

Marek Perlikiewicz

Zur Rolle der Literaturverfilmungen und Filmadaptionen im Studium der Germanistik

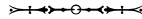
Studia Germanica Gedanensia 21, 299-309

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Marek Perlikiewicz



Zur Rolle der Literaturverfilmungen und Filmadaptionen im Studium der Germanistik

In der Didaktik des Studienfachs Geschichte der Literatur des deutschen Sprachraumes im Philologiestudium werden neben der Vorlesung andere traditionelle akademische Lehrformen, wie Literaturseminar oder –konversatorium, angewandt. Unter dem Begriff *Literaturseminar* ist eine Lehrveranstaltung zu verstehen, in der Studenten unter wissenschaftlicher Anleitung ihr literarisches Fachwissen durch eine Übungsform erweitern und Themen erarbeiten, ein *Konversatorium* dagegen strebt als Lehrveranstaltung eine Verbindung der Vorlesung mit dem das Wissen der Studenten übenden und ordnenden Teil an, in dem auch Gespräche über das Fach ihren Platz haben können.

Der überaus wichtigen Vorlesung kommt die Aufgabe zu, einen sozialen, geschichtlichen und philosophischen Kontext der einzelnen Literaturepochen zu umreißen. Im Weiteren werden hier herausragende Dichter und Philosophen präsentiert, literarische Programme und anerkannte Werke samt ihrer Problematik analysiert. Ein besonderes Augenmerk richtet man auf jene Autoren und Werke, die andere Dichter und Epochen nachhaltig beeinflusst und schöpferisch angeregt haben. Häufig erschließen sich daraus die produktivsten, zugleich auch wundersamsten und unverhofftesten Verknüpfungen und Verkettungen, Zusammenhänge aller Art, von unvergänglichem kulturhistorischem Wert und Gepräge gekennzeichnet, die über die Grenzen der deutschen, österreichischen und schweizerischen Nationalliteratur hinausgehen.

Seminare und leider viel zu selten praktizierte Konversatorien ermöglichen es erst recht, die in Vorlesungen dargebotenen Inhalte zu diskutieren und zu vertiefen. Die Arbeit in einer Seminargruppe ermöglicht dem Studenten ein unmittelbares und präzises Eingehen auf die in der Vorlesung angedeutete Werkproblematik und -analyse. Geübt wird dabei die Technik der schriftlichen Arbeit und des mündlichen Vortrags.

Am Anfang des neuen Semesters erfahren die Studenten aus dem erstellten obligatorischen und fakultativen Lektüre-Kanon, welche Autoren und Werke im Seminar analysiert und welche Texte zusätzlich für die Prüfung gelesen werden sollten.

Das Studium der deutschsprachigen Literatur sollte eine offene Struktur aufweisen und sich vielmehr mit einer praktisch-produktiven Erfahrung verbinden als mit einer mühseligen Aneignung des enzyklopädischen Wissens.

Die unerlässliche akademische Textlektüre und –analyse veranschaulichen an dieser Stelle eine Komplexität, der man in den verschwommenen Begriffsbestimmungen nur schwerlich ausweichen kann. Die Tatsache bleibt, dass die seit eh und je dogmatisierte Forderung der Literaturgeschichtslehrer nach der Lektüre kanonischer Texte der schönen Literatur (Belletristik) nach wie vor ein unantastbares Prinzip des Philologiestudiums ist, das die Studenten nicht umgehen können. Die philologischen Kreise kreierte zunächst und verabsolutierten sodann im Laufe der akademischen Tradition allgemeingültige Prinzipien, dichterische Texte zu alphabetisieren. Die Vorrangigkeit geschriebener und gedruckter Texte wurde später durch die Aufklärung dauerhaft verstärkt.

Die moderne Neuphilologie unterliegt heutzutage immer noch grundlegenden strukturellen Veränderungen, deren Anfänge paradoxerweise in ihrer Geburtsstunde des 19. Jahrhunderts liegen. Das literaturgeschichtliche Studium, also auch das Studium der deutschsprachigen Literatur, sollte eine umfassendere philologische Einstellung des Studierenden implizieren, die ihm eine vielschichtige Rezeption der wahrgenommenen Kulturerscheinungen und –botschaften ermöglicht. Dies bedeutet eine Bereicherung des bis dahin alphabetisierten Textes um neue audiovisuelle Medien, die den Studenten eine Chance geben, ihre Wahrnehmungsskanäle radikal so zu modifizieren und zu sensibilisieren, dass sie sich dem literarischen Kunstwerk mit der Zeit besser öffnen können. Eine derartige qualitative Umstellung beinhaltet langwierige Prozesse, die den Ton- und Bildkanal in die verstehende Aufnahme literarischer Werke genetisch mit einbeziehen. Man darf dabei nicht außer Acht lassen, dass die althergebrachte Textlektüre in Buchform im Vergleich mit der Verwendung des Films und modernster elektronischer Medien bei allen Altersgruppen in der Stagnation, wenn nicht sogar im Rückgang begriffen ist.

