universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Literaturverfilmung – ein Forschungsbericht und eine exemplarische Analyse (Arcipelaghi)“

Verfasserin

Anja Cermenek

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 236 349
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Romanistik/Italienisch
Betreuerin:	Univ.-Prof. Dr. Birgit Wagner

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei all jenen bedanken, die mir während des Verfassens meiner Diplomarbeit mit Rat und Tat zur Seite gestanden sind. Besonders bedanken möchte ich mich bei Albert, Nina, Christine und Lucia.

Ein besonderer Dank gebührt auch Frau Professor Wagner, die mir zahlreiche nützliche Tipps zu meiner Arbeit gegeben hat und mich durch eine wunderbare Betreuung unterstützt hat.

Am allermeisten möchte ich jedoch meinen Eltern danken, die immer an meiner Seite stehen, mich auf meinem Weg begleiten und mir meine Ausbildung ermöglicht haben.

Inhalt

1.) Einleitung ... **1**
2.) Geschichte der Beziehung zwischen Literatur und Film ... **3**
2.1.) Die Literarisierung des Kinos ... 7
3.) Literaturverfilmung- eine Begriffsklärung ... **13**
3.1.) Grundlegende Probleme der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Literaturverfilmung ... 16
3.2.) Werktreue oder Interpretationsfreiheit? ... 22
4.) Die historische Beschäftigung mit der Adaptionsproblematik ... **25**
4.1.) G.E.Lessing: Laokoon ... 25
4.2.) Oskar Walzel: Die wechselseitige Erhellung der Künste ... 28
4.3.) André Bazin: Plädoyer für die Adaption ... 29
5.) Die Analyse einer Literaturverfilmung ... **33**
5.1.) Narratologisch orientierte Verfahren ... 33
5.2.) Rhetorisch orientierte Verfahren ... 39
5.3.) Semiotisch orientierte Verfahren und die Filmphilologie ... 44
5.4.) Translationswissenschaftliche Untersuchungen als Anhaltspunkt ... 49
6.) Die verschiedenen Arten der Literaturadaption ... **51**
6.1.) Adaption als Aneignung von literarischem Rohstoff ... 51
6.2.) Die Illustration ... 52
6.3.) Die interpretierende Transformation ... 52
6.4.) Die transformierende Bearbeitung ... 53
6.5.) Die Dokumentation ... 54
7.) Arcipelaghi - eine exemplarische Analyse ... **55**
7.1.) Maria Giacobbe- Leben und Werk ... 55
7.2.) Giovanni Columbu- Leben und Werk ... 57
7.3.) Gli arcipelaghi - Der Roman ... 59
7.3.1.) Die Handlung ... 59
7.3.2.) Der Aufbau des Romans ... 61
7.3.3.) Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit ... 66
7.3.4.) Eine griechische Tragödie? ... 68
7.4.) Arcipelaghi - Der Film ... 71
7.4.1.) Der Aufbau des Films ... 72
7.4.2.) Die Personen ... 75
7.4.3.) Die Konkretheit des Films ... 80
7.5.) Die Analyse der Literaturverfilmung an Hand zweier ausgewählter Szenen ... 81
7.5.1.) Giosuès Ermordung ... 82
7.5.2.) Antonio Flores‘ Reue ... 85
7.6.) Fazit ... 86
8.) Zusammenfassung ... **89**
9.) Riassunto in Italiano ... **95**
10.) Abstract ... **105**
11.) Bibliographie ... **107**
Curriculum Vitae ... **113**

1.) Einleitung

Meine Diplomarbeit ist in zwei große Abschnitte aufgeteilt, die beide das Thema der Literaturverfilmung behandeln.
Im ersten Teil meiner Arbeit gebe ich einen Forschungsbericht über die wissenschaftliche Beschäftigung mit filmischen Adaptionen, während ich im zweiten Teil eine eigene Analyse, am Beispiel des Films *Arcipelaghi* des sardischen Regisseurs Giovanni Columbu, welcher auf dem gleichnamigen Roman Maria Giacobbes beruht, durchführe.

Das Interesse an diesem Thema wurde in der Vorlesung *Film und Literatur in Italien-eine Beziehungsgeschichte*, gehalten von Frau Professor Wagner im Sommersemester 2008 am Institut für Romanistik der Universität Wien, geweckt. In der Vorlesung haben wir einen Ausschnitt des Filmes *Arcipelaghi* gesehen, der mich nachhaltig beeindruckt hat und mir als ein möglicher Ausgangspunkt für ein Diplomarbeitsthema in Erinnerung geblieben ist. Nachdem ich auch Maria Giacobbes Roman gelesen hatte, beschloss ich darüber in meiner Abschlussarbeit zu schreiben.

Im ersten Teil meiner Arbeit, dem Forschungsbericht, gebe ich zu Beginn einen Überblick über die Beziehung zwischen Literatur und Film. Denn bereits seit der Erfindung des neuen Mediums Film, orientierte sich dieser sehr stark an der Literatur, zum Beispiel um Erzählweisen zu entwickeln und Ideen zu sammeln.

Im zweiten Kapitel werde ich auf die Probleme eingehen, die sich bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Adaptionsproblematik ergeben. Lange Zeit mussten sich filmische Adaptionen den Vorwurf gefallen lassen, keine originären künstlerischen Werke zu sein, sondern sich nur der Idee eines bereits bestehenden Werkes zu bedienen. In der universitären Welt waren es die Philologien, die sich zuerst mit der Adaptionsproblematik befassten. Die Film- und Medienwissenschaften zeigen hingegen bis heute kein großes Interesse an dem Thema.

In meiner Arbeit finden auch Persönlichkeiten Erwähnung, die einer Adaption bereits in früheren Zeiten positiv gegenüberstanden. G.E.Lessing konnte sich natürlich noch nicht auf den Film beziehen, jedoch äußerte er sich in seiner Schrift *Laokoon* positiv gegenüber der gegenseitigen Beeinflussung verschiedener Künste. Ebenso findet der Wiener Literaturwissenschaftler Oskar Walzel, der als Begründer der Interdisziplinarität gilt,

Erwähnung. André Bazin sprach sich in seinem Essay *Für ein unreines Kino-Plädoyer für die Adaption* explizit für die Literaturverfilmung aus.

Im Anschluss stelle ich vier verschiedene Ansätze zur Analyse von Literaturverfilmungen vor. Der narratologisch orientierte Ansatz befasst sich mit Erzählstruktur, Erzählperspektive und Handlungsverlauf, der semiotisch orientierte Ansatz versteht den Film als Text und versucht so dessen Textstrukturen zu erarbeiten. Der rhetorisch orientierte Ansatz wendet das Vokabular der klassischen Rhetorik auf den Film an. Als vierten Ansatz untersuche ich den Vergleich zwischen einer filmischen Adaption und der Übersetzung eines literarischen Textes.
Ebenso werde ich die verschiedenen Arten von Literaturverfilmungen vorstellen, deren Differenzen sich vor allem aus ihrem Umgang mit dem Ausgangstext ergeben.

Im zweiten Teil meiner Arbeit führe ich selbst die Analyse einer Literaturverfilmung durch, indem ich einen, der von mir zuvor vorgestellten Ansätze, auswähle. Da sich Maria Giacobbes Roman *Gli arcipelaghi* und Giovanni Columbus filmische Transformation beide einer außergewöhnlichen Erzählweise bedienen, erscheint es angebracht einen narratologisch orientierten Ansatz zu verwenden.

Ziel meiner Arbeit ist es, zu beweisen, dass eine filmische Transformation keineswegs ausschließlich Informationsverlust der Vorlage gegenüber bedeuten muss. Der Film *Arcipelaghi* zeigt, dass ausgehend von einem sehr gelungenen Roman ein außerordentlich gelungener Film entstehen kann, dem ein größerer Bekanntheitsgrad zu wünschen wäre.

2.) Geschichte der Beziehung zwischen Literatur und Film

Film und Literatur gingen bereits seit den Anfängen des neuen Mediums eine enge Beziehung miteinander ein. Schon bei Vorläufern unseres heutigen Kinos, so zum Beispiel bei Apparaturen wie der Laterna Magica[1] oder dem Panorama[2], wurden bekannte Szenen der Weltliteratur dargestellt. Diese Szenen waren allerdings nicht als Verfilmung, in welcher Art und Weise auch immer, zu verstehen, sondern ihr alleiniger Zweck bestand darin, einen Wiedererkennungswert beim Betrachter zu erzeugen und ihn mit den neuen technischen Möglichkeiten zu erfreuen.

Ebenso wurden bei den ersten Filmvorführungen bekannte Szenen aus der Literatur gezeigt. Da die technischen Möglichkeiten jedoch erst am Anfang ihrer Entwicklung standen, konnte die Abfolge der Bilder noch nicht zusammenhängend dargestellt werden, was zur Folge hatte, dass diese tableauhaft wirkten, noch ganz der Tradition ihrer projektionstechnischen Vorläufer verhaftet.

Der Film bediente sich also bereits sehr früh der Literatur, jedoch noch nicht, um Geschichten zu adaptieren oder gar zu transformieren. Das frühe Kino und damit auch der frühe Film hatten noch gar keine Intentionen eine Geschichte „nachzuerzählen“. Viel mehr ging es darum, die technischen Möglichkeiten darzubieten. Nicht umsonst wird die erste Phase des Kinos *Kino der Attraktionen* genannt.[3] Die Attraktionen waren, neben der Technik selbst, abgefilmte Kunststücke und Zaubernummern, wie sie bereits aus Varietés bekannt waren. Die Phase des *Kinos der Attraktionen* erstreckte sich über ungefähr ein Jahrzehnt vom Zeitraum der ersten öffentlichen Filmvorführung der Gebrüder Lumieré vom 28.12.1895 in Paris.

Ab 1905 hatte das Kino bereits Möglichkeiten gefunden, selbst zusammenhängende Geschichten zu erzählen. Von diesem Zeitpunkt an wird vom Phänomen der *Literarisierung des Kinos* gesprochen.

---

[1] Die Laterna Magica ist ein Projektionsgerät, das häufig auf Jahrmärkten und Varietés Verbreitung fand und sich im 19. Jahrhundert in ganz Europa großer Beliebtheit erfreute. Es wurden Bilder zu aktuellen politischen Begebenheiten gezeigt oder es wurde auf bekannte Stoffe aus der Weltliteratur und der Bibel zurückgegriffen. Zwischen den einzelnen Bildern wurden oft, wie im Stummfilm, einzelne Text-Inserts gezeigt, die die Handlung erläutern sollten.

[2] Unter dem Panorama als Kunstform versteht man ein Rundbild, bei dem sich der Betrachter in der Mitte befindet und sich um die eigene Achse drehen muss, um das gesamte Bild zu erfassen.

[3] Dieses Kapitel stützt sich zum Teil auf meine Mitschrift der Vorlesung *Geschichte(n) des Films*. Gehalten von Joseph Garncarz am Institut für Theater-,Film-und Medienwissenschaft im Wintersemester 2007.

Der frühe Film, noch dem *Kino der Attraktionen* verhaftet, war oft in ein altbekanntes Varieté-Programm eingegliedert. Ein typischer Varieté-Abend bestand aus einer Abfolge von künstlerischen Darstellungen und akrobatischen Nummern, in der nun auch ein kurzer Film zu sehen war. Das neue Medium erwies sich als Lockmittel und wurde aus diesem Grund auf den vorletzten, unbeliebten Platz der Nummernabfolge verbannt, da das Publikum die Gewohnheit hatte, vorzeitig die Vorstellung zu verlassen. Mit der Platzierung der „Attraktion Film" auf den Schlussteil des Abends war es gezwungen, zu bleiben. Gleichzeitig hatten die Künstler und Artisten die Möglichkeit, sich während der Filmvorführung umzuziehen und sich auf die fulminante Schlussnummer vorzubereiten, bei der noch einmal alle Artisten gemeinsam auf der Bühne zu sehen waren.

Was aber zeigten diese frühen Filme? Wie bereits erwähnt, war der Film noch nicht in der Lage, selbstständig Geschichten zu erzählen. Zumindest nicht in der Form, in der wir es heute gewohnt sind. Das große Interesse des Publikums lag fast ausschließlich am Medium und der ihm immanenten Technik selbst. Die allerersten Filme, die nur eine Dauer von einigen Minuten hatten, zeigten ganz in der Tradition der Gebrüder Lumierè, deren erster Film den Titel *Arbeiter beim Verlassen einer Fabrik* trug und auch genau dies zeigte, „nur" abgefilmte Wirklichkeit. Die Menschen sahen nun auf einer Leinwand Szenen, die sie aus ihrem alltäglichen Leben kannten. Interessant war die Tatsache, dass es technisch möglich war, diese bekannten Szenen ab sofort auch in einem abgedunkelten Raum auf einer Leinwand betrachten zu können und diese so noch einmal zu erleben. Es ging nicht so sehr darum, was gezeigt wurde, sondern *wie* es gezeigt wurde und vor allem, *dass* es gezeigt wurde[4].

Trotz der anfänglichen Begeisterung gewöhnte sich das Publikum allerdings auch schnell an die neue Technik und so begann bereits das *Kino der Attraktionen* sich um neue Darstellungsmöglichkeiten zu bemühen. Großer Beliebtheit erfreuten sich die so genannten *Gags*, die zum Beispiel Verfolgungsjagden darstellten, bei denen die Akteure bei immer derselben Einstellung von einem Ende des Bildes zum anderen hintereinander herjagten. Aber auch Bilder aus fernen, exotischen Ländern oder die Berichterstattung von Kriegsschauplätzen, die, ebenso wie die Sportberichterstattung, oft aus nachgestellten Szenen bestand, wurden gezeigt. Oft wurden die gezeigten Bilder mit Piano-Musik unterlegt und von einem Kinoerzähler erläutert.

[4] Vgl. Joachim Paech. *Literatur und Film. S.2*

Die ersten Filme wurden unabhängig ihres Produktionsortes alle in einem ähnlichen Umfeld dargeboten. In den USA waren es die Vaudeville-Theater, in Europa das Café Concert in Frankreich beziehungsweise das Caffé Concerto in Italien. Das Kino als eigenen Aufführungsort gab es noch nicht. Durch die starke Präsenz des frühen Films in Varietés, war das Filmgewerbe lange Zeit mit dem Schaustellergewerbe verbunden. In den ersten zehn Jahren der Filmgeschichte war es meistens technisch noch nicht möglich, mehr als eine Einstellung zu benutzen. Es gibt allerdings Filme, bei denen mit mehreren Einstellungen gearbeitet wurde. Das Verständnis derartiger Filme ist für den heutigen Zuseher nicht selbstverständlich, da durch die nicht vorhandene Montage die einzelnen Einstellungen unverbunden nebeneinander existieren. Als Beispiel sei der Film *The life of an american fireman* von Edwin S. Porter aus dem Jahr 1903 genannt.[5] Der aus neun Einstellungen bestehende Film zeigt die fiktive Geschichte eines Feuerwehreinsatzes. In der ersten Einstellung sieht man einen Feuerwehrmann, der in der Wachstube schläft und im Schlaf eine Frau sieht, die ihr Kind zu Bett bringt. In der zweiten Einstellung sieht man, wie eine Hand einen Feueralarm auslöst. In der dritten Einstellung werden die Feuerwehrleute gezeigt, die aus dem Schlaf gerissen werden, sich anziehen und die Stange nach unten rutschen. In der vierten Einstellung werden die Pferde vorbereitet und man sieht, wie die Feuerwehrmänner endlich am unteren Ende der Stange ankommen. Die fünfte Einstellung zeigt die Abfahrt des Teams. In der sechsten Einstellung fahren die Feuerwehrkutschen auf einer Straße an der Kamera vorbei. In der siebten Einstellung wird zum ersten Mal das brennende Haus sichtbar. Die Feuerwehrleute sind bereits bei der Arbeit. Die achte Einstellung zeigt ein Zimmer, das bereits voll Rauch ist. Eine Frau liegt ohnmächtig auf ihrem Bett. Ein Feuerwehrmann kommt durch die Tür in das Zimmer und klettert mit der ohnmächtigen Frau aus dem Fenster. Anschließend klettert er wieder nach oben, holt ein Kind aus dem Bett und klettert mit diesem wieder nach draußen. Die neunte Einstellung zeigt das Haus von außen. An einem Fenster ist eine Frau im Nachthemd zu sehen, die verzweifelt winkt. Eine Leiter wird unter das Fenster gestellt. Man sieht, wie der Feuerwehrmann die Frau aus dem Zimmer rettet und sie die Leiter nach unten trägt. Die Frau fleht ihn an, auch ihr Kind zu retten. Der Feuerwehrmann klettert wieder nach oben und holt das Kind.

Diese lose Aneinanderreihung von Einstellungen, die zwar sehr wohl zusammengehören, jedoch in ihrer Erzählstruktur einige zeitliche und räumliche Ellipsen beinhalten, bereiten dem „modernen“ Zuseher einige Schwierigkeiten und in der Tat wurde der Film bereits 1910, als schon mit Montagetechniken gearbeitet wurde, als falsch zusammengesetzt verkannt. Das Publikum um 1903 konnte den Film jedoch problemlos verstehen, da es gewohnt war die

[5] Vgl. Joachim Paech. *Literatur und Film*. S.17ff.

„unlogischen“ Übergänge zwischen den Einstellungen auf „theatralische“ Art präsentiert zu bekommen. Im Theater war die Nicht-Kontinuität zwischen Einstellungen bekannt und das Publikum hatte Methoden gefunden, die Zusammenhänge trotzdem zu verstehen.

> Die Darstellung der Ereignisse muß sich der Bühnenkonventionen bedienen, um bei einem Publikum verständlich zu sein, das an die Darstellung einer Handlung auf der Bühne gewöhnt ist, wo es eben nicht möglich war, rasch zwischen den Ereignissen vor dem Haus und im Zimmer hin- und herzuspringen.[6]

Für uns hingegen ist es merkwürdig, dieselbe Szene zweimal zu sehen. In *The life of an american fireman* wird jedoch genau das gezeigt. Die Rettung der Frau und ihres Kindes ist einmal aus der Perspektive des Zimmers zu sehen und einmal von außerhalb des brennenden Hauses. Für den modernen Zuseher ist es schwierig zu begreifen, dass tatsächlich dieselbe Szene zwei Mal gezeigt wird und es sich nicht um zwei verschiedene Rettungsmanöver handelt. Die größte Schwierigkeit liegt dabei darin, dass im Film Gleichzeitigkeit suggeriert werden soll, die als solche nicht verstanden werden kann. Auch der Zusammenhang zwischen der ersten und zweiten Szene ist nicht klar. Man weiß nicht, warum der Feuerwehrmann von einer Frau träumt, die ihr Kind zu Bett bringt. Vielleicht soll eine böse Vorahnung dargestellt werden oder es soll gezeigt werden, dass sich die Feuerwehr ständig um das Wohl der Bevölkerung sorgt. Dann wäre diese Einstellung als Metapher zu verstehen. Ebenso steht die zweite Einstellung für sich allein. Es gibt keine raum-zeitliche Kontinuität zur ersten. Man sieht nicht, wer den Alarm ausgelöst hat. Wahrscheinlich dient diese Einstellung nur dazu, zu zeigen, dass Alarm ausgelöst wurde und damit zur Begründung des Feuerwehreinsatzes.

Trotz der Dominanz des dokumentarischen Films und der Gags, die besonders geeignet waren, um die technischen Möglichkeiten des neuen Mediums zu demonstrieren, entwickelte bereits der frühe Film eigene Strategien Geschichten zu erzählen. Es mag nicht jeder der Aussage Paechs zustimmen, der behauptet, dass ein Film wie der erste der Lumierés, der Arbeiter beim Verlassen der Fabrik zeigt und genau diesen Titel trägt, eine Geschichte erzählt.[7] Obwohl der Film nur aus einer Einstellung besteht, enthält er einen Anfang und ein Ende und hat eine in sich abgeschlossene Handlung. Laut Paech durchläuft dieser Film bereits ein Handlungsschema, das ihn von einem Zustand 1 in einen Zustand 2 überführt.[8] Der Zustand 1 beschreibt das Verlassen der Fabrik. Als Übergang von Zustand 1 in den Zustand 2 wird das Fabrikstor geschlossen. Das führt zu Zustand 2 - die Arbeiter befinden sich

[6] Siehe: Joachim Paech. *Literatur und Film.* S.21.
[7] Vgl. Paech. *Literatur und Film* S.8.
[8] Vgl. Paech. *Literatur und Film* S.7.

außerhalb der Fabrik. *Jede Einstellung enthält demnach grundsätzlich die Möglichkeit einer Erzählung und ist zugleich Teil der Sequenz einer möglichen Erzählung, die erst durch weitere Einstellungen gebildet werden muss.*[9]

Der wirkliche Durchbruch des Erzählens von Geschichten gelang dem Film allerdings erst in seiner zweiten Phase, der so genannten *Literarisierung des Kinos,* bei der die Literatur eine wichtige Rolle spielte.

2.1.) Die Literarisierung des Kinos

Ein wichtiger Schritt in Richtung Film und Kino wie wir sie heute kennen, wurde in den Jahren 1906 bis 1908 eingeleitet. Man spricht auch von der *Literarisierung des Kinos,* da der Film nun technisch in der Lage war, von einer nicht-kontinuierlichen zu einer kontinuierlichen Erzählweise zu wechseln und somit komplexere Geschichten erzählen konnte[10]. Die Literatur diente dabei als Vorbild, von der der Film Anleihen nahm. An dieser Stelle ist vor allem die Literatur des 19. Jahrhunderts erwähnenswert, der im Nachhinein unterstellt wurde, eine filmische Schreibweise verwendet zu haben. Dieser Nachweis der filmischen Schreibweise im realistischen Roman des 19. Jahrhunderts mag auf den ersten Blick merkwürdig anmuten, wenn man bedenkt, dass im 19. Jahrhundert niemand wissen konnte, dass es einmal so etwas wie Film geben würde.

> Damit hängt die Frage zusammen, ob das 19. Jahrhundert bereits (gesellschaftlich bedingte) Wahrnehmungsweisen entwickelt hat, die zunächst literarisch wiedergegeben werden, um erst im Film ihren adäquaten Ausdruck zu finden [...], oder ob sich der Film seit Griffith in eine literarische Kultur mehr oder weniger illegitim einzunisten begann und, wie Kulturkritiker seitdem nicht müde werden zu betonen, diese allmählich verschlingt (zu „ver-filmen“).[11]

Dem realistischen Roman des 19. Jahrhunderts konnte insofern rückwirkend eine filmische Schreibweise unterstellt werden, als dass er Montagetechniken verwendete, die eigentlich als typisch filmisch gelten können. Diese Montagetechniken wurden nun auch im Film mit direkter Bezugnahme auf die Literatur von dem amerikanischen Filmemacher D.W.Griffith verwendet.

[9] Siehe: Paech. *Literatur und Film* S.8.
[10] Vgl. Paech *Literatur und Film,* S.25
[11] Siehe: Paech. *Literatur und Film* S.51.

David Griffith war ein amerikanischer Stummfilmregisseur, der in seinen Filmen erstmals Techniken wie den *flashback* verwendete, dessen Verwendung er aus den Romanen seines Lieblingsschriftstellers Dickens erlernt hatte.

> „Wie kann man eine Geschichte erzählen, indem man solche Sprünge macht? Die Leute werden nicht wissen, was los ist."
> „Aber", sagte Mr. Griffith, „ schreibt Dickens nicht auf die gleiche Weise?"
> „Schon aber das ist Dickens, so schreibt man Romane, das ist etwas anderes."
> „Gar nicht so sehr, das hier sind Bildergeschichten; die sind gar nicht so anders."[12]

Der realistische Roman des 19. Jahrhunderts hat uns also unwissentlich darauf vorbereitet, Filme richtig zu „lesen" und zu verstehen und somit kann die Literaturgeschichte auch als Vorgeschichte des Films gesehen werden[13]. Dabei war Griffith nicht der Einzige, der sich zu seinen Vorbildern aus der Literatur bekannte. Auch Sergej Eisenstein, ein russischer Filmemacher der Avantgarde, übernahm die Idee für die Überkreuz-Montage und für die alternierende Montage[14] aus Flauberts Madame Bovary.[15]
Neben den bereits erwähnten Verfahren der Parallel- und alternierenden Montage zeichnet die filmische Schreibweise auch noch andere Phänomene aus, wie zum Beispiel matchcut-, bzw. jumpcut-[16] Anschlüsse oder Ellipsen. Ebenso die Analepse (die sogenannten *flashbacks*) oder die Fokalisation, die verschiedene Wahrnehmungsstandpunkte wiedergibt, werden dazugezählt.

Eine weitere wichtige Voraussetzung für die Entwicklung der eigenständigen filmischen Erzählweise war der Übergang vom ein -zum mehrgliedrigen Film. Als Stoffquelle für die längeren Filme dienten oftmals literarische Werke ebenso wie Theaterstücke. Das Theater scheint dem Film ja auf den ersten Blick näher zu liegen. Die Erfahrung zeigte aber bald, dass die Übernahme der theatralen Strategien nicht besonders geeignet war. Diese Filme waren

---

[12] Siehe: Arvidson,Linda. *When the movies were young.*1968. S.66. Zitiert In: Joachim Paech. *Literatur und Film.* S.48.
[13] Vgl. Paech. *Literatur und Film.* S.45.
[14] *Die „Parallel"-Montage erlaubt es dem Filmemacher, durch Hinundherschneiden, zwischen zwei Erzählungen abzuwechseln, die miteinander verbunden oder unverbunden sein können.* Siehe : James Monaco. *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien.* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg. 2004 (5.Aufl.), S. 221.

Die alternierende Montage kombiniert zwei verschiedene Handlungsstränge derart, dass sie abwechselnd gezeigt werden und so die Illusion erzeugen, sie würden gleichzeitig stattfinden. Siehe: Birgit Wagner. Skriptum zur Vorlesung *Medienwissenschaftliche Einführungsvorlesung für ItalianistInnen und FranzösistInnen.* Gehalten im Sommersemester 2006. S. 39.
[15] Vgl. Paech. *Literatur und Film.* S.68.
[16] Beim match-cut Anschluss soll der Übergang von einer Einstellung in die nächste möglichst unauffällig erfolgen, während bei jump-cut Diskontiniutäten erwünscht sind.

meist nichts Anderes, als eine Aneinanderreihung von Tableaus, die zur Erklärung mit Schrifttafeln miteinander verbunden waren. Ein populäres Beispiel war die Verfilmung des Abenteuerromans *Onkel Toms Hütte.* Paech schreibt hierzu:

> Die „Verfilmung" des Romans in 14 Tableaus mit einer Länge von insgesamt 10 Minuten musste jedem unverständlich bleiben, der den Roman nicht bereits kannte [...].[17]

Und über die Verfilmung von Populärliteratur in der Stummfilmzeit im Allgemeinen:

> Die ungeheure Popularität dieser Erzählung {...} machte es möglich, dass sich Bilder der verschiedensten Medien, darunter des Films, im Imaginären dieser Romane einnisten konnten, bis die Filme in der Lage waren, selbstständig eigene Geschichten zu erzählen.[18]

Paech weist also darauf hin, dass Literaturverfilmungen in den Anfangsjahren des Films oft aus einer Not heraus entstanden, nämlich der Unmöglichkeit, aus eigenen Mitteln heraus „verständliche Filme" zu produzieren. In diesem Fall wäre es falsch, von einer tatsächlichen Literaturverfilmung zu sprechen, da *die Linearisierung des filmischen Erzählens als Voraussetzung für die Adaption literarischer Erzählstrukturen* im Film gilt.[19] Der Rückgriff auf bekannte literarische Werke in den Anfangsjahren des Films hatte allerdings den Zweck, über die Mängel des eigenen Erzählvermögens hinwegsehen zu helfen. Auch wenn sich der Film bereits in der zweiten Phase befand und anfing, eigene Techniken für einen gelungenen Erzählvorgang auszubilden, steckte er trotzdem noch in seinen Kinderschuhen.

Der Wechsel zum kontinuierlichen Erzählen und zur Selbstständigkeit des Films wurde von drei Faktoren bestimmt:[20]

1.) Die Fiktionalisierung der Filme.

Darunter ist die Abwendung vom dokumentarischen Film, der das erste Jahrzehnt der Filmgeschichte hinweg dominierte, gemeint. Die Frage „Was wird erzählt?" wird wichtiger als die Frage, wie etwas erzählt wird. Die Techniksensation des neuen Mediums ist abgeflacht. Da die Nachfrage nach fiktionalen Filmen immer größer wird, muss mehr produziert werden. Daher wird oft auf literarische Vorlagen zurückgegriffen. Diesmal, um

[17] Siehe: Paech. *Literatur und Film* S.11.
[18] Siehe: Paech. *Literatur und Film.* S.12.
[19] Siehe: Paech. *Literatur und Film.* S.29.
[20] Vgl. Paech. *Literatur und Film.* S.25.

Inspiration für Stoffe zu bekommen und nicht mehr nur, um die Verständlichkeit zu gewährleisten.

2.) Die Ökonomisierung der Filmproduktion

Es entstehen große Filmfirmen, die in Konkurrenz zueinander treten. Durch Kinoerfolge entwickelt sich bereits der Starkult. Europa produziert während der Stummfilmzeit noch erfolgreichere Filme als Amerika.

Vor allem der italienische Stummfilm nimmt hier eine Vorbildfunktion ein. Die italienische Filmproduktion setzt zwar, im Gegensatz zum restlichen Europa und zu Amerika, mit Verspätung ein, nämlich erst ab dem Jahr 1905, kann aber sogleich große Erfolge für sich verbuchen. Der erste italienische Spielfilm ist *La presa di Roma* von Filoteo Alberini, der die Tradition des erfolgreichen Historienfilms, des sogenannten *colossal storico*[21] einläutet. Das Genre des italienischen Historienfilms besticht durch die sehr aufwändige Ausstattung und durch das Mitwirken vieler Statisten. Obwohl die Filme oft in der Antike spielen, arbeiten sie der Konstruktion eines nationalen Mythos zu. Bekannte Beispiele wären *Gli ultimi giorni di Pompei*, den es in zwei Fassungen (1908 und 1913) gibt und *Quo vadis,* der auf dem Roman von Henry Sinkiewicz beruht und 1924 von Hollywood noch einmal verfilmt wurde.[22] Überhaupt spielen in Italien Literaturverfilmungen früh eine bedeutende Rolle. In den Jahren von 1908 bis 1911 gab es elf Verfilmungen von Dantes *Divina Commedia.*[23] Sehr erfolgreich war die 1911 entstandene Verfilmung *Inferno*, deren Produktion sehr teuer war und für die eigens Musik komponiert wurde. In der italienischen Filmgeschichte stellt *Inferno* den Übergang vom *Kino der Attraktionen* zum narrativen Kino dar. Trotz aller Rückgriffe auf literarische Vorlagen, stand die Frage nach einer dem Text angemessenen Verfilmung im Hintergrund. Es wurde lediglich der Bekanntheitsgrad der literarischen Vorlage „benutzt", um dem Film zu Prestige zu verhelfen.[24]

Neben dem *colossal storico* war das Melodrama das erfolgreichste Ergebnis der italienischen Filmindustrie jener Zeit. Hierbei galt ebenso oft die Literatur als Vorbild, so zum Beispiel die

[21] Vgl. Sabine Schrader. *„Si gira!" Literatur und Film in der Stummfilmzeit Italiens*.S.20.
[22] Vgl. Birgit Wagner. *Literatur und Film in Italien. Eine Beziehungsgeschichte.* Skriptum zur Vorlesung. Gehalten im Sommersemester 2008. Kap.2, S.3.
[23] Vgl. Schrader. *Si gira!" Literatur und Film in der Stummfilmzeit Italiens.* S.58.
[24] Vgl. Schrader.S. 60.

Erzählungen aus der Zeit des Verismo und des Decadentismo mit namhaften Vertretern wie Verga und D'Annunzio.[25]

3.) Die Institutionalisierung des Films im Kino

Das Sesshaftwerden des Films bedeutete für die Filmökonomie einen großen Aufschwung. Da der Film nun einen fixen Ort gefunden hatte, erreichte man nur mehr das immer gleiche Publikum und musste daher öfter das Filmangebot wechseln, wollte man seine Kunden nicht verlieren. Es fand also der Umstieg vom Verkauf- zum Verleihsystem statt. Das Sesshaftwerden des Kinos begünstigte auch die Entstehung von längeren Filmen, denn nun war der Film ja die einzige Attraktion und nicht mehr eine von vielen. Niemand würde wohl Eintrittsgeld bezahlen, um einen einminütigen Film zu sehen. Sobald das Kino seinen Ort gefunden hatte, geriet es noch schärfer in das Kreuzfeuer der Kritik, als dies bereits davor der Fall war. Vor allem um die Gesundheit der Jugend war man besorgt. Der oftmalige Kinobesuch würde zur Realitätsflucht führen und außerdem verleite so ein dunkler Ort zu unsittlichen Gedanken und Tätigkeiten.
An diesem Beispiel sieht man, dass die Medienskepsis bereits so alt ist, wie die Medien selbst und sich nicht nur auf neue Phänomene beschränkt.

Doch nicht nur in den Anfangsjahren des Films bestand eine enge Beziehung zwischen Literatur und dem neuen Medium. Auch heute noch beeinflussen sich die beiden Medien, auch abseits der Literaturverfilmung. So lässt sich zum Beispiel das Phänomen der filmischen Schreibweise nicht nur in der Literatur vor der Erfindung des Films finden, sondern es ist auch in modernen Romanen nachweisbar. Ein Land, in dem sich die moderne filmische Schreibweise besonders stark geäußert hat, ist Italien. Das Phänomen tritt hier vermehrt in den 80er- und 90er Jahren auf und zeigt sich in direkten Verweisen auf die Film- und Fernsehwelt.[26]

> In der italienischen Literatur wiederum beziehen sich die filmischen Schreibweisen dominant auf ein anderes Kulturthema: den Medienwandel, der sich seit Mitte der 1970er Jahre in Italien vollzieht und der die Frage nach seiner literarischen Darstellbarkeit und Bewertung aufwirft. Wie sehr die italienische Literatur hier auf eine spezifische medienkulturelle Herausforderung reagiert, zeigt sich am deutlichsten in der frühen Thematisierung des Fernsehens, die

[25] Vgl. Birgit Wagner. *Literatur und Film in Italien. Eine Beziehungsgeschichte.* Skriptum zur Vorlesung. Gehalten im Sommersemester 2008. Kap.2, S.3.
[26] Vgl. hierzu Irina Rajewsky. *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den „giovani scrittori" der 80er zum „pulp" der 90er Jahre."*

> in dieser Form weder in der französischen noch in der spanischen Literatur zu beobachten ist.[27]

Die wichtigsten Autoren dieser literarischen Strömung sind Andrea De Carlo, Niccolò Ammaniti und Enrico Brizzi. In ihren Romanen kommen direkte Verweise auf Videoclips oder Filme vor, oder die Figuren fühlen sich wie bei De Carlos Roman *Uccelli da gabbia e da voliera* (1982) selbst wie in einem Film,[28] wenn sie sagen: *Adesso mi sembra di essere entrato in una storia del genere che Maggie legge o guarda alla televisione a Santa Barbara.*

Diese direkten Bezüge auf Film und Fernsehen verfolgen bestimmte Zwecke und zeugen auch davon, dass die Autoren selbst Filmsehende sind, die auf ihr mediales Umfeld reagieren. Ein großer Unterschied also zu den realistischen Romanen des 19. Jahrhunderts, deren Autoren noch nicht wussten, dass es jemals das Medium Film geben wird. Einige träumten jedoch bereits davon, ihre Beschreibungen noch realistischer darstellen zu können, zum Beispiel mit Hilfe von Bildern, die sich bewegten.

> Es ist merkwürdig und wohl auch bezeichnend, dass man feststellen kann, dass während des ganzen 19. Jahrhunderts Schriftsteller ihre Verfahren des Beschreibens in einem Maße perfektioniert haben, dass einige Jahre vor der Erfindung des Films einige von ihnen nicht nur davon geträumt haben, den Diskurs wie eine Kette bewegter Bilder zu konstruieren, die den Eindruck von Bewegung und Lebendigkeit geben, sondern auch mit Verfahren des Schreibens experimentiert haben, die die Grundlage der Filmkunst abgeben sollten.[29]

[27] Siehe: Christian von Tschilke. „Gibt es kulturspezifische Funktionen intemedialer Bezüge?“ In: Naguschewski; Schrader (Hg.). *Kontakte,Konvergenzen,Konkurrenzen. Film und Literatur in Frankreich nach 1945.* S.32

[28] Vgl. Christian von Tschilke. „Gibt es kulturspezifische Funktionen intermedialer Bezüge?“. S32.

[29] Siehe: Borrely. *L'homme et son regard*. S.321, 1975. Zitiert In: Paech. *Film und Literatur.* S.48.

