

Aus: Informationen Jugendliteratur und Medien
Heft 2, 1991, Seite 50-63

Horst Heidtmann

Filmverbuchungen: Kinder- und Jugendbücher nach Filmen

Prinzipien und Probleme der Adaption

Das Buch als Stofflieferant

Zwischen den Medien Film und Buch, zwischen Spielfilm und erzählender Literatur bestehen seit der Erfindung, dem Aufkommen des Films an der Wende zum 20. Jahrhundert enge Beziehungen. Bereits der Filmpionier Georges Méliès verarbeitet zahlreiche literarische Vorlagen (u. a. von Jules Verne in "Le Voyage dans la Lune", 1902). Auch der deutsche Film nutzt die Literatur früh als Stofflieferanten; so stützen sich die ersten für Kinder geeigneten oder produzierten Filme ausschließlich auf Märchen- und Sagenstoffe: "Rübezahls Hochzeit" (1916), "Dornröschen" (1917), "Das kalte Herz" (1918). Die ersten realistischen Kinderfilme verarbeiten ebenfalls Buchvorlagen: "Die Räuberbande" (1928, nach Leonhard Frank) oder "Emil und die Detektive" (1931, nach Erich Kästner).

Die amerikanischen Filmproduzenten entwickeln zunächst vielfach eigene Stoffe, improvisieren vor der Kamera (Slapstick-Filme), stützen sich aber bei der Konstitution der populären Filmgenres, Western, Krimi, Melodram, schon bald auf die entsprechenden Bücher, auf Motive und Figuren aus der Printmedienserienfertigung. Bis heute werden besonders gern die Bücher verfilmt, die ihre Verkäuflichkeit, Massenwirksamkeit erfolgreich unter Beweis gestellt haben: "Vom Winde verweht", "Der Name der Rose", "Herbstmilch".

Die Verfilmung von Romanen und Erzählungen ist also eine alltägliche Erscheinung; es gibt ungleich mehr Bücher als Filme, also wird das Buch auf absehbare Zeit zentraler Stoff- und Ideenlieferant für den Film bleiben.

Das Verhältnis von Buch und Film

Um sich zum Massenmedium zu entwickeln, nimmt der Film die Unterhaltungsbedürfnisse der Massen, Formen der Jahrmarkts- und Volksbelustigung auf. Um das bürgerliche, literarisch gebildete, besser verdienende Publikum zu erreichen, darf der Film als Medium nicht von vornherein als proletarisch oder vulgär abgestempelt werden. Zu Beginn der Filmgeschichte übernehmen Produzenten Stoffe der erzählenden wie dramatischen Literatur, um den Film damit zu "veredeln". Filmkritiker und frühe Theoretiker fordern "Werktreue", fordern also vom Regisseur, sich eng an Intention, Form und Inhalt der Buchvorlage zu halten. Das Buch gilt einem konventionell bildungsbürgerlich sozialisierten Publikum wie der tradierten Kunst- und Kulturwissenschaft als etwas Höherwertiges.¹

Die filmischen Medien haben sich innerhalb von Jahrzehnten eigenständig entwickelt, haben spezifische Darstellungsweisen, eine eigene Sprache hervorgebracht. Gesellschaftliche Kommunikation ist ohne sie nicht mehr denkbar. Die audiovisuellen Medien werden in der Freizeit, zur Unterhaltung wesentlich intensiver und zeitaufwendiger genutzt als die Printmedien, auch in der ökonomischen Bedeutung haben sie diese weit überrundet. Dennoch bestehen mancherorts Vorurteile gegen den Film, seine künstlerische Leistungsfähigkeit fort, gilt manchem das Buch noch immer als überlegene Kunstform. Doch das Medium Film ist schon lange nicht mehr auf das "Prestige" des Buches angewiesen. Als filmische Avantgarde haben nicht nur die französischen Surrealisten, deutsche Dadaisten oder Dokumentaristen der neuen Sachlichkeit, die Vertreter des italienischen Neorealismus, der Nouvelle Vague in Frankreich eindeutig belegt, daß der Film eine eigenständige künstlerische Form ist, die spezifischen Gesetzen folgt, die wie Literatur - die Phantasie des Rezipienten stimulieren, zum intellektuellen Diskurs anregen kann, die aber darüber hinaus über ureigene Darstellungs- und Leistungsmöglichkeiten verfügt.

Die filmische Adaption von Literatur

Bei der Verfilmung von Literatur kann es also nicht um "Werktreue" gehen, sondern der Stoff, eine Geschichte muß dem Medium angepaßt werden, entsprechend der Adaption eines Auges an veränderte Lichtverhältnisse. Die Adaption eines literarischen Werkes bedeutet also mehr als nur die Übernahme in das andere Medium: der Regisseur bearbeitet den Stoff, interpretiert ihn, verlagert vielleicht sogar Akzente oder nimmt nur Teilaspekte auf. Ein ambitionierter, kompetenter Literaturverfilmer verfügt über eine eigene künstlerische Handschrift, er verleiht auch dem adaptierten Buchstoff eigenen, unverwechselbaren Charakter.

So hält sich Rainer Werner Fassbinder bei der Verfilmung von "Effi Briest" (1974) mit Dialogen und Kommentaren weitgehend wörtlich an den Text von Theodor Fontane, übernimmt die vorgefundenen Figuren, Ort und Zeit. Dennoch schafft Fassbinder durch seine Art der Inszenierung, durch Gestik und Sprache der Darsteller, durch die Kameraführung mit ruhigen Einstellungen und langsamer Schwenks einen typischen Fassbinder-Film, der dadurch entschiedener und erkennbarer für die Heldin Partei nimmt als Fontane das im späten 19. Jahrhundert konnte.

Wenn Luchino Visconti Thomas Manns Novelle "Der Tod in Venedig" (1970) verfilmt, dann hält er sich bei Figurenanlage, Dialogen, Schauplätzen überwiegend detailgetreu an die Vorlage, löst aber die inneren Monologe der Novelle in Dialoge der Hauptfigur mit einem neu geschaffenen Gesprächspartner auf, paßt auch die Erzählstruktur den Erfordernissen seines Mediums an. Darüber hinaus verschiebt Visconti Akzente, kann durch die visuellen Mittel eine präzise, atmosphärisch dichte Charakterisierung von Orten, Schauplätzen liefern, die diesen eine andere Wertigkeit als im Buch verleiht. So setzt er zwar einesteils den Erzählstil Manns mit filmsprachlichen Mitteln kongenial um, schafft aber andererseits seinen eigenen, davon losgelösten Film.

