

Christian Horn

Literaturverfilmungen

filmrezension.de
online-magazin für filmkritik

Düsseldorf 2006
Layout/Design: Tobias Vetter

Inhalt

I. Filmsprache und filmische Zeichen	2
II. Filmische Adaption von Literatur	6
1. Literatur und Film	6
2. Transformationsprozesse und Intermedialität	8
Literaturverzeichnis	10

I. Filmsprache und filmische Zeichen

„Nicht weil das Kino eine Sprache ist, kann es uns so schöne Geschichten erzählen, sondern weil es sie uns erzählt hat, ist es zu einer Sprache geworden.“¹

Gewöhnlicherweise rezipieren wir Film in erster Linie unbewusst über die visuell-auditive Wahrnehmung, die stark an Emotionen gekoppelt ist. Ein bewusstes Durchschauen filmischer Strukturen dagegen schließt einen intellektuellen Verständnisprozess mit ein. Film ist nicht Realität, sondern ein kreatives Konstrukt mit einer (mehr oder weniger ersichtlichen) erzählenden Instanz, das einen starken Realitätseindruck hinterlässt. Um einen Film in seiner vollen Bedeutung verstehen zu können, ist es also notwendig die filmischen Bilder nicht bloß zu „sehen“, sondern zu „lesen“.² Im Kontext der frühen Filmtheorie, die als Grundlage für die Emanzipation des Films als Kunst neben den klassischen Kunstarten dienen sollte, prägte der russische Filmtheoretiker und Regisseur Sergej Eisenstein den Begriff der „Sprache des Films“. Die „Filmsprache“ besteht aus den unterschiedlichsten Komponenten wie Einstellungsgröße, Perspektive, Kamera- und Objektbewegung, Beleuchtung, Bildkomposition, Beziehung zwischen Wort, Bild und Ton oder Montage (der wohl „filmischsten“ Ausdrucksmöglichkeit der Filmsprache). Diese gestalterischen Möglichkeiten des Films weisen (im Kontext des Inhalts gesehen) einen Weg zur Analyse und zum Verständnis des jeweiligen Films. Dem Filmemacher wird dadurch die Möglichkeit gegeben sich über die Abbildung der Realität hinaus auszudrücken und seine Interpretation des Stoffes geltend zu machen, denn in „Wahrheit liegt die Dramatik des Films, seine Anziehungskraft, nicht so sehr in dem, was gefilmt wird [...], sondern darin, wie es gefilmt und präsentiert wird.“³ Dirk Blothner stellt dazu in seinem Buch „Erlebniswelt Kino“ folgendes fest:

„Die äußere Story ist nur eine Seite des Filmerlebens. Für die Wirkung eines Filmes ist entscheidend, welche teils bewussten und teils unbewussten Inhalte und Entwicklungen damit im Erleben des Zuschauers erzeugt werden. Unbewusste Wirkungen fesseln stärker als bewusste. Im Kino entscheidet sich die Frage der Wirksamkeit daher ganz wesentlich auf der Ebene der unbewussten Grundkomplexe.“⁴

¹ Metz 1972, S. 73.

² Nicht umsonst heißt James Monacos Standardwerk der Filmwissenschaft im Originaltitel „How to read a Movie“.

³ Monaco 2002, S. 172.

⁴ Blothner 1999, S. 96.

Um sich die Wirkungsmechanismen eines Films bewusst machen zu können, ist es von Vorteil die semiotischen Begrifflichkeiten der Sprachwissenschaft auf den filmischen Text zu übertragen. Zunächst soll festgestellt werden, dass es im filmischen Ausdruck keinen Unterschied zwischen Signifikant und Signifikat gibt, was den Nährboden für Kritiker darstellt, die der Meinung sind, dass Film als Kunstform zu augenscheinlich sei und die Vorstellungskraft des Zuschauers völlig außer Acht lasse. Außerdem liegt in der Gleichsetzung des Films von Bezeichnendem und Bezeichnetem die Ursache dafür, dass es „offensichtlich nicht nötig [sei], ein intellektuelles Verständnis im Hinblick auf den Film zu entwickeln, um ihn genießen zu können“⁵.

Trotzdem kann der Film Bedeutung erzeugen, und zwar vorwiegend durch Denotation und Konnotation.