3.) Literaturverfilmung- eine Begriffsklärung

Der im deutschen Sprachraum verwendete Begriff *Literaturverfilmung* bezeichnet im allgemeinen Verständnis die Umsetzung eines literarischen Werkes in das Medium Film. In der deutschsprachigen Forschung wird der Begriff *Literaturverfilmung* vermieden, da das Präfix -"ver" einen negativen Beigeschmack hat und impliziert, dass ein literarischer Stoff nach dem Vorgang der *Verfilmung* nur in schlechterer Form existieren kann, als das vor dem Transformationsprozess der Fall war. Womit bereits ein Synonym für das behandelte Phänomen erwähnt ist: die *Transformation* bezeichnet ebenfalls die Umsetzung eines Stoffes von einem Medium in ein anderes, bezieht sich dabei aber nicht ausschließlich auf Literatur, die in einen Film transformiert wird (oder umgekehrt). Der Begriff der *Transformation* ist generell für alle Arten des Medienwechsels denkbar. So kann zum Beispiel auch das Motiv eines Gemäldes in eine Oper umgewandelt und somit transformiert werden.[30]

Neben der *Transformation* ist auch der Begriff der *Transposition* in Verwendung, der sich gut für den italienischen Sprachraum eignet, in dem hauptsächlich von *trasposizione* gesprochen wird.

Der wahrscheinlich am häufigsten benutzte wissenschaftliche Begriff für das Phänomen der Literaturverfilmung ist der der *Adaption*. Er wird sowohl im deutschen, als auch im englischen und italienischen Sprachraum als *adaptation* und *adattazione* verwendet.

Der Begriff der *Literaturverfilmung* bezieht sich ausschließlich auf die beiden Medien Literatur und Film, wobei unter Literatur nicht unbedingt ein Roman, der als Vorlage dient, zu verstehen ist. Literarische Vorlagen, die verfilmt werden oder einer Adaption unterzogen werden, können auch Theaterstücke, Novellen oder Gedichte sein. Die Begriffe *Transformation*, *Transposition* oder *Adaption* können hingegen auf alle Stoffe, die einem Medienwechsel unterzogen werden, angewandt werden. *„Adaption" bedeutet die Bearbeitung eines (fiktionalen) Stoffes für ein anderes Medium. Der Wechsel findet statt zwischen Medien derselben Kunstform oder Medien unterschiedlicher Kunstformen. Der Begriff „Adaption" bezeichnet sowohl den Vorgang als auch das Resultat.*[31]

[30] Dasselbe gilt auch für den Begriff der Adaption.
[31] Siehe: Ulrike Schwab. *Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption.* S.29.

Wie wird der Begriff der Literaturverfilmung nun im Lexikon definiert? Wenn man im Lexikon für Literatur und Kulturtheorie[32] unter dem Begriff *Literaturverfilmung* nachschlägt, findet man unter diesem Begriff keinen Eintrag, aber einen Verweis auf die beiden Schlagworte *Film und Literatur* und *Intermedialität*. Unter *Film und Literatur* werden die verschiedenen Zugänge, unter denen man die filmische Adaption einer literarischen Vorlage untersuchen kann, vorgestellt. Es werden ein semiotischer, ein narratologischer, ein medien- oder diskursgeschichtlicher und ein systemtheoretischer Ansatz als mögliche Anhaltspunkte aufgezählt. Im Anschluss an diese Aufzählung findet sich ein kurzer Abriss der Geschichte der Literaturverfilmung, der wohl dem mediengeschichtlichen Ansatz zuzurechnen ist, und den ich bereits im ersten Kapitel erwähnt habe. Die Autoren des 19. Jahrhunderts, die der literarischen Vorgeschichte des Films zuzuordnen sind, werden erwähnt, so zum Beispiel Stendhal, Hoffmann, Flaubert. Ihre literarischen Werke weisen bereits auf den Film voraus, indem sie die gesellschaftlichen Veränderungen mit neuen Wahrnehmungsweisen beschreiben. Nach der Etablierung des Films entwickelte sich in den 1920er Jahren die Konsequenz, dass Schriftsteller sich filmischer Mittel bedienten, die sie durch das „neue" Medium kennengelernt hatten. Als Beispiele werden James Joyce mit *Ulysses* und Alfred Döblin mit *Berlin Alexanderplatz* genannt, die starke Anleihen an der Montagetechnik genommen haben.

Im Anschluss daran gibt der Lexikonartikel verschiedene Inputs, die hilfreich sein können, um das Verhältnis zwischen Literatur und Film zu untersuchen. Eine Möglichkeit ist, die unterschiedlichen Eigenschaften von filmischen und literarischen Zeichencodes zu untersuchen und die bedeutungskonstituierenden Elemente herauszuarbeiten. Ebenso können Erzählmuster und Raum- und Zeitparameter verglichen werden. Ein empirischer Zugang ist die Berücksichtigung von Produktions- und Rezeptionsbedingungen, die in der Beziehung von Literatur und Film, also auch und vor allem bei Literaturverfilmungen zu tragen kommen. Bei dieser Art der Untersuchung könnte der Status des Autors, des Zuschauers, des Lesers, des Verlagswesens und der Filmindustrie untersucht werden. Untersuchungen, die in diese Richtung arbeiten, gehen hauptsächlich von der medienwissenschaftlich orientierten Publizistik aus.

Das Schlagwort *Intermedialität*[33] wird in einen werkinternen und in einen sekundären Bereich unterteilt, wobei unter der sekundären *Intermedialität jedes Überschreiten von Grenzen*

[32] Vgl. Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. 2004. Hg. v. Ansgar Nünning. S. 183.
[33] Vgl. Metzler Lexikon. Literatur-und Kulturtheorie. S. 296.

zwischen konventionell als distinkt angesehenen Ausdrucks- und Kommunikationsmedien verstanden wird.
Die werkinterne Intermedialität wird hingegen als *die nachweisliche Einbeziehung mindestens eines weiteren Textes in einen Text* definiert. Der Bereich der Literaturverfilmung ist somit der sekundären Intermedialität zuzurechnen.

Unter dem Begriff des *Medienwechsels*[34] versteht man *die Übertragung von Thema, Handlung oder argumentativer Struktur eines Textes von einem Medium mit seinen spezifischen medialen Voraussetzungen und Bedingungen in ein anderes Medium.* Dabei wird das Zeichensystem des Ausgangstextes aus einem spezifischen Ausgangsmedium in das Zeichensystem des Zieltextes innerhalb eines anderen Zielmediums übertragen. Bei diesem Vorgang müssen die wichtigsten Bedeutungs- und Informationsstrukturen erhalten bleiben.

Da ich mich in meiner Arbeit mit der Analyse einer Adaption eines italienischen Films (genauer gesagt eines sardischen) beschäftige, der von einem italienischen Roman (genauer gesagt einem sardischen) ausgeht, erscheint es mir angebracht, auch die italienischen geläufigen Bezeichnungen für das Phänomen Literaturverfilmung anzuführen.

Adattamento ist der geläufigste Begriff. Oft wird auch *Adattamento cinematografico* verwendet, um andere Möglichkeiten der Adaption auszuschließen. Neben *Adattamento* sind auch die Bezeichnungen *Riduzione*, *Trasposizione*, *Traduzione*, *Messa in scena cinematografica* und *Trasposizione su pellicola* in Verwendung.[35] Die Begriffe *Trasposizione* oder *Traduzione* weisen dabei stärker auf die Veränderung der Zeichensysteme hin und werden häufig bei Untersuchungen mit einer semiotischen Fragestellung verwendet.
Allerdings sind auch einige der italienischen Bezeichnungen, ebenso wie im Deutschen (Literatur-**ver**-filmung), nicht besonders glücklich gewählt. Vor allem der Begriff *riduzione* geht ganz eindeutig von dem Vorurteil aus, dass die filmische Transformation eines literarischen Textes nur zur Verschlechterung, zu einer „Reduktion" des Ausgangstextes führen kann. *Adattamento fa pensare alla necessità di „sistemare" un qualcosa in uno spazio che non è propriamente il suo. Riduzione è ancor più esplicita quanto a differenti grandezze.*[36]

[34] Vgl. Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. S. 437.
[35] Vgl. Antonio Costa. „Nel corpo dell'immagine, la parola: La citazione letteraria nel cinema." IN: Ivelise Perniola. *Cinema e letteratura: Percorsi di confine.* S.33
[36] Siehe: Antonio Costa. „Nel corpo dell'immagine, la parola: La citazione letteraria nel cinema." IN: Ivelise Perniola. *Cinema e letteratura: Percorsi di confine.* S.33.

Eine exakte Begriffsbestimmung ist also in keiner der beiden Sprachen möglich. In der Alltagssprache ist weiterhin der Begriff der *Literaturverfilmung* in Gebrauch, was auch kein wirkliches Problem darstellt. Das eigentliche Problem ist der Umgang mit filmischen Adaptionen, die noch immer gegen massive Vorurteile zu kämpfen haben und nicht immer als eigenständiges Kunstwerk akzeptiert werden. Dabei kommt es auch auf die wissenschaftliche Definition an, die den Umgang und die Akzeptanz der Kunst, die Bezug auf ein anderes Medium nimmt, erleichtern würde. Darauf macht auch Anne Bohnenkamp aufmerksam, wenn sie über den Begriff der *Literaturverfilmung* sagt: *Schwierigkeiten bereitet dabei weniger die vermeintlich abwertende Konnotation, als seine offensichtliche Unschärfe.*[37]

3.1.) Grundlegende Probleme der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Literaturverfilmung

Der Gegenstand der Literaturverfilmung ist ein hybrider Bereich der Wissenschaft. Lange Zeit war es unklar, welche Disziplin überhaupt die Aufgabe hat, sich mit derartigen Fragestellungen zu beschäftigen. Das Interesse an der Adaption oder allgemeiner gesprochen der Intermedialität war und ist ungebrochen groß, was die zahlreichen Publikationen, die vor allem im deutsch- und englischsprachigen Raum, sowie in den Ländern der Romania jährlich veröffentlicht werden, beweisen. Doch trotz der mittlerweile seit Jahrzehnten bestehenden Forschung, gibt es noch immer keine gültige und auf alle Literaturverfilmungen anwendbare Analysemethode. Wahrscheinlich ist dies auch gar nicht möglich- zu unterschiedlich sind die literarischen Vorlagen und die daraus resultierenden Verfilmungen. Doch abgesehen vom Problem der geeigneten Methodologie, das in einem eigenen Kapitel behandelt werden wird, trifft man bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Literaturverfilmungen noch auf weitere Probleme.

Es stellt sich bereits zu Beginn die Frage, warum man sich überhaupt aus wissenschaftlicher Perspektive mit einer Literaturverfilmung beschäftigen soll. Es wird allgemein angenommen, dass jeder Mensch in der Lage ist, sich ein Urteil über einen Film zu bilden, vor allem dann, wenn dieser auf einem bekannten Roman basiert. Man liest die Filmkritiken in Zeitschriften und bemerkt, wie leichtfertig und respektlos mit der filmischen Adaption umgegangen wird. Angeblich wird selten eine Verfilmung ihrer Vorlage gerecht. Aus derartigen Urteilen kann man schließen, dass große Diskrepanzen zwischen dem Verständnis der Vorlage, wie sie der Regisseur sieht und dem Verständnis der Vorlage, wie sie der Zuschauer sieht, vorherrschen.

[37] Siehe: Anne Bohnenkamp (Hg.). *Literaturverfilmung.*S.11

Und selbst wenn das Buch auf die gleiche Weise verstanden wurde, führt die Visualisierung, wie sie der Filmemacher vornimmt, oft zu Missfallen. Als Zuseher darf man an diesem Punkt aber nicht zu leichtfertig von einer schlechten Verfilmung sprechen und muss akzeptieren, dass der Regisseur seine Interpretation des Films der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht hat, möglicherweise in der Hoffnung, dass sie ähnlich der Interpretation des Publikums ist. Auf der anderen Seite muss der Regisseur keine Rücksicht auf das mögliche Verständnis eines literarischen Textes von Seiten des Publikums nehmen. Schließlich kann jeder Roman auf unterschiedliche Art und Weise gelesen werden. Es ist demzufolge das Recht jedes Filmemachers, die Vorlage auf seine ganz persönliche Art und Weise zu interpretieren und umzusetzen.

Auch Brian McFarlane kommt zu dem Schluss, dass die ganze Debatte um die Werktreue auf dem Problem der Inakzeptanz einer anderen Sichtweise als der eigenen beruht. *That is, the critic who quibbles at failures of fidelity is really saying no more than:"This reading of the original does not tally with mine in these and these ways.*[38] McFarlane unterstreicht allerdings, dass es gewisse Elemente in einem Text gibt, die bei der *Transposition* in ein anderes Medium unbedingt beibehalten werden müssen. Er zitiert hier Roland Barthes und nennt die *cardinal functions* als diejenigen Elemente, die gleichbleiben sollten, wenn der Regisseur die Intention hat, dass sein Film beim Publikum Gefallen findet.[39]
Zu den *cardinal functions* gehören Aktionen, die die Handlung weiterführen und durch die sich der Leser oder Zuschauer die Bedeutung des Textes oder des Films erarbeiten kann. Wenn diese Strukturen beibehalten werden, wird die Adaption als „treu" empfunden. Dem kann man insofern widersprechen, als dass eine Adaption nicht unbedingt am „Treuegrad" gemessen werden soll. Eine filmische Transformation ist als relativ unabhängig vom Ausgangstext immer als eigenständiges Kunstwerk zu akzeptieren und zu kritisieren. Vergleiche, die mögliche Veränderungen wie Weglassungen, Kürzungen oder Verdichtungen benennen, sind natürlich zulässig, jedoch nur, wenn sie feststellen und nicht voreilig werten.

Eine Literaturverfilmung kann niemals den Anspruch erheben, die einzig zulässige Interpretation eines literarischen Textes zu sein. Eine Verfilmung ist immer nur eine mögliche Interpretation, die allerdings viel über die Sichtweise des Regisseurs auf den Originaltext verrät. Gleichzeitig erfährt man durch die Adaption eines literarischen Stoffes viel über die Gegenwart desjenigen, der den Stoff adaptiert. Ganz besonders interessant ist dieser Aspekt

[38] Siehe: Brian McFarlane. *Novel to film. An Introduction to the Theory* of Adaptation. S.9.
[39] Vgl. Brian McFarlane. S.13

bei Verfilmungen historischer Werke. Hier stellt sich für den Regisseur immer die Frage, ob er die Geschichte zu ihrer Entstehungszeit spielen lässt oder in die Gegenwart versetzt. Laut Gast, Hickethier und Vollmer sind für die Analyse von Literaturverfilmungen jedoch solche Filme zu bevorzugen, bei denen sowohl der Film als auch die literarische Vorlage demselben kulturellen Kontext entspringen.[40] Hier treten die medialen Transformationsprozesse besonders deutlich hervor. Besonders geeignet für die filmische Adaption sind literarische Werke, in denen eine auktoriale Erzählinstanz existiert und in denen eine Geschichte entfaltet wird, in der viel Handlung steckt. Die Figuren sollen dabei möglichst plastisch dargestellt werden und das Handlungsmuster übersichtlich.[41]

Immer wieder gerne für Literaturverfilmungen herangezogen werden natürlich kommerziell sehr erfolgreiche Bücher. Dabei wird die Verfilmung potentiell zu einem Kassenschlager, was wiederum auch den Verkauf des Buches in die Höhe schießen lässt. *Tatsächlich ist es inzwischen für die Verlage ein wesentlicher ökonomischer Faktor, das Material eines erfolgreichen Romans auch als Film zu verwerten. Manchmal scheint es fast so, als existiere der populäre Roman (im Gegensatz zur elitären Prosakunst) nur als erster Entwurf für den Film.*[42]

Im akademischen Bereich haben die Untersuchungen über Literaturverfilmungen von Bestsellern auf Grund von literarisch oft wenig anspruchsvollen Ausgangstexten ein marginales Dasein. Ulrike Schwab stellt eine Art „Rezept“ vor, das beschreibt, was eine gelungene filmische Adaption ausmacht:

> Bedingung für eine produktive Umsetzung sei, dass der Filmschaffende durch analoge Erfahrungen von der literarischen Vorlage emotional berührt werde und sich mit ihren Intentionen identifizieren könne. Den Intentionen des Literaturwerks Folge zu leisten bedeutet aber auch, sich nachhaltig mit dem Literaturwerk auseinanderzusetzen. Der Anreiz für die Bearbeitung des literarischen Stoffes bestehe zum einen in der individuellen Sicht und Vermittlungsweise des Autors und zum anderen in der eigenen subjektiven Sicht, die sich bei der ersten Konzeption und während der weiteren Bearbeitung entwickle. Bei der Adaption eines Romans konzentriere man sich auf einen der thematischen Aspekte der Vorlage oder auf ein bestimmtes Motiv. Auch könnten ansprechende Figuren zum auslösenden Moment werden. Die Bearbeitung eines literarischen Stoffes sei nicht das Ergebnis literaturwissenschaftlichen oder theoretischen Denkens, sondern bestehe oft in dem Versuch, Nicht-Sagbares in Bilder zu transformieren.[43]

[40] Vgl. Gast, Hickethier, Vollmers. „Literaturverfilmung als ein Kulturphänomen.“ In: Gast. *Literaturverfilmung.* S. 12.
[41] Vgl. Gast, Hickethier, Vollmers. „Literaturverfilmung als ein Kulturphänomen.“ S. 17.
[42] Siehe: James Monaco. *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien.* S.45.
[43] Siehe: Siehe: Ulrike Schwab. *Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption.* S.31.

Als man sich im Laufe der 1970er- und 1980er Jahre ernsthaft mit der Thematik der Literaturverfilmung zu beschäftigen begann, war man sich bereits darüber einig, dass eine Literaturverfilmung ein eigenes, selbstständiges Kunstwerk sei, auch wenn sie auf einem Roman, einer Novelle oder auf einem Comic beruht. Dass diese Erkenntnis erst so spät fruchten konnte, liegt an der teilweise noch immer vorherrschenden traditionellen Höherschätzung der Kunstform Literatur.[44] Der Akt des Lesens wird dabei mit einer aktiven Rezeptionshaltung gleichgesetzt, während das „Anschauen" eines Films als passiver Vorgang verstanden wird. Dieses Argument kann allerdings widerlegt werden, denn Literatur und Film basieren auf zwei unterschiedlichen Zeichensystemen, die beide eine aktive Rezeptionshaltung fordern, ebenso wie die Fähigkeit der Entschlüsselung des jeweiligen Zeichensystems. Die Fähigkeit einen Film zu verstehen ist genauso erworben und erlernbar, wie das Lesen eines Buches. Ein schriftlicher Text besteht demnach aus schriftlichen Zeichen, während ein Film über audio-visuelle Zeichenträger funktioniert. Dabei ist das Argument der künstlerischen Höherstellung des literarischen Textes nicht haltbar, denn *die Frage des künstlerischen Niveaus eines Werkes ist nicht an das gewählte Medium, sondern an den jeweils spezifischen Umgang mit ihm geknüpft.*[45]

Die beiden Medien unterscheiden sich natürlich sehr stark voneinander. Während eine schriftliche Erzählung mit der Hilfe eines Erzählers dargestellt wird, der die Handlung lenkt und somit auch die Aufmerksamkeit der Leserschaft, tritt die Präsenz der Erzählinstanz bei einem Film in den Hintergrund.[46]

Der Zuseher eines Films hat also mehr Freiheiten in der Betrachtung einer Einstellung, er kann bis zu einem gewissen Grade selbst entscheiden, worauf er seine Aufmerksamkeit lenken möchte. Im Gegenzug kann mit literarischen Erzählformen viel besser auf das Innenleben der Figuren verwiesen werden. Ein Buch, das von einer homodiegetischen Erzählstimme erzählt wird, kann schwer mit derselben Erzählperspektive verfilmt werden. Auch bei einem Versuch wird das Ergebnis nicht dasselbe sein.

> Die Priorität des Sichtbaren führt den Film nicht nur generell näher an das Konkrete als an das Abstrakte, sondern auch näher an Handlung als an Reflexion, näher an Szene als an Resümee, näher an das Äußere als an das Innere.[47]

[44] Vgl. Albersmeier. „Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionsproblematik." In: Franz-Josef Albersmeier, Volker Roloff (Hg.). *Literaturverfilmungen*. S.15
[45] Siehe: Anne Bohnenkamp (Hg.). *Literaturverfilmung.*S. 10.
[46] Vgl. James Monaco. *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien.* S.46.
[47] Siehe: Anne Bohnenkamp. *Literaturverfilmungen*. S. 32.

Doch obwohl man mittlerweile seit langem die Unterschiede der verschiedenen Medien kennt und benennen kann und der Film und auch die Literaturverfilmung als eigenständige Kunstform anerkannt sind, beschäftigt sich bis heute beinahe ausschließlich die Literaturwissenschaft mit dem Phänomen. Das mag daran liegen, dass der größte Teil der Literaturadaptionen eine Transformation von einem literarischen Text in einen Film darstellen. Es gibt jedoch auch den umgekehrten Weg - ein Roman wird auf der Basis eines Films geschrieben, die so genannte *Novelization*. *Novelization* ist nicht zu verwechseln mit dem Buch zum Film, das fast immer aus rein kommerziellen Zwecken entsteht.

Die Film- und Medienwissenschaft scheint schlichtweg wenig Interesse am Gegenstandsbereich Literaturverfilmung zu haben. Der Grund dafür liegt in Autonomiebestrebungen gegenüber der Literatur und auch der Literaturwissenschaft. Die jahrzehntelang andauernden Vorwürfe gegenüber dem Film, ein zweitklassiges Medium zu sein, dem nicht einmal der Kunststatus würdig ist, allein zu Unterhaltungszwecken zu existieren und andere Bevölkerungsschichten anzusprechen als der geschriebene Text, haben ihre Spuren in der Beschäftigung mit dem Film hinterlassen. In der Filmwissenschaft ist man der Meinung, dass der Film die Literatur nur zu seinen Anfangszeiten „benutzen" musste, um überhaupt Geschichten erzählen zu können. Als der Film noch stumm war und die Möglichkeiten der Montage-, Schnitt- und Kameratechnik noch nicht so ausgereift waren, war es oftmals nötig, bekannte Literatur zu „verfilmen", um das Verständnis des Publikums zu gewährleisten. Selten waren diese Filme jedoch wirkliche Literaturverfilmungen- oft wurden nur einzelne bekannte Szenen herausgenommen und ohne Hinterfragung der Aussage des literarischen Textes übernommen. Ebenso benutzte der frühe Film das Prestige der Literatur, um sich auch dem bürgerlichen Publikum anzunähern.

Erschwerend hinzu kommt noch, dass Film-und Medienwissenschaft „junge" universitäre Disziplinen sind. Vor zwanzig oder dreißig Jahren war deren Etablierung noch nicht gewiss.
Daher beginnt fast jeder Beitrag über Literaturverfilmungen, der in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts verfasst wurde, mit der Fragestellung, ob die Film- und Medienwissenschaft eine eigene universitäre Disziplin werden soll und kann.[48] Mittlerweile stellt sich diese Frage nicht mehr, zeigt aber auf, wie lange die Filmwissenschaft im Schatten der Literaturwissenschaft gestanden hat. Da die Film- und Medienwissenschaft zu einem großen Teil an den Philologien entstand, stellte die Beschäftigung mit der filmischen Adaption eines literarischen Werkes

[48] Vgl. Joachim Paech: „Literaturwissenschaft und/oder Filmwissenschaft". IN: Joachim Paech (Hg.) *Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur.* S.10.

eine beliebte Zwischenstufe zwischen den verschiedenen Disziplinen dar. Heute sieht es so aus, dass die Literaturwissenschaft sehr wohl die Erkenntnisse und Methoden der Filmwissenschaft verwendet, um Literaturverfilmungen zu untersuchen. Die Filmwissenschaft hingegen, die in den letzten Jahrzehnten zunehmend an Bedeutung gewonnen hat, grenzt sich noch immer sehr von der Literaturwissenschaft ab und liefert wenig Beiträge zum Thema Adaption.

Auch in der Literaturwissenschaft hat sich das Forschungsinteresse zunehmend verschoben, was auch den Bereich der Adaptionsforschung betrifft, der hauptsächlich von der Intermedialitätsforschung übernommen wurde und somit in einen größeren Rahmen eingebettet wurde. Es werden nicht mehr nur reine *Transpositionen* erforscht, sondern auch die gegenseitige Beeinflussung verschiedener Medien untereinander. Unter dem Dach der Intermedialität können die verschiedenen Disziplinen das Problem der *Transformation* mit ihren eigenen wissenschaftlichen Methoden untersuchen, ohne sich gegenseitig im Weg zu stehen.

> Aus der aktuellen medienwissenschaftlichen Perspektive kann das Verhältnis von „Literatur“ und „Film“ als geklärt gelten: Das typographische und das kinematographische Medium basieren auf unterschiedlichen Technologien und entwickeln unterschiedliche Informationstypen. Erzähltext [...] und Spielfilm sind an unterschiedliche Informationstypen gebunden und haben ihre je eigenen ästhetischen Konventionen ausgebildet. Das betrifft nicht nur die isolierte Betrachtung von Erzähltext und Spielfilm, sondern auch die komplexere Betrachtung der Filmadaption. Folglich ist der Spielfilm, der sich auf einen Roman gründet, als Kunstobjekt anders einzuordnen als ebendieser Roman. Folglich trifft ein Filmemacher, der ein Adaptionsprojekt realisiert, Umsetzungsentscheidungen, die den Spielfilm gegenüber dem Roman geändert erscheinen lassen.[49]

Doch unabhängig davon, aus welcher Disziplin man kommt, wenn man sich mit diesem Gegenstand beschäftigt. Es steht jedoch fest, dass

> Trarre un film da un‘opera letteraria è compito dificile, perchè difficile è determinare l‘angolo di lettura più conveniente per l‘adattamento cinematografico. Si tratta di trasformare un contenuto letterario in una rappresentazione filmica nella quale, tuttavia, dev‘essere iscritta l‘idea originale che sottende il romanzo. E l‘idea o le idee contenute in un romanzo, stabilite in un testo, frutto di una elaborazione soggettiva e di una strategia narrativa compiutamente realizzata non sono trasferibili *tout cour*t in scene e sequenze filmiche.[50]

[49] Siehe: Ulrike Schwab. *Erzähltext und Spielfilm.* S.38.
[50] Siehe. Alfonso Canziani. „Film e Romanzo“. S.29-34. In: G.ElisaBussi, Laura Salmon Kovarski(a cura di). *Letteratura e Cinema. La Trasposizione.* S.29

3.2.) Werktreue oder Interpretationsfreiheit?

Trotz der jahrzehntelangen Beschäftigung mit der Problematik der Literaturverfilmung und vielen Analysen, geht es noch immer oft um wertende Vergleiche, die dann zumeist negativ gegenüber dem Film ausfallen. Man konzentriert sich beinahe automatisch auf die Unterschiede, die zwischen den beiden Medien, die ja denselben Plot behandeln, bestehen. Dabei ist dieser Zugang, als einziger Untersuchungsschritt, selten aufschlussreich.

Die Vorurteile, die sich noch immer so hartnäckig halten, stützen sich auf die vorschnelle Schlussfolgerung, dass verfilmte Literatur nur zweitklassig sein kann, da ja keine originäre Kraft in ihr stecke. Die Arbeit des Autors, der die Geschichte gleich eines Geniestreichs „plötzlich" erfindet und dann in einsamer, mühevoller Arbeit ausbaut, wird positiv bewertet und arbeitet der romantischen Vorstellung des kreativen Schöpfertums zu. Der Regisseur hingegen „nimmt" einen bereits vorhandenen Stoff und macht daraus, mit Hilfe eines ganzen Teams, einen Film. Diese vorwurfsvolle Sicht der Dinge wurzelt tatsächlich im romantisch geprägten Genie-Begriff, der immer auf eine einzelne Person angewendet wurde. So stellte sich für Adaptionsgegner das erste Problem bereits in der kollektiven Arbeit des Filmteams. Der Vorwurf, dass sich im „verfilmten" Werk keine Originalität befinde, kann heutzutage wirklich als obsolet abgetan werden.

> Adaptionen gelten deshalb in der Film-, Hörspiel- und Fernsehspieltheorie auf weiten Strecken als Anfangs- und Übergangsform in der Herausbildung medienspezifischer Gattungen. Als eigentlicher künstlerischer Ausweis eines neuen Mediums gelten jedoch originäre, für das jeweilige Medium speziell verfertigte Werke.[51]

Der Regisseur muss sich mit der Vorlage sehr genau beschäftigen und sich gut überlegen, in welche Richtung er sie verändern möchte. Die erwünschte Wirkung von Vorlage und Verfilmung muss keinesfalls dieselbe sein. Es ist also einiges an Kreativität erforderlich, um eine gute filmische Transformation vollziehen zu können. Dem Film ist ja üblicherweise bereits eine zeitliche Beschränkung immanent, die oft Kürzungen notwendig macht.

Es darf auch nicht vergessen werden, dass jeder Regisseur, Autor, Komponist oder künstlerisch Schaffender, aus welchem Bereich auch immer, selbst bei eigenen Einfällen von den Werken anderer Menschen beeinflusst ist.

[51] Siehe: Gast, Hickethier, Vollmers. „Literaturverfilmung als ein Kulturphänomen." S.25.

Natürlich ist es nicht haltbar, von einer Literaturverfilmung zu sprechen, wenn nur ein kleiner Aspekt einer Vorlage verwendet wird und in einen anderen Kontext integriert wird.
Wie ich später noch darstellen werde, muss ein gewisses Maß an Werktreue der Vorlage gegenüber gegeben sein, um von einer Adaption sprechen zu können. Gleichzeitig verlangt der Medienwechsel eine gewisse Interpretationsfreiheit. Ich denke, es ist legitim bei einer Analyse auf die Merkmale zu achten, die Vorlage und Bearbeitung voneinander unterscheiden. Sinnvoller, als diese Unterscheidungen nur zu bewerten, ist es, sich die Frage zu stellen, warum sie zu Stande kamen und worin ihr Sinn bestehen könnte. Jede anspruchsvolle, nicht nur auf kommerzielle Zwecke zielende Literaturverfilmung hat es verdient, dass man sich die Mühe macht und diesen Schritt auf sie zugeht. Gleichzeitig sollte man bedenken, dass es ein großes Kompliment für die literarische Vorlage ist, dass sie bei Jemandem so viel Eindruck und Gedanken hinterlassen hat, dass sie weiter bearbeitet wird und auf diesem Wege noch mehr Menschen erreichen kann.

4.) Die historische Beschäftigung mit der Adaptionsproblematik

Mit dem Phänomen der Adaption haben sich bereits Menschen in vergangenen Tagen auseinandergesetzt. Dabei ging es nicht ausschließlich um die Beziehung zwischen Film und Literatur. Viel mehr rückten allgemeine Fragestellungen, die die Verwebung verschiedener Medien untereinander thematisierten, schon früh in das Blickfeld von (aufgeschlossenen) Wissenschaftlern. Aus ihren Schriften wird erkennbar, dass es immer auch Gegner der Verschmelzung oder auch nur der Überlappung der einzelnen Kunstrichtungen gab.

Lessing war einer der ersten, der sich mit intermedialen Fragestellungen befasste und dabei herausarbeitete, welche Unterschiede der bildnerischen Kunst und der Poesie zu Grunde liegen und wie dieselbe Thematik in dem einen oder anderen „Medium“ ihren Ausdruck findet. Dabei spricht er sich ausdrücklich für die sogenannte „Nachahmung“ aus, wenn diese richtig gemacht wird.

Als Begründungswerk der Interdisziplinarität kann Oskar Walzels *Die Gegenseitige Erhellung der Künste* gesehen werden. Walzel setzt sich in seinem Werk für die Öffnung der Literaturwissenschaft hin zu anderen Disziplinen ein.

Der französische Filmkritiker André Bazin geht speziell auf das Problem der filmischen Adaption ein und äußert sich positiv ihr gegenüber. Da diese aufgeschlossene Meinung in den 50er Jahren noch eine Ausnahme bedeutete, verfasste er sein *Plädoyer für die Adaption*.

4.1.) G.E.Lessing: Laokoon

In der 1766 publizierten Schrift *Laokoon oder Über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* vergleicht Gotthold Ephraim Lessing die Laokoon-Gruppe, eine Plastik rhodischer Bildhauer, entstanden im ersten Jahrhundert vor Christus und wieder entdeckt in Rom im Jahre 1506, mit der Erzählung der Laokoon-Begebenheit im zweiten Buch der Aeneis.[52] Es gibt zwar keinen direkten Beweis dafür, dass die Erzählung der Aeneis die Bildhauer zu ihrer Skulptur veranlasst hat, Lessing geht jedoch von dieser Annahme aus, da sie ihm als ein geeignetes Beispiel zur Unterstützung seiner Thesen erscheint. Er versucht in dieser fragmentarisch gebliebenen Schrift die Unterschiede zwischen Dichtung und Malerei herauszuarbeiten. Dabei

[52] Vgl. hierzu das Nachwort der Reclam-Ausgabe von Ingrid Kreuzer: G.E.Lessing. *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* . S.215.

ist er strikt gegen die Vermischung der typischen Wesenszüge der beiden Kunstgattungen, die zu Lessings Lebzeiten in kulturellen Kreisen jedoch gutgeheißen wurden. Man ging üblicherweise von der Annahme aus, dass Malerei und Poesie die gleichen Gegenstände und Begebenheiten darstellen könnten, da sie beide nachahmende Künste seien. Lessing hingegen lehnt Schilderungen in der Poesie und Allegorien in der Malerei vehement ab.[53] Sein persönliches Anliegen ist es, die Poesie von dem Joch der Malerei zu befreien und zu beweisen, dass sie die Vorrangstellung aller Künste einnimmt.[54] Er geht also von einer Hierarchie der Künste untereinander aus. Für ihn stehen die Malerei beziehungsweise. die Skulptur, zwischen denen er nicht unterscheidet und dafür bereits sehr oft kritisiert wurde, für Sinnlichkeit und Form, während die Poesie Wahrheit und Wirklichkeit hervorbringen kann.

Ausgangspunkt dieser Untersuchung mit dem gleichzeitigen Beweis der Höherstellung der Poesie ist der Schmerzensschrei des Laokoon, der in der Plastik zu einem Seufzer abgeschwächt wurde. Lessing sieht die Begründung für diese vorgenommene Veränderung bei der *Adaption* des Stoffes darin liegend, dass ein Schrei in der bildenden Kunst unschön wirkt und dabei eine falsche Charakterzeichnung des Laokoon vermitteln würde. Denn in der Erzählung der Aeneis kennt man bereits die Vorgeschichte des Laokoon- man weiß, dass er ein guter und friedlicher Mensch ist. Wenn die Plastik des Laokoon nun schreien und nicht seufzen würde, käme der Betrachter in Versuchung zu glauben, dass er das Abbild eines rasenden Menschen vor sich hätte. Lessing befürwortet also diese Reduktion des Gefühls.

Die Malerei beziehungsweise die Plastik dehnt sich für ihn, im Gegensatz zur Dichtung, im Raum und nicht in der Zeit aus. Die Zeit wird auf einen Moment reduziert und zum Stillstand gebracht.[55] Dem Dichter steht im Gegensatz dazu die Zeit als Verbündete bei. Dabei ist anzumerken, dass Lessing dem Adaptionsvorgang an sich in keiner Weise negativ gegenüberstand. Im Gegenteil brachte er auch dem Kult, der sich zu seiner Zeit um den Genie-Begriff rankte, Skepsis entgegen. In dieser aufgeschlossenen Haltung der Adaption gegenüber sieht Irmela Schneider den *historischen Ansatz zu einer Theorie der Bearbeitung.*[56] Lessing erkennt die Unterschiede verschiedener Kunstgattungen und befürwortet somit die notwendigen Veränderungen, die jeder Adaption zu Grunde liegen müssen, wenn eine ähnliche Wirkung erzielt werden soll.

[53] Vgl. Irmela Schneider.*Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung.*S. 61.
[54] Vgl. Ingrid Kreuzer Nachwort zu: G.E. Lessing. *Laokoon.* S.219.
[55] Vgl. Ingrid Kreuzer Nachwort zu: G.E. Lessing. *Laokoon.* S.222.
[56] Vgl. Irmela Schneider. *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung.*S.57.

Trotzdem tritt er für eine strikte Trennung der Künste ein. Die Adaption hingegen befürwortet er. Ein Werk darf sich sehr wohl von einem anderen Werk inspirieren lassen, vorausgesetzt, es bedient sich dabei seiner eigenen künstlerischen Mittel.

Lessing sieht die Vermischung der beiden Kunstarten Poesie und Malerei bereits durch den ungenauen Gebrauch der Begriffe „malerisch“ und „Gemälde“ gegeben, die sowohl für Dichtung als auch für Werke darstellender Kunst verwendet werden. Der Begriff Gemälde stellt für ein Gedicht ein ästhetisches Urteil dar, während es für ein tatsächliches Gemälde nur eine materielle Gegebenheit beschreibt.[57] Ebenso tritt Lessing gegen die Umsetzung von poetischen Redensarten in die Malerei ein. Die Aussage des Dichters könne so nur verfälscht werden. *Die unterschiedliche Materialität von Malerei und Poesie verlangt unterschiedliche gestalterische Mittel, soll das gleiche Wirkungsziel erreicht werden.*[58] Es muss jedoch noch einmal darauf hingewiesen werden, dass Lessing ein Befürworter von Adaptionen war und der Begriff der Bearbeitung keineswegs negativ für ihn besetzt war.