Auch Gerhard Lamprecht, der Regisseur des ersten gelungenen deutschen Kinderfilmes "Emil und die Detektive" hält sich nahe an Kästners "Kriminalroman für Kinder", zeigt selbstbewußte, von Erwachsenen unabhängige Kinder vor dem Hintergrund der Großstadt, ändert nur wenige Aspekte, Charaktere, um dem Publikumsgeschmack Rechnung zu tragen, schafft dennoch einen

der wichtigsten deutschen Filme der frühen Tonfilmzeit, ein "Musterbeispiel des Realismus", ein eigenständiges Kunstwerk, das unabhängig vom Buch Bestand hat.

Ein kompetenter Regisseur verfügt über ein breites Spektrum filmspezifischer Darstellungsmittel, mit denen er literarische Erzählweisen umsetzen, adaptieren kann: eine personengebundene Erzählweise kann durch eine entsprechende Sicht (Perspektive), einen bestimmten Standpunkt der Kamera wiedergegeben werden; erzählerische Verfremdungen, ironische Distanz schafft die Kamera mit dem Blick durch Fenster, in Spiegel, durch Verkantungen, Auf- und Untersicht. Für die künstlerisch ambitionierte Literaturverfilmung gibt es jedoch keine Normen, keine Standards, keine festen Regeln. Jeder Regisseur, ob er nun für jüngere oder ältere Zuschauer inszeniert, folgt eigenen Interessen, eigenen Prinzipien der Adaption.

Unterhaltungsbetonte und genregebundene Literaturverfilmungen

Die Qualität der literarischen Vorlage ist vom Grundsatz her für die Qualität eines Filmes unerheblich. Auch auf der Basis eines genregebundenen Textes, wie Stephan Kings Horror-Roman "Shining", läßt sich ein Film realisieren, der die vom Genre vorgegebenen Begrenzungen auflöst und Zuschauererwartungen nicht bestätigt, 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 wenn jede filmische Adaption durch die künstlerische "Handschrift" eines Regisseurs entscheidend geprägt wird, so lassen sich doch für die Verfilmung unterhaltungsbetonter Prosa Gemeinsamkeiten aufzeigen. Anhand des Hollywoodfilms der 30er und 40er Jahre sind erstmals solche Strukturen der Adaption differenzierter herausgearbeitet worden, die in der Tendenz für den genregebundenen wie den ökonomisch erfolgreichen Unterhaltungsfilm überhaupt bis heute Gültigkeit behalten haben:²

- S Die Verfilmung neigt in der Regel zur Reduktion einer Romanvorlage, was einmal durch technisch-ökonomische Erfordernisse bedingt ist (ein Kinofilm hat heute meist eine Dauer von 90 bis 120 Minuten), was zum anderen durch Zuschauererwartungen an den Unterhaltungsfilm vorgegeben wird:
- S Der Film adaptiert bevorzugt die handlungsreichen Sequenzen eines Buches, betont Aktionen, äußere Spannung, reduziert reflexive, diskursive Passagen des Textes.
- S Der Film konzentriert sich stärker auf die Haupthandlungslinie; vereinfacht Handlungsstrukturen, um Mißverstehen oder Nichtverstehen beim Publikum zu vermeiden; er spart Nebenhandlungen aus.
- S Der Film bevorzugt streng chronologisches Erzählen, arbeitet seltener mit Rückblenden.
- S Die Hauptfiguren werden eindeutiger charakterisiert, vereinfacht, Differenzierungen und gemischte Charaktere zurückgenommen, das Gute wie das Böse betont; Nebenfiguren werden weggelassen oder deutlicher gegen Hauptfiguren abgegrenzt.
- S Der Film übernimmt häufiger einen neutralen, unpersönlichen, überschauenden Erzählstandpunkt.
- S Der Film arbeitet stärker mit happy end-Strukturen.

S Der Film erzählt meist einfacher, klarer, damit der Durchschnittszuschauer die Handlung erfassen kann (da ihm das Nachlesen wie im Buch nicht möglich wäre).

Wieweit nun der Regisseur eines Unterhaltungsfilmes sich an diesen Mustern orientiert, hängt von seinem Renommee, seinen künstlerischen Kompetenzen, dem Einfluß des oder der Produzenten ab. Wo die Buchvorlage nichts erklärt, nichts beschreibt, Spielraum für die Phantasie des Lesers läßt, von ihm fordert, selbst zu erklären, Zusammenhänge herzustellen, muß die filmische Inszenierung interpretieren, Landschaften auswählen, Räume dekorieren, Darsteller kostümieren. In der Regel ist also selbst bei genregebundenen oder schlechteren Adaptionen ein gewisses Maß an eigenem Engagement, eigener Interpretation, an künstlerischer Leistung unvermeidbar.

Erste Bücher nach Filmen

Die Beziehungen zwischen Buchmarkt und Kinoindustrie sind von Anfang an nicht einseitig. So wie Filmproduzenten daran interessiert sind, besonders erfolgsträchtige Romane zu verfilmen, so hängen sich bereits früh Verlage an den Erfolg eines Filmes mit dem "Buch zum" oder "nach dem gleichnamigen Film". Der Berliner Großverlag August Scherl bewirbt bereits in den 20er Jahren Bücher in gesonderten Aktionen als "Verfilmte Romane", gibt - nachdem Fritz Langs aufwendige Verfilmung des Zukunftsromans "Metropolis" 1927 in deutschen Kinos erfolgreich angelaufen ist - zusätzlich zur 1926 erschienenen gebundenen Ausgabe dieses Romans eine broschiierte mit gekürztem Text und Standfotos aus dem Film heraus.

Buchausgaben, die nach Filmen erscheinen, an deren Erfolg gezielt anknüpfen sollen, enthalten anfänglich den originalen Text, teils gekürzt, sowie meist zusätzlich Filmfotos.

