

Aus:

1000 und Buch. Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur, Wien, Nr. 2, Mai 2004, S. 12-18.

Horst Heidtmann

Literatur für Fans?

Oder: Was macht Bücher zu Filmen und Fernsehserien erfolgreich?

- Untersuchungen zur Adaptionproblematik -

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelte sich der Film binnen weniger Jahre zu einem zentralen Medium der Massenunterhaltung. Um ein bürgerliches, gebildetes und besser verdienendes Publikum zu erreichen, durfte das neue Medium nicht allein an Traditionen der Jahrmärktebelustigung anknüpfen. Um den Film zu „veredeln“, übernahmen Produzenten Stoffe der erzählenden wie der dramatischen Literatur. Das Buch galt einem bildungsbürgerlich sozialisierten Publikum ebenso wie den zeitgenössischen (vielleicht auch noch manchen heutigen) Kunst- und Kulturwissenschaftlern als etwas Höherwertiges. Filmkritiker und -theoretiker forderten deshalb bei Literaturverfilmungen „Werktreue“: der Regisseur hatte sich eng an Intention, Form und Inhalt der Buchvorlage zu halten. (Albersmeyer, 1989) Die filmischen Medien haben sich gleichwohl eigenständig entwickelt, spezifische Darstellungsweisen und Dramaturgien hervorgebracht. Filmkünstler vom deutschen Expressionismus über die Nouvelle Vague bis hin zum zeitgenössischen Autorenfilm haben überzeugend bewiesen, dass der Film seinen eigenen medien-spezifischen Gesetzen folgt.

Filmische Adaption von Literatur

So wird denn heute selbst vom breiten Kinopublikum von einer Literaturverfilmung keine Werktreue mehr erwartet. Vom Filmzyklus „Der Herr der Ringe“ wird zwar die Wiedererkennbarkeit der Stoffvorlage erhofft, aber stärker noch ein gelungener Unterhaltungsfilm, der beeindruckende - filmische - Special Effects, Zeitvertreib und emotionale Ansprache bietet. Die vergleichsweise textgetreue Verfilmung von James Joyce reflektierendem, sprachakrobatischem Roman *Ulysses* (Regie: Joseph Strick, GB 1968) verwendet zwar handwerklich solide gestaltetes Bildmaterial, unterlegt dieses aber mit aus dem Off gesprochenen Originaltexten, wirkt dadurch uninspiriert, misslungen. Die Adaption eines literarischen Werkes muss also mehr sein als die direkte Übernahme in das andere Medium. Wie sich das menschliche Auge an veränderte Lichtverhältnisse anpasst (= Adaption), so müssen ein Stoff oder eine Geschichte den spezifischen medialen Bedingungen angepasst werden. Der Regisseur bearbeitet die Buchvorlage, er interpretiert sie, verlagert Akzente oder nimmt nur Teilaspekte auf. Ein kompetenter Regisseur verfügt - als Autor - über eine eigene künstlerische Handschrift, er verleiht im besten Fall damit einem adaptierten Buchstoff eigenen, unverwechselbaren Charakter.

Luchino Visconti übernimmt für seine Thomas Mann-Verfilmung *Der Tod in Venedig* (1970) aus dem Text Figurenanlage, Dialoge, Schauplätze, löst aber die inneren Monologe der Novelle in Dialoge der Hauptfigur mit einem neu geschaffenen

Gesprächspartner auf. Ferner liefert Visconti durch visuelle Mittel eine anders akzentuierende, atmosphärisch dichte Charakterisierung der Schauplätze. So setzt er einesteils den Erzählstil Manns mit filmsprachlichen Mitteln kongenial um, schafft aber andererseits seinen eigenen, davon losgelösten Film. Auch Gerhard Lamprecht, Regisseur des ersten gelungenen deutschen Kinderfilmes, hält sich mit *Emil und die Detektive* (1931) eng an Kästners „Kriminalroman für Kinder“, schafft aber - nicht zuletzt durch die visuelle Inszenierung der Großstadt Berlin als authentischer Hintergrund - ein „Musterbeispiel des Realismus“, ein Filmkunstwerk, das unabhängig vom Buch Bestand hat.

Verfilmungen von Unterhaltungsliteratur

Die ästhetische Qualität eines Filmes kann sich erheblich von der seiner literarischen Vorlage unterscheiden. Auch auf der Basis eines genregebundenen Textes, wie Stephen Kings Horror-Roman *Shining*, läßt sich ein Film realisieren, der die vom Genre vorgegebenen Begrenzungen auflöst, Zuschauererwartungen nicht bestätigt, der den Rezipienten statt dessen durch verschiedene Wirklichkeitsebenen irritiert. Damit erreicht Stanley Kubrick mit seiner *Shining*-Verfilmung (1979) eine künstlerische Komplexität, die sichtbar über der des King-Buches liegt.

