

Hanich · Wulff (Hrsg.)

AUSLASSEN, ANDEUTEN, AUFFÜLLEN

Julian Hanich · Hans Jürgen Wulff (Hrsg.)

AUSLASSEN, ANDEUTEN, AUFFÜLLEN

Der Film und die Imagination des Zuschauers

Wilhelm Fink

Dieser Band dokumentiert die Forschungsergebnisse einer filmwissenschaftlichen Tagung, die im Dezember 2010 im ICI Berlin stattfand. Die Herausgeber danken allen Beteiligten.

Ein besonderer Dank geht an Natalie Voß Contreras für ihre unermüdliche Hilfe beim Redigieren der Texte. Gedruckt wurde der Band mit freundlicher Unterstützung des Exzellenzclusters „Languages of Emotion“ der Freien Universität Berlin und der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestattet.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Jens Ludewig
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5398-3

INHALT

JULIAN HANICH

Auslassen, Andeuten, Auffüllen

Der Film und die Imagination des Zuschauers – eine Annäherung. 7

I. THEORIEN DES AUSLASSENS, ANDEUTENS, AUFFÜLLENS

ECKHARD LOBSIEN

Leerstellen, Unbestimmtheiten, schematisierte Ansichten

Zur Phänomenologie des Auslassens und Andeutens 35

MARKUS RAUTZENBERG

Evokation

Zur non-visuellen Macht der Bilder – eine Forschungsskizze 49

JENS BONNEMANN

Zwischen Wahrnehmung und Imagination

Jean-Paul Sartres (nie geschriebene) Phänomenologie des Films 69

II. FILMISCHES AUSLASSEN UND ANDEUTEN

CHRISTINE N. BRINCKMANN

Paradoxien der Zeitraffung 93

GUIDO KIRSTEN

Die Auslassung als ‚Wirklichkeitseffekt‘

Ellipsen und Lateralellipsen im Film 107

GUIDO HELDT

Hör-Spiele

Filmmusik und Imaginationssteuerung 121

III. DIE IMAGINATION DES ZUSCHAUERS IM DOKUMENTAR- UND STUMMFILM

BRITTA HARTMANN

„Anwesende Abwesenheit“

Zur kommunikativen Konstellation des Dokumentarfilms 145

URSULA VON KEITZ

Referenz und Imagination im Dokumentarfilm 161

FRANK KESSLER

Die Imagination des Zuschauers – der imaginierte Zuschauer 181

CLAUS TIEBER

Zur Inszenierung der Stimme

Visuelle Anleitungen zur Interpretation des Nicht-Hörbaren

im Enrico-Caruso-Film *My Cousin* 191

IV. TRANSMEDIALE IMAGINATIONEN

JENS EDER

Transmediale Imagination 207

JULIAN HANICH

Große Erwartungen

Literaturverfilmungen und die Imagination des Lesers 239

FABIENNE LIPTAY

La double vie de l'image

Veronikabilder zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit 263

VERZEICHNIS DER AUTORINNEN UND AUTOREN 279

JULIAN HANICH

GROSSE ERWARTUNGEN

Literaturverfilmungen und die Imagination des Lesers

Abstract

Verfilmungen illusionsbildender Romane lösen bei Zuschauern, die zuvor das Buch gelesen und dabei eine starke Bindung an den Text entwickelt haben, häufig eine stereotype Reaktion aus: Die Leser sind unzufrieden, ja enttäuscht. Dieser Aufsatz schlägt eine psychologische Hypothese für die Gründe dieser Unzufriedenheit vor und stützt sie mit einer vergleichenden Phänomenologie und Rezeptionsästhetik. Weil vielen Lesern der illusionsbildende Roman wichtig ist, wünschen sie sich, der Film solle so aussehen, wie sie sich selbst die Welt des Textes imaginiert haben. Die Verfilmung würde auf diese Weise eine Anerkennung der eigenen Roman-Konkretisierung bedeuten. Diese Hoffnung wird häufig enttäuscht, weil die Romanwelt im Film in eine andere, sehr konkrete Form gebracht wurde. Da der Leser seine eigene Version nicht dagegenhalten kann, scheint diese gleichsam von jemand anderem ersetzt – der Leser unterliegt in einem ‚Konkurrenzkampf‘ der Konkretisierungen. In eine Position der Machtlosigkeit gebracht, fühlt er sich gekränkt und enttäuscht. Diese psychologische Hypothese ist eng verknüpft mit dem Konzept der Meinigkeit: Aufgrund der unterschiedlichen medialen Rezeptionskonstellationen und der verschiedenen mentalen Tätigkeiten empfinde ich als Zuschauer das zuvor gelesene Buch im Kontrast zur gerade ablaufenden Verfilmung in einem höheren Maße als zu-mir-gehörig, als von mir konkretisiert, als meinig. Dass meine großen Erwartungen vom Film nicht erfüllt werden, wird mir im Kino insbesondere aufgrund der unterschiedlichen Grade an Meinigkeit bewusst.

I. Die Enttäuschung des Lesers über die Verfilmung¹

Warum sind Leser von illusionsbildender Literatur häufig so enttäuscht, ja gelegentlich sogar entrüstet über die Verfilmung?² Worin liegt der Grund für den Ausruf „Aber der Roman hat mir besser gefallen!“? Wieso scheint dieses Problem,

1 Ich danke Philipp Hübl, Eckhard Lobsien und Hans Jürgen Wulff für wichtige Hinweise zu diesem Aufsatz.

2 Ich beziehe mich in diesem Aufsatz vor allem auf illusionsbildende Roman-Verfilmungen, da diese einen Großteil der Literaturadaptionen ausmachen. Vgl. Brian McFarlane, „Reading Film and Literature“, in: *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, hg. v. Deborah Cartmell/Imelda Whelehan, Cambridge: Cambridge University Press, 2007,

trotz jahrelanger filmwissenschaftlicher Bemühungen um das *medial Spezifische* der Adaption, nicht aus der Welt zu kriegen?³ Diese Fragen verlangen nach einer Antwort, gerade weil sie so alltäglich scheinen und sich bei jeder passenden Gelegenheit aufs Neue stellen. Das Problem der Leser-Enttäuschung selbst mag mit dieser Antwort nicht zum Verschwinden zu bringen sein – zumindest für die Verfilmungen *illusionsbildender* Romane, die einen sehr gewichtigen Anteil unter den Adaptionen einnehmen, lassen sich Gründe für die Unzufriedenheit nennen. In diesem Aufsatz werde ich deshalb versuchen, eine *psychologische Hypothese* über die Enttäuschung des zum Zuschauer gewordenen Lesers illusionistischer Romane vorzulegen und sie mit einer *vergleichenden Phänomenologie und Rezeptionsästhetik* zu stützen. Meine Überlegungen zu den enttäuschenden Fällen sind freilich nicht mit der Behauptung gleichzusetzen, es gäbe keine befriedigenden oder gar beglückenden Adaptionen. Warum es trotz der im folgenden beschriebenen Gründe immer wieder gelungene Fälle gibt, die nicht zur Enttäuschung des Lesers führen, steht auf einem anderen Blatt. In diesem Aufsatz interessiert mich lediglich die Frage: Woher rührt die Enttäuschung?

Gleich zu Beginn möchte ich einem Eindruck mit aller Entschiedenheit entgegenreten, der sich beim Überfliegen meiner Thesen einstellen könnte: Dieser Aufsatz ist kein Plädoyer für die Überlegenheit der Literatur. Er ist erst recht kein Argument für eine normative Hoch- und Populärkultur-Hierarchie. Und er will auch keine Neuauflage des Werktreuestreits der Literaturverfilmung anzetteln. Es geht schlicht um eine Hypothese zu einem erklärungsbedürftigen Phänomen. Wer die allseits bekannte Enttäuschung über die Literaturverfilmung mit dem Hinweis abtut, man habe es hier mit zwei unterschiedlichen Medien zu tun, die sich nicht vergleichen lassen, macht sich des blasierten Connaissanceurtums verdächtig, da er die Erfahrung vieler Nichtexperten als naiv beiseite schiebt. Um den Adaptionsforscher Brian McFarlane als Gewährsmann zu zitieren: „There is not much point in merely insisting that a film is a film, whether or not it is adapted from a literary source, and that the latter is of no consequence when it comes to our response to the film.“⁴ Wir sollten uns als Medienwissenschaftler nicht klammheimlich aus

S. 15-28, S. 19. Manches davon trifft aber auch auf die Adaptionen von Kurzgeschichten und Epen, Theaterstücken und Gedichten zu.

3 Auch Brian McFarlane, der sich seit Langem mit Adaptionen beschäftigt und mit *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation* (Oxford: Oxford University Press, 1996) ein maßgebliches Buch zur Debatte beigetragen hat, gibt zu, dass dieses Problem nicht einmal in wissenschaftlichen Arbeiten aus der Welt zu schaffen sei: „Perhaps this means that the authors of such works have not adequately surveyed the critical field of recent decades; perhaps it [...] means that no amount of serious discourse ever really disposes of the discontent expressed in ‚It wasn’t like that in the book.‘“ S. 16. Anstatt sich diesem offenbar nicht verschwinden wollenden Problem zu stellen, geht MacFarlane allerdings davon aus, es sei produktiver andere Fragen zu stellen: Was verbindet Literatur und Film? Welche intertextuellen Bezüge trägt der Filmzuschauer an die Adaption über das Buch hinaus heran? Welche Nähe besteht zu den anderen Künsten? Etc.

4 McFarlane, S. 18.

dem Staub machen, wenn es um populäre Missverständnisse geht. Im Gegenteil: Die Frage sollten wir mit den *uns* gegebenen Mitteln zu beantworten versuchen.

Wenn nun weiter unten bisweilen von den Vorzügen der Literatur die Rede ist, so heißt das mitnichten, die Literatur sei *insgesamt* ‚besser‘, ‚ästhetisch wertvoller‘ oder was es an kunstrichterlichen Einlassungen sonst noch gibt. Zum einen wäre die Behauptung medientheoretisch naiv, ein Medium könne nicht *in mancher Hinsicht* Vorzüge vor einem anderen haben. Zum anderen findet sich in diesem Aufsatz schlichtweg kein Platz, um die Vorzüge des *Films* dagegenzustellen. Sie sind auch nicht das Thema, denn im Zentrum steht der Vergleich in eine Richtung: Der Film wird mit dem zuvor gelesenen Buch verglichen, nicht umgekehrt. Die Leseerfahrung der *novelization* – also der auf einem Film basierende Roman – und die damit einhergehenden Frustrationen stehen hier nicht zur Debatte.⁵

Worauf läuft mein Erklärungsvorschlag hinaus? Häufig wird davon ausgegangen, dass die Adaption eine ernüchternde Verknappung und Verkürzung darstellt – uns also nur eine Zusammenfassung oder einen „Filmdigest“ präsentiert, in den Worten von André Bazin.⁶ So beträgt die Lesezeit von *Krieg und Frieden* in der kompletten Hörbuchfassung von Ulrich Noethen etwa 67 Stunden; King Viders Filmversion von 1956 dauert dreieinviertel Stunden. Gegen dieses quantitative Argument ist nichts einzuwenden: Wir sind als Zuschauer häufig frustriert, weil der Film uns persönlich wichtige Figuren, Schauplätze oder Ereignisse vorenthält und deshalb *zu wenig* bietet. Doch daneben gibt es ein Argument, das in gewisser Weise mit einem *Zuviel* des Films zu tun hat. *Im Vergleich* zur vorangegangenen Roman-Lektüre weist die Adaption ein Zuviel an Dominanz durch das Medium auf. Vor allem aber kennzeichnet die Verfilmung ein Zuviel an Konkretheit der Darstellung, die sich der persönlichen Vorstellung des Buches machtvoll entgegenstellt.