> Meine Voraussetzung, daß die Künstler dem Dichter nachgeahmet haben, gereicht ihnen nicht zur Verkleinerung. Ihre Weisheit erscheinet vielmehr durch diese Nachahmung in dem schönsten Lichte. Sie folgen dem Dichter, ohne sich in der geringsten Kleinigkeit von ihm verführen zu lassen. Sie hatten ein Vorbild, aber da sie dieses Vorbild aus einer Kunst in die andere hinüber tragen mußten, so fanden sie genug Gelegenheit, selbst zu denken.[59]

Wichtig ist für Lessing, dass sich der bearbeitende Künstler an der Ästhetik der Vorlage orientiert und die Eigenschaften des jeweiligen Mediums berücksichtigt. *Originalität ist [...]* dabei *keine historisch-chronologische Kategorie.*[60]

Im Laokoon selbst kommen die Begriffe *Nachahmung*, *Kopie* und *Original* vor.

Lessing unterscheidet dabei den Dichter als *Original* und als *Copist.*[61] Ein Künstler, der einen anderen Künstler nachahmt, hat zwei Möglichkeiten, dies zu tun. Er kann das Werk des Künstlers, das er „nachahmen“ möchte, zu verstehen versuchen und es so zum Gegenstand seiner Betrachtung machen. Dabei ist der nachahmende Künstler als Original zu bewerten, da er das Wesen seiner eigenen Kunst und das der Vorlage erkennt. *Jene ist ein Theil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie [...].*[62] Als „Copist“ ist im Gegensatz dazu derjenige zu verstehen, der bei der

[57] Vgl. Irmela Schneider. *Der verwandelte Text*. S.62.
[58] Schneider fasst so Lessings Erkenntnis zusammen. S.65.
[59] Lessing zitiert nach Schneider *Der verwandelte Text.* S.67.
[60] Siehe: Schneider, S.67.
[61] Vgl. Schneider, S.67.
[62] Lessing zitiert in Schneider, S.67.

Nachahmung die Art und Weise der Darstellung in der anderen Kunstgattung kopiert. Wenn bei einer Adaption also kein künstlerischer Prozess zu erkennen ist oder wenn sich aus der Bearbeitung erschließen lässt, dass der Ausgangstext nicht richtig gekannt wurde, ist die Bearbeitung für Lessing ein Kopie und somit künstlerisch nicht wertvoll.

Lessings Beschäftigung mit den Begriffen *Originalität, Kopie* und *Nachahmung* war für die Entstehungszeit außergewöhnlich und kann auch als Kritik an dem entstehenden Genie-Begriff zu Lessings Lebzeiten gelesen werden.

4.2.) Oskar Walzel: Die wechselseitige Erhellung der Künste

Der 1864 in Wien geborene Literaturwissenschaftler Oskar Walzel war einer der ersten, der sich um eine interdisziplinär ausgerichtete Literaturwissenschaft bemühte. Sein 1917 erschienenes Werk *Die wechselseitige Erhellung der Künste* trägt den Untertitel *Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe.* Aus diesem Titel lässt sich bereits das Programm dieser Arbeit erkennen.
Ausgehend von Begriffen wie der *redenden Malerei*, der *stummen Dichtkunst* und der *versteinerten Musik* entwickelt Walzel Argumente für die Verquickung der einzelnen Disziplinen. Er ist der Meinung, dass diese voneinander lernen können.

> Mit einiger Bescheidenheit erkennt ja jeder Forscher, der die Forschungsmittel seines Faches mehren will, daß verwandte Fächer da und dort Kunstgriffe nutzen, die für sein Fach noch nicht angewendet worden sind, daß diese Kunstgriffe Förderung versprechen, daß sie ermöglichen, über Unzulänglichkeiten der eigenen Forschungsweise hinauszukommen.[63]

Walzel bezieht sich auf Goethe, in dem er dieselbe Gesinnung erkennt. Auch Goethe sprach bei der Betrachtung eines architektonischen Werkes bereits von versteinerter Tonkunst und propagierte damit den Wert, den eine architektonisch anspruchsvoll erbaute Stadt auf ihre Bewohner hat. Auch Walzel selbst bemühte sich vor allem um die Einführung kunstwissenschaftlicher Begriffe in die Literaturwissenschaft. Er hegte großes Interesse an den Gebieten der Kunstgeschichte, was mit Sicherheit auch auf seine Freundschaft mit dem Kunstwissenschaftler Heinrich Wölfflin zurückzuführen ist. Walzel stand mit seiner Forderung um Interdisziplinarität noch vehementen Gegenstimmen gegenüber, die Gefahr für das Prestige der einzelnen Disziplinen witterten und von Wertmissbrauch sprachen. Er sprach sich jedoch gegen falschen Stolz in den eigenen universitären Reihen aus.

[63] Siehe: Oskar Walzel. *Die wechselseitige Erhellung der Künste*. S.10.

> Wenn sie (die wissenschaftliche Betrachtung der Künste Anm.) von wechselseitiger Erhellung [...] spricht, wirft sie nur die Frage auf, ob der Erforscher einer Kunst fähig ist, von dem Erforscher einer anderen, einer Nachbarkunst die Augen zu leihen, um gewisse künstlerische Züge besser zu fassen, die ihm seine eigenen Beobachtungsweisen nicht hinreichend enthüllen.[64]

Beispielhaft nennt Walzel die Möglichkeit, ein Musikstück oder ein Gedicht wie ein Gemälde vor sich ausgebreitet zu sehen, und weist auch auf die umgekehrte Möglichkeit hin, Werke der bildenden Kunst schrittweise, wie ein Gedicht, auf sich einwirken zu lassen. Musikalische Dichtung beschreibt er mit der Hervorrufung eines Gemütszustandes, ohne dass der bestimmte Gegenstand, der den Gemütszustand üblicherweise auslöst, genannt wird.
Da Walzel ein Vorreiter der interdisziplinären Wissenschaft war, ist sein Ansatz ein sehr vorsichtiger. Das Bemühen der Arbeit *Die wechselseitige Erhellung der Künste* liegt in der Etablierung sprachlicher Wendungen, die zwei verschiedene Disziplinen miteinander in Verbindung treten lassen und eine „als-ob-Beziehung“ zwischen den verschiedenen Künsten herstellen wollen.

Die Debatte um die Vermischung der Disziplinen wurde in abgewandelter Form bis in die 1980er Jahre weitergeführt und manifestiert sich sehr anschaulich im Bereich der Literaturverfilmung (vgl. Kap.2). Es darf nicht vergessen werden, dass es Menschen wie Walzel zu verdanken ist, dass es Studienrichtungen wie Medien-,Film- und Kulturwissenschaften gibt. Auch wenn Walzel die Adaptionsproblematik nicht per se zu seinem Hauptanliegen gemacht hat, ist davon auszugehen, dass er der filmischen Adaption eines literarischen Werkes positiv gegenüber gestanden wäre.

4.3.) André Bazin: Plädoyer für die Adaption

Der französische Filmkritiker André Bazin vertrat bereits in den 1950er Jahren[65] in der Schrift *Für ein „unreines“ Kino- Plädoyer für die Adaption*[66] eine adaptionsfreundliche Haltung, indem er viele positive Aspekte verfilmter Literatur aufzählt. Ausgehend von der Frage, ob sich der Film selbst durch den Rückgriff auf literarische Vorlagen zu einer Kunst zweiter Klasse stigmatisiert, kommt Bazin zu dem Schluss, dass sowohl das literarische Ausgangswerk als auch der Film von einer Adaption profitieren. Die Abhängigkeit des Films

[64] Siehe: Oskar Walzel. *Die wechselseitige Erhellung der Künste.* S.9.
[65] Der Text *Für ein „unreines“ Kino- Plädoyer für die Adaption* wurde in französischer Sprache erstmals 1959 posthum, in dem vierbändigen Werk *Qu‘est-ce que le cinéma?* publiziert.
[66] Siehe: André Bazin. *Für ein „unreines“ Kino- Plädoyer für die Adaption.*Aus: Bazin: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films.* Köln. 1975. Zitiert in Wolfgang Gast. *Literaturverfilmung* S. 32-39.

in seiner Entstehungszeit von der Literatur ist für Bazin eine logische Entwicklung eines neues Mediums, dass sich erst etablieren muss, und ihm daher nicht zum Nachteil gereichen sollte. *So wie die Erziehung eines Kindes sich orientiert an der Nachahmung der Erwachsenen, die es umgeben, ist die Entwicklung des Films notwendigerweise in Anlehnung an das Beispiel der traditionellen Künste verlaufen.*[67] Gerade für den Stummfilm ist die Übernahme eines bekannten Stoffes von Vorteil, da so das Verständnis des Publikums garantiert werden kann.

Bazin entkräftet auch den Vorwurf, ein Film könne Figuren nur von außen abbilden, ohne ihnen eine psychologische Komponente zuzuschreiben, und führe daher immer zur Verstümmelung des literarischen Ausgangstextes. Tatsächlich ist die Darstellung der Innenperspektive im Film nicht so einfach herzustellen wie in einem Roman. Doch hat der Film schon früh eigene Methoden entwickelt, die es erlauben, das Innenleben von Figuren zu erfassen. Dazu gehören die Montage oder die verschiedenen Einstellungswechsel. Auch arbeitet der Film stärker mit Zeichen, die wiederum mit verschiedenen Bedeutungen besetzt sein können und so vom Publikum dechiffriert werden.

Bazin weist auch auf die Wechselwirkung von Literatur und Film hin. So wurde nicht nur der Film durch die Literatur beeinflusst, sondern auch die Literatur lernt vom Film und entwickelt so neue Arten des Schreibens. Auch bei der filmischen Adaption eines schwer zugänglichen Textes kann dieser profitieren.

> Es ist unsinnig sich über die Verluste zu entrüsten, die literarische Meisterwerke bei der Übertragung auf die Leinwand erleiden, jedenfalls dann, wenn man das im Namen der Literatur tut. Denn die Adaption, wie groß auch immer ihr Annäherungswert an das Original sein mag, kann diesem in den Augen der Minderheit, die es kennt und schätzt, keinen Schaden zufügen; in bezug auf denjenigen [sic!], die das Original nicht kennen, gibt es zwei Möglichkeiten: Entweder gefällt ihnen dieser Film, der ebenso gut wie die meisten anderen ist, oder aber sie haben Lust bekommen, das Modell kennenzulernen, und das bedeutet einen Gewinn für die Literatur.[68]

Die Sorge, Verfilmungen könnten zur Popularisierung von Literatur beitragen und damit zu einem Prestige-Verlust, ist laut Bazin vollkommen unnötig. Im Gegenteil sieht er die Lektüre, die nach dem Film stattfindet, als einen weiteren positiven Faktor für die Literatur.

[67] Siehe: Bazin. *Für ein „unreines" Kino- Plädoyer für die Adaption*. S.34.
[68] Siehe: Bazin. *Für ein „unreines" Kino- Plädoyer für die Adaption*. S.36.

Bazin plädiert jedoch sehr wohl für ein gewisses Maß an Werktreue und lobt denjenigen Regisseur, der die Vorlage direkt auf die Leinwand „übersetzt“. Mit dieser Forderung ist allerdings nicht an eine 1:1 Übertragung gedacht, viel mehr versteht Bazin unter dem Begriff der Werktreue das Erfassen des der literarischen Vorlage immanenten Sinns. Wenn der Sinn der Vorlage begriffen wurde, kann die Ausgestaltung der Erzählung im Film in anderer Weise stattfinden. Dieser Vorgang ist immer mit einem großen Maß an Kreativität verbunden und stellt daher auch immer eine eigene künstlerische Leistung dar. Bazin weist darauf hin, dass bei einer Adaption ein neues Gleichgewicht der Erzählung hergestellt werden muss, das nicht ident mit dem Gleichgewicht der Vorlage sein muss, ihm aber so nah wie möglich kommen sollte. *Aus den gleichen Gründen, aus denen eine Wort-für-Wort Übersetzung untauglich und auch eine zu freie Übersetzung zu verurteilen ist, muß eine gute Adaption das Original in seiner Substanz nach Wort und Geist wiederherstellen können.*[69]

In einem weiteren Schritt liefert Bazin eine Unterteilung der verschiedenen Arten von Adaptionen, ohne sie jedoch namentlich zu kennzeichnen. Er unterscheidet Literaturverfilmungen, bei denen der literarische Eigenwert des Ausgangstextes außer Acht gelassen wird. Das literarische Werk dient somit ausschließlich als Stofflieferant. Als Beispiele nennt er Verfilmungen von Romanen Alexandre Dumas‘ oder Victor Hugos.

Im Anschluss nennt er Adaptionen, bei denen die Existenz des Originalwerks kaum beachtet wird, da sowohl Handlungen als auch Figuren zum allgemeinen Bildungsgut gehören und somit frei mit ihnen umgegangen werden kann.

Anders ist die Lage wiederum bei Verfilmungen, die den Ausgangstext wie ein sehr ausführliches Drehbuch behandeln. Dabei wird alles „verwertet“, das genug Affektpotential hat, um im Film zu wirken. Als Beispiel nennt Bazin amerikanische Kriminalerzählungen des Typs *black serial*, die bereits vom Autor selbst mit zwei verschiedenen Enden versehen werden, bei denen eines für eine mögliche Adaption geeignet ist.

Obwohl er sich selbst für eine möglichst „treue“ Verfilmung ausspricht, stellt er fest, dass selbst bei einer oberflächlichen Verfilmung das Ausgangswerk keinen Image-Schaden zu befürchten hat. Dieser kann höchstens den Film treffen, aber wie Bazin sagt, wahrscheinlich

[69] Siehe: Bazin. *Für ein „unreines“ Kino- Plädoyer für die Adaption.* S.38.

entsteht aus einer wie auch immer gearteten Verfilmung ein Film, *der ebenso gut wie die meisten anderen ist.*[70]

[70] Siehe: Bazin. *Für ein „unreines" Kino- Plädoyer für die Adaption.* S.36.

5.) Die Analyse einer Literaturverfilmung

Im Laufe der Forschungsgeschichte zum Thema der Literaturverfilmung wurden viele verschiedene Ansätze zur Analyse erprobt. Keiner dieser Ansätze konnte sich als DAS einzig richtige Analyseinstrumentarium durchsetzen. Viel mehr bleibt es jedem selbst überlassen, aus dem Angebot der Methoden zu wählen und auf die jeweils spezielle filmische Transformation anzuwenden.

Da jede Literaturverfilmung einzigartig ist und ein einzigartiges Verhältnis zum Ausgangstext bildet, kann es gar nicht nur eine zulässige Methode der Analyse geben. Ebenso ist meine kurze Vorstellung der narratologisch, semiotisch und rhetorisch orientierten Verfahren nicht als komplette Aufzählung aller möglichen Analysekonzepte zu verstehen. Neben den von mir in dieser Arbeit erwähnten Ansätzen sind ebenso kommuikationswissenschaftliche-, historisch- oder psychologisch-orientierte Herangehensweisen denkbar (und auch diese Aufzählung ist nicht endgültig).

Durch die genaue Kenntnis des jeweiligen Films und des ihm zu Grunde liegenden literarischen Textes erschließt sich für gewöhnlich die geeignete Variante und die damit verbundene Vorgehensweise.

5.1.) Narratologisch orientierte Verfahren

Narratologisch orientierte Verfahren eignen sich gut, um die Analyse einer Literaturverfilmung durchzuführen. Ausgangspunkt ist immer das narrative Element, das sowohl dem Erzähltext als auch dessen filmischer Adaption zu Grunde liegt. Beiden ist in den meisten Fällen ein kontinuierlicher Erzählvorgang inhärent. Ausnahmen bilden experimentelle oder avantgardistische Texte und Filme, für die sich die narratologische Untersuchungsebene als weniger geeignet erweist. Bei derartigen Adaptionen sind semiotische oder rhetorische Analyseverfahren zielführender.

Das gemeinsame erzählerische Moment von literarischer Vorlage und Film ist also der Ansatzpunkt des vorliegenden Kapitels. *And narrative, at certain levels, is undeniably not only the chief factor novels and the films based on them have in common but is the chief*

transferable element.[71] McFarlane geht davon aus, dass die Elemente, die die Erzählung der literarischen Vorlage ausmachen, adaptiert werden müssen. Er entwickelt zu diesem Zweck ein Erzählmodell, welches vage an Roland Barthes angelehnt ist, in dem er die narrativen Funktionen des literarischen Ausgangstextes in distributionale und integrationale Funktionen unterteilt.[72] Als distributionale Funktionen bezeichnet er die eigentliche Handlung und die Ereignisse, die sich während des Handlungsverlaufs zutragen. Laut McFarlane bereiten diese Funktionen bei einer Adaption wenig Schwierigkeiten, da sie unmittelbar übertragbar und nicht an die sprachliche Übermittlung gebunden seien. Die integrationalen Funktionen hingegen geben die Zusatzinformationen zum reinen Handlungsgerüst. Sie dienen dazu, die Atmosphäre zu beschreiben, die in der Textvorlage herrscht, sie geben Informationen psychologischer Natur und lassen den Leser so die Charaktere verstehen. Nach McFarlane müssen die integrationalen Funktionen bei einer Adaption berücksichtigt werden. Da diese sehr wohl an eine sprachliche Übermittlung gebunden sind, müssen sie medial umgeformt werden.

Zu den narratologisch orientierten Verfahren sind auch jene Arbeiten zu zählen, die versuchen, spezielle literaturwissenschaftliche Erkenntnisse auf den Film und somit auch auf die Literaturverfilmung anzuwenden, was oft sinnvoll und zielführend ist, jedoch nicht immer. So ist es Matthias Hursts Bestreben, die Äquivalente der literarischen Erzählsituationen im Film nachzuweisen und ihnen damit eine Schlüsselfunktion in der Adaptionsanalyse zuzuschreiben. Ausgehend von der Erkenntnis, dass sowohl Literatur als auch Film die Eigenschaft besitzen, Geschichten zu erzählen, versucht er zu beweisen, dass auch der Film wie die Literatur ein mittelbares Medium sei und uns von einer Erzählinstanz präsentiert werde.[73]

> In der Wahl einer Erzählsituation und der entsprechenden Formung des literarischen Stoffes drückt sich einerseits die gattungsspezifische Mittelbarkeit der Epik aus, die in ihrer werkspezifischen Ausprägung andererseits einen hohen Anteil an der künstlerischen Wirkung und Aussage eines Erzähltextes hat. Da es bei der filmischen Adaption einer literarischen Vorlage gerade auf eine adäquate Umsetzung dieser Wirkung und Aussage ankommt- ankommen muß-, sollte die gestaltete Mittelbarkeit ein grundlegendes Kriterium im Vergleich zwischen den beiden Medien Literatur und Film sein.[74]

[71] Siehe: Brian McFarlane. *Novel to film. An Introduction to the Theory* of Adaptation. S.12
[72] Siehe: Brian McFarlane. *Novel to film*, S.13.
[73] Vgl. Matthias Hurst. *Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen.*
[74] Siehe. Hurst. *Erzählsituationen in Literatur und Film.* S.104.

Hurst geht von Stanzels Erzählmodell und dem von ihm entworfenen Typenkreis aus. Stanzel unterteilt die möglichen Erzählsituationen eines literarischen Textes in die personale, die auktoriale und die Ich-Erzählsituation. Durch den von ihm entworfenen Typenkreis können auch Zwischenstufen erkannt werden. Für literarische Texte ist diese Unterteilung sehr nützlich und das Modell etabliert. Die Umsetzung auf den Film gestaltet sich als schwierig, da es schlichtweg nicht für jede Art des literarischen Erzählers ein filmisches Äquivalent gibt.

Explizit auf Hurst nimmt Ulrike Schwab Bezug und stellt fest: *Die Suche nach der Erzählfigur im „Film" (nicht gleichzusetzen mit dem realen aus dem Off kommentierenden Erzähler) [...], ist als theoretisch überflüssig zu bezeichnen, da dieses Konstrukt keinen empirischen Gegenpol im Film hat.*[75] Denn *„Film" ist zunächst einmal Spielfilm und nicht Sprache, Text oder Roman. Dasselbe gilt uneingeschränkt für die Filmadaption.*[76] Schwab stimmt mit Hurst überein, dass auch der Film erzählt. Er hat es sogar von der Literatur erlernt. Sie sieht in einem Film allerdings mehrere „Erzählinstanzen" in Erscheinung treten, die sich auf verschiedenen Mitteilungsebenen manifestieren und in ihrem Zusammenwirken die Erzählung des Films bestimmen.[77] So sieht sie die narrative Komponente im Drehbuch verwirklicht. Aber das große Informationsangebot, das ein Film bietet, setzt sich auch aus der Arbeit mit der Kamera und somit aus dem Raum, ebenso wie aus der Montage und somit aus der Zeit zusammen. Auch die Musik und die Schauspieler tragen zu unserem Verständnis des Films bei. Da das gesamte filmische Geschehen durch die Kamera präsentiert wird, ist diese der Erzählinstanz, wie wir sie aus der Literatur kennen, noch am Ähnlichsten.

Ein literarischer Text bedient sich also eines Erzählers, um seine Geschichte zu vermitteln. Der Erzählprozess im Film ist hingegen aus mehreren Teilinstanzen zusammengesetzt. Des Weiteren kann ein literarischer Text einen Sachverhalt gut beschreiben, analysieren oder auch bildlich umschreiben. So kann zum Beispiel die Beschreibung einer Landschaft mehrere Seiten in einem Roman einnehmen. Im Film wird die Landschaft, in der sich eine Geschichte zuträgt, für gewöhnlich in einem *Establishing- Shot* gezeigt. Welche Auswirkung diese Landschaft dann auf die Geschichte haben wird, muss im Film zwangsläufig auf die Ebene der Handlung verlegt werden.

Dasselbe betrifft die Darstellung von inneren Befindlichkeiten der Figuren. Der Literatur steht hier der innere Monolog und die erlebte Rede zur Verfügung, die die Handlung für einen

[75] Vgl. Ulrike Schwab. *Erzähltext und Spielfilm. Ästhetik und Analyse der Filmadaption.* S.46.
[76] Vgl. Ulrike Schwab. *Erzähltext und Spielfilm. Ästhetik und Analyse der Filmadaption.* S.50.
[77] Vgl. Schwab. *Erzähltext und Spielfilm. Ästhetik und Analyse der Filmadaption.* S.48.

Moment zum Stillstand bringen und Einblicke in die Gedanken der Figuren erlauben. Zwar hat auch der Film Möglichkeiten entwickelt, das Innenleben von Figuren zu vermitteln, so zum Beispiel durch den Dialog zweier Personen oder durch den Kommentar eines Erzählers, der aus dem Off spricht und somit kein Teil der fiktiven Welt ist. Auch der Einsatz der subjektiven Kamera entspricht bis zu einem gewissen Grad der homodiegetischen Erzählweise. Trotzdem bleibt es für den Film schwieriger, eine Innensicht auf das Gefühlsleben der handelnden Personen zu gewähren. Vor allem filmische Adaptionen bedienen sich auch der Möglichkeit, den inneren Monolog des Ausgangstextes zum Abbild der Person, die diesen inneren Monolog führt, durch die Stimme dieser Figur sprechen zu lassen. Obwohl diese literarisch gefärbten Verfahren im Film durchaus ihre Berechtigung haben, darf nicht vergessen werden, dass der Film sich vermehrt auf das Darstellen von Persönlichkeitsaspekten stützt, die dann Schlussfolgerungen über die inneren Befindlichkeiten der Figuren zulassen.

Der filmische Charakter wird vor allem durch seine Erscheinung bestimmt und durch die Aussagen, die er tätigt und durch seine äußeren Aktivitäten beschrieben. Der literarische Charakter hingegen verfügt über keine konkrete Erscheinung, über wenig äußere Aktivität und bietet daher die Möglichkeit für die Beschreibung von Gefühlswelten und Beobachtungen.[78] Weiters erzählt ein literarischer Text häufig von vergangenen Ereignissen, während man beim Betrachten eines Spielfilmes einer Handlung direkt zusieht, selbst wenn diese in der Vergangenheit angesiedelt ist. Nur durch schriftliche Einblendungen und *flashbacks* bzw. *flashforwards* ist ein Wechsel in eine andere Zeitebene, als die im übrigen Film dargestellte, möglich.
Auch wenn im Film kein Äquivalent zum literarischen Erzähler zu finden ist, arbeitet der Film trotzdem mit Erzählinstanzen, zu der zum Beispiel die Stimme aus dem Off gehört, die häufig bei filmischen Transformationen literarischer Werke zum Einsatz kommt. Vanoye und Goliot-Lété unterteilen die Stimme aus dem Off in drei Gruppen.[79] Der *extradiegetische Erzähler* erläutert das Geschehen von außen. Er ist dabei kein Teil der fiktiven Welt. Der *peridiegetische Erzähler* befindet sich abseits der Handlung, die er kommentiert, er nimmt zum Beispiel eine beobachtende Position ein, ist aber bereits Teil der fiktiven Welt. Der dritte Erzählertyp arbeitet mit Hilfe einer mentalen Fokalisation, häufig mit *Flashbacks.* Dabei spricht der Erzähler die Gedanken einer Figur, während diese Figur stumm im Bild zu sehen ist.

[78] Vgl. Schwab. *Erzähltext und Spielfilm. Ästhetik und Analyse der Filmadaption.* S.90.
[79] Vgl. Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété. *Introduzione all'analisi del film.* S.56.

Schlichtweg unübertragbar bei einer Adaption sind rhetorische Figuren, wie zum Beispiel Metaphern. Symbole können dem Zuschauer nur durch wiederkehrende Bildmotive verständlich gemacht werden.

Obwohl es sehr wichtig ist, sich all diese Unterschiede zwischen literarischer Vorlage und filmischer Adaption vor Augen zu halten, sollte man bei der Analyse einer Literaturverfilmung in einem ersten Schritt von den Gemeinsamkeiten von schriftlichem Text und Film ausgehen. Neben der banalen Feststellung, dass beide eine Geschichte erzählen (im Falle einer Literaturverfilmung die gleiche, wenn auch auf unterschiedliche Weise) ist ihnen noch gemein, dass sie sowohl bei der Lektüre des Textes als auch bei der Rezeption des Films Identifikationsprozesse beim Rezipienten auslösen. Man entwickelt Sympathien für gewisse Figuren und Antipathien gegenüber anderen. Daher sollte sich die Analyse einer Filmadaption auch mit Charakteren und ihren Problemen befassen.

> Der adaptierende Blick richtet sich auf die (Haupt-) Charaktere und, da eine Geschichte neu erzählt werden soll, auf deren Problematik. Ebendiese wird ermittelt aus der Folge von Korrelationen zwischen Charakteren und Ereignissen. Der Erzähler bleibt als eigene Dimension des literarischen Textes in der Regel unberücksichtigt.(Das direkt zur Bilderfolge gesprochene Fragment der Erzählerrede bildet die Ausnahme). Die Erzählhaltung kann aber partiell (womöglich unbewusst) übernommen werden, wenn sie sich in einer spezifischen Betrachtungsweise oder Bewertung der Erzählerfiguren niederschlägt. Dasselbe gilt für charaktergebundene thematische Leitlinien.[80]

Es werden also sehr wohl Aspekte der Erzählhaltung adaptiert, nur nicht in der Übernahme der Erzählperspektive, sondern anhand der Darstellung der Charaktere, der Atmosphäre und der Struktur der Geschichte. Schwab setzt Erzählhaltung im Film mit dem Begriff *Point of View* gleich und versteht darunter die Haltung gegenüber den Ereignissen und Charakteren innerhalb einer Einstellung.[81] Da der *Point of View*, in dieser Definition, nur von Einstellung zu Einstellung festgelegt wird, muss er auch ständig erneuert werden.

Vanoye und Goliot-Lété geben drei mögliche Definitionen des Begriffes *Point of View.* [82]Der PoV kann von einer visuellen Ebene aus festgelegt werden, indem man untersucht, von welchem Blickwinkel aus das Gezeigte wahrgenommen wird. Dabei sind die Kameraposition und der Aufnahmewinkel zu berücksichtigen.

[80] Siehe. Schwab. *Erzähltext und Spielfilm. Ästhetik und Analyse der Filmadaption.* S.61.
[81] Vgl. Schwab. *Erzähltext und Spielfilm. Ästhetik und Analyse der Filmadaption.* S.82.
[82] Vgl. Vanoye, Goliot-Lété.*Introduzione all'analisi del film.* S,63.

Der PoV kann auch als narrative Instanz verstanden werden, wobei untersucht werden muss, wer die Geschichte erzählt und aus welchem Blickwinkel derjenige die Geschichte (oder einen Teil von ihr) erzählt.

Unter dem PoV kann man aber auch die ideologische Ausrichtung des gesamten Films verstehen.

Ulrike Schwab teilt in Anlehnung an Seymour Chatman[83] die Erzählung in unterschiedliche Entwicklungsstufen ein und erläutert jeweils die geeignete Art des Adaptionsprozesses.[84]

1.) Erzählung als Geschichte (*story*)

Die Erzählung als Geschichte stellt eine Vorform der eigentlichen Erzählung dar. Eine andere Bezeichnung wäre der Begriff Fabel. Die Fabel beinhaltet bereits die Grundzüge der Erzählung, jedoch besitzen weder Charaktere noch Ereignisse einen festen Umriss. Die Fabel ist nicht festgelegt und noch sehr modellierbar. Laut Schwab sollte dieses Rohkonstrukt der Geschichte unbedingt von der Adaption aufgegriffen werden. Dabei werden sich wahrscheinlich die vagen Vorgaben in der filmischen Realisation in eine andere Richtung bewegen als das bei der literarischen Vorlage der Fall wäre. Daher wird eine komplette Identität zwischen Vorlage und Adaption weder möglich noch erstrebenswert sein.

2.) Erzählung als Diskurs (*discourse*)

Die Erzählung als Diskurs manifestiert sich durch die Ausarbeitung der Fabel. Der wichtigste Handlungsstrang wird herausgebildet, zwischen den Ereignissen entstehen kausale Verknüpfungen, zeitliche und räumliche Komponenten werden festgelegt. Ebenso erhalten die Charaktere klare Konturen und werden psychologisch gestaltet. Es bilden sich die Erzählinstanzen heraus. Bei einer filmischen Adaption können zusätzlich zu den übernommenen Grundelementen der Fabel auch Teile des Diskurses übernommen werden. Je mehr vom ausgearbeiteten Diskurs übernommen wird, desto näher rücken sich Adaption und literarische Vorlage. Durch die Berücksichtigung der Diskursebene können bei der Analyse Annäherungswerte zwischen Vorlage und Adaption ermittelt werden.

[83] Chatman bezieht sich hier bereits auf Gerard Genettes Unterteilung discours - rècit - histoire.
[84] Für die folgende Aufzählung vgl. Schwab. *Erzähltext und Spielfilm. Ästhetik und Analyse der Filmadaption.* S. 84.

3.) Erzählung als Manifestation (*manifestation*)

Hier konkretisiert sich die Erzählung in ihrer medialen Ausprägung. Gedruckt erscheint sie für gewöhnlich bei einem literarischen Text und im filmischen Medium wird sie audio-visuell übertragen. Medienspezifische Diskurse können erkannt und analysiert werden.

Narratologisch orientierte Verfahren gehen also von Unterschieden und Gemeinsamkeiten der Erzählstruktur im Ausgangstext und in der Adaption aus. Dabei wird die Umsetzung von Erzählsituationen und Erzählinstanzen besonders berücksichtigt. Aber auch Änderungen gegenüber dem Ausgangstext lassen sich auf narratologischer Ebene untersuchen.

5.2.) Rhetorisch orientierte Verfahren

Zur Filmrhetorik liegen wenige wissenschaftliche Untersuchungen vor. Das mag damit zu tun haben, dass es sich hierbei um ein Verfahren handelt, das bei der konkreten Anwendung als nicht besonders praktikabel zu bezeichnen ist. Trotzdem findet die Filmrhetorik bei Untersuchungen zu Literaturverfilmungen Erwähnung.[85] Die Filmrhetorik versucht die Grundstrukturen der Rhetorik auf filmwissenschaftliche Untersuchungen anzuwenden. Pionier dieser Tätigkeit ist Klaus Kanzog, der jedoch selbst zugibt, dass es sich um einen schwammigen Gegenstandsbereich handelt.[86]

Kanzog ist der Meinung, dass ein Film ebenso wie eine Rede eine bestimmte Absicht verfolgt, so zum Beispiel das Publikum zu überzeugen. Er geht davon aus, dass der Film sich dabei verschiedener rhetorischer Mittel bedient, die sich vor allem in der Bilderfolge oder in einzelnen Bildern manifestieren. Daher analysiert die Filmrhetorik hauptsächlich, wie etwas im Film dargestellt ist und welche Einstellung dabei verwendet wird. Kanzog bedient sich dabei des klassischen rhetorischen Vokabulars und definiert es, auf den Film angepasst, neu. Die Literaturwissenschaft steht der Übertragung der rhetorischen Begriffe auf den Film grundsätzlich skeptisch gegenüber, was möglicherweise auch zum Verebben der weiteren Beschäftigung mit Filmrhetorik geführt hat.

Ursprünglich befasste sich die Rhetorik ausschließlich mit der Kunst des gesprochenen Wortes. Da das gesprochene Wort auch schriftlich festgehalten werden kann, lässt sich das rhetorische Vokabular ebenso auf schriftliche Texte anwenden. Die Filmrhetorik beschäftigt

[85] Vgl. Anne Bohnenkamp (Hg.). *Literaturverfilmungen.* S.34.
[86] Vgl. Klaus Kanzog. *Grundkurs Filmrhetorik.* S.7.

sich hingegen mit Bildern, sowohl mit der Abfolge der Bilder eines Films, als auch mit Einzelbildern. Die Verbindung zwischen der „Lehre der guten Rede“ und der wissenschaftlichen Untersuchung von Filmbildern liegt in der Prämisse des Verständnisses des Filmbildes als eines visuellen Äußerungsaktes, in Anlehnung an einen mündlichen oder schriftlichen Sprechakt.[87]

Dadurch, dass das Bild die zentrale Rolle in der Filmrhetorik spielt, kann auch der Vorwurf, dem Film fehle ein Rhetor, umgangen werden, indem man den Rhetor des Films in der Montage sieht.[88] *„Diese Position“ des Rhetors als letzter Instanz des Films erlaubt nicht zuletzt auch die Rekonstruktion der Ideologie des Films.*[89]

Kanzog definiert den Zweck der Filmrhetorik folgendermaßen:

> Wie die Filmsemiotik ist auch die Filmrhetorik ein Erkenntnismittel, mit dessen Hilfe filmische Eindrücke in einen Prozeß der Bedeutungsfindung (und des Verstehens) überführt werden können. Ihre „ordnende und beschreibende Funktion“ erleichtert die Präzisierung von Aussagen.[90]

Die Rhetorik als *ars bene dicendi* beschäftigt sich mit der möglichst guten Wirkung von mündlichen und schriftlichen Reden. Die zu erzielende Wirkung beim Publikum oder der Leserschaft ist dabei Moralität erzeugend, ästhetisch anspruchsvoll, situationsbezogen und auf die jeweilige Wirkung bedacht zu sein. [91] Da die Lehre der Rhetorik aus der Gerichtsrede hervorgegangen ist, ist ihr eigentliches Ziel, das Verhältnis zwischen Sender und Empfänger positiv zu beeinflussen. Das wichtigste Werk aus dem deutschen Sprachraum hierzu ist das *Handbuch der literarischen Rhetorik* von Heinrich Lausberg aus dem Jahre 1960. Kanzog übernimmt Begrifflichkeit und Definitionen aus diesem Werk.

Nach Lausbergs Definition durchläuft eine gute Rede folgende Phasen:[92]

1.) *Inventio* bezeichnet die Findung der richtigen Gedanken zu dem Thema der Rede.

2.) *Dispositio* bezeichnet die Ordnung der gefundenen Gedanken.

3.) *Elocutio* bezeichnet die Umsetzung der gefundenen und in Ordnung gebrachten Gedanken in die Rede selbst.

4.) *Memoria* bezeichnet das mentale Vorbereiten auf die Rede und das damit verbundene Auswendiglernen.

5.) *Pronuntiatio* bezeichnet schließlich den Vortrag selbst.

---

[87] Vgl. Klaus Kanzog. *Grundkurs Filmrhetorik,* S.7.
[88] Vgl. Klaus Kanzog. *Grundkurs Filmrhetorik,* S.29.
[89] Siehe. Klaus Kanzog. *Grundkurs Filmrhetorik* S.29.
[90] Siehe. Klaus Kanzog. *Grundkurs Filmrhetorik* S.14.
[91] Vgl. Klaus Kanzog. *Grundkurs Filmrhetorik* S.14.
[92] Heinrich Lausberg zitiert nach Klaus Kanzog. *Grundkurs Filmrhetorik* S. 9 ff.

Kanzog geht davon aus, dass auch ein filmischer Diskurs den Regeln rhetorischer Redeführung unterliegt, auch wenn ein Film aus *verbalen und ikonischen Zeichenkomplexen besteh*t.[93] Analog zur Struktur einer Rede sieht er in Aufbau, Auswahl und Anordnung eines Filmbildes oder einer Abfolge von Filmbildern die Ausarbeitung einer *Dispositio.* Der Ausdruck der gefundenen Gedanken manifestiert sich in der *Elocutio*. Neben filmischer *Dispositio* und *Elocutio* gehören zum filmischen Diskurs und damit zum Untersuchungsgegenstand der Filmrhetorik, die Kamerahandlung, die Montage, die Erzählmodi und die Erzählaspekte ebenso wie die Handlung vor der Kamera.[94]

Um einen Film nach filmrhetorischen Grundlagen zu analysieren, ist es notwendig, sich die rhetorischen Strukturen, die laut Kanzog[95] jedem Film immanent sind, vor Augen zu führen. Dazu gehört als wichtigstes Kriterium der Zeigeakt der Kamera. Kanzog sieht in der Kamerafunktion keine Erzähl-, sondern eine Zeigeinstanz. Durch diesen Akt des Zeigens können die narrativen Strukturen des Films rekonstruiert werden.

