

Zweitveröffentlichung



Bartl, Andrea; Erk, Corina; Glasenapp, Jörn

Schnittstellen : Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien ; Zur Einführung in diesen Band

Datum der Zweitveröffentlichung: 14.09.2026

Akzeptiertes Manuskript (Postprint), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-117208x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea; Erk, Corina; Glasenapp, Jörn (2022): Schnittstellen : Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien ; Zur Einführung in diesen Band, in: Andrea Bartl, Corina Erk, und Jörn Glasenapp (Hrsg.), Schnittstellen : Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien, Paderborn: Brill Fink, S. 1–9, doi: 10.30965/9783846770535_002.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt das deutsche Urheberrecht.

Schnittstellen

Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien – Zur Einführung in diesen Band

An den Punkten, an denen sich voneinander getrennte, eigenständige Wissensbereiche berühren, kommt es häufig zu starken Reaktionen und besonders kreativen bzw. Kreativität freisetzenden Transferbeziehungen. Um diese Abläufe zu fassen, mag ein Phänomen als Strukturmodell oder Denkbild¹ naheliegen, das wie kein anderes die Idee der Transferbeziehung zweier vor allem auf Kommunikation ausgelegter ‚Systeme‘ inkarniert: die Schnittstelle. Sie bezeichnet dabei Wissensbereiche in den Natur- oder Kulturwissenschaften, in Bezug auf materiellen oder logischen, analogen oder digitalen Austausch von Informationen, man könnte im übertragenen Sinne sagen: Fakt oder Fiktion, Materialität oder Semantik betreffend. Schnittstellen sind eben jene Punkte und Flächen, an denen sich unterschiedliche, an sich abgeschlossene Wissensbereiche an ihren Oberflächen berühren und durch diesen Kontakt miteinander austauschen, ohne die eigene Struktur aufzugeben und im anderen aufzugehen. Vielmehr treten an solchen *Interfaces* beide Bereiche in einen Informationstransfer, ein mediales respektive kommunikatives Geben und Nehmen, das Verbindendes und Trennendes gleichermaßen sichtbar macht und gerade in dieser Wechselbeziehung zu bereichernden Impulsen für beide Wissensbereiche führt.

Unser Blick liegt dabei speziell auf den Schnittstellen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien, die im Ganzen ein Signum unserer Gegenwart und ihrer Medien bilden. Diese Schnittstellen führen zu interessanten künstlerischen Neuauslotungen der jeweiligen medialen Bedingungen wie der unter anderem genrebezogen tradierten Inhalte und prägen unsere von Medientransfer und Intermedialität bestimmte Jetzt-Zeit grundlegend. In den vergangenen Jahren finden an den sich berührenden

1 Bewusst nutzen wir den Begriff Schnittstelle hier als Analogon, als Denkbild. Er ist nicht als Kommentar zu bestehenden System- und *Interface*-Theorien oder fachwissenschaftlichen Debatten um die Literatur- und Medienwissenschaft als Kulturwissenschaft zu verstehen. Vgl. dazu Wulf R. Halbach: *Interfaces. Medien- und kommunikationstheoretische Elemente einer Interface-Theorie*. München 1994 sowie Jörg Meibauer: Für eine Germanistik der Schnittstellen. In: Hartmut Bleumer, Rita Franceschini, Stephan Habscheid und Niels Werber (Hg.): *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. Heft 172: Turn, Turn, Turn? Oder: Braucht die Germanistik eine germanistische Wende? Stuttgart 2013, S. 34–37.

Rändern dieser medialen Felder zudem besonders kreative Experimente und Innovationen statt. Sie – konkret: jene drei Schnittstellen Literatur/Film, Literatur/TV und Literatur/Digitale Medien (Internet, Online Games, Social Media, etc.) – in den Blick zu nehmen, ist Ziel des vorliegenden Sammelbandes.

