vergleich zwischen den theoretischen und den praktischen Befunden dieser Arbeit bezieht sich auf die Spaltung auf die kalten und warmen Medien, die bei Ferdinand von Schirach besonders prägnant und klar erscheint. Mit der Aufteilung auf die kalten und die warmen Medien habe ich mich in Kapitel 2.3. auseinandergesetzt (vgl. Kapitel 2.3. „Fernsehtheorie“), wo der Theoretiker Marshall McLuhan und seine Theorien beschrieben werden. Bei dieser Art Aufteilung ist die Beziehung zwischen Medium und Nutzer bzw. Konsument besonders wichtig. Die kalten oder detailarmen Medien, zu denen auch das Fernsehen gehört, sind hierbei, diejenigen, bei denen den Nutzer weniger Daten erreichen, wobei andererseits die warmen Medien viel mehr Informationen tragen und von dem Nutzer dementsprechend mehr Beitrag fordern.

Ferdinand von Schirach verfügt bei seinen Werken über kalte, aber auch warme Medien. Bei der Fernsehserie „Verbrechen“ handelt es sich um ein kaltes Medium bzw. eine kalte Adaptation hingegen zur Textvorlage, dem Erzählband. Details und Informationen wurden, wie bei der Analyse der Episode „Grün“ sichtbar wurde, bei der Fernsehserie 'geopfert', um dem Medienformat treu bleiben zu können. Da warme Medien an mehr Informationen verfügen, müssen diese fehlende Informationen alternativ hinzugefügt werden. Das macht in der Regel der Zuschauer bzw. der Nutzer, dessen Vorstellungsvermögen und Imagination bei den kalten Medien gereizt werden und von ihm viel mehr Aufmerksamkeit gefordert wird, als bei den warmen Medien, wo der Stoff mehr oder weniger fertiggestellt „serviert“ wird. Diese Theorie trifft besonders auf den Fernsehfilm *Terror-Ihr Urteil* von Ferdinand von Schirach zu, wo der Zuschauer die Möglichkeit hat, direkt über das Verfahren bzw. die Handlung des Films zu entscheiden. Anknüpfend an die Theorie von McLuhan ist das die „Kälte“ des Mediums in reinsten Form. Der interaktive Film als Format ist etwas das nicht an Interesse verliert. Ein Beispiel dazu ist ein Film aus dem Jahre 2018, der über den Videostreamingdienst *Netflix* erschienen ist. Sein Name lautet *Black Mirror:Bandersnatch* und bei diesem Film hat der Benutzer der Online-Plattform die Möglichkeit, verschiedene Folgen bzw. Handlungen im Film durch einen Mausklick oder Knopfdruck zu verursachen. Solche Projekte, die schon als das Fernsehen der Zukunft [„TV of tomorrow“ (Mangan, 2019)] beschrieben werden, deuten an, in welcher Richtung Medien, und somit auch die Intermedialität gehen könnten.

Wie ich zu Ende des Kapitels 2.3. schon erwähnt habe, ist es kompliziert, gewissen Medien präskribierte Rollen oder Merkmale zuzuschreiben, da das besonders die normenübergreifenden Autoren wie von Schirach leicht dementieren können. Intermediale Merkmale der Medien kann man meiner Meinung nach als einen Leitfaden zur Differenzierung verschiedener Medien, besonders neuer Medien, benutzen, der lediglich zur leichteren Kategorisierung helfen könnten, wobei im modernen Zeitalter immer mehr Medienverflechtungen vorkommen, die fast schon ansagen, dass das Medium als Konzept in Zukunft komplett abgeschafft werden könnte, da die Gelegenheit zur Hybridisierung der neuen Medien immer leichter wird.

### **4.3. Mobilität des Autors**

Die Mobilität des Autors, die im theoretischen Teil (vgl. Kapitel 2.5. „Literaturverfilmung-/Adaptation) erwähnt wird, bezieht sich auf Ferdinand von Schirach besonders stark, da seine Werke schon als Theaterstücke, Fernsehserien- und Filme und