Denotation meint die mit dem Zeichen (Wort, Bild) ausgedrückte Sachbezeichnung, die direkte, unmittelbare Bedeutung eines Wortes, Satzes oder Textes. Jedes Filmbild hat – wie die Sprache, nur in höherem Ausmaß – eine denotative Bedeutungsebene, es „ist, was es ist, und wir müssen uns nicht bemühen sie [die denotative Bedeutung] zu erkennen“.⁶

Die konnotative Ebene des Films ist weitaus komplexer, sie greift auf die oben erwähnten filmgestalterischen Mittel zurück und weist auf eine Bedeutung, die über das gezeigte Bild hinausgeht. Denn viele Filmbilder haben mehr Bedeutung, als die Summe ihrer Denotationen umfasst. Sie meinen mehr als das analog Abgebildete, sie transportieren zusätzliche Bedeutungen, die sich häufig aus anderen kulturellen Codes speisen, gewinnen so symbolische Aussagekraft, die weit über das Denotat hinausgeht. Diese konnotative Bedeutungsebene ist keineswegs auf den künstlerischen Film beschränkt, sondern kommt in ganz trivialen Unterhaltungsfilm (wobei die Konnotationen allerdings häufig klischeehaft, völlig konventionalisiert erscheinen), besonders gehäuft auch in Werbespots vor. Zwei der grundlegenden Vorgehensweisen des Filmbildes konnotative Bedeutung zu vermitteln, können mit den literaturwissenschaftlichen Begriffen Metonymie und Synekdoche gefasst werden:

⁵ Monaco 2002, S. 152.

⁶ Ebd., S. 162.

„Beide treten beständig im Film auf. Die Indizes von Hitze, die oben erwähnt wurden⁷, sind eindeutig metonymisch: Assoziierte Details beschwören eine abstrakte Idee herauf. Viele der alten Hollywood-Klischees sind synekdochisch (Nahaufnahme marschierender Füße, um eine Armee zu repräsentieren) und metonymisch (die fallenden Kalenderblätter, die rollenden Räder einer Lokomotive). Da metonymische Kunstgriffe sich so gut im Film verwenden lassen, kann der Film in dieser Hinsicht eine größere Wirkung erzielen als die Literatur. Assoziierte Details können innerhalb eines Bildes geballt auftreten und so eine Darstellung von unerhörtem Reichtum bewirken. Metonymie ist eine Art filmischer Stenographie.“⁸

Film hat in diesem Zusammenhang den Vorteil alle anderen Kunstformen einzubeziehen. Literatur, Musik, Theater, Malerei – das Kino kann sich aller traditionellen Künste bedienen, um Bedeutung zu erzeugen. Eine große Möglichkeit der Filmkunst besteht darin, diese Kunstformen miteinander zu verknüpfen und so ein Bild zusammzusetzen, dass auf mehreren Ebenen ausdrücken kann. Diese Verknüpfung wird im wesentlichen durch zwei Fähigkeiten des Films erreicht, nämlich die Möglichkeit mehrere Dinge zur gleichen Zeit zu sagen, und die Montage, welche Alfred Hitchcock als die einzige neue Kunstform des 20. Jahrhunderts bezeichnet hat. Der Film bildet Realität also ab, erweitert diese bloße Abbildung aber durch eine Vielzahl künstlerischer Mittel und erzeugt somit Bedeutungen, die vom Zuschauer entschlüsselt, gelesen werden können und – sofern sinnvoll eingesetzt – auch eine unbewusste Wirkung auf diesen haben.

⁷ Ebd., S. 166: „Wie können wir filmisch zum Beispiel die Idee von Hitze vermitteln? [...] Das Bild eines Thermometers drängt sich schnell auf. Natürlich ist das ein Index der Temperatur. Aber es gibt auch subtilere Indizes: Schweiß ist ein Index, sowie flimmernde, atmosphärische Schlieren und heiße Farben.“

⁸ Ebd., S. 168.

II. Filmische Adaption von Literatur

Zwei Ziegen stehen auf einer Weide und fressen eine Filmrolle. Als sie fertig sind, sagt die eine zur anderen: „Das Buch war mir aber lieber.“⁹

Wenn ein Film sich an einer literarischen Vorlage orientiert¹⁰, wird von einer filmischen Adaption oder einer Literaturverfilmung gesprochen. Beide Begriffe sind problematisch: Während der Begriff der *Ver*-filmung eine eindeutig negative Komponente aufweist¹¹, wertet auch die Bezeichnung Adaption das auf der Vorlage basierende Werk ab:

„Der Begriff Adaption (manchmal auch Adaptation) birgt schon von seiner etymologischen Herkunft her den Kern eines Missverständnisses in sich. Abgeleitet von lateinisch *adaptare* (= anpassen, passend herrichten) wurde er vornehmlich für physiologische Vorgänge (Anpassung des Auges), später für die Anpassung elektronischer Systeme (Adapter) verwendet. Der fachterminologische Gebrauch im übertragenen Sinne im Bereich der Künste ist daher von vornherein durch diese Alltagssemantik mitbestimmt: Adaption eines Werkes der Kunst durch eine andere Kunstgattung oder eine andere Kunstform läuft immer Gefahr, lediglich als Anpassung missverstanden zu werden, was zugleich Hochschätzung der Vorlage und Abwertung der Adaption impliziert.“¹²

Im folgenden werden mangels einer anderen Begrifflichkeit beide Bezeichnungen benutzt, um das Verhältnis zwischen Film und Literatur sowie die Eigenarten der Literaturverfilmung zu beschreiben.

1. Literatur und Film

„Das narrative Potential des Films ist so ausgeprägt, daß er seine engste Verbindung nicht mit der Malerei und nicht einmal mit dem Drama, sondern mit dem Roman geknüpft hat. Film und Roman erzählen beide lange Geschichten mit einer Fülle von Details, und tun dies aus der Perspektive des Erzählers, der oft eine gewisse Ironie zwischen Geschichte und Betrachter schiebt. Was immer gedruckt im Roman erzählt werden kann, kann im Film annähernd verbildlicht oder erzählt werden.“¹³

Seit den Anfängen der Filmgeschichte ist das Prinzip der Literaturverfilmung präsent. Bereits 1896 drehte der französische Filmpionier Louis Lumière Filmmotive nach Goethes Faust, im folgenden Jahr folgten ebensolche von Georges Mélières. Allerdings können diese

⁹ Frei nach einem Witz von Alfred Hitchcock.

¹⁰ Natürlich abgesehen vom Drehbuch.

¹¹ Die Eigenschaft des Begriffs wurde in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Literatur und Film häufig diskutiert, Vgl. Bauschinger 1984, S. 42ff.

¹² Gast 1993, S. 45.

¹³ Monaco 2002, S. 45.

Ansätze aufgrund ihrer Kürze nur schwerlich als Literaturadaptionen verstanden werden.¹⁴ Als der Film ab etwa 1909 aus seiner anfänglichen Rolle als Jahrmarktsattraktion herauswuchs und sein Potential zum Erzählen von Geschichten entdeckte, bedienten sich die Filmemacher immer mehr an literarischen Vorlagen, um ihren Durst nach Stoffen zu stillen und den Kunstanspruch des Films zu legitimieren: „As soon as the movies learned to tell stories, they began to film the classics.“¹⁵ Der Austausch zwischen Film und Literatur ist allerdings keineswegs eingleisig, auch die Literatur wird bis heute vom Film befruchtet; „der Film wurde literarisch modernisiert und die Literatur filmisch aktuell.“¹⁶ Dieser Prozess spiegelt sich etwa in Alfred Döblins Großstadtroman „Berlin Alexanderplatz“ (1929) wider und führt bis hin zu Patrick Roths Filmnovelle „Meine Reise zu Chaplin“ (1997), in der eine Szene aus Chaplins Stummfilm „Lichter der Großstadt“ (1931) minutiös nacherzählt wird.

„Im Zeitalter von Medienwechseln und Intermedialität wäre es wenig sinnvoll, die Verfilmung von Literatur als Einbahnstraße zu begreifen: Längst werden nach Filmen und Fernsehspielen Romane geschrieben, Filmdrehbücher werden auf der Bühne adaptiert. Die ‚Verbuchung‘ von Filmen läuft parallel zur Literaturverfilmung (in Kino und Fernsehen). [...] Solch intermediale Vernetzung hat natürlich auch Rückwirkungen auf den Buchmarkt. Selbst von den Gegnern der Literaturverfilmung wird ihre oft auflagensteigernde Servicefunktion als angenehme Begleiterscheinung konzidiert.“¹⁷

Die enge „Urverknüpfung von Wort und Zelluloidstreifen“¹⁸ führte dennoch zu einem Konkurrenzverhältnis der beiden Kunstformen, vor allem genährt von Seiten der Literaten im Hinblick auf die hohe Anzahl der Verfilmungen literarischer Texte. Bertolt Brecht sprach im sogenannten „Dreigroschenprozess“ um die Adaption seiner Opernparodie sehr zynisch von einer „Abbauproduktion“ von Literatur für den Filmmarkt.¹⁹ Der Filmbranche werden bis heute Vorwürfe dahingehend gemacht, „daß sie Werke der Dichtung demontiere und plündere, um dadurch eine Image- und Niveausteigerung ihrer Produkte zu erzielen“.²⁰

Die Literaturverfilmung ist ambivalent, sie befindet sich in dem Spannungsverhältnis der literarischen Vorlage gerecht werden zu müssen

¹⁴ Vgl. Albersmeier 1989, S. 16.