Nach Kriegsende wird in den 50er Jahren der Film in der BRD zum attraktivsten Unterhaltungsmedium für jung und alt. Es steigt die Zahl der Kinderbücher, die Filminhalte wiedergeben. Eine spezifische Form sind Sammelbideralben, von Margarine-, Zigaretten-, Haferflockenfirmen herausgegeben, die ihren Produkten entsprechende Einzelbilder mit Zeichnungen nach oder Fotos aus Filmen beilegen. Diese Alben, u. a. "Das doppelte Lottchen" (BRD 1950, nach Kästner), "Der Dieb von Bagdad" (GB 1940) oder "Pinocchio" (USA 1940, von Walt Disney) enthalten entweder eine knappe Nacherzählung des Films und dazu kurze Bildunterschriften oder ausführliche Bildunterschriften und dafür keinen zusammenhängenden (Nacherzähl-)Text.

In den 50er Jahren beginnen aber gleichzeitig Verlage mit der Herausgabe von neu geschriebenen Kinderbüchern nach Filmen, Filmverbuchungen in der Art, wie sie heute im Trend liegen.

Dabei handelt es sich vorrangig um Übersetzungen aus dem Amerikanischen, die auf Filme von Walt Disney zurück gehen, "Alice im Wunderland", "Robin Hood", "Cinderella", "Schneewittchen".

In "Bambi", Blüchert-Verlag Stuttgart, 1950 (nach dem gleichnamigen Walt-Disney-Zeichentrickfilm von 1942), wird auf der Grundlage von Felix Saltens Tiererzählung (die wiederum Vorlage für Disney war) der Film knapp nacherzählt, angereichert um ganzseitige farbige sowie zahlreiche schwarz-weiße Illustrationen, die nach Einzelbildern, Einzelmotiven oder Vorstudien zum Film entstanden sind.

In "Die Schatzinsel", Blüchert Verlag Stuttgart, 1952 (nach dem gleichnamigen Walt-Disney-Realfilm von 1950), wird der Film "unter Benutzung des Synchronisationstextes" auf gut 100

Seiten nacherzählt, mit 8 ganzseitigen Standfotos und neu geschaffenen, kleineren, konventionell-realistischen Schwarzweiß-Zeichnungen und folgendem Vorspann versehen:

Um dem großen Interesse an Walt Disney's Filmfassung der "Schatzinsel" entgegenzukommen, wurde diese Erzählung für alle herausgegeben, die den Film im Buche nacherleben wollen. Die dieser Fassung zugrunde liegende Absicht ist also nicht, eine Neugestaltung oder "verbesserte" Ausgabe des klassischen Stevenson-Buches vorzulegen, sondern lediglich, die dramatische Form des Filmes in der Erzählung festzuhalten.

Medienverbund und Merchandising

Für die Medienindustrie sind Kinder in den letzten Jahrzehnten zu einer wichtigen Zielgruppe geworden, für deren Unterhaltungsbedürfnisse von Angehörigen zunehmend Geld ausgegeben wird und die selbst über wachsende Kaufkraft verfügt. Der aus dieser Zielgruppe zu erwirtschaftende Nutzen steigt für die Industrie, wenn Figuren, Geschichten, Requisiten, die in einem Medium populär geworden, gut verkäuflich sind, gleichzeitig in anderen Medien vermarktet werden.³ Die Ausgangsmidien sind zumeist audiovisuell, ein Film oder eine Fernsehserie bzw. deren Zentralfiguren sind bei Kindern so populär, daß eine Übernahme in Printmedien (Bücher, Comics) mit wenig Aufwand wirtschaftlichen Erfolg verspricht.

Ein erstes umfassendes Medienverbundsystem schafft die Walt Disney Company mit ihrer 1928 konzipierten Zeichentrickfigur Mickey Mouse, die ihre Abenteuer schon bald in Comics und Bilderbüchern wiederholte. Rechte zur Benutzung der Mausfigur in anderen Medien, auf Konsumartikeln vermarktet Disney über eine eigens gegründete Agentur. Der Verkauf von Nebenrechten, Merchandising, steigert gleichzeitig die Popularität der Figur im Ausgangsmidien.

Auch in der Bundesrepublik gehört die Disney Company zu den Begründern von Medienverbundsystemen für Kinder. Zu Beginn der 70er Jahre weitet sich der Handel mit Urheber-Nebenrechten erheblich aus, der TV-Vorschulserie "Sesamstraße" werden zahllose Bücher, Hefte, Spielfiguren hinterhergeschickt. Den Hauptfiguren von Zeichentrickserien wie der "Biene Maja" begegnen Kinder an jedem Kiosk. Multinationale Medienkonzerne starten "Vermarktungsfeldzüge", die George Lucas-Produktion "Krieg der Sterne" (USA 1977), einer der erfolgreichsten Filme der Kinogeschichte, wird weltweit vor allem bei Kindern und Jugendlichen in zahllosen Konsum- und Geschenkartikeln, aber auch in Taschen- und Bilderbüchern, Heften, Comics verwertet.⁴

Da der Film oder die Fernsehserie als Ausgangsmidien einen Stoff bereits so stark popularisieren, daß weitere Werbung eigentlich überflüssig ist, sind Bücher nach Filmen für den Buchhandel in den vergangenen Jahren als leicht verkäufliche Ware immer wichtiger geworden. Ältere, manchmal fast vergessene Kinderbücher, sei es das "Nesthäkchen" oder die "Rote Zora", sei es der "Pumuckl", erreichen nach der Ausstrahlung von TV-Serienadaptionen sprunghafte Auflagensteigerungen (wobei die Umsätze nach Serienabsetzung natürlich wieder zurückgehen).