Kinofilme erschienen sind. Nicht nur das, die Plattformen, auf denen seine Werke aufrufbar sind, variieren vom Fernsehen, Kino, Radio bis hin zu den Internetplattformen, die heutzutage immer mehr an Publikum und Marktanteil gewinnen. Gerade die Adaptation im Fernsehen ermöglicht vor allem „einen höheren Verbreitungsgrad, steigert den Marktwert des Autors und bietet nicht zuletzt auch beträchtliche finanzielle Einkünfte“ – dies wurde auch im theoretischen Teil erwähnt. Die Mobilität des Autors bezieht sich also nicht nur auf die Fähigkeit seiner Werke, adaptiert zu werden oder mobil zu sein, sondern bildet auch ein gewisses Image des Autors, das ihn jeglichen Produktionsfirmen, Fernsehsendern oder Verlagen – d.h. all denen, die in einen Autor investieren und verdienen wollen - noch interessanter macht, da sein Name und seine Werke eine große Reichweite haben. Wie auch im theoretischen Teil gesagt, ermöglicht „gerade die Adaptation im Fernsehen vor allem einen höheren Verbreitungsgrad, steigert den Marktwert des Autors und bietet nicht zuletzt auch beträchtliche finanzielle Einkünfte“ (Gast 1993, S. 17). In diesem Sinne ist die Mobilität eines der Merkmale, dass stark mit der „geschäftlichen“ Seite des Schriftstellerseins zu tun hat.

Eine starke Mobilität des Autors kann ihn also noch mobiler und bekannter machen, sobald seine Werke nicht an Qualität und Interesse verlieren. Gerade diese Mobilität kann man mit der Theorie von Werner Faulstich bei seiner Bestsellerforschung gut vergleichen. Man könnte sagen, dass Bestsellerautoren automatisch mobil sind, weil sie begehrt sind und ein großes Publikum haben, was den Übergang aus dem einen in das andere Medium erleichtern können. Dies betrifft Ferdinand von Schirach definitiv, da er ein Bestsellerautor war, bzw. noch ist und man seine Werke in diversen Medien finden kann.

#### **4.4. Arten der Literaturverfilmung-/Adaptation**

Zum Schluss des Vergleiches zwischen der Theorie aus dem ersten Teil der Arbeit und der praktischen Analyse aus dem zweiten Teil, widme ich mich nochmal den Arten der Literaturverfilmung- bzw. Adaptation. Im Kapitel 2.5. („Literaturverfilmung/-Adaptation) wurde gesagt, dass Literaturbearbeitungen „seit der Erfindung der elektronischen Medien in potenzierte Form „intermedial“ auftreten: von Literatur/Theater zum Film, Rundfunk, Fernsehen (und umgekehrt)“ (Leschke 2007a, S. 312). Da Ferdinand von Schirach seine schriftstellerische Karriere im Informationszeitalter angefangen hat, war es von Anfang seiner Karriere möglich, sein Œuvre intermedial zu gestalten, was am Ende auch der Fall war, da beispielsweise die Erzählungen aus dem Band *Verbrechen* nach Erscheinung in gedruckter Form im Jahr 2009 schon 2013 verfilmt bzw. veröffentlicht wurden, da Dreharbeiten schon in den Jahren 2011 und 2012 aktiv waren.

Die Arten der literarischen Adaptation in Bezug auf die Episode „Grün“, die in dieser Arbeit analysiert wird, habe ich auch in einem früheren Kapitel erwähnt. Dort habe ich nach Analyse der Episode Ähnlichkeiten mit den Adaptationsarten „Illustration“ und „Transformation“ gefunden. Unter „Illustration“ versteht sich bei der Verfilmung ein starkes Anlehnen an den Originatext, der so weit wie möglich verfolgt wird, wobei es auch zur wörtlichen Übertragung kommen kann. Diese Art von Adaptation kann man am Beispiel „Grün“ gut erkennen, da es in der Analyse mehrere Stellen gab, wo der Originaltext dem Text in der Verfilmung komplett entspricht. Die gesamte Episode war auch stark an den Originaltext angelehnt, so dass diese Episode (und möglicherweise die gesamte Serie) als Illustrationsadaptation betrachtet werden kann.