¹⁵ Zitiert nach: Bauschinger 1984, S. 20.

¹⁶ Ebd., S. 22.

¹⁷ Albersmeier 1989, S. 17.

¹⁸ Ebd., S. 18.

¹⁹ Vgl. Schanze 1996, S. 74.

²⁰ Schachtschabel 1984, S. 9.

und gleichzeitig als Film zu funktionieren. Noch 1984 stellte Gaby Schachtschabel in ihrem Buch „Literaturverfilmungen“ fest:

„So ist denn auch der Maßstab für die Bewertung filmischer Adaptionen nach wie vor der zugrundeliegende Text, dessen Interessenvertreter vornehmlich danach fragen, inwieweit der Film der Forderung nach Werkreue entspricht. Auf dieser Beurteilungsbasis herrschte in den anhaltenden Auseinandersetzungen zwischen beiden Lagern auf literarischer Seite bis vor nicht langer Zeit tendenziell eine pauschale Abwertung der Literaturverfilmung als Plagiat der qualitativ stets hochwertiger eingeschätzten Vorlage vor.“²¹

Diese Werkreue-Diskussion wurde in der wissenschaftlichen Literatur zum Thema ausgiebig diskutiert und gilt heute weitgehend als überholt:

„Es kann also nicht um die Frage gehen, wie gerecht der Film dem literarischen Werk wird, von dem er als Stoff- und Motivquelle ausgeht. Auszugehen ist vielmehr von der Übersetzung des Stoffes in ein anderes Medium mit eigenen Gesetzen.“²²

Versucht man die Beziehung zwischen Literatur und Film zu beschreiben, kann der Vergleich zwischen Vorlage und Verfilmung jedoch nicht gänzlich ausgeblendet werden. Nur durch die Analyse des Films vor dem Hintergrund des zugrunde liegenden Textes werden die Besonderheiten und Eigenarten der filmischen Adaption von Literatur deutlich. Die Anforderung an eine gelungene Literaturverfilmung liegt darin, zwischen den beiden Polen „Werkreue“ und „Film ist Film“ einen geeigneten Mittelweg zu finden; filmische Adaption ist somit immer ambivalent, sie befindet sich in einem

„Widerstreit der Forderungen nach Werkreue und Demonstration der Eigenständigkeit; sie verlangen von ihr einerseits ein Aufgeben eigener kommunikativer Intentionen andererseits aber deren Durchsetzung.“²³

2. Transformationsprozesse und Intermedialität

„Das Problem des Verhältnisses von ‚Vorlage‘ und ‚Film‘ ist, wie die Adaptiondiskussion ergeben hat, wesentlich ein semiotisches. Der Kode der ‚Vorschrift‘ ist digital, der des bewegten Bildes von der Wahrnehmung her analog.“²⁴

Da Literatur und Film sich in ihren Zeichensystemen unterscheiden, muss beim Übergang eines literarischen Werkes in einen Film ein Prozess der Transformation stattfinden; die Zeichen des Textes müssen in die

²¹ Schachtschabel 1984, S. 9.

²² Braun 2006, S. 9.

²³ Schachtschabel 1984, S. 12.

²⁴ Zitiert nach Schanze 1996, S. 80.

filmischen Zeichen übertragen werden. Irmela Schneider hat in ihrem Buch „Der verwandelte Text“ den Begriff der Transformation in die filmanalytische Diskussion eingeführt, der seitdem eine wichtige Rolle in der Bewertung und Analyse von Literaturverfilmungen spielt.