Auch bei verfilmter Unterhaltungsliteratur läßt sich irgendwo so etwas wie die „Handschrift“ des Regisseurs erkennen, gleichzeitig sind aber bei unterhaltungsbetonten Literaturverfilmungen übergreifende Tendenzen nachweisbar (Lester E. Asheim, 1973):

- Die Verfilmung neigt zur Reduktion des Romanstoffes, was u.a. durch technisch-ökonomische Erfordernisse bedingt ist (ein Kinofilm hat im Regelfall eine Dauer von 90 bis 120 Minuten).
- Der Film adaptiert bevorzugt die handlungsreichen Sequenzen, betont Aktionen, äußere Spannung, reduziert reflexive, diskursive Passagen des Textes.
- Der Film konzentriert sich auf die Haupthandlungslinien; vereinfacht Handlungsstrukturen, spart Nebenhandlungen aus, um Missverstehen oder Nichtverstehen beim Publikum zu vermeiden.
- Der Film bevorzugt chronologisches Erzählen, arbeitet seltener mit Rückblenden.
- Die Hauptfiguren werden eindeutiger charakterisiert, vereinfacht, Differenzierungen und gemischte Charaktere zurückgenommen, das Gute wie das Böse betont.
- Der Film übernimmt häufiger einen neutralen, unpersönlichen, überschauenden Erzählstandpunkt.

In welchem Maße sich der Regisseur eines Hollywood-Blockbusters an solchen Konventionen orientiert, hängt von seinem Renommee, seinen künstlerischen Potenzen oder den kommerziellen Vorgaben der Produzenten ab. Wo die Buchvorlage nichts erklärt, nichts beschreibt, Spielraum für die Phantasie des Lesers läßt, von diesem fordert, selbst zu erklären, eigene Zusammenhänge herzustellen, muß die filmische Inszenierung interpretieren, Landschaften auswählen, Räume dekorieren, Darsteller kostümieren. In der Regel ist also selbst bei genregebundenen oder künstlerisch wenig ambitionierten Literaturverfilmungen ein Mindestmaß an eigenem Engagement, eigener Interpretation, an künstlerischer Leistung unvermeidbar.

Von Harry Piel zu Akte X: Filmbegleitliteratur

Die Beziehungen zwischen Literatur und Film sind von Anfang an nicht einseitig. Als sich der Film in den 1920er Jahren in Europa zu einem zentralen, auch von Kindern und Jugendlichen gern genutzten Unterhaltungsmedium entwickelt hatte, waren die (heute vergessenen) Serienhelden der wöchentlichen Fortsetzungsfilme so populär, dass sie sich auch als literarische Helden gut vermarkten ließen. Seit 1920 erschienen serienweise billig gedruckte „Heftchen“ mit den Abenteuern dieser frühen Filmstars, die auch von zahlreichen Kinder und Jugendlichen gelesen wurden (was die gleichzeitig laufenden Anti-„Schund- und Schmutz“-Kampagnen belegen). *Jack Mylong - der abenteuerliche Hochstapler* brachte es 1921/22 auf 30 Hefte, *Lee Parry - die tollkühne Abenteurerin* kam auf 24 Fortsetzungen. Am erfolgreichsten agierte - auf der Leinwand wie im Groschenheft - der deutsche Sensationsdarsteller und Regisseur *Harry Piel (Abenteurer-König und Verächter des Todes)*, mit zeitweise drei Heftreihen, die es bis 1927 auf über 200 Folgen brachten. (Wanjek 1994).

Damals entstanden bereits die beiden bis heute üblichen Grundtypen der Filmbegleitliteratur, denn es wurden entweder die Filmhandlungen nacherzählt (= Tie-in-Novellizations) oder - meist unbekannte - Autoren schrieben neue Episoden mit den beliebten beliebten Serienstars (= Spin-Offs). Als Titelbilder nahm man Standfotos aus den jeweiligen Filmserien. Das Publikum wurde also durch direkte Verweise auf vorangegangene Kinoproduktionen zum Kauf und zur Lektüre animiert.

Die Filmbegleitliteratur verdankt ihre Entstehung zwar vorrangig der Popularität von frühen Stars des Unterhaltungskinos, doch fast gleichzeitig erschienen zu spektakulären Erfolgsfilmen Begleitbücher, sei es als Nacherzählungen oder als mit Filmbildern illustrierte Neuausgaben von Buchvorlagen. Dazu gehörten Bücher zu den Erfolgsfilmen von Fritz Lang, die für das Publikum damals überdurchschnittliche Ereignisqualitäten besaßen. Diese Filmbücher wurden von Langs (zeitweiliger Ehefrau und) Drehbuchautorin Thea von Harbou geschrieben: *Das Nibelungenbuch* (1923), *Metropolis* (1926) oder *Frau im Mond* (1928). Die frühen deutschen Filmbücher waren nicht als intentionale Jugendliteratur konzipiert, aber für junge Leser sicher höchst attraktiv. Bald erschienen dann auch für deutsche Kinder die ersten Bücher mit Charakteren aus Walt Disneys Zeichentrickfilmen, *Micky Maus: Ein lustiges Filmbuch* (1931) oder *Drei kleine Schweine*, 1934 zur Deutschlandpremiere des gleichnamigen Disney-Märchenfilms (im Berliner Williams Verlag, dem späteren Cecilie Dressler Verlag).