Die Buchhandelsfachzeitschriften, weisen ihre Klientel in festen Rubriken auf neu- oder wiederanlaufende Filme bzw. TV-Produktionen hin, für die es Romanvorlagen oder "Verbuchungen" gibt. Wenn es zu einem auch nur halbwegs aufwendig produzierten Hollywoodfilm nicht ohnehin eine Romanvorlage gibt (die ggf. bei Anlaufen des Films nur neu aufgelegt werden muß), dann wird heute sofort das Buch zum Film geschrieben und auch ins Deutsche übertragen. Zu jeder Fernsehserie, die von bundesdeutschen Sendern mit leidlicher Publikumsresonanz ausgestrahlt wird, erscheint postwendend eine Buchfassung, manchmal mehrere Bände, zumindest ein Taschenbuch: "Dallas", "Schwarzwaldklinik", "Die Wiecherts von nebenan". Das "Verbuchen" von Filmen liegt im Trend; große Buchhandlungen richten manchmal ihre Fensterwerbung mit entsprechendem Beiwerk aus den "verbuchten" Filmen ausschließlich auf einen solchen Titel aus. Neuerdings werden sogar erfolgreiche Bücher nach Filmen nur als Buch fortgesetzt: zu den drei Indiana-Jones-Filmen von Steven Spielberg sind jeweils Bücher geschrieben worden, mit mehreren Auflagen im Goldmann Verlag so gut verkauft, daß dieser von einem seiner Serienautoren (Hohlbein) "Indiana Jones" zum Helden weiterer, nur im Taschenbuch erscheinenden Abenteuer machen läßt.

Die Indiana Jones-Figur wendet sich vorrangig an jüngere Zuschauer und Leser, bei denen offenkundig eine spürbare Nachfrage besteht, eine Geschichte, ein als Film rezipiertes Abenteuer noch einmal mit einem Buch in irgendeiner Weise nachzuvollziehen. Immer mehr Kinderbuchverlage setzen auf diese Verzahnung mit den audiovisuellen Medien, sind bereit, immer höhere Lizenzgebühren für die Nutzung von Motiven aus Filmen zu zahlen. So soll für die Nutzung der TV-Figur ALF der zur Leo-Kirch-Gruppe gehörenden Agentur "Merchandising München" ein weitaus höherer Prozentsatz als Gebühr zugeflossen sein als normalerweise für einen Autor als Honoraranteil fällig würde. Abgesehen von Michael Ende sind in den letzten Jahren auf den Buchbestsellerlisten nur Kinderbuchtitel aufgetaucht, die gleichzeitig oder zuvor als Stoff durch Film und/oder Fernsehen popularisiert worden sind ("Anna", "ALF").

Beispiele für Filmverbuchungen

Bücher nach Filmen liegen also im Trend, finden immer mehr Käufer, vermutlich auch Leser, vielfach Kinder- und Jugendliche, die ohnehin intensiver und zeitaufwendiger durch die audiovisuellen Medien sozialisiert worden sind. Sind Filmverbuchungen also die dem Zeitalter der AV-Medien gemäße Literatur, gewinnt die Kinder- und Jugendliteratur heute durch sie eine neue Qualität?

Verlage und Handel erhoffen von der Filmverbuchung problemlosen und überdurchschnittlichen Profit, was sicher legitim ist. Aber geht es dem Autor ebenfalls nur darum, will er nur die Handlung eines Films nacherzählen oder will er vielleicht - analog zur Literaturverfilmung - den Stoff in das Medium Buch übertragen, neu und eigenständig interpretieren?

Für avantgardistische, experimentelle, künstlerisch sehr komplexe Filme gibt es bislang Verbuchungen allenfalls in Form von Drehbüchern, Einstellungsprotokollen, Bildbänden. Filmverbuchungen für Kinder sind offenkundig unterhaltungsorientiert; lassen sich also - analog zur Verfilmung genregebundener Literatur - bestimmte Gesetzmäßigkeiten, Regeln oder Tendenzen feststellen, und wenn ja, gibt es dafür besondere Gründe?

Diesen Fragen soll nachfolgend am Beispiel von drei Filmen und einer Serie nachgegangen werden, die in den letzten Jahren zu den bei Kindern und Jugendlichen beliebtesten gehört haben, die in den Videotheken noch immer zu den "Ausleihrennern" zählen und die in unterschiedlicher Form verbucht worden sind.

E. T. The Extra-Terrestrial (dt. E. T. der Außerirdische), USA 1982, Regie: Steven Spielberg, Drehbuch: Melissa Mathison, 115 Min.

E. T. der Außerirdische, von William Kotzwinkle. Nach dem Drehbuch von Melissa Mathison. Aus dem Amerikan. übersetzt v. Uta McKechney. Loewes Verlag, Bindlach 1989, 342 S.

"E. T. " steht in der Liste der Filme mit dem weltweit höchsten Einspielergebnis mit etwa 800 Millionen Dollar an erster Stelle, kann also derzeit als der erfolgreichste Film in der Kinogeschichte angesehen werden. Der Film ist in der Tradition von Disneys Familienfilmen technisch aufwendig, handwerklich perfekt inszeniert.⁵ Hauptfigur ist ein Kunstgeschöpf, ein Außerirdischer, koboldartig, kindgroß, faltig wie ein Greis, dessen großer Kopf und große Augen, dem Kindchenschema entsprechend, Sympathie einwerben. E. T. wird von seinem Raumschiff bei überstürzter Flucht auf der Erde zurückgelassen, wird in einem amerikanischen Kleinstadtidyll von Kindern aufgenommen, sorgt dort mit seinen übernatürlichen Fähigkeiten für Situationskomik, Sentimentalität und Spannung. Nachdem sich staatliche Stellen einschalten und E. T. unmenschlich zum Untersuchungsobjekt degradieren, kann er mit Hilfe der Kinder entkommen und wird von seinem zurückgekehrten Raumschiff gerettet.