Vor allem bei der Untersuchung von Literaturverfilmungen ist sich das Bewusstmachen der filmischen Deixis[96] von Vorteil, da so die Umwandlung der narrativen Strukturen des literarischen Textes in das audiovisuelle Medium Film erkennbar werden. Kanzog geht mit dem Begriff der filmischen Deixis davon aus, dass sowohl Dokumentar-, als auch Spielfilme Zeigeakte sind.[97] Er beruft sich dabei auf die mittelalterliche Tradition des Bänkelsanges, bei dem illustrierte Ereignisse besungen und erläutert wurden, indem der Sänger mit seinem Zeigestock auf das jeweils wichtige Element im Bild verwies.

Durch den Zeigeakt wird deutlich, wie abhängig das Gezeigte von der jeweiligen Äußerungssituation ist. Die Sprache spielt dabei nur eine unwesentliche Rolle. Auch die Deixis im Sinne der Rhetorik bezieht sich auf außersprachliche Situationen. Es gibt allerdings deiktische Ausdrücke und Äußerungen, deren Umsetzung ein möglicher Untersuchungsansatz von filmischen Adaptionen darstellen kann. Dabei lassen sich lokaldeiktische Ausdrücke (wie z.B. dort, von da), temporaldeiktische (damals, heute) und personaldeiktische Ausdrücke (ich,

[93] Siehe: Klaus Kanzog. *Grundkurs Filmrhetorik* S.15
[94] Siehe: Klaus Kanzog. *Grundkurs Filmrhetorik* S.15.
[95] Vgl. Klaus Kanzog. *Grundkurs Filmrhetorik* S.15.
[96] Kanzog definiert die filmische Deixis folgendermaßen: *Die Deixis erleichtert die Wahrnehmung der auditiven und visuellen Signale eines Films und verweist auf den Rhetor als letzte Instanz. Sie ist Ausdruck des genuinen Produziertseins eines Äußerungs- bzw. Argumentationsprozesses, dessen Systemhaftigkeit durch die Rekonstruktion der deiktischen Elemente näher bestimmt werden kann. S.46.*
[97] Vgl. Kanzog, *Grundkurs Filmrhetorik* S.30.

wir) unterscheiden[98]. Ob deiktische Ausdrücke der Wahrheit entsprechen, lässt sich nur in Bezug auf Personen, Zeit und Ort der Sprechsituation ermitteln. Dasselbe gilt für deiktische Äußerungen. Der Wahrheitswert des Satzes *Ich habe Hunger* ist immer davon abhängig, wann, wo und von wem er geäußert wird.[99]

Durch die Verwendung deiktischer Ausdrücke lenkt der Sprecher einer Sprechhandlung die Aufmerksamkeit des Empfängers auf einen Verweisraum, oder Bezugsraum, der sowohl für den Sender als auch für den Empfänger interessant ist.[100] Auch dieser Punkt ist für die Untersuchung von Literaturverfilmungen von Interesse, da hier ein direkter Vergleich dieser deiktischen Wörter und Sätze im schriftlich fixierten (Ausgangs-)Text und im Film gezogen werden kann.

Kanzog weist darauf hin, dass die Kamerahandlung bereits an und für sich eine deiktische Funktion besitzt. Besonders deutlich wird der außersprachliche Zeigeakt jedoch beim filmischen Einsatz des Zooms. Dabei kann zwischen verschiedenen Verwendungsweisen des Zooms unterschieden werden.[101] Bei der referentiellen Verwendungsweise wird auf ein Objekt oder ein Ereignis hingewiesen. Der Zoom hat somit eine indexikalische Funktion und ist mit demonstrativen Pronomina wie *dies* oder *das* zu vergleichen.
Die funktionale Verwendungsweise wird verwendet, um *ein bereits im Bild befindliches Bedeutungselement* zu verändern (es abzuschwächen oder hervorzuheben).
Eine wichtige Art der Verwendung des Zooms ist informativer Natur. Dabei werden dem Zuschauer wichtige Informationen übermittelt. Diese Informationen können die Figuren im Film bereits haben oder im selben Moment, wie der Zuschauer, bekommen. Wenn das Filmpublikum allerdings Informationen erhält, die die handelnden Figuren im Film nicht haben, besteht ein Ungleichgewicht, das zur Spannungserzeugung eingesetzt wird.
Neben den bereits genannten Funktionen kann der Zoom auch zur Hervorrufung emotionaler Zwecke beim Publikum verwendet werden. So ist das Erschrecken durch den schnell heranfahrenden Zooms eine beliebte Strategie bei Horrorfilmen.

Kanzog fasst hier also den rhetorischen Begriff der Deixis auch als filmischen Zeigeakt auf, der sich vor allem in der Verwendung des Zooms äußert, jedoch prinzipiell in jeder filmischen Einstellung, in der konkret auf ein Ereignis oder eine Person hingewiesen wird, anwendbar

[98] Vgl. Kanzog, *Grundkurs Filmrethorik* S.30
[99] Vgl. Kanzog, *Grundkurs Filmrhetorik* S.30.
[100] Vgl. Kanzog, *Grundkurs Filmrhetorik* S.30 f.
[101] Vgl. Kanzog, *Grundkurs Filmrhetorik* S.30.

ist. Denn sowohl der Kamerahandlung als auch der Montage ist eine deiktische Funktion inhärent.[102]

> Die Kamerahandlung beschränkt sich jedoch nie auf diese deiktische Funktion. Während sie einen Handlungsteil präsentiert, erteilt sie diesem auch eine Bedeutung, semantisiert sie diesen Handlungsteil, weil immer das, was verfilmt wird, etwas von der Verfilmung mitbekommt; die Art des Aufnehmens wird auch immer zu einer Eigenschaft des Aufgenommenen.[103]

Unter Zeigeakten werden hier hauptsächlich visuelle Hinweise in einem Filmbild verstanden. Zur Erleichterung der Wahrnehmung dieser Hinweise dienen auch sprachliche Äußerungen und selbst die Filmmusik, die die Aufmerksamkeit des Publikums erhöhen und somit die Wahrnehmung des Zeigeaktes erleichtern soll.

Neben der deiktischen Funktion von Filmbildern stellt Kanzog auch die These auf, dass der filmische Diskurs insgesamt als Äußerungsakt verstanden werden kann. *Filmische Diskurse können als Äußerungsakte analog zum sprachwissenschaftlichen Verständnis von Sprechakten*[104] *verstanden werden.*[105] Dementsprechend sind Bilder für ihn sowohl referentielle Akte, da sie in einem ersten Schritt einen Sachverhalt bezeichnen, als auch Aussageakte. Der Aussageakt beinhaltet die deiktische Funktion der Bilder und stellt somit etwas mit Hilfe eines Zeigeaktes dar. Zusätzlich zum referentiellen Akt und zum Aussageakt erkennt Kanzog noch den apellativen Akt, der die Aufforderung an den Betrachter stellt, das Dargestellte aus der Perspektive des jeweiligen Bildsubjekts zu betrachten.[106]

Jan-Marie Peters kam vor Kanzog zu einem ähnlichen Schluss.[107] Den referentiellen Akt versteht er als darstellende Kamerahandlung und unterteilt ihn nach sprechakttheoretischen Ansätzen in einen Referenzakt und in einen Prädikationsakt. Im Referenzakt nimmt die Kamera Bezug auf die abgebildete Proposition, während sie im Prädikationsakt etwas über diese Proposition aussagt. Im Unterschied zur darstellenden Kamerahandlung ordnet Peters den Aussageakt sowie den appellativen Akt der vermittelnden Kamera zu. Hier vermittelt die

---

[102] Vgl. Kanzog. *Grundkurs Filmrhetorik* S. 31.
[103] Siehe: J.M. Peters. „ Sprechakttheoretische Ansätze zum Vergleich Roman-Film“.In: Joachim Paech (Hg.) *Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur.* S.63.
[104] Die Sprechakttheorie geht auf die Linguisten Searle und Austin zurück, die davon ausgehen, dass mit sprachlichen Äußerungen auch immer Absichten verbunden sind.
[105] Siehe: Kanzog. *Grundkurs Filmrhetorik* S.48.
[106] Vgl. Kanzog. *Grundkurs Filmrhetorik* S.48.
[107] Vgl. J.M. Peters. „Sprechakttheoretische Ansätze zum Vergleich Roman-Film“. In:Paech. *Methodenprobleme verfilmter Literatur*, S.69.

Kamera zwischen Referenz- und Präpositionsakt und damit ebenso zwischen den dargestellten Begebenheiten und dem Zuschauer.

> Die Kamera präsentiert, zeigt uns mit jeder neuen Einstellung einen Teil der Geschichte, und dies läßt sich schon als ein Referenzakt auffassen. Im Gegensatz zum Referenzakt in einer verbalen Erzählung, in der Subjekte auch auf verbale Weise dargestellt werden, ist der filmische Referenzakt deiktischer Natur: Er verweist auf eine Handlung (oder einen Teil einer Handlung), die selbst mit nicht-filmischen Mitteln dargestellt ist. Und die Subjekte, auf die die Kamera deiktisch referiert, sind selbst schon vollständige Tatbestände, das heißt: es sind selbst schon komplette Propositionen.[108]

Der Sinn, die Sprechakttheorie auf den Film anzuwenden, besteht darin, zu zeigen, dass filmische Bilder sich relativ autonom zur Sprache verhalten und auch ohne diese zu berücksichtigen untersucht werden können. Daher kann im filmischen Diskurs generell von zwei unterschiedlichen Arten von Sprechakten gesprochen werden. Der visualisierte Sprechakt beschreibt die Figurenrede, die sich durch die Montage und die Mise en scène manifestiert, während der Sprechakt der Bilder in ein visuelles und auditives Aufmerksamkeitsfeld gegliedert werden kann.[109] Welchem Aufmerksamkeitsfeld dann mehr Beachtung geschenkt wird, hängt von den individuellen Dispositionen des Publikums ab.

Im letzten Kapitel des *Grundkurses Filmrhetorik* geht Kanzog explizit auf den Gegenstandsbereich der Literaturverfilmung ein. In dem Kapitel der Affektstützung und Affektsteuerung geht er von der Aristotelischen Lehre aus, die besagt, dass es wichtig ist, den Adressaten zu berücksichtigen, um eine gute Rede zu halten. Der Film soll nun möglichst die affektive Wahrscheinlichkeit und die Glaubwürdigkeit des Dargestellten sichern.[110] Laut Kanzog sollen die Affektvorgaben der literarischen Vorlage bei einer Transformation in einen Film beibehalten werden, um den Erfolg einer guten Literaturverfilmung zu sichern. Die Affekte bei einer filmischen Adaption werden dabei wieder durch Zeigeakte konstituiert.

5.3.) Semiotisch orientierte Verfahren und die Filmphilologie

Die Filmsemiotik geht davon aus, dass sich der Film verschiedener semiotischer Zeichensysteme bedient. Im Gegensatz dazu bedient sich ein literarischer Text „nur“ des Zeichensystems einer natürlichen Sprache. Aus diesem Vergleich lässt sich schließen, dass ein Film nicht nur im Falle einer Literaturverfilmung ein intermediales Medium darstellt,

[108] Siehe: Peters, S.60.
[109] Vgl. Kanzog. *Grundkurs Filmrhetorik* S.50.
[110] Vgl. Kanzog. *Grundkurs Filmrhetorik* S.170.

sondern dass die Intermedialität ein Wesensmerkmal des Films ist. *Der Film ist stets eine zeitlich organisierte Kombination von visuellen und auditiven Zeichen, die über Bild und Schrift sowie Geräusch, Musik und Sprache spezifisch filmische Bedeutungseinheiten, d.h. ikonisch-visuelle und tonale (auditive) Codes bilden.*[111] Die visuellen Zeichen eines Films sind in Bild und Schrift erkennbar, die auditiven Zeichen in Musik, Geräusch und Sprache. Aufgabe der semiotisch orientierten Filmanalyse ist es, die Zeichenstruktur des Films zu rekonstruieren.

Die Filmsemiotik findet ihren Ursprung in der Lehre der allgemeinen Semiotik, als deren Begründer der Schweizer Linguist Ferdinand de Saussure und der amerikanische Philosoph Charles Sanders Peirce gelten.[112] Saussure geht von der Annahme aus, dass die menschliche Sprache eines der wichtigsten Zeichensysteme ist und unterteilt sie in drei Untergruppen. Unter dem Begriff *langage* versteht er die Sprachfähigkeit des Menschen im Allgemeinen. *Langue* bezeichnet das System der Sprache und *parole* das konkrete Sprechen.[113] Für Saussure besteht ein sprachliches Zeichen aus einem *Signifikant*, also dem Lautbild eines Wortes und einem *Signifikat.* Das *Signifikat* bezeichnet die Vorstellung, die beim Sender oder Empfänger durch dieses Lautbild entsteht.[114] Saussures Lehre der Semiotik übte großen Einfluss auf den Strukturalismus aus.

Auch die Filmsemiotik, deren Pionier Christian Metz ist, ist in der Tradition des Strukturalismus verhaftet. Sie untersucht, wie *filmische Verfahren in bestimmtem Kombinationen Bedeutungen hervorbringen.*[115] Der Film wird dabei als ein Zeichensystem verstanden, dass *sprachähnlich organisiert* ist.[116] Dabei ist zu berücksichtigen, dass die Idee vom Film als Sprache bereits seit Anbeginn des Filmzeitalters bekannt ist. Vor allem in der Stummfilmzeit wurde der Film oft als Universalsprache bezeichnet.[117] Im Bereich der Filmsemiotik wird der Begriff der Sprache des Films allerdings weniger metaphorisch verwendet.

Metz versuchte den Film in verschiedene Codes zu unterteilen, dabei ist es allerdings unmöglich, den Film in dieselben Kategorien, wie die menschliche Sprache zu unterteilen. *Metz geht also davon aus, daß es eine „Sprachlichkeit" beim Film gibt, die jedoch nicht den Organisationsgrad des System der Verbalsprache besitzt.*[118] So gibt es im Film zum Beispiel keine Entsprechung für Phoneme oder Morpheme. Ebenso wenig kann eine Einstellung mit

[111] Siehe: Kanzog. *Einführung in die Filmphilologie*. S.22.
[112] Vgl. Frank Kessler „Filmsemiotik". In: Jürgen Felix. *Moderne Film Theorie.* S.105.
[113] Vgl. Kessler „Filmsemiotik". S.106.
[114] Vgl. Kessler. S.106.
[115] Siehe: Kessler. S.104.
[116] Siehe: Kessler. S.104.
[117] Vgl. Kessler. S.106.
[118] Siehe: Kessler. S.111.

einem einzelnen Wort verglichen werden. Um eine filmische Einstellung zu beschreiben, bedarf es viel mehr eines oder sogar mehrere Sätze. Die allgemeine Semiotik lässt sich also nur bis zu einem gewissen Grad auf die Filmsemiotik anwenden.

Metz beschäftigt sich vor allem mit der denotativen Semiotik des Films, in dem er untersucht, *wie spezifische Bedeutungen entstehen, wenn kinematographische Verfahren auf eine bestimmte Weise eingesetzt werden.*[119] Wichtig ist dabei für ihn die Verbindung zwischen den verschiedenen Einstellungen des Films, da er der Meinung ist, dass durch diese Verknüpfungen neue Bedeutungen entstehen, die über das Gezeigte hinausgehen . Um diese Verbindungen zu systematisieren, erarbeitete er die so genannte *große Syntagmatik*.[120] Metz ist somit der Erste, der filmische Abschnitte, die aus mehr als einer Einstellung bestehen (so genannte Syntagmen) systematisch beschreibt.

Auch Irmela Schneider geht in ihrer Pionierarbeit zur Literaturverfilmung von einem semiotisch orientierten Ansatz aus. Ihr geht es darum, die Textstrukturen, die einer Literaturverfilmung zu Grunde liegen, zu erkennen.

> Ein wortsprachlicher Text, der sich als Bedeutungsgefüge bestimmen läßt, das auf der Basis unterschiedlicher Codes aufbaut, wird in einen filmischen Text transformiert, der gleichfalls ein Bedeutungsgefüge bildet, das auf der Basis unterschiedlicher Codes beruht. Während aber der den literarischen Text definierende Code der der verbalen Sprache ist, definiert den Film und die Literaturverfilmung der kinematographische Code.[121]

Schneider versteht Literaturverfilmung als eine Transformation eines Textsystems. Bei diesem Vorgang werden die der Vorlage inhärenten Informationen vom schriftsprachlichen Zeichensystem in das audiovisuelle Zeichensystem des Films übertragen.[122] Um diesen Transformationsprozess zu untersuchen, gibt es drei Möglichkeiten.

So kann das Verhältnis zwischen Zeichensystem und Text, ausgehend von der Vermittlerfunktion, die die Zeichen für die erzählte Geschichte haben, untersucht werden.

Eine andere Möglichkeit wäre es, die zwei Zeichensysteme untereinander zu vergleichen. Das Ziel einer derartigen Untersuchung ist es, *die semiotisch bedingten Unterschiede*[123] der verschiedenen Zeichensysteme zu erkennen. *Nicht die Selbstverständlichkeit, daß es sich bei der Literaturverfilmung um ein im Vergleich zum verbalsprachlich-literarischen Text verändertes Zeichensystem handelt, ist das Entscheidende, sondern daß die Gemeinsamkeiten*

[119] Siehe: Kessler. S.111.
[120] Vgl. Kessler. S.112.
[121] Siehe: Irmela Schneider. *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung.* S. 120.
[122] Vgl. Schneider. *Der verwandelte Text.* S.17.
[123] Siehe: Schneider. *Der verwandelte Text.* S.19.

und Unterschiede der Zeichensysteme, was ihre Funktionen betrifft, die Basis sind, von der aus Literaturverfilmung untersucht werden soll.[124]

Die dritte Möglichkeit, die Schneider zur semiotischen Analyse vorschlägt, geht davon aus, dass jeder Text die Realisierung eines ihm zu Grunde liegenden Textsystems darstellt[125]. Somit kann bei einer Transformation die Umwandlung des dem literarischen Text zu Grunde liegenden Textsystems untersucht werden. Eine derartige Adaptionsanalyse beschäftigt sich nicht mit der tatsächlichen Realisierung des Films, sondern mit der Rekonstruktion des dahinter liegenden Textsystems. *Geht man davon aus, daß jeder Text die Realisierung eines Textsystems darstellt und daß dieses System bestimmbar ist, [...] so läßt sich der Vergleich zwischen literarischer Vorlage und Literaturverfilmung als ein Vergleich auf der Ebene der Systeme definieren und nicht als einer der Realisierungen.*[126]

Ulrike Schwab ist eine derjenigen Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen, die das Verständnis des Films als Text und die unveränderte Übertragung des semiotischen Modells auf den Film kritisiert.[127]

Einen Mittelweg schlägt Kanzog ein, der ebenfalls den Textbegriff auf den Film anwendet, jedoch darauf hinweist, dass diese Bezeichnung nur dann legitim ist, wenn *Text als Hilfsbegriff zur allgemeinen Kennzeichnung des strukturellen Gebildes Film bleibt und der kinematographische Diskurs mit Hilfe eines medienspezifischen Basisvokabulars beschrieben wird.*[128] Laut Kanzog ergibt sich der Textstatus einer Literaturverfilmung bereits aus der literarischen Vorlage selbst. Dabei kann der literarische Ausgangstext nur als Quelle dienen, die ausgeschöpft wird, oder er kann auch ein Impulsgeber sein, der zu einer eigenen Auseinandersetzung mit dem Inhalt führt. Die Transformation erfolgt dabei immer durch Selektionsprozesse, durch die nicht realisierbare Elemente wegfallen und oftmals auch realisierbare, die für die neue Interpretation des Films nicht notwendig sind. Kanzog stellt vier Regeln, die filmische Adaptionen betreffend auf, die ich kurz erläutern möchte.[129]

1.) Literaturverfilmungen sind Analogiebildungen zur literarischen Vorlage. Ich bin der Meinung, dass Literaturverfilmungen keineswegs immer analog zum literarischen Ausgangstext konzipiert werden müssen. Ich denke, dass gerade der Versuch einer Analogiebildung wieder in der Frage der Werktreue mündet, die bereits seit langer Zeit als überholt gelten darf.

---

[124] Siehe: Schneider. S.19.
[125] Ähnlich Chatmans Unterscheidung von *story* und *discourse.*
[126] Siehe: Schneider, S.20.
[127] Vgl. Ulrike Schwab. *Erzähltext und Spielfilm.* S.44.
[128] Siehe: Klaus Kanzog. *Einführung in die Filmphilologie*. S.18.
[129] Vgl. Kanzog. *Einführung in die Filmphilologie*. S.17.

2.) Keine Transformation verläuft ohne Informationsverluste. Diese Aussage ist sicherlich richtig, da es ja bei einer Adaption immer um die Transformation von einem Zeichensystem in ein anderes geht. Trotzdem wirft diese Aussage ein falsches Bild auf die Fragestellung. Denn es verläuft auch keine Transformation ohne Bereicherungen oder sogar bewusste Korrekturen.

3.) Es ergeben sich Varianten und Invarianten.

4.) Adäquatheit ist nur deskriptiv bestimmbar, nicht normativ.

Für die deskriptive Bestimmung des Adäquatheitsgrades ist die Filmphilologie geeignet, denn *die Philologie schafft stets die Voraussetzung für die „Rede" über den Gegenstand und die Verifizierung ihrer Argumente.*[130]

Die Philologie versteht sich als Wissenschaft vom „richtigen Text", von seiner sachgerechten Ermittlung und von seinem sprachgerechten Verständnis.[131] Angewandt auf den Film bedeutet diese Definition, dass unter einem „richtigen Film" die authentische Fassung eines Filmwerks verstanden wird, unter der sachgerechten Ermittlung die Aneignung der geeigneten Verfahren des Erkennens und unter dem sprachgerechten Verständnis schlicht und einfach das kinematographische Verständnis.[132] Die Filmphilologie beschäftigt sich also mit der sachgerechten Ermittlung und dem sprachgerechten Verständnis des richtigen Films. Filmphilologische Methoden sind hauptsächlich die Verschriftung des filmischen „Textes". Es werden also filmische Informationen schriftlich festgehalten. Sprachliche Informationen können dabei leichter protokolliert werden als visuelle, die subjektiv nach dem eigenen Ermessen beschrieben werden müssen.[133]

Da bei einer Literaturverfilmung bereits der Ausgangstext existiert, liegt die Annahme nahe, dass sich die Filmphilologie hauptsächlich mit Adaptionen befassen würde. Doch beschäftigt sie sich viel mehr mit allen Aspekten der Literarisierung eines Films. Sie kann zwar die *Adäquatheitsgrade filmischer Transformationen*[134] bestimmen, beschäftigt sich aber ebenso mit dem Drehbuch, dem Exposé und dem Protokoll. Die Filmphilologie versucht also, Beschreibungsmodelle für den Film zu finden, und dies auf der Basis schriftlich fixierter Texte. Im Falle einer Literaturverfilmung müsste man nach filmphilologischem Vorgehen den schriftlich fixierten Ausgangstext mit dem eigenen schriftlich angefertigten Protokoll des Films vergleichen und bestenfalls auch noch das Drehbuch mit einbeziehen.

---

[130] Siehe: Kanzog. *Einführung in die Filmphilologie.* S.11.
[131] Vgl. Kanzog. *Einführung in die Filmphilologie.* S.11
[132] Vgl. Kanzog. *Einführung in die Filmphilologie.* S.11.
[133] Vgl. Kanzog. *Einführung in die Filmphilologie.* S.11.
[134] Siehe: Kanzog. *Einführung in die Filmphilologie.* S.12.

5.4.) Translationswissenschaftliche Untersuchungen als Anhaltspunkt

Ein relativ neuer Ansatz zur Analyse von Literaturverfilmungen ist der Vergleich der filmischen Adaption mit der Translation. Sowohl bei der Translation als auch bei der Adaption wird der Ausgangstext in eine andere Form gebracht. Anne Bohnenkamp verwendet hier den Begriff der „Behältertheorie", der bildlich beschreibt, wie der Inhalt eines Behälters in einen anderen „geleert" wird. Dieser Vergleich kann sowohl für eine interlinguale, als auch für eine intermediale Übersetzung gelten. Der Begriff der „Behältertheorie" wird folgendermaßen definiert: *Die Behältertheorie geht davon aus, dass beim Vorgang der- interlingualen oder intermedialen- Übersetzung der Inhalt aus seiner einzelsprachlichen bzw. spezifischen medialen „Verpackung" herauszulösen und dann wieder neu- in das Gewand einer neuen Sprache oder eines neuen Mediums einzukleiden ist.*[135]

Roman Jakobson sieht im Phänomen der Literaturadaption den Vorgang einer intersemiotischen Übersetzung. Dieser Begriff weist auf die unterschiedlichen Zeichensysteme hin, die bei der Transformation des Stoffes eine Rolle spielen. Im Gegensatz dazu verwendet er für die Übersetzung eines schriftlichen Textes in eine andere Sprache den Begriff „interlingual".[136]

Auch André Bazin führt in seinem Plädoyer für die Adaption den Vergleich der Übersetzung an. *Eine gute Adaption muß das Original in seiner Substanz nach Wort und Geist wiederherstellen können. Wir wissen aber, daß eine gute Übersetzung eine sehr vertraute Kenntnis der Sprache und des ihr eigenen Geistes erfordert.*[137]

Um den Vergleich einer Adaption mit einer Übersetzung zu gewährleisten, muss entweder ein weit gefasster Medien-Begriff angenommen werden, oder ein weit gefasster Übersetzungs-Begriff. Der Begriff des Mediums kann sich hier nicht ausschließlich auf etwas beziehen, dass „begreifbar" ist, wie zum Beispiel ein Buch oder ein Film, sondern muss, wenn er auch für den Vergleich mit einer Übersetzung angenommen wird, als etwas *Dazwischenliegendes, als Mittel im weitesten Sinn* verstanden werden.[138] Aber auch der Begriff der Übersetzung darf nicht nur als sprachliche Übersetzung verstanden werden.

---

[135] Siehe: Anne Bohnenkamp(Hg.). *Literaturverfilmungen.* S.24.
[136] Vgl. Anne Bohnenkamp, S.25.
[137] Siehe: André Bazin. „Für ein „unreines Kino"- Plädoyer für die Adaption". In: Gast, 1993, S. 38.
[138] Joachim Paech zitiert in Anne Bohnenkamp. *Literaturverfilmungen.* S.22.

Der Vergleich zwischen Adaption und Übersetzung kennt auch viele Gegenstimmen, die darauf hin weisen, dass bei einer Übersetzung kein Medienwechsel stattfindet. *Interlinguistische und intermediale Übersetzung bleiben aufgrund des Medienwechsels nach wie vor zwei grundverschiedene Formen des semantischen Transfers.*[139]

Ähnlichkeiten gibt es jedoch bei der Rezeption von literarischen Übersetzungen und filmischen Adaptionen. Der Begriff der Werktreue war beiden lange Zeit eine schwere Last. Auch die übersetzerische Tätigkeit musste sich lange den Vorwurf gefallen lassen, eine unoriginäre, zweitklassige Leistung darzustellen. Also dieselben Anschuldigungen, die Literaturverfilmungen ihren schlechten Ruf einbrachten. Sowohl bei der Übersetzung eines Textes von einer Sprache in eine andere als auch bei der Adaption einer Literaturvorlage wurde lange Zeit nur auf die Unterschiede geachtet, die zu vorschnellen Urteilen führten.

Als positives gemeinsames Merkmal der beiden Transformationsvorgänge kann die Erschließung neuer Zielgruppen genannt werden.
Möglicherweise ist es aber so, dass bei der filmischen Adaption eines literarischen Textes ein ungezwungenerer Zugang herrscht, als das bei einer Übersetzung eines Textes in eine andere Sprache der Fall ist. Eine interlinguale Übersetzung sucht immer einen *Ersatz für das Original.*[140] Die Änderungen, die dabei vorgenommen werden, sind notwendig um das Verständnis in der Zielsprache zu gewährleisten. Gleichzeitig sollte möglichst der gesamte Text übersetzt werden. Bei einer filmischen Adaption ist es hingegen möglich nur einen Teil der Handlung zu adaptieren, den Rest zu vernachlässigen und die Geschichte einen anderen Weg gehen zu lassen. Allerdings gibt es auch in der Übersetzungswissenschaft Tendenzen, die der Übersetzung mehr Freiraum bieten. So wird die Übersetzung als Antwort oder Fortsetzung gesehen, die das Original weiterführen und ergänzen soll[141] und mit dieser Forderung wieder näher an die filmische Transformation gerückt wird.

[139] Siehe: Eugenio Spedicato. *Literatur auf der Leinwand am Beispiel von Luchino Viscontis Morte a Venezia* S.16.
[140] Siehe: Anne Bohnenkamp (Hg.). *Literaturverfilmung.* S.24.
[141] Vgl.Anne Bohnenkamp, S.26.

6.) Die verschiedenen Arten der Literaturadaption

Die folgende Aufzählung unterschiedlicher Arten von Literaturadaptionen beruht auf der Darstellung Helmut Kreuzers.[142] Die hier vorgestellten Unterscheidungen erheben nicht den Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Viel mehr findet man in der Forschungsliteratur unterschiedliche Bezeichnungen für dieselben Phänomene. Es herrscht also kein Konsens darüber, was exakt unter einer Transposition oder unter einer Transformation zu verstehen ist. Um dies zu verdeutlichen stelle ich die Unterteilung der verschiedenen Adaptionsmöglichkeiten von Helmut Schanze[143] denen Kreuzers gegenüber.

6.1.) Adaption als Aneignung von literarischem Rohstoff

Die Aneignung von literarischem Rohstoff bezeichnet Helmut Kreuzer als die häufigste und gleichzeitig als die uneigentlichste Art der Adaption. Dabei werden bestimmte Elemente der Handlung oder einzelne Figuren aus dem Ausgangstext herausgegriffen und in einen anderen Kontext versetzt. Die Vorlage dient hierbei als reiner Stofflieferant. Der Sinn des literarischen Werkes wird nur oberflächlich hinterfragt und nicht interpretierend bearbeitet. Die *Aneignung von literarischem Rohstoff* sollte nicht als Literaturverfilmung oder Adaption im eigentlichen Sinne behandelt werden, sondern als völlig autonom stehendes Kunstwerk. Wenn sich ein derartiger Film jedoch explizit als Literaturverfilmung postuliert und er sich „nur“ des literarischen Rohstoffes bedient, ohne einen wirklichen Bezug zu dem literarischen Werk herzustellen, dann müsste die Verfilmung als gescheitert betrachtet werden. Dabei geht es nicht um die Frage der Werktreue, sondern darum, dass ein Film sich nicht einer Vorlage bedienen sollte, ohne diese in der Umsetzung mitzudenken. Durch die *Aneignung von literarischem Rohstoff* können sehr wohl gute Filme hervorgebracht werden, nur sind diese immer eigenständig zu betrachten und zu analysieren.

Schanze versteht unter dem Begriff der *Transfiguration* ein ähnliches Phänomen. Bei einer *Transfiguration* wird im Wesentlichen auf eine Literaturvorlage verzichtet. Es werden Figuren oder Charaktere „übernommen“, die bereits als Allgemeingut gelten können und auch so verstanden werden. Ursprünglich sind sie jedoch in einem literarischen Werk entstanden. Als Beispiel werden hier verschiedene mythologische Erzählungen genannt, aus denen Figuren, wie zum Beispiel Odysseus, übernommen und immer wieder adaptiert werden.

[142] Siehe: Helmut Kreuzer. „Arten der Literaturadaption“. In: Wolfgang Gast. *Literaturverfilmung,* S. 27-32.
[143] Siehe: Helmut Schanze. „Transformationsprozesse. Literatur-Film-Fernsehen“. In. Schanze (Hg.) *Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen, Fallstudien, Kanon.* S. 82-92.

Dasselbe gilt für die Protagonisten literarischer Klassiker. Goethes *Faust* wäre hier ebenso zu nennen, wie *Romeo und Julia* von Shakespeare. In einer *Transfiguration* für den Film kann der moderne Faust einen anderen Namen haben und sich in einer neu erfundenen Geschichte bewegen. Auch die Geschichte des jungen Liebespaares, das durch ihre verfeindeten Familien nicht zueinander findet, kann als allgemein bekannter Stoff gelten und muss in einem Film nicht direkt mit einem Verweis auf Shakespeare gekennzeichnet sein.

6.2.) Die Illustration

Die Illustration stellt das Gegenteil zur *Aneignung von literarischem Rohstoff* dar. Sie hält sich in allen Belangen so strikt als möglich an die literarische Vorlage, was zur Folge hat, dass sie diese eigentlich nur bebildert. Eine derartige Adaption kann gut gemeint sein, wird aber beim Filmpublikum nie dieselbe Wirkung erreichen wie die literarische Vorlage, obwohl sie sich sehr strikt an diese hält. Bei der Illustration werden die unterschiedlichen semiotischen Systeme der beiden Medien vollkommen ignoriert. Es sind jedoch bei jeder Verfilmung Änderungen, auf Grund der verschiedenen Zeichenstrukturen der beiden Medien, notwendig, will man dem Publikum einen guten Film präsentieren. Wenn eine literarische Vorlage allerdings derart adaptiert wird, indem man sich strikt an den Handlungsverlauf hält, dieselbe Figurenkonstellation übernimmt und zusätzlich auch die Dialoge wörtlich in den Film überträgt, dann kann die Adaption als gescheitert angesehen werden. Bei einer solchen Verfilmung wird möglicherweise von einem falschen Begriff der Werktreue ausgegangen, der zu der eigentümlichen Verpflichtung führt, alles genauso zu zeigen, wie es in der Vorlage der Fall ist. Dabei muss immer bedacht werden, dass das geschriebene Wort anders wirkt, wenn es gesprochen wird. Allein in avantgardistischen Filmen, wäre eine bloße Bebilderung möglicherweise als Experiment zu verstehen.

Schanze sieht in der *Transposition* ein ähnlich literaturnahes Konzept wie in der Illustration, wenn auch in abgeschwächter Form. Er versteht darunter die selektive Umsetzung der Vorlage, die sich sehr nah an der literarischen Quelle orientiert und meist nicht zu anspruchsvollen Filmen führt, sondern zu melodramatischen.

6.3.) Die interpretierende Transformation

Die interpretierende Transformation stellt den Idealtyp einer Adaption dar. Dabei werden nicht nur einzelne Handlungsstränge oder Figuren aus ihrem Kontext gerissen und in einem

anderen Zusammenhang verwendet, sondern es werden sowohl die Form der Vorlage als auch deren Inhalt in angemessener Weise, d.h. unter Berücksichtigung der medialen Unterschiede, nachvollzogen und adaptiert. Für jede gelungene Adaption ist es besonders wichtig, dass der Sinn, der der Vorlage eigen ist, verstanden wird. Denn erst dann können Entscheidungen für die Adaption getroffen werden. Dabei gibt es trotzdem noch genug Raum für eigene Interpretationen. Mit dieser Vorgehensweise entsteht ein eigenständiges neues Kunstwerk, das aber noch genug Analogien zum Ausgangstext aufweist, um als filmische Adaption eines literarischen Werkes zu gelten.

Nicht nur das erzählte Geschehen, sondern auch das Erzählgeschehen ist zu transformieren, nicht nur das Was, sondern auch das Wie der Darstellung, das uns auf den Akt des Erzählens verweist und uns vermittelt, wie das Dargestellte angemessen aufzufassen sei.[144] Der gefürchtete Begriff der Werktreue wird bei der *interpretierenden Transformation* obsolet, da klar zu erkennen ist, das es sich bei der Adaption um ein eigenständiges Kunstwerk handelt. Dabei hat der Regisseur selbst darüber entschieden, wie nah er sich an die Vorlage hält, oder wie weit er sich von ihr entfernen möchte. Man muss sich darüber im Klaren sein, dass selbst eine gelungene Verfilmung immer einer doppelten Kritik ausgesetzt ist. Der Film wird in einem ersten Schritt selbst kritisiert und er wird zusätzlich auch immer an der Vorlage oder an bereits bestehenden Adaptionen gemessen. Eine Adaption hat es also doppelt so schwer wie ein unabhängig von einer literarischen Vorlage realisierter Film als eigenständiges künstlerisches Werk aufgefasst zu werden.

Schanze bezeichnet diese Art der Verfilmung schlicht und einfach als *Adaption.* Der Adaption liegt ein ausgearbeitetes Konzept zu Grunde, das darauf schließen lässt, dass der Sinn des Ausgangswerkes begriffen wurde und bei der Bearbeitung mitgedacht wurde. Dabei wird versucht, die Ebene der Vorlage zu erreichen und die narrativen Strukturen in angemessener Weise zu übernehmen.

