

INTERPRETATIONEN

Literaturverfilmungen

Herausgegeben von
Anne Bohnenkamp

in Verbindung mit
Tilman Lang

Philipp Reclam jun. Stuttgart

<i>Crónica de una muerte anunciada</i> (Gabriel García Márquez – Francesco Rosi) Von Sabine Schlickers	322
<i>Smoke</i> (Paul Auster – Wayne Wang) Von Joachim Paech	332
Literaturhinweise	349
Glossar	356
Die Autoren der Beiträge	360

Vorwort

Anne Bohnenkamp
Literaturverfilmungen als intermediale
Herausforderung

Ein hybrides Genre

Das Stichwort »Literaturverfilmung« ist nach wie vor geeignet, skeptische Reaktionen hervorzurufen. Diese Skepsis hat unterschiedliche Ursachen und Ausrichtungen, je nachdem, mit wem man spricht. Filmwissenschaftler neigen dazu, die Nase zu rümpfen, weil ihr Interesse dem Film als eigenständiger Kunststart gilt. Das Vehikel Literatur, heißt es, habe der Film nur in seinen Anfängen gebraucht; Literaturverfilmungen werden als abgeleitete Werke wenig geschätzt und als hybride Kunstform grundsätzlich misstrauisch betrachtet. Und schon das Wort, so wird argumentiert, sei Ausdruck des alten bildungsbürgerlichen Vorurteils, ein literarisches Werk könne in seiner filmischen Version nur *verfälscht* oder *verstümmelt* erscheinen.¹

Diese Auffassung war in der Tat weit verbreitet und ist noch immer anzutreffen. Sie kennzeichnet nämlich die andere Spielart skeptischer Urteile, die Skepsis derjenigen, die überzeugt sind, dass das literarische Original in der Verfilmung nur verlieren könne, da sie das Original zwangsläufig trivialisieren und seinen spezifischen Qualitäten nicht gerecht zu werden in der Lage sei. Da diese Einstellung im literaturwissenschaftlichen Umgang mit Verfilmungen weit verbreitet war, gerieten Studien unter dieser

¹ Vgl. Knut Hickethier, »Der Film nach der Literatur ist Film«, in: *Literaturverfilmungen*, hrsg. von Franz-Josef Albersmeier und Volker Roloff, Frankfurt a. M. 1989, S. 183–198, hier S. 183.

Sichtweise gerne zum wertenden Vergleich, der in den meisten Fällen zu Ungunsten der Filmversion ausfiel.

Im Hintergrund solcher Bewertungen steht die traditionelle Hochschätzung des Mediums Literatur und häufig auch die Vorstellung, dass das mit symbolischen Zeichen arbeitende Sprachkunstwerk eine aktive Rezeptionshaltung des Lesers fordere², während das bild-dominierte Darstellungsverfahren des ikonischen Mediums Film grundsätzlich eine passive Konsumhaltung fördere. Solche Vorstellungen können inzwischen allerdings als überholt gelten; neuere Untersuchungen zeigen, dass die Dechiffrierung der spezifischen ›Codes‹ bewegter Bilder mitnichten ein zwangsläufig weniger komplexer oder anspruchsloser Vorgang ist.³ Die Frage des künstlerischen Niveaus eines Werkes ist nicht an das gewählte Medium, sondern an den jeweils spezifischen Umgang mit ihm geknüpft.

Dass das ›neue‹ Medium – der inzwischen immerhin über 100-jährige Film – heute nicht nur von einem breiten Publikum, sondern auch von den Hütern der Hochkultur als ebenbürtig akzeptiert ist, zeigt sich z. B. in dem im Sommer 2003 von der Bundeszentrale für politische Bildung eingeführten »Filmkanon« für den Schulunterricht, der dazu beitragen will, dass dem Film als wichtigem Element unserer Kultur ein entsprechender Platz schon in der Schule eingeräumt wird. Diese bildungspolitische Entscheidung trägt der Überzeugung Rechnung, dass das Erlernen eines bewussten und differenzierten Umgangs mit der ›Sprache‹ der bewegten Bilder – die sich mehr und mehr zum ›Leitmedium‹ unserer Kultur entwickelt hat –

2 Zur ›aktiven‹ Rezeption des Lesers vgl. u. a. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, München 1984.

3 Vgl. etwa Hartmut Winkler, *Der filmische Raum und der Zuschauer*, Heidelberg 1984. Zur ›Semiotik des bewegten Bildes‹ vgl. auch Klaus H. Kiefer, »Sekunde durch Hirn« – Zur Semiotik und Didaktik des bewegten Bildes«, in: *Medienbildung im Umbruch. Lehren und Lernen im Kontext der Neuen Medien*, unter Mitarb. von Holger Zimmermann hrsg. von Volker Deubel und Klaus H. Kiefer, Bielefeld 2003, S. 41–58.

ein unverzichtbarer Bestandteil der ästhetisch-kulturellen Erziehung sein sollte.

Ist so das Medium Film zwar durchaus als gleichrangig etabliert, so speist sich die skeptische Bewertung von Literaturverfilmungen häufig auch aus einer zweiten, gegenüber dem jeweiligen Medium neutralen Quelle, nämlich aus der prinzipiellen Höferschätzung des – auratischen – Originals gegenüber allen ›abgeleiteten‹ Werken ›aus zweiter Hand‹. Aber auch diese Position kann zumindest im akademischen Diskurs keine universelle Gültigkeit mehr beanspruchen, denn ganz im Gegensatz zur traditionellen Priorisierung des ›Originalen‹ im Sinne des *einen* Ursprungs stehen ausgehend von poststrukturalistischen, dekonstruktivistischen und postkolonialen Argumentationszusammenhängen seit geraumer Zeit Phänomene der Intertextualität und der ›Hybridisierung‹ hoch im Kurs.

Zum Begriff ›Literaturverfilmung‹

Kann also der Verdacht, ein Vergleich von Buch und Film ziele zwangsläufig auf die Darlegung der höheren Würde des Printmediums, heute wohl als erledigt gelten, so ist der Begriff ›Literaturverfilmung‹ doch nach wie vor keineswegs unproblematisch. Schwierigkeiten bereitet dabei weniger die vermeintlich abwertende Konnotation (die mit der Vorsilbe ›ver‹ keineswegs zwangsläufig verbunden sein muss), als seine offensichtliche Unschärfe. Was genau ist eigentlich gemeint, wenn von ›Literaturverfilmung‹ die Rede ist?

In neueren Nachschlagewerken zur Medienwissenschaft wie z. B. dem *Metzler Lexikon Medientheorie/Medienwissenschaft* sucht man den Eintrag bzw. das Lemma vergeblich, die Sache wird hier u. a. unter dem Stichwort ›Medienkomparatistik‹ als erster Ansatzpunkt einer inzwischen neu konturierten Forschungsrichtung erwähnt, ohne

dabei näher bestimmt zu werden.⁴ Dass ihr dagegen im neuen *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*⁵ unter dem Stichwort ›Verfilmung‹ ein ausführlicher Artikel gewidmet ist, lässt sich als Zeichen dafür werten, dass das Interesse der Literaturwissenschaft am Gegenstand Literaturverfilmung nach wie vor deutlich stärker ausgeprägt ist als das der Film- und Medienwissenschaft. ›Verfilmung‹ wird im *Reallexikon* als »Prozeß und Produkt der Umsetzung eines schriftsprachlich fixierten Textes in das audiovisuelle Medium des Films« definiert. Ohne eine genauere Qualifizierung aber der Art sowohl des »schriftsprachlich fixierten Textes« als auch der »Umsetzung« ist dieser weite Begriff von ›Verfilmung‹ (der im Lexikonartikel selbst dann durchaus als ›Literaturverfilmung‹ gefasst wird) geeignet, alle Filme zu umfassen, in deren Produktionsprozess ein schriftlich fixierter Text einmal eine Rolle gespielt hat – eine Bestimmung, die für den weitaus größten Teil aller Filme überhaupt zutreffen dürfte (Drehbücher sind schriftlich fixierte Texte).