Bei einer anderen Art der Adaptation bemerkte ich auch Ähnlichkeiten, und zwar der interpretierenden Transformation. Bei dieser Art der Adaptation ist es üblich, dass neben dem Text, auch interne Systeme des Texts, wie die Form-Inhaltsbeziehung und Ähnliches übernommen werden. Dieses würde zum Teil auch für das Beispiel *Verbrechen* gelten, da interne Systeme des Texts in die Fernsehserie hineinbezogen wurden. Andererseits wurden andere Zeichen und Symbole, wie der Apfel, der in jeder Episode vorkommt, komplett neu erfunden, was mit dem Teil der Definition der interpretierenden Transformation, der sagt, dass diese Art Adaptation zu einem „möglichst analogem Werk“ führt, nicht übereinstimmt, weil in Realität ein Hybrid der Zeichensysteme benutzt wurde, der die Episode zu einem eigenständigen audiovisuellen Produkt macht, was aber generell zur Theorie (vgl. S. 12) der Literaturverfilmung passt.

Wolfgang Gast erwähnt nur vier Arten der Adaptation. Bei jeder könnte man zumindest ein Element finden, was auch zum Beispiel *Verbrechen* passen würde. Dies allein sagt uns, dass solche Einteilungen lediglich als grobe Rahmen der Einstufung dienen können. Die Art der Adaptation nach einem gewissen Theoretiker wird keinen Einfluss auf die Qualität oder die Kreativität der Verfilmung ausüben können. Darum geht es auch nicht. Wie schon mehrmals gesagt, ist jede Literaturverfilmung als ein neues audiovisuelles Produkt zu betrachten und nicht nur eine Erweiterung des Originaltexts.

Im vierten Kapitel wollte ich die Analysen mit den Arten der Adaptation abschließen, da ich wegen der Adaptation von *Verbrechen* überhaupt erst die Idee bekam, dieses Thema zu bearbeiten. Ich finde, dass Ferdinand von Schirach gleichzeitig an vorhandene Theorien angepasst werden kann, aber trotzdem auch etwas besonderes hat. Die komplette Analyse war interessant, weil ständig neue Facetten zur Analyse hinzukamen, und sich Ferdinand von Schirach konstant als ein sehr gutes Objekt zur wissenschaftlichen Forschung erwiesen hat.

## 5. Schlussfolgerung

Die Aufgabe dieser Diplomarbeit war es die Intermedialität als Begriff bzw. Konzept näher zu beschreiben, um dadurch den Autor Ferdinand von Schirach und sein Werk als Beispiel erfolgreich durchgeführter Intermedialität darzustellen. Nach der Analyse ist es durchaus offensichtlich, dass die Intermedialität bei Ferdinand von Schirach bzw. bei dem Erzählband und der daraus adaptierten Fernsehserie *Verbrechen* vorhanden ist bzw. dass von Schirach ein intermedialer Autor ist und dass manche seiner Werke als ein Beispiel moderner Intermedialität dienen können. Nicht nur die Intermedialität und die Art der Literaturverfilmung kommen bei Ferdinand von Schirach vor. Er ist vor allem ein bewusster Künstler, der Interaktion und Engagement von seinem Publikum sucht bzw. verlangt (besonders bei *Terror*).

Obwohl er nicht der erste Jurist, der sich zum Schreiben entschieden hat, ist, gehört er sicherlich zur Tradition der Dichterjuristen und auch dem Recht in der Literatur bzw. dem Recht als Literatur. Für Ferdinand von Schirach steht das Geschehnis, das beschrieben wird und der Text, der dementsprechend entstehen muss - entweder in Form einer rechtlichen Akte oder als Drehbuch für eine Fernsehserie im öffentlichen Rundfunk - im Mittelpunkt. Das Medium ist nicht so wichtig, sondern die offene, gesellschaftliche, bürgerliche Diskussion, die auf Tabus, Abgrenzungen oder Einschränkungen verzichten will und das gemeinsame Gespräch feiern soll. Scheinheiligkeit hat bei Ferdinand von Schirach nichts zu suchen. Bei jedem von uns könnte sich laut Schirach morgen ein krimineller Funke (von Schirach 2010b) entzünden. Im Artikel von Heribert Prantl aus der *Süddeutschen Zeitung* wird diese Banalität und das Arbiträre am Verbrechersein auf folgende Weise beschrieben:

Kriminalität ist nicht etwas, das der Gesellschaft von außen angetan wird. Verbrecher sind nicht Aliens, die woanders, auf dem dunklen Kontinent des Bösen, zu Hause sind, und die, trotz aller Sicherheitsmaßnahmen, in die normale Welt einfallen. Nein. Die Täter sind in der normalen Welt, im Nachbarhaus, in der Wohnung nebenan, in der eigenen Haut. Jeder muss sich daher eigentlich selber in Sicherungsverwahrung nehmen. Wenn die Verwandlung des potentiellen Täters in einen realen Täter nicht stattgefunden hat, dann ist das nicht immer eigener Verdienst, womöglich hat man einfach nur Glück gehabt. Schirach geht in seinem Buch solchen Gedanken nicht nach; er löst sie aber aus. Schirach ist nicht nachdenklich, aber er kann nachdenklich machen. (Prantl 2011).

