

Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Kolleginnen und Kollegen

Katharina Perlini und Gunhild Hamer haben mich gebeten, einige Gedanken zum Thema Literaturverfilmung *darzulegen*, und ich möchte in den 15 Minuten, die mir zur Verfügung stehen, einige Grundüberlegungen in diesem weiten Feld anzustellen – und, so hoffe ich, auch anzuregen.

Warum wird Literatur überhaupt verfilmt, mit welchem Ziel? Was leistet eine Literaturverfilmung? Was ist eine gute Literaturverfilmung, lässt sich das vielleicht sogar in einigen Kriterien auf allgemeingültigere Weise formulieren? Und verrät nicht schon die Bezeichnung „Literaturverfilmung“, in der ein Verhältnis zwischen Literatur und Film evoziert wird, in dem die Literatur die Vorlage stellt und der Film sich dienstfertig ihr unterordnet, dass erwartet wird, dass der Film keine grösseren, eigenständigen Ansprüche erhebt? Anhand weniger ausgewählter Beispiele werde ich im Folgenden ein paar einzelne Schlaglichter auf neuere und ältere Beispiele werfen – darunter Filme, aus denen Sie heute schon Ausschnitte gesehen haben – und auch einen kurzen Abstecher in die Geschichte des Films tun.

Eine zentrale Szene aus *Heidi* in der neuesten Verfilmung von Alain Gsponer ist die Rollstuhl-Sequenz. So nenne ich die Sinneinheit, in der zum einen Geissenpeter den Rollstuhl der gelähmten Klara den Berg hinabstösst – und sie sozusagen in Folge dessen aufsteht und plötzlich wieder gehen kann. Falls Sie den Film von Alain Gsponer schon gesehen haben, erinnern Sie sich sicher an die gefühlsgeladene Szene – die auch ordentlich mit entsprechender Musik unterlegt ist. In Gsponers Verfilmung – das Drehbuch schrieb übrigens seine jüngere Kollegin Petra Volpe, die zuletzt mit ihrem eigenen Spielfilm *Traumland* bekannt geworden ist – sitzt Klara, nachdem der Rollstuhl kurz zuvor auf den Bergklippen zerschellt ist, auf der sonnigen Alpenwiese; ein junges Geisslein meckert in für sie unerreichbarer Distanz, sie möchte zu ihm hin, ein Schmetterling setzt sich auf ihren nackten Fuss; sie möchte ihn fangen, doch er fliegt weg, und sie folgt ihm, merkt im ersten Augenblick nicht, dass sie bereits steht, Heidi beobachtet das und eilt zu ihr, ruft den Peter dazu, um Klara zu stützen. An der Behandlung einer solch entscheidenden, weil bedeutsamen und aufgeladenen Szene – eine Art Wunderheilung vollzieht sich da –, kann man exemplarisch beobachten, wie ein Film den Text interpretiert, was er auch aus ihm herausliest und herausstellt, gerade auch indem er sich von der Buchvorlage entfernt. Die Szenen mit dem Klara und ihrem Rollstuhl finden sich in *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat*, dem zweiten Heidi-Buch von Johanna Spyri, also nach dem ersten Band, nach *Heidis Lehr- und Wanderjahre*. Beide sind kurz nacheinander erschienen: 1880 und 1881. Gsponers Film

zieht beide Bände zusammen – anders als manche Regisseure in den zahlreichen verschiedenen Heidi-Verfilmungen, wie sie seit den 1930er Jahren entstanden sind. Wenn man allein die Unterschiede zwischen den Schilderungen in den entsprechenden Textpassagen im Buch und der neuen Verfilmung betrachtet, zeigt sich ziemlich eindeutig, welche Ausrichtung Regie und Produktion dem Stoff geben wollten. Denn es gibt keine neutrale filmische Interpretation – jede Szene, jeder Dialog, jede Kameraeinstellung ist eine Entscheidung, die grundsätzliche Herangehensweise der Umsetzung ist in jedem Bild sichtbar. Und das geht weit über die Frage hinaus, ob ein Film die Fantasie weniger anregt als ein Buch – oder ob ein Leser, eine Leserin in einem Film seine bzw. ihre Kopfbilder bestätigt sieht oder nicht.

