



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Intertextualität und Adaption

Dan Browns Roman *Roman Angels and Demons* (2000) und
Ron Howards Film *Angels and Demons* (2009)

Verfasserin

Michaela Bsonek

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, Oktober 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Einleitung

Die vorliegende Arbeit hat eine Analyse einer Literaturverfilmung zum Inhalt. Anhand von Dan Browns Roman *Angels and Demons* (2000, deutschsprachiger Titel: *Illuminati*) und Ron Howards Adaption *Angels and Demons* (2009, deutschsprachiger Titel: *Illuminati*) soll die Problematik aufgezeigt werden, welche sich bei der Umsetzung eines Romans in einen Film ergibt.

Im ersten Hauptkapitel werden grundlegende Begriffe erläutert, welche zum Verständnis der Arbeit notwendig sind. Das zweite Hauptkapitel hat die Analyse der beiden Werke zum Inhalt: die Analyse der Handlung, des Raums, der Zeit, der Figuren und des Dialogs. In diesen Kapiteln werden Thesen aus Fachliteratur zur Beschreibung des Analysethemas herausgegriffen und anhand von Beispielen die Unterschiede und Ähnlichkeiten beschrieben.

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen nicht benutzt und die den Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form an keiner anderen Universität eingereicht und auch noch nicht veröffentlicht. Die vorliegende Fassung entspricht der eingereichten elektronischen Version.

Datum: 18. Oktober 2010

Unterschrift:

Inhaltsverzeichnis

I	BEGRIFFSBESTIMMUNG	1
	I.1 INTERTEXTUALITÄT	2
	I.2 INTERMEDIALITÄT	6
	I.3 ADAPTION	9
	I.4 NARRATION	12
II	ANALYSE EINER LITERATURVERFILMUNG UND IHRER VORLAGE	15
	II.1 HANDLUNG	16
	<i>II.1.1 Differenzierung: Ereignis – Geschehen – Story - Plot</i>	16
	II.1.1.1 Story und Plot	17
	II.1.1.2 Motivierung des Geschehens	21
	<i>II.1.2 Struktur des Handlungsverlaufs</i>	24
	II.1.2.1 Anfang und Ende	27
	II.1.2.1 Handlungsmuster	29
	II.1.2.2 Komplexe Handlung – drei Handlungsstränge	31
	<i>II.1.3 Probleme der Handlung beim Transfer von Literatur in Film</i>	38
	II.2 ORT/RAUM	40
	<i>II.2.1 Definition des Raumes nach Kevin Lynch</i>	40
	<i>II.2.2 Raumdimension in Roman und Film</i>	41
	<i>II.2.3 Wahrnehmung des Raumes</i>	42
	II.2.3.1 Der gestimmte Raum	42
	II.2.3.2 Der Aktionsraum	45
	II.2.3.3 Der Anschauungsraum	47
	<i>II.2.4 Elemente des Raumes</i>	50
	II.2.4.1 Wege	50
	II.2.4.2 Grenzlinien	52
	II.2.4.3 Bereiche	53
	II.2.4.4 Brennpunkte	56
	II.2.4.5 Merk- oder Wahrzeichen	57
	<i>II.2.5 Probleme des Raumes beim Transfer von Literatur in Film</i>	58

II.3 ZEIT	61
<i>II.3.1 Erzählordnung</i>	61
<i>II.3.2 Erzähldauer</i>	65
II.3.2.1 Zeitraffung und Zeitdeckung	67
II.3.2.2 Die Zeitlinie bei Ron Howard	70
II.3.2.3 Mickey Mouse oder Die Darstellung der Zeit bei Dan Brown	72
<i>II.3.3 Probleme der Zeit beim Transfer von Literatur in Film</i>	75
II.4 FIGUREN	76
<i>II.4.1 Figurenkonstruktion</i>	76
II.4.1.1 Differenzierung zwischen Haupt- und Nebenfiguren	76
<i>II.4.2 Figurenkonzeption</i>	77
II.4.2.1 Flache und runde Figuren	78
II.4.2.2 Statische und dynamische Figuren	80
II.4.2.3 Mögliche Identifizierung mit Figuren	82
<i>II.4.3 Figurencharakterisierung</i>	83
II.4.3.1. Das äußere Erscheinungsbild von Figuren	84
II.4.3.2 Charakterisierung durch direkte Rede und Handlung	89
<i>II.4.4 Figurenhandlungsmodelle</i>	94
<i>II.4.5 Figurenkonstellation</i>	96
<i>II.4.6 Figurentransport zwischen Literatur und Film</i>	97
II.4.2.1 Figuren rund um die Antimaterie	97
II.4.2.2 Figuren rund um den Vatikan	99
II.4.2.3 Figuren in Zusammenhang mit den Medien	102
<i>II.4.7 Probleme der Figuren beim Transfer von Literatur in Film</i>	103
II.5 DIALOG	106
<i>II.5.1 Erzählmodus</i>	106
II.5.1.1 Distanz	107
II.5.1.2 Fokalisierung	112
<i>II.5.2 Erzählertext und Figurentext</i>	115
<i>II.5.3 Umsetzung von Dialogen vom Buch zum Film</i>	116
<i>II.5.4 Probleme der Zeit beim Transfer von Literatur in Film</i>	118

I BEGRIFFSBESTIMMUNG

Um eine Grundbasis von Verständnis zu schaffen, werden im nachfolgenden ersten Hauptkapitel meiner Arbeit einige Begriffe näher erläutert: Intertextualität, Intermedialität, Adaption und Narration. Zum einen wird erklärt, wie diese Begriffe in der Literaturwissenschaft bzw. in der Filmwissenschaft verstanden werden und zum anderen wird erläutert, in welchem grundlegenden Zusammenhang die Begriffe mit der vorliegenden Arbeit stehen.

Analysiert wurden diese vier Begriffe mit Hilfe von einschlägigen Werken zur Thematik. Alle vier stehen in Bezug zueinander; eine hundertprozentige Trennung bzw. Definition ist nur schwer möglich, da sich die Bedeutungen teilweise überschneiden.

I.1 Intertextualität

Der Begriff der Intertextualität beschreibt das Phänomen des Bezuges von einem Text auf einen anderen Text. D.h. nichts anderes, als dass darauf geachtet wird, was sich zwischen zwei Texten abspielt. Intertextualität liegt laut Broich und Pfister (*Intertextualität*, 1985) dann vor, wenn sich der Autor bei der Erstellung eines Textes des Gebrauchs anderer Texte bewusst ist. Er weiß also, dass er fremde Texte in seiner Arbeit benutzt. Außerdem erwartet der Autor bei der Produktion eines Textes mit Bezug auf einen weiteren, dass der Rezipient sich dieser Nutzung von fremden Texten bewusst ist und zusätzlich erkennt, wie wichtig der fremde Text für das Verständnis des neuen Textes ist.¹

Als Spezialfall der Intertextualität bezeichnet Magdolna Orosz (*Intertextualität*, 1997) die Verfilmung von Literatur, die Literaturverfilmung. Also die Beziehung zwischen literarische narrativen Texten und den aus ihnen als Prätexten gemachten Filmen. Somit stehen zwei mögliche Sichten auf Verfilmungen von literarischen Werken zur Verfügung: Das verfilmte Werk als Reproduktion des ihm zugrunde liegenden literarischen Textes (Prätext) oder aber als neues Kunstwerk, in Beachtung bestimmter Modifikationen der Struktur und Organisation des literarischen Prätextes.² In unserem Fall würde sich die Frage stellen, ob der Film *Angels and Demons* nun ein müder Abklatsch seiner literarischen Vorlagen von Dan Brown darstellt oder ob Ron Howards Werk als ein eigenständiges, neuerschaffenes Ganzes betrachtet werden kann. Diese Entscheidung liegt auf der Seite der Rezipienten der Literaturverfilmung.

Im Fall der Literaturverfilmung scheint sich das Feld der Rezipienten in zwei Gruppen zu teilen: Die eine Seite, welche über Wissen über das Originalwerk verfügt (in unserem Fall Dan Browns Buch *Angels and Demons* (2000, deutschsprachiger Titel: *Illuminati*)). Diese Gruppe sieht den Film als schlichte Reproduktion der literarischen Vorlage. Die andere Gruppe gibt sich schlicht und einfach der Berieselung der Verfilmung hin. Für diese Gruppe stellt der Film ein eigenständiges Gebilde da, welches geschaffen wurde, um zu unterhalten. Ein Zuseher des Filmes *Angels and Demons* (2009, deutschsprachiger Titel: *Illuminati*) von Ron Howard, der über Informationen der Handlung und der Figuren des Buches verfügt, folgt dem Film auf eine andere Art und Weise, als ein die Thematik betreffend völlig jungfräulicher Zuschauer. Der Wissende konzentriert sich auf die Umsetzung des Filmes und ist gespannt darauf, wie die

¹ Vgl. Broich, Ulrich und Manfred Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer, 1985. S. IX ff.

² Vgl. Orosz, Magdolna: Intertextualität in der Textanalyse. Wien: ÖGS/ISSS, 1997. S. 157.

Geschichte erzählt wird. Er kann intertextuelle Bezüge zwischen dem Film und dem ihm zugrunde liegenden Buch herstellen.

Dass ein Rezipient von einer im Film erhaltenen Information automatisch auf eine Textstelle im Buch Rückschlüsse zieht, geschieht oft durch sogenannte Marker, welche vorliegende Intertextualität markieren. Es handelt sich dabei um nichts anderes, als Markierungen im Text, welche auf den ursprünglichen Text - den sogenannten Prätext - verweisen. Natürlich ist das Erkennen dieser Marker rezipientenabhängig. Als Beispiel könnte zum Beispiel Robert Langdons Reaktion auf die Uniformen der Schweizergarde genannt werden, wenn er in *Angels and Demons* den Vatikan betritt: Im Film sieht er den Gardisten, seine Uniform, an und ein schwaches Lächelnd zielt sein Gesicht; Es ist ersichtlich, dass er sich an etwas erinnert. Hier erkennen Rezipienten, welche das Buch gelesen haben und wissen, dass Robert Langdon weiß, dass Michelangelo diese Uniformen geschaffen hat und dass der Kunsthistoriker diese nicht gerade als herausragendste Leistung Michelangelos sieht, sofort den Zusammenhang.^{3,4,5}

Die beiden Bücher *The Da Vinci Code* (2003, deutschsprachiger Titel: *Sakrileg – Der Da Vinci Code*) und *Angels and Demons* weisen keine inhaltlichen Zusammenhänge auf. Es gibt im ersten Teil von Dan Browns Werk, in welchem der Kunsthistoriker Robert Langdon ermittelt, keine Verweise auf den zweiten Teil – den *Da Vinci Code*. Es sind zwei in sich abgeschlossene Bücher mit eigener Handlung und eigenen Figuren. Die einzige Figur, welche in beiden Büchern auftritt, ist Robert Langdon. *Angels and Demons* erschien als erstes Buch und die Leser schlossen nach der Veröffentlichung von *The Da Vinci Code* daraus, dass es sich bei diesem neu erschienenen Werk als zweiten Teil der Robert Langdon Reihe handelte. In den beiden Literaturverfilmungen sieht es etwas komplizierter aus. Der Film *The Da Vinci Code* (2006, Ron Howard) ist eine abgeschlossene Geschichte. Die Suche nach dem Sarkophag von Maria Magdalena ist für Robert Langdon am Louvre beendet. Nun ist *Sakrileg* allerdings der zweite Roman von Dan Brown, wurde aber als erster von Ron Howard verfilmt. Durch die Reihenfolge der Verfilmung – *The Da Vinci Code* im Jahr 2006 und *Angels and Demons* im Jahr 2009 – entsteht der Eindruck, *Illuminati* wäre der zweite Roman von Dan Brown und nicht das erste erschienene Werk des Autors. Hinzu kommt, dass Ron Howard in seinem zweiten Film, *Angels and Demons* (2009), mehrere Verweise auf seinen ersten Film, *The Da Vinci Code* (2006), einbringt: Der erste Hinweis wird bereits schon bei Minute neun gesetzt, als Robert Langdon von Claudio Vincenzo, Vatikanische

³ Vgl. Brown, Dan: *Angels and Demons*. London: Bantam Press, 2005.