„Transformation soll heißen, daß nicht nur die Inhaltsebene ins Bild übertragen wird, daß vielmehr die Form-Inhalts-Beziehung der Vorlage, ihr Zeichen- und Textsystem, ihr Sinn und ihre spezifische Wirkungsweise erfaßt werden und daß im anderen Medium, in der anderen Kunstart und der anderen Gattung aus einem anderen Zeichenmaterial ein neues, aber möglichst analoges Werk entsteht. Diese Analogie erfordert nicht, daß der Dialog wörtlich genommen wird, im Gegenteil: Sie kann erfordern, daß er geändert wird, um gerade dadurch im Kontext des Films eine analoge Funktion auszuüben.“²⁵

Das Verfahren der Transformation literarischer Stoffe in ein visuelles Medium kann verschiedenen Schwerpunkte setzen, ist aber immer eine Interpretation des Regisseurs. Ein in der Forschung als *Adaption* vorgestelltes Konzept der Verfilmung meint die sehr literaturnahe Umsetzung eines Buchs in ein filmisches Produkt, zielt also auf den Aspekt der Werktreue ab, während die Theorie der *Transformation* die „grundsätzliche Verschiedenheit der Zeichensysteme“²⁶ formuliert. In den meisten Fällen nimmt eine Literaturverfilmung eine Zwischenstellung zwischen beiden Konzepten ein, stellt also eine Mischform dar: „Die Grundverfahren unterscheiden sich tendenziell, in der Praxis gehen sie ineinander über. Eine Qualitätsaussage ist dabei nicht gegeben.“²⁷

Vor dem Hintergrund der Transformation und damit der Anerkennung der Verschiedenheit der Zeichensysteme, ist Intermedialität also „nicht das Verhältnis einer Hierarchie, sondern einer gleichberechtigten Interaktion der Künste.“²⁸ Es geht um das „ästhetische Potential, das sich für ‚Film‘ und ‚Literatur‘ aus der wechselseitigen Reibung ergeben kann.“²⁹

²⁵ Kreuzer 1981, S. 37.

²⁶ Schanze 1996, S. 87.

²⁷ Schanze 1996, S. 86. Neben Adaptionen- und Transformationstheorie kennt die Forschung noch die beiden Modelle der Transposition und der Transfiguration. *Transposition* bezeichnet die selektive Umsetzung der Vorlage; es werden nur bestimmte Szenen oder Motive im Film verwendet. Die *Transfiguration* ist das Verfahren, welches sich am meisten von der Vorlage entfernt. In diesem Konzept wird auf das Literarische der Vorlage verzichtet: „Als Metamorphosen von Gestalten, gelöst aus dem konkreten dramatischen und epischen Zusammenhang, oft nur vage als solche erkennbar, erinnern sie an die mythische Qualität aller Fiktion.“ (Vgl. Schanze 1996, S. 85ff.)

²⁸ Braun 2006, S. 8.

²⁹ Ebd.

Literaturverzeichnis

1. **Albersmeier, Franz-Josef und Volker Roloff (Hrsg.):** Literaturverfilmungen. Frankfurt am Main 1989.
2. **Arnheim, Rudolf:** Film als Kunst. Frankfurt am Main 1979.
3. **Bauschinger, Siegrid u.a. (Hrsg.):** Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film. München 1984.
4. **Blothner, Dirk:** Erlebniswelt Kino. Wirksame Filmthemen. Bergisch Gladbach 1999.
5. **Braun, Michael und Werner Kamp (Hrsg.):** Kontext Film. Beiträge zu Film und Literatur. Berlin 2006.
6. **Gast, Wolfgang:** Grundbuch Film und Literatur. Frankfurt am Main 1993.
7. **Hickethier, Knut:** Film- und Fernsehanalyse. Weimar 2001.
8. **Kreuzer, Helmut:** Medienwissenschaftliche Überlegungen zur Umsetzung fiktionaler Literatur. Motive und Arten der filmischen Adaption. In: E. Schaefer (Hrsg.): Medien und Deutschunterricht. Vorträge des Germanistentages Saarbrücken 1980. Tübingen 1981.
9. **Metz, Christian:** Semiologie des Films. München 1972.
10. **Monaco, James:** Film verstehen. Reinbek 2002.
11. **Schachtschabel, Gaby:** Der Ambivalenzcharakter der Literaturverfilmung. Mit einer Beispielanalyse von Theodor Fontanes Roman Effi Briest und dessen Verfilmung von Rainer Werner Fassbinder (Diss.). Frankfurt am Main 1984.
12. **Schanze, Helmut (Hrsg.):** Fernsehgeschichte der Literatur. München 1996.
13. **Schneider, Irmela:** Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung. Tübingen 1981.