Und wenn auch für die ›Literaturverfilmung‹ als Bedingung hinzuzufügen ist, dass es sich um die Umsetzung eines literarischen schriftsprachlich fixierten Textes in das audiovisuelle Medium des Films handelt, bleibt das umschriebene Feld unüberschaubar groß: von den Anfängen bis in die Gegenwart der Filmgeschichte steht die Spielfilmproduktion ganz im Zeichen der ›Weiterverarbeitung‹ mehr oder minder bekannter literarischer Stoffe. Selbst Filme, die nach Originaldrehbüchern entstehen, finden sich häufig im ›Einzugsbereich‹ der Literatur, weil sich die Drehbücher an tradierten, und das hieß zumindest

4 Helmut Schanze (Hrsg.), *Metzler Lexikon Medientheorie/Medienwissenschaft*, Stuttgart/Weimar 2002, hier S. 224.

5 Oliver Jahraus, (Art.) »Verfilmung«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller hrsg. von Klaus Weimar. 3 Bde., Berlin/ New York 1997–2003, Bd. 3. S. 751–753.

in der Vergangenheit, an literarisch tradierten Stoffen orientieren.⁶

Ein engerer Begriff von ›Literaturverfilmung‹ wäre zu gewinnen, indem entweder der Begriff von ›Literatur‹ und/oder die Art der ›Umsetzung‹ einer literarischen Vorlage näher bestimmt wird. So ließe sich die Rede von der ›Literaturverfilmung‹ reservieren für solche Fälle, in denen die literarische Quelle nicht allein ›Stofflieferant‹ ist, sondern der Anspruch besteht, das literarische Werk zu ›reproduzieren‹ – es als solches aufzunehmen und umzusetzen. Kriterium wäre hier also die Voraussetzung, dass der Film seine Vorlage nicht lediglich als Stoffquelle ausbeutet und für eigene Zwecke nutzt, sondern in der filmischen Realisation ein Interesse an der spezifischen Werk-Gestalt der Vorlage erkennbar ist.⁷

Noch weiter eingrenzen ließe sich die Begriffsverwendung, wollte man als ›Literaturverfilmung‹ nur solche Umsetzungen gelten lassen, bei der der Regisseur die

6 Das Lexikon *Literaturverfilmungen Verzeichnis deutschsprachiger Filme 1945–2000*, (hrsg. von Klaus M. Schmidt und Inge Schmidt, 2. erw. und akt. Aufl., Stuttgart 2001) verzichtet auf den Versuch einer Klärung des Begriffs; das Spektrum der aufgenommenen Filme reicht von Sydows *Preis der Liebe* (1997) nach dem gleichnamigen Roman von Rosamunde Pilcher bis zu Straub/Hürllers *Klassenverhältnisse* (1983) nach Franz Kafkas *Amerika*-Fragment. Zu der von Beginn an ubiquitären und gleichzeitig verschwommenen Präsenz der Literatur im Kinofilm vgl. auch eine Formulierung aus Hugo von Hofmannsthal's Beitrag *Der Ersatz für die Träume* (1921): »auf dem Film aber fliegt indessen in zerrissenen Fetzen eine ganze Literatur vorbei, nein, ein ganzes Wirrsal von Literaturen, der Gestaltenrest von Tausenden von Dramen, Romanen, Kriminalgeschichten [...]« (In: Hugo v. Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze II (1914–1924)*, Frankfurt a. M. 1979, S. 141–145, hier S. 144).

7 In der Typologie von Kreuzer (vgl. auch S. 35) wäre für diesen engeren Begriff von Literaturverfilmung die bloße »Aneignung von literarischem Rohstoff« ebenso auszuschließen wie die »Dokumentation«. Inwieweit neben der »Transformation«, »bei der nicht nur die Inhaltsebene ins Bild übertragen wird«, sondern ein filmisches Analogon zur »Form/Inhaltsbeziehung der Vorlage« entsteht, auch die »Illustration«, die sich so weit wie möglich an Handlungsvorgängen und Figurenkonstellationen der Vorlage orientiert und auch wörtlichen Dialog übernimmt (Helmut Kreuzer, »Ar-

Kenntnis der Vorlage bei seinen Rezipienten voraussetzt; wenn der Filmemacher also damit rechnet, dass sein Zuschauer den Film in Beziehung setzen kann zur literarischen Vorlage. Selbst wenn gilt, dass zahlreiche Rezipienten der filmischen Adaptationen sogar im Fall von Shakespeare-Verfilmungen das Original nicht wirklich kennen, so besitzt doch (fast) jeder Rezipient eine Vorstellung von der Vorlage, und ihm ist bewusst, dass der Film auf einer literarischen Vorlage beruht. Eine solche Einengung des Begriffs impliziert offensichtlich, dass nicht beliebige belletristische Werke den Ausgangspunkt einer so definierten ›Literaturverfilmung‹ bilden können – sondern nur solche, die einen hohen Bekanntheitsgrad aufweisen.

Festzuhalten bleibt, dass der Begriff ›Literaturverfilmung‹ gegenwärtig unterschiedlich verwendet wird. Während das zitierte *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* einen sehr weiten Begriff vorstellt, findet sich etwa auf dem Filmmarkt eine Begriffsverwendung, die Literaturverfilmung in Abgrenzung von Komödien, Krimis usw. als eigenes Genre begreift und deutlich engere Grenzen zieht.⁸

Zur Anlage des Sammelbandes

Die Auswahl des vorliegenden Bandes orientiert sich an einem Literaturverfilmungs-Begriff ›mittlerer‹ Reichweite. Der Schwerpunkt der vorgestellten Filme liegt auf filmi-

ten der Literaturadaption«, in: *Film und Literatur. Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge*, hrsg. von Wolfgang Gast, Frankfurt a. M. 1993, S. 27–31, hier S. 28), als Literaturverfilmung gelten könnte, bliebe im Einzelnen zu diskutieren. Vgl. im vorliegenden Band die Studien zu Fassbinder und zu v. Trotta (S. 136 ff. u. 314 ff.).

⁸ Vgl. auch den Eintrag im *Lexikon des Films*, hrsg. von Theo Bender und Hans J. Wulff, Mainz 2002: »Von Adaption ist aber meist nur dann die Rede, wenn es sich um hochliterarische Vorlagen handelt. Verfilmte Trivial- und Gebrauchsliteratur, die den größten Teil der Vorlagen liefert, wird aber nur äußerst selten als Literaturverfilmung behandelt.«

schen Bearbeitungen solcher literarischen Werke (in zwei Fällen auch solcher literarischer Autoren – vgl. die Beiträge zu Breloers Fernsehfilm *Die Manns* und Soderberghs *Kafka*, S. 215 ff. und 145 ff.), die unabhängig vom Film bekannt sind und deren Bekanntheit beim Publikum der Filmregisseur entsprechend voraussetzen konnte – kurz, es handelt sich durchweg um Adaptationen literarischer ›Klassiker‹ im Sinne kanonischer Texte. Der ›Klassiker‹-Status selbst ist allerdings eine historisch variable Größe: Das Verhältnis zwischen literarischer Vorlage und filmischer Umsetzung kann sich unter diesem Gesichtspunkt im Laufe der Rezeptionsgeschichte ja durchaus verschieben; dieses Verhältnis ist auch relativ zur jeweils betrachteten Rezipientengruppe zu sehen. So kann die Verfilmung eines bekannten literarischen Werkes durchaus populärer werden als ihre Vorlage: In unserer Auswahl gilt das sicher für Kubricks *Clockwork Orange* (1971) und Truffauts *Fahrenheit 451* (1966), deren Bekanntheit diejenige der zugrunde liegenden Romane von Anthony Burgess (1962) bzw. Ray Bradbury (1953) bei weitem übertrifft (vgl. im vorliegenden Band S. 274 ff. und 284 ff.). Aus heutiger Perspektive lässt sich das vermutlich auch bereits für die *Liaisons dangereuses* behaupten (orientiert man sich nicht gerade an einer literarhistorisch sehr gebildeten Rezipientengruppe) – und es ließe sich darüber streiten, ob der Bekanntheitsgrad von Kubricks *Eyes wide shut* es inzwischen womöglich schon mit Schnitzlers *Traumnovelle* aufnehmen kann.

Nicht in Betracht gezogen wurden im vorliegenden Band solche Filme, deren Bezug zur Literatur sich in der Orientierung an literarisch tradierten Stoffen erschöpft. Es kommen nur solche Umsetzungen zur Sprache, die – auf unterschiedliche Weise – eine Auseinandersetzung mit der literarischen Gestalt ihrer Vorlage erkennen lassen. Das hat zur Folge, dass in allen betrachteten Fällen die ›Literarizität‹ des Filmes präsent bleibt – wenn auch im Modus

der Negation. Jeder Zuschauer weiß, dass da zuerst ein Buch war, selbst wenn er den zugrunde liegenden Klassiker nicht wirklich kennt.⁹ Die dadurch provozierte Reflexion auf die im Medienwechsel realisierte Veränderung bildet den Fluchtpunkt des Untersuchungsinteresses; im Mittelpunkt steht die Frage nach dem Vorgang der Übertragung bzw. Transformation und nach der Art der Bezugnahme auf den literarischen Prätext.