⁴ Vgl. Howard, Ron [Regisseur]: *Angels and Demons*. DVD. USA: Columbia Pictures, 2009.

⁵ Vgl. Broich und Pfister: *Intertextualität*. S. 33.

Polizei, aufgesucht wird und dieser sagt: „I received a call in the middle of the night --- find Robert Langdon.“⁶ Genau diese Worte finden wir im Film *Sakrileg* am Boden des Museum, neben der Leiche von Jacques Saunière, welche an Sophie Neveu gerichtet waren: „P.S.: Find Robert Langdon.“⁷ Doch der Film von Ron Howard geht noch eine Spur weiter, wenn Vincenzo nur wenig später sagt: „Your expertise. Your erudition. And your recently involvement with Church --- shall we say... „mysteries“?“⁸ Er verweist mit dieser Aussage auf Robert Langdons erst kürzliche Verstrickung auf der Suche nach dem Sarkophag von Maria Magdalena, erwähnt dieses Ereignis aber nicht explizit. Der dritte Hinweis, den Ron Howard setzt, dass er *Angels and Demons* als seinen zweiten Film - also den zweiten Teil dieser Serie von Robert Langdons Ermittlungen - sieht, setzt er bei Minute 25, wenn der Camerlengo folgende Worte an Robert Langdon richtet: „Given your recent entanglement with the church – There is a question I like ask you right here in the office of his holiness. [...]“⁹ Erneut wird darauf hingewiesen, dass Robert Langdon durch sein Wissen eigentlich eine Gefahr für die katholische Kirche darstellt. Diese Hinweise stellen für mich eindeutig einen Hinweis auf Intertextualität dar: Wir werden darauf hingewiesen, dass Robert Langdon schon einmal mit der Kirche zu tun gehabt hat. Rezipienten, welche den ersterschienenen Film gesehen haben, stellen die Verknüpfung ohne Probleme her. Zuseher, welche die Bücher gelesen haben und *The Da Vinci Code* eindeutig als den zweiten Teil der beiden Bücher identifizieren können, haben hiermit wohl ein Problem, weil sie die Reihenfolge kennen.

Lt. Broich und Pfister (*Intertextualität*, 1985) ist der Film anders als das Theater dazu fähig, den Raum „realistisch“ auszumalen. Sprachliche Bilder werden gekonnt in filmische, sichtbare Bilder transponiert. Gleichzeitig muss sich die Vorlage einer Umakzentuierung unterziehen, da die visuelle Komponente im Film gegenüber der Bedeutung des Wortes dominiert. Das Lesen eines Buches bedarf einem gewissen Maß an Vorstellungskraft. Es verlangt dem Leser Konzentration ab und auch, dass er sich während dem Lesen Bilder vorstellt. Natürlich wirken Autoren diesem Problem entgegen, indem sie die Szenen beschreiben und Details nennen. Doch die Fähigkeit des Filmes, sprachliche Bilder in filmische Bilder umzusetzen, ist wohl einzigartig und übertrifft zum einen die Vorstellungskraft und zum anderen lässt sie dem Regisseur Freiraum, die Räume noch mehr zu definieren und zu formen. Dasselbe gilt für Handlungen und Figuren oder sogar die Art und Weise, wie eine Geschichte erzählt wird. Durch die Untergliederung der Handlung in Szenen und Sequenzen, welche in

⁶ Howard: *Angels and Demons*. DVD. Minute 00:09:07ff.

⁷ Vgl. Howard, Ron [Regisseur]: *The Da Vinci Code*. DVD. USA: Columbia Pictures, 2006.

⁸ Howard: *Angels and Demons*. DVD. Minute 00:10:53ff.

⁹ Ebd. Minute 00:25:05ff.

epischer Weise miteinander verknüpft werden, und durch die Einsetzung sogenannter zwischengeschalteter Erzählinstanzen und deren Perspektive, ist erkennbar, welche markanten Veränderungen die spezifischen Eigenschaften des Mediums Films auf die Vorlage bewirken. Der Film beschränkt sich jedoch nicht nur auf die Veränderung der Vorlage hinsichtlich der Handlung oder der Art und Weise, wie diese wiedergegeben wird (zB Erzählinstanzen). Er bedient sich der durch die Vorlage vorgegebenen Figuren, ändert diese zu seinem Gefallen um, streicht Figuren aus der Handlung, fügt neue Figuren hinzu und so weiter. Durch diese Eingriffe wird die Differenz des literarischen Prätext zum filmischen Posttext verstärkt.¹⁰

Filmische Intertextualität tritt vor allem dann in Erscheinung, wenn sich ein Film an Traditionen, Bildern und Texten der Filmgeschichte orientiert, vorhandene Produktionsweisen, Szenenabläufe, Figurencharakterisierungen und dergleichen von Vorlagen übernimmt. Auch die Figurenkonstellation von Gut und Böse hat sich im Laufe der Entwicklungsjahre des Filmes verändert gestaltet sich heute komplizierter und undurchsichtiger denn je. Bei *Angels and Demons* wählt Ron Howard den harmlos aussehenden Ewan McGregor als Besetzung für den Camerlengo, welcher als Drahtzieher der Tragödie um den Vatikan gilt. In früheren Filmen wurden die Bösewichte mit Charakteren besetzt, welche bereits vom Äußeren her dem Bild eines hinterhältigen, von Bösartigkeit durchtränkten Kriminellen entspricht. Ich würde auch das Verwenden von Zwischentiteln als Übernahme einer Filmtechnik aus der Filmgeschichte bezeichnen – schließlich hat bereits der Stummfilm Zwischentitel eingesetzt, um auf Zeit- und Raumebenen zu verweisen. Doch die Verwendung von derlei Techniken ist noch kein Garant dafür, ein literarisches Werk gekonnt umzusetzen.¹¹

An dieser Stelle bleibt aber der Hinweis darauf, dass „Der Weg vom Buch zum Film [...] immer davon abhängig [ist], wie gut die in der Literatur vorhandenen Codes (akustisch, verbal und kombiniert) im Film umgesetzt werden“¹². Das heißt, ein Regisseur muss sich nicht einer literarischen Vorlage verpflichtet fühlen, sondern muss die benannten Codes aus dem ihm vorliegenden Werk filtern und entscheiden, was für den Verlauf wichtig ist und was nicht. Es liegt in der Hand des Regisseurs und in den Händen der Drehbuchschreiber, welche Figur nun ihren Platz im Film behauptet und welche Figur für die Handlung als unwichtig erscheint. Der Kontext, welcher im Buch vorhanden ist, wird im Film neugebildet. Wird im Film eine im Buch beschriebene Situation anders

¹⁰ Vgl. Broich und Pfister: Intertextualität. S. 185f.

¹¹ Vgl. Leschke, Rainer und Jochen Venus (Hrsg.): Spielformen im Spielfilm. Zur Medienmorphologie des Kinos nach der Postmoderne. Bielefeld: transcript Verlag, 2007. S. 166.

¹² Orosz: Intertextualität in der Textanalyse. S. 156.

dargestellt bzw. aufgelöst, verändert sich auch der Kontext. Die Grundhandlung bleibt dieselbe, doch der Weg vom Start zum Ziel ist ein anderer. Ron Howard ist wohl ein spezielles Beispiel für diese Theorie, denn er vollzieht viele Änderungen an der Handlung und den Figuren. Er tauscht Figuren aus, verändert den Verlauf der Dinge. Er formt Figuren und gibt ihnen andere Charaktereigenschaften. Die Abänderungen durch Ron Howard finden im zweiten Hauptkapitel dieser Arbeit Beachtung – in der Analyse der Transformation vom Buch zum Film, bezogen auf Handlung, Figuren, Raum, Zeit und Dialog.

I.2 Intermedialität

Irinia Rajewsky (*Intermedialität*, 2002) sieht in der Qualität des Intermedialen schlicht und einfach die Konstellation des medialen Produktes, d.h., das Resultat der Kombination mindestens zweier Medien, welche in ihrer Materialität präsent sind und auf medienspezifische Weise zur Bedeutungskonstitution des Gesamtproduktes beitragen. Sie bezeichnet Intermedialität schlicht und einfach als Addition mindestens zweier als distinkt wahrgenommener medialer Systeme, bei welchem keines von beiden als dominante Variante hervortritt. Überträgt man Rajewskys Theorie auf Ron Howards Film *Angels and Demons* könnte man durchaus sagen, dass wir es mit einer Form von Intermedialität zu tun haben. Allerdings nicht in Form eines gebundenen Buches oder eines Theaterstückes, aber in Form der Kunst, wenn man so will. Wir werden mit Kunstwerken konfrontiert, u.a. mit den Schriftstücken Galileos – dem Medium der Schrift. Man könnte sogar so weit gehen, dass man auch die Skulpturen und Gebäude als eine Art Medium bezeichnet, da sie eine Geschichte erzählen und Einblick in die Vergangenheit bieten. In gewisser Weise erhalten die Gebäude Vergangenes für zukünftige Zeiten, ebenso, wie die Medien Schrift oder Film. So wirkt gewissermaßen eine Literaturverfilmung dem Verfall oder dem Vergessen eines Buches entgegen. Literaturverfilmungen werden bei Rajewsky als ein Phänomen des Medienwechsels bezeichnet, auch als Medientransfer oder Medientransformation. Hier sieht die Autorin die Qualität des Intermedialen im Produktionsprozess des medialen Produkts an sich, den Prozess der Transformation eines medienspezifisch fixierten Prätextes in ein anderes Medium.¹³

Jens Schröter geht ein wenig weiter und räumt der Intermedialität eine größere Bedeutung ein. Laut Schröter entspricht sein Begriff des synthetisch Intermedialen

¹³ Vgl. Rajewsky, Irinia O.: *Intermedialität*. Tübingen: Francke Verlag, 2002. S. 15ff.

Rajewskys Ansicht, dass es sich bei Intermedialität um einen Prozess der Fusion mehrerer Medien zu einem neuen Medium, einem sogenannten Intermedium, welches schlussendlich ein großes Ganzes und nicht nur die Summe seiner Teile wäre. Schröter macht darauf aufmerksam, dass, nur wenn sich der Film einem Verfahren bedient, welches eigentlich der Literatur zugeschrieben wird, diesen als literarisch zu bezeichnen. Denn kaum benutzt der Film ein Verfahren aus der Literatur – ein literarisches Verfahren –, wird es im Handumdrehen selbst zu einem filmischen Verfahren. An dieser Stelle zitiert er Boris Eichenbaum, wenn er schreibt, dass Literatur das Monopol an Unterhaltungsliteratur an den Film verloren hat. In dem Theater und Literatur dem Film Verfahren bieten, welche in diesem umgesetzt werden und somit zu seiner Entwicklung beitragen, verlieren sie ihren Status. Es heißt schon bei Goethe „Die ich rief, die Geister, / Werd' ich nun nicht los.“¹⁴ Die Unterstützung, welche die Literatur und das Theater dem Film entgegen gebracht haben, führte dazu, dass der Film als aufsteigendes Medium an Bedeutung gewann und dass das Theater gemeinsam mit der Literatur in den Hintergrund trat. Im Prinzip kann man diese These weiterspinnen, wenn man bedenkt, dass heute die Literatur in Buchform, in greifbarer Form, von E-Books abgelöst wird, welche wir auf Computern lesen. Ein gut gemeinter Versuch der Literatur, auch über das Medium Computer erreichbar zu sein, wird ebenso wie im Fall des Filmes dazu führen, dass die Literatur erneut in den Hintergrund treten wird.¹⁵

Lt. Schröter stellt fest, dass eine Transformation von einem Medium in ein anderes ein gewisses Spektrum an Wissen voraussetzt: Nämlich Wissen über das repräsentierte Medium und das repräsentierende Medium. Besser: Über das, was diese Medien ausmachen bzw. eine genaue Meinung über das, was sie (angeblich) sind. Durch die Bestimmung von Differenzen, was nun diese beiden Medien (Ursprungs- und Zielmedium) voneinander unterscheidet, um beschreiben zu können, was dem repräsentierten Medium vom repräsentierenden Medium beigefügt wurde. Welche Handlungsteile wurden vom Film aus dem Buch übernommen? Welche Figuren „überleben“ die Transformation? Werden neue Figuren der Handlung beigefügt? Welche Aspekte des Buches gehen verloren? Welche werden diesem hinzugefügt?