Doch zuerst ein kurzer Abstecher in die Filmgeschichte – denn: Warum verfilmt man eigentlich überhaupt Literatur – und vertraut zum Beispiel, provokativ gefragt, nicht ausschliesslich auf die eigene Kraft des filmischen Mediums, um konsequent aus seiner Visualität heraus zu erzählen? Welche waren die Gründe, dass man anfangs, Literatur zu verfilmen? – Ich möchte zunächst daran erinnern, dass Literatur eine viel ältere Kunstform als der Film ist; im deutschen Sprachraum allein sind erste schriftliche Texte aus dem 8. Jahrhundert überliefert, und das ist verglichen mit anderen Literaturen eine nur kurze Vergangenheit, während Film eine sehr junge Kunst darstellt; und er wurde in ihren Anfängen nicht als Kunst ernstgenommen – eine Tatsache, die aus heutiger Sicht immer wieder erstaunt. Das Verhältnis der Kunstgattungen zur Wirklichkeit war immer Gegenstand grundlegender Debatten, und es rief immer eine Konkurrenz zwischen Malerei, Literatur, schliesslich auch Fotografie und Film hervor. Vor dem Film mussten Malerei und Literatur schon und zuerst beweisen, dass sie das natürliche Vor-Bild so imitieren können, dass das Abbild die Realität vorzutäuschen vermag; Originalität, wie wir sie heute verstehen, war nicht erwünscht – ja, sie galt als zweifelhaft und unseriös, ebenso neuartige Perspektiven, stilistische Alleingänge, nicht durch die Überlieferung und Tradition abgesicherte Stoffe, Motive, Figuren.<sup>1</sup> Die Künste Malerei und Literatur hatten unter diesen Bedingungen ihren (durchaus ehrwürdigen) Platz in Kultur und Geschichte. Und mit der Individualisierung und der Aufklärung emanzipierten sich die Künste langsam aus der Umklammerung der Verpflichtung auf unbedingte Wirklichkeitstreue und Traditionsgehorsam, der individuelle Ausdruck war nun gefordert, neue künstlerische Verfahren und Zugriffe. Und deshalb galten, als die technischen Möglichkeiten gegeben waren, die Fotografie und die Bilder, die laufen lernten, gegenüber der Malerei und der Literatur als unzulängliche Kunstform, man akzeptierte sie nur als Kunst-Handwerk – es wurde kritisiert, die Fotografie erschaffe keine eigene künstlerische Wirklichkeit, sondern zeige sie nur, es brauche keine künstlerische Begabung, um eine Fotografie anzufertigen; und man fürchtete damit einhergehend auch den Verlust der Einzigartigkeit des künstlerischen Originals – und diese Vorbehalte wurden auch auf den Film übertragen.

Die Camera obscura, später die Laterna magica im 17. Jahrhundert waren Instrumente der Unterhaltungskünstler, der Illusionisten, der Schausteller auf Jahrmärkten und Messen, im 19. Jahrhundert die aufkommende Fotografie und aus ihr heraus das bewegte, filmische Bild in den Kinematografen galten als minderwertige Kunst. Noch in den 1920er Jahren mussten Filmpioniere einen geradezu ideologischen Kampf gegen die Hüter der klassischen, älteren Kunstformen führen, es wurden Theorien verfasst, um den Film als gleichwertige, aber andersartige Kunst neben den Bestehenden zu beschreiben und dadurch aufzuwerten. Und die Filmleute griffen zu einer weiteren Strategie: Sie nutzten die Konkurrenzsituation zwischen den älteren und jüngeren Künsten aus, indem sie längere Spielhandlungen nach literarischen Vorbildern entwickelten, um den Film aus der Szene der Ladenbuden zu befreien. Dafür wurden mit Vorliebe literarische Schwergewichte: Klassiker der Weltliteratur beigezogen. So entstanden erste, noch eher tableauhafte Gestaltungen, so Lumières *Faust*-Film, *Onkel Toms Hütte* von 1902 oder Méliès' Jules Verne-Verfilmung *Die Reise zum Mond* aus demselben Jahr. Auch Theaterstücke von Emile Zola und Victor Hugo wurden zu Filmvorlagen, historische Romane wie *Quo Vadis*, monumental verfilmt, und bald entdeckte der Film Kriminalromane und Fortsetzungsgeschichten – die frühen Vorläufer der heutigen Fernseh-Serien (A.C. DoYLES *Sherlock*-Geschichten wurden bereits 1921 erstmals verfilmt). Literatur diente dem Film in dieser ersten Zeit also als willkommenes Vehikel, um sich als hochwertigere Kunst zu etablieren. In den 1930er Jahren macht sich der Film, mit dem Aufkommen der Kinosäle, von der Verbannung in eine Schmutzdecke auf, die Welt zu erobern, er wird bald zum Massenmedium. Fotografie und Film befreien sich, wie die Malerei der Moderne, vom Verdacht auf die Funktion der Abbildung von Realität; sie emanzipieren sich, erlangen Ansehen und Eigenständigkeit. Und es kommt in der Folge zu Wechselwirkungen: Die Nähe, die der Film zur Literatur sucht, bewirkt, dass der Film zunehmend literarische Erzählstrukturen übernimmt – umgekehrt aber auch, dass u.a. das Prinzip der filmischen Montage und des Schnitts die Ästhetik der (insbesondere zuerst avantgardistischen) Literatur beeinflussen.