Meine These lautet: Weil vielen Lesern der illusionsbildende Roman wichtig ist, wünschen sie sich, dass der Film so aussieht, wie sie sich selbst die Welt des Textes imaginieren (oder besser: sich *erinnern*, sie imaginiert zu haben). Die Verfilmung würde auf diese Weise eine *Bestätigung* der eigenen Roman-Konkretisierung darstellen. Anders gesagt: Der eigenen Konkretisierung würde durch die objektivier-

5 Siehe hierzu unter anderem Jan Baetens, „From Screen to Text. Novelization, the Hidden Continent“, in: *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, hg. v. Deborah Cartmell/Imelda Whelehan, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

6 André Bazin, „Adaptation, or the Cinema as Digest“, in: *Film Adaptation*, hg. v. James Naremore, New Brunswick: Rutgers University Press, 2000, S. 21. Bazin sieht in diesem Digest-Verfahren „the very principle of cinematic adaptation, whose aim is to simplify and condense a work from which it basically wishes to retain only the main characters and situations.“ S. 25. Siehe hierzu auch Brian McFarlane: „With the adaption of novels, the essential process is excision of one kind or other: either a paring down or the surgery that removes whole sections, subplots and sets of characters.“ McFarlane, S. 24. Umgekehrt ist es bei Kurzgeschichten- oder Short-Story-Verfilmungen, wo Elemente hinzugefügt werden, siehe Robert Siodmaks *THE KILLERS* (nach Ernest Hemingway) oder John Fords *STAGECOACH* (nach Ernest Haycox).

Form der Adaption eine wohlthuende *Anerkennung* zuteil. Mit dieser Anerkennung ginge gleichzeitig das positive Gemeinschaftsgefühl einher, Teil eines ästhetischen *sensus communis* zu sein: Nicht nur ich alleine, auch andere haben die gleichen Visualisierungen und Gefühle beim Lesen des Romans.

Der Unmut über die Literaturverfilmung – zumindest über die Adaptionen illusionenbildender Romane – basiert auf einer Enttäuschung dieser Hoffnung. Die imaginierte Romanwelt wird in der Verfilmung nämlich in eine *andere* und noch dazu sehr *konkrete* Form gebracht und mit den forcierten Mitteln des Kinos als endgültig präsentiert. Die fremde Konkretisierung ist unwiderlegbar abgeschlossen und öffentlich gemacht. Da ich meine Version der Romanwelt nicht dagegenhalten kann, wird diese gleichsam von jemand anderem ersetzt. Ich unterliege als Leser gewissermaßen in einem Konkurrenzkampf der Konkretisierungen. In eine Position der Machtlosigkeit gebracht, fühle ich mich gekränkt.⁷ Diese psychologische Hypothese – und als solche würde ich meinen Vorschlag gerne verstanden wissen – ist eng geknüpft an einen Aspekt, der sich mit dem Ausdruck *Meinigkeit* auf den Punkt bringen lässt: Das von mir in der Lektüre konkretisierte ästhetische Objekt des Romans wird mitsamt dem Buch, das ich dazu in der Hand halten muss, meist stärker als *meines* empfunden als die nachfolgende Verfilmung auf der Kinoleinwand.

7 Wie stark lässt sich diese These generalisieren? In zwei experimentellen Studien fanden Wissenschaftler um die Medienpsychologin Melanie C. Green beinahe das Gegenteil heraus: Wer zuerst den Roman liest und dann die Verfilmung sieht, erlebt häufig einen erhöhten *transportation*-Effekt – die Immersion in die fiktionale Welt wird erleichtert. Green et al. spekulieren, dass dies mit dem unterschiedlichen kognitiven Rezipienten-Aufwand zwischen den Medien Literatur und Film zu tun haben könnte: „Perhaps having a first exposure to a narrative in the supposedly more-effortful medium [of literature] gives individuals the best of both worlds. They can help create the narrative world through imagination on a first reading, but then relax and enjoy the story unfolding when watching it again in a film version. Individuals may be less motivated to add their own imaginative input to a written text once they have already experienced a film version.“ S. 533. Abgesehen von dieser Spekulation über die Unterschiede im kognitiven Aufwand, sind diese Studien noch in weiterer Hinsicht mit Vorsicht zu genießen. Denn zum einen wurde nur die Wirkung hinsichtlich der *transportation* (i.e. Immersion) untersucht – eine Aussage über die Enttäuschung des Zuschauers, die trotz der erleichterten Immersion eingetreten sein könnte, wurde nicht getroffen. Zum anderen geben selbst Green et al. zu, dass die Untersuchung mit anderen Arten von Büchern und Filmen repliziert werden müsste. In beiden Fällen wurden Verfilmungen gewählt, die vergleichsweise nah am Buch blieben: HARRY POTTER AND THE CHAMBER OF SECRETS (Buch: Joanne K. Rowling, 1998; Film: Chris Columbus, 2002) und THE RAINMAKER (Buch: John Grisham, 1995; Film: Francis Ford Coppola, 1997). Im Fall von HARRY POTTER kommt hinzu, dass es sich bereits um die zweite Verfilmung eines Romans aus der Serie handelte. Viele Probanden könnten vor dem Lesen des zweiten Romans die Verfilmung des ersten Romans gesehen bzw. die Publicity dazu im Kopf gehabt haben, was die Ergebnisse konfundieren würde. Schließlich mögen in einem Fantasy-Film darüber hinaus auch die Special-Effekte zur erhöhten Immersion beigetragen haben, was noch nichts über die potenzielle Enttäuschung über den Film *als Adaption* aussagt. Melanie C. Green et al., „Transportation Across Media. Repeated Exposure to Print and Film.“ in: *Media Psychology*, Vol. 11, Nr. 4, 2008, S. 512-539.

II. Eine entscheidende Voraussetzung: Die Bindung des Lesers an das Buch

Führen wir uns zunächst die Konstellation vor Augen, mit der die Zuschauer einer Literaturverfilmung konfrontiert sind. Wer eine Literaturverfilmung nicht einfach als Film, sondern *als Adaption* betrachtet, kommt um einen Vergleich nicht herum. Der Filmphilosoph Paisley Livingston hat darauf kürzlich noch einmal hingewiesen. Wenn wir an der weitverbreiteten Kategorie „Adaption“ festhalten und bestimmte Typen dieser Kategorie ästhetisch einschätzen wollen, ist der Vergleich zwischen Buch und Film *logisch* unvermeidlich: „the very category of adaptations designates works that are meant to retain recognizable elements of a literary source. It follows that if a given adaptation is to be appreciated as a successful instance of adaptation, we should ask in what sense it has (and has not) remained faithful to the source, at least in the sense of presenting characteristic features belonging to the same type as those of the source“, so Livingston.⁸

Doch der Vergleich ist nicht nur *logisch* unvermeidlich, sondern auch *psychologisch* naheliegend. Wir können mit einer gewissen Berechtigung voraussetzen: Wer eine Literaturverfilmung *um den Aspekt der Adaption willen* ansieht, der schätzt, anerkennt, verehrt, liebt oder bewundert sogar das Buch. Ein Leser, der ein Buch völlig gleichgültig gelesen hat oder es gar verachtet, wird sich den Film selten *aufgrund* der Tatsache ansehen, dass es verfilmt wurde. Er wird sich schlicht den Film anschauen – aus welchen Gründen auch immer.⁹ Dabei mag er seine ganz eigenen Enttäuschungen erleben, aber diese beruhen nicht auf der Kategorisierung des Films als Adaption. Mir geht es aber hier um genau jene Zuschauer, die aus dem Grund ins Kino gehen, weil der geschätzte, vielleicht sogar bewunderte Roman nun als Film vorliegt.

Der Leser tritt also neugierig an die Verfilmung heran, weil er eine gewisse Nähe, gelegentlich sogar Zuneigung zum Buch verspürt. Womöglich ist er sogar freudig gespannt darauf, das liebgewonnene Buch auf der großen Leinwand adaptiert zu sehen. Er antizipiert bestimmte Momente, die er im Buch besonders genossen hat. Vielleicht freut er sich auch über die Möglichkeit, im Sinne einer parasozialen Interaktion wieder in ‚Kontakt‘ mit seinen Lieblingsfiguren treten zu können.¹⁰ Das heißt aber auch, um es metaphorisch auszudrücken: Der Leser hat sich *zuvor* im Akt des Lesens – mal weniger stark, mal stärker – an den Roman *gebunden*. Unter diesen Voraussetzungen kann ein Vergleich mit dem Buch beim Betrachten des Films nicht ausbleiben, wie auch immer dieser Vergleich getartet ist.

⁸ Paisley Livingston, „On the Appreciation of Cinematic Adaptations“, in: *Projections*, Vol. 4, No. 2, 2010, S. 104-127, S. 112.

⁹ Als Beispiel für eine Ausnahme wären Schüler denkbar, die einen Roman zwanghaft im Unterricht lesen mussten: Sie sehen die Adaption im Unterricht tatsächlich aufgrund der Tatsache, dass es sich um die Verfilmung des Buches handelt und dennoch fehlt ihnen möglicherweise die Bindung an den Roman.

¹⁰ Vgl. Green et al., S. 515.

