

ARTICLES

MALGORZATA MARCINIAK

KREATIVITÄT IM KOMMUNIKATIVEN ZWISCHENRAUM: ZUM KÜNSTLERISCHEN STATUS VON LITERATURVERFILMUNGEN

Übertragungen literarischer Werke in andere Medien, das heißt vor allem Dramatisierungen und Vertonungen, galten sehr lange als eine Form „parasitärer Aneignung fremder künstlerischer Leistungen“.¹ Als die Entstehung der Filmkunst die Geburt einer neuen Form von intermedialer Transformation ermöglichte, stießen ihre Ergebnisse – Literaturverfilmungen – auf ähnliche Kritik. Man warf den Filmemachern einen Mangel an originellen Einfällen vor, der sie auf literarische Vorlagen zurückgreifen ließ. Die Filmadaptionen kritisierte man wegen ihrer Unfähigkeit, literarische Werke sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der symbolischen Ebene adäquat wiederzugeben.

Der Anlass zu dem zweiten Vorwurf war die Tatsache, dass der Reichtum an Handlungsdetails, Bildern und Gedanken, den eine literarische Vorlage zu bieten hat, bei einer Verfilmung deutlich schrumpft. Bis heute scheiden sich die Geister daran, ob Filmadaptionen überhaupt einen künstlerischen Wert haben. Es ist nachweisbar, dass mit

¹ W. Gast / K. Hickethier / B. Vollmers: *Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen*, in: *Literaturverfilmung*, Hg. W. Gast, Bamberg 1999, S. 13.

Literaturverfilmungen unvermeidliche Informationsverluste einhergehen. Dies betrifft vor allem längere literarische Werke, die durch das Weglassen von bestimmten Werkteilen so zugerichtet werden müssen, dass sie in das Längenschema eines typischen Drehbuchs reinpassen können. Handlungsstränge und Figuren, die die Autoren des Films für unwichtig halten, werden entfernt oder umgeformt, was oft zu kleineren oder größeren Bedeutungsverschiebungen, aber auch zu totalen Verfälschungen des Originals führen kann. Der symbolische Gehalt des Werkes wird dementsprechend auch nur auf Motive reduziert, die sich aus den für die Adaption gewählten Werkmomenten ergeben. Deswegen kann man in solchen Fällen sogar von Verrat sprechen, der durch die semantischen Verluste und Verschiebungen an der Informationsdichte der literarischen Vorlage begangen wird.²

Die Übertragung eines literarischen Werks in die Zeichensprache des filmischen Mediums hat auch wichtige Konsequenzen für den kommunikativen Status der ursprünglich vorhandenen Informationskomponenten. Das literarische Original, das mit seinem ganzen Angebot an Deutungs- und Darstellungsmöglichkeiten noch als ein für Interpretationen und Rezeptionen offenes Kunstwerk gelten kann³, wird durch die filmische Adaption auf eine bestimmte Weise konkretisiert. Die handelnden Figuren oder die Schauplätze der erzählten Ereignisse, die jeder Leser sich auf eine individuelle Weise vorstellen kann, bekommen im Film konkrete Erscheinungsformen durch die Schauspieler (Aussehen, Gestik und Stimme) und den Dekor. Die Unbestimmtheiten, die durch Textlücken erzeugt werden, gewinnen durch die Berührung mit den visuellen und akustischen Komponenten eindeutigere und interpersonell leichter verifizierbare Züge.

Die ganze Kritik, die sich gegen Filmadaptionen richtet, hat ihren Ursprung in einem Missverständnis. Die Begriffskette „Wiedergabe – Verfälschung – Verrat“ wäre nur dann richtig, wenn wir Literaturverfilmungen als wörtliche Übertragungen literarischer Werke in die Filmsprache im Dienste der Literatur ansehen würden, wo jede Sinnveränderung als ein Angriff gegen die Werkintegrität gedeutet werden könnte. Genau da aber, wo sich die beiden Medien Literatur und Film überschneiden, kommt es zur Herauskristallisierung eines autonomen Kunstwerks, dessen Wert nicht daran gemessen werden kann, ob es der Vorlage entspricht oder nicht. Wichtiger als die so genannte Werktreue ist die künstlerische Qualität des Films in der Gesamtheit seines kommunikativen Wirkungszusammenhangs, und dieser kann die ursprünglich durch das Buch vorgegebenen Grenzen weit überschreiten. Der Leser wird als Zuschauer mit einer neuen Darstellungsform konfrontiert, die an andere Ebenen seiner Aufnahmebereitschaft appelliert. So gesehen sind Literaturverfilmungen keine Übertragungen, sondern „Neuversinnlichungen literarischer Texte, Neuversinnlichungen, die gerade andere Sinne der Zuschauer ansprechen als die literarischen Texte selbst.“⁴ Sie sind Zeugnisse dafür, dass ihre Schöpfer ein tiefes Bedürfnis danach verspüren, „zu bestimmten, literarisch vorgegebenen Sinnkonzepten sich zu verhalten, sie zu deuten und neu zu formulieren.“⁵

² Literaturverfilmungen sind eine Form der Übersetzungskunst, und als solche haben sie immer mit Verrat zu tun. An die "verräterischen" Qualitäten einer Übersetzung glaubte schon Strawinsky, als er auf die etymologische Verwandtschaft zwischen "tradurre" (übersetzen) und "tradire" (verraten) hinwies.