Welchen Status besitzt die schöne Literatur im Zeitalter unserer medialen Revolution? Welche Funktion kann sie noch ausüben in der seit einem halben Jahrtausend anhaltenden Epoche der technisch perfektionierten Buchdruckkunst, die ohne die geniale Erfindung von Johann Gutenberg unvorstellbar wäre? Die Literatur gestaltet eine spezifische Möglichkeit, das Unsagbare sagbar zu machen und den existenzialen Schrecken zu beherrschen und zu bannen. Durch die Lektüre wird uns bewusst, dass wir noch leben und im Moment nicht um unser Überleben kämpfen müssen, also nicht gefährdet sind. Die Literatur ist nicht nur ein Vehikel lustvoller Lesewonnen, sondern auch ein Instrument unseres psychischen Überlebens.¹

Der kanadische Kulturforscher Marshall Mc Luhan erstellte bereits Anfang der 60er Jahre des vergangenen Jahrhunderts pessimistische Prognosen über den

¹ Hickethier, Knut: *Literatur und Film. Ein spannungsvolles Verhältnis oder: Über die Lust, sich Geschichten in Bildern erzählen zu lassen*. <http://www.aww.uni-hamburg.de/hickethier.pdf>

bevorstehenden Niedergang der modernen Lesekulturgesellschaft. Er meinte, der gedruckte Text würde bald ins Abseits geschoben und durch Bild-, Film und elektronische Medien ersetzt werden. Dank dieser Tendenz sollte der Rezipient zu der früher schon praktizierten Stufe der oralen Kulturkommunikation zurückkehren, die der Epoche der Schreib- und Lesekultur mit Schrift, Druck und verbreiteter Leserschaft vorausgegangen war. Für einen solchen Rezipienten hätte die mündliche Kommunikation auch ihre Attraktivität im Vergleich mit dem Schriftgebrauch, galt ja doch die schriftlose Zeit für so manche antike Kultur ihrer Entwicklung als typisch.

Was bedeutet es, einen literarischen Text zu verstehen? Es bedeutet im Einzelnen, sich darüber klar zu werden, dass der Text als Produkt eines Autors nicht seiner selbst willen entstanden ist. Er weist eine bestimmte Form und Struktur auf. Was bedeutet es, einen Text überhaupt zu lesen? Der spanische Philosoph Ortega y Gasset hat bereits 1925 in einem Essay über das Lesen (veröffentlicht im Band „La Deshumanización del Arte e Ideas sobre la Novela“) kritische Bemerkungen zusammengefasst, die bei der Lektüre platonischer Texte als Ratgeber gedacht waren. Er schreibt darin Folgendes:

„Ein Buch zu lesen, ist – wie jede andere menschliche Aktivität auch – ein utopisches Unterfangen. Als utopisch bezeichne ich jegliche Aktivität, deren anfängliche Absicht im Laufe dieser Aktivität nicht erfüllt werden kann, und die sich mit ihrem angestrebten Ziel nur annähernd begnügen muss, was im Wesentlichen zu der anfänglichen Absicht im Widerspruch steht. Die Bedeutung des Wortes *lesen* intendiert nämlich ein völliges Textverständnis. Dies ist jedoch eine unmögliche Sache. Man kann lediglich – und zwar mit größter Mühe – einen kleineren oder größeren Teil davon erfassen, was der Autor uns zu sagen oder mitzuteilen beabsichtigte, ja was er feststellen wollte – ein gewisser unlesbarer ‚Rest‘ bleibt jedoch immer übrig. Andererseits ist es durchaus möglich, dass wir bei der Lektüre, in die wir recht viel Mühe investieren, Sachverhalte aus dem Text erfassen, die der Autor uns gar nicht sagen ‚wollte‘, die er uns aber unwillkürlich, manchmal sogar wider seinen Willen ‚sagte‘. Diese Janusköpfigkeit der Sprache, so wundersam und authentisch, wurde von mir in zwei Prinzipien, die in *Axiomatica para una nueva Filologia* enthalten sind, formalisiert. Sie lauten folgendermaßen:

1. Alles, was wir sagen, hat eine viel zu enge Bedeutung: es drückt nicht das aus, was wir vermitteln wollten.
2. Alles, was wir sagen, hat eine viel zu weite Bedeutung: es deutet mehr an, als wir beabsichtigten“²

Literarische Texte werden heutzutage nicht nur in gedruckter Buchform gelesen, sie können von unterschiedlichsten Ton- und Bildträgern, auf der Leinwand oder auf dem Bildschirm zugleich abgehört und angesehen werden. Dank den immer zahlreicher werdenden Internetbibliotheken, die für herkömmliche Bibliotheken eine Konkurrenz darstellen, sind sie auf Bildschirmen der Computer jederzeit

² José Ortega y Gasset: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, Warszawa 1980, S. 383f. Die Übersetzung stammt vom Autor des vorliegenden Artikels.

in Sekundenschnelle abrufbar und werden einem neuen medienorientierten Lesertyp zur Verfügung stehen. Nicht nur die Belletristik, sondern das ganze über Jahrtausende hindurch auf Papyrus, Pergament und Papier fixierte Wissensgut der Menschheit wird gerade vor unseren Augen auf ewig (?) digitalisiert und gelangt dank dem allgegenwärtigen, „demokratischen“ Internet immer häufiger an die lesende Weltöffentlichkeit.

Die ersten Jahrzehnte des zwanzigsten Jahrhunderts zeichneten sich durch eine ungewöhnliche Entwicklung der deutschen Filmkunst aus. Die Bedeutung des Films als künstlerisches Phänomen wuchs allmählich. Der Stummfilm war zu Anfang seiner Entstehung als eine banale technische Neuigkeit der Brüder Lumière in Frankreich aufgetaucht, um sich über eine kurze Zeit hinaus von einer verschmähten Jahrmarktmarktunst zu einer Massenkunst ohnegleichen emporzumausern, der Menschen aus allen Volksschichten frönen sollten. Der Film schmeichelte den verschiedensten Geschmäckern des proletarischen und kleinbürgerlichen Publikums in Deutschland und Österreich, paradoxerweise beeinflusste er auch die Herausbildung und Entfaltung einer neuartigen ästhetischen Sensibilität in den kulturellen Elitekreisen Berlins, Münchens, Wiens und anderer großstädtischer Zentren. Gerade dort hatte er eine große emazipatorische Aufgabe zu erfüllen. Einer breiteren Volksschicht, der die sog. hohe Kultur, wie Belletristik, Theater oder Oper nicht vertraut bzw. schwer zugänglich war, erschien der Film als ein zur rechten Zeit herbeigewünschter Nachfolger und idealer Ersatz für ein Buch oder Bühnenstück. Der Filmkunst fiel zwangsläufig die Aufgabe zu, neue überzeugende Mythen zu erfinden und zu gestalten. Der Film selbst wurde zu einer eigenartigen *biblia pauperum* des zwanzigsten Jahrhunderts. „Bewegliche“ (animierte) oder „sich bewegende“ Bilder des sich nach und nach vervollkommnenden Films erweckten naive Hoffnungen, ein neues „demokratisches“, paraliterarisches Medium schaffen zu können, welches in der Lage wäre, die bisher nur den auserwählten Geistesaristokraten zugängliche und verständliche, schwierige hohe Literatur zu ersetzen.

Im Angesicht der wachsenden Bedrohung und herannahenden Katastrophe des Weltkrieges 1914–1918 schien die erzählende deutschsprachige Literatur zu versagen, sie verstummte auch eine Zeitlang. Sie ging von den ästhetischen Kanons des Realismus und Naturalismus grundsätzlich ab und vermengte die Codes der Moderne mit Elementen des Expressionismus und Symbolismus, wodurch sie eine besondere intellektuelle Anstrengungskraft beim anspruchsvollen und gebildeten Lesepublikum erforderte. In diesem Sinne nimmt es nicht wunder, dass extremistische Kulturideologen einen baldigen Niedergang der elitären und als falsch abgestempelten Literatur in ihrer bisherigen Sprachform verkündeten. An deren Stelle sollte eine egalitäre Kunst der bewegten Bilder treten, die dem innerhalb der deutschen Gesellschaft erwachenden modernen demokratischen Zeitgeist entsprechen sollte. Mit dieser Erwartung überschritten die enttäuschten Menschen triumphal den Rubikon der visuellen Ära in der Kulturgeschichte der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts.

Am Ausgangspunkt der vorliegenden Betrachtung soll eine offenkundige Prämisse stehen, dass beide Kultursparten – Literatur und Film – einen vergleichbaren Status haben, wenn es um Vermittlung von wesentlichen und bedeutungsvollen Werten der sog. hohen Kultur geht.