Als nach dem 2. Weltkrieg dann in Deutschland die neuen Disney-Filme gezeigt werden konnten, publizierte parallel dazu der Stuttgarter Blüchert Verlag mehrere auflagenstarke, illustrierte Buchreihen, in denen Filmhandlungen nacherzählt wurden. Neben dem Kino bot dann in den späten 1950er Jahren das Fernsehen Kindern besondere Erlebnisqualitäten durch neue US-amerikanische Abenteurserien wie *Fury* (ab 1958) oder *Lassie* (ab 1960). Mit diesen TV-Serien startete das Geschäft mit Fernsehbegleitbüchern. Der Engelbert Verlag im westfälischen Balve verkaufte vom ersten *Fury*-Band bereits 1958 mehr als 600.000 Exemplare; der Hamburger Tessloff Verlag setzte um 1960 allein von seinen *Fury*- und *Lassie*-Titeln täglich 30.000 bis 40.000 Bücher ab, „eine Gesamtauflage von vielen, vielen, vielen Millionen“ (Ragnar Tessloff). Durch professionell produzierte Unterhaltungs-Serien hatte sich das Fernsehen im Kindermedienalltag überzeugend als Medium positionieren können, das hohe Erlebnis- und Ereignisqualitäten lieferte,

die sich durch anschließende Lektüre wiederholen oder verlängern ließen.

Mit den beliebten ZDF-Cartoonserien *Biene Maja* und *Heidi* begann dann in den 1970er Jahren in Deutschland das systematische Merchandising, die medienübergreifende Vermarktung von Kinderthemen und Mediencharakteren in Produktverbänden. Die erfolgreichsten Medienverbundbücher für Kinder und Jugendliche konnten sich in den 1990er Jahren sogar wiederkehrend und dauerhaft in den Bestsellerlisten positionieren: *Anna*, *ALF*, *Beverly Hills 90210* oder *Akte X*.

Literarische Adaptionen filmischer Vorlagen

Wenn bei der Adaption unterhaltender, genregebundener Literatur in Spielfilmen eine Tendenz zur Betonung, Übergewichtung aktionsreicher Handlungselemente beobachtet werden kann, so ist diese Tendenz umgekehrt bei der Adaption von Filmen oder TV-Stoffen noch ausgeprägter. Das Buch zum Film beschränkt sich oft auf eine direkte Nacherzählung der Haupthandlungslinie, spart fast alles aus, was sich über die visuellen filmsprachlichen Mittel realisiert hat: Mimik, Gestik, Stimmungen, Atmosphäre. Die Texte geben Geschichten und Figuren eindimensional wieder, verzichten auf erzählerische Differenzierungen, beschränken sich auf auktoriales, distanzirtes Erzählen, nehmen nicht die unterschiedlichen Perspektiven der Kamera und damit Bindungen an Figuren, Distanzierungen oder Brechungen des Filmes auf. Die Intentionen des Filmregisseurs werden nicht neu interpretiert, eigenständig gewichtet, sie werden allenfalls reduziert oder nicht hinreichend erfasst.

Die TV-Serie *ALF* (USA 1986-1989) war in Deutschland sowohl in der ZDF-Ausstrahlung sowie in den begleitenden Buchausgaben (1988ff. bei Loewe) ein Megaerfolg bei kleinen wie größeren Zuschauern. Die ALF-Figur erinnert an einen anthropomorphen Haushund, mit Schweinerüssel und anarchisch-chaotischen Neigungen. Die deutsche Synchronisation aktualisiert und übersteigert die Dialoge, gibt der Serie zumindest in den ersten Folgen intelligenten Witz, der sie über das Serieneinerlei hinaushebt. Durch die Konfrontation des teils naiven, teils renitenten ALF (= außerirdische Lebensform) mit seinen konventionellen Gastgebern und ihren Normen ergeben sich zahlreiche komische Situationen, die den spezifischen Reiz der Fernsehserie ausmachen. Typisch ist die Inszenierung komischer Sequenzen in der Art des Slowburn, des für Laurel und Hardy typischen Gagaufbaus: ein komisch wirkender Widerspruch steigert sich langsam, wird breit ausgespielt, bevor er den Höhepunkt erreicht. Im Buch werden solche Situationen nicht ansatzweise umgesetzt, dort heißt es lediglich: "Willi wurde ungeduldig...Willi schäumte". In TV-Dialogen übersteigert der Außerirdische verbal und gestisch die konventionellen Redensarten seiner menschlichen Gastgeber, um die Inhaltsleere der Floskeln zu demonstrieren. Da der Buchautor Büttner im Text nur die Dialogpassagen wiedergibt, erschließt sich dem Leser das Parodistische, Komische vieler Szenen überhaupt nicht. Büttner erzählt auktorial, distanzirt. Die Kamera hingegen übernimmt personengebundene Perspektiven, blickt wie ALF aus der Untersicht auf die Tengers, verzerrt oder verkantet, schafft so Nähe oder Distanz. (Heidtmann, 1991) Da sich die meisten Film- und Fernsehbücher auf solche verkürzenden Nacherzählungen beschränken, kann man hier kaum von Adaption im Sinne von Anpassung sprechen.