Die enge Bindung an das Buch ist daher *einer* der entscheidenden Antriebe für die oft erhobene Forderung nach Werktreue.¹¹ Gerade weil ihnen das Buch so wichtig ist, wünschen sich viele Leser, dass der Film so aussieht, wie sie selbst den Text konkretisiert und imaginiert haben. Dass ein Film das Buch *komplett* werktreu wiedergibt (was immer ‚werktreu‘ auch heißen mag), ist eine eher illusorische Erwartung. Joseph M. Boggs schreibt zu Recht: „we generally approach such films with completely unreasonable expectations.“¹² Insofern handelt es sich um einen besonderen Fall der Rezeption: Die Betrachtung der Verfilmung ist durch die Erwartungen ‚gefiltert‘, ja in gewisser Weise beschränkt. Auch wenn die Betrachtung dadurch in epistemischer Distanz erfolgt und so möglicherweise das Sich-Einlassen und Sich-Fallenlassen, ja die Offenheit zur Immersion behindert – die Erwartung besteht dennoch bei vielen Lesern: erstens weil ihnen der selbst konkretisierte Roman so nahe steht; und zweitens weil der Film zu einer Bestätigung der eigenen Konkretisierung viel eher als andere Medien und Kunstformen in der Lage zu sein scheint (eine Opern-Adaption von Kafkas *Das Schloss* durch Aribert Reimann würden wir kaum mit dieser Erwartung rezipieren). Der Leser trägt folglich eine konkrete Erwartung, ein kognitives Schema, an den Film heran. In den Worten der Kognitionspsychologie: Der Zuschauer hat im Akt des Lesens bereits ein mentales Model konstruiert. Mit diesem gleicht er die Verfilmung nun erwartungsfroh ab – und sieht sich dann oft enttäuscht.

Boggs bringt diese frustrierte Erwartung mit einem interessanten Vergleich auf den Punkt: „In a sense, we have the same reaction to many film adaptations that we might have toward a friend we haven’t seen for a long time, and who has changed greatly over the intervening years. Mentally prepared to meet an old friend, we meet a stranger, and take the changes as personal affront...“¹³ Das Buch als Freund: Dieser Vergleich ist weniger weit hergeholt, wie es zunächst scheinen mag. Die Literaturwissenschaftlerin Katja Mellmann hat der engen Verflechtung von Leser und Buch nachgespürt und sie bis zur Vorrede aus Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* zurückverfolgt. Darin empfiehlt ein fiktiver Herausgeber dem Leser, das Buch als Freund zu nehmen. „Diese Anempfehlung einer freundschaftlichen Beziehung spricht dem Buch einen quasipersonalen Status zu und weist dadurch auf eine neuartige soziale Relevanz von Literatur hin, die über reine Wissensvermittlung und Problemformulierung hinausgeht: Das Buch ist nicht nur Kommunikationsmedium, sondern zugleich Kommunikationspartner und sozial generalisiertes

11 Diesen Punkt setzt auch J.D. Connor voraus: „For fidelity to seem a compelling standard, there would necessarily be an antecedent evaluation of the merits of the version the commenter had first encountered. No one would bother to discuss whether a book or film or any other version of a story were faithful unless she already had some *allegiance* to that story in some form.“ J.D. Connor, „The Persistence of Fidelity. Adaptation Theory Today“, in: *M/C Journal*, Vol. 10, Nr. 2, 2007. (Meine Hervorhebung)

12 Joseph M Boggs, *The Art of Watching Film. A Guide to Film Analysis*, Menlo Park (CA): Benjamin/Cummings, 1978, S. 185. Boggs empfiehlt deshalb, sich der Verfilmung mit einer toleranten Haltung zu nähern. S. 186.

13 Boggs, S. 189.

Kommunikat“, so Mellmann.¹⁴ Aus einer ganz anderen Richtung kommend, schreibt auch der kognitionswissenschaftliche Emotions- und Leseforscher Keith Oatley: „the best metaphor for our relationship with a fictional story is friendship. Friends affect us. They change us. And just as we are careful whom we choose as friends, [...] so we are careful what we read and what literary characters, or what narrators, we become mentally involved with.“¹⁵ Und rückt nicht auch der Begriff der Werk-*Treue* die Adaption metaphorisch in die Nähe der Freundschaft oder sogar partnerschaftlichen Liebe und weist damit auf die enge Bindung des Lesers zum ursprünglichen Text zurück?¹⁶

Die enge Bindung macht sich besonders dann bemerkbar, wenn die Verfilmung von vornherein aus Angst vor Enttäuschungen gemieden wird. Aus exakt diesem Grund bin ich, um ein paar persönliche Beispiele einzustreuen, den Verfilmungen von E. Annie Proulx' *The Shipping News* (2001), Philip Roths *The Human Stain* (2003) und Jonathan Safran Foers *Everything Is Illuminated* (2005) aus dem Weg gegangen: Ich habe Angst, dass meine eigenen Vorstellungen vom Film verdrängt werden und so in Vergessenheit geraten. Umgekehrt kann die starke Bindung an das Buch geradezu als ein Gefesselt- oder Gefangensein gedeutet werden, das die eigene Freiheit einschränkt: Aus Angst vor der Enttäuschung der Verfilmung – sowie der Angst, durch die Verfilmung die ursprüngliche Bindung an den Roman zu verlieren – habe ich mir Filme mit vielversprechenden Konstellationen untersagt: Julianne Moore im Zusammenspiel mit Cate Blanchett, Anthony Hopkins als hellhäutigen Afroamerikaner, Liev Schreiber in seinem Debüt als Regisseur.¹⁷

Wer unter diesen Voraussetzungen die Verfilmung eines geschätzten Buches ohne überhitzte Erwartungen betrachten will, braucht dafür ein hohes Maß an

14 Katja Mellmann, „Das Buch als Freund – der Freund als Zeugnis. Zur Entstehung eines neuen Paradigmas für Literaturrezeption und persönliche Beziehungen, mit einer Hypothese zur Erstrezeption von Goethes *Werther*“, in: *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*, hg. v. Hans-Edwin Friedrich, Fotis Jannidis und Marianne Willems, Tübingen: Niemeyer 2006, S. 201-240, S. 202. (Hervorhebung der Autorin)

15 Keith Oatley, *Such Stuff as Dreams. The Psychology of Fiction*, Malden: Wiley-Blackwell, 2011, S. 101.

16 Dudley Andrew, der die Werk-treue-Frage als den häufigsten Diskussionsstoff in Sachen Adaption bezeichnet, schreibt: „Fidelity is the umbilical cord that nourishes the judgments of ordinary viewers as they comment on what are effectively aesthetic and moral values after they emerge from Baz Luhrmann's *ROMEO + JULIET* (1996), or Steven Spielberg's *THE COLOR PURPLE* (1985), or *THE PASSION OF THE CHRIST* (2004). If we tuned in on these discussions we might find ourselves listening to a vernacular version of comparative media semiotics.“ Nicht nur eine vergleichende Mediensemiotik, sondern auch eine vergleichende Rezeptionsästhetik spielt hier eine Rolle. Dudley Andrew, *What Cinema Is!*, Malden: Wiley-Blackwell, 2010, S. 126/127.

17 Zur Veränderung der Leser-Buch-Beziehung *während* und *nach* dem Sehen der Adaption schreibt McFarlane: „An adaptation that has ‚worked‘ for a viewer may well be one that has, at least for the time of viewing, displaced the original from one's mind; but to go further I would propose that it is possible that one's later reading of even a novel one has known well can be crucially influenced by the film text.“ McFarlane, S. 27.

kühler Medienkompetenz. Und nicht nur das: Er muss sich diese Kompetenz *beim Betrachten* des Films bewusst halten. Ja, der Film nimmt dem Roman nicht nur etwas weg, sondern fügt ihm vieles hinzu (Morris Beja).¹⁸ Nein, der Roman ist keine Kopie des Films, er ist lediglich eine bestimmte Interpretation und steht im Verhältnis eines Hypertexts zum Hypotext (Robert Stam).¹⁹ Ja, es gibt Verfilmungen, die mehr vom Zuschauer verlangen und besser sind als das Buch (McFarlane).²⁰ Nein, es ist nicht sinnvoll, den Film als Ganzes zu vergleichen, sondern nur vergleichbare Teile aufeinander zu beziehen: Auf welche Weise lösen Autor und Regisseur beispielsweise ein bestimmtes narratives Problem in ihren jeweiligen Medien? (Paisley Livingston).²¹ Nur: Klingt es übermäßig elitär zu behaupten, diese professionelle Einstellung werden die meisten Kinzuschauer beim ersten Sehen des Films selten einzunehmen in der Lage sein? Selbst ein Adaptionstheoretiker wie Brian McFarlane scheint nicht sehr optimistisch: „It may be that, even among the most rigorously high-minded of film viewers confronted with the film version of a cherished novel or play, it is hard to suppress a sort of yearning for a faithful rendering of *one's own vision of the literary text*.“²² Natürlich gibt es nicht nur den ‚naiven‘ Nichtexperten auf der einen Seite und den professionellen Medientheoretiker auf der anderen. Im gleichen Maße, wie hier ein kontinuierliches Spektrum zu erwarten ist, darf man auch mit unterschiedlichen Graden an Leserenttäuschung rechnen.

Gleichzeitig streite ich keineswegs ab, dass es gelungene Beispiele einer Erfüllung der Lesererwartung gibt. So weist etwa Livingston das Argument, Filme könnten den visuellen Imaginationen des Lesers *generell* nicht gleichkommen, als empirisch falsch zurück. Er zieht dazu Kristin Thompsons Studie über die LORD OF THE RINGS-Verfilmungen von Peter Jackson heran: „Thompson cites spectators' enthusiastic claims about the films' fidelity to the novel—claims that in some cases directly contradict the conclusions reached by many film theorists [that it is impossible for a film adaptation to represent the imaginings spurred by the reading of a novel]. For example, some fans praised these films for having literally, captured their own mental images of Middle-Earth.“²³ Was jedoch in diesen Fan-Reaktio-

18 Morris Beja, *Film and Literature. An Introduction*, New York: Longman, 1979, S. 88.

19 Robert Stam, *Literature Through Film. Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Malden: Blackwell, 2005, S. 5.