„E. T.A ist ein moderner Märchenfilm, der zwar mit Versatzstücken aus verschiedenen Genres der populären Massenunterhaltung operiert, diese aber neu und durchaus eigenständig arrangiert, dessen Faszination sich auch erwachsene Zuschauer kaum entziehen können, in den sich mehr als nur die Absicht zu unterhalten hineininterpretieren läßt, der eine eigenständige künstlerische Handschrift seines Regisseurs bereits in den ersten Sequenzen erkennen läßt:

Der Film beginnt mit einer nahezu schwarz gehaltenen Einstellung, es ist Nacht, der Zuschauer vermag darüber hinaus nichts zu erkennen. Die Irritation des Betrachters verstärkt sich durch die unterlegte Musik, die langsam, leicht elektronisch verfremdet, tiefenbetonend eine bedrohliche Stimmung aufbaut. In der zweiten Einstellung ist im Dunkel etwas Beleuchtetes, mit mehreren hellen Lichtern Versehenes zu erkennen, das an einen beleuchteten Weihnachtsbaum in nächtlichem Nebel erinnert. Der Zuschauer wird dadurch noch weitergehender irritiert. In der dritten Einstellung ist die Kamera offenkundig auf diese Lichter zugefahren, um die herum jetzt Strahlenkränze zu erkennen sind. Doch Details lassen sich noch keine genauer ausmachen, denn die Kamera bewegt sich, zunächst parallel, dann durch Gebüsch fahrend um die Lichtquellen herum. Zeitweise wird bei der Kamerafahrt erkennbar, daß die Lichter vermutlich zu einer Art großen Kugelkörper gehören, der jedoch gleich wieder von Zweigen verdeckt ist. Auf der Tonspur wird die Musik jetzt durch seltsam Geräusche ergänzt, die von nicht näher zu identifizierenden Personen stammen, die sich durch das Gestrüpp bewegen. Die Irritation des Zuschauers wird also noch weiter gesteigert. In der nächsten Einstellung schwenkt die Kamera auf einen fast bildfüllenden Vollmond, vor dem ein dünn mit Nadeln gewachsener Zweig hängt, der dann von einer schemenhaften Gestalt, mit dürrer Hand in Großaufnahme, heruntergezogen wird. Nach und nach kann dann der Zuschauer im dunstigen Zwielflicht herumtappende Gestalten ausmachen, die

an greise Mönche erinnern. Die elektronisch, verfremdenden Komponenten der Musik verstärken sich, ergänzt durch Tierlaute und fremdartige, verzerrte Stimmen. Der Zuschauer kann langsam mehr Details wahrnehmen, aber kaum Zusammenhänge herstellen. Erst im weiteren Verlauf des Films wird deutlich, daß friedliche Außerirdische mit einem Raumschiff gelandet sein müssen, die auf der Erde irgendwelche botanischen Forschungen anstellen.

Nach den Eingangssequenzen fährt der Film fort zu irritieren, weil sich überraschend Autos dem Schauplatz im Walde nähern, aus denen dann wohl Männer ausgestiegen sind, die sich in den folgenden Einstellungen durch den Wald bewegen, wobei die Kamera aus der Untersicht, der Perspektive kleiner Kinder oder der außerirdischen Gnome filmt, in Großaufnahme die Gürtel, Beine der Laufenden ins Bild bringt, Verfremdungen, die durch Detailaufnahmen noch symbolhaft überhöht werden. Als sich dann die Spannung steigert, die Außerirdischen (in kurz geschnittenen Einstellungen) durch den Wald zu ihrem Raumschiff fliehen, übernimmt eine subjektive, bewegte Kamera ihre Perspektive, Sichtweise.

Im weiteren Verlauf des Films gebraucht Spielberg recht lange Einstellungen, vermittelt Ruhe, um dem Zuschauer die sich anbahnende komplexe Beziehung zwischen E. T. und dem zehnjährigen Elliott zu vermitteln. Durch die ruhigen Einstellungen kann sich auch die dichte Atmosphäre, die der detailversessene Regisseur durch Dekorationen und Kulissen schafft, realisieren.

Das Buch folgt dem Handlungsverlauf des Films, erzählt aber von Anfang an direkt, vordergründig, fast überdeutlich, verzichtet auf die Atmosphäre des Ungewissen, auf Irritationen. Wo der Film in sorgfältig ausgestatteten Räumen, Kulissen, Landschaften schwelgt, Stimmungen aufbaut, bleibt das Buch knapp, beschränkt die Beschreibung von Raum und Hintergrund auf das Nötigste. Der Einsatz von Licht, Beleuchtung, Farben, Dämmerlicht und Gegenlichtaufnahmen, für Spielberg wichtige dramaturgische Mittel, findet im Buch keinerlei Entsprechungen.

Die Figuren sind in der Erzählung schlichter, eindimensionaler angelegt, Nebenfiguren werden weggelassen, etliche Sequenzen fehlen, sogar aktionsbetonte, die am Ende des Films zu beeindruckender Spannungssteigerung führen, mit schnellen Schnitten und wechselnden Perspektiven inszeniert.

Die Dialoge orientieren sich nicht an der deutschen Synchronfassung, sondern sind offenkundig direkte Übersetzung von Kotzwinkles Erzählung. Sprachlich wirkt der Text nüchtern, wenig ambitioniert, schon gar nicht poetisch, aber auch nicht sonderlich trivial. Wobei maßvolle Trivialität (Speisen sind "himmlisch", Hofhunde "drehen sich wahnsinnig kläffend im Kreise") oder seltsame Vergleiche ("er war kreideweiß wie amerikanischer Hüttenkäse") auch zu Lasten der Übersetzerin gehen können. Der auktoriale Erzähler des Buches gibt zwar die Gedanken der Hauptfiguren wieder, erzählt aber weniger personengebunden als der Film, in dem die Kamera immer wieder den Blickwinkel von E. T. oder Elliott, also die Weltsicht von Kindern einnimmt, in dem die Kamera den Zuschauern durch Nah- und Detailaufnahmen immer wieder ganz dicht in das Geschehen einbezieht, in dem die Kamera aber auch durch ungewöhnliche Perspektiven verfremdet (E. T.s Blick durch eine Halloween-Maske auf seine Kleinstadtumgebung), Distanz schafft.

Eine gewisse Originalität, eigenständige Züge erhält das Buch dadurch, daß Kotzwinkle in von ihm ergänzten Passagen dazu herausarbeitet, daß E. T. und seine Kollegen "außerirdische

Botaniker" sind, daß er beschreibt, wie sich E. T. mit Pflanzen unterhält, Botschaften von Gurken und Artischocken erhält, Gespräche mit Tomaten führt.

Insgesamt fallen die künstlerische Qualität und Komplexität des Buches gegen den Film ab, es verkürzt, vereinfacht, findet keine literarische Entsprechungen, wendet sich offenkundig ausschließlich an jüngere Leser, schafft es keinesfalls, im Gegensatz zum Film, auch erwachsene Rezipienten zu fesseln.