Der Richtung des untersuchten Medienwechsels entsprechend folgt die Anordnung der Beiträge der Chronologie der literarischen Ausgangstexte. Etwa ein Drittel der Beiträge vergleicht jeweils mehrere Verfilmungen eines literarischen Klassikers. Dass mit dieser Anlage des Bandes keine prinzipielle Höherbewertung der Literatur zum Ausdruck gebracht werden soll, ist bereits deutlich geworden. Literarische Vorlage und filmische Umsetzung werden als prinzipiell gleichwertig betrachtet; das besondere Augenmerk richtet sich auf den Vorgang des Medientransfers, auf das Verhältnis von literarischem Vorwurf und filmischer Antwort, die als einander wechselseitig erhellend betrachtet werden können. Der Vorgang der ›Verfilmung‹ impliziert notwendigerweise Verschiebung und Veränderung, die es als produktiven Prozess zu untersuchen gilt. Der Medienwechsel, der mit jeder Literaturverfilmung realisiert ist, wird als Chance betrachtet, den medialen Differenzen auf die Spur zu kommen und den ›Mehrwert‹ eines solchen Transfers zu erkennen und zu beschreiben.

⁹ Eine gewisse Ausnahme stellt dabei die Untersuchung zu *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* vor, da hier die Rezeption des Filmgenres so dominant ist, dass als Prototyp dieser »meistverfilmten Literaturvorlage aller Zeiten« nicht Stevensons Roman, sondern die – in wesentlichen Punkten von der literarischen Vorlage abweichenden – erfolgreichen Hollywood-Versionen gelten müssen (vgl. im vorliegenden Band S. 115 ff.).

Literaturverfilmung in der Literaturwissenschaft

Zu Beginn der Geschichte der Literaturverfilmung, die fast so alt ist wie die Geschichte des Films selbst¹⁰, standen Fragen der Wertung und das Urteil über Gelingen bzw. Misslingen der Umsetzung einer literarischen Vorlage im Vordergrund des literaturwissenschaftlichen Interesses. Erst im Laufe der 1970er- und 1980er-Jahre entwickelten sich Ansätze, die Literaturverfilmungen als »produktive Rezeption eines Ausgangstextes unter spezifischen medialen Bedingungen« betrachteten und »ohne normative Vorbehalte differenziert beschrieben«¹¹. Damit richtete sich

10 Das Interesse am neuen Medium war zunächst ganz von der Neugierde auf die technische Innovation bewegter Bilder geprägt; nachdem die erste Faszination nachgelassen hatte, wurden die Inhalte zunehmend wichtig – und damit die literarischen Stoffe. Siegfried Kracauers Feststellung: »As soon as the movies learned to tell stories, they began to film the classics« (*The Nature of Film: The Redemption of Physical Reality*, London 1961, S. 12) wird von Christian Albrecht-Gollub erläutert: »Und warum ausgerechnet Klassiker? Diese Frage lässt sich sehr leicht beantworten. Verfilmte man ein dem Publikum vertrautes Werk, dessen Inhalt allgemein bekannt war – in der archaischen Periode des Films gab es noch keine Zwischentitel – so konnte man sicher sein, dass die Zuschauer wenigstens einen Teil der Handlung verstehen würden [...]« (Christian-Albrecht Gollub, »Deutschland verfilmt. Literatur und Leinwand 1880–1980«, in: *Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film*, hrsg. von Sigrid Bauschinger, Amherst, Mass., 1981, S. 18–49, hier S. 18). Ein zweiter wichtiger Aspekt, der für die Verwendung der etablierten Klassiker sprach, war das mit diesen verbundene Prestige, das dem neuen Medium neues Interesse verlieh: »Films capitalizing on the prestige of literary works or imitating them attracted the culture-minded bourgeoisie which had shunned the movie houses before.« (Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton 1947, S. 7). Louis Lumière drehte schon 1896 einen Film auf der Basis von Goethes *Faust* – ein Stoff, der in den folgenden Jahren immer wieder verwendet wurde. Estermann (*Die Verfilmung literarischer Werke*, Bonn 1965) verzeichnet in seiner Übersicht über Verfilmungen deutscher Literatur von 1895–1964 in den folgenden zehn Jahren allein neun Verfilmungen des Faust-Stoffs.

11 Art. »Medienwechsel«, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart/Weimar 1998, S. 355.

das Interesse auf das Spektrum der Variantenbildung, dessen Untersuchung Erkenntnisse sowohl zum Verständnis des jeweils besonderen Werkkomplexes als auch zu allgemeineren Fragen der Medialität und Intermedialität verspricht.¹² Auf Seiten der Medien- und Filmwissenschaft ist bis heute kein vergleichbares Interesse zu finden; seit den Anfängen des Films, als die Verwertung literarischer Stoffe zunächst Verständlichkeit und dann auch Teilhabe an der Reputation der literarischen Hochkultur in Aussicht stellte, hat sich die filmwissenschaftliche Reflexion im Zuge der Emanzipation des neuen Mediums als eigenständiger und gleichwertiger Kunstform vor allem auf das ›Filmische‹ konzentriert und den Bezug zur Literatur an den Rand gedrängt. Für die Untersuchung von Literaturverfilmungen sind die Fortschritte der Filmwissenschaft jedoch trotzdem von Bedeutung: Aus der Konzentration der Filmwissenschaft auf das originär ›Filmische‹ des Films resultieren stetig verfeinerte Beschreibungskategorien und die Entwicklung eines eigenständigen, von literaturwissenschaftlichen Kategorien unabhängigen Analyseinstrumentariums, das sich als unverzichtbar erweist, um die Mediendifferenzen als solche zu beschreiben und zu reflektieren.¹³

In der Literaturwissenschaft wurde die Beschäftigung mit dem Gegenstand Literaturverfilmung dabei immer wieder auch zu einem Ausgangspunkt für Diskussionen über die Grenzen des eigenen Fachs bzw. seine Erweiterung und zu einem zentralen Ansatzpunkt für die Entwicklung der Medienkomparatistik¹⁴, die strukturelle Analogien und

12 Eine wichtige Pionierarbeit war Irmela Schneiders große Studie *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*, Tübingen 1981.

13 Vgl. z. B. David Bordwell / Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*, New York 2001, und Knut Hickethier, *Film und Fernsehanalyse*, Stuttgart/Weimar 2001.

14 Vgl. z. B. Michael Schaudig, *Literatur im Medienwechsel. Gerhart Hauptmanns Tragikomödie »Die Ratten« und ihre Adaptionen für Kino, Hörfunk, Fernsehen; Prolegomena zu einer Medienkomparatistik*, München 1992.

Abweichungen verschiedener medialer Realisationen einander gegenüberzustellen und so das Vergleichene wechselseitig zu erkennen und einzuordnen unternimmt. Der medienkomparatistische Ansatz, der als methodischen Vorläufer auch Oskar Walzels Konzept der ›wechselseitigen Erhellung der Künste‹ heranzieht¹⁵, integriert die Beobachtungen von Einzelwerken der bildenden Kunst, Literatur, Theater, Film, Hörfunk, Fernsehen usw. zu einer Künste und Medien übergreifenden Untersuchungsperspektive.

So steht auch bei der Untersuchung von Literaturverfilmungen heute der intermediale Transfer selbst im Mittelpunkt des Interesses. Dabei geht es nicht ausschließlich um den Vorgang einer sekundären Übertragung eines in einem Medium erstveröffentlichten Textes in ein anderes Medium, sondern auch um das Verhältnis gleichberechtigt nebeneinander entstandener verschiedener medialer Fassungen eines Werkes. Dieser Fall wird im vorliegenden Band am Beispiel von Paul Austers Film/Erzählung *Smoke* untersucht (vgl. S. 332 ff.); eine Verschiebung der gewohnten Reihenfolge ›vom Buch zum Film‹ ist auch schon bei Jurek Beckers *Jakob der Lügner* zu beobachten: der Roman erschien zwar zuerst als Buch, war aber vom Autor von Anfang an als Film geplant (vgl. im vorliegenden Band S. 300 ff.). Gegenstand der Untersuchung ist in solchen Fällen nicht die »sekundäre Intermedialität« des ›klassischen‹ Medienwechsels, bei dem ein vorliegendes Werk in eine neue mediale Gestalt gebracht wird, sondern eine Spielart »primärer Intermedialität«, bei deren Realisierung von Beginn an mindestens zwei verschiedene Medien beteiligt sind.¹⁶ In

15 Vgl. Oskar Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlin 1917, und Peter von Zima, »Ästhetik, Wissenschaft und ›wechselseitige Erhellung der Künste««, Einleitung, in: *Literatur intermedial: Musik, Malerei, Photographie, Film*, Darmstadt 1995, S. 1–28.