20 McFarlane, S. 16 und 18.

21 Livingston, S. 104-127.

22 McFarlane, S. 15. (Hervorhebung des Autors)

23 Livingston, S. 121. (Das Zitat stammt aus: Kristin Thompson, *The Frodo Franchise. THE LORD OF THE RINGS and Modern Hollywood*, Berkeley: University of California Press, 2007, S. 88.) Allerdings müssen diese Fan-Reaktionen mit Vorsicht genossen werden. Wie die Zitate in Thompsons Buch deutlich machen, beruhen die Verfilmungen von Peter Jackson auf den bekannten *Illustrationen* von John Howe und Alan Lee, die zudem beide selbst am Film beteiligt waren. Viele Fans dürften daher in ihrer mentalen Visualisierung durch Bilder derselben Illustratoren beeinflusst gewesen sein, weshalb die Übereinstimmung in diesem Fall nicht verwundert.

nen deutlich wird, ist *gerade* die Erleichterung und Freude über das Erhoffte und doch so Unerwartete: nämlich ein Übereinstimmen der Filmbilder mit den eigenen mentalen Visualisierungen.²⁴

Trivialerweise wird das Verlangen nach Übereinstimmung durch die Tatsache mitbestimmt, dass ich den literarischen Text *zuerst* rezipiert habe, meine Roman-Konkretisierung mithin vorgängig ist. Nur kann die *Vorgängigkeit* lediglich eine notwendige, aber keine hinreichende Bedingung für die Enttäuschung sein. Denn zum einen gibt es Literaturverfilmungen, die mich *nicht* enttäuschen. Zum anderen ist der Unterschied zu anderen Typen der Adaption zu groß. Um wiederum einige persönliche Beispiele zu nennen: Verdis Opern-Version von Shakespeares *Othello*, Tschaikowskys Ballett-Adaption von Puschkins *Eugen Onegin*, Frank Castorfs Bühnen-Inzenierungen von Romanen wie *A Clockwork Orange* (Anthony Burgess) und *Die Dämonen* (Fjodor Dostojewski) oder Jeff Walls Fotografie *After 'Invisible Man' by Ralph Ellison, the Prologue* (1999-2000) – all diese Übertragungen in andere Medien und Kunstformen riefen bei mir keinen Widerspruch oder gar Enttäuschung hervor. Warum ist das bei filmischen Adaptionen häufig anders? Da ein Vergleich von A und B nur sinnvoll ist in Hinblick auf ein gemeinsames C, scheinen die Gemeinsamkeiten zwischen einem Roman und seiner Verfilmung offenbar größer als die Überschneidungen mit den Adaptionen in anderen Medien und Kunstformen.²⁵ Von der Oper, der Theaterinszenierung oder dem Foto erwarten wir die Bestätigung oder Anerkennung unserer Roman-Konkretisierung

24 Vgl. hierzu Christian Metz: „[The] phenomena of the phantasy being disappointed are particularly apparent when an already known novel is brought to the screen. The reader of the novel, following the characteristic and singular paths of his desire, has already gone through a whole process of clothing the words he has read in images, and when he sees the film, he would like to find the same images (in fact to see it again [...]). But the reader of the novel will not always find his film, since what he has before him in the actual film is now somebody else's phantasy, a thing rarely sympathetic (to the extent that when it becomes so, it inspires love).“ Christian Metz, *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1982, S. 112.

25 Es führt möglicherweise zu weit, die psychologische Theorie des *sozialen Vergleichs* zu bemühen – aber ist es nicht tatsächlich so, dass wir uns, wie dort behauptet, vor allem mit Menschen vergleichen, die uns ähnlich sind? Übertragen auf die Adaption heißt das: Ein Vergleich hat nur Sinn, wenn genügend Gemeinsamkeiten vorhanden sind. Das ist bei einem Jeff-Wall-Foto oder einer Castorf-Inszenierung offenbar weniger der Fall als bei einem Film. Zur Theorie des sozialen Vergleichs, siehe einführend: Nicole C. Krämer, „Soziale Vergleichsprozesse“, in: *Medienpsychologie. Schlüsselbegriffe und Konzepte*, hg. v. Nicole C. Krämer/Stephan Schwan/Dagmar Unz/Monika Suckfüll, Stuttgart: Kohlhammer, 2008, S. 258-264. Selbst die *animierte* filmische Adaption ist wohl weit genug entfernt, um keine übergroßen Erwartungsenttäuschungen nach sich zu ziehen, man denke an so unterschiedliche Animationsfilme wie *ANIMAL FARM* (1954, nach George Orwell), *THE JUNGLE BOOK* (1967, nach Rudyard Kipling) oder *NECO Z ALENKY* (1988, nach Lewis Carroll). Vgl. hierzu Paul Wells, „Classic Literature and Animation. All Adaptations Are Equal, But Some Are More Equal Than Others“. *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, hg. v. Deborah Cartmell/Imelda Whelehan, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

eher nicht.²⁶ Leider ist hier nicht der Platz, um auf die wichtige Frage nach den substanziellen Gemeinsamkeiten von Roman und Film eingehen zu können, die den Vergleich zuallererst nahelegen.²⁷ Deshalb gehe ich hier stillschweigend von der Hypothese aus: Gerade weil bei der Verfilmung *aufgrund der großen Überschneidungen* die Erwartungen so groß sind, kann gerade die Verfilmung zur Enttäuschung des Lesers führen.

III. Das verstärkte Gefühl der Meinigkeit

Entscheidend kommt nun ein weiterer Aspekt hinzu, den ich mit dem Begriff der *Meinigkeit* zu benennen versuche.²⁸ Wenn der Leser im Kino auf die Verfilmung trifft, macht sich seine starke Bindung an das Buch *gerade im Vergleich* mit der (noch) nicht vorhandenen Bindung an die Adaption besonders bemerkbar. Anders ausgedrückt: Aufgrund der unterschiedlichen medialen Rezeptionskonstellationen und der verschiedenen mentalen Tätigkeiten empfinde ich als Zuschauer das zuvor gelesene Buch *im Kontrast* zur gerade ablaufenden Verfilmung in einem höheren Maße als zu-*mir*-gehörig, als von *mir* konkretisiert, als *meinig*. Natürlich wird auch die Rezeption des Films als *meinig* erfahren, aber dort ist sie *ceteris paribus* weniger stark als beim Roman. Meine Erwartung, die im Grunde ein Hoffen um Bestätigung und Anerkennung meiner Roman-Konkretisierung durch die Adaption ist, wird vom Film nicht erfüllt – und darüber werde ich mir im Kino *insbesondere* aufgrund der unterschiedlichen Grade an Meinigkeit bewusst.

26 So fragte der Kritiker Hubert Winkels anlässlich einer Theateradaption von Günter Grass' *Die Blechtrommel* (Jan Bosse, Schauspiel Bochum): „Kann man die Bilder im Kopf des Lesers mit Theatermitteln *übertrumpfen*?“ Diese Frage würde er beim Film vermutlich so nicht stellen, denn die Macht des Übertrumpfens kann hier viel eher vorausgesetzt werden. Hubert Winkels, „Wo sich Aale schlängelten, windet sich nun Haribo-Getier“, in: *Die Zeit*, 16. September 2010.

27 Die Gemeinsamkeit in der Erzählung (*narrative*) und den Unterschied in der *Art* der Erzählung (*narration*) zu suchen, wie es Brian McFarlane vorschlägt, kann nur ein erster Schritt sein. McFarlane, S. 19. Denn auch auf der Opern- und Theaterbühne, im Comic und selbst im Foto sind Erzählungen möglich.

28 Meine Verwendung des Ausdrucks „Meinigkeit“ geht in eine ähnliche Richtung wie diejenige Thomas Metzingers, ist aber keineswegs deckungsgleich. Mir geht es vor allem darum, auf die unterschiedlichen Eindrücke von *persönlich erlebter* aktiver Kontrolle und ‚Urheberschaft‘ in der Rezeption von Roman und Verfilmung hinzuweisen. Aber auch Metzinger nennt als Beispiele für die Meinigkeit, die er als eine höherstufige Eigenschaft einzelner Formen von phänomenalem Gehalt definiert, Sätze wie: „Ich erlebe *mein* Bein subjektiv als immer schon zu mir gehörend‘; ‚Ich erlebe *meine* Gedanken und *meine* Gefühle immer als Teil *meines* Bewusstseins‘; ‚Meine Willensakte werden von *mir selbst* initiiert‘.“ Thomas Metzinger, „Die Selbstmodell-Theorie der Subjektivität. Eine Kurzdarstellung in sechs Schritten“, Abrufbar unter: <http://www.philosophie.uni-mainz.de/metzinger/publikationen> (letzter Zugriff: 23. Oktober 2011).

Worauf begründet sich aber der Verdacht, die zuvor erfolgte Konkretisierung im Akt des Lesens führe dazu, das aus dem Werk hervorgegangene ästhetische Objekt der Lektüre *stärker* als das Meinige anzusehen als den Film im Kino? Hierzu möchte ich sechs Thesen vorschlagen, die auf einer vergleichenden Phänomenologie und Rezeptionsästhetik basieren und die ich entlang zunehmender Bedeutung diskutieren werde. Ich beginne zunächst mit zwei medialen Unterschieden und zeige deren Einfluss auf die Rezeption. Anschließend gehe ich auf die unterschiedlichen Grade der Meinigkeit in der *Aktualisierung* und *Konkretisierung* der literarischen bzw. filmischen Werke ein (wie es im Jargon der Rezeptionsästhetik heißt).²⁹ Dabei werde ich mich auf das *visuelle* Imaginieren beschränken. Der Modus des mentalen Visualisierens scheint mir bei der Roman-Lektüre dominanter als das Imaginieren von Hör-, Riech-, Schmeck- und Tasteindrücken. Dennoch ist diese Trennung der Sinne artifiziell und dient ausschließlich heuristischen Zwecken. Was ich in den Punkten 3, 4, 5 und 6 behaupten werde, gilt *mutatis mutandis* insbesondere auch für den Hörsinn.

1. Die Frage der Intimität des Mediums

Wenn ich das Kino betrete, um mir eine neu herausgekommene Verfilmung anzusehen, habe ich zuvor bereits viele Stunden, Tage, vielleicht sogar Wochen mit dem Buch verbracht. Die Rezeption des Romans dauert in der Regel viel länger und findet über mehrere Zeitpunkte verteilt statt als die Filmbetrachtung, die meist nach zwei Stunden am Stück zu Ende ist. Schon dadurch entsteht eine größere Intimität, die durch die Haptik des Buches noch gesteigert wird: Ich habe den Roman möglicherweise durch die Stadt getragen, im Park, Café oder Zug gelesen, mich mit dem Buch an intime Orte wie das Bett oder die Badewanne zurückgezogen. Kurzum: Das Buch war mein Begleiter. Es kommt *mit* mir, während ich *zum* Film kommen muss. Das Buch habe ich dabei lange und immer wieder in der Hand gehalten, zwischen den Seiten hin und her geblättert, an verschiedenen Stellen Markierungen gemacht. Bücher sind als Objekt *greifbarer* als projizierte Filme, die ich in der Regel nicht berühren kann und es auch gar nicht will.³⁰ Vielleicht liegt hierin auch der Grund, warum sich wütende ‚Handgreiflichkeiten‘ oder gar Verbrennungen eher gegen Bücher richten.³¹ Das Buch, der Freund, wird manchmal zum Feind.

29 Zur literarischen Rezeptionsästhetik siehe Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink, 1984.

30 Vgl. Christian Metz, „Photography and Fetish“, in: *October*, Vol. 34, Herbst 1985, S. 88.

31 So schreibt beispielsweise Keith Oatley: „I remember many years ago, when I was staying in an apartment in a high-rise building, reading a short story by Roald Dahl (some of whose writing I like) that upset me so much that I took the book to the building’s rubbish chute and threw it in there, to be rid of it forever.“ Oatley, S. 101.