³ Vgl. die Untersuchungen von Roman Ingarden oder Umberto Eco.

⁴ W. Gast u.a.: *Literaturverfilmungen...* (wie Anm. 1), S. 20.

⁵ Ebd.

Auch wenn literarische Texte bei den meisten Filmadaptionen einen Großteil ihres ursprünglichen Aussagepotenzials einbüßen, so gewinnen sie gleichzeitig bei dieser filmischen Neuformulierung an sinnlicher Spürbarkeit. Nicht umsonst spricht man vom Kino als einem „Tribut an die Lust am Körpergefühl“⁶, wo zu den Begriffen der verbalen Sprache sich andere Formen holistischen Sprechens gesellen, die „mit geradezu physisch spürbarer Sinnlichkeit“⁷ Inhalte vermitteln. Das Akustische (Stimmen, Geräusche, Filmmusik usw.) und das Visuelle (Farbe, Licht, Schatten, Bildkomposition, Bildsequenzen usw.) sprechen in erster Linie die Ganzheit der menschlichen Sinne an, und die dadurch gesteuerte Kommunikation trägt deutliche Züge einer coenästhetischen Erfahrung des unmittelbar erlebten Hier-und-Jetzt, das in der synästhetischen Unzertrennlichkeit der menschlichen Leiblichkeit erfahren wird.⁸ So kommt es im Film zur Aufhebung der sprachlichen Zersetzung der Welt in ihre Einzelteile: Das alles, was in den literarischen Texten durch den diakritischen Einsatz der verbalen Sprache⁹ aus der ursprünglichen Sinneseinheit herausgegriffen und in die einzelnen, begrifflich fixierbaren Sinnesnuancen zersplittert wurde, wird im Gesamtkunstwerk Film zu einer neuen Einheit wiedergebunden.

Was macht aber eine Literaturverfilmung zu einem Gesamtkunstwerk? Die wichtigste Voraussetzung dafür, dass man einen Film als ein wahres Kunstwerk versteht, ist eine große Intensität seines Aussagepotenzials, die auf unterschiedlichen Werkebenen zu spüren ist. Bei der Verfilmung eines literarischen Kunstwerks muss dessen Intensität beibehalten werden, damit auch dem Film künstlerische Qualitäten zugesprochen werden können. Das bedeutet aber nicht, dass sich die Filmmacher streng an die literarische Vorlage halten müssen und versuchen sollen, sie fast wörtlich zu zitieren. Es geht vielmehr um eine andere Art der Annäherung an das literarische Werk. Kreuzer spricht in diesem Zusammenhang von einer „intime[n] (...) Nähe und Verwandtschaft zwischen den zwei Werken“¹⁰, die dadurch entsteht, dass subtile und auf eine vielfache Weise miteinander verflochtene Ausdrucksmittel eingesetzt werden, um den Ideenreichtum des Originals beizubehalten, ohne ihn zu kopieren.

Eines der berühmtesten Beispiele für eine solche interpretierende und nicht kopierende Literaturverfilmung ist Viscontis *Tod in Venedig* nach der gleichnamigen Erzählung von Thomas Mann. Durch eine wichtige inhaltliche Änderung, die für viele immer noch als eine Verfälschung des Originals gilt, gewinnt der Film eine zusätzliche Kommunikationsebene, die den kommunikativen Raum des Buches erweitert und intensiviert. Der Schriftsteller aus der Erzählung wird im Film zu einem Komponisten. Die Bürger-Künstler-Problematik erfährt dank dieser semantischen Verschiebung universellere Züge, was durch den Einsatz der Musik Gustav Mahlers, die die „intime Nähe“ Aschenbachs zu seinem historischen Vorbild deutlicher macht, verstärkt wird. So wird eine Literaturverfilmung zu einer selbstständigen Kreation, wo durch einen durchdachten Eingriff in die Figurenkonstellation der literarischen Vorlage neue inhaltliche und symbolische Zusammenhänge geschaffen werden.

⁶ Ch. Mikunda: *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, Wien 2002, S. 11.