16 ›Primäre Intermedialität« im Sinne Wolfs (vgl. W. Wolf, Art. »Intermedialität«, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart/Weimar 1998, S. 238 f.) wäre freilich dem Film als grundsätzlich multimedialem Medium von vornherein zuzuschreiben.

diesem Sinne lässt sich Intermedialität auch einem Roman zuschreiben, der – wie Döblins *Berlin Alexanderplatz* (vgl. im vorliegenden Band S. 185 ff.) – »filmische Verfahren« einsetzt oder – wie Flauberts *Madame Bovary* (vgl. im vorliegenden Band S. 102 ff.) – solche vorwegnimmt.¹⁷

Intermedialität

Unter diesem Stichwort werden seit Mitte der 1980er-Jahre die Beziehungen zwischen den Medien behandelt, wie sie aufgrund eines Zusammenspiels mindestens zweier distinkter Medien sich entwickeln.¹⁸ In der gegenwärtig sehr produktiven Forschungsrichtung sind dabei ganz unterschiedliche Medienbegriffe im Gebrauch. Der Begriff des »Mediums« ist bekanntlich vieldeutig, ja »die spezifische Unschärfe gehört zu seiner Karriere als Integrationsbegriff«¹⁹. Zu beobachten ist eine Vielzahl möglicher Verwendungsweisen; das Spektrum reicht von einer sehr weiten Auffassung als »Träger physikalischer und chemischer Vorgänge« (Luft als Medium der Tonvermittlung usw.) und, schon spezifischer, als Kommunikationskanal oder

¹⁷ Schon Bertolt Brecht stellte fest, dass das neue Medium für Literaturrezeption und -produktion wirksam wurde: »Der Filmsehende liest Erzählungen anders. Aber auch der Erzählungen schreibt, ist seinerseits ein Filmsehender« (»Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment«, in: Bertolt Brecht, *Schriften zur Literatur und Kunst I. Gesammelte Werke*, Bd. 18, Frankfurt a. M. 1967, S. 139–209, hier S. 156), und verwies für die Entwicklung seines epischen Theaters auf das Modell Film.

¹⁸ Vgl. Hansen-Löve, »Intermedialität und Intertextualität«, in: W. Schmid / W. D. Stempel (Hrsg.), *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, Wien 1983, S. 291–360, und Ernest W. B. Hess-Lüttich, *Text Transfers: Probleme intermedialer Übersetzung*, Münster 1987. Vgl. auch Horst Zander, »Intertextualität und Medienwechsel«, in: Ulrich Broich / Manfred Pfister (Hrsg.), *Intertextualität. Formen, Funktion, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985, S. 178–196.

¹⁹ So Helmut Schanze in: *Metzler Lexikon Medientheorie/Medienwissenschaft*, S. 200 (Art. »Medien«).

semiotisch beschreibbares Kommunikationsmittel²⁰ bis hin zur Eingrenzung auf bestimmte technische Apparate zur (Massen-)Kommunikation (Telefon, Radio, Fernsehen, Internet usw.).

Jüngere Arbeiten zur Konturierung des Begriffs »Intermedialität« fassen diese in Analogie zu »Intertextualität« als bewusste, intendierte Verwendung oder Einbeziehung wenigstens zweier konventionell als distinkt angesehener Medien²¹. Jürgen E. Müller unterscheidet Konzepte produktiver intermedialer Interaktionsformen von einer lediglich ansammelnden, akkumulierenden Multimedialität.²² Bei Rajewsky dagegen wird »Intermedialität« zum Oberbegriff unterschiedlichster Formen der Medienbegegnung (unter diesen Medienkombination und Medienwechsel); als »intermedial« im Müller'schen Sinne bestimmt sie lediglich einen spezifischen Teilbereich »intermedialer Bezüge«, die als »Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produkts durch Bezugnahme« auf ein ande-

²⁰ Vgl. S. J. Schmidt, »Medienwissenschaft und Nachbardisziplinen«, in: Gebhard Rusch (Hrsg.), *Einführung in die Medienwissenschaft*, Wiesbaden 2002, S. 53–69.

²¹ Vgl. Werner Wolf, »Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs »The String Quartet«, in: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 21 (1996), S. 85–116, und W. W., »Intermedialität: ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft«, in: Herbert Foltinek / Christoph Leitgeb (Hrsg.): *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*, Wien 2002, S. 163–192, sowie Irina Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen/Basel 2002, S. 19. Hier wird Intermedialität bestimmt als »Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren«.

²² »Intermedial« ist eine Beziehung zwischen Medien dann, wenn sie »das multimediale Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Miteinander überführt, dessen (ästhetische) Brechungen und Verwerfungen neue Dimensionen eröffnen« (Jürgen E. Müller, *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster 1996, S. 127).

res, konventionell als dann verschieden wahrgenommenes Medium bestimmt werden.²³

Joachim Paech setzt sich von solchen Positionen ab, die Intermedialität mit den Werken verbinden, »ohne den Formenwandel selbst als Inhalt des Medienwechsels in einem Transformationsverfahren anschaulich zu machen«²⁴. Das – so Joachim Paech – trifft auf alle Analysen von Intermedialität zu, »die die Darstellung der einen Kunstform in einer anderen (also zum Beispiel Literatur im Film) als Übertragung eines Inhalts aus einem Behälter (Medium) in einen anderen auffassen«²⁵.

Analogie zur Übersetzungsforschung

Vergleichbare Kritik an der Vorstellung eines Transformationsvorgangs als »Behälterwechsel« findet sich seit jeher in den Überlegungen zur Theorie der Übersetzung – einem Vorgang, der in verschiedener Hinsicht als ein dem Medienwechsel analoger Prozess aufgefasst werden kann. Fasst man den Medienbegriff so weit, wie es Paech in sei-

23 Rajewsky 2002, S. 19. In anderen Typologien werden weitere Differenzierungen vorgeschlagen (nach den beteiligten Medien, nach der Dominanzbildung, nach der Quantität, nach der Genese oder nach der Qualität. Vgl. Werner Wolf, »Intermedialität«, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart/Weimar 1998 und Werner Wolf, »Intermedialität: ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft«, in: *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*, hrsg. von Herbert Foltinek und Christoph Leitges, Wien 2002).

24 Paech, »Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuren«, in: *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, hrsg. von Jörg Helbig, Berlin 1998, S. 14–30, hier S. 15. Intermedialität wird deutlich in den Brüchen, die durch mediale Interferenzen hervorgerufen werden. Das ansonsten unsichtbare Medium tritt dabei an die Oberfläche: »Formen von Intermedialität sind Brüche, Lücken, Intervalle oder Zwischenräume, ebenso wie Grenzen und Schwellen, in denen ihr mediales Differenzial figuriert.«

25 Joachim Paech, in: Helbig 1998, S. 15 f.

nen Überlegungen zur »Intermedialität« vorschlägt – also »nicht als »etwas«, sondern als »Medium«, als Möglichkeit einer Form oder auch als »Dazwischen«, letztlich als Mittel im weitesten Sinne« (S. 23) –, wäre der die Übersetzung kennzeichnende Sprachwechsel lediglich als besonderer Fall eines »Medienwechsels« zu betrachten. Setzt man umgekehrt den »Sprach-« bzw. den »Übersetzungsbegriff« weit und den Medienbegriff enger an, lässt sich ein Medienwechsel auch als besonderer Fall des Übersetzens auffassen. In der Terminologie von Roman Jakobson (1896–1982) ist der in der Literaturverfilmung realisierte Medienwechsel in Analogie zum Vorgang des Sprachwechsels (im Fall der von Jakobson als »eigentlicher Übersetzung« bezeichneten interlingualen Übersetzung, also der Übersetzung zwischen Sprachen) als »intersemiotische«²⁶ bzw. »intermediale Übersetzung« aufzufassen.²⁷

Der Vergleich mit der Übersetzung findet sich im Zusammenhang mit den Arbeiten zur Literaturverfilmung immer wieder – so heißt es etwa in André Bazins *Plädoyer für die Adaption*: »Eine gute Adaption [muß] das Original in seiner Substanz nach Wort und Geist wiederherstellen können. Wir wissen aber, daß eine gute Übersetzung eine sehr vertraute Kenntnis der Sprache und des ihr eigenen Geistes erfordert.«²⁸

Ein zentrales Konzept solcher Übersetzungstheorien, die einer grundlegend rationalistisch-universalistischen Sprachauffassung folgen und ausgehend von der Vorstel-

26 Vgl. Jakobsons Einteilung in intralinguale, interlinguale und intersemiotische Übersetzungsvorgänge (Roman Jakobson, »Linguistische Aspekte der Übersetzung«, in: *Übersetzungswissenschaft*, hrsg. von Wolfram Wilss, Darmstadt 1981, S. 154–161, hier S. 155).

27 Statt des Jakobson'schen Adjektivs »intersemiotisch« ziehe ich hier die Bezeichnung »intermedial« vor, da ein solches weiteres Konzept neben der zeichentheoretischen auch andere Ebenen des Medienbegriffs zu integrieren in der Lage ist.