Es gibt keine Literatur, die außerhalb der drei Hauptgattungen Lyrik, Epik und Dramatik bestehen würde. Infolge ihrer Erweiterung um neue Untergattungen, die sich mitunter der Belletristik auch entziehen, ist der Film kein Gegenpol mehr zur Literatur, ja er scheint sich sogar mit ihr fest verbündet zu haben. Unablässige Veränderungen, die in der Massenkommunikation eintreten, lassen eine multidimensionale Perspektive auf die sog. alten und neuen Medien zu, deren gegenseitige Relationen zueinander recht komplex sind. Zwischen alten und neuen Medien gibt es nämlich wechselseitige Berührungspunkte und Interferenzen, die von Medienforschern mit dem Begriff der Intermedialität bezeichnet werden. Eine intermediale Analyse will sich nicht zum Ziel setzen, Film und Buch unmittelbar zu vergleichen, wie die Literaturwissenschaft es einst zu tun pflegte. Sie richtet ihr Augenmerk auf multimediale Kontexte und intermediale Relationen innerhalb der einzelnen Literaturgattungen. Die Entwicklung neuer Medien stellt das Bild und den Ton in den Vordergrund und belässt so die Schrift im Hintergrund. Die Visualität als Hauptzugang des Menschen zur Welt ist ein zuverlässiges Instrument zur Schöpfung der fiktionalen Wirklichkeit. Sie trotz aller literarischen und filmischen Unterschieden und bleibt somit eine wichtige Schnittstelle zwischen Buch und Film. Die Visualität konstituiert das Phänomen der Intermedialität, die im Zusammenhang mit den sich verändernden Gewohnheiten der Menschen einen privilegierten Platz in der Gesellschaft erringt.³

Wenn es um filmische Transformationen von anerkannten literarischen Werken geht, so kann man intertextuelle Bezüge rekonstruieren, die zwischen dem literarischen Vorbild und der Filmversion bestehen. Dabei werden verkrustete Strukturelemente und überholte Muster der Literatur- und Filmästhetik in Frage gestellt. Literaturgeschichte und Filmgeschichte werden indes zu Komponenten einer größeren Mediengeschichte. Die Wissenschaft ist auf dem Wege, schnellstens zu einer zeitgemäßen Betrachtung der Literatur- und Filmkunst als einer Geschichte von vielfach verschränkten Medien zu gelangen.⁴

Was ist und wonach strebt das verhältnismäßig junge Filmmedium in der Zeit der fortschreitenden Visualisierung der Massenkultur? Eine derart formulierte Frage lässt sich nicht eindeutig beantworten. Zunächst der Stumm-, dann der Tonfilm übernahm von der Literatur (in Konkurrenz mit anderen visuellen Künsten, z.B. Schauspiel- oder Opernkunst) die Funktion, verschiedene ästhetische Sinneseindrücke hervorzubringen. Er wurde zum allgegenwärtigen Erzähler und Lieferanten neuartiger Mythen, die die gegenwartsbezogene Wirklichkeit der Menschen umschreiben

³ vgl. Michael Staiger: *Faust verfilmt. Gründgens – Murnau – Clair*. Der Deutschunterricht 1/99. S. 120-127 passim.

⁴ Joachim Paech: *Literatur und Film*, Stuttgart 1997, S. 80. Zit. nach: Michael Staiger: op. cit., Anm. 4.

und deuten. Das Film- und Literaturmedium unterscheiden sich jedoch grundsätzlich, wenn es um ihre Entstehungsbedingungen und Aktivitätsstrategien geht. Der literarische Autor bleibt ein individueller Erzeuger und richtet sein Werk an einen individuellen Leser, während sich der Film als Produkt eines mehr oder weniger insitutionalisierten Produzententeams an einen Massenabnehmer wendet. Der individuelle Filmregisseur ist der am meisten exponierte Teil eines solchen Teams.