⁷ Ebd., S. 18.

⁸ Vgl. U. Brandstätter: *Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik*, Stuttgart 1990, S. 18ff.

⁹ Vgl. ebd.

¹⁰ H. Kreuzer: *Arten der Literaturadaption*, in: *Literaturverfilmung* (wie Anm. 1), S. 29.

Wenn man eine Literaturverfilmung als Kunst, und das heißt immer als künstlerische Schöpfung, ansehen wird, muss sie auch zu Kreationen auf Seiten des Empfängers einladen. Und hier stößt man auf ein altes Problem: Ein filmisches Kunstwerk spricht in hohem Maße mit der Zeichensprache der Bilder, deren visuelle Kraft deswegen zur Zielscheibe der Kritik wird, weil sie dem Zuschauer angeblich keine Handlungsfreiheit einräumt. Man ist gewohnt, die unsichtbaren Bilder, die in der Phantasie eines Lesers entstehen und Resultat individueller und kreativer Rezeptionsvorgänge sind, positiver einzuschätzen als die filmischen Bildsequenzen, die als fertiges Produkt angeboten werden und „die Phantasietätigkeit des Rezipienten unterbinden, seine Eigenaktivität verhindern, ihn im Rezeptionsvorgang durch Wahrnehmungslenkung gängeln – kurz: ihn zum passiven, gelähmten Zuschauer degradieren“.¹¹

Der Kontakt mit einer Literaturverfilmung sollte nach dieser Auffassung den Zuschauer in seiner Aufnahmefreiheit stark begrenzen. Aber ist Zuschauen ein bloßer Aufnahmeakt? Es gibt doch Filme, die dank vielschichtiger Bildkompositionen oder interessanter Montagen von Einstellungen den Zuschauer zu gedanklichen Aktivitäten anregen. Unvergesslich sind zum Beispiel die „polyphonen“ Spiegelbilder in Fassbinders *Effi-Briest*-Verfilmung, die den Zuschauer direkt in den Gesprächsraum zwischen den Figuren integrieren.¹² Sie erzeugen einen solchen Sog, dass man beinahe dazu verführt wird, durch die ansteckende Schönheit dieser Bilder den Gesprächsinhalt umzudeuten. Es lässt sich also nicht leugnen, dass das ästhetische Kommunikationspotenzial eines literarischen Werkes zwar facettenreiche Umsetzungen sprachlich vermittelter Bilder ermöglicht, dass wir aber auch beim Film selbst entscheiden können, was wichtig und was unwichtig ist. Auch da „haben wir ein gewisses Maß an Freiheit auszuwählen, unsere Aufmerksamkeit eher auf dieses Detail und nicht auf ein anderes zu lenken“¹³ und dadurch den Rezeptionsvorgang persönlich zu steuern.

Das kreationsfördernde Potenzial filmischer Bilder zeigt sich auch auf der Ebene der Werturteile, die jeder Zuschauer abgibt, wenn er eine Literaturverfilmung mit der literarischen Vorlage vergleicht. „Die Entscheidung, auf welchen Elementen im Bild die Schärfe liegt, wie Licht und Schatten verteilt sind, welche Einstellungsgröße der Kameramann wählt und ob die Kamera statisch oder bewegt ist“¹⁴, ist die Essenz der Filmgestaltung und der filmischen Umformung eines literarischen Stoffes. Die Analyse der eingesetzten filmischen Gestaltungsmittel lenkt die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf wichtige Selektionsprozesse, die bei der Entstehung des Films stattgefunden haben, und sensibilisiert ihn für Werkmomente, die er selbst bei der Lektüre übersehen hat. Die Konzentration auf die weggelassenen oder hervorgehobenen Details stimuliert ihn auch zur Verbalisierung und damit zur Systematisierung eigener Eindrücke und Vorstellungen vom literarischen Werk.

Einen wichtigen Bereich der filmischen Kreation bildet die im Film eingesetzte Musik. Sie ergänzt die visuelle Ebene des Films und schafft eine zusätzliche Möglichkeit, das literarische Werk zu versinnlichen. Das breite Spektrum der Aufgaben, die die Filmmusik erfüllen kann, reicht von den tektonischen und syntaktischen über die

¹¹ Auf dieses Vorurteil verweist Gast in seinem Artikel *Lesen oder Zuschauen. Eine kleine Einführung in den Problembereich „Literaturverfilmung“*, in: *Literaturverfilmung* (wie Anm. 1), S. 9f.

¹² Vgl. E. M. J. Schmid: *War Effi Briest blond?*, in: ebd., S. 80.

¹³ J. Monaco: *Film verstehen*, Reinbeck bei Hamburg 2002, S. 46.