28 André Bazin, »Für ein »unreines Kino« – Plädoyer für die Adaption«, in: *Gast* 1993, S. 32–39, hier S. 38.

lung universalier Grundmuster den Vorgang der Übertragung als einen Prozess von Dekodierung und Rekodierung begreifen und als »tertius comparationis« auf eine »Tiefenstruktur« zurückgreifen, die aller einzelnsprachlichen bzw. medialen Realisation vorausliegt, stand immer wieder auch im Mittelpunkt der Untersuchung von Literaturverfilmung, die als »eine nach spezifischen, medientechnologischen Konditionen vorgenommene Übertragung von deskriptiven, narrativen und argumentativen Elementen eines Zeichensystems (Ausgangstext A) in ein anderes Zeichensystem (Zieltext Z) [...] unter weitgehender Erhaltung der konstitutiven Bedeutungs- und Informationsstruktur«²⁹ bestimmt wurde. Ein solches Modell ist der »Behälter-Theorie« verwandt, die davon ausgeht, dass beim Vorgang der – interlingualen oder intermedialen – Übersetzung der Inhalt aus seiner einzelnsprachlichen bzw. spezifischen medialen »Verpackung« herauszulösen und dann wieder neu – in das Gewand einer neuen Sprache oder eines neuen Mediums – einzukleiden ist.

Solchen universalistisch geprägten Modellen, die das Verhältnis von Ausgangs- und Zieltext unter die Vorgabe eines anzustrebenden »Äquivalenz«-Verhältnisses stellen, entspricht die auch in der Übersetzungsforschung lange dominierende Tendenz, Übersetzungsanalysen als wertende Übersetzungskritiken anzulegen, die in den meisten Fällen darauf hinauslaufen, dass Verluste und Verfälschungen aufgezeigt und Übersetzungsfehler kritisiert werden. Auch im Bereich der Übersetzungsforschung waren lange Zeit normative Konzepte dominant, in denen es um die in einer »adäquaten« Übersetzung zu erreichende »Treue« zum Ausgangstext auf der einen und um »Lesbarkeit« des Zieltexts auf der anderen Seite ging. Die Diskussion der Be-

29 Michael Schaudig, *Literatur im Medienwechsel: Gerhart Hauptmanns Tragikomödie »Die Ratten« und ihre Adaptionen für Kino, Hörfunk, Fernsehen; Prolegomena zu einer Medienkomparatistik*, München 1992, S.125.

stimmung und Erreichbarkeit von »Äquivalenz« zwischen Ausgangs- und Zieltext nimmt in der einschlägigen methodologischen Literatur breiten Raum ein. Andererseits werden spätestens seit dem Hermeneutiker Friedrich Schleiermacher (1768–1834) immer wieder abweichende Vorstellungen artikuliert, die die Unabdingbarkeit einer mit dem Sprachwechsel einhergehenden Veränderung betonen. Gerade in den vergangenen Jahrzehnten ist hier eine deutliche Verschiebung des Erkenntnisinteresses von einer an normativen Vorgaben orientierten Bewertung hin zur Beschreibung des Prozesses selbst zu beobachten. Die dabei entwickelte historisch-deskriptive Übersetzungsforschung zielt nicht auf die Bewertung der Übersetzungsleistungen als mehr oder weniger »äquivalent«, sondern auf die historische Beschreibung der Transferprozesse als solcher. Eine an Phänomenen der Intermedialität interessierte Untersuchung von Literaturverfilmungen ließe sich entsprechend in Analogie zu einer solchen »transferorientierten« Übersetzungswissenschaft auffassen.³⁰

Der nahe liegenden Analogiebildung zwischen Literaturverfilmung und Übersetzung lassen sich andererseits auch gewichtige Unterschiede entgegenhalten. Anders als eine interlinguale Übertragung, die in den meisten Fällen auf einen Ersatz für das in der Zielsprache als solches nicht verfügbare Original zielt, kann die intermediale Transformation auch als zusätzliche Ergänzung konzipiert werden – und scheint in dieser Hinsicht eher mit einer Inszenierung bzw. Aufführung (z. B. eines Dramas auf dem Theater) vergleichbar. Andererseits kann die Transformation in einen Film doch auch – genau wie die interlinguale Übersetzung – der Überwindung von Grenzen und dem Transport hin zu einer neuen Zielgruppe gelten und das

30 Diese wurde in den 1990er-Jahren etwa in einem an der Universität Göttingen angesiedelten Sonderforschungsbereich »Literarische Übersetzung« vorangetrieben (vgl. die *Göttinger Beiträge zur Übersetzungsforschung*, Bde. 1–18, Berlin 1987–2004, hrsg. von Armin Paul Frank u. a.).

literarische Originalwerk in einem anderen sozialen bzw. kulturellen Raum verfügbar machen, in dem es sonst nicht wahrgenommen wird. Als wichtige Funktion von Literaturverfilmungen galt seit jeher die Popularisierung von Literatur und ihre Verbreitung in »literaturfernen« Rezipientengruppen. Und schließlich kann auch die interlinguale Übertragung solche Aufgaben wahrnehmen, die mit der intermedialen Transformation offensichtlich verbunden sind, wie die durch Umgestaltung bewirkte »Erfrischung« und »Erneuerung« des Bekannten.³¹

Eine solche Auffassung des Übersetzens stellt nicht mehr den Aspekt des Verlusts, sondern im Gegenteil den Aspekt der Bereicherung in den Vordergrund – ein Ansatz, der gerade in aktuellen übersetzungstheoretischen Konzeptionen im Umfeld dekonstruktivistischer Text- und Sprachtheorie betont wird.³² Übersetzung wird nicht als Überführung eines als identisch gedachten Inhalts von der einen Form in die andere gedacht, sondern als Antwort, Echo oder Fortsetzung³³, die das Original nicht ersetzen, sondern ergänzen, weiterführen und weiter->spielen« will.³⁴ Gerade im Blick auf solche Übersetzungsauffassungen lassen sich vielfältige Anknüpfungsmöglichkeiten finden, die sowohl die mit dem Sprach- als auch mit dem Medien-

31 Eine Funktion der Verfremdung und damit – ganz im Sinne Šklovskijs – erneuerten und gesteigerten Wahrnehmung des Bekannten hat bereits Goethe dem Übersetzen zugeschrieben. Vgl. u. a. sein Bericht über die Erfahrung bei der Lektüre der englischen Fassung des Schiller'schen *Wallenstein* (s. Goethe an Carlyle, 15. 6. 1828).

32 Vgl. den von Alfred Hirsch herausgegebenen Band *Übersetzung und Dekonstruktion*, Frankfurt a. M. 1997; mit Beiträgen von Jacques Derrida, Paul de Man u. a.

33 Vgl. auch die Vorstellung von der »Nachreife auch der festgelegten Worte« in Walter Benjamins »Die Aufgabe des Übersetzers«, in: W. B., Schriften, Bd. 1, hrsg. von Theodor W. Adorno und Gretel Adorno, Frankfurt a. M. 1955, S. 40–55, hier S. 44. Darmstadt 1963.

34 So gilt schon für die Übersetzungsmaximen Friedrich Schleiermachers, dass als Ziel der Übersetzung gerade nicht Wirkungsäquivalenz angestrebt ist; eine Übersetzung ist keine Verdoppelung des Originals, sondern ein »Weg« zum Original (vgl. Ortega y Gasset 1978, s. Anm. 45).

wechsel zwangsläufig einhergehenden Abweichungen eben nicht als Mangel, sondern als Gewinn konzeptionalisieren und unabhängig von allen Fragen nach Werktreue auf die wechselseitige Erhellung des Unterschiedlichen setzen.

Medienwechsel als Gattungswechsel

In dieser Hinsicht ließe sich der Medienwechsel freilich auch zu einer Reihe von anderen Übertragungsvorgängen in Beziehung setzen, mit denen er offensichtlich ebenfalls verwandt ist. Als Wechsel der »Kunstform« lässt sich das Verhältnis von Literatur und Film in einer Traditionslinie mit den viel diskutierten Fragen nach dem Verhältnis von Poesie und bildender Kunst aufgreifen, die nicht erst seit Lessings berühmter Abhandlung *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* (1766) Gegenstand der ästhetischen Theoriebildung sind.