Warum sind Film- und Fernhehbücher so erfolgreich?

Trotz unübersehbarer literarischer Schwächen erreichen Bücher im Medienverbund überdurchschnittliche Auflagen. So wurden vom Disney-Filmbuch *Der König der Löwen* fast eine ganze und von *James Camerons Titanic* etwa eine halbe Million Exemplare verkauft. Kinderfernsehserien mit höheren Einschaltquoten werden heute durchweg von Buchserien begleitet: *Tabaluga*, *Die Kinder vom Alstertal*, *Schloss Einstein*, *The Tribe* u.a. Seit Jahren schätzen vor allem Mädchen Buchformate, in denen sie die aus dem Fernsehen vertrauten Romance- und Soap-Stoffe wiederfinden. Bei der mittlerweile zur Egmont-Gruppe gehörenden vgs Verlagsgesellschaft waren über etliche Jahre die Begleitbücher zur RTL-Highschool-Serie *Beverly Hills 90210* die Umsatzrenner, beim Stuttgarter Dino Panini Verlag sind innerhalb von sieben Jahren fast 50 Bände mit Nacherzählungen zur RTL-Vorabendsoap *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* (GZSZ) erschienen, ferner einige Dutzend GZSZ-Personality-, Koch-, Sprüche- sowie „Tagebücher“. Von den preisgünstigen GZSZ-Hardcoverausgaben werden Erstauflagen von 20.000 bis 30.000, von attraktiveren Titeln (mit Themen wie „Traumhochzeiten“) wurden mehr als 100.000 Exemplare verkauft.

Gegenwärtig treten bei der Vermarktung von reinen Soap-Stoffen erste „Ermüdungserscheinungen“ auf, deshalb versuchen die Produzenten Soap-Elemente in andere Formate oder Genres einzubinden, vor allem in Mythisches oder Übernatürliches. Übersinnliches wird im Fernsehen wie in den begleitenden Buchserien heute gern aus der Perspektive von Teenagern erzählt: *Sabrina*, die Halbhexe; *Buffy*, die 16-jährige Dämonenjägerin; oder *Charmed*, drei Teenager-Schwestern mit Hexenkräften. Die GZSZ-Bücher gelten in der Branche aber weiterhin als „Cash-Cow“ des Dino Verlages. Die TV-Vorabendsoaps erzählen ihre Geschichten parallel in drei unterschiedlichen Handlungssträngen, die manchmal nur sehr lose vernetzt sind, die in kurze inhaltliche Sequenzen (von ca. 90 Sekunden) untergliedert sind und im ständigen Wechsel dargeboten werden. Im Gegensatz dazu wird für die GZSZ-Buchadaptionen ein einzelner Erzählstrang aus 30 bis 50 Serienfolgen herausgelöst und in formal konventioneller, meist in sich abgeschlossener Form erzählt.

Besonders Mädchen zwischen 10 und 15 Jahren lieben solche Serien. Nach einer repräsentativen Erhebung des Stuttgarter Instituts für angewandte Kindermedienforschung (IfaK) lesen heute 80 % der Kinder- und Jugendlichen, die überhaupt erzählende Literatur lesen, gelegentlich, häufiger und manchmal ausschließlich Medienverbundliteratur. Ausschlaggebend für das Interesse an der literarischen Adaption ist die von der Originaldarbietung im Ausgangsmedium ausgehende Faszination, ist die Attraktivität des Hollywoodfilms oder der täglich ausgestrahlten TV-Serie.

Jüngere Kinder erwarten von den Filmen, dass sie lustig und spannend sind, sie wollen dann in anderen Medien, in Büchern oder Zeitschriften nicht vorrangig bekannte Geschichten wiederholen, sondern sie wollen den vertrauten, von ihnen geliebten Charakteren wiederbegegnen. Nach einer aktuellen (noch nicht abschließend ausgewerteten) Umfrage des IfaK gehören gegenwärtig bei Drei- bis Sechsjährigen zu den beliebtesten Medienfiguren u.a. Wickie, Bibi Blocksberg, Benjamin Blümchen, Pippi Langstrumpf, Simba (König der Löwen), Bob der

Baumeister oder Lars (Der kleine Eisbär). Diese Figuren sind in Zeichentrickfilmen so visualisiert, dass sie leicht wiederzuerkennen sind, sie haben in der multimedialen und seriellen Verwertung Signalcharakter. Ihre Anmutung macht sie für Kinder sympathisch, sie bieten sich zur Identifikation oder als potentieller Freund an. Diese Charaktere erlangen durch wiederkehrende Medienpräsenz und Bestätigung von Rezeptionserwartungen Markencharakter; die Kinder greifen also nach einem Buch oder einem Heft, weil auf dem Titel Benjamin, Bob oder Lars abgebildet sind, die sich in früheren Medienprodukten bereits als unterhaltsam oder liebenswert bewährt haben.