In der Geschichte von Film und Fernsehen finden sich bekanntermaßen zahlreiche Berührungspunkte mit der jeweils gegenwärtigen Literatur. Gerade in den vergangenen drei Jahrzehnten lässt sich im Kontext plurimedialer Konstellationen von prononcierten Wechselbeziehungen zwischen audiovisuellen Medien und Literatur sprechen. Doch im Grunde kennt jede Phase in der Filmgeschichte diese Nähe zur Literatur, insbesondere in Form der filmischen Adaption literarischer Stoffe. Damit einher ging stets, als gleichsam konstante Begleiterscheinung, die Diskussion um die Qualität der sogenannten Literaturverfilmung im Abgleich mit dem der Adaption vorgängigen, gegenüber dieser nicht selten höher geschätzten Prätext. Diese Streitfrage sollte, wenngleich sie noch heute immer wieder aufflammt, spätestens mit André Bazins berühmtem, 1952 vorgelegtem Plädoyer für die Literaturadaption im Film als *cinéma impur* beigelegt sein, zumal da Bazin grundsätzlich vom „reciprocal influence of the arts and of adaptations in general“² spricht und bilanziert: „In short: to adapt is no longer to betray but to respect.“³

Diesen Ansatz aufgreifend, definiert Linda Hutcheon in ihrer ausgesprochen operationalisierbaren und entsprechend breit rezipierten *Theory of Adaptation* den Gegenstand ihrer Überlegungen, ausgehend von einem weiten Textbegriff, wie folgt: „As a creative and interpretive transposition of a recognizable other work or works, adaptation is a kind of extended palimpsest and, at the same time, often a transcoding into a different set of conventions.“⁴ In diesem Zusammenhang weist Hutcheon auf den Umstand hin, dass Adaptionen nicht immer, jedoch häufig mit einem Medienwechsel einhergehen. Zudem unterstreicht sie mit den Kategorien *Telling*, *Showing* sowie *Interacting* die spezifischen Vermittlungsmodi des jeweils zum Einsatz kommenden Mediums und verweist nicht zuletzt auf die von Kreativität geprägte Interpretationsleistung⁵ im Adaptionsprozess und -produkt.⁶

2 André Bazin: In Defense of Mixed Cinema. In: Ders.: What is Cinema? Volume 1. Berkeley 2005, S. 53–75, hier S. 55.

3 Ebd., S. 69.

4 Linda Hutcheon: A Theory of Adaptation. London 2013, S. 33.

5 Die kreative Leistung bei der Adaption eines Romans für die Leinwand betont bereits Bazin. Vgl. Bazin: In Defense of Mixed Cinema, S. 54–55.

6 Hutcheon zufolge sind Adaptionen beeinflusst von Faktoren wie Zeit, Ort und kulturellem Hintergrund. Des Weiteren betont Hutcheon die Selbstständigkeit der Adaption im Gegensatz zur reinen Reproduktion in Form einer Kopie. Darüber hinaus widmet sie

Im engeren Sinn sind dem Literatur-Medien-Verhältnis also eben jene bereits genannten Literaturverfilmungen zuzuordnen. Eine Liste von fürs Kino wie fürs Fernsehen produzierten Adaptionen, denen Texte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur zugrundeliegen, könnte etwa folgende Titel enthalten: Kinofilme wie *FEUCHTGEBIETE* (David Wnendt, 2013, nach Charlotte Roche), *TSCHICK* (Fatih Akin, 2016, nach Wolfgang Herrndorf), *DER TRAFIKANT* (Nikolaus Leytner, 2018, nach Robert Seethaler), *IN DEN GÄNGEN* (Thomas Stuber, 2018, nach Clemens Meyer) sowie *DER JUNGE MUSS AN DIE FRISCHE LUFT* (Caroline Link, 2018, nach Hape Kerkeling) oder TV-Produktionen wie *SCHWEIGEMINUTE* (Thorsten M. Schmidt, 2016, nach Siegfried Lenz) oder *KRUSO* (Thomas Stuber, 2018, nach Lutz Seiler) und nicht zuletzt die Serie *BABYLON BERLIN* (Tom Tykwer, Achim von Borries, Hendrik Handloegten, 2017ff., nach Volker Kutscher). Doch mitunter wird auch Film zu Literatur, wie dies zum Beispiel bei dem für Kinder und Jugendliche produzierten Kassenschlager *OSTWIND* (Katja von Garnier, 2013) der Fall ist.