Jens Schröter geht noch einen Schritt weiter und stellt fest, dass es nicht nur um die synthetische Intermedialität geht, in welcher durch eine Fusion von zwei Medien ein neues Intermedium entsteht, sondern es muss auch darum gehen, zu erkennen, welche Medien einem Intermedium nun vorausgehen. Hierzu gebraucht er den Begriff der

¹⁴ Goethe, Johann Wolfgang: Der Zauberlehrling. In: Moritz, Karl: Deutsche Balladen. Analyse für den Deutschunterricht. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1972.

¹⁵ Vgl. Schröter, Jens: Intermedialität. In: Theorien der Medien. URL: http://www.theorie-der-medien.de/text_druck.php?nr=12. Stand: 07. Oktober 2010.

ontologischen Intermedialität. Um ein neues Medium zu beschreiben, muss auf das Ursprungsmedium eingegangen werden und vor allem auf seine Eigenheiten und Techniken: in unserem Fall auf die Handlung des Buches, die Charakterisierung der Figuren, der Darstellung des Ortes und der Zeit, die Verwendung von Dialog, Erinnerungen in Form von Rückblendungen etc..¹⁶

Interessant ist auch die Ansicht von Jan Distelmeyer, welcher auch in Spielformen im Spielfilm auf die intermediale Architektur der Film-DVD hinweist. Er stellt die These auf, dass sich die Film-DVD nicht nur den „formalen Eigenschaften“ des Films bedient, sondern auch Elemente aus digitalen Medien wie dem Internet und dem Videospiele verwendet. Er nennt an dieser Stelle verschiedenste Modi der Präsentation wie die Menü-Ansicht oder den Hypertext, wie diese auch im Internet oder auf einer CD-ROM aufscheinen, weiter nennt er auch Cut-Scenes wie wir sie aus Videospiele kennen. Außerdem entsteht laut Distelmeyer der Eindruck von Interaktivität wie in Videospiele und dem Internet. Weiter nennt Distelmeyer auch das zusätzliche Angebot von Computerspielen, die als Bonus eines Hauptfilmes angeboten werden oder auch etwas zeitversetzt zur Veröffentlichung des Filmes auf den Markt kommen.¹⁷

Fans von Videospiele werden durch das Buch *Angels and Demons* von Dan Brown in dieser Hinsicht enttäuscht. Hier wird auf Seite 77 seines Buches folgendes geschrieben:

„The Illuminati?“ she demanded. „As in the Bavarian Illuminati?“
Kohler looked stunned. „You’ve heard of them?“
Vittoria felt the tears of frustration welling right below the surface. „Bavarian Illuminati: New World Order. Steve Jackson computer games. Half the techies here play it on the Internet.“ Her voice cracked. „But I don’t understand...“
Kohler shot Langdon a confused look. Langdon nodded. „Popular game. Ancient brotherhood takes over the world. Semihistorical. I didn’t know it was in Europe too.“
Vittoria was bewildered. „What are you talking about? The Illuminati? It’s a computer game!“¹⁸

Bei diesem als *Bavarian Illuminati: New World Order* benannten Computerspiel von Steve Jackson Games handelt es sich allerdings nicht um ein Computerspiel sondern um ein sogenanntes Card Game, welches 1982 zum ersten Mal unter dem Titel *Deluxe Illuminati* herausgegeben wurde. 1999 wurde eine verbesserte Full-Color-Deluxe-Version mit vier Versionen herausgegeben: *Y2K*, *Brainwash*, *Bavarian Fire Drill* und *Illuminati: Crime Lords*. Bei diesem Spiel geht es darum, die besten Karten zu bekommen, wobei jede Karte ihre eigenen Eigenheiten, Stärken und Schwächen

¹⁶ Vgl. Schröter: Intermedialität.

¹⁷ Vgl. Leschke und Venus: Spielformen im Spielfilm. S. 406.

¹⁸ Brown: *Angels and Demons*. S. 77.

aufweist, andere Karten „zerstören“, behindern oder in ihrer Wirkung verstärken kann. Bei *Illuminati New World Order* handelt es sich um die „trading-card“-Version von *Illuminati*. Dieses Kartenspiel kann entweder als Einzelspiel gespielt werden oder aber mit dem ursprünglichen Kartenspiel *Illuminati* und der Ergänzung *Assassins* kombiniert werden. 1994 wurde dieses Spiel mit dem *Origin Award* ausgezeichnet, als *Best Card Game*. Wir haben es also nicht mit einem Computerspiel zu tun, sondern mit einem „simplen“ Kartenspiel. Gewissermaßen einem Vorreiter der Computerspiele.¹⁹

I.3 Adaption

Nach Gérard Genette gehört der Gattungswechsel zu einer besonders intertextualitätsträchtigen Kategorie, der Hypertextualität. Jedoch wird selten der Begriff Hypertextualität verwendet, sondern der Oberbegriff der Adaption.²⁰

Die sogenannte „Adaptionsforschung“ beschäftigt sich meistens mit den Verfilmungen literarischer Werke. Sie

untersucht die Verfilmung und Verfilmbarkeit literarischer Werke und fragt, nach welchen Regeln die in einer literarischen Vorlage erzählten Geschichte in das Medium Film umgesetzt werden kann und nach welchen Kriterien sich solche Umsetzungen klassifizieren und bewerten lassen.²¹

Karolina Kesicka (*Adaption als Translation*, 2009) bezeichnet die Adaption als Grenzfall der Übersetzung oder besser als Form der übersetzungsähnlichen Transformation. Die filmische Adaption würde dieselben Stadien der Transformation durchlaufen wie die literarische Übersetzung selbst: Dekodierung, Interpretation und Um-/Neukodierung.²²

Jeder literarischer Stoff, welcher als mögliche Vorlage für ein filmisches Werk in Betracht gezogen wird, wird im Zuge des Vorganges der Adaption – dem Transformationsvorgang – einer Bearbeitung unterzogen, welche als Sicherstellung seiner Tauglichkeit für das Medium Film dient. Kesicka bezeichnet diesen Vorgang ebenso als Übersetzung, da es sich bei der Adaption um die Übersetzung eines Werkes aus der Literatursprache in die Filmsprache handelt. Ähnlich dem Prozess der

¹⁹ Vgl. Jackson, Steve: *Illuminati New World Order*. In: Steve Jackson Games. URL: <http://www.sjgames.com/ourgames/card.html>. Stand: 08. Oktober 2010.

²⁰ Vgl. Zitat nach Gerard Genette in: Broich und Pfister: *Intertextualität*. S. 158f.

²¹ Rajewsky: *Intermedialität*. S. 23.

²² Vgl. Kesicka, Karolina: *Adaption als Translation*. Zum Bedeutungstransfer zwischen der Literatur- und Filmsprache am Beispiel der Remarque-Verfilmungen. Dresden: *Dissertationes Inaugurales Selectae*, 2009. S. 11.

Literaturübersetzung wird der Ausgangsstoff zuerst dekodiert, dann rezipiert, also analysiert, interpretiert und schließlich erneut kodiert.²³

Bei *Angels and Demons* von Dan Brown heißt das nichts anders, als dass die ersten bearbeitenden Instanzen das literarische Werk zunächst gelesen und dieses in einzelne Teile gespalten hat: In die Grundhandlung, Nebenhandlungen, Figuren, verwendete Orte, die Aspekte der Zeit und die Art und Weise, wie Sprache verwendet wird. Als nächstes die Analyse und Differenzierung, was die „Möglichkeit und die Grenzen der Verfilmbarkeit von Literatur“²⁴ betrifft. Im Grunde ist es hier die Aufgabe der Drehbuchschreiber aus einem einigermaßen guten Buch mit etwas eigenartig geformten Figuren ein sehr gutes Drehbuch zu machen, aus welchem später durch Ron Howard ein exzellenter Film geschaffen wird. Wir haben als einen Übersetzungsprozess vom literarischen Werk in eine weitere Form eines literarischen Werkes, nämlich das Drehbuch, welches allerdings schon einige Merkmale der Filmsprache aufweist. Erst durch die Umsetzung beim Dreh selbst beginnt sich die Filmsprache zu formen und erst durch die Nachbearbeitung und Aneinanderreihung der Einstellungen, durch den Einsatz von Filmmusik, erhält das Werk seinen letzten Schliff.

Natürlich stellt sich anschließend auch die Frage, inwiefern es sich bei dem Ergebnis um eine filmgerechte Adaption handelt oder aber um eine Adaption mit nichtfilmischem Charakter. Meines Erachtens liegt uns bei *Angels and Demons* von Ron Howard eine filmgerechte Adaption vor, welche dem Original von Dan Brown (beinahe) hundertprozentig loyal gegenüber steht. Das beinahe in Klammer, da bei der Umsetzung vom literarischen Werk zum Film sehr wohl Veränderungen an Nebenhandlungen und vor allem an den Rollen der Figuren vorgenommen wurden. Es handelt sich hierbei nicht – wie Kesicka es beschreibt – um eine Aneignung von literarischem Stoff. Das würde bedeuten, dass Ron Howard sich zB den Kriminalfall um die vier entführten Kardinäle und die ermittelnde Figur des Robert Langdon herauspicken würde, ohne im Hintergrund die Handlung um den Vatikan mit der Schweizergarde oder gar den Diebstahl der Antimaterie laufen zu lassen. Uns liegt eindeutig eine Adaption als Transformation vor. Transformation meint hier nicht etwa eine eins zu eins Übernahme zB vom gesprochenen Wort. Diese Form der Adaption lässt sehr wohl Freiraum, um die Dialoge oder die Charakterisierung der Figuren zu verändern, wenn dadurch der Kontext des Films gewahrt bleibt. Andere Rezipienten sehen es vielleicht anders, doch Ron Howards Film *Angels and Demons* erweist sich als

²³ Vgl. Kesicka: Adaption als Translation. S. 77.