6.4.) Die transformierende Bearbeitung

Die Grenzen zwischen der *transformierenden Bearbeitung* und der *interpretierenden Transformation* sind fließend. Bei einer *transformierenden Bearbeitung* wurde in einem ersten Schritt der Sinn der Vorlage erfasst, jedoch vom Regisseur für den Film umgearbeitet. Dies kann der Fall sein, wenn ein Filmemacher Interesse an einer Geschichte bekundet, aber feststellt, dass der Sinn hinter dieser Geschichte nicht mehr zeitgemäß ist. Bei einer

[144] Siehe: Helmut Kreuzer. „Arten der Literaturadaption“. In: Wolfgang Gast. *Literaturverfilmung.* S.28.

transformierenden Bearbeitung werden in der Regel viele Änderungen gegenüber dem Ausgangstext vorgenommen. Diese Änderungen sind auch der große Unterschied zur *interpretierenden Transformation*, bei der die Gemeinsamkeiten von Ausgangstext und Film vorherrschen.

Kreuzer nennt eine Literaturverfilmung, die die Vorlage auf ihren Kern reduziert und die darin enthaltenen Handlungsstrukturen und Figuren ihren eigenen Weg gehen lässt, eine *filmische Transformation.*

6.5.) Die Dokumentation

Der Begriff der Dokumentation geht mit dem Schlagwort *abgefilmtes Theater* einher und bezeichnet damit bereits ihre Merkmale. Die Theaterwissenschaft steht Aufzeichnungen von Theateraufführungen zum anschließenden analytischen Gebrauch skeptisch gegenüber. Diese Aufzeichnungen sind einerseits ein unerlässliches Hilfsmittel, um vergangene Aufführungen analysieren zu können, dabei wird jedoch häufig außer Acht gelassen, dass sich im Theater jede Aufführung einer Inszenierung von der des vorhergehenden Abends unterscheidet. Aber auch bei der Dokumentation einer Theateraufführung muss eine Auswahl der Szenen ebenso wie die der verschiedenen Kamerastandpunkte als auch die der allgemeinen Kamerabewegung getroffen werden, was oft zu einem Informationsverlust gegenüber der ursprünglichen Aufführung führt, jedoch auch zu einer Bereicherung beitragen kann, da dem Zuseher durch Großaufnahmen Informationen vermittelt werden, die er bei der tatsächlichen Aufführung nicht bekommen hätte.
Mein Forschungsbericht ist mit dieser Aufzählung der verschiedenen Arten der filmischen Literaturadaption abgeschlossen. In einem zweiten Schritt werde ich nun selbst die Analyse einer Literaturverfilmung durchführen.

7.) Arcipelaghi - eine exemplarische Analyse

Der Film *Arcipelaghi,* entstanden unter der Regie des sardischen Regisseurs Giovanni Columbu, basiert auf dem beinahe gleichnamigen Roman *Gli arcipelaghi* der gebürtigen Sardin Maria Giacobbe.

Bevor ich mit der eigentlichen Analyse beginne, möchte ich die Autorin dieses sehr lesenswerten Romans vorstellen, da sie und ihre Bücher im deutschsprachigen Raum wenig bekannt sind. Neben Maria Giacobbe verdient natürlich auch Giovanni Columbu eine kurze Präsentation, da er die großartige Leistung vollbracht hat, aus einem komplex erzählten Roman eine äußerst gelungene Verfilmung zu machen, die auch ihrerseits nicht mit komplexen filmischen Strukturen geizt und sehr hohe Ansprüche an das Publikum stellt.

Da sich der literarische Text einer außergewöhnlichen Erzählstruktur und vieler unterschiedlicher Erzählstimmen bedient, ist es natürlich besonders interessant zu beobachten, wie die Transformation dieses komplexen Erzählvorganges in das Medium Film umgesetzt wurde. Aus diesem Grund werde ich Buch und Film mit Hilfe des narratologisch orientierten Ansatzes analysieren. Dieser Forschungsansatz erscheint mir besonders geeignet, da hier auch ein Schwerpunkt auf Veränderungen in der Adaption gegenüber dem Ausgangstext gelegt werden kann, so dass ein direkter Vergleich möglich gemacht wird.

7.1.) Maria Giacobbe- Leben und Werk[145]

Maria Giacobbe wurde 1928 in der sardischen Stadt Nuoro, als Tochter eines Ingenieurs und einer Lehrerin, geboren. Die Eltern hatten insgesamt vier Kinder und erzogen diese, abseits der damals üblichen sardischen Norm, zu aufgeklärten, selbstdenkenden Individuen. Der Vater Dino Giacobbe war aktives Mitglied der sardischen Partei *Partito Sardo d'Azione.* Als sich diese Partei aber dem Faschismus verschrieb, deklarierte er sich als bekennender Antifaschist und musste daraufhin Sardinien verlassen und ins Exil gehen. Er schloss sich in Spanien den internationalen Brigaden an, bevor er für einige Jahre nach Amerika emigrierte.

Die Mutter Graziella Sechi verdiente sich ihren Lebensunterhalt als Lehrerin und vertrat ebenso wie ihr Mann eine skeptische Haltung gegenüber dem Faschismus. In den

[145] Vgl. hierzu: Birgit Wagner. „Maria Giacobbe, eine europäische Autorin." In: Thomas Bremer, Titus Heydenreich (Hg.). *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart*.

autobiographischen Schriften Maria Giacobbes wird sie als emanzipierte Frau beschrieben, die ihre Kinder den persönlichen Widerwillen, den sie einerseits gegenüber dem herrschenden politischen System und andererseits gegenüber der starren patriarchalischen Ordnung Sardiniens empfand, spüren ließ. Das führte dazu, dass die junge Maria Giacobbe das Gefühl hatte,zusehends in eine Außenseiterposition gedrängt zu werden, da sie Eltern hatte, die fortschrittlich dachten und dadurch auffielen. Gleichzeitig aber war ihr auch die traditionelle Kultur Sardiniens mit ihren Denkmustern gut vertraut, die sie durch die sehr dominante Großmutter kennengelernt hatte. Die daraus resultierende Ambivalenz ihrer Gefühle hat Maria Giacobbe in mehreren autobiographischen Schriften verarbeitet. Durch diese Texte erfährt man nicht nur die persönlichen Gedanken und Gefühle eines Kindes beziehungsweise einer jungen Frau, sondern sie bieten auch Einblick in ein vergangenes Sardinien und dienen somit als wertvolle Dokumente ihrer Zeit.

Zu ihren autobiographischen Schriften gehört *Diario di una maestrina* aus dem Jahre 1957, in der sie auf humorvolle Art von ihrer Zeit als Lehrerin in einem kleinen sardischen Dorf berichtet. Dieser erste literarische Text brachte ihr sogleich einen literarischen Preis ein, den *Premio Viareggio „Opera Prima“,* auf den noch viele weiter folgen sollten.

Ebenfalls autobiographisch ist die kurze Erzählung *Il mare*, aus dem Jahre 1967 und der Text *Maschere e angeli nudi* von 1999. In *Maschere e angeli nudi: ritratto d‘un‘infanzia* erzählt Maria Giacobbe unter Anderem von der inneren Anspannung, die sie viele Jahre begleitet hat und von der großen Sehnsucht nach dem Vater. Um dieser Einsamkeit zu entfliehen, erfand sie für sich, mit Hilfe einer Landkarte, einen semifiktionalen Ort im Norden, an dem Punkt, an dem die Landkarte und somit auch die Welt an ihrem Ende angelangt war. Der Wunsch in einem fernen Land im Norden zu leben, sollte Wirklichkeit werden. 1958 heiratete sie den dänischen Lyriker und Übersetzer Uffe Harder und lebt seitdem mit ihm in Dänemark.
Trotz der freiwilligen Emigration in dieses weit entfernte Land, spielt die Handlung ihrer italienisch verfassten Romane immer auf Sardinien. So zum Beispiel in *Gli arcipelaghi* aus dem Jahr 1995. Dabei wird hier die Insel Sardinien noch nicht einmal namentlich genannt. Durch zahlreiche Verweise und Andeutungen kann der aufmerksame Leser den Ort des Geschehens jedoch entschlüsseln. Obwohl *Gli arcipelaghi* eine fiktionale Geschichte erzählt, sind autobiographische Spuren darin zu entdecken. So ist zum Beispiel die Figur des Vaters des Protagonisten auf eine passive Rolle beschränkt, die nicht in die Handlung eingreift und so beinahe als abwesend gelten kann. Aus diesem Grund müssen die Frauen des Romans Stärke zeigen und die männlichen Pflichten übernehmen. Dabei darf aber nicht vergessen

werden, dass Maria Giacobbe ihrem Vater Zeit ihres Lebens großen Respekt entgegen gebracht hat, den sich die Vaterfigur im Roman wohl eher nicht verdient.
Auch die Figur der starken Großmutter, die an alten Traditionen festhält und den Verlauf der Handlung wesentlich beeinflusst, wurde möglicherweise durch persönliche Erfahrung inspiriert.

Maria Giacobbes neuester Roman in italienischer Sprache verweist bereits durch seinen Titel auf den Handlungsort Sardinien. *Pòju Luàdu* bedeutet im logudoresischen Sardisch *vergifteter Tümpel*[146] und steht als Synonym für die Stadt Nuoro.

Maria Giacobbe schreibt auch auf Dänisch und erhielt sowohl in Dänemark als auch in Italien zahlreiche Auszeichnungen und Preise.

Als großes Vorbild diente ihr zeitlebens Grazia Deledda, deren Geburtshaus in den Besitz der Familie Giacobbe gelangte und in dem die junge Maria die Werke dieser von ihr so bewunderten Schriftstellerin las. Ihr zu Ehren verfasste sie, bereits in Dänemark lebend, ein biographisches Werk, welches sie als einzigen ihrer Texte mit ihrem Doppelnamen Maria Giacobbe Harder unterzeichnete.

7.2.) Giovanni Columbu- Leben und Werk[147]

Auch Giovanni Columbu wurde in der sardischen Stadt Nuoro geboren, allerdings rund zwanzig Jahre später als Maria Giacobbe, nämlich im Jahr 1949. Er studierte Architektur in Mailand, wo er auch bis 1979 lebte, bevor er nach Cagliari übersiedelte und als Regisseur für die RAI zu arbeiten begann. Schließlich wagte er den Schritt als freier Filmemacher tätig zu sein. Sein Werk umfasst zum größten Teil Dokumentarfilme, wie zum Beispiel *Dialoghi trasversali* (1981), *Visos* (1985), *Storie brevi* (2005) und *Fare cinema in Sardegna* aus dem Jahr 2007. Bisher zeichnet er sich für zwei Spielfilme verantwortlich. *Arcipelaghi* wurde im Jahr 2001 fertiggestellt und sein neuestes Projekt trägt den sardischen Titel *Su Re,* was auf Deutsch „Der König“ bedeutet.
Obwohl *Arcipelaghi* ein Spielfilm ist, hat er doch auch dokumentaristischen Charakter, da Columbu an Originalschauplätzen dreht und mit Laienschauspielern arbeitet, die größtenteils Sardisch sprechen. Die Szenen, in denen traditionelle kirchliche Feste dargestellt werden, sind

[146] Vgl. Birgit Wagner. „Maria Giacobbe, eine europäische Autorin.“ In: Thomas Bremer, Titus Heydenreich (Hg.). *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart.* S.91.
[147] Vgl. Birgit Wagner. *Sardinien. Insel im Dialog. Texte, Diskurse, Filme.* S. 142.

narrativ motiviert. Obwohl sie Teil der Handlung sind, erfährt der Zuseher durch diese Szenen, wie traditionelle Feste auf Sardinien gefeiert werden. Durch die Einbindung in die filmische Handlung, die eine tragische Geschichte erzählt, unterscheiden sich diese Filmbilder jedoch stark von der üblichen Dokumentation sardischer Feste, die vor allem für touristische Zwecke aufgenommen werden.

Dem Beispiel von *Arcipelaghi* liegt ein besonders interessantes Verhältnis von Text und Film zu Grunde, denn bereits Maria Giacobbe bezieht sich in ihrem Roman an einigen Stellen explizit auf Giovanni Columbus Dokumentarfilm *Visos,* zu dem es auch einen gleichnamigen Bildband gibt. Man kann also behaupten, dass hier eine Film-Text- Film Beziehung vorliegt.[148]

Im Film *Visos* werden Sarden und Sardinnen zu ihren Träumen befragt. Diese Träume entspringen naturgemäß oftmals ihrer Lebenswelt und somit auch der so genannten *barbaricinischen Welt.* Unter dem Begriff der *barbaricinischen Welt* versteht man die Verankerung der Handlungen und Gedanken der Bevölkerung in einer Werte- und Gesetzeswelt, die ihre eigenen, autonomen Ausprägungen gefunden hat, welche nicht immer mit dem Gesetz und den Werten des Staates übereinstimmen müssen und daher oft zu Konflikten führen. In dem Wort *barbaricinisch* steckt auch das „Wilde", ebenso wie in *Barbagia,* wie die Region im Herzen Sardiniens bezeichnet wird, zu der auch Nuoro gehört und die bereits seit dem Mittelalter als kriegerisch schwer einzunehmen galt.

In dieser Gegend, in der sich auch die Handlung von *Arcipelaghi* zuträgt, herrschen ganz eigene Gesetzmäßigkeiten, die in weiterer Folge auch zu typischen Traummotiven führen. Das wollte Giovanni Columbu in seinem Film *Visos,* der den Untertitel *sette sogni raccolti nel mondo pastorale sardo* trägt, darstellen, indem er die Befragten bat, ihre Träume nachzuspielen.

Zwei dieser Traumsequenzen hat Maria Giacobbe in ihrem Roman *Gli arcipelaghi* übernommen, nämlich den Flug des Falken und die Scham, die die eigenen nackten Füße erzeugen können.[149]

[148] Vgl. Birgit Wagner. *Sardinien. Insel im Dialog.* S.141.
[149] Vgl. Birgit Wagner. *Sardinien. Insel im Dialog.* S.141.

7.3.) Gli arcipelaghi - Der Roman

7.3.1.) Die Handlung

Der Roman erzählt vom Schicksal des jungen Oreste, der den Mord an seinem Zwillingsbruder Giosuè rächen muss, um die *Ehre* seiner Familie wieder herzustellen. Giosuè wird auf bestialische Weise ermordet, als er einen Viehdiebstahl beobachtet und in den Verdacht gerät, die Täter verraten zu haben.

Er hat die Aufgabe eine Herde von Schweinen, die seiner Familie gehören, zu hüten, als er drei Männer vor seiner Hütte vorbeireiten sieht, die eine Kuhherde vor sich hertreiben. Vom Anführer der Diebesbande, *Il Falco* genannt, wird er schließlich mit dem Tod bedroht, sollte er es wagen, jemandem zu erzählen, was er gesehen hat.
Der Bestohlene, Antonio Flores, nimmt die Spur der Diebe sofort auf, nachdem er den Diebstahl bemerkt hat. Giosuès Hütte befindet sich genau an einer Weggabelung. Also droht Flores Giosuè, ihn im Brunnen zu ertränken, wenn dieser ihm nicht berichtet, welchen der drei möglichen Wege die Diebe gewählt haben.
Als Flores die Diebe erreicht, erkennt er in *Il Falco* seinen Nachbarn und entfernten Verwandten wieder. Um ihn zu demütigen und um ihm zu zeigen, was er von diesem *tradimento* hält, bespuckt er ihn vor seinen Komplizen. Öffentlich gedemütigt und reichlich angetrunken, beschließt *Il Falco* nun, Giosuè, der sein Wort gebrochen hat, eine Lektion zu erteilen. Die Sache gerät vollends aus dem Ufer und endet damit, dass er dem Jungen die Zunge herausschneidet und dieser dann von einem Komplizen mit einem „Gnadenschuss“ von seiner Qual erlöst wird.

Um die Ehre der Familie wiederherzustellen und den ewigen Frieden Giosuès zu gewährleisten, ist es nach dem *codice barbaricino* notwendig, dass am Mörder *vendetta* verübt wird. Üblicherweise fällt diese Aufgabe dem Familienoberhaupt zu. Der Vater wird jedoch als notorischer Trinker charakterisiert, der ohnehin schon genug zum Verlust der Ehre der Familie beiträgt und damit für diese Aufgabe nicht geeignet ist. Die Familie besteht außer Oreste und dem Vater jedoch nur aus Frauen, die für die Ausübung der *vendetta* auch nicht in Frage kommen. Im Laufe des Romans wird jedoch schnell klar, dass die Frauen bei der Planung und Vorbereitung des Racheaktes die wichtigste Rolle spielen.

Die Mutter Orestes, Lucia Solinas, bereitet nicht nur die *vendetta* am Mörder von Giosuè akribisch genau vor, sondern setzt auch einen ganzen Schwall von Lügen und Alibis zum Schutz ihres Sohnes in Umlauf und verhilft ihm zur Flucht, nachdem er die Tat begangen hat. Sie bittet eine entfernte Bekannte, die in einer nahegelegenen Stadt lebt, Giosuè bei sich aufzunehmen. Lucia Solinas ist der festen Überzeugung, Oreste verdiene jeden Schutz der Welt, da er richtig gehandelt hat, als er den Mörder seines Bruders erschossen hat.

Dottoressa Rudas, bei deren Familie Oreste sich versteckt und die im letzten Drittel des Romans eine wichtige Rolle einnimmt, teilt diese Überzeugung jedoch nicht, was ihre schwerwiegende Identitätskrise noch verschlimmert. Dottoressa Rudas ist eine junge Ärztin, die in Mailand ihr Studium absolviert hat und nach dem Studium dem Drängen ihrer Mutter nachgibt, und wieder nach Nuoro zurückkehrt, wo sie die Praxis des verstorbenen Vaters, der ein beliebter Arzt in der Stadt war, übernimmt. Sie ist mit Lorenzo verheiratet, dessen Zuneigung und Anerkennung ihr sehr wichtig ist. Ihr Identitätskonflikt äußert sich unter anderem dadurch, dass sie ständig den Verlust von Lorenzos Liebe befürchtet. Diese Furcht wird während der Zeit, in der sie Oreste beherbergt besonders stark, da sie unter keinen Umständen möchte, dass Lorenzo erfährt, was Oreste getan hat. Sie geht davon aus, dass Lorenzo, als jemand, der nicht auf der Insel aufgewachsen ist, mit dem Wertesystem des *codice barbaricino* nicht umgehen kann. Dabei ist es viel mehr sie selbst, die sich dieser Wertewelt verschließt und nichts mit ihr zu tun haben möchte. Als es schließlich zu einem Prozess gegen Oreste kommt, hadert sie mit sich, ob sie denn aussagen soll.

Als es schließlich trotzdem zu einem gerichtlichen Verfahren kommt, bleiben die Lügen, die Lucia Solinas mit Hilfe von Drohungen in Umlauf gebracht hat, aufrecht, und auch Dottoressa Rudas spricht sich für Oreste aus, der damit freigesprochen wird.

Der Plot des Romans ist also ganz der *barbaricinischen* Wertordnung verhaftet, die vor allem in der traditionellen Hirtengesellschaft der Barbagia lange Zeit eine wichtige Rolle gespielt hat und auch heute noch spielt.
Antonio Pigliaru, ein sardischer Jurist und autodidaktisch ausgebildeter Anthropologe, prägte in seiner aus dem Jahr 1959 stammenden Studie *La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico* den Begriff des *codice barbaricino*[150]. Dieser „barbaricinische Kodex“ bezeichnet eine Sozialordnung mit eigenen Gesetzen, die denen des staatlichen Gesetzes grundlegend widersprechen. Typisch für den *codice barbaricino* ist die Ausübung von Selbstjustiz, zu der

[150] Vgl. Birgit Wagner. *Sardinien. Insel im Dialog. Texte, Diskurse, Filme.* S.106.

man mehr oder minder gezwungen ist, will man sich und seine Familie nicht dem Gespött der Öffentlichkeit preisgeben. Wann immer einem Unrecht angetan wird, ist man verpflichtet einen angemessenen Racheakt auszuführen. Dass die *vendetta* oftmals bis zu einem Mord führt, wird in *Gli arcipelaghi* anschaulich beschrieben. Antonio Pigliaru führte zahlreiche Interviews durch, mit deren Hilfe er dann einen Verhaltens- und Wertekatalog erstellte. Bei der Ausübung der *vendetta* ist es besonders wichtig, darauf zu achten, dass sie zur *offesa* angemessen erscheint. Für einen Außenstehenden der *barbaricinischen* Wertewelt ist es allerdings nicht immer nachvollziehbar, warum manchmal für ein kleines Verbrechen Mord als das geeignete Maß an Rache gesehen wird und der Diebstahl einer ganzen Kuhherde „nur" mit einem anderen Diebstahl quittiert wird.
Wenn jemand nach dem *codice barbaricino* handelt, steht immer das Ausmaß der *offesa* im Mittelpunkt. Diese Orientierung an den Absichten des Diebes ist unserem Rechtssystem fremd. Auch im Roman wird dieses Werteverständnis exemplarisch erwähnt.

> Rubare è umano, gli uomini hanno sempre rubato e sempre ruberanno, peggio per chi è sciocco e si lascia derubare; ma tradire no, tradire chi ti crede amico e ti ha fatto del bene, mordere la mano dalla quale hai mangiato e bevuto, questo perdio non è da uomo, è da serpe. E la serpe merita di venire sciacciata sotto la suola della scarpa.[151]

Tradimento bezeichnet also die größte *offesa*, die durch einen angemessenen Racheakt wieder bereinigt werden muss.

Als praktizierender Jurist auf Sardinien hatte Antonio Pigliaru wahrscheinlich eine große Motivation dazu, eine derartige Studie zu verfassen. Doch obwohl *La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico* als juristisches Werk konzipiert war, gilt es als Standardwerk eines anthropologischen Zuganges zu Sardinien und seiner Kultur.

7.3.2.) Der Aufbau des Romans

Der Roman ist in vier Teile gegliedert. Jeder dieser vier Teile ist noch in weitere Einzelkapitel unterteilt. Der erste Teil trägt den Titel *Voci e silenzi* und handelt von der Ermordung Giosuès und den daraufhin entstehenden Plänen zur *vendetta*.
Der zweite Teil, *La fossa dei fantasmi*, beschreibt Planung, Durchführung und Folgen des von Oreste durchgeführten Mordes.

[151] Maria Giacobbe. *Gli arcipelaghi.* S.122.

Der dritte Teil nennt sich *Paradiso con serpente* und erzählt von Orestes Flucht und seinem Aufenthalt unter der Obhut der Dottoressa Rudas und schließlich auch von seiner Verhaftung. *L'isola e gli arcipelaghi* erzählt im vierten Teil hauptsächlich vom Identitätskonflikt der Dottoressa Rudas, die zwischen der Frage, ob sie für Oreste vor Gericht aussagen soll, der Angst um ihre Ehe mit Lorenzo, dem Zorn gegenüber ihrer Mutter und unglaublichem Hochmut schwankt.

Die vier Teile des Romans werden jeweils durch eine Art Rahmenhandlung eingeleitet, die stets aus heterodiegetischer Erzählperspektive einen Rückblick auf das Leben Lorenzos gibt, der ursprünglich auf „der Insel" geboren wurde, jedoch früh mit seinen Eltern nach Mailand emigrierte und dort viele Jahre lebte, bis er beschloss wieder zu seinen Wurzeln zurückzukehren. Dieser Einblick, den der Leser dadurch in Lorenzos Leben und Gedanken erhält, ist für den Verlauf der eigentlichen Handlung des Romans von geringer Bedeutung und kann nur damit erklärt werden, dass auf diese Weise einige wichtige Hintergrundinformationen vermittelt werden. Die Insel, auf der sich die Handlung zuträgt, wird schlichtweg als *l'isola* bezeichnet. Die Städte, in denen sich die zwei grausamen Morde und die anschließende Flucht abspielen, erhalten zwar Namen, jedoch fiktive. Auch diesen fiktiven Namen liegen allerdings Bedeutungen zu Grunde, die die Verbindung zu Sardinien durchaus herstellbar machen, doch diesen Zusammenhang möchte ich ein wenig später erläutern.

So wird im vierten Teil des einleitenden Kapitels, das von Lorenzos Rückkehr auf „die Insel" berichtet, der Anblick Sardiniens vom Schiff aus folgendermaßen beschrieben:

> La nave continuava il suo corso nel lunghissimo fiordo, e mano mano che vi s'addentrava, si scopriva che quella che era sembrata una costa frastigliata ma compatta era tutta uns serie d'arcipelaghi le cui isole e isolette, quando ci si avvicinava e cambiava la prosepttiva, cambiavano aspetto e dimensioni e insieme alle loro diversità rivelavano le insospettate distanze che le separavano.[152]

Die Tatsache, dass sich Sardinien den Schiffsreisenden als ein Archipel von kleinen und kleinsten Inseln präsentiert, zeigt bereits eine Bedeutung des Titels des Romans auf.[153]

Neben der Präsentation Sardiniens, vermittelt Lorenzos Erleben auch einen ersten Vorgeschmack auf die Grausamkeiten, die sich auf dieser Insel und in der nachfolgenden

[152] Siehe: Maria Giacobbe. *Gli arcipelaghi.* S. 207.
[153] Vgl. Birgit Wagner. *Sardinien. Insel im Dialog.* S.134

Geschichte zutragen werden. So berichtet bereits der erste Abschnitt des Romans von der ambivalenten Schönheit der Insel.

> Dopo tanto spazio di mare, così azzurro che le creste circolari delle onde vi spiccavano con la ferma grazia di atolli, apparvero i contorni dell'isola, rosei come una cicatrice recente, bordati d'una frangia di spuma. Deserti, sembravano vergini, inviolati.[154]

Die rotgefärbten Umrisse der Insel, die an eine frische Narbe erinnern, können bereits als Hinweis auf die kommenden Ereignisse gelesen werden.

Ebenso erinnert sich Lorenzo in dieser Rahmenhandlung immer wieder an Dinge, die ihm seine Mutter über die Insel, die sie verlassen haben, erklärte. Diese Erklärungen können auch für den Leser von Interesse sein und zu einem besseren Verständnis des Textes dienen.

> Conta molto il potere, in un mondo di senza potere, ma ancora più che la richezza e il potere conta l"onore"...Non chiedermi che cosa sia l'onore...L'onore è un mostro, al quale ancora si fanno sacrifizi umani.[155]

Neben der Stimme Lorenzos kommen im Roman noch weitere elf Erzählstimmen vor. Diese Vielzahl an sprechenden, denkenden und handelnden Personen in einem Text zeugt von der ungewöhnlichen Struktur des Romans. Die Geschichte hingegen, die erzählt wird, ist für eine Autorin mit sardischen Wurzeln nicht unbedingt außergewöhnlich. Den Plot aus der Welt des *codice barbaricino* zu nehmen und daraus eine spannende Geschichte, oftmals eine Kriminalgeschichte zu entwickeln, kommt auch bei anderen sardischen Autoren vor. Maria Giacobbe wandelt jedoch das gewohnte Muster einer Kriminalgeschichte ab und führt ihren Roman zu einer ganz besonderen Entwicklung.

Die zwölf Erzählstimmen berichten zum größten Teil alle von demselben Vorfall - der Ermordung Giosués und ihren Folgen. Die meisten dieser Stimmen erzählen aus homodiegetischer Sicht, was zur Folge hat, dass sich der Leser direkt in ihre Gedanken versetzen kann und so auch die Widersprüchlichkeiten, Zweifel und Rechtfertigungen besser verstehen kann. Durch die Lektüre ergeben sich so zwölf eigenständige Texte, die die Vorkommnisse von einem jeweils spezifischen Standpunkt aus reflektieren und erst gemeinsam das gesamte Ausmaß der Tragödie erkennen lassen.

[154] Siehe: Maria Giacobbe. *Gli arcipelaghi.* S.9.
[155] Siehe: Maria Giacobbe. *Gli arcipelaghi.* S.10.

Eine auktoriale Erzählweise wird nur bei dem bereits erwähnten Lorenzo gewählt, der außerhalb des Geschehens steht, bei einem kleinen Jungen, aus ärmlichsten Verhältnissen, namens Astianatte, der ebensowenig wie Lorenzo mit dem Mord zu tun hat, dessen Mutter aber das Pech hat, den ermordeten Giosuè als erste zu finden und um ihr Leben bangen muss, als sie sich vor den Mördern versteckt. Astianattes Mutter muss den grausigen Fund auch melden, jedoch ist das Wissen um den *codice barbaricino* allgegenwärtig. So schwört sie sich, niemandem zu erzählen, wer diese Männer waren, die betrunken von der Hütte weggerannt sind, in der sie dann Giosuè entdeckt hat.

> E toccò a me andare a chiamare gente e dire quello che avevo visto. Ma non tutto. Perchè quello che avevo visto prima di arrivare sin lì non l'ho detto a nessuno, e dovrò riuscire a non dirlo. Mai. Perché non voglio fare la fine di quel povero bambino.[156]

Auch des Pfarrers Leiden, die nichts mit dem Vorfall und dem Unmut im Dorfe zu tun haben, werden aus auktorialer Sicht geschildert. In dem Kapitel über den Pfarrer kann durchaus eine Kritik an der Kirche gelesen werden. Denn obwohl Don Marcellino vor weiteren Verbrechen gewarnt wird, die sich im Dorf noch ereignen werden, ist er damit beschäftigt, die Anziehung, die Astianattes Mutter auf ihn ausübt, zu unterdrücken. Er sieht sie jeden Tag in der Kirche und verflucht ihre Anwesenheit anstatt ihr ein offenes Ohr anzubieten.

> Era lì che da alcuni giorni lei prendeva posto, angelo o diavolo che fosse. Una donna che era quasi sicuro di non aver mai visto prima d'allora e che però vagamente gli pareva conosciuta. Quando gli altri se ne andavano, lei restava lì, come rapita in estasi [...] La sua figura era nascosta nello scialle e nelle lunghe sottane che le coprivano persino le scarpe, ma qualcosa nel suo portamento faceva pensare che fosse giovane. E piacente.[157]

Zu guter Letzt sei hier noch Giosuè selbst erwähnt, der in den Stunden vor seinem Tod ebenso mit den Augen eines allwissenden Erzählers beleuchtet wird und dadurch die Furcht und das Mitleid der Leser mit diesem kleinen unschuldigen Jungen noch verstärkt wird. Bevor die Diebe die gestohlenen Kühe nämlich an Giosuès Hütte vorbeitreiben und die schrecklichen Dinge ihren Lauf nehmen, erfährt man durch die auktoriale Erzählinstanz ausführlich von den Träumen des ungefähr zwölfjährigen Jungen, der sich bereits auf die Zeit des Militärs freut und hofft, es bis zur Marine zu schaffen, da er dann endlich das Meer sehen kann.

> Fra sei anni Giosuè passerà di leva. Gli piacerebbe andare in marina. Vedere il mare. Il mare prova a immaginarselo. È come un fiume. Ma enorme, immenso. Così grande che se la sua riva fosse lì, ai piedi di Giosuè, coprirebbe tutta la campagna sino ai monti

[156] Siehe: Maria Giacobbe. *Gli arcipelaghi.* S.63.
[157] Siehe: Maria Giacobbe. *Gli arcipelaghi.* S.73.

> più lontani. Il mare é vivo e profondo e si muove avanti indietro da una sponda all'altra, come se respiri. Il mare è come un fiume enorme, immenso, ma ha la forma larga e placida di una pozzanghera nella quale il cielo si specchia azzurro e limpido come dopo un nubifragio. Il mare é lontano, ma esiste, da qualche parte, dietro le montagne.[158]

Giosués Bruder Oreste bekommt erst eine eigene Stimme verliehen, nachdem er den Racheakt vollbracht hat und sich bereits in der Obhut der Dottoressa Rudas befindet.

Die vielen Erzählstimmen, die miteinander verflochten werden und erst nach und nach die Rekonstruktion des Tatherganges für den Leser ermöglichen, bilden ein Archipel an Erinnerungen und inneren Stimmen. Der Titel des Roman hat also eine doppelte Bedeutung. Einerseits bezieht er sich auf Sardinien, das sich dem Reisenden als eine Reihe von kleinen Archipelen präsentiert und andrerseits ist auch jede der Erinnerungen der Personen des Romans ein Archipel für sich, deren Gesamtheit sich für den Leser erst im Laufe der Lektüre erschließt.

Oberflächlich betrachtet, erscheint die Handlung des Romans chronologisch aufgebaut zu sein. Zwischen den einzelnen Kapiteln und somit auch zwischen den einzelnen Erzählstimmen gibt es jedoch einige Vor - und Rückblenden, die die Konzentration des Lesers erfordern.
So erfährt man zum Beispiel am Anfang des Romans von der Beobachtung des Viehdiebstahls durch Giosuè und der darauf folgenden Drohung durch den Anführer der Diebe- *Il Falco* genannt, ihn zu töten, falls er jemandem erzählt, was er gesehen hat. Der Erzähler gibt uns Einblick in die Stunden voller Angst, die der Junge nun durchlebt. Das Kapitel endet damit, dass Giosuès Hund erneut zu Bellen anfängt, was darauf hin weist, dass sich jemand der Hütte, in der sich Giosuè befindet, nähert. Doch auch wenn die ganze Atmosphäre bereits auf den tragischen Ausgang verweist, bekommt der Leser erst vier Kapitel später die tatsächliche Gewissheit, dass Giosuè ermordet wurde, als ein Polizist die Nachricht der Familie überbringt. Die drei dazwischen liegenden Kapitel bestehen aus den homodiegetisch wiedergegebenen Gedanken des Bestohlenen, Antonio Flores, dessen Name auch erst später bekannt gegeben wird, aus der Schilderung des miserablen Lebens Astianattes und aus den Gedanken Flores' Sohns, der von den Dieben mit Maschinengewehren bedroht und anschließend gefesselt wurde.

[158] Siehe: Maria Giacobbe. *Gli arcipelaghi.* S.17.

Der Leser muss tatsächlich einiges an Konstruktionsarbeit leisten, denn bei den homodiegetischen Passagen, ist oftmals nicht auf den ersten Blick erkennbar, wer denn jetzt eigentlich „spricht".

Durch diese Archipele an Gedanken wird die Reflexion über den *codice barbaricino* implizit geführt und wirkt viel authentischer als im letzten Drittel des Romans, in dem Dottoressa Rudas zum Mittelpunkt des Erzählgeschehens wird und alle impliziten Meinungen noch einmal explizit macht und so ein etwas lehrhafter Ton angeschlagen wird.[159]

7.3.3.) Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit

Den Roman durchzieht unterschwellig aber durchgängig die Frage nach dem Bestehen von Männlichkeit in einer solch patriarchalischen Gesellschaft, wie sie in der Barbagia existiert. Das typische Männlichkeitsbild scheitert bereits bei Giosué und Orestes Vater, an dem es eigentlich liegen würde, den Tod seines Sohnes zu rächen. Er spielt hingegen eine unbedeutende Rolle und wird als Trinker charakterisiert, dem sogar seine Frau Geld zusteckt, damit er bei seinen Trinkkumpanen nicht als Schnorrer dasteht. In der Familie Solinas scheint sich das Männlichkeitsbild komplett gewendet zu haben. Lucia Solinas plant den Racheakt mit großer Selbstverständlichkeit. *Mamma è come una maga, si ricorda tutto e sa tutto.*[160]

Ebenso wie Lucia Solinas verhält sich auch der Bestohlene Antonio Flores ganz nach dem männlichen Werteideal der barbaricinischen Welt. Er versucht mit allen Mitteln und trotz fortgeschrittenen Alters seine Herde wieder zu erlangen. Um sein Ziel zu erreichen scheut er auch nicht davor zurück, Giosuè unter Androhung von Folter, dazu zu bringen, ihm den richtigen Weg zu zeigen. Flores empfindet allerdings tiefe Verachtung seinem eigenen Sohn gegenüber, den die Diebe an den Küchenstuhl gefesselt haben.

> Ma proprio perché lo vedevo così fragile e miserabile che non tre uomini armati ma anche uno solo disarmato sarebbe riuscito a sopraffarlo, l'ira continuava a dilagare di me in onde che mi scuotevano il corpo e mi facevano tremare le dita nell'impeto di stringergliele attorno alla gola. A quel meschino di figlio che Dio mi ha dato in sorte.[161]

Einen Sohn zu haben, der nicht mutig ist und Gewalt, verachtet ist für Antonio Flores die wirkliche *offesa.*

---

[159] Vgl. Birgit Wagner. „Maria Giacobbe, eine europäische Autorin." In: Thomas Bremer, Titus Heydenreich (Hg.). *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart.* S.101.
[160] Siehe: Maria Giacobbe. *Gli arcipelaghi.* S.146.
[161] Siehe: *Gli arcipelaghi.* S.29 ff.

> E l'ira non era solo per la perduta, che era enorme, totale, ma anche per l'offesa atroce che mi avevano fatto approfittando di quella mia disgrazia di un figlio così inetto. Una femmina.[162]

Dem Sohn hingegen ist durchaus bewusst, dass er durch sein wehrloses Verhalten in noch größere Ungnade bei seinem Vater gefallen ist. Doch hat auch er den Anführer der Diebesbande als seinen Nachbarn erkannt und die einzige mögliche Verhaltensweise gewählt, die ihm Giosuès Schicksal erspart hat.