Die Schnittstellen von Literatur, Film und Fernsehen betreffen jedoch auch das weite Feld der Stoffe und Motive, wenn etwa Filme über Schriftsteller:innen⁷ entstehen oder Romane über das Fernsehen. So liest sich etwa Thomas Glavinics Kriminalroman *Der Kameramörder* (2001) als makabre Satire auf das Privatfernsehen, wohingegen Heinrich Breloers TV-Mehrteiler *DIE MANNS. EIN JAHRHUNDERTROMAN* (2001) oder dessen ebenfalls für das Fernsehen produziertes Doku-Drama *BRECHT* (2019) als filmische Erkundungen der Literaturgeschichte respektive als Biopics gelten können. Aber auch die ebenfalls in diesem Band verhandelten audiovisuellen Autor:innenporträts zeugen von den vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film und Fernsehen.

Ferner interessieren in und an diesen Schnittstellen die gewählten Darstellungsformen, also das, was Hutcheon unter den Begriffen *Telling*, *Showing* und *Interactive Mode* zu fassen sucht. Denn neben der medialen Transformation von Stoffen und Motiven wird die Interaktion von Literatur und audiovisuellen Medien gleichsam ästhetisch wirksam, wenn sich filmisches

sich den Produktionsmotiven einer Adaption – als da wären wirtschaftliche Attraktivität, Hommage oder kulturelles Kapital das Prätexts – sowie der Bedeutung der Adaption für die Rezipient:innen, beispielsweise was die Freude über das Wiedererkennen von Elementen aus dem Prätext betrifft respektive das Entdecken neuer Aspekte.

7 Während die Herausgeber:innen sich in ihren einleitenden Worten um eine möglichst geschlechtergerechte Sprache bemüht haben, wurden den Autor:innen des Bandes diesbezüglich keine einheitlichen Vorgaben gemacht, womit die unterschiedlichen Bezeichnungen in den einzelnen Beiträgen zu erklären sind. Dennoch versteht sich der vorliegende Sammelband dem Gedanken der *Diversity* ganz wesentlich verpflichtet.

Erzählen in Gegenwartsliteratur gespiegelt findet bzw. sich Filme genuin literarischen Erzählverfahren öffnen. Des Weiteren sind die Schnittstellen von Literatur und digitalen Medien zu nennen, wenn zum Beispiel auf *YouTube*-Kanälen Literatur im digitalen Raum verhandelt wird oder, mit Blick auf die sogenannte Netzliteratur, die Schnittstelle von Literatur im Netz zu differenzieren ist.

Insofern verfolgt der vorliegende Band einen Mehrebenen-Ansatz, indem die einzelnen Beiträge im Sinne der Schnittstellen-Programmatik gleichsam die hier skizzierten vier Kategorien der Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien adressieren.⁸ So fragen die Beiträger:innen nach den Inszenierungsstrategien aktueller Literatur-Adaptionen im Film ebenso wie nach deren Verortung im Kontext vom *Telling* zum *Showing*. Des Weiteren erörtern die Beiträge zu Filmen über Schriftsteller:innen, wie im und mit dem Medium Film Leben erzählt und inszeniert wird, zumal mit Blick auf Autor:innenporträts. Und schließlich lässt sich eine Reihe von Beiträgen unter der Überschrift „Literature Goes Online“ zusammenfassen, in deren Zusammenhang die Bedingungen und Spielarten digitaler Medien untersucht werden.

Stehen Schnittstellen von Literatur und Film zur Diskussion, so rückt – dies wurde bereits deutlich – die Literaturverfilmung prominent in den Blick. Entsprechend widmen sich ihr einige der hier versammelten Beiträge, von denen wir jenen von Dominik Graf an den Anfang gestellt haben. Folgt man der tief in die Film- und Fernsehgeschichte ausgreifenden Argumentation des adaptionsfreudigen Film- und Fernsehregisseurs, so sei die „Verpflichtung gegenüber dem geschriebenen Werk“ (und seinen Leser:innen mit ihren je unterschiedlichen lektüregenerierten Vorstellungen) gegeben und zugleich nicht gegeben. Vor allem aber stelle sie das zentrale ‚Problem‘ der Literaturverfilmung dar, die, fast immer zu drastischen Kürzungen gezwungen, ihrer, wenn man so will, Loyalität zur Vorlage auf unterschiedlichstem Wege Ausdruck verleihen kann und sollte. Ebendies zeigt Graf praxisnah am Beispiel von Filmklassikern der Nouvelle Vague sowie längst (und Grafs Meinung nach zu Unrecht) vergessenen deutschen TV-Literaturadaptionen, vor allem aber mit Blick auf seine eigenen Erfahrungen beim Realisieren seines bis heute letzten und möglicherweise ambitioniertesten Kinofilms, der jüngst auf der