¹⁴ Ch. Mikunda: *Kino spüren...* (wie Anm. 6), S. 15.

semantischen (konnotativen, denotativen und reflexiven) bis hin zu den mediatisierenden Funktionen.¹⁵ Auf allen diesen Ebenen wird die literarisch-filmische Grenzüberschreitung diesmal um solche Formen intermedialer Zeichenhervorbringung bereichert, die sich nicht mehr so leicht interpersonell verifizieren lassen, weil sie über sehr wenige direkte Verweise auf die begrifflich fixierbare Welt verfügen.

Trotz der diffusen Eigenschaften musikalischer Zeichen lässt sich bei großen filmischen Kunstwerken eine enge Verwandtschaft der eingesetzten Musik mit der künstlerischen Botschaft der literarischen Vorlage und ihrer filmischen Versinnlichung beobachten. Um beim oben zitierten Meisterwerk Viscontis zu bleiben: Die für den Film gewählte Musik Gustav Mahlers hat auf allen Kommunikationsebenen des Films eine wichtige Rolle zu spielen. Auf der tektonischen Ebene sorgt sie für eine Rahmenkonstruktion, denn sie eröffnet mit dem Vorspann die filmische Erzählung und schließt sie mit dem Nachspann mit der am Anfang angedeuteten Todessymbolik. Auf der syntaktischen Ebene schafft sie als Leitmotiv der Todesnähe bedeutungsvolle Szenenübergänge und Kommentare zu den auftretenden Figuren und den scheinbar harmlosen Ereignissen. Der Kunstgriff des Leitmotivs stellt zugleich auf der denotativen Ebene eine verdeckte Anspielung auf Wagners Musikdramen dar. Die denotativen und konnotativen Funktionen der sehnsuchtsvollen Musik werden auf eine kunstvolle Weise in die visuelle Zeichensprache der Mimik und Gestik eingeflochten, was dafür sorgt, dass alles im Film dem Empfänger als eine kohärente und sorgfältig durchdachte künstlerische Aussage erscheint.

Einer der wichtigsten Gründe dafür ist die Tatsache, dass es in diesem Film zu einer intensiven wechselseitigen Erhellung zweier Kommunikationsmodalitäten kommt: der digitalen und der analogen Kommunikationsebene. Die Gestaltung einer literarisch-filmischen Aussage findet immer im Spannungsbereich zwischen diesen zwei Kommunikationsebenen statt: der digitalen Ebene der präzisen Wortbedeutungen und Bildinformationen und der analogen Ebene der uneindeutigen und sich überlagernden Inhalte, die durch paralinguale Aspekte der Sprechakte und durch die eingesetzte Musik vermittelt werden.¹⁶ Je fließender aber die Grenzen zwischen der digitalen und analogen Kommunikation sind, das heißt, je mehr sich die digitalen an den analogen Kommunikationsformen beteiligen und umgekehrt, desto wertvoller ist der Film als ein authentisches filmisches Kunstwerk. Denn nur dann spricht er die Ganzheit der Sinne des Zuschauers an, wenn die digitale Eindeutigkeit eines verbalen Dialogs durch die Gesamtheit der uneindeutigen, zum Beispiel paraverbalen, Kommunikationsreize verschwommen wird, oder umgekehrt, wenn die in ihrer Natur analogen, das heißt, synästhetisch unfixierbaren musikalischen Zeichen dank gezielt eingesetzter kompositorischer Techniken genaue denotative Anspielungen erkennen lassen. Diese Grenzgänge zwischen dem Digitalen und dem Analogen schließen den Rahmen der künstlerischen Kommunikation, indem sie auch die Kreativität des Zuschauers herausfordern, denn gerade in „solchen Abweichungen liegt der ästhetische Reiz, der die Rezeption zu einer Entdeckungsreise mit Überraschungen machen kann“.¹⁷

¹⁵ Vgl. Georg Maas / Achim Schudack: *Musik und Film – Filmmusik*, Mainz u.a. 1994, S. 35ff.

¹⁶ Vgl. N. J. Schneider: *Handbuch Filmmusik I. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film*, München 1990, S. 69f.

¹⁷ Ebd., S. 70.

Literatur

- Brandstätter, Ursula: *Musik im Spiegel der Sprache. Theorie und Analyse des Sprechens über Musik*, Stuttgart 1990.
- Gast, Wolfgang (Hg.): *Literaturverfilmung*, Bamberg 1999.
- Maas, Georg / Schudack, Achim: *Musik und Film – Filmmusik*, Mainz u.a. 1994.
- Mikunda, Christian: *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, Wien 2002.
- Monaco, James: *Film verstehen*, Reinbeck bei Hamburg, 2002.
- Schneider, Norbert Jürgen: *Handbuch Filmmusik I. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film*, München 1990.