Ein Film oder eine Fernsehinszenierung, die die Bedingungen einer gelungenen Umsetzung der Textvorlage in die neuen Medien erfüllen, sind imstande, den Studenten sowohl ästhetische als auch inhaltliche Vorzüge des literarischen Werkes näher zu bringen. Indem sie bestimmte Tatsachen und Umstände visuell darstellen, können sie auch versuchen, dem epischen oder dramatischen Treueprinzip gerecht zu werden. Auch Filme mit aufgenommenen Lyrikrezitationen haben da eine tiefere Bedeutung, denn sie helfen lyrische Wahrnehmungsinhalte visualisieren. Begriffe, wie *Verfilmung*, *Inszenierung* oder *Filmadaption* (auch *Adaptation*)⁵, implizieren seit ihrer Entstehung einen Wunsch nach Treue, die sich unvermittelt auf die literarische Vorlage beziehen sollte. Es drängt sich dabei die Frage auf, ob eine Verfilmung eine getreue Umsetzung ins andere Medium oder vielmehr eine willkürliche, nach Kriterien subjektiver Entschlüsselung vorgenommene Interpretation der Textvorlage mit einschließen sollte. Verfilmungen sind historisch dadurch belastet, weil die Kritiker dazu neigten, den Buchtext als Ausgangspunkt mit dem Film als Endeffekt zu vergleichen. Die Filmtreue in Bezug auf das Werkoriginal galt bis unlängst eben als ein unüberwindbares Axiom, das sich noch an den Prämissen der positivistischen Literaturauffassung des 19. Jahrhunderts orientierte. Das Treueprinzip darf aber wegen der früher schon erwähnten Wesensunterschiede zwischen Buch und Film nicht verabsolutiert werden. Vielmehr geht es hier um eine intermediale Analyse, die es unterlässt, Buch und Film zu vergleichen, sondern den Versuch unternimmt, intermediale Bezüge beider Kunstformen in den Blickpunkt zu stellen.⁶

Eine Literaturverfilmung darf nicht lediglich mit denjenigen Instrumenten erforscht werden, die für die Analyse literarischer Werke bestimmt sind. Sie ist und bleibt ein selbständiges Kunstwerk, welches durch die Wahl des bearbeiteten, gleichen Stoffes in einem intermedialen Verhältnis zu dem literarischen Vorbild steht. Der Übergang vom Buch zum Film kann als ein gewaltiger Umformungsprozess aufgefasst werden, „der die Ablösung des Zeichensystems ‚literarischer‘ Text durch das neue Zeichensystem ‚Film‘ charakterisiert und so zu einer neuen Verbindung von Literatur und Film führt.“⁷ Eine Literaturverfilmung drückt somit eine persönliche

⁵ Adaption – Umarbeitung eines literarischen Werkes mit der Absicht, es den Erfordernissen einer anderen literarischen Gattung oder eines anderen Kommunikationsmediums (z.B. Film, Fernsehen) anzupassen. Duden – Deutsches Universalwörterbuch 2001.

⁶ Vgl. Michael Staiger: *Faust verfilmt.Gründgens – Murnau – Clair*. Der Deutschunterricht 1/99. S. 120-127.

⁷ Franz-Josef Albersmeier/Volker Roloff (Hg.): *Literaturverfilmungen*, Frankfurt 1989; hier aus: Vorwort, S. 11. Zitiert nach: Michael Staiger, op. cit.

Interpretation und Lesart des schriftlichen Vorbilds aus und fungiert nicht als dessen Übersetzung.⁸

Filme, ähnlich wie epische und dramatische Literaturwerke, widerspiegeln und deuten eine fiktive Wirklichkeit. Unter einer gelungenen Filmadaption des literarischen Werkes wäre eine solche zu verstehen, die das Interesse des ästhetisch aufgeweckten Zuschauers erregt und ihn zur Lektüre des verfilmten Buches animiert. Es kann aber durchaus vorkommen, dass eine unangemessene Adaption ihn entmutigt und eine Interesselosigkeit für die vom Filmregisseur präsentierte Werkinterpretation nach sich zieht. Der Zuschauer kann durch einen gelungenen Film und die dort visuell dargestellten fiktiven Episoden seine Ängste und Emotionen so gut wie hautnah ausleben, er kann sich in Schicksale fremder Menschen hineinprojizieren, in denen er sich mit allerlei Widersprüchlichkeiten konfrontiert sieht. Dadurch ist er imstande, psychologische Erfahrungen zu sammeln. In diesem Sinne weisen Filme und Fernsehspiele eine den Werken der Belletristik vergleichbare Funktion und Bedeutung auf und können sowohl in den schulischen als auch akademischen Bildungsprozess integriert werden. Sie eröffnen einem jungen Rezipienten den Zugang zu Romanen, Erzählungen oder Dramen; das Interesse für das Buch wird häufig erst recht im Nachhinein geweckt. Dies bedeutet aber keinen Nachteil und kann zu einem vertieften Verständnis von Literatur führen.⁹

Helmut Kreuzer, Literaturwissenschaftler und Experte für Bildschirmmedien, unterscheidet vier Arten der Filmadaption. Jede dieser Arten kennzeichnet einen unterschiedlichen Grad der Annäherung, Umsetzung und Deutung der literarischen Vorlage:

- Adaption als Aneignung des literarischen Rohstoffes
(Der Regisseur gestaltet das grobe Handlungsgerüst nach der literarischen Vorlage samt Figuren, die er für seinen Film für notwendig hält. Es handelt sich in diesem Falle um keine Literaturverfilmung, sondern um einen eigenständigen Film, der freizügig mit der Vorlage umgeht.)
- Adaption als Illustration (Bebilderung) der Literatur
(Sie hält sich möglichst streng an den Handlungsverlauf und die Figurenkonstellation der literarischen Vorlage. Dialoge der Vorlage werden teilweise sogar wörtlich übernommen, manchmal auch ein längerer, aus dem Hintergrund gesprochener, auktorialer Text.)
- Adaption als Transformation
(Übertragen ins Bild wird hier nicht der Inhalt des literarischen Textes, sondern die Form-Inhalt-Beziehung. Ihr Sinn und ihre spezifische Wirkungsweise werden erfasst und in das andere Medium mit anderer Kunst- und Darstellungsart

⁸ Michael Staiger, op.cit.

⁹ Günter Lange: *Film und Fernsehspiel im Unterricht*. /in:/ Taschenbuch des Deutschunterrichts. Grundfragen und Praxis der Sprach- und Literaturdidaktik. Band 2. Literaturdidaktik: Klassische Form, Trivialtexte, Gebrauchstexte. Hrsg. von Günter Lange, Karl Neumann, Werner Ziesenis; Baltmannsweiler 2003, S.705–706.

transponiert. Im Endeffekt entsteht ein „analoges“ Werk. Eine interpretierende Transformation strebt danach, den Sinn eines literarischen Werkes zu erfassen und wiederzugeben, ohne es ersetzen zu wollen.)

– Adaption als Dokumentation

(Sie bedeutet im engen Sinne keine Literaturverfilmung, sondern ein verfilmtes Theater, das in besonderem Maße entweder für die Leinwand oder für den Bildschirm bestimmt ist.)¹⁰

Kreuzers Typologie ist hierarchisch aufgebaut und gibt einen Überblick über die Gesamtkonzeption einer Adaption, ohne auf deren inhaltliche Prioritäten einzugehen. Diese werden in einer anderen umfangreicheren Typologie von Wolfgang Gast modellhaft begründet:

– *die aktualisierte Adaption*

Diese Adaptionsart modernisiert und aktualisiert einen literarischen Stoff der Vergangenheit durch eine neue Interpretation und Inszenierung, indem sie ihn auf die Gegenwart bezieht.

– *die aktuell-politisierende Adaption*

Die Vorlage wird der aktuellen politischen Situation angepasst, sodass die Adaption eine neue Funktion bekommt.

– *die ideologisierende Adaption*

Diese Form der Adaption ist typisch für totalitäre Staaten. Als Beispiele mögen zwei Filme dienen: Storms *Schimmelreiter* (verfilmt 1933 in NS-Deutschland) und Fontanes *Effi Briest* (verfilmt 1967 in der DDR).

– *die historisierende Adaption*

Sie bezieht sich entweder auf das geschichtliche Kostüm oder die bewusste Herausarbeitung des Historischen, das unter der Oberfläche liegt.

– *die ästhetische Adaption*

Nicht nur der Inhalt der literarischen Vorlage, aber auch ihre ästhetische Rezeption werden filmisch transponiert (*Effi Briest*, verfilmt von Rainer Werner Fassbinder).

¹⁰ Helmut Kreuzer: *Medienwissenschaftliche Überlegungen zur Umsetzung fiktionaler Literatur. Motive und Arten der filmischen Adaption.* /in:/ Eduard Schäfer (Hrsg): *Medien und Deutschunterricht. Vorträge des Germanistentages Saarbrücken 1980.* Tübingen 1981, S. 36ff. Zitiert nach: Lange, Günter: *Film und Fernsehspiel im Unterricht.* /in:/ Taschenbuch des Deutschunterrichts. Grundfragen und Praxis der Sprach- und Literaturdidaktik. Band 2. Literaturdidaktik: Klassische Form, Trivialtexte, Gebrauchstexte. Hrsg. von Günter Lange, Karl Neumann, Werner Ziesenis; Baltmannsweiler 2003, S. 706.

– *die psychologische Adaption*

Psychologische Aspekte der Figurenkonstellationen und Konfliktlösungen werden in dieser Art der Adaption ganz besonders unterstrichen. Sie können durchaus über die Vorlage hinausgehen.