²⁴ Ebd. S. 78.

gekonnte Bearbeitung der literarischen Vorlage und liefert im Endeffekt eine verbesserte und annehmbarere Form des Buches, seiner Handlung und seiner Figuren.²⁵

Helmut Kreuzer nennt drei Arten der Adaptionen: Eine Adaption als schlichte Aneignung von literarischen Rohstoffen, Adaption als Illustration und schließlich Adaption als interpretierende Transformation. Die erste Art ist rasch erklärt: Ein Autor sucht Stoffe und Motive, nimmt was er kriegen kann und formt daraus schließlich sein eigenes Werk. Bei der schlichten Aneignung verwendet der Autor nur ein bestimmtes Detail oder einen bestimmten Teil der Vorlage, um etwas Neues, Selbständiges zu schaffen. Die Illustration schließlich hält sich an Handlungsvorgänge, Figurenkonstellationen. Sie übernimmt auch den wörtlichen Dialog. Bei der Illustration ergibt sich laut Kreuzer das Problem, dass Dialoge und Texte, welche in der Literatur oder im Theater gesprochen werden, im Film vielleicht nicht funktionieren. Die Lösung der beiden erläuterten Probleme – die bloße Aneignung und die Illustration vorhandener Vorlagen – ist schließlich die interpretierende Transformation. Hier wird nicht bloß der Inhalt ins Bild übertragen, die Figuren übernommen, Handlungen nachgestellt und Dialoge einfach eins zu eins übernommen. Nein. Hier geht es darum, die literarische Vorlage mit all ihren Elementen derart umzuformen, dass eine Form entsteht, welche im Medium Film bestehen kann, d.h., eine Form, welche der Kritik der Zuschauer bestehen kann. Kreuzer betont, dass der Werkbezug des Films nach der Transformation zum Original, also zum literarischen Text, sehr weit voneinander entfernt sind. Kreuzer erwähnt dennoch die Tatsache, dass viele Literaturverfilmungen sehr wohl auf ihre literarische Vorlage als Voraussetzung für das Verständnis setzen. Doch Ron Howard hat mit *Angels and Demons* eine Adaption von Dan Browns gleichnamigen Buch geschaffen, welche problemlos ohne das vorherige Lesen der literarischen Vorlage auskommt. Dem Film kann, aufgrund der laufenden Darbietung von Zusatzinformationen durch die Figuren, ohne Komplikation gefolgt werden. Die filmische Erzählweise und die gezeigten Bilder reichen vollkommen für das Verständnis der Handlung und Hintergründe aus.²⁶

Für Kritiker erscheint die Adaption als Ausdruck einer schlechten Filmkultur. Ein Hauptkritikpunkt trifft die Tatsache, dass viele Menschen lieber auf die Literaturverfilmung warten, als auf das literarische Werk zurück zu greifen. Besonders gut lässt sich dieses Phänomen an der Rezeption der *Harry Potter* Bücher von J.R. Rowling beobachten. Das Lesen eines Buches kostet Zeit und auch Geduld, es setzt voraus, dass man Ruhe dafür findet und seine ganze Konzentration nur auf das Lesen

²⁵ Vgl. Kesicka: Adaption als Translation. S. 80ff.

²⁶ Vgl. Kreuzer, Helmut: Arten der Literaturadaption. In: Gast, Wolfgang (Hrsg.): Literaturverfilmung. Themen, Texte, Interpretationen. Bamberg: Fränkischer Tag GmbH & Co KG, 1999. S. 27-31.

setzt. Zeit, die viele Menschen nicht haben oder sich nicht nehmen wollen. Das Lesen eines Harry Potter Romans kostet einen Leser mehr Zeit, als den Rezipienten das Ansehen des Filmes kostet. Innerhalb von zwei Stunden kann dieser alles über die Handlung des Gesehenen mitteilen, der Leser benötigt dazu einige Tage. Natürlich sprechen die Absatzzahlen der Harry Potter Bände dagegen, doch man bedenke, dass die Verfilmungen dem Boom der Bücher erst ein wenig später gefolgt sind. Auch bei Dan Brown finden sich geteilte Meinungen darüber, ob man sein Werk nun lesen muss oder ob man sich bloß durch Ron Howards Film unterhalten lassen will. Die Ankündigung der Verfilmung von *Angels and Demons* durch Ron Howard stellt für viele Menschen keine Verpflichtung da, zum Erwerb des Vorwissens das Buch von Dan Brown zu lesen. Was mich zu einem weiteren Punkt bringt, welchen Gast und seine Kollegen in ihrem Aufsatz ansprechen: Es wird beschrieben, dass der Leser des literarischen Werkes in der Verfilmung nur eine weitere mögliche Interpretation des Romans sieht, welche er mit seiner eigenen vergleichen kann. Eine der aufgestellten Behauptungen bezieht sich auf die scheinbar selbstverständliche Enttäuschung jedes Zusehers der Adaption, welcher das Buch bereits kennt. Laut Gast muss der Zuseher sogar enttäuscht sein, weil er sich ja ein eigenes Bild des Geschehens im literarischen Werk gemacht hat und womöglich im Film enttäuscht wird. Gast nennt als Kennzeichen des heutigen Schriftstellers dessen Fähigkeit, zwischen verschiedenen Medien mobil zu agieren. Im Falle unserer Verfilmung von *Angels and Demons* konnte Ron Howard auf das Wissen von Dan Brown zurückgreifen und auf seine Unterstützung bei der Umsetzung des Werkes zählen.²⁷

I.4 Narration

Laut den „Ideen der Kinematographie“ von Paul und Wells gilt das Mittel des Geschichtenerzählens durch bewegte Bilder als innovativer Moment des Films und nicht das Geschichtenerzählen an sich. Der Film verfügt über eigene Mittel, filmische Werkzeuge, mit welchen sie filmische Geschichten modifiziert und neu formuliert.²⁸

Die traditionelle Literaturwissenschaft verweist fast ausschließlich auf die epische Form der Erzählung an sich. Unter Narration wird bei Cordes (Filmerzählung und Filmerlebnis,

²⁷ Vgl. Gast, Wolfgang, K. Hicketier u. B. Vollmers: Literaturverfilmung als ein Kulturphänomen. In: Gast: Literaturverfilmung. S. 12-20.

²⁸ Vgl. Cordes, Stefan: Filmerzählung und Filmerlebnis: Zur rezeptionsorientierten Analyse narrativer Konstruktionsformen im Spielfilm. Theoriekonzept und Forschungsansatz. Münster: LIT Verlag, 1997. S. 3.

1997) die Vermittlung einer Veränderung, einer Entwicklung bzw. eines Prozesses verstanden. Cordes nennt in seinem Werk eine Bedingung, was einen Film nun zu einem narrativen Film macht: Die Notwendigkeit des Verstoßes gegen eine Ordnung. Dieser Verstoß besteht einzig und allein in Bezug auf diese Ordnung. Cordes beschreibt Hitchcocks Vergleich dieser These: Für ihn wäre diese sogenannte Ordnung ein stehendes Gewässer und ein Stein, welcher in dieses geworfen wird, ist die Störung dieser heilen, durch nichts störbaren Ordnung. Der Stein kann im Fall von Hitchcock ein Verbrechen sein. Im Fall von *Angels and Demons* wäre dieses Gewässer der Vatikan mit seinen Vorbereitungen auf das Konklave, welches durch den Stein – den Assassin und der Entführung der vier Kardinäle – gestört wird. Die Ordnung ist der Vatikan, die Störung die Entführung. Laut der Theorie haben wir einen Anfangszustand, welcher eine Art Transformation durchlebt und in einem Endzustand endet.²⁹

Bei Cordes wird der Spielfilm wie folgt dargestellt: Die Analyse des Spielfilms wäre auf die Gestaltung, den Gegenstand ausgelegt, während der Dokumentarfilm Gegebenheiten abbildet. Das Abgebildete des Spielfilms würde erst zum Zweck des Spielfilms zu einem Gegebenen gemacht. Außerdem wäre der Spielfilm nur eine Inszenierung von Inszeniertem. Der Unterschied zwischen einem Dokumentarfilm liegt für Cordes schließlich nicht in der filmspezifischen Gestaltung sondern vielmehr im Realitätsgehalt des Gegenstandes. Doch schon diese These stellt wiederum die Bezeichnung des fiktionalen Spielfilms in Frage. *Angels and Demons* beinhaltet zB viele Einzelheiten der Realität: geschichtliche Informationen, kunstgeschichtliche Erkenntnisse vermittelt durch Robert Langdon, Informationen über Sehenswürdigkeiten Roms, Informationen über religiösen Riten etc.. Die Ereignisse um die Ermordung des Papstes, die Entführung der Preferiti und dgl. sind Gegenstände der Fiktion.³⁰

Laut Martinez und Scheffel haben wir es dann mit einem narrativen Text, einer Narration, zu tun, wenn „das dargestellte Geschehen nicht nur Geschehnisse enthält, sondern auch von Handlungen menschlicher oder anthropomorpher Agenten (mit)verursacht wird“³¹. Des weiteren müssen dem Handelnden mehrere Möglichkeiten der Entscheidung vorliegen, aus welchen er wählen kann und somit sein weiteres Bestehen beeinflusst. Durch seine Spontanität beeinflusst er seine Umgebung und auch deren Entwicklung. Außerdem besteht für Martinez und Scheffel eine Handlung nicht nur aus einer chronologischen Aneinanderreihung von Ereignissen. Diese Textform wäre auf keinen Fall als narrativ zu bewerten. Narrativ wäre ein Text dann, wenn der

²⁹ Vgl. Cordes: Filmerzählung und Filmerlebnis. S. 33ff.

³⁰ Vgl. Ebd. S. 43ff.

³¹ Martinez, Matias und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: Verlag C.H. Beck, 2009. S. 120.

Leser quasi dazu gezwungen wird, Handlungen als Handlungen zu erkennen, durch Vor- und Rückschauen eine Geschichte zu erfassen und diese als wahr oder falsch zu bewerten. Narration ist demnach die Wiedergabe einer Geschichte von mindestens einer handelnden Person, welche eine Art Entwicklung durchmacht. Die Handlungen müssen nachvollziehbar und vorstellbar sein, sich in einem gewissen zeitlichen und räumlichen Rahmen bewegen.³²

³² Vgl. Martinez und Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. S. 120f.

II ANALYSE EINER LITERATURVERFILMUNG UND IHRER VORLAGE

Nachdem im ersten Kapitel die grundlegenden Begriffe Intertextualität, Intermedialität, Adaption und Narration definiert wurden, wenden wir uns nun dem Kapitel der Analyse zu. In fünf Schritten sollen das Buch *Angels and Demons* von Dan Brown und der Film *Angels and Demons* von Ron Howard jedes für sich mit seinen Eigenarten analysiert und schließlich in Vergleich gesetzt werden. Die dabei entstehenden Probleme sollen beleuchtet und kritisch bewertet werden.

Die Analyse beginnt mit einer Handlungsanalyse, wird fortgesetzt durch eine Raum- und Zeitanalyse, vervollständigt mit einer Figurenanalyse und abgeschlossen mit einer Analyse des Dialogs bzw. der Sprache.

II.1 Handlung

Beschäftigt man sich mit einer Handlungsanalyse eines Buches oder eines Filmes gibt es einige Bereiche, welche man durcharbeiten muss. Begonnen bei der Differenzierung von verschiedensten Begriffen: Was ist ein Ereignis? Was ist ein Geschehen? Worin besteht der Unterschied zwischen einer Story und einem Plot? Weiters geht es darum, eine Struktur im Handlungsverlauf zu erkennen, die unterschiedlichen Handlungsmuster. Es geht darum herauszufinden, ob eine komplexe Handlung mit mehreren Handlungssträngen vorliegt. Liegt nur ein Buch oder ein Film vor, ist die Analyse weiterhin kein Problem. Man wendet sich den typischen Eigenschaften des einen Mediums zu und bearbeitet Schritt für Schritt das große Ganze des Mediums. Die Schwierigkeit einer Analyse eines Buches und seiner Literaturverfilmung bzw. Adaption besteht darin, auf die spezifischen Eigenschaften der beiden Medien zu achten und sie miteinander zu vergleichen. Zu guter Letzt muss natürlich auch das Problemfeld beleuchtet werden, inwieweit sich die Handlung eines Buches wirklich in eine dem Film gerechte Handlung umwandeln lässt. Doch jeder Weg beginnt mit einem kleinen Schritt. Im Fall der Handlungsanalyse mit der Differenzierung der Grundbegriffe.