8 Mit seinem Ansatz unterscheidet sich der hier vorgelegte Band vom kürzlich erschienenen Sammelband *Verfilmte Autorschaft* (2020), der insbesondere – darauf verweist bereits der Untertitel – Darstellungen von Autor:innen in Dokumentationen und Biopics gewidmet ist. Vgl. Doren Wohlleben und Torsten Hoffmann (Hg.): *Verfilmte Autorschaft. Auftritte von Schriftsteller*innen in Dokumentationen und Biopics*. Bielefeld 2020.

Berlinale uraufgeführten Kästner-Verfilmung *FABIAN ODER DER GANG VOR DIE HUNDE* (2021).

In seinem Beitrag weist Graf die von ihm hochgeschätzte, fürs Fernsehen produzierte Max-Frisch-Adaption *SKIZZE EINES UNGLÜCKS* (Hilde Bechert, 1984) als unbewusste und doch zentrale Einflussquelle für seinen zweifelsohne experimentellsten Spielfilm aus: die etwas andere, nicht auf eine Literaturvorlage zurückgehende, aber zutiefst literarisch imprägnierte Urlaubsgeschichte *DER FELSEN* (2002). Aus Kostengründen auf DV-Video realisiert und formal der Ästhetik von *Dogma 95* nahe stehend, bildet sie den Untersuchungsgegenstand von Felix Lenz' Beitrag, einer an Bazins Literaturadaptationsapologie geschulten Filmlektüre, die verdeutlicht, in welch hohem Maße sich der Literaturliebhaber Graf in *DER FELSEN* daran versucht, literarische Potenziale einzulösen und entsprechende (von Filmseite üblicherweise gemiedene) Verfahrensweisen, seien es Monolog, innerer Monolog, Erzählerstimme oder *Stream of Consciousness*, in Kombination mit dem Filmbild expressiv werden zu lassen.

Den Abschluss unseres dreiteiligen ‚Dominik-Graf-Blocks‘ bildet der Beitrag von Gerhard Kaiser und Antonius Weixler. Er widmet sich der seit etwa 20 Jahren im deutschsprachigen Raum verstärkt zu beobachtenden Konjunktur von Schriftsteller:innen-Biopics. Von ihnen kann Dominik Grafs Schiller-Film *DIE GELIEBTEN SCHWESTERN* (2014) gewiss als ein besonders bedeutendes und zugleich gelungenes Beispiel gelten – Letzteres auch und vor allem deswegen, weil der Film, ohne ostentativ avantgardistisch zu verfahren, Normen und Erwartungshorizonte des Schriftsteller:innen-Biopics, die durch Genre-Beiträge wie den ebenfalls behandelten *SCHILLER* (Martin Weinart, 2005) weitgehend bestätigt werden, konsequent unterläuft. Ebendies zeichnen Kaiser und Weixler nach, die hierbei unter anderem aufzeigen, wie in Grafs episch langem Film die für das Historiengenre üblichen unmittelbarkeits- und authentizitätsheischenden Vergegenwärtigungsmodi vermieden werden, um zu einem, wie sie schreiben, „Modell einer distanzierten und zugleich teilnehmenden Gefühlsgeschichtsschreibung“ zu gelangen.

Anstelle einer detaillierten Auseinandersetzung mit einzelnen Filmen bietet Matteo Galli in seinem Beitrag, der den ebenfalls dreiteiligen ‚DDR-Block‘ unseres Bandes einleitet, einen film- und fernsehhistorischen Abriss und Überblick über die ostdeutschen Literaturverfilmungen im wiedervereinigten Deutschland. Galli weist nach, dass sich nach der Wende hinsichtlich der Verfilmungen deutschsprachiger Literatur mit Blick auf die deutsch-deutsche Teilung nicht allzu viel verändert hat: Es sind noch immer vornehmlich ostdeutsche respektive Post-DDR-Regisseure, die für die Adaption ostdeutscher bzw. Post-DDR-Werke verantwortlich zeichnen. Man denke etwa an Andreas

Dresen, den wichtigsten und bekanntesten Post-DDR-Regisseur, der unter anderem Christoph Heins *Willenbrock* und Clemens Meyers Romandebüt *Als wir träumten* verfilmte; man denke aber auch an Matti Geschonnek und dessen auf Basis eines Drehbuchs von Wolfgang Kohlhaase entstandenen *IN ZEITEN DES ABNEHMENDEN LICHTS* (2017) nach Eugen Ruges gleichnamigem Erfolgsroman.