– *die popularisierende Adaption*

Diese Adaptionsform umfasst Verflmungen, die schwierige und sperrige Passagen der literarischen Vorlage entsprechend verkürzen oder umarbeiten, sodass der Film ohne größere Mühe vom durchschnittlichen Zuschauer verstanden werden kann. Häufig bereitet die Zuordnung zur popularisierenden Adaption wegen subjektiver Strenge des Beurteilers Schwierigkeiten (Beispiel: Die Verfilmung des *Schimmelreiter* von Alfred Weidenmann).

– *die parodierende Adaption*

Sie wird selten verwendet und beruht auf komisch-satirischer Verspottung zu meist trivialer oder pathetischer Vorlagen (Beispiel: die Griseldi-Verfilmung nach dem Roman von Hedwig Courths-Mahler).¹¹

Wenn man Filmadaptionen als ergänzende Medien im akademischen Unterricht gelten lässt, soll man sein Augenmerk stets auf die entsprechende Motivation richten. Sie erfüllen eine durchaus positive Funktion bei der Aneignung der Literaturwerke durch die Studenten. Einer anspruchsvollen Filmadaption kommt – wie bereits erwähnt – die Aufgabe zu, den Studenten dazu anzuregen, zum Text der literarischen Vorlage zu greifen. Manchmal kann dabei auf die Lektüre des vollständigen literarischen Werkes verzichtet werden; es genügt bloß, dessen Abschnitte zu lesen, die der Film künstlerisch besonders gut ausgeleuchtet oder aber verflacht und trivialisiert hat.

Adaptionen literarischer Werke sind visuelle Interpreten und Vermittler zugleich zwischen der Fiktivität eines aufgearbeiteten Literaturstoffes und der „normalen“, gelebten Wirklichkeit. Daher provozieren sie den Zuschauer zu einer direkten Auseinandersetzung mit den Problemen der filmischen Wirklichkeit, deren fiktive Situationskonstellationen sich ins Raster der Alltagswirklichkeit einordnen lassen.

Beim Betrachten des Films sind spontane Zuschauerreaktionen zu berücksichtigen. Sie erfüllen eine wichtige Funktion bei der Filmanalyse und können eine ganze Reihe von Fragen beantworten, z.B. nach der Wirkung des Films, deren Ursachen und den beliebtesten Filmsequenzen, die nachhaltige Eindrücke hinterlassen. Die Studenten müssen die Absicht des Dozenten kennen und akzeptieren lernen, warum er die gegebene Filmadaption im Literaturseminar einsetzt. Von großer motivierender Bedeutung ist dabei die Idee, sie mit der literarischen Vorlage zu vergleichen.

¹¹ Wolfgang Gast: *Literaturverfilmung*. Bamberg 1993, S. 49–52. Zitiert nach: Günter Lange: op. cit., S. 707.

Die Grundlage für eine ausführbare Strukturanalyse der Filmadaption oder Fernsehinszenierung könnte ein entsprechendes, detailliertes Drehbuch bzw. Protokoll sein. Angefertigt werden sie durch Studententeams unter der Leitung des Seminarleiters. Diese Teams sollten bestimmte Aspekte und Details möglichst nach jeder Filmsequenz genau protokollieren, um zu vergleichbaren Ergebnissen zu gelangen. Folgende Komponenten lassen sich dabei erstellen:

- eine Inhaltsanalyse
- die Bauformen der Handlung (Struktur und Spannungsaufbau)
- eine Beschreibung der Personenkonstellation
- eine Charakteristik einzelner Personen
- Verwendung von Musik
- Einsatz und Funktion von Geräuschen
- die Montagetechnik
- die Verwendung von Einstellungsperspektiven und Kamerabewegungen. Überlegungen zu ihrer filmischen Funktion.

Erst nach der Berücksichtigung und Erarbeitung dieser Aspekte können kritische und ideologiekritische Diskussionen in die Gesamtbewertung des Films einbezogen werden.¹²

Bei entsprechenden Zeitreserven kann die Filmprojektion im Literaturseminar wiederholt werden. Operiert man zusätzlich noch mit Kürzungen, Filmausschnitten und der sog. Zeitlupe¹³, lässt sich eine entsprechende akademische Diskussionsbasis schaffen. Der Diskussion sollte eine problemorientierte Filmanalyse vorangehen, die auf spontane Reaktionen der Zuschauer Rücksicht nimmt, für die der Film oft eine gewisse Konfrontation mit ihrer eigenen Wirklichkeit bedeutet. Eine solche Konfrontation ist von vornherein intendiert und will die Studenten zur kreativen Diskussion veranlassen.