II.1.1 Differenzierung: Ereignis – Geschehen – Story - Plot

Beschäftigt man sich mit der Analyse einer Handlung eines Buches oder eines Filmes, müsste man zunächst bestimmen, was genau man als Handlung definieren würde. Liest man Fachliteratur über diese Thematik, trifft man stets auf vier Begriffe: das Ereignis, das Geschehen, die Story und den Plot.

Das *Ereignis* stellt die kleinste, elementare Einheit der Handlung dar. Ereignisse an sich können entweder eine dynamische oder aber eine statische Funktion haben: Bei einem *Geschehnis* handelt es sich um ein dynamisches Motiv, genau dann, wenn wir es mit einer nichtintendierten Zustandsveränderung zu tun haben, also eine Veränderung eines Zustandes, auf welche keine der Figuren Einfluss hat. Handlungen wären das zweite dynamische Motiv, welches dadurch entsteht, dass eine Figur eine Handlungsabsicht realisiert und dadurch eine Situationsveränderung hervorruft. Einfach ausgedrückt erfolgt auf eine Aktion eine Reaktion, etwas verändert sich. Als statische Motive begegnen uns zum einen Zustände und zum anderen Eigenschaften.³³

Eine Szene, welche sich als Beispiel anbietet, ist jene im vatikanischen Archiv, als Robert Langdon nach einem Hinweis auf die dritte Kirche sucht (Anmerkung: Im Buch

³³ Vgl. Martinez und Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. S. 108f.

befindet sich Robert Langdon alleine im Archiv, im Film begleitet ihn Inspektor Chartrand.). Robert Langdon sucht aktiv nach einem Hinweis in alten Dokumenten. Dies wäre eine Handlung, ein dynamisches Motiv. Dann fällt der Strom aus und die Belüftung schaltet sich ab. Der sichere Zustand wandelt sich in eine gefährliche Situation, ohne dass Robert Langdon im ersten Moment etwas daran ändern kann. Hier handelt es sich um ein Geschehnis. Die anhaltende Dunkelheit und die Abnahme des Sauerstoffes schafft eine lebensbedrohliche Situation, einen Zustand, ein statisches Motiv.^{34,35}

Folgen mehrere Ereignisse aufeinander, d.h. wenn eine Figur mehrere Ereignisse durchlebt, bilden diese das sogenannte *Geschehen*. Von einer zusammenhängenden Geschichte kann allerdings erst gesprochen werden, wenn die Ereignisse chronologisch und außerdem nach einer Gesetzmäßigkeit aufeinander folgen, d.h. das Geschehen muss motiviert sein, um als Geschichte gesehen zu werden. Unterschieden wird an dieser Stelle von einer bloßen (chronologischen) Aneinanderreihung von Ereignissen, welche die *Story* (Geschichte) darstellen würde, und dem Zusammenhang und der Darstellung einer Geschichte, dem *Plot*.³⁶

II.1.1.1 Story und Plot

Zu den Worten Story und Plot existieren Unmengen an literarischen Abhandlungen und ebenso unterschiedliche Bezeichnungen für diese beiden Begriffe. Im Theaterwissenschaftsstudium oder auch in der deutschen Philologie bekommt man die einfache Definition, dass die Story die einfach chronologische Aneinanderreihung von Ereignissen ist und der Plot die Präsentation auf der Leinwand, das große Ganze, welches die Ereignisse in einen kausalen Zusammenhang setzt. Nun gibt es aber unterschiedliche Definitionen für diese beiden Wörter – Story und Plot.

Kesicka unterscheidet in ihrem Werk *Adaption als Translation* zwischen Fabel und Sujet. Sie zitiert folgende These des russischen Formalisten Boris Tomasevskij:

Fabel heißt die Gesamtheit der miteinander verbundenen Ereignisse, von denen in einem Werk berichtet wird. [...] Im Gegensatz zur Fabel steht das **Sujet**: die gleichen Ereignisse, aber in ihrer *Darlegung*, in jener Reihenfolge, in der sie im Werk mitgeteilt werden, und in jener Verknüpfung, in der die Mitteilungen über sie im Werk gegeben werden.³⁷

³⁴ Vgl. Brown: Angels and Demons.

³⁵ Vgl. Howard: Angels and Demons. DVD.

³⁶ Vgl. Martinez und Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. S. 108f.

³⁷ Zitat nach Boris Tomasevskij in: Kesicka: Adaption als Translation. S. 47f.

Bei der Fabel handelt es sich demnach um die bloße, chronologische Aneinanderreihung von dargestellten Ereignissen. Das Sujet hingegen bezeichnet das große Ganze mit allen Einzelheiten der dargestellten Handlung und deren kausalen Verknüpfung.

Edward M. Forster stellt die Begriffe *story* und *plot* in den Raum, welche von Kesicka als Geschichte und Fabel übersetzt werden. Für Forster ist die Geschichte (Story) das „[...] Erzählen von Begebenheiten in zeitlicher Folge“³⁸, also der schlichte chronologische Ablauf. Natürlich gibt auch die Fabel auf ihre Art und Weise die Geschichte in (beinah) chronologischer Abfolge wieder, allerdings in einem kausalen Zusammenhang. Wird bei der Geschichte nach dem folgenden Ereignis gefragt (*Und dann?*), steht bei der Fabel stets die Frage nach dem *Warum*.³⁹

Bei Seymour Chatman werden diese Begriffe noch weiter ausgeformt und folgenderweise in seinem Werk *Story and Discourse* dargelegt:

a story (histoire), the content or chain of events (actions, happenings), plus what may be called the existents (characters, items of setting); and a discourse (discours), that is, the expression, the means by which the content is communicated. In simple terms, the story is the *what* in a narrative that is depicted, discourse the *how*.⁴⁰

Bei Chatman haben wir also im Falle der *story* oder *histoire* den Plot vorliegen, eine Kette von Ereignissen mit allem, was dazugehört an Figuren, Beschreibungen etc.; und im Falle des *discourse* oder *discours* die Story, also die chronologische Aneinanderreihung der gezeigten Ereignisse. Wieder haben wir hier die Unterscheidung des Plots mit der Frage nach dem *Was* und der Story mit der Frage nach dem *Wie*.

Eine weitere Unterscheidung der beiden Begriffe stellt Knut Hickethier in seinem Werk *Film- und Fernsehanalyse* auf: Für ihn existieren zwei Begriffe, nämlich die Story und die Fabel. Unter Story versteht Hickethier das große Ganze,

hier werden relativ ausführlich die Situation und Zeit, in der eine Geschichte spielt, beschrieben, die Konstellation der Figuren dargestellt, werden die Figuren charakterisiert, die Entwicklung der Geschichte mit ihren Konflikten und deren Lösungen dargestellt.⁴¹

³⁸ Zitat nach Edward M. Forster in: Kesicka: *Adaption als Translation*. S. 50.

³⁹ Vgl. Kesicka: *Adaption als Translation*. S. 50f.

⁴⁰ Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. New York: Cornell Paperbacks, 1980. S: 19.

⁴¹ Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. 4. Auflage. Stuttgart: Metzler Taschenbuchverlag, 2007. S. 108.

Im Prinzip stellt dieser Begriff den uns bekannten Plot dar, welcher sämtliche dargestellten Informationen der Handlung in sich vereint, wie räumliche und zeitliche Informationen, Figurendefinition u.v.m.. Bei Hickethier stellt die Fabel schließlich die uns bekannte Story dar, die bloße Aneinanderreihung, die Verdichtung der wesentlichen Momente, als Wiedergabe der zentralen Momente der Geschichte. Es handelt sich hierbei um eine kausalchronologische Anordnung von Ereignissen.

Hickethier geht sogar noch ein Stück weiter und stellt den Begriff des Themas in den Raum. Ein Thema stellt für ihn eine Reduktion des Filmgeschehens dar, eine noch größere Reduktion, als schon seine Fabel an der Handlung vornimmt. Es geht hierbei um die Grundfrage des Films, ein Problem, welches im Film formuliert wird. Am Beginn der Erschaffung eines Filmes steht immer ein Thema. Es kann aber durchaus sein, dass das Thema, welches durch eine Analyse aus dem großen Ganzen gefiltert wird, vom Ausgangsthema des Machers eines Films abweicht.⁴²

Es ist somit ersichtlich, dass es unterschiedliche Definitionen der Begriffe *story* und *plot* gibt. Meine Analyse wird sich auf folgende Definition aus dem online *Lexikon für Filmbegriffe* nach einem Beitrag von Britta Hartmann richten:

Als *fabula* oder *story* wird die zeitlich-lineare (chronologische) und kausal verknüpfte Kette von Ereignissen und handelnden Figuren bezeichnet. Sie ist eine abstrakte, formale Struktur, die mit dem „Geschichten-Wissen“ des Zuschauers – seinem Wissen über die Handlungsschemata, -motive und generischen Strukturen – korrespondiert. Das *syuzhet* bzw. der *plot* ist dagegen die Präsentation der Fabelereignisse im zeitlichen Verlauf der Erzählung, ihre Auswahl und Anordnung im Film.⁴³

Eine komplette Aufzählung der Storyline, also den einzelnen Handlungspunkten der Story, sowohl beim Buch als auch beim Film, wäre zu langatmig. Deshalb möchte ich mich bei beiden Medien auf den Beginn der Handlung beziehen, also auf die ersten 33 Kapitel bzw. die ersten 14 Minuten der Verfilmung. Folgen wir Hartmanns Schilderung der Story in Bezug auf *Angels and Demons*, liegt auf der nächsten Seite folgende Aufstellung der Punkte der Story vor:

⁴² Vgl. Hickethier: Film- und Fernsehanalyse. S. 108f.

⁴³ Hartmann, Britta: Fabel und Sujet. In: Lexikon der Filmbegriffe. URL: <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Fabel+und+Sujet>. Stand: 13. Oktober 2010.

Dan Brown: *Angels and Demons*

- Ermordung des Papstes
- Erzeugung der Antimaterie
- Brandmarkung und Ermordung von Leonardo Vetra im CERN Institut
- Diebstahl der Antimaterie-Probe
- Kontaktaufnahme zwischen Maximilian Kohler und Robert Langdon
- Flug Langdons nach Genf
- Gespräch mit Maximilian Kohler
- Übergabe der Antimaterie
- Ankunft Vittoria Vetra und Gespräch mit Kohler bzw. Langdon
- Entführung der Preferiti
- Flug nach Rom⁴⁴

Ron Howard: *Angels and Demons*

- Erzeugung der Antimaterie
- Ermordung des Papstes
- Ermordung Silvano Bentivoglios
- Diebstahl der Antimaterie-Probe
- Übergabe der Antimaterie
- Entführung der Preferiti
- Kontaktaufnahme zwischen Claudio Vincenzo und Robert Langdon
- Flug nach Rom⁴⁵

Durch die zusätzliche Handlungssequenz im CERN Institut, in welches Robert Langdon bei Dan Brown gerufen wird, erweitert sich die Story des Buches um einige Punkte. Wenden wir uns sogleich der Präsentation der Geschichte zu, dem Plot, verschieben sich die Ereignisse ein wenig. Bei Dan Brown erfahren wir im Prolog von der Brandmarkung Leonardo Vetras, dann folgt die Kontaktaufnahme zwischen Maximilian Kohler, dem Direktor des CERN Instituts, und Robert Langdon. Im 3. Kapitel erfolgt die Übergabe der Antimaterie, dieser folgt der Flug Robert Langdons nach Genf. Danach das Gespräch mit Kohler, die Ankunft Vittoria Vetras, die Entführung der Preferiti usw..⁴⁶ Von der Erzeugung der Antimaterie erfahren wir beim Gespräch zwischen Vittoria Vetra, Maximilian Kohler und Robert Langdon. Dass es sich bei den Entführungsoptionen um die Preferiti handelt und dass dieses Ereignis mit der Antimaterie in Verbindung steht, erfahren wir erst viel später im Verlauf des Buches. Das Böse wird verkörpert durch den Hashishin, welchen der Leser des Buches als Täter sieht. Wer sein Auftraggeber ist, kommt erst viel später heraus.