Auch bei jugendlichen Lesern von Medienbegleitliteratur gilt das Lektüreinteresse nicht vorrangig der Wiederholung einer bereits bekannten Geschichte. So ist der Absatz von Begleitbüchern zu aktuellen Hollywoodfilmen, selbst zu Krimis oder Actionstreifen, seit Jahren deutlich rückläufig. Früher hatten gerade Jungen noch ein ausgeprägtes Interesse an Begleitbüchern zu Filmen wie *Club der toten Dichter*, *Body Gard* oder *Jurassic Park*. Bastei Lübbe konnte um 1990 noch binnen weniger Jahre 20 bis 30 Auflagen von solchen Filmbüchern drucken. (Heidtmann, 1994, S. 68) Bei älteren Jungen hat die Lesefreude in den vergangenen Jahren offenkundig weiter nachgelassen, auch Medienverbundliteratur stößt bei ihnen auf eher geringes Interesse. (Bischof/Heidtmann, 2002, S. 251ff.) Allenfalls Science Fiction-Stoffe, wie die von Lucasfilm eigens konzipierten, im *Star Wars*-Universum angesiedelten Jugendroman-Reihen (*Jedi-Padawan* und *Boba Fett*, beide bei Dino) erreichen eine größere Leserschaft. In den ausufernden Fernsehangeboten sowie in den digitalen Medien finden vor allem Jungen Zeitvertreib sowie genügend Stoff, um in der Peergroup mitreden zu können. Computerspiele sind für Jungen derzeit zunehmend auch das Ausgangsmedium für interessierende Begleitbücher oder Comics.

Mädchen lesen mehr und intensiver als Jungen, mit zunehmendem Lebensalter bilden sie die vorrangige Leserschaft von Medienverbundliteratur. Im Rahmen eines mehrjährigen Forschungsprojektes hat das Ifak Reihen von narrativen Interviews und Gruppengesprächen mit Leserinnen der GZSZ-Bücher durchgeführt. Ausschlaggebend für deren Buchlektüre ist das Interesse an den (meist jugendlichen) Stars der täglich ausgestrahlten TV-Serie. Über 90% der Buchleserinnen schauen sich die Soap an, weil „die Stars toll sind“. Für über 70% ist die TV-Serie deshalb Anlaß und Inhalt von Gesprächen mit der Freundin oder in der Schule.

Fanverhalten als Lesemotivation

Etwa drei Viertel der GZSZ-Leserinnen geben als Hauptlesemotivation an, dass sie Fan der TV-Serie sind und alles darüber wissen wollen. Knapp 60% lesen, weil sie sich besonders für die Hauptperson des Buches interessieren. Zudem betonen die TV-Serie wie die Begleitbücher gleichermaßen Emotionalität, wie die gängige Unterhaltungsliteratur für Mädchen, was offenkundig den Bedürfnissen der GZSZ-Buchleserinnen entspricht, für die in den Büchern der Themenbereich „Freundschaft und Liebe“ an erster Stelle steht. Aus Interviews mit Leserinnen wird deutlich, dass die GZSZ-Bücher in der Lebenswelt der Jugendlichen durchaus einen unterschiedlichen Stellenwert haben, der vom individuellen Stil bei der Rezeption von Daily Soaps sowie von den subjektiven Sozialisationserfahrungen bestimmt wird. Das Interesse an GZSZ-Büchern - und damit die Intensität des Leseverhaltens - ist

vor allem abhängig von unterschiedlich starken Ausprägungen des Fanverhaltens.

Das aus dem Englischen stammende Wort Fan bezeichnete ursprünglich den (nahezu) fanatischen Anhänger von Sportteams; mittlerweile sind Repräsentanten der gesamten Popularkultur, Schauspieler, Rocksänger, Science Fiction-Filme oder Comic-Figuren Objekte des Fankultes. Die Stars der Daily Soaps dienen ihren Anhängerinnen als Orientierung, Vorbild sowie - vergleichbar den Teenie-Pop-Stars oder Boygroups - als „Trostpflaster, Schmerztablette und Ablenkung“ (Weyrauch 1997, S.78). Die Fans von Daily Soaps sind bislang in der Regel weiblich. Stars und Idole bieten Mädchen, die „auf der einen Seite noch zu jung für einen Freund, andererseits aber schon zu alt fürs Kuschtier sind“ eine Folie für Träume und Phantasien: „Dadurch, dass der Star ein unerreichbarer Traum bleibt, kann man alles in ihn hineininterpretieren, was man sich von einem Traumjungen wünscht“ (Weyrauch 1997, S.90f.) Weibliche Stars können eine vergleichbare Bedeutung gewinnen, als Verkörperung der „guten Freundin“ oder anstrebenswertes Rollenmodell für eigenen, erträumten Erfolg.