Dazu kommt, dass man ein Buch gewöhnlich alleine liest, die Verfilmung im Kino aber gemeinsam sieht: Die persönliche Intimität mit dem Text, die ja mit dem Aufkommen des Buches und der Verdrängung der Oralkultur auch in der Literatur erst einmal etabliert werden musste, tritt im Kino zurück zugunsten der Kollektivrezeption.³² Bereits das Kino führt dem Zuschauer also vor Augen, dass die Erfahrung des Films nicht seiner eigenen, persönlichen Interaktion mit dem ästhetischen Objekt entstammt. Vielmehr ist der Film für alle in diesem Moment gleichzeitig dargeboten. In einem gewissen Sinne wird der Kinofilm deshalb als *objektiver* wahrgenommen als der gelesene Roman, da er für alle Anwesenden gleichzeitig zu besichtigen ist.³³ Umgekehrt muss mir das Produkt meiner Lektüre schon deshalb als *subjektiver* und *mir-gehöriger* erscheinen, weil ich es in einem intimen Eins-zu-eins-Verhältnis konkretisiere.³⁴

2. Die Frage der Entscheidungsfreiheit gegenüber dem Medium

Hinzu kommt ein zweiter medialer Unterschied. Er betrifft den Grad meiner *Entscheidungsfreiheit* gegenüber dem Medium, vor allem in Fragen der Dauer, der Art und der Intensität der Auseinandersetzung. Für Roland Barthes liegt die Lust am Text (und auch der Fotografie) in genau dieser Freiheit begründet, die wir dem ästhetischen Objekt gegenüber haben: „wir lesen nicht alles mit derselben Leseintensität; ein Rhythmus stellt sich ein, ungeniert, wenig respektvoll gegenüber der *Integrität* des Textes; gerade unser Wissensdurst treibt uns, bestimmte (als ‚langweilig‘ vermutete) Passagen zu überfliegen oder zu überschlagen, um so schnell wie möglich die nächsten Brennpunkte der Anekdote zu finden.“ Es liegt also in der Hand des Lesers, sich dem Objekt zu widersetzen und nach eigenem Gutdünken vorzugehen: „es [ist] gerade der Rhythmus zwischen dem, was man liest, und dem, was man nicht liest, der die Lust an den großen Erzählungen ausmacht [...]. [I]ch überfliege,

32 Die These, dass der Wechsel zum stillen individuellen Lesen einen Zunahme der Imaginationsstätigkeit begünstigt hat, ist mehrfach vertreten worden. Vgl. Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München: Fink, 1999; Christopher Collins, *The Poetics of the Mind's Eye. Literature and Psychology of Imagination*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991. Oder Renate Brosch, „Weltweite Bilder, lokale Lesarten. Visualisierungen der Literatur“, in: *Visual Culture*, hg. v. Monika Schmitz-Emans/ Gertrud Lehnert, Heidelberg: Synchron, 2008, S. 61-82.

33 Zu den Vorzügen der filmischen Publikumserfahrung, siehe Julian Hanich, „Die Publikumserfahrung. Eine Phänomenologie der affektiven Zuschauerbeziehungen im Kino“, in: *Emotionsvermittlung und Emotionalisierung in Literatur und Film*, hg. v. Sandra Poppe, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2011.

34 Selbstverständlich kann ich auch ein Buch in einer Lesung oder einer Hörbuchfassung im Kollektiv rezipieren. Und man kann sich einen Film im Fernsehen, auf DVD oder im Stream auf dem Computermonitor auch alleine ansehen. Es wäre daher die These empirisch zu untersuchen, ob die Verfilmung eines zuvor kollektiv rezipierten Romans, die nun alleine auf DVD angesehen wird, *ceteris paribus* weniger enttäuschend wirkt.

ich überspringe, ich sehe von der Lektüre auf, ich versenke mich wieder in sie.“³⁵ Hans Magnus Enzensberger geht in seiner euphorischen Beschreibung der Lesefreiheit sogar soweit zu behaupten: „Die Lektüre ist ein anarchistischer Akt.“³⁶

Diese Freiheit tritt beim Kinofilm mit seiner vorgegebenen Rezeptionszeit und seiner unaufhaltsam ablaufenden Projektion zurück. Selbstverständlich ist es genau diese vergleichsweise passive Unfreiheit, die beim gewöhnlichen Kinobesuch eine große Quelle der Lust darstellt – der Zuschauer übergibt sich schließlich *freiwillig* in die Hand des Films. In der Verfilmung kann uns die Unfreiheit aber als zu groß erscheinen, wenn wir den selbst gewählten Leserhythmus, die selbst geschaffenen Intensitäten, die selbstbestimmten Zeitlichkeiten des Leseaktes noch im Hinterkopf haben. Auch hier ruft uns also der Vergleich die größere Meinigkeit der Lektüre in Erinnerung.

Allerdings nähern zwei Wandlungen im Mediennutzungsverhalten den Akt des Lesens und des Filmsehens einander an. Zum einen beginnt der Unterschied zu schwinden, sobald beide Medien auf Bildschirmen konsumiert werden: das Buch auf dem Ebook-Reader und der Film auf dem Notebook oder gar auf ein und demselben Tablet-Computer. Zum anderen sind durch die vielen Möglichkeiten des aktiven Einflusses auf den Film, die mit dem VHS-Recorder aufkamen, sich mit dem DVD-Spieler verstärkten und sich auf dem Computer besonders behände durchführen lassen, die Differenzen zur Lektüre geringer geworden. Ich spreche insbesondere vom Anhalten des Bildflusses, vom Vor- und Zurückspulen, vom Anspringen von Kapiteln. Im Gegensatz zum *Kino*-Film begegne ich dem *DVD*-Film also mit größerer Freiheit. Laura Mulveys Begriff des „possessive spectator“

35 Roland Barthes, *Die Lust am Text*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974, S. 18/19. (Hervorhebung im Original) Dominik Graf, der zu den Regisseuren gehört, die ab und an ein Buch lesen (nicht zu seinem Schaden übrigens), geht in eine sehr ähnliche Richtung. Er fragt sich, ob wir Filme jemals so lieben können wie Bücher und erklärt dann, dass diese Frage immer noch ungeklärt sei: „Denn bislang bleibt es nun mal zumeist dem Leser sehr großer Romane vorbehalten, parallel zum nur blöde chronologisch voranschreitenden Erzählten eine ganz und gar eigene und freie Linie durch Zeit und Raum verfolgen zu können. Das Kino dagegen schreibt seinem Publikum in wachsendem Maße alle Gefühle und Beobachtungen und alle Reihenfolgen und Hierarchien des Erzählens vor, und das Kino ist auf diese, seine unangenehmste, weil – neben dem Bilderwahn – totalitäre Eigenschaft leider zur Zeit auch noch ungemein stolz.“ In: *Schläft ein Lied in allen Dingen. Texte zum Film*, hg. v. Michael Althen, Berlin: Alexander Verlag, 2009, S. 150.

36 „Zu dieser Freiheit gehört es, hin- und herzublütern, ganze Passagen zu überspringen, Sätze gegen den Strich zu lesen, sie misszuverstehen, sie umzumodeln, sie fortzuspinnen und auszuschnücken mit allen möglichen Assoziationen, Schlüsse aus dem Text zu ziehen, von denen der Text nichts weiß, sich über ihn zu ärgern, sich über ihn zu freuen, ihn zu vergessen, ihn zu plagieren und das Buch, worin er steht, zu einem beliebigen Zeitpunkt in die Ecke zu werfen.“ Hans Magnus Enzensberger, „Bescheidener Vorschlag zum Schutze der Jugend vor den Erzeugnissen der Poesie“, in: *Mittelmaß und Wahn. Gesammelte Zerstreuungen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1988, S. 33/34.

scheint in diesem Zusammenhang besonders brauchbar, da in ihm die gewachsene Meinigkeit der Filmbetrachtung mitschwingt.³⁷

Wie stark sich diese medialen Annäherungen allerdings tatsächlich auf das Problem der Literaturverfilmung auswirken, muss sich noch zeigen. In zweifacher Hinsicht ist Skepsis angebracht. Zum einen sehen weiterhin viele Zuschauer die Literaturverfilmung beim ersten Mal im Kino. Zum anderen stellt sich selbst bei Medien mit größerer Wahlfreiheit (DVD, Computer) die Frage, wie viele Zuschauer beim *ersten* Sehen – und auf dieses kommt es hier an – aktiv in den Bildfluss eingreifen und die Wahlfreiheit gegenüber dem Film in Anspruch nehmen wollen.

3. Die Frage der phänomenologischen Nähe

Wenn ich einen Film ansehe, blicke ich aus einer gewissen Distanz auf die Leinwand oder den Bildschirm. Beide stehen immer *vor* mir und *außerhalb* von mir. Im Kinosaal ist der Film zudem weit entfernt. Die filmische Welt wird daher selbst in Momenten tiefster Immersion als eine externe Welt wahrgenommen, in die ich zwar in gewissem Sinne ‚eintauchen‘ kann, die mir aber dennoch äußerlich bleibt. Wenn man die Filmphänomenologie Vivian Sobchacks ernst nimmt, dann ist der Zuschauer im Kino immer auf den „blickenden Blick“ des Filmkörpers gerichtet, der uns qua Kamera *seine* Wahrnehmung der Welt präsentiert: Einen Film anzusehen, ist für Sobchack gleichzusetzen mit der Eigenwahrnehmung einer Fremdwahrnehmung.³⁸ Vor die Wahrnehmung der Filmwelt ist für den Zuschauer also immer die Wahrnehmung des Films als Mittelglied dazwischengeschaltet.

Zwar liegt auch das Buch vor und außerhalb von mir, doch die Aktualisierung des Romans erfolgt eben nicht dominant im Modus der Wahrnehmung – im Akt des Lesens überwiegt das Imaginieren (siehe hierzu auch die Ausführungen von Jens Bonnemann in diesem Band). Die Objekte und Ereignisse meiner lesenden Imagination liegen also nicht irgendwo da draußen vor mir. Sie können nicht in einer externen Welt lokalisiert werden, sondern werden von uns gleichsam in ein räumliches Zwischenreich ‚hineinprojiziert‘, die nicht außerhalb, aber auch nicht innerhalb von mir zu verorten ist.³⁹ Bereits in der Einleitung habe ich darauf hingewiesen, dass es phänomenologisch falsch wäre, von einem ‚inneren Auge‘ oder gar von ‚Innenbildern‘ zu sprechen: Die mentalen Visualisierungen des Lesens empfinde ich nicht als *in* mir verortet (auch wenn sie eine neuronale Grundlage in

37 Laura Mulvey, *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, London: Reaktion, 2006, S. 161ff.

38 Vivian Sobchack, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton: Princeton University Press, 1992.

39 Edward S. Casey, „Comparative Phenomenology of Mental Activity: Memory, Hallucination, and Fantasy Contrasted with Imagination“, in: *Research in Phenomenology*, Vol. VI, 1976, S. 1-25, S. 14.

meinem Gehirn haben mögen). Dennoch ist es schwer abzustreiten, dass sie in ihrem räumlichen Zwischenreich – phänomenologisch – *näher* dran an mir empfunden werden als die Bilder des Films.⁴⁰ Zudem ist mir kein „blickender Blick“ eines Filmkörpers dazwischengeschaltet: Basierend auf meiner Wahrnehmung und angeleitet durch den Text visualisiere ich meine Welt auf direkterem Weg. Zusammengekommen entsteht so der Eindruck einer größeren phänomenologischen Nähe – und mithin: einer größeren Meinigkeit.