Raiders of the Lost Ark. (dt. Jäger des verlorenen Schatzes), USA 1981, Regie: Steven Spielberg, Drehbuch: Lawrence Kasdan, nach einer Idee von George Lucas und Philip Kaufman, 115 Min. Jäger des verlorenen Schatzes. Indiana Jones und der Tempel des Todes. 1. Buch von Campbell Black, aus dem Amerikan. übersetzt von Richard Daniel. 2. Buch von James Kahn, aus dem Amerikan. übersetzt von Toni Westermayr. Goldmann Verlag, München, 4. Aufl. 1990, 188 S. und 192 S. in einem Band.

Der erste Teil der Indiana Jones-Trilogie von Spielberg steht mit (1990) etwa 400 Millionen Dollar Einspielergebnis in der Liste der erfolgreichsten Filme der Kinogeschichte an siebter Stelle.⁶ Der Film spielt im Jahr 1936; der Titelheld ist Professor für Archäologie, scheinbar bieder, wie auch der durchschnittliche Zuschauer. Er ist gleichzeitig furchtloser Abenteurer, in der Wildnis mit Lederjacke, Peitsche, Cowboyhut kostümiert, nicht perfekt, aber mit trockenem Humor und der Fähigkeit zur Selbstironie, mit stahlharten Nerven, jeder Schwierigkeit gewachsen, als "Idealmann" Identifikationsfigur für den Zuschauer. In die erfährt von einer Expedition der deutschen Nazis, die im Auftrag Hitlers nach der Bundeslade suchen, der übernatürliche Kräfte zugeschrieben werden; er nimmt den Kampf mit den Nazis auf, kann nach allerlei Verwicklungen verhindern, daß die Bundeslade in die Hände der Nazis fällt. Der Film bedient sich der Strukturen, Topoi und Stilmittel des klassischen Abenteuerfilmes und -serials, geht aber durch Übersteigerungen, die ironische Distanz schaffen, darüber hinaus. Spielberg zitiert gleichzeitig andere Unterhaltungsgenres, reduziert aber Triviales durch neue Arrangements, durch ungewöhnliche, verfremdende Kameraperspektiven, -standpunkte, -bewegungen. Er schafft Atmosphäre durch beiläufig gezeigte Details, durch Andeutungen, Verweise mit Hilfe von Requisiten, Kulissen, die der Zuschauer wiedererkennen kann, mit denen er bestimmte Bedeutungen, Gefühle, Stimmungen verbindet.

Die Inszenierung, die dem Film den Höhepunkt eines vom eigentlichen Film unabhängigen Abenteurers als Einstimmung, Teaser voranstellt, zieht den Zuschauer sofort in den Film hinein. Diese Einbeziehung, Nähe wird durch die Kameraführung, durch Nahaufnahmen und wenige Totalen, durch spektakuläre Kamerafahrten, durch die subjektive Kamera, die die Sicht des Helden übernimmt, immer wieder verstärkt. Hektische, schnelle Schritte suggerieren ununterbrochene Action, Geschwindigkeit, lassen den Zuschauer nicht zu Atem kommen.

Das Buch bemüht sich um eine leicht verständliche Nacherzählung, verbleibt schon mit den ersten Sätzen in konventionellen literarischen Bahnen: `Der Urwald war dunkel und grün, geheimnisvoll, bedrohlich ... Die lastende, klebrige Luft troff vor Feuchtigkeit. Vögel kreischten gellend ...A

Die Nacherzählung beschränkt sich auf die Haupthandlungslinie, Landschafts- und Hintergrundbeschreibungen erfolgen so knapp oder so allgemein, daß sich die spezifische Dichte des Films

nicht vermittelt. Statt dessen werden ausführlicher als im Film Handlungszusammenhänge, Figuren und deren Eigenschaften erklärt, für die der Filmzuschauer sich nicht interessiert, weil sie für die Dynamik des Films, das Verständnis des Films unwichtig sind. Um den bei der verknappten und aktionsbetonten Nacherzählung insgesamt recht kurzen Text buchfüllend zu strecken, gibt der Autor die Innensicht, manchmal auch innere Monologe der Hauptfiguren wieder, führt neue, für die Handlung unwesentliche Details und Dialogpassagen ein.

Insgesamt ist das Buch schlichter erzählt als der Film, es nimmt den Stoff wie die Figuren ernster, schafft keinerlei ironische Distanz, beschränkt sich auf eher alltägliche Formulierungen, sucht nicht wie die Filmkamera originelle, ungewöhnliche, verfremdende Standpunkte, Blickwinkel. *The Land Before Time* (dt. In einem Land vor unserer Zeit), USA 1988, Regie: Don Bluth, Drehbuch: Stu Krieger, nach einer Idee von Judy Freudberg u. Tony Geiss, 69 Min.

In einem Land vor unserer Zeit. Nach dem Drehbuch neu erzählt von Karin Jäckel, Loewes Verlag, Bindlach 1989, 77 S.

Don Bluth, ehemaliger Disney-Mitarbeiter, hat mit der Geschichte vom Brontosaurierkind Littlefoot, das bei einem Erdbeben die Familie verliert, einen der erfolgreichsten Trickfilme der letzten Jahre geschaffen, an dem Steven Spielberg und George Lucas als ausführende Produzenten beteiligt gewesen sind. Zusammen mit anderen Saurierkindern macht sich Littlefoot auf die Suche nach dem Großen Tal, wo es Grünfutter und ein friedliches Leben für alle gibt. Die Einzelsequenzen sind zum Teil sehr bunt, fast kitschig gefärbt; Bluth arbeitet pointiert mit Licht und Schatten, um optimistische oder bedrohliche Stimmungen zu vermitteln; er nutzt melodramatische Musik zur Spannungssteigerung. Die nach dem Kindchenschema gestalteten Hauptfiguren und die teils rührselige, manchmal pädagogisierende Handlung sprechen gezielt Emotionen vor allem bei kleinen Zuschauern an. Trotz unübersehbarer ästhetischer Schwächen gewinnt der Film einen spezifischen Reiz, vielleicht künstlerische Qualität durch originelle, aufwendig animierte Bewegungsabläufe, durch ungewöhnliche Kameraperspektiven, Auf- oder Untersichten aus dem Blickwinkel der Protagonisten, einer personengebundenen Erzählweise also, die den Zuschauer sehr direkt in das Geschehen einbezieht.