Als Fan kann man mediale Interessen zielgerichtet auf ein Angebot konzentrieren, Fanverhalten ermöglicht Auswahloptionen innerhalb eines immer unübersehbarer werdenden Medien(über)angebotes. Gemeinschaftliches Fanverhalten sichert zudem soziale Anerkennung in der Gruppe der Gleichaltrigen, kollektiv erlebte Identifikationen bieten Geborgenheit in der Peergroup. Die Fangemeinschaft fördert die Identitätsfindung ebenso wie die Abgrenzung gegenüber Erwachsenen. Die soziale Identifikation funktioniert auch bei einer nur virtuellen Zugehörigkeit zur Fangemeinde.

Auf der Grundlage des unterschiedlich ausgeprägten Fanverhaltens konnte das IfaK bei den GZSZ-Leserinnen fünf Typen des Nutzungsverhaltens unterscheiden, die vom „Fansein als Leben in einer Parallelwelt“, also dem sehr starken Abtauchen in eine vorfabrizierte, leicht konsumierbare Ersatzrealität, über Fansein als Ausdruck eines Lebensstils bis hin zu den sich eher distanzierend gebenden Fans reichen, die auf Bücher zur Serie nur gelegentlich oder zufällig zugreifen.

Im Vergleich mit der TV-Serie wird der spezifische Zusatznutzen der GZSZ-Bücher von den Leserinnen darin gesehen, dass das Buch zu einem besseren Verständnis der Serie, von Handlungen, Konflikten und Figuren beiträgt. Durch die Art der Nacherzählung, die einzelne Handlungsfäden aus verschiedenen TV-Fortsetzungen aufnimmt, zusammenführt, überschaubar macht, werden für die jugendlichen Rezipientinnen komplexere Situationen und Kommunikationsakte besser verständlich: „In der Serie geht es halt ruck-zuck irgendwie und in den Büchern ist es halt erklärt“. 60 % der Befragten sehen daher eine besondere Gratifikation der Buchlektüre darin, dass sie durch das Lesen die Gespräche und Probleme der Stars besser verstehen können als beim Fernsehen.

Die GZSZ-Bücher ermöglichen zudem einen weitergehenden Einblick in die Welt der (TV-)Serie, in das Leben der (Serien-)Stars. Die Leserinnen haben als Fans der Serie Bedürfnisse nach Vertiefung des Gesehenen und zusätzlichen Erläuterungen: „Ich will noch mehr darüber wissen...“ Mehrmaliges Lesen ermöglicht ihnen eine intensivere Auseinandersetzung. Die Bücher können zudem das Medienerlebnis

GZSZ verlängern, denn das Buch ist länger spannend, „im Fernsehen ist es so schnell weg“. Die Lektüre bietet aber mehr als Wiederholung, sie ermöglicht den tieferen Einblick in das Denken und Fühlen der (Lieblings-)Stars, da die Autoren die Innensicht der Figuren wiedergeben, oft sogar in Form kurzer innerer Monologe. Das Lesen von GZSZ-Büchern ermöglicht also eine ausführlichere Beschäftigung mit den Lieblingsstars. Für die Mehrheit der GZSZ-Leserinnen ist daher entscheidend für Auswahl, Kauf und Lektüre der Bücher, welche Personen im Zentrum der jeweils erzählten Geschichte stehen. Die Stars besitzen eine Vorbild- und Orientierungsfunktion, sie vermitteln Werte und Normen: Nathaly jobbt, um studieren zu können; „Cora hat das Abi geschafft, das möchte ich auch.“ Das Handeln der Stars bietet den Befragten mehrheitlich Orientierung für die Bewältigung der eigenen Realität, Modelle für Konfliktlösungen und bereitet sie zudem auf das Leben als Erwachsene vor. Zudem können sich die Mädchen durch die Lektüre mit den privaten, intimen Seiten ihrer Lieblingsstars, mit „Leons eigenem Privatleben“ auseinandersetzen, sie können parasozialen Beziehungen zu den Stars durch das Lesen intensivieren. Sie können sich beim Lesen besser in Figuren hineinversetzen oder für sich selbst Geschichten in der Phantasie besser ausmalen als beim Fernsehen. Sie können sich selbst mit einbeziehen und eigene Handlungsspielräume ausloten.