Nahe liegend ist auch der Blick auf das benachbarte Phänomen des Gattungswechsels innerhalb einer Kunstform und damit die Frage, inwiefern die Adaptation eines literarischen Werks für den Film mit der Adaptation etwa eines Romans für die Bühne – oder der Umsetzung eines dramatischen Vorwurfs in einen Erzähltext – vergleichbar sein könnte.³⁵

Lässt sich der Film (oder eher eine bestimmte Sorte von Filmen?) vielleicht auch als eigene literarische Gattung beschreiben? Sein Verhältnis zu den herkömmlichen Gattungen der Literatur – also die Frage danach, ob der Film eher der erzählenden oder der szenischen Gattung verwandt

35 Vgl. Käte Hamburger, die ausführt, dass durch die Verfilmung mit dem Drama dasselbe geschehen würde, »was erfolgen würde, wenn es in eine epische Dichtung umgeformt würde« (Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1968, S. 198). Käte Hamburger sieht den Film als dritte Form der literarischen Fiktion (vgl. Hamburger, »Zur Phänomenologie des Films«, in: *Merkur* [1956], S. 873–880).

ist – hat die literaturwissenschaftliche Diskussion immer wieder beschäftigt. Offensichtlich ist der Film eine Form, in der wichtige Elemente dramatischer und narrativer Texte kombiniert werden. Einerseits ist das Medium Film – aufgrund der gemeinsamen Eigenschaften der Plurimedialität und der Kollektivität von Produktion und Rezeption – dem Theater strukturell eng verwandt; andererseits gibt es relevante Eigenarten filmischer Texte, die diese den narrativen Texten annähern und von dramatischen Texten abheben. So wird im Theater das Geschehen zumeist aus konstanter Entfernung und aus konstanter Perspektive wahrgenommen – im Film können demgegenüber diese Relationen durch Veränderungen der Kameraposition und -einstellung variiert werden. Erzählende Texte verfügen wie der Film über ein »vermittelndes Kommunikationsmedium«: »der Betrachter eines Films wie der Leser eines narrativen Textes wird nicht, wie im Drama, mit dem Dargestellten unmittelbar konfrontiert, sondern über eine perspektivierende, selektierende, akzentuierende und gliedernde Vermittlungsinstanz – die Kamera bzw. den Erzähler.«³⁶

Von Interesse ist hier natürlich auch die Frage, welche Unterschiede es für den Übertragungsvorgang bedeutet, ob die literarische Vorlage für eine Verfilmung ein erzäh-

36 Manfred Pfister, *Das Drama*, München 1988, S. 48 (»Die variable und bewegliche Kamera im Film stellt also ein vermittelndes Kommunikationssystem dar, erfüllt eine Erzählfunktion, die der Position S2 des fiktiven Erzählers in narrativen Texten entspricht«). Zur Frage der Gattungsaффinität vgl. schon Thomas Mann, dem es natürlich lieb ist, »daß das Buch neben dem Film fortbesteht. Aber ich glaube nicht daran, daß ein guter Roman durch die Verfilmung notwendig in Grund und Boden verdorben werden muß. Dazu ist das Wesen des Films demjenigen der Erzählung zu verwandt. Er steht der Erzählung viel näher als dem Drama. Er ist geschauter Erzählung – ein Genre, das man sich nicht nur gefallen lassen, sondern in dessen Zukunft man schöne Hoffnungen setzen kann.« (Thomas Mann, »Film und Roman«, in: *Reden und Aufsätze 2. Gesammelte Werke in 13 Bänden*, Bd. 10, Frankfurt a. M. 1990, S. 936 f., hier S. 937.) Vgl. auch Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1968, S. 185, und die Diskussion bei Irmela Schneider, *Der verwandelte Text*, S. 44–46.

lender Text ist (so in den meisten Fällen; auch in unserem Band überwiegen die Adaptationen von Romanen und Novellen gegenüber denjenigen von Dramen bei weitem³⁷) oder ein Drama (im vorliegenden Band vertreten durch die Beispiele der filmischen Shakespeare-Adaptation und durch Werner Herzogs Version von Büchners *Woyzeck*, vgl. S. 39 ff. und 54 ff. und 93 ff.)? Welche besonderen Möglichkeiten ergeben sich bei der Umsetzung einer literarischen »Zwischengattung«, wie sie die epische und dramatische Elemente vereinigende literarische Gattung des Briefromans (vgl. in unserem Band das Beispiel der *Liaisons dangereuses*, vgl. S. 72) oder – auf andere Weise – auch die Novelle darstellt (vgl. S. 86 ff. die Studie zu Rohmers Verfilmung der *Marquise von O.*, deren »radikale Werktreue« nicht zuletzt durch die Verwandtschaft des Kleist'schen Novellenstils mit den Bedingungen filmischen Erzählens möglich wird). Und woran liegt es eigentlich, dass die dritte große literarische Gattung, die Lyrik, in der Verfilmung seit jeher eine lediglich marginale Rolle spielt (und daher hier mit keinem Beispiel vertreten ist)?³⁸

Es ist offensichtlich ein großer Unterschied, ob eine dramatische Vorlage in eine filmische Pantomime umgesetzt wird – wie es der Normalfall der frühen Literaturverfilmungen im Zeitalter des Stummfilms war – oder ob ein Epos wie z. B. Tolkiens *Lord of the Rings* in eine mit neuester Digitaltechnik arbeitende Filmversion verwandelt wird, die geeignet ist, lange gültige Vorstellungen von der besonderen Beziehung des bewegten fotografischen Film-

37 Das *Lexikon der Literaturverfilmungen* verzeichnet 2546 epische, 1015 dramatische und nur 13 lyrische Werke, die im untersuchten Zeitraum als Vorlagen für eine Verfilmung gedient haben.

38 Ein neuerer Versuch, die Lyrik-Verfilmung ins Kino zu bringen, ist der Film *Poem* von Ralf Schmerberg aus dem Jahr 2001. Vgl. auch das junge Genre *poetryfilm*, das sich gegenwärtig als eine Art »literarisches Pendant zum Musikvideo« zu entwickeln scheint. Seit 2003 wird in Berlin der *ZEBRA Poetry Film Award* verliehen, ein Projekt der LiteraturWERKstatt Berlin.

bildes zur Wirklichkeit in Frage zu stellen (auch mit dieser Frage befasst sich der besonders den technischen Aspekten der Filmversion gewidmete Beitrag zu Peter Jacksons Film, hier S. 230 ff.).

Literatur ist nicht gleich Literatur, Film nicht gleich Film, in diesem Zusammenhang ist natürlich vor allem auch zwischen den verschiedenen audiovisuellen Medien zu differenzieren und zu berücksichtigen, dass sich etwa ein Kinofilm – von dem in der überwiegenden Mehrzahl unserer Beispiele die Rede ist – von einer Fernsehserie (wie sie in unserem Beitrag über Margarethe von Trottas Uwe-Johnson-Adaptation zur Sprache kommt, vgl. S. 314 ff.) in vielfältiger Hinsicht unterscheidet. Die spezifischen Eigenarten eines Mediums werden dabei nicht nur von den technischen Differenzen bestimmt (etwa von Kameratechnik versus Fernsehtechnik), sondern auch von der jeweils unterschiedlichen kommunikativ-sozialen Einbindung: Es spielt eine große Rolle, ob ein Film in der Kinosituation oder im Fernsehzimmer rezipiert wird. Ein Medien-Begriff, der auf eine Integration solcher traditionell häufig getrennt betrachteter Bereiche setzt (Technik, kulturelle Traditionen, Konventionen, psychische Verarbeitungsformen usw.), steht mit dem Begriff des auf Foucault zurückgehenden »medialen Dispositivs« oder »Mediendispositivs« zur Verfügung, der das Zusammenwirken von technischen Bedingungen, gesellschaftlichen Ordnungsvorstellungen, normativ-kulturellen Faktoren und mentalen Entsprechungen auf Seiten der Zuschauer aufnimmt.³⁹

³⁹ Zum Begriff des »Mediendispositivs« vgl. Knut Hickethier, »Apparat – Dispositiv – Programm«, in: Knut Hickethier / Siegfried Zielinski (Hrsg.), *Medien / Kultur*, Berlin 1991, S. 421–447, hier S. 429.

Mediale Differenzen

Es kann bei der Bezugnahme auf verwandte Übertragungs- bzw. Transformationsprozesse nicht darum gehen, die sehr unterschiedlichen Vorgänge über einen Kamm zu scheren. Im Gegenteil kommt es gerade auf eine differenzierte Beschreibung an. Dabei hat sich in der Geschichte der Filmwissenschaft der Vergleich mit dem Sprachwechsel durchaus bewährt, und zwar nicht, indem er Identität beider Vorgänge reklamiert, sondern indem er ihre Differenzen herausarbeitet.

So hat die Debatte um die Frage nach einer »Sprache« des Films⁴⁰ zu dem Ergebnis geführt, dass die spezielle Zeichenpraxis des Films durch andere Formalisierungen und Konventionalisierungen geprägt ist als die Sprache der Literatur und dass das linguistische Modell grammatischer Strukturen nur sehr begrenzt auf den Film übertragbar ist, obwohl sich auch hier Regeln der Zeichenverwendung feststellen lassen. Aus den grundlegenden zeichentheoretischen Unterschieden zwischen der literarischen und filmischen »Sprache« resultieren entsprechende Transformationsprobleme, deren Beobachtung umgekehrt für die Bestimmung der unterschiedlichen medienspezifischen »Sprachen« von besonderem Interesse sein kann.