Das Buch wendet sich durch eine bilderbuchartige Aufmachung und größer gesetzten Text an eine relativ eingegrenzte Zielgruppe um das Erstlesealter herum. Bild- und Textanteil halten sich die Waage, illustriert ist der Band mit aus dem Film übernommenen ganz- bzw. halbseitigen Einzelbildern. Der Text folgt weitgehend dem Erzählerkommentar des Films, wiederholt zusätzlich, was auf den Bildern zu sehen ist, wirkt zumindest auf ältere Leser redundant. Die im Buch reproduzierten Filmbilder wirken unscharf, steril, weil sie nicht für dies Medium konzipiert sind. Der Trickfilm arbeitet gattungsgemäß mit Stilisierungen, Abstrahierungen, reduziert Bildinhalte bewußt durch Verzicht auf Details, was den Rezipienten nicht stört, weil er sich auf Bewegungsabfolgen durch Animation und Schnitt konzentriert, Dynamik und Action will. Diese Dimensionen kann das Buch nicht erschließen. Bild und Text ermöglichen allenfalls einen Wiedererkennungseffekt, das Hervorbringen von Erinnerungen an bestimmte Filmsequenzen.

ALF (dt. ALF), TV-Serie, USA 1986-1989, Regie der 1. Folge "ALF. Hallo, hier bin ich": Tom Patchett. Nach einer Idee von Tom Patchett und Paul Fusco. Deutsches Drehbuch u. Dialogregie: Siegfried Rabe. Ca. 80 Folgen zu 30 Min.

ALF, von Rainer Büttner (= Bd. 1: ALF. Hallo, da bin ich). Loewes Verlag, Bindlach 1988, 252 S.

Die Comedy-Serie ALF, der Name steht als Abkürzung für Außerirdische Lebensform (Alien Life Form), mit ihrer pelzig-knuddeligen Hauptfigur, ist eigentlich nicht origineller als andere populäre Vorgängerserien in den USA, sei es der außerirdische "Mork from Ork", sei es die Muppet-Serie mit ihren wunderlichen Puppen. In den USA wird die Serie nach durchschnittlichem Erfolg Ende 1989 wegen zu geringer Zuschauerzahlen eingestellt. In der BRD ist ALF, vom ZDF in überschaubaren Staffeln und nicht durchgängig ausgestrahlt, schnell zu einem Megahit bei kleinsten, kleinen und größeren Zuschauern geworden. Im Original erinnert die ALF-Figur an einen anthropomorphen Haushund, der durch eine Art Schweinerüssel allerdings eine komische Note bekommt, der anarchisch-chaotische Neigungen aufweist und die Fähigkeit zur Selbstironie. Die deutsche Synchronisation aktualisiert und übersteigert die Dialoge, erweitert die Kalauer ALFs zu politischen und zeitkritischen Anspielungen, gibt der Serie zumindest in den ersten Folgen intelligenten Witz, der sie über das Serieneinerlei hinaushebt. In der ersten Folge muß ALF mit seinem Raumschiff (das nicht gezeigt wird), im Schuppendach der Tenners notlanden, stößt auf eine freundliche amerikanische Durchschnittsfamilie in einem entsprechenden Vorstadtdyll. Durch die Konfrontation des unkonventionellen, teils naiven, teils aufsässigen ALF mit seinen konventionellen Gastgeber und ihren Normen, Gewohnheiten ergeben sich zahlreiche komische Situationen, die den spezifischen Reiz der Fernsehserie ausmachen. So stört ALF Vater Tenner im Badezimmer bei der morgendlichen Rasur, probiert die Rasierschaumdose aus, bespritzt Tenner. Durch das naive, gleichzeitig dreiste Verhalten ALFs irritiert, dann zunehmend verärgert steigert sich Tenner langsam in Rage. Filmisch ist diese Sequenz in der Art des Slowburn, des u. a. für Laurel and Hardy typischen Gagaufbaus inszeniert, der komisch wirkende Widerspruch steigert sich langsam, wird langsam ausgespielt, bevor er den Höhepunkt erreicht. Das Buch vermag nicht, diese Situation angemessen umzusetzen, sagt lediglich: "Willi wurde ungeduldig ... Willi schäumte". In einer späteren Sequenz fragt ein Soldat der Raum-Task-Force die Tenners, ob sie einen Außerirdischen beherbergten, den er dann zu Forschungszwecken mitnehmen würde. Kate Tenner leugnet. Worauf die Kinder, die ALF im Gegensatz zur Mutter schnell ins Herz geschlossen haben, sich anschließend bei ihr mit "Danke Mami" bedanken, was ALF sofort wiederholt, durch übersteigerten Tonfall ironisiert, nahezu parodiert, durch entsprechende Gestik noch verstärkt. Buchautor Büttner gibt im Text nur die Dialogpassagen wieder, vermag keine entsprechende Beschreibung für Tonfall, Mimik und Gestik zu finden, durch die sich überhaupt die Komik dieser Sequenz realisiert.

Das Buch verkürzt, spart Sequenzen völlig aus, beschränkt sich auf die Wiedergabe von Kalauern, vermittelt nicht die aufwendiger angelegte Komposition von Pointen, Gags. Auch die Dialoge werden z. T. verkürzt, sind im ersten Band anfänglich nach der amerikanischen Fassung bzw. dem Original-Drehbuch übersetzt, in den späteren Episoden wie in den Folgebänden wird der (originellere) Dialogtext der deutschen Synchronisation von Siegfried Rabe wörtlich übernommen. Andererseits walzt die Buchfassung auch einzelne Pointen breiter aus: Wenn der soeben gelandete ALF gern einen Happen essen möchte und die Tenners nach einer Katze fragt, kann der Fernsehzuschauer diesen Gedanken selbst weiter ausspinnen, das Buch führt hingegen breiter und

überdeutlich aus, daß ALF gern die Katze der Tenners verzehren würde. Eine Redundanz, offenkundig ein Zugeständnis an die kognitiven Fähigkeiten und den Humor sehr junger Leser. Überwiegend wirkt der Text des Buches eher nüchtern, nicht frei von Trivialität oder abgegriffenen Wendungen: ALF "watschelt plattfüßig", Tochter Lynn, die gerade wieder mal verliebt war, wie das bei Teenagern so ist. . ." Büttner erzählt auktorial, überschauend, distanziert. Die Kamera hingegen übernimmt personengebundene Perspektiven, blickt wie ALF aus der Untersicht auf die Tenners, verzerrt oder verkantet, schafft so Nähe zur Hauptfigur. Auch Stimmungen, Atmosphäre, die durch die Kamera, aber auch durch Dekorationen, Kulissen, durch Mimik und Gestik im Film aufgebaut werden, finden im Buch praktisch keine Entsprechungen. Bildsequenzen mit beschreibender Funktion, oft sogar die Charakterisierung des Handlungsortes, die die Filmbilder bei jeder Einstellung mitliefern, spart der Text meist aus.