Auf der Suche nach literarisch-ästhetischen Qualitäten

In den Anfangsjahren der Medienbegleitliteratur haben Drehbuchautoren noch gleichzeitig oder anschließend auch den Roman zum Film geschrieben, dadurch lag die künstlerische Qualität näher bei der des Filmes. Mittlerweile sind die Inhaber von Urheberrechten an Filmen oder TV-Serien in der Regel nicht die Autoren oder Regisseure, sondern Filmproduzenten, Fernsehanstalten oder Verwertungsgesellschaften. An diese müssen Kinder- und Jugendbuchverlage Lizenzgebühren für die Buchrechte zahlen, deren Höhe von der Attraktivität des Stoffes im Ausgangsmedium und den zu erwartenden Verkaufsauflagen abhängt. Die Texte für Film- und Fernsehbücher werden heute meist von Journalisten, Verfassern von Gebrauchsliteratur, Nebenberufsautoren oder Marketingagenturen erstellt, die sich mit geringeren Festhonoraren begnügen und auf Autorenehren verzichten (da sie oft unter Verlagspseudonymen schreiben). Bei den Begleitbüchern zu aktuellen Filmen oder TV-Serien, wie GZSZ, müssen Autoren zudem unter Zeitdruck schreiben. Wenn sie mit dem Schreiben beginnen, sind noch nicht alle Serienfolgen abgedreht, auf die sich ihre Nacherzählung bezieht. Das TV-Buch muss dann aber parallel zur TV-Ausstrahlung oder zur Kinopremiere erscheinen, weil dies den erfolgreichsten Abverkauf der Bücher garantiert.

Künstlerisch überzeugende, eigenwertige Adaptionen von Film- und Fernsehstoffen sind im deutschsprachigen Jugendbuch deshalb eher selten, aber es gibt durchaus einige. 1993 hat Mario Giordano zu Arend Aghtes gleichnamigen Kinderspielfilm das Buch *Karakum. Abenteuer in der Salzwüste* (Rowohlt rotfuchs) geschrieben, eine eigenständige Abenteuererzählung von Bewährung und von Freundschaft, die Grenzen überwindet, und die auch ohne Kenntnis des Filmes wirkt. (Heidtmann, 1994, S. 69). Andreas Steinhöfel hat 1996 zu einem vordergründig pädagogisierenden Kinderfilm von Willy Brunner die weitaus komplexere Buchfassung vorgelegt, *Honigkuckuckskinder* (dtv). Er entwickelt aus dem Kinderkrimi-Stoff eine multiperspektivisch angelegte, einfühlsame realistische

Erzählung, er individualisiert und differenziert die vorgefundenen, klischeehaften Charaktere. (Bischof/Heidtmann 1997) Zu dem anspruchsvollen, originellen britischen Jugendfilm *Billy Elliott - I will dance* erschien 2001 im Ravensburger Verlag eine künstlerisch eigenständige, Buchausgabe von Melvin Burgess, der Kameraperspektiven gelungen in unterschiedliche Erzählperspektiven umsetzt. Doch solche literarisch geglückten Adaptionen erreichten keine nennenswert hohen Verkaufszahlen.

Die Leserinnen von Medienverbundliteratur erwarten offenkundig keine kunstvoll gestalteten Texte, sie wollen den von ihnen im Ausgangsmedium geliebten Charakteren wiederbegegnen, sie wollen die aus der TV-Serie erinnerten Dialoge möglichst identisch nachlesen, sie erwarten allenfalls zusätzliche Erklärungen zu Gefühlen und Befindlichkeiten der Protagonisten. Und die Leserinnen von Spin-Offs, von neuen Abenteuern mit Buffy oder dem junge Superman (*Smallville*), legen Wert darauf, dass die Geschichten in dem ihnen vertrauten Universum verortet sind, dass die Figuren genau so aussehen und handeln, wie sie es aus zahlreichen vorangegangenen Folgen kennen.

Naturgemäß gibt es bei lang laufenden TV-Buchserien, die parallel von sieben oder mehr Autoren und Autorinnen unter einem Pseudonym geschrieben werden, wie bei den GZSZ-Büchern, spürbare Qualitätsunterschiede, sei es bei der Beschreibung von Emotionen oder der Entwicklung von Dialogen. Für den Verkaufserfolg der Bücher ebenso wie für die Lektüregratifikation sind diese Unterschiede unerheblich. Da zu komplexe Texte den Zugang für weniger geübte Leser nur erschweren könnten, wirken die Verlagslektoren eher auf formale Schlichtheit, Nähe zur Umgangssprache hin und beschränken sich ansonsten auf die Korrektur von Rechtschreibung und Grammatik.

In vorlagenfrei erzählten Mystery- oder Romance-Serien ist hilfreiches Wirken von Lektoraten heute nicht mehr unbedingt nachweisbar, und es lässt sich weder mit Stiluntersuchungen noch mit Inhaltanalysen belegen, dass vorlagengebunden erzählte Kinder- und Jugendbücher prinzipiell von literarisch geringerer Qualität wären. Erfolgreiche Soapformate im Fernsehen treffen das Bedürfnis von Mädchen nach zeitgemäß erzählten Romanzen, vorlagenfrei erzählte Buchserien, wie z.B. *Boyz>n>Girls* von Katherine Applegate (bei Arena), übernehmen daher bis ins Detail Figurenkonstellationen und Szenarien aus einschlägigen TV-Serien. Und in mancher zeitgeistgerechten neuen „Girlie“-Buchreihe finden sich mehr Geschlechtsrollenstereotypen als in den GZSZ-Büchern.