Auch in diesem Zitat wird von Schirachs Anhang zur Nachdenklichkeit beim Leser apostrophiert, es scheint als ob sie eins der Hauptmerkmale des Autors sei. Mit einem kurzen, aber umso mehr genialen Satz, äußert sich Prantl auch - mit einer tollen Analogie zu Kafka – über den Unterschied zwischen Literatur und Strafrecht: „Literatur ist, wenn sich der Mensch in einen Käfer verwandelt. Strafrecht ist, wenn sich der Mensch in einen Täter verwandelt“ (ebd.).

Nicht viel gesagt, aber eigentlich mehr als genug. Gerade bei dieser Gratwanderung zwischen Recht und Literatur, befindet sich Ferdinand von Schirach als Autor, aber möglicherweise auch als Mensch. Auf einer Seite das fiktive und modifizierbare und auf der anderen das fixierte und unantastliche. Dem Leser überlasst von Schirach, von der Art des Mediums abgesehen, trotzdem die Wahl, eine eigene Wahrheit und Realität zu kreieren. Von Schirach fordert Engagement und nicht nur Konsum des Stoffes.

Zwei Punkte wurden von Werner Faulstich bezüglich der Bestsellerforschung aufgegriffen. Und beide Punkte haben sich laut dieser Arbeit als wahrhaftig erwiesen. Der erste Punkt wäre, dass Bestseller intermedial sind und dass ihr Stoff über eine mittlere Komplexität verfügt. Das wurde anhand der Analyse von Schirachs Werken auch erforscht und bestätigt. Von Schirach schreibt einfach und verständlich, aber von Schirach schreibt nicht über triviale und unkomplizierte Themen. Bei der Themenauswahl ist es von Schirach wichtig, diejenige auszuwählen, die zu einer Diskussion führen werden. Sein juristischer Hintergrund trägt dazu bei. Von Schirach liegt inmitten der fachlichen Kritik des Berufs, den er ausübt und der Literaturkritik. Sollte er seine Werke, die sich mit dem Recht befassen (was grundsätzlich alle seine Werke tun) reduzieren, bekommt er Kritik vom Fach – was anhand der Kritik von Thomas Fischer sichtbar ist. Andererseits lobt ihn die Literaturkritik für die Themen, die er auswählt, die regelmäßig wichtig sind und in keinem Sinne trivial.

In der heutigen Medienlandschaft ist es für einen Autor schwierig bzw. unmöglich, populär zu sein, ohne intermedial zu sein. Ferdinand von Schirach wurde wegen seiner Schreibweise, die ihm zum Bestsellerstatus verhalf, populär. Diese Popularität machte ihn intermedial, und die errungene Intermedialität erweiterte seine Popularität. Es ist eine konstante Wechselwirkung. Die Intermedialität hat Einfluss auf die Popularität und *vice versa*.

Obwohl es in dieser Arbeit vorerst womöglich um trockene Begriffe und Analysen gehen sollte, kann von Schirach scheinbar auch bei wissenschaftlichem Schreiben einen zum Nachdenken bringen und den Autor eines solchen Textes dazu fordern, das Medium als Konzept im modernen Zeitalter, umzudenken. Gerade für diesen Bereich finde ich Ferdinand von Schirach als Objekt wissenschaftlicher Analyse äußerst angemessen, da man ihn freilich als eine Art Soziologen oder Psychologen und natürlicherweise als Juristen und Schriftsteller betrachten kann. Von Schirach ist aus mehreren verschiedenen Perspektiven forschbar, was auch etwas über sein Talent bzw. die Universalität seiner Werke sagen könnte. Vor allem aber kann uns Ferdinand von Schirach aber belehren, das Gespräch und die Diskussion mehr

zu schätzen. Hier liegt meiner Meinung nach sein größter Wert und es ist das, was ihm zu einem intermedialen Erfolg gemacht hat.