Ron Howard beginnt seinen Film *Angels and Demons* mit den Begräbnisfeierlichkeiten des Papstes. Durch die Stimme eines Reporters erfahren wir von dem plötzlichen Tod des Papstes. Der Beerdigung folgt die Erzeugung der Antimaterie, dieser folgt

⁴⁴ Vgl. Brown: *Angels and Demons*.

⁴⁵ Vgl. Howard: *Angels and Demons*. DVD.

⁴⁶ Vgl. Brown: *Angels and Demons*. S. 1-57.

unmittelbar die Ermordung von Silvano Bentivoglio. Kurz nach der vermeintlichen Übergabe, welche im Film nicht weiter erwähnt wird, muss die Entführung der Preferiti stattgefunden haben, deren Tathergang ebenso wenig im Film Erwähnung findet. Claudio Vincenzo nimmt schließlich mit Robert Langdon Kontakt auf und berichtet ihm vom Auftauchen der Illuminati und der Entführung der vier Preferiti. Danach folgt bereits der Flug nach Rom.⁴⁷ Erst viel später erfahren wir durch einen Brief des Entführers, dass der Papst ermordet wurde. Wie bereits erwähnt – wir erfahren weder Details vom Tathergang der Entführung noch von der Übergabe der Materie. Der Film hält sich mit der Preisgabe von Informationen sehr zurück und überlässt es dem Zuseher, sich seine eigene Geschichte auszudenken.

Führt Dan Brown gemäß der Natur eines Buches jede Handlung aus, ist es Ron Howard bei seiner Verfilmung möglich, verschiedene Dinge in der Ereigniskette auszulassen und nur durch Worte zu erwähnen oder durch kurze Einstellungen auf eine Person oder einen Gegenstand. Er zeigt weder die Entführung der Preferiti, er macht aus dem Telefongespräch zwischen dem Camerlengo und dem Entführer aus der Vorlage eine Aufzeichnung, er lässt den Hauptdarsteller Kommandant Richter nicht in der dritten Kirche ermorden sondern erst in der finalen Szene im Arbeitszimmer des Papstes, er ist sparsam mit Szenen, in welchen der Entführer auftritt. Die Grundgeschehnisse – die vier Morde, die Szene im Arbeitszimmer des Papstes und der gleichzeitigen Brandmarkung des Camerlengo, am Ende die Entlarvung des Camerlengo, seinen Selbstmord und schließlich die Ernennung eines neuen Papstes – behält Ron Howard bei. Allerdings formt er vieles um, der Rezipient des Filmes hat vorgegeben, welche Geschehnisse wichtig sind. Der Leser kann dies beim Lesen selbst entscheiden. Und dennoch entsteht bei beiden – beim Sehen des Filmes und beim Lesen des Buches – eine ausgeformte Geschichte mit Zusammenhängen, erst durch die Motivierung bildet sich aus der Aneinanderreihung der Geschehnissen der Plot heraus.^{48,49}

II.1.1.2 Motivierung des Geschehens

Bei der Motivierung oder Motivation des Geschehens geht es darum, dass dem dargestellten Geschehen ein sinnhafter Zusammenhang verliehen wird, um als Geschichte wahrgenommen zu werden. Ereignisse können entweder Kausal oder final motiviert sein. Kausal motiviert sind Ereignisse, wenn sie zueinander in einem Verhältnis von Ursache – Wirkung stehen, in einem wahrscheinlichen oder zumindest möglichen

⁴⁷ Vgl. Howard: Angels and Demons. DVD. Minute 00:00:00-00:15:00.

⁴⁸ Vgl. Martinez und Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. S. 109f.

⁴⁹ Vgl. Howard: Angels and Demons. DVD.

Verhältnis. Hierzu zählen Geschehnisse – Gemengelagen sich überkreuzender Handlungen, nichtintendierte Handlungsfolgen oder Zufälle – und Figurenhandlungen. Von einer finalen Motivierung wird dann gesprochen, wenn eine Handlung vorliegt, die scheinbar von einer höheren Instanz geleitet bzw. beherrscht wird. Der Verlauf der Handlung ist von Beginn an festgelegt, Zufälle gibt es in dieser Art von Motivation nicht, denn auch der Zufall ist der Wille der höheren Instanz.⁵⁰

Ein Beispiel für eine kausal motivierte Handlung wären zum Beispiel Robert Langdons Ermittlungen: Er findet einen Hinweis in einem Dokument im vatikanischen Archiv, findet dadurch einen Anhaltspunkt auf die erste Kirche. Das Pantheon. Ursache – Wirkung. Er hat einen Hinweis gefunden, weiß, wo sich der gesuchte Ort befindet. Oder auch die heldenhafte Tat des Camerlengo, wenn er die Antimaterie mit dem Helikopter des Vatikans weit nach oben in den Himmel fliegt: Der Camerlengo fliegt mit der Gefahr nach oben in den Himmel, um die Menschen am Petersplatz und im Vatikan zu retten. Ursache – Wirkung. Er fliegt nach oben und rettet die Menschen.^{51,52}

Als final motivierte Handlung würde ich die Sache mit den Kameraaufzeichnungen aus dem Arbeitszimmer des Camerlengo bei Ron Howards Verfilmung von *Angels and Demons* bezeichnen: Der Papst hat vor Monaten Vorkehrungen getroffen, dass er – aufgrund seiner angeschlagenen gesundheitlichen Situation – stets unter Beobachtung steht. Kommandant Richter erwähnt bei der ersten Besprechung im Hauptquartier der Schweizergarde allerdings nur, dass der Papst Vorkehrungen getroffen hatte. Er habe sich überwachen lassen. Es wird aber nichts davon erwähnt, dass dies mittels Kameraaufzeichnungen geschehen ist und diese Kameras immer noch aufzeichnen. Also handelt es sich meiner Ansicht nach bei dieser Aufzeichnung um eine final motivierte Handlung. Das Auffinden derselben durch Robert Langdon stellt sich allerdings wieder als kausal motiviert dar, weil er den Schlüssel zu Richters Schreibtisch in dessen Hand findet, als er im Arbeitszimmer des Papstes seinen Verletzungen erliegt. Ursache – Wirkung. Robert Langdon findet den Schlüssel, erinnert sich später daran, dass er den Schlüssel noch hat und spielt die Aufzeichnung ab.⁵³ Im Gegenteil dazu verhält es sich in der literarischen Vorlage. Hier übergibt Maximilian Kohler, kurz bevor er stirbt, seinen Camcorder an Robert Langdon. Dieser steckt ihn ein. Eine kausal motivierte Handlung – in diesem Moment: Kohler gibt Langdon den Camcorder, weil er will, dass der Mann weiß, was er herausgefunden hat und was in den letzten Minuten

⁵⁰ Vgl. Martinez und Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. S. 111f.

⁵¹ Vgl. Brown: Angels and Demons.

⁵² Vgl. Howard: Angels and Demons. DVD.

⁵³ Vgl. Ebd.

geschehen ist. Robert Langdon hingegen ignoriert diese Art von Hinweis. Nachdem er im Krankenhaus aufwacht, gibt ihm eine Krankenschwester „seinen“ Camcorder, dessen Display beschädigt ist. An dieser Stelle natürlich die Frage: Wie kann ein Camcorder einen Absturz und längere Zeit im Wasser überleben? Wieso ist das technische Gerät nach dem Bad im Tiber nicht unbrauchbar? Wieso ist das Gerät nicht aus seiner Tasche gefallen?⁵⁴ Eine eindeutig final motivierte Handlung. Man könnte es auch Zufall nennen. An diesen Beispielen ist ersichtlich, dass die Darstellung von kausal oder final motivierten Handlungen unterschiedlich verlaufen kann.

Dem Zuseher oder Leser kann kausale oder finale Motivierung entweder explizit oder implizit dargeboten werden. Um eine explizite Weise handelt es sich, wenn durch Erzähler- oder Figurenrede erklärende Aussagen getätigt werden und somit Wissen über die Handlung preisgegeben wird. Implizit werden uns Informationen vermittelt, wenn wir selbst aus Ereignissen bestimmte Erklärungen für das Was und Warum herleiten können. Die implizite Darbietung von Information ist die häufigere, weil in Literatur oder Film nur selten direkt ausgesprochen wird, in welchen Zusammenhängen die Ereignisse denn nun wirklich stehen. Durch das Fehlen der direkten Vermittlung von Zusammenhängen, entsteht etwas, dass von einigen Forschern als Unbestimmtheitsstellen bezeichnet werden. An derartigen Stellen bleibt es schlicht und einfach dem Leser überlassen, sich eine Theorie über die Motivation einer Handlung oder einer Figur zu machen. Er liest zwischen den Zeilen und beginnt zu motivieren. Durch diese Unbestimmtheitsstellen wird es Autoren ermöglicht, die Spannung bis zum Ende seines Werkes zu halten, wenn dem Leser mehrere Figuren geboten werden, welchen er Motivationen unterstellen kann.⁵⁵

Als Beispiel ziehe ich eine eher unscheinbare Stelle heran, welche die Handlung weder ergänzt noch vorantreibt: die Sache mit den Uniformen der Schweizergarde. Das interessante an genau dieser Stelle ist, dass im literarischen Werk von Dan Brown Robert Langdons Reaktion auf den Mann in Uniform explizit durch seine Worte beschrieben wird, also durch Figurenrede. In der Verfilmung von Ron Howard erfolgt eine implizite Darbietung. In Dan Browns Buch *Angels and Demons* findet sich in Kapitel 32 folgende Textstelle:

Now it was Vittoria who looked uneasy. ‚That’s our pilot?’ Langdon shared her concern. ‚To fly, or not to fly. That is the question.’ The pilot looked like he was festooned for a Shakespearean melodrama. His puffy tunic was vertically striped in brilliant blue and gold. He wore matching pantaloons and spats. On his feet were black

⁵⁴ Vgl. Brown: *Angels and Demons*. S. 363-404.

⁵⁵ Vgl. Martinez und Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. S. 112ff.

flats that looked like slippers. On top of it all, he wore a black felt beret. 'Traditional Swiss Guard uniforms,' Langdon explained. 'Designed by Michelangelo himself.' As the man drew closer, Langdon winced. 'I admit, not one of Michelangelo's better efforts.'⁵⁶

Vittorias und Roberts Reaktion auf die Uniform des Mannes wird also durch Robert Langdons Worte beschrieben und durch eine ausführliche Beschreibung der Uniform des Mannes im Text. In Ron Howards Verfilmung hingegen tritt Robert Langdon mit Claudio Vincenzo und Ernesto Olivetti durch einen Hof des Vatikans, vorbei an einem Mann der Schweizergarde, welchen er kurz mustert, mit einem wissenden, schwach lächelnden Blick. Wir können uns hier nur ausmalen, was Robert Langdon denkt. Laien nehmen bestimmt an, er lächelte, aufgrund der bunten Farben der Uniformen der Schweizergarde. Rezipienten, welche mit der Figur der Robert Langdon vertraut sind, vermuten, dass er etwas über die Uniform der Schweizergarde weiß. Rezipienten des Films, welche das Buch zuvor gelesen haben, wissen genau, dass Robert Langdon etwas über die Geschichte dieser Uniformen weiß und auch, welche Meinung er ihnen gegenüber hat: Nicht gerade Michelangelos gelungenstes Werk.