Dass Ruges vielfach preisgekrönte, vier Generationen behandelnde Familiensaga nicht zuletzt ob ihrer Montage- und Bewusstseinsstromtechnik sowie Multiperspektivität für den adaptierenden Regisseur eine gewisse Herausforderung darstellt, versteht sich von selbst. Dass Geschonnek ihr gewachsen war und er beim Übergang vom *Telling* (der Vorlage) zum *Showing* (seines Films) insbesondere spatiale und temporale Verdichtungsstrategien zum Einsatz bringt, um gegenüber der Vorlage eigene Akzente zu setzen, weist Tatiana Astafeva in ihrer an Hutcheon anschließenden Lektüre des Films nach.

Wurde Geschonneks Film von der Kritik eher geteilt, mitunter gar sehr negativ aufgenommen – die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* sprach beispielsweise von einem „Kammer- und Jammerspiel, das nichts Irritierendes mehr hat“⁹ –, so war man sich bei GUNDERMANN (2018), einem Film über den für die Stasi tätigen Liedermacher Gerhard Gundermann, weitgehend einig: Sein Regisseur, Andreas Dresen, hat mit ihm seinem Œuvre ein weiteres Hauptwerk hinzugefügt. Es ist insbesondere dessen weitgesponnenes intermediales Netzwerk, das im Beitrag von Dennis Gräf einer filmsemiotisch grundierten Untersuchung unterzogen wird. Diese profiliert das als Gegenentwurf zu Werken wie *DAS LEBEN DER ANDEREN* (Florian Henckel von Donnersmarck, 2006) lesbare Biopic nicht zuletzt als einen Versuch des Post-DDR-Regisseurs Dresen, „die Deutungshoheit über die ostdeutsche Geschichte jenseits von entweder Ostalgie oder einer massiven Fokussierung des DDR-Alltagslebens auf die Staatssicherheit auch in der öffentlichen Aufmerksamkeit zurückzuerlangen“.

Zwei Literaturverfilmungen, Wolfgang Murnbergers Wolf-Haas-Adaption *DAS EWIGE LEBEN* (2015) und der auf Heinz Strunks gleichnamigen Roman basierende *DER GOLDENE HANDSCHUH* (2019) von Fatih Akin, stehen im Beitrag von Nicole Mattern und Stefan Neuhaus zur Diskussion, in dem den intermedialen Verhandlungen des ‚Bösen‘ in beiden Filmen nachgegangen wird. Setze Murnberger in seinem Kriminalfilm auf Ironie und Komik, um konventionalisierte Auffassungen des ‚Bösen‘ zu unterlaufen, so Akin in seinem

9 Andreas Plathaus: Dinner for Ganz oder Der neunzigste Geburtstag. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (31.5.2017), <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/filmkritik-zu-in-zeiten-des-abnehmenden-lichts-von-geschonnek-15039367.html> (aufgerufen am 1.7.2021).

zwischen Horrorfilm und Milieustudie changierenden Serienmörderporträt auf das zugleich Grauen und Lachen provozierende Groteske. Beiden Filmen könne, so Mattern und Neuhaus, eine dezidiert postmoderne Wirkungsabsicht attestiert werden, die darauf abzielt, die Zuschauer:innen einerseits immersiv einzubinden – das Ziel des *classical cinema* –, sie andererseits aber auch in einer gewissen Distanz zum Gezeigten verbleiben zu lassen.