## 6. Literatur:

1. Adorján, Johanna (2009). Im Gespräch: Verbrechen und andere Kleinigkeiten. <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/im-gespraech-ferdinand-von-schirach-verbrechen-und-andere-kleinigkeiten-1843367.html>> (zuletzt eingesehen am 01.03.2019.)
2. Adorno, Theodor W. (2003). Prolog zum Fernsehen. In: Gesammelte Schriften, Bd. 10, Kulturkritik und Gesellschaft II, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 507-517.
3. Arnold, Sonja (2014). Zur Beziehung zwischen Literatur und Recht. *Pandaemonium*, São Paulo, v. 17, n. 23, Juni 2014, S. 1-25
4. Baron, Jane B.. (1999). Law, Literature, and the Problems of Interdisciplinarity. *The Yale Law Journal*, 108(5), S. 1059-1085.
5. Drexler, Peter. (1994). Literatur im Schatten des Films? Zu einigen Aspekten von Intermedialität im angloamerikanischen Gegenwartsroman. In: Unterhaltung. Sozial- und literaturwissenschaftliche Beiträge zu ihren Formen und Funktionen. Hg. Dieter Petzold und Eberhard Späth. Erlangen: Univ.-Bibliothek, S. 200
6. Dutta, Hirendranath. (1976). Creative Writing and Social Consciousness. IN: *Indian Literature*, 19(3), S. 73-79. <<http://www.jstor.org/stable/24157330>> (zuletzt eingesehen am 03.03.2019)
7. Eicher, Thomas (1994). Was heißt (hier) Intermedialität?. In: *Intermedialität. Vom Bild zum Text*. Hg. Thomas Eicher und Ulf Beckmann. Aesthesis, Bielefeld. S.11-28.
8. Faulstich, W. (2002). Einführung in die Medienwissenschaft: Probleme, Methoden, Domänen (Bd. 2407). München: Fink.
9. Faulstich, Werner. 2010. Was macht ein Buch zum Bestseller? Zum Geheimnis des Erfolgs von Charlotte Link. In *Bestseller. Das Beispiel Charlotte Link*, Bd. 46, Hrsg. Olaf Kutzmutz, 9-26. Wolfenbüttel: Wolfenbütteler Akademie-Texte.
10. Ferk, Janko. (2018). Die Kunst des Urteils. *Wiener Zeitung*. <[https://www.wienerzeitung.at/themen\\_channel/literatur/buecher\\_aktuell/955770\\_Die-Kunst-des-Urteils.html](https://www.wienerzeitung.at/themen_channel/literatur/buecher_aktuell/955770_Die-Kunst-des-Urteils.html)> (zuletzt eingesehen am 04.03.2019)
11. Jurga, Martin (2007). Der Cliffhanger. Formen, Funktionen und Verwendungsweisen eines seriellen Inszenierungsbausteins. In: *Inszenierungsgesellschaft*. Hg. Herbert Willems u. Martin Jurga. Opladen: Westdeutscher Vlg., S. 471-488.

12. Kleis, Constanze (2013). Die Erfolgserzählerin. *FAZ*. <<https://www.faz.net/aktuell/rhein-main/charlotte-link-die-erfolgserzaehlerin-12204533.html>> (zuletzt eingesehen am 17.05.2019)
13. Komplexitätsreduktion. In: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. <<https://de.wikipedia.org/wiki/Komplexit%C3%A4tsreduktion>> (zuletzt eingesehen am 01.03.2019)
14. Kornstein, Daniel J.. (1998). A Practicing Lawyer Looks Back on Law and Literature. *Cardozo Studies in Law and Literature*, 10(2), S. 117-119.
15. Leonhardt J. Ludwig H. Schwarze D. Straßner E. (2001). *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*. Hg: Leonhardt, J. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton.
16. Leschke, Reiner. (2007). *Einführung in die Medientheorie*. München: Fink.
17. Lobe, Adrian. (2018). Netflix lässt Hollywood alt aussehen. <<https://www.luzernerzeitung.ch/wirtschaft/netflix-lassst-hollywood-alt-aussehen-id.1081671>> (zuletzt eingesehen am 02.03.2019)
18. Magerski C., Karpenstein-Eßbach C. (2019) Konkretisierung von Problemstellungen I: Ungeklärte Korrelationen. In: *Literatursoziologie*. Springer VS, Wiesbaden
19. Magerski C., Karpenstein-Eßbach C. (2019) Theoriebildung III: Soziologie der literarischen Institution. In: *Literatursoziologie*. Springer VS, Wiesbaden
20. Mangan, Lucy. (2019). Black Mirror: Bandersnatch review – the TV of tomorrow is now here. <<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/jan/01/black-mirror-bandersnatch-review-charlie-brooker-netflix-tv-of-tomorrow-is-now-here>> (zuletzt eingesehen am 02.03.2019)
21. Moi, Toril. (2009). What Can Literature Do? Simone de Beauvoir as a Literary Theorist. In: *PMLA*, 124(1), S. 189-198. <<http://www.jstor.org/stable/25614258>> (zuletzt eingesehen am 03.03.2019)
22. Nach Terror-Serie Ausnahmezustand in Frankreich. (2015). *Hamburger Abendblatt*. <<https://www.abendblatt.de/vermishtes/article206572991/Nach-Terror-Serie-Ausnahmezustand-in-Frankreich.html>> (zuletzt eingesehen am 04.03.2019)
23. Nelles, Jürgen. (2012). Ferdinand von Schirach. <<https://www.munzinger.de/search/go/document.jsp?id=16000000764>> (zuletzt eingesehen am 04.03.2019).