II.1.2 Struktur des Handlungsverlaufs

Nach Barthes und Chatman „besteht eine Handlung in erster Linie aus Ereignissen, die man an ihrer Wichtigkeit für den Plotverlauf erkennen kann“⁵⁷. Ereignisse werden hier auch als Funktionen bezeichnet, die sich wiederum in zwei Unterkategorien gliedern lassen: in Kerne (kernels) und Satelliten (satellites, catalysts). Kerne werden als entscheidende Punkte der Handlung bezeichnet, Satelliten als Teile der Handlung, die nicht dem Vorantreiben derselben dienen. Kerne sind demnach äußerst wichtige Ereignisse, welche Fragen im Plot erzeugen und diese schließlich auch wieder selbst durch einen weiteren Kern beantworten. Kerne können demnach nicht einfach aus der Handlung gestrichen werden, da sonst die narrative Logik zerstört werden würde. Ein Satellit hingegen kann jederzeit gelöscht oder durch einen anderen ersetzt werden, ohne eben diese Logik zu gefährden. Satelliten sind nur scheinbar wichtig für die Handlung, laufen in dieselbe Richtung wie die wichtige Haupthandlung, leisten aber keinen Beitrag zu derselben. Neben den Funktionen spielen auch die Indizes eine

⁵⁶ Brown: Angels and Demons. S. 90.

⁵⁷ Busse, Jan-Philipp: Zur Analyse der Handlung. In: Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2004. S. 28.

wichtige Bedeutung als Bestandteile einer Geschichte: Indizes füllen den Raum zwischen den einzelnen Funktionen auf, dienen als Beiwerk. Die eigentlichen Indizes geben spezifizierte Angaben über Charakterzüge und Gefühle einer Figur, über die Umstände der Handlung und das Setting. Außerdem gibt es neben den eigentlichen Indizes auch noch weitere Informationen, welche eine Realitätssituation beim Leser hervorrufen sollen.⁵⁸

Man könnte Kerne also gleichsetzen mit den Punkten der Story jene Punkte, welche das Grundgerüst der Handlung bilden: Sie stellen entscheidende Punkte der Handlung dar, erzeugen Fragen und beantworten diese früher oder später und sie erscheinen als äußerst wichtig. Ob dies bei Dan Brown nun das Auffinden von Leonardo Vetras Auge beim Retina-Scanner vor dem Labor mit der Antimaterie-Probe ist oder die Filmaufnahmen durch Günter Glick und seiner Kamerafrau am Piazza della Popolo (welche später ausgestrahlt werden) oder die Morde an den vier Preferiti an sich. Auch das Gespräch zwischen Kohler und dem Camerlengo im Amtszimmer des Papstes stellt einen sogenannten Kern dar.⁵⁹

Bei Ron Howards Verfilmung von *Angels and Demons* ist die Differenzierung zwischen Kernen und Satelliten etwas schwieriger, da die Handlung kontinuierlich aufgebaut und fortgeführt wird. Auf jeden Fall sind genau wie bei Dan Brown die Haupthandlungen als Kerne zu bezeichnen: Die Ankunft Robert Langdons im Vatikan, die Einsatzbesprechung, die vier Morde an den Preferiti, das Gespräch zwischen Kommandant Richter und dem Camerlengo im Amtszimmer des Papstes. Aber wie bei Dan Browns Vorlage könnte man die Haupthandlungspunkte der Story direkt als Kerne der Handlung bezeichnen.⁶⁰

Als Satelliten kann man in Dan Browns Buch *Angels and Demons* die Wahldurchgänge im Konklave nennen. Natürlich sind sie Teil der Handlung, aber sie treiben die Handlung um die Suche nach den vier Preferiti und der Antimaterie nicht voran. Diese Episoden sind nur scheinbar wichtig. Auch die Ansprache des Camerlengo vor dem Konklave ist zwar Teil der Handlung um den Konflikt zwischen Kirche und Wissenschaft, ist aber für den Verlauf der Handlung nicht wichtig. Er erreicht mit seiner Rede und der Live-Fernsehübertragung derselben durch BBC nicht das, was er erreichen will: Er will das Konklave beenden und die Kardinäle evakuieren, doch Mortati ist dagegen. Der Kampf, welchen Robert Langdon mit dem Mörder im Vier-Ströme-Brunnen bestreitet, hilft nicht

⁵⁸ Vgl. Chatman: *Story and Discourse*. S. 53ff.

⁵⁹ Vgl. Brown: *Angels and Demons*.

⁶⁰ Vgl. Howard: *Angels and Demons*. DVD.

wirklich dabei, die Handlung weiter zu entwickeln, dennoch ist sie, verbunden mit dem Tod von Kardinal Baggia, Teil der Handlung.⁶¹

Robert Langdons Flug mit dem Helikopter über Rom auf seinem Weg zum Vatikan in Ron Howards Verfilmung *Angels and Demons* könnte man als Satelliten sehen: Der Flug bringt Robert Langdon vom Flughafen (ursprünglich von Harvard, mit dem Flugzeug nach Rom, auf den Flughafen der Stadt) zum Vatikan. Die Hauptfigur auf ihrer Reise, an sich ein Teil der Handlung. Jedoch stellen seine Ausführungen über die Illuminati nicht direkt eine Hilfe für den Fortlauf der Handlung dar. Bei den Wahldurchgängen des Konklave schwebt könnte es sich sowohl um einen Satelliten handeln, als auch um ein Indiz. Meines Erachtens tragen die unterschiedlichen Wahldurchgänge nichts zur Handlung bei, außer dass wir die Erkenntnis erlangen, dass die Kardinäle immer noch Hoffnung in sich tragen, dass die vier Preferiti zu Hilfe eilen und so die Wahl erleichtert wird. Die Wahlgänge treiben die Handlung nicht weiter, scheinen absolut unwichtig und tragen dennoch mit der Hoffnung der Kardinäle ihren Teil zur Handlung bei. Auch bei jener Szene, in welcher sich Robert Langdon das Blut des zweiten Kardinals abwäscht und sich neue Kleidung anlegt, gehört gewissermaßen zur Handlung – er hat mit Vittoria versucht den Kardinal wieder zu beleben, hat das Blut abbekommen und muss sich jetzt säubern –, aber treibt diese in keinster Weise voran. Diese Handlung wäre ebenfalls als Satellit zu bezeichnen.⁶²

Indizes in Form von Beschreibungen von Figuren, deren Gefühlszuständen, kommen in Dan Browns literarischem Werk mehrfach vor. Denken wir an die Figurenbeschreibung von Vittoria Vetra, welche bereits in Kapitel 14 stattfindet oder ihre Kindheitserinnerungen drei Kapitel später. Genauso die Erinnerungen des Camerlengo an seine Vergangenheit oder auch die Ausführungen über dieselbe gegenüber Vittoria Vetra. Auch Rückblicke in Robert Langdons Vergangenheit, spezielle wenn er im sauerstoffarmen Archiv dem Tod ins Auge blickt oder wenig später unter dem schweren Sarg, ebenso ohne Sauerstoff, dem Tod ins Auge blickend. Szenen in welchen der Hashishin auftritt, dienen scheinbar hauptsächlich dazu, die Handlung um die Entführung der Preferiti darzustellen und den Diebstahl der Antimaterie. Aus dieser Sicht der Dinge handelt es sich also um Satelliten, da die Informationen zur Entführung zwar Hintergrundinformationen liefern, aber nicht zur Handlung beitragen. Andererseits liefern diese Kapitel sehr viel Informationen über den Charakter und die Eigenschaften des Entführers bzw. Mörders. Speziell Stellen, in welchen er sich mit einer Prostituierten

⁶¹ Vgl. Brown: *Angels and Demons*.

⁶² Vgl. Howard: *Angels and Demons*. DVD:

belohnt oder in welchen er sich vorstellt, was er mit Vittoria Vetra anstellen wird, tragen absolut nichts zur Handlung bei und sind daher Indizes.⁶³

Als Indizes könnte man auch die Darstellung der Kardinäle sehen, welche am Konklave teilnehmen: Wir sehen Männer reiferen Alters, in ihren traditionellen Kardinalsroben aus einem Reisebus steigen. An dieser Stelle erfährt man jedoch noch mehr, denn in gewisser Weise handelt es sich bei diesen Männern um alltägliche Personen, welche ein Handy besitzen, Zigaretten rauchen, Sonnenbrillen tragen und ihr Erlebtes mit einer Videokamera aufzeichnen. Bei Ron Howard nehmen die Medien nur einen vermittelnden Charakter ein. Sie geben Informationen über die einzelnen Kandidaten preis, Namen und ihre persönlichen Favoriten. Die Szenen der Medien sind unbedeutend, nicht wichtig für den Verlauf der Handlung, sie treiben diesen nicht voran, stellen und beantworten keine Fragen und sind somit eindeutig als Indizes zu bezeichnen.⁶⁴

II.1.2.1 Anfang und Ende

Lt. Klotz muss bei der Erschaffung eines Handlungsverlaufes, bei der Konstruktion eines Anfangs, auch immer schon an das Ende des Geschehens gedacht werden und dieses muss bereits mitbestimmt werden. Der Anfang und das Ende müssen in Bezug zueinander stehen, müssen auf gleicher Ebene mit den einzelnen Elementen der Handlung ein großes Ganzes bilden.⁶⁵

In Film- und Fernsehanalyse unterscheidet Hickethier beim Anfang eines Filmes, nach den Möglichkeiten seiner Vermittlung, zwischen Opening und Exposition.

Die Exposition der Figuren und der Handlungssituation ist notwendig, um uns als Zuschauer/innen an die Geschichte heranzuführen, uns vertraut zu machen mit den Figuren, mit einer Situation, mit einem Konflikt. Der Film beginnt oft auch mit einer Eröffnung, einem „Opening“, das die Zuschauer/innen zunächst erst einmal beeindrucken, faszinieren und ihr Interesse auf das, was dann kommt, wecken soll. Die Exposition enthält oft auch eine Vorgeschichte („set-up“), die das Wissen vermittelt, das notwendig ist, um die Figuren in ihrer Situation zu verstehen, um die Konstellationen zwischen ihnen zu begreifen, all das, was der Zuschauer wissen muss, um dem Geschehen, das dann stattfindet, folgen zu können.⁶⁶

Der Anfang von Dan Browns Buch *Angels and Demons* stellt sich etwas anders dar, als von Hickethier der Beginn eines Filmes beschrieben wird. Dan Brown steigt mit dem

⁶³ Vgl. Brown: *Angels and Demons*.

⁶⁴ Vgl. Howard: *Angels and Demons*. DVD.

⁶⁵ Vgl. Zitat nach Klotz in: Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*. S. 114.

⁶⁶ Ebd. S. 117.