> Tutti sanno che ognuno può avere i suoi buoni motivi per tacere, che i segreti bisogna rispettarli, e non bisogna forzare nessuno a dire ciò che non vuole dire.[163]

Doch nicht nur Antonio Flores' Sohn träumt von einem besseren Leben - *Meglio in fondo a una miniera belga che in questo paese maledetto*[164]- , auch einer der Komplizen von *Il Falco* weiß, dass es nicht überall um Ehre und Verrat geht. Er hat während seines Präsenzdienstes in Brescia ein anderes Italien kennengelernt, in dem es sich freier leben lässt.
Die jüngere Generation der Männer kommt also mit dem traditionellen, starren Wertekodex der Barbagia nicht mehr klar und wünscht sich an einen weit entfernten Ort.

Umgekehrt verhält es sich mit Oreste. Dieser wird als schwächlich und still beschrieben. Die meiste Zeit verbringt er mit seiner Großmutter im Haus vor dem Ofen. Dort weihen ihn die Frauen der Familie auch in ihren mörderischen Plan ein. Cassandra, Orestes ältere Schwester beschreibt die Atmosphäre, die im Hause Solinas herrscht, folgendermaßen: *Neppure la morte die Giosuè mi pareva terribile quanto quello che stava accadendo nella nostra cucina.*[165]
Oreste führt die Tat jedoch äußerst kühn aus und wird dadurch in seiner Männlichkeit bestärkt. *In quel momento la sola cosa che mi importasse era di comportarmi da uomo.*[166] Während seines Aufenthalts im Haus der Dottoressa Rudas geht er allerdings wieder seinen gewohnten Tätigkeiten nach. Er hilft in der Küche und im Haushalt. Dottoressa Rudas empfindet das zwar als ungewöhnlich für einen Jungen seines Alters, erkennt aber, dass es sein Verständnis von Männlichkeit in keiner Weise beeinflusst.

> Era come se, nonostante la sua modestia e mansuetudine, avesse una certezza nascosta ma incrollabile della propria valentia e viriltà.[167]

[162] Siehe: Gli arcipelaghi. S.30.
[163] Siehe: Gli arcipelaghi. S.46.
[164] Siehe: Gli arcipelaghi. S.47.
[165] Siehe: Gli arcipelaghi. S.72.
[166] Siehe: Gli arcipelaghi, S.147.
[167] Siehe: Gli arcipelaghi, S.182.

In der barbaricinischen Welt sind es also vielfach die Frauen, die sich dem männlichen Verhaltensmustern bedienen (müssen) und als starke Persönlichkeiten beschrieben werden.
In der nahegelegenen größeren Stadt, in der Dottoressa Rudas lebt und arbeitet, sieht die Sache anders aus. Dort scheinen die Männer selbstsicherer und erfolgreicher zu sein. Dottoressa Rudas hingegen hat mit einer schweren Identitätskrise zu kämpfen, die vor allem durch ihre Abhängigkeit Lorenzo gegenüber ausgelöst wird. Sie befürchtet sogar, dass Lorenzo sich von ihr abwenden könnte, würde er erfahren, was Oreste getan hat.

> Lorenzo, non isolano, cresciuto a Milano, lontano da questa nostra disgraziata regione di faide e di omertà, figlio di un magistrato, non poteva che condannare e rifiutare ciò che io dalle circostanze venivo costretta almeno formalmente ad accettare.[168]

Lorenzo hingegen ist sich der Ereignisse durchaus bewusst und ist sofort bereit, seinen Vater, der Richter ist, um Hilfe zu bitten, als Oreste verhaftet wird.

Dottoressa Rudas wird gegenteilig zu Lucia Solinas charakterisiert. Sie muss für niemanden Verantwortung übernehmen - ganz im Gegenteil, wird sie selbst von ihrer Mutter noch wie ein Kind behandelt. Die einzigen Sorgen, die sie zulässt sind auf ihre eigene Person bezogen und sie wird als schwache Persönlichkeit dargestellt.

7.3.4.) Eine griechische Tragödie?

Als es schließlich zum Prozess gegen Oreste kommt, erfährt der Leser auf den letzten Seiten des Buches auch, in welcher Zeit sich die Handlung des Romans eigentlich zuträgt (nämlich in den Jahren 1967/1968). Die Geschichte selbst lässt keine Schlüsse darauf zu, ob sie in früheren Zeiten stattfindet oder von aktuellen Ereignissen berichtet. Diese zeitliche Entortung des Romans ist erwünscht und findet noch Verstärkung in der Namensgebung von Personen und Orten. Die Orts- und Personennamen haben oftmals ihren Ursprung in der griechischen Mythologie. Durch diese Rückbindung an die antiken Mythen erhält die Geschichte allgemeine Gültigkeit, ohne auf eine bestimmte Zeit oder einen bestimmten Ort beschränkt zu sein.

Wie bereits erwähnt, wird auch Sardinien nie namentlich genannt. *L'isola* ist durch die zitierten Passagen, die über den Anblick Sardiniens bei der Ankunft auf der Insel mit dem Schiff berichten, charakterisiert. Ebenso werden Pflanzen genannt, die auf Sardinien

[168] Siehe: Gli arcipelaghi, 186.

hinweisen. Der Handlungsplot selbst bietet natürlich auch genügend Verweise. Allerdings ist anzumerken, dass die Blutrache nicht nur in Sardinien eine lange Tradition hegt, sondern auch in anderen Ländern üblich war oder noch immer ist.

Das Dorf, in dem die Handlung spielt trägt den Namen *Dolomè* und existiert in Wirklichkeit nicht. Der fiktive Name lässt allerdings eine Konnotation mit dem Wort *dolore* erkennen, das Schmerz beziehungsweise Leid bedeutet. Und Leid ereignet sich wahrhaftig genug im Laufe des Romans.

Die nahgelegene Stadt Trezene, in der Dottoressa Rudas lebt, findet in der Realität in Maria Giacobbes Geburtsstadt Nuoro Entsprechung. Der Name Trezene hat eine phonetische Ähnlichkeit zu der antiken griechischen Stadt Troizen.

Ebenso sind viele Namen der Personen aus der griechischen Mythologie entnommen und weisen so bereits auf bestimmte Charaktereigenschaften oder mögliche Schicksale voraus.
So entspricht zum Beispiel der Name Giosuè dem biblischen Vornamen Josua, dessen ursprüngliche Bedeutung „Gott ist Hilfe“ ist. Es wird vermutet, dass sich auch der Name Jesus von Josua abgeleitet hat. Josua ist eine Figur des Alten Testaments, die die Israeliten in das Land Kanaan führt. Es erscheint durchaus glaubwürdig, dass der Name Giosuè im Roman mit dem Namen Jesus in Verbindung gebracht werden soll, immerhin erleiden beide zu Unrecht einen barbarischen Tod. Giosuè wir zwar nicht im eigentlichen Sinne verraten, jedoch wartet er vergebens auf seinen Bruder, der eigentlich bei ihm sein sollte, und wird von Antonio Flores nicht beschützt, nachdem er ihm den Weg, den die Diebe genommen haben, verraten hat.

Der Name Oreste entstammt der griechischen Mythologie. Er ist der Sohn des Agamemnon und der Klytaimnestra. Nach langer kriegsbedingter Abwesenheit des Vaters wird dieser bei seiner Rückkehr von Klytaimnestra und ihrem Liebhaber getötet. Daraufhin bittet Orestes Schwester Elektra, Oreste den Mord am Vater zu rächen. Die Parallele zwischen dem Oreste des Romans und seinem antiken Vorbild ist deutlich erkennbar.[169]

Die ältere Schwester Orestes und Giosuès trägt den Namen Cassandra und ist eine sehr wichtige Erzählstimme im Roman, die vor allem die Ereignisse im Haus und die Planung der *vendetta* kommentiert. Wie ihre Namensvetterin aus der griechischen Mythologie ist sie

[169] Vgl. Gerhard Fink. *Who‘s who in der antiken Mythologie.* S.230.

hellsichtig, wird allerdings von niemandem angehört. Cassandra erörtert insgesamt sieben Mal aus homodiegetischer Erzählperspektive die Ereignisse rund um ihre beiden Brüder. Dabei spielen Träume eine wichtige Rolle. Cassandra erinnert sich an einen Traum, den die Mutter, Lucia Solinas, kurz vor der Ermordung Giosuès hatte, indem ein kleines Lamm von einem Falken getötet wird und der somit auf die schrecklichen Ereignisse vorausweist. Durch Cassandra erfährt der Leser auch von einer Vision der Großmutter, die diese beim Beten in der Kirche überkommt. Auch in dieser Vision spielt der Falke, diesmal in Form einer dunklen Regenwolke, eine Rolle. Nachdem die Großmutter dann aus der Kirche hinaustritt, trifft sie direkt auf Giosuès Mörder - *Il Falco*. Cassandra selbst wird von einem Albtraum heimgesucht, in dem sie auf einen Heuboden klettert und diesen voller Stücke von Menschenfleisch vorfindet, die sie zuerst für faule Birnen hielt.
Überhaupt empfindet Cassandra den Racheakt, den ihre Familie plant und die Stimmung, die dadurch herrscht, als äußerst bedrückend. Gleichzeitig steigt ihre Sympathie für den Vater, der nicht in die grausamen Ereignisse verwickelt ist.

Auch Astianatte, der eine unbedeutende Rolle im Roman spielt, hat einen Namensgeber aus der griechischen Mythologie. Astyanax ist der Sohn des trojanischen Königs Hektor und muss bereits in jungen Jahre sterben, nachdem seine ganze Familie ausgerottet wurde und er nicht in Versuchung geraten soll, diese zu rächen.[170] Hier lässt sich keine direkte Parallele im Handlungsverlauf finden, außer das beide eine miserable Kindheit erleben und auf ein unglückliches Leben zusteuern, das früh beendet werden wird.

Die Haushälterin im Hause der Dottoressa Rudas trägt den Namen Eurykleia, ebenso wie die Amme des Odysseus. Ganz dem Vorbild ihrer Namensvetterin verhaftet , kümmert sich Eurykleia liebevoll um den geschwächten Oreste.

Durch den Rückbezug auf die griechische Mythologie wird nicht nur die allzeitige Gültigkeit der Geschehnisse unterstrichen, sondern auch auf den unvermeidlichen Ausgang vorausgewiesen, wie es in einer griechischen Tragödie der Fall ist.

[170] Vgl. Gerhard Fink. *Who‘s who in der antiken Mythologie.* S.60.

7.4.) Arcipelaghi - Der Film

Die Verfilmung eines derart anspruchsvollen Romans stellt eine große Herausforderung dar. Giovanni Columbu ist trotz der schwierigen Voraussetzungen eine angemessene und künstlerisch sehr wertvolle Adaption gelungen.
Der Roman stellt einen Filmemacher vor einige Probleme. Bereits die vielen unterschiedlichen Erzählstimmen sind schwierig umzusetzen. Erschwerend kommt hinzu, dass ein Großteil dieser Erzählstimmen aus homodiegetischer Sicht geschildert werden, deren Transformation in einen Film ein hohes Maß an Kreativität erfordert.

Wie bei jeder Literaturverfilmung, gibt es auch im Falle von *Arcipelaghi* Kürzungen und Änderungen. Manche Personen werden weggelassen, andere werden hinzugefügt. Es kommt auch vor, dass die Charaktereigenschaften einer Person des Buches in den Film übernommen werden und auf die filmischen Charaktere aufgeteilt werden, ohne dass diese Person im Film eine Rolle spielt.

Giovanni Columbu bleibt einerseits der Vorlage sehr treu. Andrerseits verändert er sie in einer Weise, die in der Forschungsliteratur zur Literaturverfilmung oftmals schlichtweg als verpönt gilt. Er verändert nämlich nicht bloß die Chronologie der Geschichte grundlegend, sondern entschließt sich zudem für einen anderen Schluss. Trotzdem kann hier nie und nimmer von einer „verfehlten“ Verfilmung die Rede sein. Ganz im Gegenteil erscheinen die Veränderungen nachvollziehbar und gerade in ihnen ist auch die eigene künstlerische Ausdruckskraft des Regisseurs erkennbar.

Ich denke, es ist offensichtlich, dass Columbu sich mit der Vorlage ausreichend auseinandergesetzt hat und diese auch in dem ihr zu Grunde liegenden Sinne begriffen hat. Die vorgenommenen Veränderungen sind notwendig, um diesen Roman, der aus einem Archipel von Stimmen besteht, überhaupt verfilmbar zu machen. Unter diesen Prämissen kann der Film *Arcipelaghi* als *interpretierende Transformation* im Verständnis Helmut Kreuzers begriffen werden.

Für den Film *Arcipelaghi* gilt Ähnliches wie für den Roman von Maria Giacobbe. Es wird eine „alte“ Geschichte erzählt, die von Diebstahl, Mord und Rache handelt. Jedoch wird diese Geschichte nicht mit den altbekannten filmischen Mitteln dargestellt, sondern bedient sich einer experimentelleren Darstellungsweise. *[...] racconta una storia vecchia di disamistade,*

già sentita mille volte, ma lo fa utilizzando uno stile moderno, assolutamente innovativo nel genere.[171]

7.4.1.) Der Aufbau des Films

Maria Giacobbes Roman *Gli Arcipelaghi* beschreibt bis zu einem gewissen Grad eine chronologische Abfolge der Ereignisse. Zwischen den einzelnen Kapiteln und Erzählstimmen gibt es zwar Vor- und Rückblenden, deren Lücken sich für den Leser erst im Laufe der Lektüre schließen, jedoch fängt die Erzählung am Beginn, das heißt mit der Ermordung Giosuès an. Diese Ermordung löst einer Reihe von weiteren Ereignissen aus, die uns durch verschiedene Erzählstimmen vermittelt werden und endet am „Ende" mit Orestes Verfahren vor Gericht.

Der Film dreht diese Chronologie des Romans um und beginnt demnach mit dem Schluss des Buches, also mit dem Gerichtsprozess, in dem Oreste des Mordes angeklagt ist. Dieser Gerichtsprozess bildet im Film eine Art Rahmenhandlung und Ausgangspunkt, von dem aus sich das restliche Geschehen entwickelt.

Der Reihe nach werden die einzelnen Personen, die in irgendeiner Verbindung zu Oreste oder dem Anführer der Diebesbande standen, verhört und nach ihrem Wissen zu den beiden Morden befragt.
Ausgehend von ihren Antworten im Gerichtssaal, arbeitet der Film durchwegs mit *flashbacks*, die dem Zuseher das Eintauchen in die Erinnerung des jeweils Verhörten erlauben. Durch diese Methode hat Columbu eine adäquate und kongeniale Umsetzung für die vielen homodiegetisch erzählten Passagen des Romans gefunden. Durch diese *flashbacks*, die in die Erinnerung der einzelnen Personen führen, schlüsseln sich die Geschehnisse nach und nach auf. Besonders interessant ist dabei, dass Giovanni Columbu einen Weg gefunden hat, um einen inneren Monolog zu verfilmen. Dabei sieht man die Person, die die Gedanken des inneren Monologs in sich trägt stumm, meistens in einer Halbtotalen Aufnahme abgebildet, während die Stimme dieser Person ihre Gedanken spricht. Auf diese Weise konnten die inneren Befindlichkeiten der Personen auch in den Film übertragen werden. Dieser filmische innere Monolog findet hauptsächlich in den Erinnerungsszenen der einzelnen Personen statt.

[171] Siehe: Antioco Flores: „Fra tradizione e modernità: il nuovo cinema in Sardegna." In: Flores (Hg.). *Nuovo cinema in Sardegna.* S.33.

Durch den ungewöhnlichen Aufbau des Films, der zwischen drei verschiedenen Schauplätzen und Zeitebenen wechselt, nämlich zwischen der Gerichtsverhandlung, dem Viehdiebstahl und dem damit zusammenhängenden Mord an Giosuè und der *vendetta* und ihrer Vorbereitung, ist die Montage von zentraler Bedeutung. Columbu setzt die Montage hier in einer sehr experimentellen Art und Weise ein, die dem Film beinahe avantgardistische Elemente verleiht. So kommt zum Beispiel oft ein rascher Einstellungswechsel mit harten Schnitten zum Einsatz. Zwischen dieser rasch aneinander montierten Bilderfolge, tauchen immer wieder einzelne Einstellungen auf, die eine Art Ruhepol darstellen und in denen oftmals die sardische Landschaft der Barbagia zu bewundern ist. Gewisse Einstellungen und Sequenzen werden auch im Laufe des Films wiederholt. Ihnen wird auf diese Weise eine besondere Bedeutung beigemessen und sie erleichtern auch das Verständnis des Publikums, das mit den Erinnerungen der Personen zwischen den drei Handlungsebenen hin- und herspringen muss.

Den Übergang zwischen den Szenen im Gerichtssaal und den subjektiven Erinnerungen der verhörten Person schafft Columbu manchmal mit Hilfe der Überlappung zweier Tonspuren. So hört man einerseits bereits subjektive diegetische Geräusche aus der Erinnerung, während die Person, zu der diese Erinnerungen gehören noch im Gericht zu sehen ist und andrerseits hört man noch in den Erinnerungssequenzen die Stimmen des Verhörs nachklingen.[172]
Columbu arbeitet auch mit Stimmen, die aus dem Off gesprochen werden, jedoch nicht von einer extradiegetischen Erzählerfigur, sondern ebenso wieder vom „Träger“ der Erinnerung.
Extradiegetische Musik wird sparsam eingesetzt und beschränkt sich auf düstere Klaviermusik. Dafür sind die Geräusche und die Musik, die bei den Szenen der beiden „Festtage“ zu hören sind, an denen jeweils auch die Morde passieren, umso wichtiger.

Giosuè wird Ende Juni am Festtag des San Pietro ermordet. Als der Leichenwagen durch die Stadt fährt, sieht man eine Volkstanzgruppe in der traditionellen Tracht bei ihren Tänzen. Der Mörder Giosuès wird ein halbes Jahr darauf am Festtag des heiligen Antonius ermordet, an dem Freudenfeuer entzündet werden und viele Menschen maskiert auftreten. Auch hier spielen die Geräusche eine bedeutende Rolle, die aber in diesem Fall, ebenso wie die Szenen selbst, diegetisch motiviert sind.

Ebenso wie im Roman die vielen Erzählstimmen, bilden auch im Film die Erinnerungsfragmente der einzelnen Personen ein Archipel an Erinnerungen.

[172] Vgl. Birgit Wagner. *Sardinien. Insel im Dialog.* S.147.

Der Richter erinnert zu Beginn des Prozesses die Anwesenden an ihre Pflicht unbedingt die Wahrheit zu sagen. *Siete testimoni e avete il dovere morale e giuridico di dire la verità. Altrimenti c'è prigione o per chi ci crede l'inferno. Per chi non dice la verità.* Im Laufe der einzelnen Aussagen und Erinnerungen wird jedoch schnell klar, dass diese nie zusammen passen. Die subjektive Erinnerung überführt jede der Aussage als Lüge. Meistens wird jedoch nicht direkt die Unwahrheit gesagt, viel mehr werden Fakten weggelassen oder verschönert. So antwortet zum Beispiel einer der Komplizen von Giosuès Mörder,Ventura Pira, der im Film im Gegensatz zum Roman einen Namen erhält, auf die Frage des Richters, wo er sich am Tag des grausamen Mordes aufgehalten habe, mit den Worten *In Paese.* Diese Aussage ist keine Lüge im eigentlichen Sinn, verschweigt aber trotzdem alles, worum es dem Richter eigentlich geht. Besonders interessant ist diese Szene des Films deshalb, da bereits während dieser halbwahren Aussage Piras, während dieser in einer Halbtotalen Einstellung zu sehen ist, Geräusche von gemeinem Lachen, Schlägen und Tritten zu hören sind, ohne dass diese Misshandlungsszene Giosuès direkt darauf in seiner Erinnerung zu sehen wäre.Auch hier handelt es sich wieder um eine subjektive diegetische Geräuschkulisse. Die Szene aus der diese Geräusche entnommen wurden, ist erst später im Film zu sehen.

Auch als die Männer des Dorfes zum Mörder Giosuès befragt werden, der im Film den Namen Pedru S'Istranzu (Pietro lo Straniero) bekommt, antworten sie mit Ausflüchten und erzählen zwar, dass er des öfteren in der örtlichen Bar anzutreffen sei, aber immer sehr wenig trinke. *Beveva - ma poco.* Was nicht der Wahrheit entspricht, wie jedem der Anwesenden im Gerichtssaal bekannt sein dürfte.

Dass sich der Richter einer derartigen Flut von Lügen gegenüberfindet, wird bereits im Roman angedeutet. In der Rahmenhandlung des Romans, in der immer auf Lorenzo Bezug genommen wird, wird erwähnt, dass dessen Vater Richter war und dass ein Richter auf Sardinien die härteste Schule seiner Karriere durchlaufen würde. *Perchè gli isolani davanti al giudice mentono anche quando dicono la verità e dicono la verità anche quando mentono.*[173] Columbu machte aus diesem Satz den Ausgangspunkt für seinen Film und zeigt so, dass er trotz der radikalen Änderungen, den zeitlichen Ablauf betreffend, den Ausgangstext gut kennt und respektiert und auf seine persönliche kreative Art in das Medium Film umgesetzt hat.

Die einzige Wahrheit der Zeugenaussagen des Films stammt ausgerechnet von Lucia Solinas, die ebenso wie in der literarischen Vorlage mit Lügen und Alibis die Unschuld ihres Sohnes

[173] Siehe: Gli arcipelaghi, S.13.

Orestes beweisen möchte. Sie sagt vor Gericht aus, dass Oreste Pedru S'Istranzu nicht getötet haben kann, da er sich bereits am früh am Morgen des Heiligen Antonius - Festes auf dem Weg zum Haus der Dottoressa Rudas befand. Lucia Solinas lügt mit dieser Aussage nicht, denn wie am Ende des Films klar wird, ist es sie selbst, die Rache am Tod von Giosuè übt. Für den Zuseher kommt diese Handlungswende plötzlich, da er lange im Glauben gelassen wird, Oreste feuere den tödlichen Schuss ab. Man sieht nämlich Oreste beim Festumzug mit der Pistole in der Hand, die er mehrmals auf den Mörder seines Bruders richtet, dann jedoch wieder sinken lässt. Als er die Pistole abermals auf sein Opfer richtet, ertönt ein Schuss und man sieht wie Oreste zusammenzuckt. Wenn man den Film sehr aufmerksam betrachtet, erinnert man sich vielleicht an eine Einstellung, die ein wenig früher gezeigt wurde, in der man sieht, wie Lucia Solinas zwei Pistolen aus dem Bettkasten nimmt. Dieselbe Einstellung wird später noch einmal gezeigt und mit Lucia Solinas Erinnerung an ihre Tat verknüpft, während sie vor Gericht aussagt.
Durch diese Abwandlung des Schlussteils wird das Bild der starken Frau aus dem Roman noch zusätzlich verstärkt. Dazu gehört auch die eindrucksvolle Szene, in der die Waffe, die Giosuès Tod rächen soll, von den Händen der Großmutter über die Hände Lucia Solinas schließlich Oreste gereicht wird, der mit dieser das Haus verlässt.

Der Film endet ebenso wie der Roman mit dem Freispruch Orestes. Während der Roman die Handlung chronologisch ablaufen lässt, schließt sich im Film ein Kreis, da dieser ja bereits mit dem Gerichtsverfahren beginnt.

7.4.2.) Die Personen

Besonders oft kommt es bei der Transformation eines Stoffes von einem Medium in ein Anderes zu Änderungen, die die Personen betreffen. Üblicherweise werden bei einer Verfilmung Nebenfiguren weggelassen, da sie für den eigentlichen Handlungsverlauf nicht von Bedeutung sind. Auf der anderen Seite können aber auch Charaktere hinzugefügt werden. Im Falle der filmischen Transformation des Romans *Arcipelaghi* kommt beides vor. Columbu reduziert Personen, die im Roman eine große Rolle spielen auf ein Minimum und „erfindet" dafür selbst zusätzliche Charaktere. Auffallend ist, dass sich Charaktereigenschaften von Personen, die für die Umsetzung des Films weggelassen werden, in anderen Figuren wiederspiegeln.

Giovanni Columbu behält die „sprechenden“ Namen der Figuren des Romans bei, da sie ja auch im Film Aufschluss über Charakter und Schicksal bieten.

Die Rolle des Giosuè im Film entspricht ungefähr der des Romans. Da seine Gedanken im Roman dem Leser aus auktorialer Sicht näher gebracht werden und er zu Beginn des Films, bei der Gerichtsverhandlung, schon lange ermordet worden ist, kann es im Gegensatz zu den anderen Figuren keine subjektive Erinnerung geben. Giosuè bewegt sich stillschweigend zwischen der Hütte, in der sich die Herde befindet und ihrer näheren Umgebung, in der er schließlich die Diebe erblickt. Hinzu kommt noch, dass er natürlich alleine die Tiere hütet und so niemanden hat, mit dem er sprechen könnte. Der Zuseher beobachtet Giosuè also zum größten Teil von außen. Trotzdem ist seine Langeweile und später, nach der Morddrohung durch Pedru S‘Istranzu, seine Angst spürbar. An dieser Stelle wendet Columbu die bereits erwähnte filmische Methode des inneren Monologs an, bei dem man Giosuès Stimme hört, die die Mutter bittet, ihn doch zu holen, so wie sie es versprochen hat, während er selbst stumm an die Hauswand gelehnt, gezeigt wird.
Columbu ändert auch die Todesursache Giosuès ab. Im Film wird ihm mit dem Henkel einer abgebrochenen Weinflasche eine tödliche Wunde am Hals zugefügt, während *Il Falco* ihm im Roman die Zunge herausschneidet.
Auch in der Tierwelt gibt es, wahrscheinlich aus ästhetischen Gründen, Änderungen. Die Diebe stehlen keine Kühe, sondern Pferde und Giosuè hütet Kühe an der Stelle von Schweinen.
Der Charakter des Oreste weist bereits einige Veränderungen zur Vorlage auf. Zum einen ist Oreste im Film deutlich älter als Giosuè. Im Roman werden sie als Zwillinge beschrieben. Zum anderen ist er nicht der ruhige, kränkelnde Junge, der Tag für Tag mit seiner Großmutter vor dem Ofen sitzt und sich nur mit Gebeten und Hausarbeit beschäftigt. In der Umsetzung ist er viel mehr ein selbstbewusster junger Mann, dessen Leidenschaft die Literatur ist und der auch selbst Gedichte verfasst, nicht zuletzt, um seine Trauer über den Tod seines Bruders zu verarbeiten. Auch wenn sie im Film keine Zwillingsbrüder sind, gibt es zwischen den beiden eine enge Verbindung. Nachdem Giosuè von Pedru S‘Istranzu bedroht wurde, sieht man eine kurz dauernde Einstellung, die Orestes Gesicht zeigt, während er den Namen seines Bruders ausspricht. Umgekehrt sieht man in der darauf folgenden Einstellung Giosuè, der verängstigt „Oreste“ murmelt. Oreste spürt also, dass etwas nicht in Ordnung ist.

Die Figur der *dura madre*[174] Lucia Solinas ist der des Romans weitgehend ähnlich. Die Unterschiede Lucia Solinas betreffend sind weniger an Charaktereigenschaften festzuhalten, als viel mehr an Handlungsänderungen. Wie bereits erwähnt, ist sie diejenige, die den Tod ihres Sohnes rächt. Allerdings ist es auch sie, die Giosuè ermordet auffindet.
Columbu lässt im Film Lucia Solinas und die Mutter Astianattes, die im Roman den ermordeten Jungen findet, zu einer Person verschmelzen. Die Mutter Astianattes wird im Roman als arm beschrieben. Ihren Lebensunterhalt verdient sie durch Pflücken von Obst und durch das Backen von Brot in den Häusern der Reichen.
Im Film ist es Lucia Solinas, die in einer Bäckerei arbeitet und wegen des bevorstehenden Festes des S. Pietro Überstunden machen muss und daher Giosuè nicht wie versprochen abholen kann.
Astianattes Mutter entdeckt im Roman nicht nur den toten Giosuè als Erste, sondern kann auch ganz genau erkennen, wer die Mörder waren. Diese unfreiwillige Zeugenschaft fällt im Film einer „neuen" Figur zu, die im Roman nicht vorkommt. Barbara, eine alte Frau, bestellt gerade ihre Felder, als sie einen Schuss hört. Als wenig später Pedru S'Istranzu mit seinen beiden Komplizen in ihrer Nähe vorbeikommt, kann sie sich gerade noch rechtzeitig verstecken und bekommt aus den Gesprächsfetzen, die sie hört mit, dass Pedru der Mörder war. Barbara ist im Film auch diejenige, die Lucia Solinas Verdacht, die Diebe und somit Mörder ihres Sohnes betreffend, mit einem Nicken bestätigt.

Die Rolle der Cassandra findet im Film keine Umsetzung, obwohl sie im Roman eine der wichtigsten Erzählstimmen ist. Die Transformation dieser räsonierenden Figur, die ausschließlich eine beobachtende Funktion hat und selbst nie aktiv an der Handlung beteiligt ist, wäre auch schwer umzusetzen gewesen. An Stelle der älteren Schwester, bekommen Oreste und Giosuè eine jüngere mit dem Namen Daniela. Trotzdem behält sie zu einem Teil die voraussehenden Fähigkeiten Cassandras. Am Morgen des Festtages zu Ehren des S. Pietro, tanzt sie mit der Großmutter im Wohnzimmer. Ungefähr zum selben Zeitpunkt wird Giosuè ermordet. Plötzlich hält Daniela in ihrem Tanz inne und wirkt betrübt, so als spüre sie, dass etwas nicht in Ordnung ist. Dieses Gespür für das Unglück des Bruders ist, wie bereits erwähnt, auch bei Oreste zu finden.

Auch Zia Caterina, wie die Großmutter im Film genannt wird, spielt eine wesentliche Rolle für den Handlungsverlauf. Sowohl im Buch als auch im Film ist sie diejenige, die Lucia Solinas bestärkt, die *vendetta* selbst in die Hand zu nehmen. Im Film äußert sich das in der

[174] Vgl. Birgit Wagner. *Sardinien. Insel im Diskurs.* S.144.

Frage: *„Cosa fai? Non fai niente?“,* während sie im Roman behauptet *Come è vero Dio, qualcuno cancellerà col sangue queste lacrime.*[175]

Der Vater der Familie Solinas, dem im Roman eine unbedeutende Rolle zufällt, wird im Film ganz weggelassen und für tot erklärt.

Der Bestohlene Antonio Flores wird sowohl im Film als auch im Roman als ein tatkräftiger Mann dargestellt, der nach den Werten des *codice barbaricino* handelt und sein Eigentum schützt. Im Film genügen allerdings bereits Drohungen, um Giosuè zum Reden zu bringen, während er ihn im Roman zuerst in einen Brunnen tauchen muss. Die Darstellung einer derartigen Foltermethode in Medium Film würde aber mit Sicherheit drastischer wirken, als das bei einer Beschreibung im Roman der Fall ist und wurde möglicherweise aus diesem Grund weggelassen. Genauso wenig wird die Ermordung Giosuès explizit dargestellt. Die grausame Tat wird durch diese Auslassung ohnehin nicht abgeschwächt. Flores wird auch in der Verfilmung von heftigen Gewissensbissen geplagt, die vor allem daraus resultieren, dass er Giosuè versprochen hat, ihn zu beschützen, als dieser ihm die Namen der Diebe und ihren eingeschlagenen Weg verriet. Als sich Flores jedoch seine Pferde wieder geholt hat und abermals an Giosuès Hütte vorbeireitet, ist ihm der Junge egal, obwohl ihn sein Sohn sogar noch an ihn erinnert.
Im Roman sind Flores‘ Gewissensbisse ebenfalls vorhanden, allerdings in abgeschwächter Form, da er Giosuè keinen anschließenden Schutz verspricht.

Die Figur des Astianatte aus dem Roman fällt im Film mit Flores‘ Sohn zusammen. Dieser hört auf den Namen Astianatte und wird ebenso wie im Roman als wenig tapfer dargestellt. Als Lucia Solinas im Hause Flores‘ fragt, ob Astianatte gesehen habe, wer denn die Diebe waren, stellt sich Astianatte dümmer als er ist und beharrt darauf, dass er die Diebe nicht erkennen konnte, da sie maskiert waren. Durch sein Verhalten fällt er auch im Film in die Ungnade seines Vaters.

Der Mörder Giosuès, der in der Vorlage *Il Falco* genannt wird, bekommt im Film den Namen Pietro Lampis. Bei den Dorfbewohnern ist er unter Pietro Lo Straniero beziehungsweise auf Sardisch Pedru S‘Istranzu bekannt. Dieser Name weist darauf hin, dass er nicht aus dem Dorf stammt. Er wird wie im Roman als brutal und primitiv dargestellt, der Scherze auf Kosten seiner Mitbürger macht und seine Tage in der örtlichen Bar verbringt. Im Film wird deutlich

[175] Siehe: Gli arcipelaghi, S.51.

gemacht, dass jeder der Dorfbewohner ahnt, dass nur er diesen grausamen Mord verübt haben kann. Niemand möchte diesen Verdacht aber laut aussprechen, da zu große Angst vor dem eigenen Schicksal herrscht. Die Adaption des Namen *Il Falco* in den Film hätte auch wenig Sinn gemacht, da dieser im Roman stark symbolbehaftet ist. Lucia Solinas hat einen Traum, in dem sie sieht, wie ein junges Schaf von einem Falken gerissen wird, ebenso kommt in der Version der *nonna* ein Falke vor. Auf die Transformation der Trauminhalte hat Giovanni Columbu verzichtet, daher würde auch die Beibehaltung des Namen *Il Falco* wenig Sinn ergeben.

Die im Roman namenlos gebliebenen Komplizen erhalten im Film die Namen Ventura Pira und Raffaele Mura. Interessant ist hier der innere Konflikt von Raffaele Mura, der nach der grausamen Tat Pietro Lampis zutiefst verabscheut, sich aber gleichzeitig stark an ihn gebunden fühlt und kaum von seiner Seite weichen kann. Da er im Film die erste Zeugenaussage macht, taucht der Zuseher auch bald in seine Erinnerung ein und kann diesen Konflikt bereits erkennen. Raffaele Mura steht an eine Hauswand gelehnt und beobachtet, wie die Leiche seines Komplizen, der kurz zuvor von Lucia Solinas erschossen wurde (was erst am Ende des Films deutlich wird) geborgen und in einem Sarg abtransportiert wird. Gleichzeitig lauscht man seinem inneren Monolog, in dem er sich sowohl an die guten als auch an die schlechten Seiten seines Kumpanen erinnert. In dieser Anfangssequenz ist die Montage, wie auch der Einsatz der Beleuchtung und der Geräusche besonders bemerkenswert. Raffaele Mura wird eine Einstellung lang komplett beleuchtet, während sich der Rest der Sequenz im nächtlichen Regen düster präsentiert. Auch der darauf folgende Schnitt ist besonders hart und schneidet beinahe das letzte Wort seines inneren Monologs ab.

Columbu fügt neben Barbara, die die Diebe unmittelbar nach der Ermordung Giosuès belauscht, noch eine weitere, namenlose, Figur ein. Ein älterer Mann, der immer im Dorf anzutreffen ist und alle Geschehnisse genau beobachtet. Da er sich ein wenig merkwürdig verhält, schenkt ihm niemand Beachtung. Er ist es jedoch, der Lucia Solinas die Namen der Diebe verrät und sie auffordert Barbara aufzusuchen, da diese mehr weiß.

Die Familie der Dottoressa Rudas, die in der Vorlage das letzte Drittel der Erzählung dominiert, wird in der Transformation auf ein Minimum beschränkt. Der persönliche Konflikt von Angela, wie Dottoressa Rudas im Film genannt wird, wäre auch schwer umzusetzen und beschränkt sich nur auf die Frage, ob sie vor Gericht aussagen soll oder nicht. Wie in der

Vorlage entschließt sie sich dazu und beschreibt Oreste als angenehmen Gast, der niemals zu einer so grausamen Tat fähig wäre.
Oreste wird auch im Film freigesprochen. Am Ende des Films sieht man ihn gemeinsam mit seiner Mutter in der Kirche vor der Statue des heiligen Georg stehen. Diese Statue bekommt im Film symbolischen Charakter, da der heilige Georg in der Legende als Drachentöter bekannt ist und somit auch wie Lucia Solinas und Oreste gegen das Böse kämpft.

7.4.3.) Die Konkretheit des Films

Während sich Maria Giacobbe in ihrem Roman bemüht hat, die Handlung zu entorten, um ihr so zu einer Allgemeingültigkeit zu verhelfen, arbeitet Giovanni Columbu bei seiner Transformation um einiges konkreter. Der Film wurde an Originalschauplätzen und mit Laienschauspielern gedreht, was ihm bereits einen dokumentaristischen Zug verleiht. Zusätzlich zeigen einige Szenen Ausschnitte von traditionellen sardischen Volksfesten. Diese Feste, wie zum Beispiel das Fest des heiligen Antonius, an dem Pietro Lampis ermordet wird, sind zwar narrativ motiviert, tragen aber trotzdem zur Konkretisierung des Geschehens bei und lassen auch die jahrelange Erfahrung Columbus als Dokumentarfilmemacher erkennen. Durch diese Verknüpfung mit der Handlung unterscheiden sich die Darstellungen der Feste grundlegend von Dokumentationen, die für touristische Zwecke konzipiert wurden. Die Tragik der Ermordung Giosuès trübt die Freude der traditionellen sardischen Tänze am Festtag des S. Pietro und die mit Kohle beschmierten Gesichter, auf die die Freudenfeuer am Fest des Heiligen Antonius Schatten werfen, wirken schlichtweg unheimlich und passen so zur übrigen Stimmung, die an dem Tag herrscht.