„Das Buch ist besser als der Film“ ist wohl das häufigste Urteil über einen Film, der auf einem Buch basiert – umgekehrt wird zuweilen, aber eher seltener gelobt, dass der Film besser sei als das Buch. Interessanter ist es zu fragen, was *anders* ist – in welchem Verhältnis ein literarisches Buch zu einem Film steht, der sich seines Stoffes annimmt – was die Verfilmung im Vergleich mit dem Text leistet, welches Verständnis und welche Absichten sich in der Verfilmung spiegeln – und vor allem auch, wo die jüngere Interpretation des Stoffs durch den Film über das Buch hinaus geht.

Man kann eine Skala der filmischen Adaptation benennen, eine Art Spannbreite entsprechend der Weite des Weges, den ein Film mit einem Buchstoff zurücklegt. Es gibt die

Transposition, die wörtliche Übersetzung und Aneignung; Beispiele hierfür können Filme sein, die wir abgefilmte Theaterstücke wirken, oft textlastige Filme, die sich kaum Eingriffe in Text und Dialoge erlauben und diese Ehrfurcht vor der literarischen Vorlage auch in einer oft nicht sehr ambitionierten visuellen Umsetzung walten lassen. Beispiele hierfür sind u.a. die erste Verfilmung des Tagebuchs von Anne Frank oder die ganz nahe an die Details der Bilder des Kinderbuchs angelehnte neueste *Schellen-Ursli*-Verfilmung.

Es gibt zweitens die filmischen Illustrationen von Büchern, sie sind freie Übertragungen, erlauben sich, auch kinoträchtige Szenen zu gestalten und die Spannungsdramaturgie der Vorlage zu Gunsten visueller Effekte umzubauen. Die Möglichkeiten des Films durch Cadrage (die Bestimmung der Bildausschnitte), Ton, Musik, Montage werden möglichst ausgelotet, der Text wird in kinematografische Sprache umgewandelt, es wird auf die Zeichensprache des Films vertraut. Und es gibt die interpretierende Transformation, die sich weiter von der Vorlage entfernt – aber vielleicht letzten Endes in Bezug auf die Werktreue allenfalls der Textvorlage mehr entspricht als eine – sagen wir es auch mal so: brave oder allzu ehrfürchtige – wörtliche Übersetzung und Aneignung.

Wenn man in die reiche Geschichte der Literaturverfilmungen eintaucht, so schälen sich die Qualitäten einzelner Filme, die auf Literaturvorlagen basieren, recht bald deutlich heraus. Ich habe für heute eine kleine Umfrage unter Autor/innen und Filmautor/innen gemacht, und immer wurden zwei Verfilmungen aus den 1970er Jahren genannt:

- *Tod in Venedig* von Luchino Visconti (1971), nach Thomas Manns Novelle, und
- *Effi Briest* von Rainer Werner Fassbinder (1974), mit Hanna Schygulla in der Titelrolle, nach Fontanes Roman von 1896