Zwischen Einbindung und Distanzierung liegen auch oft die Wirkungsstrategien der zahlreichen filmischen Adaptionen von Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung*. Sie bieten zudem unterschiedliche Antworten auf die Frage, wie man das – im literarischen Medium des *Telling* – dezidiert Unfassbare, Unbestimmte von Gregor Samsas Ungeziefer-Gestalt im filmischen Medium des *Showing* zeigen soll oder auch gerade nicht zeigen will. Zwei bislang kaum betrachtete filmische Adaptionen der *Verwandlung* (Isa Prahl's 1000 ARTEN REGEN ZU BESCHREIBEN, 2017, und Kirsten Peters' SAMSAS, 1998), mit denen sich Andrea Bartl in ihrem Beitrag beschäftigt, lösen dieses ‚Problem‘ auf eine Weise, die sich mit einer anderen inhaltlichen Schwerpunktsetzung verbindet: Nicht mehr der verwandelte Gregor *hinter* seiner Zimmertür ist im Fokus, sondern die Familie Samsa *vor* Gregors Zimmertür. Bleibt Gregor damit filmisch ‚unsichtbar‘, zeigen beide Filme doch die Auswirkungen, die seine Verwandlung für die Familienmitglieder hat – Auswirkungen, die beide Filme in luzide Sozialdiagnosen einbetten.

Einen intermedialen Schwerpunkt setzt auch der Beitrag von Jörn Glasenapp, der sich ebenfalls einer Literaturadaption widmet, und zwar Wim Wenders' 2016 uraufgeführtem Spätwerk DIE SCHÖNEN TAGE VON ARANJUEZ, das auf dem gleichnamigen Theaterstück von Wenders' langjährigem Freund Peter Handke basiert. Hier werde „[d]as Kino [...] nochmal an einen Anfang zurückgedacht“,¹⁰ so Dominik Graf über den hochexperimentellen, bei der Kritik seinerzeit weitgehend durchgefallenen Film, der von der Forschung bislang zumal auf sein spannungsreiches Verhältnis zum Theater bzw. zur Bühne hin untersucht wurde. Glasenapp profiliert ihn dagegen als eine regelrechte ‚Feier‘ einer einst bedeutsamen Musikquelle des öffentlichen Raums, die im Schaffen sowohl Handkes als auch Wenders' markante Spuren hinterlassen hat: der Jukebox.

Das Feld des Mediums Fernsehen eröffnet der Beitrag von Agnes Bidmon, überschrieben mit „Filmische Literaturgeschichte – literarische Filmgeschichte. Heinrich Breloers intermediale Autorinszenierungen“. Darin

10 Dominik Graf: Starke Oldtimer. Ein Kommentar. In: Artechock (16.1.2020), https://www.artechock.de/film/text/special/2020/21_films/01_16_graf_oldtimer.html (aufgerufen am 1.5.2020).

widmet sich die Verfasserin der Frage, welche Intention der Filmemacher Heinrich Breloer mit Projekten wie *DIE MANNS. EIN JAHRHUNDERTROMAN* oder *BRECHT* verfolgt. Bidmon argumentiert, dass Breloer keine Biopics im engeren Sinn vorgelegt habe, also ‚reine Verfilmungen‘ von Lebensgeschichten, sondern dass in und mit diesen Werken auch und gerade Literaturgeschichte filmisch inszeniert werde. Insofern handele es sich bei Breloers Werken, die sich einer intermedialen Erzählhaltung und Hybridformaten verpflichtet zeigten, zumal da selbst Bücher zu den Filmen veröffentlicht würden, um Gattungs- und Genre-Grenzen überschreitende Bio-Lit-Pics, so Bidmon.

Auch Ursula Klingenböcks Beitrag fragt nach der filmischen Inszenierung von Autor:innenschaft, und zwar konkret am Beispiel der Autor:innen(selbst-)porträts des Bachmann-Preises. Letzterer, so eine Feststellung Klingenböcks, sei schon seit geraumer Zeit von Strategien der (Re-)Medialisierung und Digitalisierung geprägt. In diesem Sinne verortet Klingenböck in ihrer im Spannungsfeld von Performativität und Medialität angesiedelter und an Pierre Bourdieus Begriffen von Feld und Kapital geschulter Untersuchung das „Event“ Bachmann-Wettbewerb zum einen an der „Schnittstelle von Literatur, Film und Fernsehen“. Zum anderen wendet sich Klingenböck mit dem Blick auf das Autor:innen(selbst)porträt unterschiedlicher Jahre aber auch einem bisher noch kaum erforschten Format zu, das sie in einem Spektrum von „affirmativ bis dekonstruktiv“ in vier Subkategorien unterteilt.