Sardinien als Ort der Handlung ist also eindeutig zu erkennen. Die Szenen des fiktiven Dorfes Dolomè aus dem Roman wurden in dem real existierenden Dorf Ovodda gedreht. Die Panoramaaufnahme von Ovodda ist dabei ein wichtiger Bestandteil des Films, der immer wieder kehrt und die Handlung so für kurze Zeit zum Stillstand bringt. Als starker Kontrast zu dem idyllisch wirkenden Dorf Ovodda und seiner Umgebung, der harschen aber trotzdem schönen Landschaft der Barbagia, wirkt die einzige Aufnahme der Stadt Nuoro, die hauptsächlich aus mehrstöckigen „Betonklötzen“ besteht und bei weitem moderner anmutet, als das Dorf Ovodda.

Es ist schwierig festzustellen, in welchem Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts die Handlung des Films angesetzt ist, da es sehr wenige Anhaltspunkte gibt. Autos, die im Film zu sehen sind

und die Kleidung der Kinder lassen möglicherweise auf die 90er Jahre schließen, können aber auch, wenn man die ärmlichen Verhältnisse des Dorfes betrachtet, auf die Entstehungszeit des Films, sprich auf das Jahr 2001 zutreffend sein. Columbu hat die Handlung also näher an die Gegenwart gebracht, als das bei Maria Giacobbe der Fall war, die die Handlung in das Jahr 1968 zurückversetzt hat, möglicherweise um keinen Bezug zur Gegenwart mehr aufkommen zu lassen.

Durch die Arbeit mit Laienschauspielern, die fast ausschließlich auf Sardisch sprechen, wirkt der Film sehr authentisch. Das Italienische wird nur vor Gericht verwendet, wobei anzumerken ist, dass der Richter zwei Mal auf das Sardische zurückgreift. Einmal gleich zu Beginn, als er alle Anwesenden auffordert ausschließlich die Wahrheit zu sagen und im Falle einer Lüge mit Gefängnis beziehungsweise Hölle droht. Diese Mahnung zur Wahrheit wiederholt er, nachdem er sie auf Italienisch ausgesprochen hat, auch auf Sardisch. Ebenso spricht er auf Sardisch, als er Oreste die entscheidende Frage stellt, ob er sich am Mord von Pietro Lampis schuldig bekennt.

Die Laienschauspieler weichen in ihrem Aussehen natürlich vom gängigen Schönheitsideal, wie man es aus anderen italienischen Filmproduktionen und vor allem aus dem Hollywood-Kino kennt, ab und verleihen genau dadurch dem Film seine große Authentizität und Überzeugungskraft, die nicht zuletzt auch durch die herausragende schauspielerische Leistung hervorgebracht wird. Besonders eindrucksvoll präsentiert sich Pietrina Menneas, die die Rolle der Lucia Solinas spielt.[176]

7.5.) Die Analyse der Literaturverfilmung an Hand zweier ausgewählter Szenen

Nachdem ich nun Roman und Film analysiert habe und bereits auf die Änderungen, die sich durch die Transformation ergeben haben, eingegangen bin , möchte ich nun noch einmal explizit auf den kreativen Transformationsprozess, der bei der Adaption eines so experimentell erzählten Romanes notwendig ist, eingehen. Dafür habe ich die Eingangssequenz des Films bis zu Giosuès Ermordung gewählt und mit der literarischen Vorlage verglichen. Ebenso bin ich mit der Buß-Szene des Antonio Flores verfahren, da hier besonders deutlich wird, wie dessen literarische Erinnerung künstlerisch wertvoll in einen Film transformiert wurde.

[176] Vgl. Birgit Wagner. *Sardinien. Insel im Diskurs.* S.144.

7.5.1.) Giosuès Ermordung

Ausgangspunkt im Film ist der Gerichtssaal. Man sieht Oreste in einer Halbtotalen Einstellung. Die nächste Einstellung zeigt zum ersten Mal den Richter, von dem man bis zu diesem Zeitpunkt nur die Stimme gehört hat. Der Richter wendet sich an Raffaele Mura und fragt ihn, ob er am Tag von Giosuès Ermordung, den nunmehr ebenfalls getöteten Pietro Lampis gesehen hat. Der Komplize verneint diese Frage. Die filmische Erzählung taucht nun in Muras Erinnerungsstrom ein, wodurch sofort ersichtlich wird, dass er zuvor gelogen hat. Seine Aussage wird durch seine Erinnerung der Lüge überführt. Die nächste Einstellung zeigt zum ersten Mal eine Panoramaaufnahme des Dorfes Ovodda. Dieselbe Einstellung wird im Laufe des Films noch einige Male wiederholt. In der folgenden Einstellung befindet man sich wieder in Muras Erinnerung. Man sieht, wie er sich in einer Bar mit Lampis über den bevorstehenden Diebstahl unterhält und ihm erklärt, dass alles vorbereitet sei. Unter den übrigen Gästen der Bar befindet sich auch Antonio Flores, dem sie kurz darauf die Pferde stehlen werden. Durch die Fragen des Richters weiß der Zuschauer bereits, dass es sich um den Tag des heiligen Pietro handelt, dessen Datum Ende Juni anzusiedeln ist. Viele Menschen tragen an diesem Tag traditionelle Tracht. Columbu unterstreicht diesen Aspekt, in dem er zwei Kinder zeigt, die traditionell gekleidet vor der Kamera posieren.

In der darauf folgenden Einstellung sieht man, wie Mura sich dem zweiten Komplizen nähert, der so in die Handlung eingeführt wird.
In der nächsten Sequenz befinden wir uns wieder vor Gericht, wo der zweite Komplize, Ventura Pira, verhört wird. Während er auf die Fragen des Richters mit Lügen und Halbwahrheiten antwortet, hört man bereits Geräusche, höhnisches Gelächter und Tritte, aus seiner Erinnerung, während er selbst noch vor Gericht sitzt. Durch die Fragen des Richters erinnert sich Pira wieder an den Beginn des Verbrechens und dieses kann durch seine Erinnerung auch dem Zuschauer vermittelt werden.
Die drei Diebe fahren in einem Auto zu Flores‘ Hof, wo sie sich nach den geeigneten Pferden umsehen. Die Aufnahmen im Auto und aus dem Auto heraus sind stark verwackelt, was auf die Verwendung einer Handkamera schließen lässt.
Während sich die Diebe noch im Stall aufhalten, sieht man, wie sich jemand Flores‘ Haus mit einem Mofa nähert. Daraufhin setzt Columbu die alternierende Montage ein, die schnell zwischen den Aufnahmen im Stall und dem sich nähernden Mofa hin- und herwechselt. Nach einem harten Schnitt sieht man, wie Astianatte von den bewaffneten Dieben am Küchenstuhl gefesselt wird.

Daraufhin gibt es einen großen Zeitsprung in der Handlung, die sich nun in Astianattes Erinnerung befindet. Astianatte erinnert sich an den Besuch von Lucia Solinas, als diese Auskunft über die Diebe erhalten wollte. Diese Erinnerung wird nicht durch die gerichtliche Rahmenhandlung eingeleitet und erfordert somit noch mehr Konzentration vom Publikum, da sie sich ja auch durch einen Flash-Forward präsentiert.
In der nächsten Einstellung springt die Erzählebene wieder auf den Diebstahl zurück. Man sieht die Diebe mit den Pferden davonreiten. Nach einer Landschaftsaufnahme der Barbagia kommt Giosuè ins Bild. Er schlendert gelangweilt auf einer Wiese umher, die Sonne steht bereits tief. Nun wird zwischen den reitenden Dieben und Giosuè hin - und hergeschnitten. Giosuè geht gedankenverloren direkt auf die Kamera zu. Er kommt immer näher, man hört die Grillen zirpen. Plötzlich bleibt er stehen und seine Augen weiten sich vor Schreck. Er hat etwas gesehen. Auf diese Einstellung folgt ein harter Schnitt.

Daraufhin gibt es abermals einen Zeitsprung. Man sieht Lucia Solinas zusammengekauert weinen, während ihr Zia Caterina Mut zuspricht.

In der nächsten Einstellung hört man Lucia Solinas Aussage vor Gericht. Sie erklärt, warum Giosuè alleine in der Hütte war. Während sie erzählt, sieht man Giosuè im Stall die Kühe füttern. Lucia Solinas erzählt von ihrer Arbeit in der Bäckerei und der Film befindet sich kurz darauf auch schon in ihrer Erinnerung, die sie beim Brotbacken zeigt.

Nun folgen eine Reihe kurzer Einstellungen. Man sieht Giosuè, der vor der Hütte wartet. In der nächsten Einstellung sieht man Oreste, der Daniela und Zia Caterina aus einem Buch vorliest. Daraufhin wird wieder Lucia Solinas beim Brotbacken gezeigt. In der folgenden Einstellung geht Giosuè von der Hütte weg und macht sich auf den Weg über die Wiese, die zu seinem Verhängnis werden wird. Durch diese kurzen Einstellungen wird das Gefühl von Gleichzeitigkeit vermittelt.
Nach einem Schnitt ist wiederum Lucia Solinas vor Gericht zu sehen. Daraufhin die Diebe auf galoppierenden Pferden. Darauf folgend wieder Giosuè auf der Wiese. Nun ist auch der Zeitpunkt gekommen, in dem er die Diebe erblickt und kurz darauf auch von ihnen entdeckt wird. Giosuè läuft so schnell er kann wieder zu seiner Hütte zurück.

Die folgende Einstellung zeigt Oreste, aufgenommen in einer Halbtotalen Einstellung, der laut Giosuès Namen ausspricht. Er scheint zu spüren, dass etwas nicht in Ordnung ist.

Giosuè ist wieder bei seiner Hütte angekommen und sieht bereits Pietros Pferd am Zaun angebunden stehen.

Nun arbeitet Columbu wieder mit der Technik der alternierenden Montage. Es werden abwechselnd Oreste und Giosuè gezeigt. Oreste betrachtet Fotos, die Giosuè an seinem Geburtstag und bei einem Radrennen zeigen. Giosuè blickt sich währenddessen suchend nach Pietro Lampis um. Dieser kommt auf Giosuè zu und fängt an, ihn zu bedrohen. Interessant ist hier die Kamerführung. Giosuè wird von oben nach unten gefilmt und wirkt dadurch sehr klein, während Lampis von unten nach oben gefilmt wird und dadurch noch riesiger wirkt.

Die nächste Einstellung zeigt abermals Lucia Solinas vor Gericht und damit ihre Erinnerung an darauf folgenden Morgen, als sie Giosuè abholen wollte. Man sieht sie und Oreste im Auto. Oreste liest ein Gedicht vor, in dem es um Verbrechen und Mord geht und das Lucia Solinas so nervös macht, dass sie ihn bittet, nicht weiter zu lesen.

In der nächsten Einstellung sieht man die Verbrecher von der Hütte weggehen, nachdem sie Giosuè ermordet haben.
Auch hier entsteht wieder ein Gefühl von Gleichzeitgkeit, wodurch die Tragik des Mordes ein noch größeres Ausmaß annimmt, da Lucia Solinas nur ein wenig zu spät gekommen ist.
Nun gibt es abermals einen Zeitsprung in die Zukunft, in dem man sieht, wie Oreste selbst ein Gedicht verfasst, in dem er um seinen Bruder trauert.
Als sie schließlich bei der Hütte ankommen, entdeckt Lucia Solinas ihren toten Sohn und bricht weinend zusammen.

An diesem Beispiel lässt sich gut erkennen, wie die verschiedenen Erinnerungsfragmente des Romans, die sich im Gegensatz zum Film in chronologischer Abfolge präsentieren, durch eine radikal fragmentierte Montage in den Film umgesetzt wurden. Zwischen den verschiedenen Zeitebenen wird kontinuierlich gewechselt. Columbu verwandelt die subjektiven Erinnerungen des Romans, in Erinnerungen, die durch die Fragen des Richters motiviert sind, um. Diese Erinnerungsteile werden dann sichtbar gemacht und die dazugehörenden Aussagen als Lügen entblößt. Columbu filmt nicht eine Erinnerung nach der anderen ab, sondern lässt sie ineinander übergehen, so lange bis sich die ganze Wahrheit für den Zuschauer erschließt. Die Reihenfolge der einzelnen Erinnerungen im Film wird im Gegensatz zur Vorlage radikal abgeändert, so ist zum Beispiel Antonio Flores Stimme eine der ersten des Romans, während dessen Erinnerung im Film erst ganz am Ende vorkommt.

Columbu hat allerdings das Symbol des Mondes aus der literarischen Vorlage übernommen, der als unheimlicher Wächter Giosuès schlimme Stunden nach der Drohung beleuchtet. Im Roman klingt das folgendermaßen:

> La luna infilava la sua spada lucente nella capanna. Una spada che era un serpente bianco e silenzioso. Strisciava nella polvere, gli lambiva i piedi. lo cercava, lo illuminava. Dove nascondersi? Dove fuggire?[177]

Im Film wird ein großer unheimlich wirkender Mond gezeigt, der symbolischen Charakter hat und auf nahendes Unglück hinweist.

7.5.2.) Antonio Flores‘ Reue

Sowohl im Roman als auch in der filmischen Umsetzung trifft Antonio Flores zum Teil die Schuld an Giosuès Ermordung. Im Roman wendet er sogar eine Foltermethode an, um Giosuè zum Reden zu bringen. Er taucht den Jungen in einen Brunnen. Um sein Gewissen zu beruhigen, redet er sich ein, dass er ihm ja nicht wirklich schaden wollte und dass er im Anschluss sogar ein Feuer für ihn entfacht hat, damit sich Giosuè keine Lungenentzündung holen würde.

> Ma forse io non avevo diritto, io, di costringerlo ad aiutarmi? Non era forse il mio, frutto del mio sudore e del mio sangue, quel bestiame che inseguivo e le cui tracce si confondevano e minacciavano di perdersi, proprio lì, davanti alla sua capanna?[178]

Schließlich versucht er sich sogar selbst davon zu überzeugen, dass er das eigentliche Opfer war. *Io in quella situazione ero la vittima e l‘offeso e ho fatto solo ciò che era necessario per difendermi.*[179]

Wie adaptiert nun Giovanni Columbu diese Gewissensbisse, die sich ja ausschließlich innerlich vollziehen? Ausgegangen wird wieder von einer Szene vor Gericht, in der Antonio Flores natürlich lügt, indem er behauptet den Jungen am Tag des Diebstahl nicht gesehen zu haben. Man hört bereits die Tonspur der nächsten Einstellung, die eine Karfreitagsprozession zeigt, bei der Flores, als Büßer, das Kreuz trägt. Die gesungene Litanei der Karfreitagsprozession, die bereits zu hören ist, bevor sie zu sehen ist, da sie der Erinnerung

[177] Siehe: Gli arcipelaghi. S.24.
[178] Siehe: Gli Arcipelaghi. S.121.
[179] Siehe: Gli arcipelaghi, S.121.

Flores‘ entspringt, kann als subjektiver diegetischer Ton bezeichnet werden.[180] Man sieht nun abwechselnd die Szenen der Prozession, bei der zwischen der Litanei der Prozessionsteilnehmer immer wieder ein innerer Monolog Flores‘ zu hören ist, der in bruchstückhaften Gedanken jede Schuld von sich weist, was im Gegensatz zu seiner Rolle als Träger des Kreuzes steht. Mit dieser Sequenz wechselt sich die Szene im Gerichtssaal und die persönliche Erinnerung an den Tag des Diebstahls, an dem er Giosuè bedroht hat, ab. Auch in Flores‘ Erinnerung erscheint der unheilbringende blaue Mond wieder.
Die Karfreitagsprozession kommt in der literarischen Vorlage nicht vor, stellt sich allerdings für die filmische Adaption als besonders geeignet dar, da sie großen symbolischen Wert besitzt.

7.6.) Fazit

Ich habe mich bei der Analyse der literarischen Transformation des Romans *Gli Arcipelaghi* an einem narratologisch orientierten Ansatz orientiert. Ich bin der Meinung, dass sich dieser für den vorgestellten Film besonders gut eignet, da sich der Ausgangstext *Gli arcipelaghi* einer ungewöhnlichen Erzählstruktur bedient, die nicht besonders leicht für das Medium Film zu adaptieren ist. Giovanni Columbu hat dafür jedoch eine äußerst gelungene Lösung gefunden.

Viele narratologisch orientierten Ansätze gehen davon aus, dass das Grundgerüst des literarischen Ausgangstextes unbedingt beibehalten werden müsse.[181] McFarlane bezeichnet dieses Grundgerüst als distributionale Funktion eines Textes, das immer adaptiert werden muss. Ulrike Schwab bezeichnet die Grundstruktur des Textes in Anlehnung an Chatman beziehungsweise Genette als *story* oder *histoire.* Auch sie behauptet, die Übernahme sei für eine gelungene Verfilmung erforderlich.
Giovanni Columbu widerspricht in seiner filmischen Adaption *Arcipelaghi* diesen Forderungen. Er verändert die Grundstruktur des Romans von Grund auf. Sein Film beginnt mit dem Gerichtsprozess Orestes, mit dem der Roman endet. Im Film wird zwischen drei verschiedenen Zeitebenen gewechselt, wobei der Prozess vor Gericht eine Art Rahmenhandlung darstellt, auf die immer wieder zurückgegriffen wird. Der Roman hingegen entwickelt sich in chronologischer Abfolge. Doch Columbu stellt nicht nur die Struktur der

[180] Vgl. Birgit Wagner. *Literatur und Film in Italien - eine Beziehungsgeschichte.* Skriptum zur Vorlesung, gehalten im Sommersemester 2008. Kap. 9. S.5.
[181] Vgl. Kapitel 5.1.

literarischen Voralge um, er verändert auch ihren Schluss. Nicht Oreste tötet den Mörder seines Bruders, sondern seine Mutter Lucia Solinas.
Trotz all dieser vorgenommenen Änderungen in der Grundstruktur des Romans, bleibt die filmische Adaption ihrer Vorlage treu. Die bedrückende Atmosphäre, die im Text vorherrscht, wird gelungen umgesetzt, so ist zum Beispiel Giosuès Angst auch im Film deutlich spürbar, obwohl es ja keine Möglichkeit für den Zuseher gibt, in seine Erinnerung einzutauchen.
Die Änderungen, die die Personen betreffen, erscheinen für den Film alle logisch und nachvollziehbar zu sein. Da der persönliche Konflikt der jüngeren männlichen Dorfbewohner mit den alten Traditionen in den Hintergrund rückt, ist es auch möglich, Oreste im Film von Anfang an als tapfer, und als sicher in seiner jungen Männlichkeit ruhend, darzustellen. Deswegen ist es auch nicht notwendig, ihn den Rachemord verüben zu lasse.

Um den vielen verschiedenen Erzählstimmen des Romans, die hauptsächlich aus homodiegetischer Perspektive geschildert werden, gerecht zu werden, bedient sich Columbu zweier Möglichkeiten. Es kommt häufig vor, dass zwei sich überlappende Tonspuren verwendet werden, so dass bereits während der Gerichtsverhandlung, ein diegetischer Ton aus der Erinnerung der betreffenden Person zu hören ist. Auch der umgekehrte Fall kommt vor, während man sich in der subjektiven Erinnerung einer Person befindet, hört man bereits die Stimme des Richters, die wieder zur Rahmenhandlung zurückführt.
Giovanni Columbu bedient sich auch oft des in der Sekundärliteratur zur narratologisch orientierten Adaptionsanalyse genannten filmischen Pendants des literarischen inneren Monologs. Dabei ist eine Figur des Films stumm im Bild zu sehen, während die Stimme dieser Figur aus dem Off zu hören ist. Die Erzählstimme des aus dem Off kommenden Textes ist also keinem neutralen Erzähler zuzuordnen, sondern gehört immer zu der Person, die zu diesem Zeitpunkt im Bild zu sehen ist.

Der Film wird nicht aus der Sicht einer bestimmten Figur erlebt- es gibt also keinen filmischen Erzähler. Dem Erzähler eines literarischen Textes kommt somit die Tätigkeit der Kamera am nächsten.

Der Mond, der sowohl im Roman als auch im Film, auf ein bald eintretendes Unglück vorausweist, wurde von Columbu in den Film übernommen. Auf die Übernahme des Symbol des Falken, der im Roman vor allem in den Träumen der einzelnen Personen in Erscheinung tritt und Unheil ankündigt, verzichtet er. Daher erscheint es logisch, dass auch der Name Giosuès Mörder von *Il Falco* in *Pietro lo Straniero* umgeändert wurde.

Vanoye und Goliot-Lété unterscheiden drei verschiedene Arten des filmischen *Point of Views*.[182]
Der Point of View kann die Kameraposition oder den Aufnahmewinkel bezeichnen. Hier ist eine Einstellung des Filmes *Arcipelaghi* erwähnenswert, in der durch den Aufnahmewinkel die aussichtslose Situation Giosuès unterstrichen wird. Als Pietro lo Straniero den Jungen mit dem Leben bedroht, sollte dieser verraten, was er gesehen hat, zeigt die Kamera Pietros Gesicht aus der Perspektive von Giosuè, also von unten nach oben und Giosuè wird verängstigt und klein von Pietros Sicht aus gefilmt.

Der *Point of View* kann aber auch als narrative Instanz des Films verstanden werden. Wie bereits erwähnt, gibt es keine Person im Film, aus deren Sicht das Geschehen dargestellt wird. Man kann sagen, dass die narrative Instanz der Kamera zufällt, auch wenn diese nicht mit dem literarischen Erzähler gleichgesetzt werden darf.

Unter dem *Point of View* kann aber auch die ideologische Ausrichtung des gesamten Films begriffen werden. Ich denke, die ideologische Ausrichtung von Roman und Film sind sich sehr ähnlich. Beide wollen die Unnötigkeit dieses grausamen Verbrechens darstellen und die Kette der Ereignisse aufzeigen, die durch das erste Verbrechen ausgelöst wird und zu weiteren Gräueltaten führt. Das Wertesystem des *codice barbaricino* wird in Frage gestellt. Während Maria Giacobbe ihre Geschichte entortet hat und sie somit nicht ausschließlich an Sardinien gebunden hat, zeigt Giovanni Columbu explizit die harsche Schönheit der Barbagia mit ihren traditionellen Festen und der, trotz der Armut herrschenden Lebensfreude, die in starkem Kontrast zu den sich ereignenden Todesfällen steht.

Giovanni Columbu hat die literarische Vorlage in einen großartigen Film transformiert, obwohl er die Grundstruktur des Films grundlegend verändert hat. Durch diese Veränderungen hat er ein eigenständiges Kunstwerk geschaffen, dass sich zutraut eigene Wege zu gehen und dennoch die Vorlage respektiert und berücksichtigt.

[182] Siehe: S.Kap.5.1.

8.) Zusammenfassung

Ich habe mich in meiner Diplomarbeit mit dem Thema der Literaturverfilmung auseinandergesetzt und einen Forschungsbericht erarbeitet. In einem zweiten Schritt habe ich eine selbstständige Analyse einer filmischen Adaption durchgeführt. Demnach unterteilt sich meine Arbeit auch in zwei große Teile.

Der erste Teil ist dem Forschungsbericht gewidmet und besteht aus theoretischen Überlegungen und Ansätzen zum komplexen Thema der Literaturverfilmung. Mein Forschungsbericht deckt dabei keineswegs die gesamte wissenschaftliche Forschung zur Adaptionsproblematik ab. So gibt es noch andere wissenschaftliche Analysemethoden, als diejenigen, die ich präsentiert habe, um die filmische Adaption einer literarischen Vorlage angemessen zu analysieren. Die Adaptionsproblematik im Allgemeinen gehört zum Bereich intermedialer Fragestellungen und lässt daher viele verschiedene Forschungsfragen zu.

Ich habe meinen Forschungsbericht folgendermaßen strukturiert, dass ich zu Beginn aufzeige, wie sich Literatur und Film bereits seit dem Bestehen des jüngeren Mediums gegenseitig beeinflusst haben und dass die Literatur für die Entwicklung des Films seit jeher eine große Vorbildfunktion eingenommen hat. Die Gründe dafür waren unterschiedlich. So war die Verwendung von bekannten Szenen für die Stummfilmzeit eine Garantie dafür, dass der Film vom Publikum verstanden wurde. In späterer Folge spielten auch wirtschaftliche Aspekte eine große Rolle. Nachdem das Kino sesshaft geworden war, mussten mehr Filme produziert werden, da man immer nur mehr dasselbe Publikum erreichen konnte. Literarische Werke dienten so auch als Stofflieferanten.
Aus dieser Zeit stammt auch der schlechte Ruf, der filmischen Adaptionen lange Zeit anhaftete. Dem Film wurde vorgeworfen, er benutze die literarische Vorlage nur, ohne sich tatsächlich mit ihr auseinanderzusetzen. Dieser Vorwurf mag zwar für einige Verfilmungen zutreffend sein, sollte aber nicht als allgemeine Voraussetzung verstanden werden.

Mit dem Begriff der Werktreue habe ich mich im zweiten Kapitel auseinandergesetzt. Lange Zeit wurden filmische Adaptionen nicht als eigenständige Kunstwerke verstanden und es wurde ignoriert, dass der Transformationsprozess, sofern er gelungen ist, ein schöpferischer und kreativer Akt ist. Hinzu kam, dass der Film lange Zeit nur unter der Frage der Werktreue und somit des Abstandes zum „Originalwerk“ bewertet wurde. Erst in den 1970er Jahren änderte sich diese Einstellung, als intermediale Fragestellungen und somit auch die

Literaturverfilmung Einzug in die Universitäten fanden. Im deutschsprachigen Raum waren es die Philologien, die sich mit diesen Themen auseinandersetzten, da die Medien- und Filmwissenschaften erst im Entstehen begriffen waren. Doch auch heute noch beschäftigen sie sich kaum mit filmischen Adaptionen, da sie lange Zeit bemüht waren, den Film als eigenständige Kunstform zu etablieren, der es nicht (mehr) nötig hat, die Literatur als Ideenlieferant zu verwenden.

Dabei gab es bereits in vergangenen Tagen Personen, die der Adaptionsproblematik offen gegenüberstanden. In Kapitel drei erwähne ich Gotthold Ephraim Lessing, Oskar Walzel und André Bazin.
Lessing plädierte in seiner Schrift *Laokoon*[183] zwar für die Höherstellung der Poesie vor der bildenden Kunst, sah es aber positiv, wenn die Inspiration eines Gedichtes von einem Gemälde oder einer Skulptur stammt. Wichtig war seiner Meinung nach nur, dass sich dieses Gedicht den Mitteln der Poesie bedient und sich in der Übernahme nicht von den malerischen Eigenschaften des Gemäldes beeinflussen lässt.
Auch Oskar Walzel, der ein Wiener Literaturwissenschaftler war, sprach sich für eine interdisziplinäre Lehre an Universitäten aus und publizierte 1917 sein Werk *Die wechselseitige Erhellung der Künste.* Er selbst verwendete Begriffe aus der Kunstwissenschaft in seinen literaturwissenschaftlichen Vorträgen, was mit Sicherheit auch auf seine Freundschaft mit dem Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin zurückzuführen ist.
Der französische Filmkritiker André Bazin verfasste in den 1950er Jahren sogar ein Plädoyer für *das unreine Kino.* Seine Meinung war, dass von einer guten Adaption sowohl der literarische Ausgangstext als auch der daraus entstandene Film profitieren können.

Nach diesem historischen Rückblick habe ich verschiedene Zugänge für die Analyse einer Literaturverfilmung vorgestellt. Der narratologisch orientierte Zugang beschäftigt sich mit den Erzählstrukturen der Vorlage und des Films. Dabei wird die Erzählperspektive berücksichtigt, die Umsetzung der Erzählinstanzen, die Kameraführung, die eingesetzten Verfahren der Montage und die Schnitttechnik. Ebenso beschäftigen sich narratologisch orientierte Analyseverfahren mit der Übernahme und Umsetzung der Figuren und Veränderungen, die den Handlungsablauf betreffen.
Die rhetorisch orientierte Filmanalyse wurde von Klaus Kanzog ins Leben gerufen und geht von der klassischen Rhetorik aus. Einem Film unterstellt sie, ebenso wie einer Rede oder einem schriftlich fixierten Text, die Verfolgung eines bestimmten Zieles, so zum Beispiel, das

[183] Publiziert im Jahre 1766.

Publikum von einer bestimmten Ansicht zu überzeugen. Für Kanzog unterliegt auch ein Film den Regeln rhetorischer Redeführung, so entspricht zum Beispiel die fertige Ausarbeitung eines Filmbildes einer *dispositio.* Die Filmrhetorik beschäftigt sich also mit Filmbildern (einzeln oder in einer Sequenz) und versucht darin Analogien zur klassischen Rhetorik herzustellen, ausgehend von der Annahme, dass Filmbilder visuelle Äußerungsakte sind.

Die semiotisch orientierten Verfahren bauen auf den Werken des Begründers der Filmsemiotik Christian Metz auf, der untersucht wie Kombinationen bestimmter filmischer Verfahren eine neue Bedeutung hervorbringen.[184] Irmela Schneider versucht, die Textstrukturen, die dem Film zu Grunde liegen, zu erarbeiten. Schneider ist in der Filmsemiotik verhaftet und geht davon aus, dass eine Literaturverfilmung immer eine Transformation eines Textsystems in ein anderes ist.

In der neueren Forschungsliteratur findet sich oft der Vergleich einer filmischen Adaption mit der Übersetzung eines literarischen Werkes in eine andere Sprache. Zwar mussten sich beide Arten der „Übersetzung“ lange Zeit an den Kriterien der Werktreue messen lassen, jedoch sind ansonsten meiner Meinung nach wenig Gemeinsamkeiten zu entdecken. Denn bei der Übersetzung eines Textes von einer Sprache in eine andere findet schließlich kein Medienwechsel statt.

In einem nächsten Schritt habe ich die verschiedenen Arten von Literaturadaptionen vorgestellt. Ich habe mich hierbei an die Aufzählung Helmut Kreuzers gehalten, der die Übernahme einzelner Figuren oder Handlungselemente in einen anderen Kontext als *Aneignung von literarischem Rohstoff* bezeichnet. Diese Art der Übernahme ist keine Literaturverfilmung im eigentlichen Sinn.
Die *Illustration* bezeichnet das genaue Gegenteil der freien Übernahme einzelner Elemente eines Textes, nämlich die exakte Bebilderung des Ausgangstextes. Auch die *Illustration* kann als gescheiterte Adaption betrachtet werden. Eine *interpretierende Transformation* hingegen stellt den idealen Fall einer filmischen Adaption dar. Der Ausgangstext wird genau gekannt und interpretiert und zu einem eigenständigen Kunstwerk umgeformt. Im Gegensatz zur *transformierenden Bearbeitung* überwiegen bei der *interpretierenden Transformation* jedoch die Gemeinsamkeiten zum Ausgangstext. Unter einer *Dokumentation* ist schließlich eine abgefilmte Theater-, oder Opernaufführung zu verstehen.

[184] Vgl. Frank Kessler. „Filmsemiotik“. S.104.

Der zweite Abschnitt meiner Diplomarbeit ist der eigenständigen Analyse der Literaturverfilmung *Arcipelaghi* gewidmet. Nach einer kurzen Präsentation der Autorin des Romans, Maria Giacobbe, und des Regisseurs, Giovanni Columbu, beginnt die eigentliche Analyse. Ich habe mich dazu entschlossen, den narratologisch orientierten Ansatz zu verwenden, da sich sowohl der Roman als auch der Film einer ungewöhnlichen Erzählstruktur bedienen und diese Strukturen so angemessen analysiert werden können.
Roman und Film handeln von der Ermordung des kleinen Giosuè, der einen Viehdiebstahl beobachtet und in den Verdacht gerät, die Diebe verraten zu haben. Die Geschichte ist in der Wertewelt des *codice barbaricino* angesiedelt, der vor allem in der sardischen Hirtengesellschaft der Barbagia anzutreffen ist und einem eigenen Rechtssystem entspricht, das nicht mit dem des Staates übereinstimmt. So liegt es in der Hand des Familienoberhauptes für die Aufrechterhaltung der Ehre seiner Angehörigen zu sorgen, auch wenn diese Aufrechterhaltung einen hohen Preis, wie zum Beispiel Blutrache, bedeutet.
Im Falle von *Arcipelaghi* fällt die Rache am Tod von Giosuè seinem Bruder Oreste zu. Nachdem Rache am Mörder verübt worden ist, flieht Oreste in die nächstgelegene größere Stadt, wo er Schutz bei der Familie der Dottoressa Rudas findet. Der letzte Teil der Geschichte behandelt den Gerichtsprozess Orestes.
Im Roman wird dem Leser die Handlung von elf verschiedenen Erzählstimmen vermittelt, die meist aus homodiegetischer Sicht erzählen werden. Die Handlung entwickelt sich zum größten Teil in chronologischer Abfolge der Ereignisse.

Der Film hingegen beginnt am Ende des Romans, mit dem Gerichtsprozess Orestes, den er zu einer Art Rahmenhandlung macht. In diesem Prozess werden verschiedene Personen befragt, die sich an den Tagen, an denen die Morde geschehen sind, im Dorf aufgehalten haben. Während diese Personen ihre Zeugenaussage machen, taucht der Film in ihre Erinnerung ein und zeigt so, was tatsächlich geschehen ist. Vor Gericht selbst wird so gut wie nie die Wahrheit gesagt. Giovanni Columbu arbeitet bei diesen subjektiven Rückblenden teilweise mit Tonspuren, die sich überlappen und so bereits die Geräuschkulisse aus der Erinnerung der befragten Person im Gerichtssaal hören lassen und umgekehrt. Ebenso sieht man häufig eine der Figuren stumm im Bild, während deren Stimme aus dem Off ihre Gedanken wiedergibt. Auf diese Weise konnte Columbu den vielen Erzählstimmen des Ausgangstextes Herr werden und sie auf kreative Weise in das Medium Film umsetzen.
In meiner Analyse habe ich natürlich auch die Veränderungen, die sich bei der Umsetzung in den Film ergeben haben, erläutert. So wurden die rein innerlich ausgetragenen Konflikte der Dottoressa Rudas und der Schwester Orestes, kaum beziehungsweise gar nicht übernommen.

Auch die Identitätskrise der Männer, die im Roman unterschwellig zu spüren ist, wurde nicht adaptiert. Der Film zeichnet sich dafür durch Konkretheit aus. Während die Handlung des Romans im fiktiven Dorf Dolomè angesiedelt ist, wurde der Film in Ovodda gedreht. Ebenso werden einige Feste gezeigt, die dem Publikum das traditionelle Sardinien näher bringen. Im Roman wird nur von „der Insel“ gesprochen, ohne diese namentlich zu nennen, während im Film fast durchwegs sardisch gesprochen wird und somit kein Zweifel besteht, an welchem Ort sich die Geschehnisse ereignen.

Am Ende habe ich an zwei Schlüsselszenen, nämlich an der Ermordung Giosuès und an der Figur des Bestohlenen Antonio Flores, die Unterschiede zwischen Roman und Film herausgearbeitet.

Das Ziel meiner Arbeit war es, einen Überblick über den Stand der Forschung zum Thema Literaturverfilmung zu geben und die wichtigsten Analysemethoden vorzustellen. Direkte Anwendung fand das narratologisch orientierte Verfahren in meiner Analyse. Sehr erfreulich wäre es, wenn ich durch meine Arbeit den Film *Arcipelaghi* jemandem näher bringen konnte, da dieser ein gutes Beispiel für eine gelungene filmische Transformation darstellt und Maria Giacobbes Roman in jeder Hinsicht gerecht wird.

9.) Riassunto in Italiano

Nella mia tesi di laurea ho trattato l'ampio campo dell'adattamento cinematografico. Il titolo della tesi è: *L'adattamento cinematografico- una relazione di ricerca e un'analisi esemplare (Arcipelaghi).* Ho cercato di presentare i diversi approcci scientifici che sono stati elaborati da molti studiosi per analizzare l'adattamento cinematografico.

Ho scelto, come primo argomento da trattare, l'approccio narratologico che analizza le differenze del racconto tra il testo letterario e l'adattamento cinematografico, evidenziando la struttura della narrazione ed il punto di vista del racconto, sia nel testo letterario sia nel film. L'approccio narratologico si occupa anche dei personaggi e della loro trasposizione da un medium all'altro. Esso parte dall'elemento comune che lega testo letterario e film, e cioè il racconto stesso. In tutti e due i casi c'è una storia che viene descritta. Nel testo letterario la storia ci viene presentata da un'istanza narratrice, mentre il mondo cinematografico ha elaborato altri metodi per narrare una storia, per esempio il montaggio. A volte però esiste un narratore anche nel film, la cui voce può essere esterna o appartenere ad uno dei personaggi, infatti la voce narrante è un elemento che si trova spesso negli adattamenti cinematografici. In un film è più difficile esprimere al pubblico i sentimenti dei personaggi che in un libro. Un testo letterario può, per esempio, usare un monologo interiore. Un buon adattamento cinematografico riesce comunque a trasformare il modo di raccontare del romanzo, anche se non c'è corrispondenza esatta con il narratore letterario. Ci riesce attraverso la descrizione dei personaggi, attraverso l'atmosfera e la struttura della storia.