Das kann und ist wohl kein Zufall: Denn die 1970er-Jahre waren in vielem eine Zeit des Aufbruchs, der Film wurde als Medium von einer neuen Generation von Filmautoren nochmals neu erfunden – und diese Filmautoren hinterfragten sich äusserst skeptisch in ihrer Arbeit, ihre Werke sollten bewusst gesellschaftskritisch sein, die tradierten Formen aufsprengen – so auch, wenn sie zu einer Buchvorlage griffen. Ihre Wahl fiel auf Texte, die sie anregten, eine neue eigene Interpretation zu versuchen, einen Film zu schaffen, der bestimmten Aspekten des Stoffes besondere Aufmerksamkeit widmete und vor allem auch über den in seiner historischen Zeit verhafteten Literatur-Text hinaus zu denken. Thomas Manns Novelle *Tod in Venedig* von 1911 erfährt in der filmisch-visuellen Umsetzung des italienischen Regisseurs Visconti eine noch viel weitergreifende Auslegung. Visconti hat keinen einzigen Dialog aus dem Text übernommen und u.a. die Chronologie der Novelle umgestaltet; er zieht eine Parallele der Figur des Komponisten Aschenbach zu Gustav Mahler und indirekt auch zu Thomas Mann: zwei Künstler, die beide, so macht der Film

deutlich, zwischen der Endzeit einer musikalischen Tradition und Ordnung und der Sehnsucht nach neuen Formen standen. So entwickelt der Film ein Netz neuer Verknüpfungen, das über die Novelle allein hinausreicht (und auch auf Manns Spätwerk verweist). – Auch Fassbinders Film *Effi Briest* verdichtet die Handlung der Vorlage und fokussiert sie aus einer neuen Perspektive, die zentrale Frauenfigur ist bei ihm nicht wie in anderen Verfilmungen Opfer der steifen preussischen Gesellschaft, die Form des Films macht die Brüche sichtbar, stellt sie heraus und reflektiert sie, indem die Identifikation der Zuschauer mit den Figuren verunsichert und die Illusion gestört wird, u.a. durch eine vorlesende Off-Stimme, Weissblenden, Einblendungen von Schrift. Beschränkungen und Vorurteile, denen der Schriftsteller als Kind seiner Zeit unterlag, werden unterwandert. Effi Briest wird nahegelegt, ihr Leben selbst in die Hand zu nehmen – und sie steht nicht nur für die Frau, sondern auch für den Künstler, der sich entscheiden kann, wie er handelt und auf die sozialen Umstände seiner Zeit reagiert.

Diesen beiden Filmen ist also gemeinsam, dass sie weit über eine Bebilderung des Geschriebenen hinausgehen und sich nicht um eine möglichst grosse Schnittstelle mit den Fantasiegebilden der Leser/innen kümmern. Sie wollen die Bücher nicht überflüssig machen, sondern treten in Dialog mit ihnen. Es sind Filme, die herausfordern, Filme, bei denen das Denken nicht aufhört, sondern wieder anders anfängt. Sie bedeuten nicht nur ein neues künstlerisches Werk in der Filmgeschichte, sondern bringen auch bisher unbekannte Facetten in die Literaturgeschichte und die Gegenwart eines älteren Textes. Sie betreiben keine Musealisierung, sondern aktualisieren den Stoff, befragen ihn neu.

Eine Literaturverfilmung, kann man demnach sagen, ist besonders gelungen, wenn sie Eigenständigkeit aufweist, wenn sie sich als autarke Form vom ausführlichen Erzählgestus ihrer literarischen Vorlage emanzipiert, Handlungen verdichtet, eigenständige Interpretationen findet, etwas heraustreibt, was im Text (noch) verborgen liegt. Das geschieht so etwa in *The English Patient* nach dem Buch von Michael Ondaatje, in *The Hours* nach dem Roman von Michael Cunningham, in einzelnen *Jane Austen*-Verfilmungen oder *Jane Eyre*-Filmen, in *Carol* von Todd Haynes, einer neuen Highsmith-Verfilmung, oder in der neuen BBC-*Sherlock*-Serie mit Benedict Cumberbatch, in der die Charaktere der Figuren und deren Handlungsweise in die heutige Zeit transponiert werden, aber auch Conan Doyles Konzepte sozusagen zwischen den Zeilen kommentiert und teilweise ironisiert werden. Ein neuer Blick auf die Buch-Vorlage zeigt etwa auch die neue Verfilmung des Dschungelbuchs, in der eine stärkere Zivilisationskritik aufscheint.