Ein offensichtlicher Unterschied liegt im höheren Abstraktionsgrad des verbalsprachlichen Zeichens gegenüber der notwendigen Konkretheit visueller Repräsentation. So kann die Wendung »ein großes Haus« im literarischen Kontext auf alle Konkretisierung verzichten und dem Leser damit »Leerstellen« zur eigenen Konkretisierung überlassen; die Umsetzung ins Bild aber muss zwangsläufig immer schon entscheiden, um welche Art von Haus es sich

⁴⁰ Grundlegend hierzu: Christian Metz, *Semiologie des Films*, München 1972. Für einen Überblick über die sich anschließende Debatte vgl. Karl-Dietmar Möller-Naß, *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte*, Münster 1986, passim.

handelt. Ebenso muss ein Regisseur sich bei der Verkörperung der literarischen Gestalten für den Einsatz bestimmter Schauspieler entscheiden, die die Figur zwangsläufig konkretisieren – und, wie es gerade beim Einsatz bekannter Schauspieler augenfällig ist, bestimmte Interpretationen vorgeben (die Bedeutung der Wahl der Schauspieler für eine Verfilmung kommt im vorliegenden Band besonders im Beitrag zum *Hauptmann von Köpenick* zum Ausdruck, vgl. S. 194 ff.). Die Priorität des Sichtbaren führt den Film nicht nur generell näher an das Konkrete als an das Abstrakte, sondern auch »näher an Handlung als an Reflexion, näher an Szene als an Resümee, näher an das Außere als an das Innere«⁴¹.

Die Dominanz des Gesichtssinns bedeutet für den Film allerdings keineswegs eine Beschränkung auf das Sichtbare. Denn während die Literatur heute in den meisten Fällen nur mit einem – und zwar vorrangig symbolischen – Zeichensystem operiert, nämlich mit dem der geschriebenen Sprache, ist der Film keineswegs auf die Verwendung visueller Zeichen zu reduzieren. Der kinematographische Code zeichnet sich durch den Einsatz mehrerer unterschiedlicher Zeichensysteme aus: »Der Film ist stets eine zeitlich organisierte Kombination von visuellen und auditiven Zeichen, die über Bild und Schrift sowie Geräusch, Musik und Sprache spezifisch filmische Bedeutungseinheiten, d. h. ikonisch-visuelle und tonale (auditive) Codes bilden.«⁴² Als reproduzierende Kunstform kann er dabei gleichzeitig immer auf die Codes anderer Kunstformen zurückgreifen (Gestik, Mimik, ikonographische Traditionen usw.), indem er sie abbildet, aufnimmt und weiterver-

wendet; die spezifisch filmischen Verfahren (Schärfe, Schnitt und Kamerahandlung, also Schwenks, Zooms, Fahrten) werden durch literarische, theatralische, fotografische Verfahren (usw.) ergänzt. Genau in diesem Sinne ist der Film immer schon »intermedial«.

Der Medienwechsel »Literaturverfilmung« hat es nun allerdings keineswegs nur mit die Zeichen betreffenden, semiotischen Hürden zu tun; viele Abweichungen zwischen literarischer Vorlage und filmischer Aufnahme haben Ursachen, die auf die unterschiedlichen Produktions- und Rezeptionsformen und damit einhergehenden pragmatischen Rücksichten zurückzuführen sind. Eine wichtige Rolle spielen hier etwa die begrenzte Länge eines Kinofilms (die gerade im Fall von Romanverfilmungen häufig Reduktionen notwendig macht, vgl. in unserem Band z. B. den Beitrag zu Volker Schlöndorffs *Blechtrommel*, S. 255 ff.) oder die unvergleichlich höheren Kosten, die mit der Realisation einer Verfilmung im Vergleich zur Erstellung der literarischen Vorlage verbunden sind.

Andere Abweichungen beruhen wesentlich auf dem historischen oder kulturellen Abstand zur Vorlage. Die Frage nach Historisierung oder Aktualisierung stellt sich auch für interlinguale Übertragungsvorgänge. Veränderungen, die aus der Übertragung in andere Zeiten resultieren, werden im vorliegenden Band in zahlreichen Beiträgen thematisiert, vgl. die Studien zu Luhrmanns *Romeo and Juliet* (S. 39 ff.), zu Staudtes *Untertan* (vgl. S. 169 ff.), zu Kubricks *Eyes wide shut*, (S. 177 ff.) zu Viscontis *Gattopardo* (S. 239 ff.) und zu *Kafka* (S. 145 ff.). Die Konsequenzen, die sich aus der Übertragung in andere kulturelle Kontexte ergeben, lassen sich besonders deutlich am Beispiel von Kurosawas *Macbeth* beobachten (vgl. S. 54 ff.).

41) Peter Schepelern, »Gewinn und Verlust. Zur Verfilmung in Theorie und Praxis«, in: *Verfilmte Literatur. Beiträge des Symposiums am Goethe-Institut Kopenhagen im Herbst 1992*, hrsg. von Sven-Aage Jørgensen und Peter Schepelern, München 1993 (Text und Kontext 18, H. 1–2), S. 20–69, hier S. 36.

42) Klaus Kanzog, *Einführung in die Filmphilologie*, München 1997, S. 22.

Untersuchungsebenen

Der Vielfalt der insgesamt zu beobachtenden Veränderungen entsprechen die zahlreichen möglichen Vergleichsebenen, die bei der Analyse einer Literaturverfilmung herangezogen werden können. So lassen sich literarische Vorlage und filmische Bearbeitung sowohl unter den Gesichtspunkten von Story, Handlung oder Plot vergleichen als auch unter denjenigen der Aussage oder der Botschaft der untersuchten Werke oder im Hinblick auf die jeweils gewählten Vermittlungsformen und Darstellungsverfahren. Im vorliegenden Band geht es nicht darum, einen bestimmten Weg des Vergleichs zu privilegieren. Wenn Klaus Kanzog 1984 fünf viel versprechende methodische Wege zur Analyse und Beschreibung unterscheidet – neben dem linguistisch/sprechakttheoretischen nennt er den prädikatenlogischen, den topologischen, den aktionslogischen und den normspezifischen Ansatz⁴³ –, lässt sich auch aus heutiger Perspektive keineswegs eindeutig feststellen, dass sich eine Methode durchgesetzt habe. Im Gegenteil, das Spektrum hat sich eher noch erweitert und verschoben. Zu den wichtigsten Paradigmen gehören semiotische, rhetorische wie auch narratologisch orientierte Verfahren (vgl. hier besonders die Studien zu Marquez, S. 322 ff., und Sillitoe, S. 264 ff.); der Vergleich kann auch bei der unterschiedlichen Rezeption ansetzen (vgl. den Beitrag zu *Mephisto*, S. 206 ff.) oder auf den spezifischen Umgang mit intermedialen Konstellationen des Ausgangstextes fokussieren (so die Untersuchung der musikalischen Elemente in Thomas Manns *Der Tod in Venedig* und in Viscontis Verfilmung, vgl. S. 158 ff).

43 Kanzog, »Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung am Beispiel von Volker Schlöndorffs Film »Michael Kohlhaas – der Rebell«, in: *Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur*, hrsg. von Joachim Paech, Münster 1984, S. 23–51 (2. Aufl. 1988, S. 21–44).

Typen der Adaptation

Quer zu den unterschiedlichen Methoden der Untersuchung wurde der Versuch gemacht, das weite Feld der Literaturverfilmung nach den Typen der Umsetzung zu gliedern und Arten der Literaturadaptation zu bestimmen. Nach wie vor im Gebrauch ist eine schon 1981 von Helmut Kreuzer entwickelte Typologie, die zwischen der bloßen »Aneignung von literarischem Rohstoff«, der »Illustration« (im Sinne einer »Bebilderung« von Literatur unter Vernachlässigung der Eigengesetzlichkeiten der Medien), der »Dokumentation« (Abfilmung einer Theaterinszenierung o. Ä.), und der »Transformation« (also dem Versuch, ein analoges Werk zu gestalten, bei dem die medienspezifischen Bedingungen den Einsatz der Verfahren und die Veränderungen leiten) unterscheidet. Der »mittlere« Begriff von Literaturverfilmung – auf den oben abgezielt wurde und der auch den Fokus des vorliegenden Bandes bestimmt – wäre nach dieser Typologie eventuell als »Illustration« (vgl. die Beiträge zu Fassbinders *Effi Briest* und zu Trotts *Jabrestage*), vorrangig aber als »Transformation« zu bestimmen. Innerhalb dieser Kategorien aber ließen sich offensichtlich weitere Unterscheidungen markieren⁴⁴.