Come secondo metodo ho scelto l'approccio retorico, che è un criterio scientifico alquanto innovativo, fondato da Klaus Kanzog, e che cerca di adottare i metodi della retorica classica nei film. Kanzog sostiene che un film abbia uno scopo preciso, così come un discorso orale. Ad esempio, se vuole convincere il suo pubblico su una certa questione, secondo la sua opinione, il film può utilizzare svariati mezzi retorici per raggiungere il suo obiettivo. Quei mezzi retorici si esprimono soprattutto attraverso immagini singolari e catene di immagini.
La retorica del film analizza quindi come viene presentato qualcosa e con quale metodo, per esempio con quale piano filmico. Kanzog usa i termini scientifici della retorica classica e li definisce in modo nuovo adattandoli al cinema. Il collegamento tra „lo studio del buon discorso", la retorica classica ed un'immagine di un film esiste nella presupposizione che tutti e due siano atti di enunciazione, uno orale ed uno visuale.

Un altro sistema per analizzare una trasposizione cinematografica (ma non solo) è la semiotica del film, che si occupa soprattutto dei segni e del loro significato. Il semiologo francese Christian Metz ha elaborato la sua cosiddetta *Sintagmatica grande,* nella quale analizza la congiunzione dei vari piani filmici, perché è certo che, combinati, rivelino un nuovo significato che va oltre quello dei due piani separati.
Anche Irmela Schneider adotta un approccio semiologico per analizzare un adattamento cinematografico, cercando di esplorare le strutture testuali che si trovano in fondo ad una trasposizione. Per essa, una trasformazione cinematografica è sempre la trasformazione di un sistema testuale in un altro sistema testuale. Le informazioni del sistema dei segni del testo scritto vengono trasmesse nel sistema di segni del film. Schneider cerca di elaborare un metodo per comparare i due sistemi e per capire quali elementi siano stati trasformati.
La comprensione del film come testo è stata criticata tante volte da diversi studiosi, che affermano che un film non può essere analizzato allo stesso modo e con gli stessi criteri di un testo scritto.
Per Kanzog il testuale del film esiste sempre in un adattamento cinematografico, perché esso nasce già da un testo letterario.

Nella letteratura di ricerca più recente si trova spesso il paragone tra un adattamento da un romanzo ad un film e la traduzione di un romanzo in un‘altra lingua. Secondo la mia opinione questo paragone non è del tutto adatto, perché una traduzione interlinguale persegue un’altra finalità rispetto ad una traduzione intermediale. Per una traduzione intermediale, per esempio per una messa in scena cinematografica, è accettabile che l‘adattamento prosegua per una sua strada, che non deve necessariamente essere la stessa del testo iniziale. Il regista può essere creativo e ricreare una sua opera filmica. Per esempio può tralasciare certi personaggi, che per la sua storia e, a causa del tempo preimpostato del film, non vuole che ci siano. Certo è che ci devono essere determinate concordanze con il testo del quale si fa l‘adattamento per poter parlare di una trasposizione cinematografica. Tuttavia è molto più libero nella sua creazione artistica rispetto ad un traduttore che traduce un libro da una lingua ad un‘altra. In un certo senso anche il traduttore deve essere creativo, perché non è possibile tradurre un romanzo parola per parola; anch’egli deve conoscere molto bene il testo di cui deve fare la sua traduzione, ma non può chiaramente tralasciare personaggi che non gli piacciono. Certamente la perdita di fedeltà è, anche nel caso della traduzione interlinguale, la mossa sbagliata ed è tuttavia importante valutare l‘atto creativo del traduttore, ma penso che le persone preferiscano sempre leggere il libro „originale“ anche se tradotto da un‘altra lingua.

La mia tesi comincia con un breve riepilogo della storia della relazione fra letteratura e film. Già dall‘inizio della storia dei film esisteva un forte collegamento con la letteratura. Persino nelle forme più vecchie del cinema, come per esempio nella proiezione della Laterna Magica, si potevano vedere scene di letteratura mondiale. Ma queste scenette non avevano niente a che fare con un adattamento cinematografico così come lo intendiamo oggi. L‘unico scopo di quelle immagini era di poter garantire un riconoscimento da parte degli spettatori e soprattutto di far vedere le nuove possibilità tecnologiche.

Con lo stesso scopo, le prime visioni di film facevano vedere al pubblico scene conosciute della letteratura. Non era ancora possibile mostrare la catena di immagini in modo fluido, e così il film non riusciva ad adattare effettivamente la storia raccontata nel romanzo; ma poter raccontare una storia non era nemmeno la cosa più importante. Al contrario, la gente andava al cinema per vedere le nuove scoperte tecnologiche. Per questo motivo il primo decennio di produzione di film (dal 1895 fino a circa 1905) viene chiamato *Cinema delle attrazioni.* Assomigliava ancora molto al Variété o ai programmi nei Caffè Concerto in Italia.
Dal 1905 cominciava la fase della *Letterarizzazione del cinema,* nella quale il film iniziava a realizzare alcune strategie per poter raccontare storie in modo coerente. La letteratura era un modello importante per il cinema, soprattutto il romanzo realistico dell‘Ottocento. Dall‘altra parte si constatava retrospettivamente, proprio nel romanzo realistico dell‘Ottocento, una maniera di scrivere in modo „filmico“, perché venivano usate tecniche di montaggio e strategie come il *flashback*, che oggigiorno vengono viste come tipicamente filmiche.

Un altro fattore fondamentale per lo sviluppo delle tecniche narrative filmiche era il passaggio dai film con un solo piano ai film composti da più piani.

Si deve però constatare che gli adattamenti cinematografici durante tutto il periodo del film muto erano spesso soluzioni di ripiego, che dovevano aumentare la comprensione della storia raccontata, che gli spettatori conoscevano già perché tratta da un libro famoso.

Nel secondo capitolo ho presentato i diversi termini scientifici che vengono utilizzati come sinonimi per *adattamento cinematografico* e ho dato una visione generale dei problemi e pregiudizi con i quali il campo dell‘*adattamento cinematografico* si viene spesso a confrontare.
Sia nella lingua tedesca che nella lingua italiana, i termini usati per il processo dell‘adattamento evocano l‘impressione che una trasformazione si riduca sempre in un

peggioramento rispetto all'opera originale. Per questo il termine tedesco *Literaturverfilmung* non viene più usato molto nell'ambito della ricerca scientifica. Piuttosto si impiegano i termini *Transformation, Transposizion* e *Adaption.* Tutte e tre le definizioni esistono anche in Italiano: *trasformazione, trasposizione* e *adattamento.* Se si parla però di una trasposizione, non è detto che si tratti di un *adattamento cinematografico.* Questi termini possono essere usati per un qualsiasi cambiamento fra diversi media. Ad esempio, anche un poema dal quale viene tratta un'opera, può essere chiamato *trasposizione* oppure *adattamento.*
In italiano esiste anche la parola *riduzione* per una messa in scena cinematografica. È ovvio che *riduzione* non ha un significato positivo. Anzi, fa capire che l'atto creativo, che è comunque presente in ogni adattamento, non viene né visto né apprezzato.

La cattiva fama è uno dei problemi più gravi per le trasposizioni in generale. Per decenni l'opera originale veniva vista come arte „vera", mentre l'adattamento sembrava essere privo di originalità e dunque non considerato vera arte; questo perché l'idea centrale veniva presa da un'altra opera. Si ignorava il fatto essenziale che chiunque adatti un'opera debba averne compreso il significato sostanziale per poterne creare una buona trasposizione. E' quindi necessario per l'artista conoscere molto bene l'opera dalla quale prende ispirazione e che vuole trasformare in un altro medium. Se ci si concentra solamente sulla fedeltà e si ignora che siano due opere diverse e piuttosto indipendenti, non potrà mai riuscire un'analisi fatta in modo corretto.

Nell'ambito universitario tedesco ci si occupa dagli anni settanta di problemi scientifici che fanno parte dell'*intermedialità.* Durante gli anni settanta l'interesse per *l'adattamento cinematografico* cresceva rapidamente, però non era chiaro quale facoltà si dovesse occupare di questa tematica. Le scienze dei media e dei film non esistevano ancora e così le filologie hanno cominciato a prestare più attenzione anche ai temi che riguardavano i film. Ma anche oggigiorno, dove le scienze dei media e dei film sono ben stabilite, non viene dimostrato un grande interesse a lavorare sugli *adattamenti cinematografici.*

Nel terzo capitolo do uno sguardo retrospettivo a personaggi famosi che si sono occupati del problema dell'adattamento negli anni passati.
Comincio con Gotthold Ephraim Lessing, che fu uno dei primi a scrivere un testo in cui si esaminano anche questioni intermediali. Nel suo brano scientifico *Laokoon,* pubblicato nel 1766, elabora le differenze tra l'arte figurativa e la poesia e si chiede come la stessa tematica possa essere espressa nei due modi diversi.

È sorprendente come Lessing sostenga „l‘imitazione“, se fatta in un modo accettabile.
Lessing paragona il gruppo del Laocoonte, una scultura plastica del primo secolo avanti Cristo, che fu ritrovata a Roma nel 1506, con il racconto dell‘avvenimento di Laocoonte nel secondo libro della Enea. Lessing cerca di elaborare le differenze tra poesia ed arte figurativa e si ritrova contro il mescolamento dei tratti caratteristici delle due diverse forme d‘arte.
Nella sua epoca l‘opinione era che poesia e pittura potessero rappresentare gli stessi episodi, poichè tutte e due imitano cose e fatti. Lessing trova positivo che una poesia si lasci ispirare da una pittura e ci parli delle stesse cose, ma è importante che lo faccia a modo suo e non adotti i metodi della pittura.

Anche Oskar Walzel, uno studioso di lettere nato a Vienna nel 1864, fu uno tra i primi filologi che si occuparono di materie interdisciplinari. La sua opinione è che le diverse discipline possano essere utili l’una per l‘altra e che così possano allargare il proprio orizzonte. Lui stesso cercava di introdurre nelle scienze della letteratura termini dell’arte figurativa.

Andrè Bazin, un critico di film francese, ha scritto negli anni cinquanta una perorazione, nella quale si esprimeva circa l‘adattamento cinematografico. Secondo lui, tutti e due, sia il film che il romanzo, dal quale viene tratto il film, approfittano di un adattamento. Dice che è logico che il film abbia preso la letteratura come primo esempio nei suoi anni d‘inizio e che questo non deve significare niente di male. Scrive che anche un romanzo può approfittare di una messa in scena filmica, perché c‘è sempre gente che non ha letto il libro prima di vedere il film, ma lo vuole leggere dopo la visione. Bazin dice che non c‘è bisogno di temere che la letteratura perda la sua autorità a causa delle trasposizioni cinematografiche.

Nel quinto capitolo presento i vari tipi di adattamento cinematografico, come li ha suddivisi lo studioso Helmut Kreuzer. Kreuzer parla, come prima cosa, dell‘adattamento come *appropriazione dell’incastellatura del testo letterario*. Sostiene che questo tipo di trasformazione non sia veramente un adattamento cinematografico, perché il regista prende solo certi elementi oppure alcuni personaggi dalla storia e li mette in un contesto del tutto diverso. Il testo letterario ha solo il ruolo di modello e non viene interpretato in nessun modo. Tale film non dovrebbe chiamarsi *adattamento cinematografico* e, se lo si fa, la messa in scena sarebbe fallace.
Un altro studioso, Helmut Schanze, denomina un simile fenomeno *trasfigurazione.* In una *trasfigurazione* il regista sceglie personaggi conosciuti da tutti, che sono spesso stati rappresentati per la prima volta in un‘opera letteraria, ma anche figure mitologiche, come per

esempio *Ulisse*. Della storia di *Romeo e Giulietta* si potrebbe facilmente fare una *trasfigurazione.* Non è necessario conoscere bene il testo teatrale di Shakespeare per descrivere la trama ed i personaggi centrali.

Come seconda tipologia di adattamento Kreuzer presenta *L'illustrazione* che è proprio il contrario del primo punto. Anche un'illustrazione è un adattamento fallito, perché cerca di rimanere il più fedele possibile al testo letterario. Così il film illustra il romanzo, ma non può raggiungere mai lo stesso effetto sul pubblico, perché le differenze tra due sistemi diversi vengono ignorate. Per un buon adattamento è importante riconoscere i sistemi diversi e trasformare in modo corretto le differenze.
Schanze vede nella *trasposizione* un concetto simile e dice che, solo illustrando un romanzo, non né potrà mai uscire un buon film, ma al massimo un film melodrammatico.

Come terzo punto Kreuzer descrive il tipo ideale di adattamento cinematografico e lo chiama *trasformazione interpretante.* Qui il contenuto del testo letterario viene capito ed interpretato mentre il regista prende in considerazione le differenze mediali. Così viene creata un'opera d'arte nuova, che dimostra ancora alcune analogie con il testo di partenza.
Schanze chiama questo tipo ideale semplicemente *adattamento.*

Il quarto tipo si chiama *elaborazione trasformata* secondo Kreuzer, ed è simile ad una *trasformazione interpretante,* solo che predominano le differenze fra il film e il testo di partenza, mentre una *trasformazione interpretante* rimane più vicina al testo letterario.

L'ultimo punto si chiama *Documentazione* e viene usato soprattutto per un pezzo teatrale che viene filmato.

Da queste varie denominazioni si vede bene come non esista una terminologia precisa per il campo scientifico dell'adattamento cinematografico.

Nella seconda parte della mia tesi ho fatto un'analisi esemplare del film *Arcipelaghi* del regista sardo Giovanni Columbu, che è tratto dall' omonimo romanzo *Gli arcipelaghi* della scrittrice sarda Maria Giacobbe.
Come approccio scientifico ho scelto quello narratologico, a mio parere il più adatto, visto che nel romanzo si trova una tecnica di raccontare molto particolare in cui voci diverse narrano la storia.

Il film ha trovato una soluzione non meno riuscita ed interessante per poter trasformare quella struttura narrativa complessa.

Maria Giacobbe è nata nel 1928 a Nuoro, in Sardegna. Suo padre lavorava come ingegnere ed era un membro attivo del *Partito Sardo d'Azione.* Quando però il partito si avvicinava al regime fascista, Dino Giacobbe si dichiarò antifascista e dovette andare in esilio. Lasciava la Sardegna e si associava alla Brigata internazionale in Spagna, prima di emigrare per un paio d'anni per l'America. La madre, Graziella Sechi, era insegnante e, come suo marito, mostrava un atteggiamento scettico verso il fascismo. Fu così che Maria Giacobbe ed i tre fratelli godettero di un'educazione moderna e liberale che però li pose in una posizione marginale.

Dei tanti avvenimenti della sua giovinezza Maria Giacobbe ha scritto nelle sue opere autobiografiche o semi-autobiografiche come per esempio nel *Diario di una maestrina* 1957. Per questo testo, nel quale parla della sua vita come giovane insegnante, ha vinto il Premio Viareggio *Opera Prima.* Nel 1958 si è trasferita in Danimarca, dove vive con il suo marito, il poeta e traduttore Uffe Harder. Scrive romanzi e saggi in italiano e danese.

Anche Giovanni Columbu è nato a Nuoro nel 1949. Ha studiato architettura a Milano, dove visse fino al 1979. Poi si è trasferito a Cagliari, dove lavorava come regista dalla RAI. Oggi è regista libero e ha girato molti film documentari sulla Sardegna. *Arcipelaghi,* uscita nel 2001, era il suo primo film a soggetto.

Gli arcipelaghi racconta la storia del giovane Oreste, che deve vendicare l'omicidio di suo fratello gemello, per ristabilire l'omertà della sua famiglia. Il fratello è stato ucciso in modo bestiale perché ha osservato un furto di bestiame e viene accusato dai delinquenti di averli traditi.
La trama ha quindi luogo nel mondo barbaricino con le sue immaginazioni di valori particolari. Il *codice barbaricino* era tipico per la società dei pastori sardi che avevano un loro sistema di legge e del diritto, che non era lo stesso di quello dello stato.

Il romanzo è diviso in quattro parti. La prima parte, *Voci e silenzi,* parla dell'omicidio di Giosuè e dei primi pensieri sulla vendetta, soprattutto da parte dalla madre e dalla nonna. La seconda parte, *La fossa dei fantasmi,* descrive l'atto della vendetta e le conseguenze. La terza parte, *Paradiso con serpente,* parla della fuga di Oreste, dopo aver ucciso il Falco, l'assassino di suo fratello. Oreste trova rifugio dalla Dottoressa Rudas prima di venire arrestato. L'ultima

parte, *L‘isola e gli arcipelaghi*, descrive il conflitto personale della Dottoressa Rudas, che non sa se vuole deporre a favore di Oreste davanti al tribunale.

La storia viene narrata da undici voci differenti, omodiegetici, che si ricordano di certi fatti che hanno a che fare con Oreste e il fratello ucciso Giosuè e con la seguente vendetta. Tutte queste voci, che vengono intrecciate, fanno capire a poco a poco quello che veramente era successo. Per il lettore non è subito comprensibile capire chi stia parlando in quell’arcipelago di voci diverse.

Un fattore interessante è la costruzione dei concetti di femminilità e di virilità. Nella società barbaricina è compito del capo della famiglia garantire l‘omertà e la sicurezza per la moglie ed i figli; ma quell’immagine di uomo „ideale“ rappresenta solo Antonio Flores, il derubato. Lui fa tutto per riavere il suo bestiame, anche minacciare il piccolo Giosuè. Suo figlio però sogna già di poter vivere in un altro posto del mondo, dove la vendetta di sangue non è l‘unica possibilità per ristabilire l‘omertà.
Nel caso della famiglia Solinas sono le donne che preparano la vendetta, anche se la esegue Oreste. Il padre viene descritto come un alcolista che già è responsabile di disonore per la famiglia e che rimane completamente passivo.

I nomi presenti nel libro evocano quasi tutti un collegamento con nomi della mitologia o del mondo religioso. Giosuè corrisponde al nome biblico Josua, il cui significato era „Dio ci aiuterà“. È probabile anche che il nome Gesù venga da Josua. Giosuè nel romanzo e Gesù muoiono entrambi in modo barbarico.

Il nome Oreste è preso dalla mitologia greca. È figlio di Agamemnon e Klytaimnestra. Il padre di Oreste viene ucciso dalla madre e dal suo amante. Quindi Elektra, sua sorella gli chiede di vendicare l‘omicidio del loro padre. Il parallelo tra l‘Oreste del romanzo e il suo modello antico è palese.

La sorella più grande di Oreste e Giosuè, Cassandra, è chiaroveggente ed è una voce narrativa molto importante nel romanzo. Come nel suo modello di mitologia greca non viene ascoltata da nessuno.

Quel riallacciamento alla mitologia antica fa vedere i fatti del romanzo come cose che possono accadere dappertutto e in ogni epoca. Maria Giacobbe non dà alla sua storia un luogo

preciso, parla sempre e solo dell‘isola. Il lettore capisce da qualche accenno che si tratta della Sardegna, ma non la nomina mai veramente. Il paese dove si svolge la tragedia si chiama Dolomè, e non esiste nella realtà, ma fa pensare alla parola *dolore*.

Giovanni Columbu è riuscito ad adattare in modo congeniale questo romanzo alquanto impegnativo. La sua trasposizione è da una parte creativa e libera e dall‘altra parte molto fedele.
Il film comincia lì dove il romanzo finisce, al processo di Oreste. Il giudice chiede ai testimoni quello che sanno sui due omicidi, e mentre rispondono, ci si ritrova nella loro memoria e si vede quello che realmente è successo, perché, naturalmente, non dicono la verità. Il film ha risolto il problema delle molteplici voci narrative usando *flashbacks,* che portano direttamente nella memoria della persona che parla davanti al giudice. È molto interessante che a volte si senta già il suono della memoria mentre si vede il personaggio ancora nel tribunale e viceversa. Il film si sposta tra tre luoghi di rappresentazione e tra tre piani temporali: il processo, il furto del bestiame e l‘omicidio di Giosuè, e la vendetta. Per un film così singolare il montaggio sperimentale è il mezzo cinematografico più influente; Columbu si sposta velocemente tra i diversi piani e sequenze.

I personaggi parlano in italiano davanti al tribunale, la maggior parte del film si svolge però in sardo ed è sottotitolato. Columbu lavora anche con attori profani e dà in tal modo al suo film molta originalità. Il film è anche molto più concreto del romanzo, perché si può vedere che il paese è Ovodda e la città nella quale vive la Dottoressa Rudas è Nuoro.
Anche nel film le varie voci e soprattutto le memorie, creano un arcipelago di fatti e bugie. L‘unica persona che non mente davanti al giudice è Lucia Solinas, la madre di Oreste, quando dice che suo figlio non ha ucciso l‘assassino di suo fratello, perché Columbu ha deciso che la madre deve vendicare l‘omicidio di suo figlio.

Secondo me l‘adattamento cinematografico di *Arcipelaghi* è stato pieno di successi. Giovanni Columbu ha fatto di un libro raccontato in modo innovativo un film molto bello ed è riuscito a trasformare il metodo della narrazione del libro in una maniera straordinaria che dà al film quasi una nota avanguardistica.

10.) Abstract

In meiner Diplomarbeit gebe ich einen Forschungsbericht über die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema „Literaturverfilmung“. Seit den 1970er Jahren fanden intermediale Fragestellungen verstärkt Einzug in die universitären Disziplinen, wobei das größte Interesse von den Philologien ausging. Die Film-und Medienwissenschaften beschäftigen sich allerdings bis heute kaum mit der filmischen Adaption eines literarischen Werkes, was mit dem lange gehegten Vorwurf zu tun hat, eine Literaturverfilmung führe unabdingbar zu einem „kopierten“ Werk, das der Vorlage nie gerecht werden kann.
Wie ich in meiner Arbeit darlege, ist es zwar richtig, dass der Film sich in seinen Anfangsjahren sehr stark an der Literatur orientiert hat und diese auch „benutzt“ hat, indem er Ausschnitte bekannter literarischer Szenen zeigte. Dieser Rückgriff auf Bekanntes war zum Verständnis von Seiten des Publikums jedoch notwendig.
Der Film lernte allerdings sehr schnell und entwickelte bereits im zweiten Jahrzehnt seines Bestehens eigene Erzählstrategien. Somit kann der Vorwurf der Originalität und der Werktreue seit langem als obsolet gelten.

Wie gelungen filmische Adaptionen sein können, zeige ich im zweiten Teil meiner Arbeit, in dem ich selbst eine Analyse der Literaturverfilmung *Arcipelaghi* durchführe. Der Film des sardischen Regisseurs Giovanni Columbu transformiert in großartiger Weise die komplexen Erzählstrukturen seiner literarischen Vorlage. Ausgeführt habe ich meine Analyse an Hand des narratologisch orientierten Verfahrens, das ich als eine von vier verschiedenen Analysemethoden für Literaturverfilmungen in meiner Arbeit vorstelle. Narratologisch orientierte Verfahren vergleichen die Erzählstruktur, die Erzählperspektive und den Handlungsablauf von literarischem Text und filmischer Umsetzung.
Neben der narratologisch orientierten Analyse, gibt es auch den semiotisch orientierten Zugang sowie rhetorisch orientierte Verfahren.

In einem weiteren Schritt erläutere ich die verschiedenen Arten der Literaturadaption, deren Charakterisierung vor allem durch den Abstand zum literarischen Ausgangstext, zu Stande kommt.

Ziel meiner Arbeit ist es, zu zeigen, dass eine filmische Adaption herausragende künstlerische Qualität bergen kann und keineswegs immer im Schatten des Ausgangstextes stehen muss.

11.) Bibliographie

Primärliteratur

Giacobbe, Maria. *Gli arcipelaghi.* Il Maestrale, Nuoro. 2008 (4.Aufl.)

Film

Columbu, Giovanni. *Arcipelaghi.* 2001.

Zeitschriftenartikel

Wagner, Birgit: „Maria Giacobbe, eine europäische Autorin“ S.91-105. In: Bremer/ Heydenreich (Hg.). *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart.* Stauffenberg Verlag, Tübingen. No.46, 2008.

Sekundärliteratur

Albersmeier, Franz-Josef/ Roloff, Volker (Hg.). *Literaturverfilmungen.* Suhrkamp, Frankfurt am Main. 1989.

Bach, Michaela. *Erzählperspektive im Film. Eine erzähltheoretische Untersuchung mithilfe exemplarischer Filmanalysen.* ITEM-Verlag, Essen. 1997.

Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the theory of narrative.* University Toronto Press, Toronto. 1985.

Bohnenkamp, Anne (Hg.). *Literaturverfilmungen.* Reclam, Stuttgart. 2008.

Bussi, Elisa G./ Kovarski, Laura (Hg.). *Letteratura e Cinema. La trasposizione.* CLUEB, Bologna. 1996.

Cartmell, Deborah/ Whelehan, Imelda (Hg.). *Adaptations. Fro, text to screen, screen to text.* Routledge, London. 1999.

Dusi, Nicola. *Il Cinema come Traduzione. Da un medium all‘altro: letteratura, cinema, pittura.* UTET Libreria, Torino. 2003.

Felix, Jürgen. *Moderne Film Theorie.* Bender Verlag, Mainz. 2003 (2. Aufl.).

Fink, Gerhard. *Who‘s who in der antiken Mythologie.* dtv, München. 2008 (14. Aufl.)

Floris, Antioco (Hg.). *Nuovo cinema in Sardegna.* aipsa edizioni, Cagliari. 2001.

Gast, Wolfgang (Hg.). *Literaturverfilmung.* C.C.Buchners Verlag, Bamberg.1993

Genette, Gérard. *Die Erzählung.* Wilhelm Fink Verlag, München. 1998 (2. Aufl.).

Hurst, Matthias. *Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen.* Max Niemeyer Verlag, Tübingen. 1996.

von Hagen, Kirsten/ Hoffmann, Claudia (Hg.). *intermedia. Eine Festschrift zu Ehren von Franz-Josef Albersmeier.* Romanistischer Verlag, Bonn. 2007.

Kanzog, Klaus. *Einführung in die Filmphilologie.* diskurs Film Verlag Schaudig&Ledig, München. 1997.

Kanzog, Klaus. *Grundkurs Filmrhetorik.* diskurs Film Verlag, München. 2001.

Kessler, Frank: „Filmsemiotik" S.105-123. In: Felix, Jürgen. *Moderne Film Theorie.* Bender Verlag, Mainz. 2003 (2. Aufl.)

Lavinio, Christina. *Narrare un'isola. Lingua e stile di scrittori sardi.* Bulzoni Editore, Roma. 1991.

Lessing, G.E.. *Laokoon.* Reclam, Stuttgart. 2006.

Lohmeier, Anke-Marie. *Hermeneutische Theorie des Films.* Max Niemeyer Verlag, Tübingen. 1996.

Manzoli, Giacomo. *Cinema e letteratura.* Carocci Editore, Roma. 2005 (2. Aufl.).

McFarlane, Brian. *Novel to film. An Introduction to the Theory of Adaptation.* Clarendon Press, Oxford. 1996.

Mecke, Jochen/ Roloff, Volker (Hg.). *Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Stauffenberg Verlag,Tübingen. 1999.

Monaco, James. *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien.* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg. 2004 (5.Aufl.).

Mundt, Michaela. *Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung.* Max Niemeyer Verlag, Tübingen. 1994.

Naguschewski, Dirk/ Schrader, Sabine (Hg.). *Kontakte, Konvergenzen, Konkurrenzen. Film und Literatur in Frankreich nach 1945.* Schüren Verlag, Marburg. 2009.

Paech, Joachim (Hg.). *Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur.* MAKS Publikationen, Münster. 1984.

Paech, Joachim. *Literatur und Film.* Metzler, Stuttgart/Weimar. 1995.

Perniola, Ivelise (Hg.). *Cinema e letteratura: percorsi di confine.* Marsilio, Venezia. 2002.

Rajewsky, Irina. *Intermedialität.* UTB Verlag,Tübingen/Basel. 2002.

Rajewsky, Irina. *Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den „giovani scrittori" der 80er zum „pulp" der 90er Jahre.* Narr, Tübingen. 2003

Schanze, Helmut (Hg.). *Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen- Fallstudien-Kanon.* Wilhelm Fink Verlag, München. 1996.

Schrader, Sabine. *Si gira! Literatur und Film in der Stummfilmzeit Italiens.* Winter, Heidelberg. 2007.

Schröder, Leonie. *Sardinienbilder. Kontinuitäten und Innovationen in der sardischen Literatur und Publizistik der Nachkriegszeit.* Europäische Hochschulschriften. Peter Lang Verlag, Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt a.M./ New York/ Oxford/Wien. 2001.

Schwab, Ulrike. *Erzähltext und Spielfilm. Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption.* LIT Verlag, Berlin. 2006.

Spedicato, Eugenio. *Literatur auf der Leinwand am Beispiel von Luchino Viscontis „Morte a Venezia"*. Königshausen + Neumann, Würzburg. 2007.

Vanoye, Francis/ Goliot-Lété. *Introduzione all'analisi del film.* Lindau, Torino. 2006 (3.Aufl.).

Wagner, Birgit. *Sardinien. Insel im Dialog. Texte, Diskurse, Filme.* Francke Verlag,Tübingen. 2008.

Walzel, Oskar. *Die wechselseitige Erhellung der Künste.* Verlag von Reuther& Reichard, Berlin. 1917.

Albersmeier, Franz-Josef: „Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptionsproblematik." (S.15-35). In: ders. *Literaturverfilmungen.* Suhrkamp, Frankfurt am Main. 1989.

Bazin, André: „Für ein *unreines* Kino-Plädoyer für die Adaption." (S.32-40). In: Gast, Wolfgang: „Lesen oder Zuschauen?" (S.7-12). In: ders. *Literaturverfilmung.* C.C.Buchners Verlag, Bamberg.1993.

Canziani, Alfonso: „Film e romanzo." (S.29-34). In: Bussi, Elisa G./ Kovarski, Laura (Hg.). *Letteratura e Cinema. La trasposizione.* CLUEB, Bologna. 1996.

De Vincenti, Giorgio: „Un falso problema: la „fedeltà" (S.103-113). In: Perniola, Ivelise (Hg.). *Cinema e letteratura: percorsi di confine.* Marsilio, Venezia. 2002.

Floris, Antioco: „ Fra tradizione e modernità: Il nuovo cinema di Sardegna." (S.29-61). In: ders. *Nuovo cinema in Sardegna.* aipsa edizioni, Cagliari. 2001.

Gast, Wolfgang: „Lesen oder Zuschauen?" (S.7-12). In: ders. *Literaturverfilmung.* C.C.Buchners Verlag, Bamberg.1993.

Gast, W./ Hickethier, K./ Vollmers, B.: „Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen." (S. 12-21). In: Gast, Wolfgang (Hg.). *Literaturverfilmung.* C.C.Buchners Verlag, Bamberg.1993.

Kanzog, Klaus: „Der Film als philologische Aufgabe." (S. 40-46). In: Gast, Wolfgang (Hg.). *Literaturverfilmung.* C.C.Buchners Verlag, Bamberg.1993

Kanzog, Klaus: „ Faustregeln für den Umgang mit Literaturverfilmungen.“ (S.15-33). In. von Hagen, Kirsten/ Hoffmann, Claudia (Hg.). *intermedia. Eine Festschrift zu Ehren von Franz-Josef Albersmeier.* Romanistischer Verlag, Bonn. 2007.

Kanzog, Klaus: „ Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung am Beispiel von Volker Schlöndorffs Film *Michael Kohlhaas-Der Rebell.“* (S.23-53). In: Paech, Joachim (Hg.). *Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur.* MAKS Publikationen, Münster. 1984.

Kreuzer, Helmut: „Arten der Literaturadaption.“ (S. 27-32). In: Gast, Wolfgang (Hg.). *Literaturverfilmung.* C.C.Buchners Verlag, Bamberg.1993.

Kreuzer, Ingrid: „ Nachwort zu Laokoon.“ (S.216-230). In: G.E.Lessing. *Laokoon.* Reclam, Stuttgart. 2006.

Montani, Pietro: „ Letteratura e cinema: due forme dell‘esperienza narrativa“ (S. 75-85). In: Perniola, Ivelise (Hg.). *Cinema e letteratura: percorsi di confine.* Marsilio, Venezia. 2002.

Mecke, Jochen: „ Im Zeichen der Literatur: Literarische Transformationen des Films.“ (S.97-123). In: Mecke, Jochen/ Roloff, Volker (Hg.). *Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur.* Stauffenberg Verlag,Tübingen. 1999.

Naitza, Sergio: „ Volti, sguardi, voci. Chi sono i nuovi cineasti sardi.“ (S.61-75). In: Floris, Antioco (Hg.). *Nuovo cinema in Sardegna.* aipsa edizioni, Cagliari. 2001.

Paech, Joachim: „ Literaturwissenschaft und /oder Filmwissenschaft?“ (S.9-23). In: ders. *Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur.* MAKS Publikationen, Münster. 1984.

Peters, J.M.: „Sprechakttheoretische Ansätze zum Vergleich Roman-Film.“ (S.53-73). In: Paech, Joachim: „ Literaturwissenschaft und /oder Filmwissenschaft?“ (S.9-23). In: ders. *Methodenprobleme der Analyse verfilmter Literatur.* MAKS Publikationen, Münster. 1984.

Schanze, Helmut: „Geschriebene Bilder. Zu Problem und Geschichte der literarischen Vorlage (S.74-82). In: ders. *Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen- Fallstudien-Kanon.* Wilhelm Fink Verlag, München. 1996.

Schanze, Helmut: „Literatur-Film-Fernsehen. Transformationsprozesse.“ (S.93-105). In: ders. *Fernsehgeschichte der Literatur. Voraussetzungen- Fallstudien-Kanon.* Wilhelm Fink Verlag, München. 1996.

von Hagen, Kirsten/Hoffmann, Claudia: „ Intermedia. Aspekte einer medienkomparatistischen Forschungsperspektive.“ (S.9-13.). In: dies. *intermedia. Eine Festschrift zu Ehren von Franz-Josef Albersmeier.* Romanistischer Verlag, Bonn. 2007.

von Tschilke, Christian: „ Gibt es kulturspezifische Funktionen intermedialer Bezüge?“ (S.14-35). In: Naguschewski, Dirk/ Schrader, Sabine (Hg.). *Kontakte, Konvergenzen, Konkurrenzen. Film und Literatur in Frankreich nach 1945.* Schüren Verlag, Marburg. 2009.

Viganò, Aldo: „ Dalla letteratura al cinema: problemi di trascrizione.“ (S.21-27). In: Bussi, Elisa G./ Kovarski, Laura (Hg.). *Letteratura e Cinema. La trasposizione.* CLUEB, Bologna. 1996.

Wagner, Birgit: „ Das Meer (überschreiben), aus Liebe. Grazia Deledda und Maria Giacobbe - zwei Schriftstellerinnen aus Sardinien“ S.110-122. In. Bauer/Hämmerle/Hauch (Hg.). *Liebe und Widerstand. Ambivalenzen historischer Geschlechterbeziehungen.* L‘HOMME Schriften 10. Reihe zur Feministischen Geschichtswissenschaft. Böhlau, Wien/Köln/Weimar. 2005.

Mitschriften aus Vorlesungen

Wagner, Birgit. *Literatur und Film in Italien-eine Beziehungsgeschichte.* Gehalten im Sommersemester 2008.

Garncarz, Joseph. *Geschichte(n) des Films.* Gehalten im Wintersemester 2007.

Artikel aus Lexika

Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. 2004. Hg. v. Ansgar Nünning.

Curriculum Vitae

Name: Anja Cermenek

Geburtstag: 17.11.1984

Geburtsort: Leoben

Schulbildung:

Juni 2003 Matura am BG/BRG LeobenI (humanistischer Zweig) mit *Gutem Erfolg* bestanden

Juli 2000 Studienfahrt nach Rom

März und April 2002 Schüleraustausch in Bassano del Grappa

Auslandsaufenthalte:
August 2003 - Oktober 2003 Aufenthalt als Au-Pair in Bologna, Italien

November 2003 - Juni 2004 Aufenthalt als Au-Pair in Bergamo, Italien

Absolvierung eines Intensivsprachkurses in Bologna

Absolvierung zweier Sprachkurse an der Università degli studi di Bergamo
(Niveau IV und V von V)

Studium:

Oktober 2004 Beginn des Studiums der Theater-,Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien; erste Diplomprüfung am 19.9.2006 abgelegt

März 2005 Beginn des Studiums der Romanistik (Italianistik) an der Universität Wien; erste Diplomprüfung am 29.6.2007 abgelegt

Praktika:

Juli 2007 Praktikum im Kindermuseum *Frida&freD* in Graz

August 2007 Praktikum in der Stabstelle Press&PR des Leobener Stadtmagazins

September 2007 Praktikum im *Next Liberty* Kinder- und Jugendtheater in Graz

August 2008 - Oktober 2008 Praktikum bei *Turia+Kant* , Verlag für Philosophie, Psychoanalyse und Kulturwissenschaften in Wien

Derzeitige Beschäftigungen:

geringfügige Anstellung bei *Vienna World* „Konzepte und Produkte für Musik und Museum“ in Wien

gelegentliche Durchführung von Buchpräsentationen bei *Turia+Kant*

Weiterbildung*:*

Absolvierung der Winterakademie, gehalten vom *Institut für Kulturkonzepte* Wien im Februar 2009