Resümee

Bei der Übernahme von Film- und Fernsehstoffen geht es den spezifischen Nutzergruppen nicht um mediengerechte Adaptionen. Das Begleitbuch zum *Titanic*-Film war nicht deshalb erfolgreich, weil sich mehrere 100.000 Leserinnen für Schiffsuntergänge oder deren künstlerische Umsetzung interessierten, das Interesse der Buchkäuferinnen galt dem Hauptdarsteller Leonardo di Caprio und seiner tragischen Liebesgeschichte. Begleitbücher zu Filmen und Fernsehserien sind vor allem dann erfolgreich, wenn sie Stars und Mediencharaktere ins Zentrum stellen, die dem Zeitgeschmack entsprechen, die für bestimmte jugendliche Zielgruppen Vorbildfunktionen und Orientierungen bieten können. Aus dem Fanverhalten, das

auch einem gesamten Serienkosmos gelten kann, resultiert gerade bei Mädchen die zentrale Lesemotivation. Sie können sich durch die Lektüre intensiver mit ihren Lieblingsstars beschäftigen, sie können parasoziale Beziehungen zu Mediencharakteren vertiefen.

Fehlende Innovation und einfache ästhetische Strukturen kommen den Bedürfnissen von weniger geübten Lesern entgegen, die an Film- und Fernsehbücher schätzen, dass man den Figuren Gesichter zuordnen kann, denn was man schon kennt, versteht man besser. (Hauptschülerin, 13) Der Einstieg in andere Bücher fällt schwerer. (Realschülerin, 12) Film- und Fernsehbücher erleichtern für Leseungeübte den Lektüreprozeß, weil sie Bilder, Szenarien und Figuren benutzen, die durch die Kenntnis der jeweiligen TV-Serie im Kopf des Rezipienten bereits vorhanden, bereits visualisiert sind. Man weiß schon, wie alles aussieht und wie es endet, man hat schon Bilder im Kopf, ...das Aussehen der Schauspieler..., die Kulisse..., außerdem muß man sich nicht so sehr auf die Handlung konzentrieren. (Gymnasiastin, 13) Fast die Hälfte der Leser und Leserinnen von Medienverbundtiteln ist deshalb davon überzeugt, dass sich ein Buch nach einem Film, nach einer TV-Serie besser und schneller lesen, leichter verstehen lässt als ein normales, vorlagenfrei erzähltes Buch. Mehr als 20 % der Leserinnen von Film- und Fernsehtiteln geben an, sonst keine Bücher oder keine andere Art von erzählender Literatur zu lesen. Medienverbundliteratur kann also den Rezeptionsprozeß so stark erleichtern, dass sich für Nicht- wie Wenigleser dadurch, zumindest zeitweilig, ein Zugang zum Medium Buch herstellt.

Literatur:

- Albersmeier, Franz-Josef (1989): "Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionsproblematik". In: Ders. u. Volker Roloff (Hrsg.): Literaturverfilmungen, Frankfurt/M. S. 15-37.
- Asheim, Lester E. (1973): "Vom Buch zum Film". In: Alphons Silbermann (Hrsg.): Mediensoziologie. Band 1: Film, Düsseldorf/ Wien, S. 179-196.
- Bischof, Ulrike, und Horst Heidtmann (1997): "Lebensbewältigung durch Freundschaft. Drei aktuelle Filmverbuchungen im Vergleich", in: Beiträge Jugendliteratur und Medien H.4, 1997, S. 222-227.
- Bischof, Ulrike, und Horst Heidtmann (2000): "Ich will es einfach nochmals erleben...> Begleitbücher zu daily soaps: Kinder und Jugendliteratur im Medienverbund", in: Texte 3. Sonderheft der Zeitschrift medien praktisch, Frankfurt/M., S. 54-60.
- Bischof, Ulrike, und Horst Heidtmann (2002): "Leseverhalten in der Erlebnisgesellschaft. Eine Untersuchung zu den Leseinteressen und Lektüregratifikationen von Jungen", in: Hans-Heino Ewers (Hrsg.): Lesen zwischen Neuen Medien und Pop-Kultur. Kinder- und Jugendliteratur im Zeitalter multimedialen Entertainments, Weinheim und München, S. 241-267.
- Bischof, Ulrike, und Horst Heidtmann (2003): Film- und Fernsehbücher: Kinder und Jugendliteratur im Medienverbund, Stuttgart (Stuttgarter Beiträge zur Medienwirtschaft Nr. 9).
- Heidtmann, Horst (1991): "Filmverbuchungen: Kinder- und Jugendbücher nach Filmen. Prinzipien und Probleme der Adaption", in: Informationen Jugendliteratur und Medien H. 2, S. 50-63.
- Heidtmann, Horst (1994): "Der Medienverbund: Das Buch zum Film", in: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, H. 75, September, S. 64-70.
- Wanjek, Peter (1994): Der deutsche Heftroman. Ein Handbuch der zwischen 1900 und 1945 im Deutschen Reich erschienenen Romanhefte, Wilfersdorf.

- Weyrauch, Jan (1997): Boygroups. Das Teenie-FANomen der 90er, Berlin.