Um Inszenierungsstrategien geht es auch Manuel Bauer, der die Frage verfolgt, wie im Fernsehen über Literatur gesprochen und wie diese bewertet wird. Zu diesem Zweck stellt Bauer Beobachtungen zum *Literarischen Quartett* an und untersucht sowohl die ‚alte‘ als auch die ‚neue‘ Ausgabe hinsichtlich der „Positionierung der verschiedenen Generationen der Sendung zum Medium Fernsehen und zur Tätigkeit der Kritik“. Nach einem Blick auf den „Gründungsmythos“ des Formats kommen die mediale und kritische Praxis des von Bauer als solchem bezeichneten „klassischen Quartetts“ ebenso zur Sprache wie die „Verschiebungen in der Praxis des Nachfolge-Formats“ und der „Neuansatz mit Thea Dorn“.

Spannende Beziehungen zwischen Literatur und digitalen Medien erschließen dann die Beiträge von Maren Conrad und Stephanie Catani. Erstere untersucht den Bestseller und *All Age-* bzw. Jugendroman *Die Schmahamanas-Verschörung* des Gamers und Influencers Paluten, alias Patrick Mayer. Der Text stellt eine häufig anzutreffende Reihe der Adaptionen und Produktionsketten auf den Kopf: Zunächst als *Let's Play-Video* auf *YouTube* und später *Twitch* angelegt, arbeitet Paluten beim Spielen des Computerspiels *Minecraft* immer größere Parallelerzählungen des PC-Games aus, die schließlich in

das transmediale Phänomen, den Roman *Die Schmahamas-Verschwörung* mit seinen Text-Bild-Erweiterungen und intermedialen wie intertextuellen Bezügen, münden. Konservative Leser:innen hat sein großer kommerzieller Erfolg nicht allein überrascht, sondern regelrecht entsetzt; letztlich ist er jedoch, wie Conrad zeigt, in seinem Dreiklang von Stream, Spiel und Buch ein Produkt der transmedialen Übersetzungen und auch einer spezifischen Jugendkultur unserer Gegenwart.

Stephanie Catani beschäftigt sich mit KI-generierten Texten, das heißt Schreib-Projekten, die für die künstlerische Textproduktion digitale bzw. algorithmische Verfahren einsetzen. Sie bilden einen sich zunehmend differenzierenden Bereich der Gegenwartsliteratur, der aber im klassischen Feuilleton mitunter marginalisiert oder gar stigmatisiert wird. Ältere Theorieansätze und konservativere Positionen verknüpfen KI-generierte Kunst dort oft mit kritischen Fragen nach (fehlender?) Kreativität und (sich auflösender?) Autor:innenschaft. Catani setzt dem – mit Theoretikern wie Stuart J. Russell und Peter Norvig – eine andere, nicht anthropozentrierte Perspektive entgegen, die (inter-)mediale und medienästhetische Fragestellungen von KI-unterstützter Literatur in den Blick nimmt. Neben traditionelleren Texten wie Daniel Kehlmanns *Mein Algorithmus und ich* werden experimentelle Projekte algorithmisch unterstützter Literatur, beispielsweise von Gregor Weichbrodt, Hannes Bajohr, Kathrin Passig, Berit Glanz, Jörg Piringer oder Fabian Navarro, so zum „transgressiven Grenzraum“ zwischen Literaturen, Medien und Schreibverfahren.

Abschließend sei zur Genese des vorliegenden Bandes noch vermerkt: Alle Beiträge gingen aus einer interdisziplinären Tagung an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg hervor, die als Präsenzveranstaltung für Mai 2020 geplant war. Aufgrund der Corona-Pandemie und der daraus resultierenden Einschränkungen musste die Veranstaltung dann aber selbst einen medialen Transfer erfahren und wurde als Online-Workshop mit kürzeren Vorträgen und viel Raum für Diskussionen durchgeführt. Wir danken allen Beiträger:innen herzlich für diesen inspirierenden Austausch und die hier versammelten, ausführlichen Schriftfassungen. Durch diesen Workshop und Sammelband ist selbst ein Wissenstransfer und damit wiederum eine Schnittstelle unterschiedlicher Disziplinen und Forschungsinteressen entstanden, die künftig weiter zu nutzen für alle Beteiligten sicher vielversprechend sein wird.