Aus der Perspektive des Vergleichs mit der Übersetzungsforschung liegt es nahe zu fragen, ob sich nicht auch aus den klassischen Alternativen der Übersetzungsverfahren Differenzierungen gewinnen lassen. Die grundlegende

44 Ein Vorschlag zur Klassifikation mit historischen und systematischen Dimensionen findet sich z. B. bei Schanze, der zwischen »Transposition« als selektiver Umsetzung, »Adaption« als werktreuer Umsetzung, »Transformation« als Orientierung an einer der medialen Realisierung vorausliegenden Tiefenstruktur (aus der sich die verschiedenen medialen Realisationsformen durch Transformationen unterschiedlicher Art generieren lassen, vgl. dazu vor allem auch Irmela Schneider 1981) und »Transfiguration« als einer Metamorphose des Literarischen ins Filmische unterscheidet. (Vgl. H. Schanze, »Literatur – Film – Fernsehen. Transformationsprozesse«, in: Schanze 1996, S. 82–92.)

gliedernde Zweiteilung bzw. Dichotomie aller übersetzungstheoretischen Überlegungen ist diejenige einer auf ›Wirkungsäquivalenz‹ zielenden ›Einbürgerung‹ auf der einen und dem Verfahren eines gezielten ›Fremdhaltens‹ auf der anderen Seite. Während bei der ersten Methode die Übersetzung ihre Herkunft aus der Fremde nach Möglichkeit nicht zu erkennen gibt, zielt das zweite Verfahren gerade darauf, dass der Rezipient wahrnimmt, dass er es mit einer Übersetzung, also mit einer hybriden, aus unterschiedlichen Quellen gespeisten Form, zu tun hat.⁴⁵ Für den intermedialen Übersetzungsvorgang zielt die analoge Alternative entsprechend auf die Frage, ob die Verfilmung ihre Herkunft ›aus dem Buch‹ zu verschleiern sucht – oder aber den Vorgang der Übertragung gerade mit in den Blick rückt, die Mediendifferenz zum Thema macht und den Medienwechsel ausstellt bzw. reflektiert (einschlägig unter unseren Beispielfällen hier besonders Fassbinders *Effi Briest*, vgl. S. 136 ff., und auf andere Weise auch Truffauts *Fahrenheit 451*, vgl. S. 284 ff.). Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass bei der Umsetzung in den plurimedialen Code des Kinos sogar die Möglichkeit existiert, beide Verfahren, nämlich Einbürgerung und Verfremdung mit-

⁴⁵ Diese Dichotomie hat Friedrich Schleiermacher in seiner berühmten Rede *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* so formuliert: »Entweder der Übersetzer lässt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er lässt den Leser möglichst in Ruhe, und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen.« (»Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens«, hrsg. von Friedrich Schleiermacher, in: F. Sch.: *Akademievorträge*, hrsg. von Martin Rössler, Berlin / New York 2002, S. 67–93 hier S. 74, vgl. auch die Aufnahme dieser Position Schleiermachers (der allein die erste Methode für gangbar hält) bei Ortega y Gasset: »Die Übersetzung ist kein Duplikat des Originaltextes; sie ist nicht dasselbe Werk mit verändertem Wortschatz, noch darf sie das sein wollen. Ich möchte sagen: die Übersetzung gehört nicht einmal zu der gleichen literarischen Gattung wie das übersetzte Werk. [...] Aus dem einfachen Grund, weil die Übersetzung nicht das Werk, sondern ein Weg zu dem Werk ist.« (José Ortega y Gasset, »Glanz und Elend der Übersetzung«, in: Ortega y Gasset, *Gesammelte Werke*. Bd. 4. Stuttgart 1978, S. 126–151, hier S. 146 f.)

einander in einer Übertragung zu kombinieren. Dies führt z. B. Michael Almereydas *Hamlet*-Adaptation vor, die – orientiert an Luhrmanns *Romeo and Juliet* (vgl. S. 39 ff.) – auf der einen Seite eine radikale Anpassung an die Gegenwart unternimmt (die Verfilmung des jungen amerikanischen Regisseurs versetzt das elisabethanische Drama in das New York des Jahres 2000; der dänische Prinz wird zum Sohn eines New Yorker Medienmoguls; die für Shakespeares Stück wesentlichen Reflexionen auf das Medium – im Original: Sprache und Theater – werden durch die Reflexion auf visuelle Repräsentation und Film ersetzt) und auf der anderen Seite durch die Beibehaltung der originalen Sprache Shakespeares ein hohes Maß an Verfremdung erreicht, sodass Ausgangs- und Zieltext dieser intermedialen Übersetzung stetig wechselseitig aufeinander verweisend präsent sind.⁴⁶

Die Reflexion der unterschiedlichen Verfahren zielt dabei weder auf eine Privilegierung bestimmter Adaptationstypen noch auf eine historische Diagnose epochenspezifischer Vorlieben oder eine Prognose zu erwartender Tendenzen – feststellbar ist im Gegenteil die Gleichzeitigkeit sehr unterschiedlicher Verfahren. Es geht dabei um die Wahrnehmung des Spektrums vielfältiger Übertragungsmöglichkeiten und eine damit einhergehende Erweiterung von Medienkompetenz und Medienreflexion. Das Interesse gilt der jeweils spezifischen »Art des Meinens«, die – um mit Walter Benjamin zu reden – das eigentliche Ziel allen Übersetzens ist⁴⁷: Gerade die Beobachtung und Refle-

⁴⁶ Michael Almereyda, *Hamlet* (USA 2000).

⁴⁷ Walter Benjamin, »Die Aufgabe des Übersetzers«, in: W. B., *Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Theodor W. Adorno und Gretel Adorno, Frankfurt a. M., S. 40–55, hier S. 46 und S. 50: »Wie nämlich Scherben eines Gefäßes, um sich zusammenfügen zu lassen, in den kleinsten Einzelheiten einander zu folgen, doch nicht so zu gleichen haben, so muß, anstatt dem Sinn des Originals sich ähnlich zu machen, die Übersetzung liebend vielmehr und bis ins einzelne hinein dessen Art des Meinens in der eigenen Sprache sich anbinden, um so beide wie Scherben als Bruchstück eines Gefäßes, als Bruchstück einer größeren Sprache erkennbar zu machen.«

xion des Medienwechsels kann einen Beitrag leisten zur Förderung eines bewussten und differenzierten Umgangs mit der ›Sprache‹ der bewegten Bilder wie mit derjenigen der literarischen Tradition.

Eine DVD mit entsprechenden Filmausschnitten konnte aus rechtlichen und ausstattungs-technischen Gründen nicht beigelegt werden; auf die Möglichkeit, wenige kleinformatige Schwarzweißbilder einzufügen, wurde nicht zuletzt aus Platzgründen verzichtet. Das abschließende Literaturverzeichnis erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern versammelt wichtige Arbeiten im Umkreis des Themas Literaturverfilmung, die zur Vertiefung nützlich sind. Spezialliteratur zu den in den einzelnen Beiträgen untersuchten Werken findet sich jeweils direkt im Anschluss an einen Beitrag. Besonderer Dank gilt Regina Sachers, die zur rechten Zeit hilfreich zur Stelle war.

Anne Bohnenkamp,
Frankfurt a. M., im August 2004

Romeo and Juliet (William Shakespeare – Franco Zeffirelli, Baz Luhrmann)

Filmische Zitatpraxis und medialer Kulturtransfer

Von Lisa Gotto

Shakespeares Tragödie *Romeo and Juliet* gilt bis heute nicht nur als eines der meistgespielten Bühnenstücke der Welt; die anhaltende Popularität des Stoffes zeigt sich darüber hinaus auch in den zahlreichen Filmfassungen¹. Zu den populärsten und kommerziell erfolgreichsten Kinoverversionen zählen zwei Werke, die sich auf höchst unterschiedliche Weise mit dem Shakespeare-Text auseinandersetzen: Franco Zeffirellis *Romeo and Juliet* (GB/I 1968) und Baz Luhrmanns *Shakespeare's Romeo + Juliet* (USA 1996). Innerhalb der Filmkritik ähneln sich die Beschreibungen des künstlerischen Anspruchs der beiden Regisseure, die vor allem die massenmediale Modernisierung des Stoffes und die Orientierung an einem jugendlichen Publikum hervorheben². Demnach scheint beiden Regisseuren der Anspruch gemeinsam zu sein, den Shakespeare'schen Prätext in einer Form zu aktualisieren, die den Kinoverversionen des 20. Jahrhunderts angemessen ist. Wie unterschiedlich die beiden filmästhetischen Ansätze jedoch sind, zeigt sich bereits in den Anfangssequenzen der beiden Filme.

1 Vgl. hier die Aufzählung S. 53.

2 Über die 1968er-Fassung heißt es: »Zeffirelli's film treatment is in general an attempt at making the play accessible to a modern audience, and particular a youthful audience.« (Graham Holderness, *Visual Shakespeare. Essays in Film and Television*, Herfortshire 2002, S. 166) Ganz ähnlich klingt die Bewertung des Films, der knapp 30 Jahre später entstand: »Luhrmann's film [...] very successfully targeted a younger audience, the MTV generation of teenagers roughly the age of Romeo and Juliet.« (Patricia Tatspaugh, »The Tragedies of Love on Film«, in: *The Cambridge Companion to Film*, hrsg. von Russell Jackson, Cambridge 2000, S. 140)