4. Die Frage der Aufmerksamkeitsabhängigkeit

Philosophen wie Jean-Paul Sartre, Edward Casey oder Colin McGinn haben darauf hingewiesen, dass das Imaginieren *aufmerksamkeitsabhängig* sei. McGinn schreibt sogar, Vorstellungen seien „gierig“ nach Aufmerksamkeit: „Von ihr leben sie.“⁴¹ Da das Vorgestellte für uns nur durch uns unsere eigene Aufmerksamkeit überhaupt existiert, sind wir beim Lesen immer in der Gegenwart dessen, was wir *selbst* – angeleitet durch den Text – hervorgebracht haben.⁴² Nehmen wir eine Stelle aus Cormac McCarthys Postapokalypse-Roman *The Road*: „The snow fell nor did it cease to fall. He woke all night and got up and coaxed the fire to life again. [...] The snow whispered down in the stillness and the sparks rose and dimmed and died in the eternal blackness.“⁴³ Ich brauche ein vergleichsweise hohes Maß an Aufmerksamkeit, um das sanfte Rieseln des Schnees, das Stieben und Verglühen der Funken in der unendlichen Schwärze der Nacht zu *visualisieren*. Ebenso hängt mein *auditives* Imaginieren des flüsternden Schneefalls („whisper“), das im Verb lautmalerisch anklingende Knacksen beim Wiederbeleben des Feuers („coax“) und das durch die weiche Alliteration nur sehr leise zu ‚hörende‘ Absterben der Funken („dim and die“) davon ab, wie aufmerksam ich den Lauten des Textes folge. Wenn ich die Aufmerksamkeit vom Buch abziehe, verflüchtigt sich diese vorgestellte Welt im selben Moment.

Das gilt nicht in gleichem Maße für den Film. Natürlich hängt auch dessen Aktualisierung von meiner Aufmerksamkeit ab, aber die Übergänge sind weniger abrupt, verlaufen fließender als beim Lesen. Metaphorisch gesprochen tendiert die Roman-Lektüre in Richtung eines Lichtschalters mit An/Aus-Funktion, während

40 Dieser phänomenologischen Nähe entspricht eine kommunikative Nähe. In literarischen Texten ist die Figur des Erzählers – oder der kommunikativen Instanz, die die Geschichte präsentiert – meist sehr viel greifbarer als im Film.

41 Colin McGinn, *Das geistige Auge. Von der Macht der Vorstellungskraft*, Darmstadt: Primus, 2007, S. 37.

42 Darauf hat schon Wolfgang Iser hingewiesen: „indem wir uns etwas vorstellen, sind wir zugleich in der Präsenz des Vorgestellten; denn dieses existiert während seines Vorgestelltseins *nur durch uns*; so dass wir in der Gegenwart dessen sind, was wir hervorgebracht haben. Hier hat dann auch die Enttäuschung unserer Vorstellung beim Sehen der Romanverfilmung ihre Wurzel.“ (meine Hervorhebung). Iser, S. 225.

43 Cormac McCarthy, *The Road*, New York: Knopf, 2006, S. 81.

die Filmbetrachtung eher einem Dimmer entspricht, der ein gleitendes Absenken der Aufmerksamkeit zulässt. Denn: Schweife ich bei der Filmbetrachtung mit den Gedanken ab oder blicke woanders hin, spielt der Film zwar keine zentrale Rolle mehr. Dennoch bleibt er – gerade im dunklen Kinosaal – am Rande des Bewusstseinsfeldes visuell und vor allem akustisch präsent. Der Akt des Lesens erlaubt hingegen kein Wegblicken, weil sonst die Wahrnehmung des Textes als Grundlage entfele. Und auch beim tagträumenden Abschweifen scheint es kaum Zwischenstufen zu geben, da andernfalls mit dem Phantasieren und dem Imaginieren zwei visualisierende Bewusstseinsmodi in Konkurrenz zueinander stünden (was keinesfalls heißen soll, dass die Roman-Lektüre kein extrem rasches Oszillieren zwischen diesen Modi erlaubte). Anders ausgedrückt: Ich kann beim Lesen zwar sehr schnell Hin- und Herspringen zwischen meiner visuellen Phantasie, wie es wäre, in einer postapokalyptischen Welt zu leben, und meiner visuellen Imagination der zerstörten Welt des Romans – aber ich kann wohl kaum beide Dinge *gleichzeitig* tagträumen und imaginieren.

Weil aber die Filmrezeption weniger stark von meiner Aufmerksamkeit abhängt, wirkt sie objektiver und weniger meinig. Umgekehrt kommt es mir als Leser so vor, als würde die Welt des Romans in einem größeren Maß von meiner Aufmerksamkeit bestimmt, was sich wiederum in einem höheren Subjektivitätsgrad niederschlägt. Dieser Unterschied wird dem Leser und Zuschauer unter normalen Umständen nicht präsent, spielt aber *aufgrund des Vergleichs* beim Betrachten der Literaturverfilmung eine wichtige Rolle.

5. Die Frage des Evidenz-Urteils

Darüber hinaus haben Philosophen von Sartre und Wittgenstein bis Edward Casey und Colin McGinn darauf hingewiesen, dass Vorstellungen ein Evidenz-Urteil darstellen und mithin nicht falsch sein können. Sartre schreibt hierzu: „Wenn ich sage, das Objekt, das ich *wahrnehme*, ist ein Würfel, dann stelle ich eine Hypothese auf, die der weitere Verlauf meiner Wahrnehmungen mich aufzugeben zwingen kann. Wenn ich sage, das Objekt, dessen *Vorstellung* ich augenblicklich habe, ist ein Würfel, dann spreche ich ein Evidenz-Urteil aus: es ist absolut gewiss, dass das Objekt meiner Vorstellung ein Würfel ist.“⁴⁴ Mit anderen Worten: Wenn ich einer Wahrnehmungssillusion von einem Würfel aufsitze, kann mich eine Dritte-Person-Perspektive auf diesen Irrtum hinweisen. Aber ich kann den Gehalt meiner *Vorstellung* nicht falsch identifizieren, da es keine Dritte-Person-Perspektive auf meine Imagination gibt. Meine Imagination ist daher nicht falsch. Im Akt des Lesens werden wir zwar durch neue Informationen permanent dazu gebracht, *vorangegangene* Imaginationen zu modifizieren und nachzujustieren – aber das widerlegt nicht

⁴⁴ Zit. nach: McGinn, S. 40/41.

die alten Imaginationen als falsch, sondern fordert einen *neuen* Akt des Imaginierens, der wiederum nicht-korrigierbar ist etc.⁴⁵

Darüber hinaus können Imaginationen auch nicht von jemand anderem verifiziert werden. Edward Casey schreibt: „verifiability requires the possibility of intersubjective confirmation, and in imagining any such confirmation is excluded in the nature of the case. Presenting itself to the imager alone, imagining is ineluctably first-person in character.“⁴⁶ Wir können keinen direkten Zugang zu den Imaginationen anderer bekommen; und ein indirekter Zugang ist nur möglich über verbale Beschreibungen. Nun stellt die Adaption meines Erachtens einen Sonderfall dar, weil wir sie als eine gleichsam *objektivierte Konkretisierung* wahrnehmen. Wenn man so will: die zum wahrnehmbaren Filmbild geronnene Imagination der Filmemacher.⁴⁷ (Es scheint mir falsch, den Film *tatsächlich* als eine Bebilderung der Imaginationen der Filmemacher anzusehen. Allerdings würde ich behaupten, dass dies dennoch häufig stillschweigend getan wird. Jedenfalls richtet sich in der postrezeptiven Auseinandersetzung die Enttäuschung häufig gegen konkrete Personen, meist den Regisseur.)

Wenn ich mir eine Verfilmung ansehe, wird meine zuvor als richtig und gewiss angenommene Konkretisierung des Textes durch die objektivierte Konkretisierung der Adaption in Zweifel gezogen. In Anlehnung an Sartre könnte man sagen: Meinem Evidenz-Urteil wird widersprochen. Es mag mir selbst weiterhin gewiss sein, wie die postapokalyptische Welt in *The Road* zu imaginieren ist. Dennoch muss ich damit leben, dass das, was in einem gewissen Sinne immer richtig und gewiss schien, nun bezweifelt worden ist.

6. Die Frage der persönlichen Imagination

Von größter Bedeutung ist der sechste Punkt: die Diskrepanz im Grad der Meinigkeit zwischen der von mir *visuell (und auditiv) imaginierten* Roman-Welt und der von mir *visuell (und auditiv) wahrgenommenen* Film-Welt. Gesteuert durch den Text entspringt erstere der idiosynkratischen Leser-*Imagination*, während letztere zu einem hohen Grad auf der Zuschauer-*Wahrnehmung* von Bildern basiert. Gerade bei Romanen, die sehr prägnant visuell (und auditiv) imaginiert wurden und die eine hohe persönliche Bindung aufweisen, muss der Unterschied frappant wirken.

So lautet etwa der erste Satz aus *The Road*: „When he woke in the woods in the dark and the cold of the night he'd reach out to touch the child sleeping beside

⁴⁵ Das gilt auch, wenn der Text sich selbst widerspricht.

⁴⁶ Edward S. Casey, *Imagining. A Phenomenological Study*, Bloomington: Indiana University Press, 1976, S. 96/97.