Wenn man diese Überlegungen, die ich in Anbetracht der limitierten Zeit hier nur kurz darlegen konnte, nun auf Alain Gsponers *Heidi*-Film und die besagte Rollstuhl-Szenenfolge anwendet – was zeigt sich hierbei? In Johanna Spyris Text verhält es sich so, dass Klara auf

der Alp von Peter und Heidi gestützt wird, während sie einige Schritte zu gehen versucht. Die Vorlage bietet also kein eigentliches hochdramatisches Erweckungserlebnis, wie es der Film produziert. Die Überhöhung, das Wundersame wird dabei nicht nur von der bereits erwähnten Musik, sondern auch durch die makellose Idylle einer alles andere als bedrohlichen Bergwelt unterstrichen. Da ist es nicht überraschend, wenn man erfährt, dass Gsponers erste filmische Auseinandersetzung mit dem *Heidi*-Stoff (1998) ein Marketing-Auftrag für einen Tourismus-Werbefilm war: Schweizer Imagewerbung, ein Exportartikel. *Heidi*-Filme waren keinswegs immer schon auf solche Postkarten-Paradiese abonniert: Der US-Film von 1937 mit Shirley Temple als Heidi bettet die Szene, in der Klara erstmals aufsteht, in das Haus der Sesemanns in Frankfurt ein, also in eine urbane Umgebung, nicht in die alpine Natur; in der wohl bekanntesten Schweizer Verfilmung von Franz Schnyder aus dem Jahre 1955 kann Klara bereits ein wenig gehen, als der Rollstuhl in die Schlucht fällt, und in zwei anderen Verfilmungen (von 1993 und 2005) ist es der Schock über die in Lebensgefahr geratene Heidi, die Klara zum Gehen bringt.

Nun könnte man sagen, dass *Heidi* als Filmstoff eine Art Eigenleben entwickelt hat, dass die Heidi-Geschichte fast schon ein Mythos ist, der eben immer wieder anders interpretiert wird; beinahe wie eine mündliche und bildliche Überlieferung, die parallel zu den Text-Interpretationen verläuft. Doch der Vergleich mit den anderen Adaptionen stellt deutlich heraus, dass Gsponers Film zwar in vielen Details die Tradition filmischer *Heidi*-Bearbeitungen fort-schreibt, aber einen Schritt zurück macht, in die Musealisierung, die Romantisierung der Idylle und ein rückwärtsgewandtes Alpenbild beschwört, ganz im Einklang mit der Swisness-Welle, die seit einigen Jahren im Schweizer Kino Einzug gehalten hat. Insofern ist auch dieser Film ein Spiegel der Zeit, in der er entstanden ist.

Doch Filme könnten auch die Literatur stärken – indem sie zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit dem Text anregen. Dies nicht im Sinne der Marketingstrategien grosser Verlage, die ein Buch als Begleit-Gadget einer Verfilmung wieder neu auflegen, sondern mit dem Ziel, das Verständnis eines Textes, eines Stoffs, einer Geschichte ganz bewusst neu zu reflektieren und so das Nachdenken über kleinere und grössere Veränderungen und historische Bewertungen anzuregen. Ganz im Sinne von: Klara lernt gehen (wie die Bilder laufen lernten-), Heidi lernt lesen – und wir könnten weder auf das Eine noch das Andere verzichten.

© *kultur macht schule* / Bettina Spoerri, Januar 2016

---

<sup>i</sup> In dem bekannten Wettstreit zwischen zwei Malern in der Antike präsentiert Zeuxis aus Herakleia (5./4. Jh. vor Chr.) ein so naturgetreues Bild einer Weintraube, dass sich die Vögel darauf niederlassen und versuchen, von den Früchten zu picken. Sein Konkurrent übertrumpft ihn, indem er mit seinem Bild sogar Zeuxis mit der Abbildtreue seines Gemäldes täuschen kann, doch die Fortsetzung dieser Geschichte würde hier zu weit führen.