So manche Literaturtexte sind fast an der Grenze filmischer Transponierbarkeit und widerstehen hartnäckig jeglicher Visualisierung durch die Filmkunst. Franz Kafkas Texte lassen sich z. B. ohne weitgehende künstlerische Kompromisse und Verluste kaum ins Filmische übertragen. Die Verfilmungen seiner Prosa machen einem kritischen Betrachter besonders deutlich, dass der Film in der Konfrontation mit der unergründbaren Tiefe des Wertkunstwerkes seicht und verflachend erscheint.

Literaturverfilmungen zeichnen sich durch unübertreffliche Vorzüge aus, die sowohl ästhetischer und interkultureller als auch didaktischer Art sind. Audiovisuelle Perzeption durch den Filmbetrachter und –hörer zugleich sowie Dekodierung (Dechiffrierung) des Literaturtextes durch den Leser müssen einander durchaus nicht stören, im Gegenteil – sie können sich gegenseitig unterstützen. Es unterliegt

¹² Vgl. Günter Lange: *Film und Fernsehspiel im Unterricht*. /in:/ Taschenbuch des Deutschunterrichts, op. cit., S. 712–720 passim.

¹³ Zeitlupe: (Film) *Verfahren, bei dem die auf einem Film, einem Video aufgenommenen Vorgänge, Szenen bei der Wiedergabe in stark verlangsamttem Tempo erscheinen*. Duden – Deutsches Universalwörterbuch 2001.

keinem Zweifel, dass neuartige Formen der Filmkunst auf althergebrachte Formen der literarischen Überlieferung einwirken. Autoren der Gegenwart scheinen ihre Werke oft mit einem „filmischen“ Auge zu gestalten, oder aber mit einem „musikalischen“ Ohr zu komponieren. Hervorragende Verfilmungen der Belletristik tragen zur Bereicherung und Vertiefung der literarästhetischen Werte bei. Sinnvoll im Literaturstudium eingesetzt, helfen sie so manche literaturdidaktische Komplexität vereinfachen. Sie verhelfen dem Text zur Klarheit und Transparenz, und zwar dann, wenn sie große historische, psychologische und soziale Stoffe gekonnt ergründen, aber auch dann, wenn sie kleinere Motive andeuten und neue ursächliche Zusammenhänge erstellen.

Das Vorurteil über verflachende oder simplifizierende Literaturverfilmungen und Filmadaptionen hält der gegenwärtigen Literatur- und Filmforschung nicht mehr stand. Vorwürfe dieser Art gereichen dem Film indes zur Ehre: er ist mitunter imstande, klaffende Lücken des literarisch Unsagbaren zu füllen und die Unermesslichkeit dichterischer Vorstellungskraft auszuloten.

Bibliographie:

- ALBERSMEYER, Franz-Josef/ Roloff, Volker (Hg.): *Literaturverfilmungen*; Frankfurt 1989
- HICKETHIER, Knut: *Literatur und Film. Ein spannungsvolles Verhältnis oder: Über die Lust, sich Geschichten in Bildern erzählen zu lassen.*
<http://www.aww.uni-hamburg.de/hickethier.pdf>
- GAST, Wolfgang: *Literaturverfilmung*; Bamberg 1993
- KREUSER, Helmut: *Medienwissenschaftliche Überlegungen zur Umsetzung fiktionaler Literatur. Motive und Arten der filmischen Adaption.* /in:/ Eduard Schäfer (Hrsg): *Medien und Deutschunterricht. Vorträge des Germanistentages Saarbrücken 1980; Tübingen 1981*
- LANGE, Günter: *Film und Fernsehspiel im Unterricht.* /in:/ Taschenbuch des Deutschunterrichts Grundfragen und Praxis der Sprach- und Literaturdidaktik. Band 2. Literaturdidaktik: Klassische Form, Trivialtexte, Gebrauchstexte. Hrsg. von Günter Lange, Karl Neumann, Werner Ziesenis; Baltmannsweiler 2003.
- ORTEGA Y GASSET, José: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*; Warszawa 1980
- PAEH, Joachim: *Literatur und Film*; Stuttgart 1997
- SCHÄFER, Eduard: (Hrsg): *Medien und Deutschunterricht. Vorträge des Germanistentages Saarbrücken 1980; Tübingen 1981*
- STAIGER, Michael: *Faust verfilmt. Gründgens – Murnau – Clair.* Der Deutschunterricht 1/99.
- TASCHENBUCH des Deutschunterrichts. Grundfragen und Praxis der Sprach- und Literaturdidaktik. Band 2. Literaturdidaktik: Klassische Form, Trivialtexte, Gebrauchstexte. Hrsg. von Günter Lange, Karl Neumann, Werner Ziesenis; Baltmannsweiler 2003