⁴⁷ So schreibt auch Sandra Poppe: „Die Leerstellen der Texte werden in der filmischen Transformation durch die Interpretation und Vorstellungen des Regisseurs gefüllt.“ Sandra Poppe, *Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, S. 106.

him.⁴⁸ Während Cormac McCarthy hier schlicht das recht allgemeine Personalpronomen „he“ und das allgemeine Substantiv „child“ verwendet, zeigt der Regisseur John Hillcoat von Anfang an *diesen spezifischen* Mann (gespielt von Viggo Mortensen) und *dieses spezifische* Kind (verkörpert von Kodi Smit-McPhee). Auf den ersten Seiten von *The Road* wird die Vaterfigur zwar als solche bezeichnet, aber sie wird nicht weiter beschrieben. Wir können uns bestimmte Dinge erschließend ‚ausmalen‘ – vermutlich wird der Mann älter als 30 Jahre sein, schmutzig und hager. Aber *ob* und *wie* genau wir uns diesen Mann nun imaginieren, wie genau wir uns seine Physiognomie und seine Kleidung vorstellen, liegt zunächst in unserem eigenen Ermessen. Als Leser ist mir also eine gewisse Offenheit beim Füllen der Unbestimmtheitsstellen gegeben. Das Filmbild gibt uns diese Möglichkeit nicht: Wir sehen mit einem Mal, wie alt, schmutzig, hager und bärtig der Mann in der Verkörperung von Viggo Mortensen ist.

Entscheidender noch als diese Freiheit beim Füllen der Unbestimmtheitsstellen ist die Tatsache, dass der Leser dabei immer auf sehr *persönliche* Weise visuell (und auditiv) visualisieren wird. Dabei greift er auf Schemata zurück, die sich aus Erinnerungen und Erfahrungen speisen.⁴⁹ Wenn es am Anfang von Kafkas *Die Verwandlung* heißt: „Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt“, wird jeder Leser dieses Ungeziefer zunächst unterschiedlich konkretisieren: der eine vielleicht als Borkenkäfer, der andere als Kreuzspinne, der dritte als Kakerlake.⁵⁰ In einer Verfilmung schrumpft der persönliche Anteil an der Visualisierung zusammen, da der Film meist von Anfang an eine bestimmte Vorgabe macht. Eben weil der Leser aber auf Prototypen oder Schemata zurückgreift, die auf seinen persönlichen Erinnerungen und Erfahrungen beruhen, resultiert im Vergleich zum Film ein stärkerer Eindruck von Meinigkeit.

Um diesen Punkt noch an einem weiteren Beispiel zu verdeutlichen: Das betrifft auch die Perspektive oder „Blickrichtung“ auf die fiktionale Welt. Was Roman Ingarden die „schematisierten Ansichten“ nennt, wird nur selten durch eine bestimmte Perspektive im Text konkret vorgegeben. Ich kann mir Gegenstand und Ereignis also meist von einer beliebigen Position aus visualisieren. Nehmen wir den Anfang von Ferdinand von Schirachs Kurzgeschichte „Notwehr“: „Lenzberger und Beck schlenderten über den Bahnsteig. Glatzen, Militärhosen, Springerstiefel, ausladender Gang.“⁵¹ Während ein Leser die Szene von hinten visualisieren mag, ima-

48 McCarthy, S. 3.

49 Vgl. Keith Oatley: „When events occur, or things are said, in a story or in a life, we assimilate them to our own schemas. Events that happen and words that are said are not just absorbed in an unprocessed fashion. We are not video cameras. What we see and what we read are taken in insofar as they achieve significance for us, by becoming parts of our schematic models, our implicit theories of what we know about the world.“ Oatley, S. 61.

50 Franz Kafka, *Die Verwandlung*, in: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/165/1> (letzter Zugriff: 13. Oktober 2011).

51 Ferdinand von Schirach, *Verbrechen. Stories*, München: Piper, 2009, S. 121.

giniert ein anderer Leser das Ereignis von vorne, ein dritter vom Bahnsteig gegenüber usw. Diese Auswahlmöglichkeit fehlt dem Zuschauer der Verfilmung, denn dort gibt die Kamera den Blickwinkel vor.

Besonders deutlich wird die Diskrepanz der Meinigkeit bei *wertenden* Beschreibungen: Wenn ein Text eine Figur als „hübsch“ oder „hässlich“ beschreibt, wird jeder Leser diese Passage mit genau jenen mentalen Visualisierungen füllen, die den beiden Adjektiven *persönlich* entsprechen.⁵² Damit werden immer exakt *mein* Geschmack und *meine* Vorstellung der Schönheit von Anna Karenina, Juliet Capulet und Hester Prynne qua Imagination zum Ausdruck gebracht. Bei der Filmbetrachtung kann es dann zu einer Übereinstimmung kommen – häufig ist das aber nicht der Fall. Bei Greta Garbo als Anna Karenina mag es durchaus wahrscheinlich sein, bei Claire Danes als Juliet nicht unbedingt und bei Demi Moore als Hester Prynne vermutlich gar nicht.⁵³

Und schließlich sind die Modi der Vorstellung der Romanwelt und der Wahrnehmung der Filmwelt auch in ihrem Grad der *visuellen Prägnanz* und *Fülle* verschieden. Im Akt des Lesens *ver*-gegenwärtigen wir uns die fiktionale Welt vergleichsweise diffus, lückenhaft und unzusammenhängend.⁵⁴ Die visuelle Imagination ist hochgradig durchschüssig, weil wir das Ungeziefer Gregor Samsa gar nicht in *allen* Details prägnant visualisieren können. Darauf wies bereits Theodor A. Meyer in seiner Studie *Das Stilgesetz der Poesie* von 1901 hin: „Wir beschränken uns [...] beim ersten Ertönen des Worts vorerst auf das allerallgemeinste, wir erfassen nur soviel vom Gegenstand, dass wir wissen, was gemeint ist, alles Nähere und Besondere, jede genauere Bestimmung bleibt unter der Schwelle des Bewusstseins. Es sind ja nicht alle Merkmale am Gegenstand gleich bedeutsam, vielmehr gibt es an jedem Gegenstand solche, die uns als die wesentlichen *erscheinen*, ohne welche wir uns den Gegenstand nicht vorstellen könnten.“⁵⁵ Jedes Filmbild präsentiert uns

52 Seymour Chatman, „What Novels Can Do that Films Can't (and Vice Versa)“, in: *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, 1980, S. 131.

53 Allerdings ist es umgekehrt auch möglich, dass der Film mein Ideal von Schönheit überbietet: Vielleicht ist Greta Garbo so göttlich, dass ich in meinem Leben noch nichts Schöneres gesehen habe und mithin durch die Konkretetheit des Bildes mein Ideal von Schönheit neu justieren muss.

54 Vgl. McGinn, S. 35.

55 Theodor A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1990 [1901], S. 40 (Hervorhebung im Original). Ich danke Eckhard Lobsien für den Hinweis auf dieses weitgehend vergessene Buch. Meyer formuliert darin eine harsche Kritik an der Anschauungsästhetik à la Friedrich Theodor Vischer oder Eduard von Hartmann, die von einer inneren Anschauung, einem inneren Sehen beim Lesen ausgingen. Meyer – der später von Theodor W. Adorno gelobt und in einer Neuauflage von Wolfgang Iser eingeleitet werden sollte – argumentiert für die Vorteile der Sprache gegenüber tatsächlichen Anschauungskünsten wie Malerei oder Theater. Die Sprache erlaube es, poetische Bilder zu schaffen, für die es keine Äquivalente einer einheitlichen Sinneswahrnehmung geben könne: „Der Dichter verbindet Züge anschaulichen Charakters mit solchen von nur indirekter Lebendigkeit, das heißt also mit Zügen, die ästhetisch gar nicht darauf angelegt sind, gesehen zu werden [...]. Er flicht in das Bild eines ruhenden Gegenstandes Züge einmaliger, wiederholter oder dauernder Bewegung

hingegen eine dichte Fülle an visuellen Informationen über die Beschaffenheit der fiktionalen Welt. Über die Wahrnehmung des Filmbildes ist uns die fiktionale Welt daher dicht, gesättigt und zusammenhängend gegenwärtig. „Film narrative possesses a plenitude of visual details, an excessive particularity compared to the verbal version, a plenitude aptly called by certain aestheticians visual ‚over-specification‘ [...]“ so Seymour Chatman.⁵⁶ Das ist für den Zuschauer im Allgemeinen kein Problem. Im Gegenteil: Die visuelle Fülle kann eine große Quelle des Vergnügens sein. In der konkreten Situation der Verfilmung wirkt die Überbestimmtheit jedoch dem Eindruck der Meinigkeit entgegen, denn der Verfilmung kann ich nur *vergleichsweise* wenig visuell imaginierend hinzufügen. Gerade vor dem Hintergrund der vollends selbst imaginierten Welt des Romans muss das als Verlust an Meinigkeit erlebt werden.

Umgekehrt gibt es aufgrund der Überbestimmtheit im Filmbild meist *mehr* zu sehen, als wir tatsächlich fokussiert wahrnehmen können. Das gilt vor allem dann, wenn uns der Film durch Blickrichtungen und Bewegungen der Figuren, durch verbale Hinweise, durch Kamerafahrten und Zooms oder durch Tonakzentuierungen auf einen bestimmten *Teil* des Bildes lenkt und damit unsere Aufmerksamkeit von anderen Teilen abzieht. Beim Imaginieren entgeht uns hingegen nichts, weil wir ja die visuelle Imagination, angeleitet durch den Text, immer selbst hervorbringen. Auch beim Imaginieren gibt es natürlich unscharfe Ränder, aber auch diese sind von mir hervorgebracht.⁵⁷ Theodor A. Meyer spricht auch vom „Grundsatz größter Kraftersparnis“ bei der vorstellenden Tätigkeit, die dazu führt, dass immer nur *einzelne Züge* und diese nur *sukzessive* imaginiert werden.⁵⁸ In der Wahrnehmung des Filmbildes hingegen sind viel mehr Details auf einmal präsent. Auch hier kann ein Verlust an Meinigkeit nicht ausbleiben, da der Überschuss des Nicht-Wahrgenommenen in der Verfilmung mir latent vor Augen hält, dass ich es mit einer *objektiveren* Form der Visualität zu tun habe.

Ich fasse zusammen: Der höhere Grad an Determiniertheit, Prägnanz und visueller Überfülle begründet, warum der Zuschauer bei der Verfilmung *weniger* Spielraum zum visuellen (und auditiven) Imaginieren hat – warum durch die Adaption das Gefühl der Meinigkeit *gerade vor dem Hintergrund seiner Erinnerung an die*

ein; er schildert seine Gegenstände von innen und außen zugleich (wie zum Beispiel bei Gebäuden); er vermischt Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Gegenstandes, er lässt Gegenstände, die er uns fertig sehen lassen will, vor uns entstehen oder er malt sie ab, während sie sich in beständiger Bewegung verändern, so dass sie sich nirgends für ein Anschauungsbild stellen wollen. Kurz, er durchsetzt sein Gemälde mit Zügen aller Art, die das Wahrnehmungsbild des Ganzen sprengen, ohne damit für unser Bewusstsein die sinnliche Einheit des Ganzen zu zerstören“, so Meyer, S. 238.