24. Pantazakos, Michael. (1995). "Ad Humanitatem Pertinent": A Personal Reflection on the History and Purpose of the Law and Literature Movement. *Cardozo Studies in Law and Literature*, 7(1), S. 31-71
25. Plettenberg, Franziska (2015). Der Dichterjurist als Produkt einer fruchtbaren „déformation professionnelle“. *Literaturkritik.de*. Rezensionsforum. <<https://literaturkritik.de/id/20839>> (zuletzt eingesehen am 01.03.2019).
26. Prantl, Heribert (2011). Im Angesicht des Verbrechens. <<https://www.sueddeutsche.de/kultur/ferdinand-von-schirach-schuld-im-angesicht-des-verbrechens-1.987590>> (zuletzt eingesehen am 03.03.2019)
27. Schwickert, Martin (2012). Zu viel wollen ist nicht glücklich. *Zeit.de Portal* <<https://www.zeit.de/kultur/film/2012-02/film-glueck>>(zuletzt eingesehen am 26.02.2019).
28. Fischer, Thomas (2016). "Terror" – Ferdinand von Schirach auf allen Kanälen!. *Zeit.de Portal*. <<https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2016-10/ard-fernsehen-terror-ferdinand-von-schirach-fischer-im-recht>> (zuletzt eingesehen am 16.05.2019).
29. Töteberg, M. (Hg.) (1995.). *Metzler Film Lexikon*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler Verlag
30. von Schirach, Ferdinand (2010a). *Verbrechen: Stories*. München, Zürich: Piper Verlag.
31. von Schirach, Ferdinand. (2010b). Jeder kann zum Mörder werden. <<https://www.tagesspiegel.de/kultur/rede-zum-kleistpreis-jeder-kann-zum-moerder-werden/3088620.html>> (zuletzt eingesehen am 03.03.2019)
32. von Schirach, Ferdinand. (2015). *Terror. Ein Theaterstück und eine Rede*. München, Berlin: Piper Verlag
33. Wolf, Werner. (2004). Intermedialität, in: Nünning, Ansgar (Hg.) *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie*, Stuttgart, S. 327f
34. Wulff, Hans Jürgen. (2009). Mehrdeutigkeit als Problem der Fernsehtheorie. In: *Fernseh-Theorien. Dokumentation der GFF-Tagung 1990*. - Westerkappeln : derWulff.de; 2009. S. 1-5

## **7. Videomaterial**

1. „Grün“. Drehbuch: Salonen, Hannu. Darsteller: Bierbichler, Josef; Burlakov, Vladimir; Fedder, Jan; Gallinowski, Robert; Jordan, Peter; Lehmann, Sven; Sellien, Rainer Zimmermann, Bettina; Produzenten: Berben, Oliver; Ehlert, Jan.. Verbrechen nach Ferdinand von Schirach. Staffel 1, Folge 3. Zweites Deutsches Fernsehen. Deutschland, 2013. Fernsehserienepisode.

Izjavljujem pod stegovnom odgovornošću (Pravilnik o stegovnoj odgovornosti studenata, čl. 3, točka 6) da sam ovaj diplomski rad izradio samostalno, koristeći se navedenom literaturom, prema uzusima znanstvenog rada.