Probleme der Adaption

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 Filmverbuchungen noch ausgeprägter. Das Buch zum Film beschränkt sich zumeist 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 zumeist auf auktoriales, distanzierendes Erzählen, nehmen nicht die unterschiedlichen Perspektiven, Bindungen an Figuren, Distanzierungen oder Brechungen des Films auf. Filmaussagen, die Intentionen von Filmautor und -regisseur werden nicht neu interpretiert, eigenständig gewichtet, sie werden allenfalls reduziert oder nicht hinreichend erfaßt. Filmbücher beschränken sich auf verkürzende Nacherzählungen, so daß man nicht von Adaptionen im Sinne von Anpassungen, Übertragungen sprechen kann. Die Autoren, selbst wenn sie sich mit eigenen Arbeiten, wie Kotzwinkle, einen Namen gemacht haben, scheinen die Verbuchung als Auftragsarbeit aufzufassen, die mit unaufwendigen erzählerischen Mitteln möglichst rasch zu erledigen sein soll.

Bücher zu Filmen oder Fernsehserien schöpfen die spezifischen Leistungsmöglichkeiten der Literatur nicht aus. Sie liefern also keineswegs eine neue oder gar höhere Qualität von Literatur, im Gegenteil, sie liefern als Buch nicht mediengerechte Literatur. Bücher nach Filmen, Filmverbuchungen, sind somit sogar für Leser, die nur triviale oder anspruchslose Unterhaltung lesen, unzureichend, weil auch Trivial- und Gebrauchsliteratur für Printmedien konzipiert ist.

Die Grundfunktion einer Filmverbuchung beschränkt sich darauf, daß sich etwas nachlesen läßt, was der Rezipient schon kennt, daß dem Leser also nur Erwartungen bestätigt werden, die in einem anderen, attraktiveren Medium geweckt worden sind.

Die ALF-Adaption realisiert sich im Kopf des Lesers eigentlich nur dann zu einer akzeptablen Geschichte, wenn dieser während der Lektüre als Folie zum aktions- und dialogorientierten Text die Filmbilder abspulen kann. Das Buch zum Film kann also nur sehr eingeschränkt für sich allein bestehen, erhält seine Existenzberechtigung durch den Film. Wer also die Filmvorlage nicht kennt, kann das Buch kaum mit Gewinn lesen. Und wer die Filmvorlage kennt, sie kritisch oder auch nur unbewußt mit der Verbuchung vergleicht, muß zwangsläufig die Konsequenz ziehen,

daß das Medium Film nicht nur attraktiver ist, sondern auch in seiner Leistungsfähigkeit, seinem Differenzierungsvermögen dem Buch erheblich überlegen.

Man kann nun darüber diskutieren, ob Kinder- und Jugendbücher nach Filmen außer dem ökonomischen Nutzen für Verlag und Lizenzhalter auch für ihre Zielgruppe Nutzen bringen. Literatur wird durch die Einschränkung ihrer Leistungsmöglichkeiten als Medium für das nach Unterhaltung oder Anregung suchende Kind nicht attraktiver. Vielleicht akzeptiert aber das ansonsten nicht lesende Kind auf diesem Wege einen begrenzten Gebrauchswert des Buches, behält zumindest so einen Zugang zum Medium Buch.

Anmerkungen:

- 1 Zu den Diskussionen über Status und Wertung von Literaturverfilmungen vgl. Franz-Josef Albersmeier: "Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionsproblematik", in: ders. u. Volker Roloff (Hg.): Literaturverfilmungen, Frankfurt/M. 1989, S. 15-37.
- 2 Vgl. hierzu (die Auszüge aus der Dissertation von L. E. Asheim: From Book to Film, Chicago 1949) Lester E. Asheim "Vom Buch zum Film", in: Alphons Silbermann (Hg.): Mediensoziologie. Band 1: Film, Düsseldorf, Wien 1973, S. 179-196.
- 3 Zu Medienverbundsystemen und Merchandising vgl. meine ausführlichere Darstellung im Abschnitt: "Kinderkultur heute: Mediatisierung, Serienbildung und Medienverbund" in meinem Beitrag über "Kindermedien und Medienverbund" in: Reiner Wild (Hg.): Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur, Stuttgart 1990, S. 445-454.
- 4 Vgl. hierzu Peter F. Prentler: *„Star Wars“*. Geschichte und Struktur eines Megaerfolges im Medien-Produktverbund A, in: Christian W. Thomsen u. Werner Faulstich (Hg.): Seller, Stars und Serien. Medien im Produktverbund, Heidelberg 1989, 149-181.
- 5 Eine differenzierte Analyse des Filmes und seiner Wirkung gibt Jan-Uwe Rogge: "E. T. der Außerirdische (1982) - Märchen, Melodram und Kinder-Perspektive", in: Helmut Korte u. Werner Faulstich (Hg.): Action und Erzählkunst. Die Filme von Steven Spielberg, Frankfurt/M. 1987, S. 178-199.
- 6 Zur ausführlicheren Analyse der ersten beiden Indiana-Jones-Filme vgl. Thomas Kuchenbuch- "Das Abenteuer und andere Erzählmuster in JÄGER DES VERLORENEN SCHATZES (1981) und INDIANA JONES UND DER TEMPEL DES TODES (1984)", in: Korte/Faulstich (Hg.): Action und Erzählkunst, a. a. O. S. 148-177.