⁵⁶ Chatman, S. 126.

⁵⁷ Allerdings muss man festhalten, dass uns zwar in der Vorstellung selbst nichts entgeht, uns aber manche Texte mit einem Übermaß an Informationen konfrontieren, die nicht alle konkretisiert werden können. Deswegen kann ein Roman mit überzogener Detailfülle frustrieren.

⁵⁸ Meyer, S. 68.

Lektüre sinkt. Kurzum: Was ich im Akt des Lesens persönlich durch Konkretisierung imaginiere, empfinde ich stärker als von mir Hervorgebrachtes. (Zu sagen, der Filmzuschauer imaginiere *weniger* visuell und auditiv als der Leser, heißt aber keinesfalls, dass er oder sie das gar nicht tue. Diese sinnliche Ergänzungstätigkeit des Zuschauers steht ja gerade im Zentrum dieses Bandes.)

Kommen wir noch einmal auf die zeitliche Vorgängigkeit der Lektüre zurück: Beim Konkretisieren des Romans hat der Leser bereits kreative ‚Arbeit‘ geleistet, *bevor* er an die Verfilmung herantritt. Er hat eine visuell und auditiv (aber auch haptisch, olfaktorisch und gustatorisch) imaginierte Welt entworfen. Dieser Weltentwurf erfolgte notwendigerweise nach ganz idiosynkratischen Zugängen: den lebensweltlich erworbenen Schemata, die stark in der Erinnerung wurzeln. Die Lektüre beruht also auf einem hohen persönlichen Anteil, der nun beim Vergleich mit der Verfilmung eine entscheidende Rolle spielen wird. Zwar beruht auch der Film auf persönlichen Anteilen. Aber erstens sind diese Anteile qua Medium anders gelagert. Und zweitens fällt der Eindruck der Meinigkeit beim Film *im Vergleich* schon deshalb geringer aus, weil die Lektüre voranging und deshalb zum Maß der Dinge wird.⁵⁹

IV. Der gekränkte Leser

Dem Unmut über die Adaption liegt eine Kränkung zugrunde. Gerade weil ihnen das Buch so wichtig ist, wünschen sich viele Leser, dass der Film so aussieht, wie sie selbst den Text imaginieren (oder besser: sich *erinnern*, ihn zuvor imaginiert zu haben). Der Film würde auf diese Weise eine *Bestätigung*, ja *Bekräftigung* der eigenen Konkretisierung darstellen – der eigenen Konkretisierung würde durch die objektivierte Form der Adaption eine wohltuende *Anerkennung* zuteil. Mit dieser Anerkennung ginge gleichzeitig das positive Gemeinschaftsgefühl einher, Teil eines ästhetischen *sensus communis* zu sein: Nicht nur ich alleine, auch andere visualisieren und fühlen den Roman auf die gleiche Weise. Hierzu schreibt Mikel Dufrenne: „The aesthetic emotion wants to communicate and spread. It seeks confidants and cowitnesses. And it seeks guarantors as well. The demand for a public corresponds to a craving for security. The judgment of taste which ratifies and concludes the aesthetic experience feels sure of itself only insofar as it has supporters.“⁶⁰

⁵⁹ Auch wenn er den in der Einleitung dieses Bandes zurückgewiesenen Ausdruck des (mentalen) Bildes verwendet, zielt Joseph M. Boggs in die gleiche Richtung: „We have locked very vividly in our minds strong visual images and impressive bits of dialogue from the play or novel. [...] Because we experienced them first, these images or bits of dialogue become the standard by which we measure all second efforts.“ Boggs, S. 189.

⁶⁰ Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, Evanston: Northwestern University Press, 1973, S. 64. Ähnlich argumentiert auch Alan Paskow: „we all seek, either explicitly or implicitly, the confirmation of the other (if only one other) with respect to the

Was ich anderen sonst nur schwer durch Worte vermitteln kann – meine persönliche Konkretisierung des Romans – hat *durch jemand anderen* einen öffentlich zugänglichen Ausdruck bekommen. Um noch einmal einen beglückten LORD OF THE RINGS-Fan zu zitieren, der zunächst sehr skeptisch war, sich angesichts des Films aber schier überwältigt fühlte: „I was just like ‚You’ve got to be kidding me,‘ and I literally was in tears. I just couldn’t believe it because it was something that you envision in your head, and someone actually taking it from your head and putting it onscreen...“⁶¹ Zu einer derartig überwältigenden Erfahrung kommt es meist nicht. Im Gegenteil: Nicht nur bleibt die Anerkennung der eigenen Lektüre-Erfahrung aus – sie wird qua Verfilmung auch noch von jemand anderem in eine andere, sehr konkrete Form gebracht und von ihm mit den forcierten Mitteln des Kinos als endgültig präsentiert.

Die Folge ist: Konkurrenz. Der Literaturwissenschaftler Heinz Antor hält trefend fest: „Durch die Konkretisation verleiht jeder Leser dem Text eine individuelle Bestimmtheit, die mit denjenigen anderer Konkretisationsakte durch andere Rezipienten *konkurriert*.“⁶² In Anlehnung an Harold Bloom könnte man von einem psychologischen *Agon* sprechen zwischen der Leser-Konkretisierung auf der einen Seite und der Konkretisierung des Films und seiner Macher auf der anderen (Enttäuschung und Frustration richten sich häufig gegen konkret Verantwortliche, meistens den Regisseur).⁶³ Bei dieser Auseinandersetzung geht es weniger um die *Interpretation* im Sinne einer hermeneutischen Bedeutungssuche im Text als um die *Rezeption* im Sinne der aktualisierenden und konkretisierenden Gestaltgebung des Werkes.

Die Verfilmung wird von vielen Lesern als eine definitive und objektivierte Konkretisation wahrgenommen, die mit der eigenen in Konkurrenz tritt – *und*: der er nichts entgegenhalten kann. Wann hat man schon die Gelegenheit, die Filmemacher persönlich zu fragen? „Warum, lieber John Hillcoat, haben Sie in Ihrer Adaption Cormac McCarthys stockdüstere Welt aus *The Road* deutlich heller ge-

genuineness and veridicality of our perceptions [...]. We cannot rest content with the thought that no one of similar (much less superior) sensibility would endorse our thoughts and feeling about the work.“ Alan Paskow, *The Paradoxes of Art. A Phenomenological Investigation*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, S. 187.

61 Thompson, S. 88.

62 Heinz Antor, „Konkretisation/Konkretisierung“, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart: Metzler, 2001, S. 330. (Meine Hervorhebung)

63 Für die Heftigkeit dieses Agons spricht, dass er im filmkritischen und filmwissenschaftlichen Diskurs häufig mit martialischen Metaphern beschrieben wird. So spricht beispielsweise der Kritiker Andreas Kilb vom „ewigen Kampf des Kinos mit dem Buch“: Das Kino *fresse* Bücher und handle dabei wie ein „Vampir, der vom Blut der Bücher lebt“. Andreas Kilb, „Eine neue Runde im ewigen Kampf des Kinos mit dem Buch“. In: *Die Zeit*. 7. Februar 1997. Die Filmwissenschaftlerin Kamilla Elliott benutzt in einem instruktiven Aufsatz sogar die Metapher des Krieges. Vgl. Kamilla Elliott, „Novels, Films, and the Word/Image Wars.“ in: *A Companion to Literature and Film*, hg. v. Robert Stam/Alessandra Raengo, Malden: Blackwell, 2004. S. 1-22.

staltet und sentimentalisiert?“ Und selbst wenn man diese Möglichkeit hätte: Während die fremde Konkretisierung mit der Leinwandpräsentation unwiderlegbar abgeschlossen ist, kann ich von meiner Seite nichts entgegenhalten. Denn ich kann nicht zeigen, wie *meine* Welt ausgesehen hätte, wie man es *eigentlich* hätte machen müssen, wieso meine Version die *richtigere* gewesen wäre. Der dialogische Austausch über die Konkretisierung wird einseitig gekappt.

Nun sollte man die soziale Komponente von Lektüre-Diskussionen nicht unterschätzen.⁶⁴ Mit der Verfilmung gibt es nicht nur keinen Dialog – ich wäre angesichts der konkreten Gesamtheit und visuell-auditiven Fülle der Verfilmung mit der kümmerlichen verbalen Schilderung meiner Lesefragmente auch komplett unterlegen. Diese Position der Machtlosigkeit kränkt und enttäuscht.

V. Ein moderater Lösungsvorschlag

Welchen Ausweg gibt es aus dieser verworrenen Situation? Um die zentrale Metapher vom Anfang noch einmal aufzugreifen: Mit der Adaption muss der Filmemacher als ‚Entfesselungskünstler‘ auftreten und den Leser aus der oftmals engen *Bindung* an das Buch ‚befreien‘. Weil aber kein Knoten unlösbar und kein Seil unentwirrbar vertaut ist, sind gelungene Verfilmungen keinesfalls unmöglich. Manche Regisseure durchschlagen den Knoten mit einem gewagten Hieb, wie David Cronenberg in seiner *NAKED LUNCH*-Verfilmung (1991). Andere nesteln den Zuschauer behände aus der Umklammerung heraus, wofür Martin Scorsese und seine *Edith-Wharton*-Verfilmung *THE AGE OF INNOCENCE* (1993) ein treffendes Beispiel wären. Wieder andere verführen den Zuschauer mit derart hypnotischen Strategien, dass er komplett vergisst, überhaupt an das Buch gebunden gewesen zu sein – denken wir an Francis Ford Coppola und *THE GODFATHER* (1972). Vielleicht könnte der Film den zum Zuschauer gewordenen Leser aber auch selbst ‚fesseln‘: indem er stärker auslässt und andeutet und damit mehr Möglichkeiten zum Auffüllen gibt; indem er größere Freiräume zum Imaginieren lässt; indem er so das Gefühl der Meinigkeit gegenüber der Adaption erhöht. Dabei geht es nicht darum, die Film- der Literaturrezeption anzugleichen. Vielmehr sollte der Film auf seine ganz eigene Art die Imagination des Zuschauers ins Spiel zu bringen, damit der Abstand zwischen Film und Literatur wieder größer wird – und die Enttäuschung sinkt.

⁶⁴ Darauf weist auch Keith Oatley hin, ein bekennender Verfechter von Lesegruppen: „we assimilate what we read to a schema of what we know, while retaining only salient details. We store these fragments in what [Pierre] Bayard aptly calls our inner library, which is entirely idiosyncratic. In it, items seldom coincide with items in the inner libraries of other people. And when we discuss books of fiction, not only do we exchange our impressions of fragments we have read with the impressions of fragments in the inner libraries of other people, but we re-introduce this material – fiction – about what people are up to in the social world, back into the social world of conversation and relationship.“ Oatley, S. 178.