Prolog direkt in die Handlung rund um die Illuminati ein: die Brandmarkung und Ermordung von Leonardo Vetra; Irgendetwas wird gestohlen. Als nächstes eine Traumsequenz von Robert Langdon, schließlich das Telefongespräch mit Maximilian Kohler. Wir wissen eigentlich nur über die Figur des Robert Langdon Bescheid, durch die Informationen, die uns Dan Brown über ihn in schriftlicher Form gibt. Wir wissen im ersten Moment nicht, worum es geht und wie nun der Mord mit dem CERN Institut und Robert Langdon zusammenhängt.⁶⁷

Ron Howard bleibt Hickethiers Ausführungen treu: Er schafft es auf beeindruckende Weise ein beeindruckendes Opening mit der Einführung in die aktuellen Ereignisse zu schaffen. Wir sehen die Zerstörung des Fischerrings, erfahren, dass der Papst vor kurzem unerwartet verstorben ist, sehen die pompösen Begräbnisfeierlichkeiten am Petersplatz und schließlich die Messe im Petersdom. In dieser ersten Szene erfahren wir alles, was wir über den Vatikan und das Papstamt wissen müssen. Wir sehen Prunk, Macht, eine Glaubensgemeinschaft, Menschen, die um den Papst trauern. Alles in großem Maße aufgezogen. Die zweite Szene eröffnet die Handlung der Antimaterie: deren Erschaffung und deren Entwendung. Sowohl die Religion als auch die Wissenschaft wurde tief getroffen.⁶⁸

Ebenso wichtig wie der Filmanfang ist auch das Filmende. Anfang und Ende eines Filmes können miteinander in Verbindung stehen. Thomas Christen definiert das Ende des Filmes folgenderweise:

Wenn wir Film als eine Form von Erzählung betrachten, so können wir daraus ableiten, dass das Ende im realzeitlichen Ablauf das letzte Element, den Schlusspunkt bildet. Diese Formulierung weist darauf hin, dass sich das Film-Ende auf die Ebene des Plots (Syuzhet) bezieht und nicht auf diejenige der Story (Fabula), um diese Unterscheidung im Sinne des Neoformalismus zu verwenden. Das Ende der Story muss sich nicht unbedingt am Ende des Films befinden, wohl aber dasjenige des Plots. Das Ende ist jener Teil, dem in der Regel andere Teile vorangehen, dem aber nichts mehr nachfolgt.⁶⁹

Christen stellt also die Theorie auf, dass das Ende sich stets auf den Plot bezieht und nicht auf die Story. Bei Dan Brown befinden sich Robert Langdon und Vittoria Vetra gemeinsam im Hotel Bernini in trauter Zweisamkeit. Wie es mit dem neu ernannten Papst weiter geht, was aus Robert und Vittoria wird, wo die beiden leben werden, wir wissen es nicht. Das alles ist Teil des Plots. Das Ende der Story ist die Nacht, welche

⁶⁷ Vgl. Brown: Angels and Demons.

⁶⁸ Vgl. Howard: Angels and Demons. DVD. Minute 00:00:00-00:09:07.

⁶⁹ Christen, Thomas: Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen. Marburg: Schüren Verlag, 2002. S. 17.

die beiden Hauptdarsteller im Hotel Bernini verbringen. Ron Howards Adaption *Angels and Demons* endet mit der Ernennung von Kardinal Baggia zum neuen Papst und dessen Präsentation vor den Menschen am Petersplatz. Auch hier wissen wir nicht, was aus dem neuen Papst – Kardinal Baggia – wird, wie lange Kardinal Strauss diesen berät, wie rasch Robert Langdon sein Buch zu Ende bringt, ob Vittoria Vetra ihre Forschungen zur Antimaterie einstellt oder fortsetzt. Die Story ist mit der Ernennung des Papstes abgeschlossen, das Ende des Plots bleibt offen. In diesem Sinne haben wir eine Übereinstimmung mit Christens These.^{70,71}

II.1.2.1 Handlungsmuster

Beschäftigt man sich mit Handlungsmustern, beschäftigt man sich mit der Tiefenstruktur eines Buches oder eines Filmes. Zunächst die Frage: Was versteht man unter Tiefenstruktur? Die Tiefenstruktur ist nichts anderes, als ein Grundschema, welches immer über den gleichen Aufbau verfügt, sich hinter Handlungsabschnitten verbirgt und erst aus einer Geschichte selbst durch Abstraktion und Vereinfachung erschlossen werden muss. Im Prinzip ist eine Analyse der Tiefenstruktur die Suche nach dem Grundgerüst der Handlung. Einem Handlungsmuster⁷²

II.1.2.1.1 Gattungsbezogene Handlungsmuster

Unter gattungsbezogenen Handlungsmustern versteht man Formen von Grundschemas von Handlungen, welche in den einzelnen Gattungen meistens gleich aussehen. Busse nennt unter anderem die Spannungs- und Unterhaltungsliteratur, zu welcher er auch die *Sherlock-Holmes*-Geschichte von Sir Arthur Conan Doyle zählt.⁷³ An dieser Stelle möchte ich diesen generalisierten Raster abbilden:

- Ausgangssituation (oft: die gelehrte Idylle zwischen Watson und Holmes).
- Ein Klient nimmt Kontakt auf und bittet um Hilfe.
- Ein völlig unverständliches Indiz wird präsentiert.
- Holmes und Watson beginnen mit der Untersuchung.
- Die Untersuchung hat keinen Erfolg (gegebenenfalls verschwindet Holmes hier).
- Watson ermittelt alleine erfolglos weiter.
- Holmes tritt auf (gegebenenfalls in einer Verkleidung) und hat etwas in der Hand.

⁷⁰ Vgl. Brown: *Angels and Demons*.

⁷¹ Vgl. Howard: *Angels and Demons*. DVD.

⁷² Vgl. Busse: *Zur Analyse der Handlung*. S. 37f.

⁷³ Vgl. Ebd. S. 38.

- Holmes löst den Fall und erklärt das unverständliche Indiz.⁷⁴

Busse betont in seinem Aufsatz, dass es selbstverständlich nicht möglich ist, jedes literarische Werk mit vorgegebenen, generalisierten Rastern zu vergleichen. Dennoch möchte ich den Versuch starten, das aufgezeigte Schema zur Spannungs- und Unterhaltungsliteratur auf *Angels and Demons* von Dan Brown anzuwenden.

II.1.2.1.2 Universelle Handlungsmuster

Neben den gattungsbezogenen Handlungsmustern existieren auch universelle Handlungsmuster. Busse nennt hierbei drei verschiedene Modelle: den homöostatischen narrativen Zyklus von Walter A. Koch, Kontraste und Grenzen bzw. Grenzüberschreitung von Jurij Lotman, das Oppositionspaar nach Lévi-Strauss.⁷⁵

Beim homöostatischen narrativen Zyklus wird beim Plot von einem stabilen Ausgangszustand ausgegangen, der durch eine Übergangsphase in das genaue Gegenteil führt und nach einer weiteren Übergangsphase das ursprüngliche Gleichgewicht zurück erlangt. Einfach definiert: Vom Punkt A durch Phase B zurück zu Punkt A.⁷⁶

Für Jurij Lotman stellen räumliche Kontraste und mit dieser verbundene Oppositionen eine gute Basis der Analyse der Tiefenstruktur dar. Laut Lotman braucht die Grundstruktur eines Plots drei Komponenten: einen Raum, eine Grenze und einen Helden, welche diese Grenze überschreitet. Es besteht also ein räumlicher Bereich, welcher aus zwei konträren Bereichen besteht. Diese beiden Bereiche sind durch eine Grenze getrennt, welche nicht unbedingt unüberwindbar sein muss, für gewöhnlich aber nicht vom Helden überschritten wird. Die Handlung bezieht sich auf den Helden, welcher eine Grenzüberschreitung durchführt oder bei dem Versuch, die Grenze zu überschreiten, scheitert.⁷⁷

Die dritte Möglichkeit einer Analyse der Tiefenstruktur eines Buches oder eines Filmes ist, sich auf Lévi-Strauss' Theorie zu beziehen: In einer Handlung müssen stets zwei Elemente vorhanden sein, welche sich gegenseitig kommentieren und aus einem Oppositionspaar bestehen. Eines dieser Paare ist meist im Vorfeld gegeben und erzeugt gleichzeitig das zweite. Als Beispiel bringt Busse Jane Austens Roman *Sense and Sensibility* (1811): Vernunftbetontheit und Gefühlsbetontheit liegen bei den Schwestern

⁷⁴ Busse: Zur Analyse der Handlung. S. 38.

⁷⁵ Vgl. Ebd. S.40f.

⁷⁶ Vgl. Ebd. S. 40f.

⁷⁷ Vgl. Zitat nach Jurij Lotman in: Busse: Zur Analyse der Handlung. S. 41.

Elinor und Marianne vor, dem gegenüber stehen die beiden Liebhaber Edward Ferrars und Mr. Willoughby mit Ehrlichkeit-gegenüber-Frauen und die Leichtfertigkeit-gegenüber-Frauen.⁷⁸

II.1.2.2 Komplexe Handlung – drei Handlungsstränge

In den vorhergehenden beiden Kapiteln wurde nun definiert, was ein Ereignis, was ein Geschehen ist, was man unter Story und Plot versteht. Wir wissen, dass sich eine Story durch Motivierung zum ausgereiften Plot wandeln kann. Dass die Handlung an sich unterschiedlich strukturiert sein kann und dass verschiedene Handlungsmuster aufscheinen können. Somit haben wir eine Art Werkzeugkasten gepackt, in welchem wir nun über das Wissen verfügen, die Handlung eines Buches oder eines Filmes analysieren zu können. Als nächsten Punkt kann man sich somit daran wagen, eine Handlung in unterschiedliche Handlungsstränge zu unterteilen.

Der Plot einer Geschichte kann einfach oder komplex sein. Er kann aus einer ganzen Handlung bestehen oder mehrere Handlungsstränge, sogenannte Plot-Lines, in sich vereinen. Lt. Jan-Philipp Busse bleibt es der Entscheidung des Lesers oder des Rezipienten eines Filmes überlassen, ob ihm eine einsträngige oder mehrsträngige Handlung vorliegt. Worin liegt jedoch der Unterschied zwischen einer einfachen, ganzen Handlung und einer Handlung mit mehreren Strängen? Busse bezieht sich hierbei auf die Tatsache, dass Handlungen (meistens) mit Figurengruppen oder Figurenensembles zusammenhängen. D.h., mehrsträngige Handlungen lassen sich also durch unterschiedliche Figurengruppen bestimmen, durch zeitliche und/oder örtliche Trennung und vor allem durch unterschiedlich gesetzte Schwerpunkte und erzählerische Merkmale.⁷⁹

Es ist also möglich, einen mehrsträngigen Plot (multiple Plot) noch näher zu klassifizieren: in einen Plot mit gleichwertigen Handlungssträngen (double plot) und in einen Plot mit einer hierarchischen Abstufung mit Haupt- und Nebenhandlung (main plot und subplot). Wie aber erkennt man, ob eine Handlung nun anderen Handlungen gleichwertig gegenübersteht oder ob es eine dominante – eine Haupthandlung gibt? Busse zitiert eine These von Pfister, in welcher dieser für ihn relevante Merkmale zur Unterscheidung von Haupt- und Nebenhandlungen anführt: Nebenhandlungen hätten demnach einen eigenen Spannungszyklus und deren Handlung würde früher ein Ende finden, als die Haupthandlung selbst. Weiter nennt Pfister den Unterschied in der

⁷⁸ Vgl. Busse: Zur Analyse der Handlung. S. 42.

⁷⁹ Vgl. Ebd. S.43.

Hierarchie nach Präsentationsdauer der Handlung und die Fähigkeit einer Nebenhandlung, der Haupthandlung neue Entwicklungsimpulse zuzutragen. Zusammengefasst liegt uns eine Haupthandlung mit einem Anfangs- und einem Endpunkt vor. In dieser Haupthandlung eröffnen sich weitere Handlungen – Nebenhandlungen – mit deren eigenen Anfangspunkten. Ihre Endpunkte knüpfen wieder an die Haupthandlung an, bis diese schließlich mit ihrem eigenen Endpunkt abgeschlossen wird.⁸⁰

Beim Lesen des Buches *Angels and Demons* von Dan Brown ist für den geübten Leser rasch erkennbar, dass er es mit mehreren parallel laufenden Handlungen zu tun hat: Schon in den ersten 16 Kapiteln ist offensichtlich, dass wir es mit drei Handlungen zu tun haben, deren Verknüpfung wir bis zu diesem Zeitpunkt nicht kennen: Leonardo Vetra wurde ermordet, ein Mann muss einen Auftrag erfüllen, ein anderer verfolgt über eine Kamera einen geheimnisvollen Gegenstand.⁸¹ Bei Ron Howards Verfilmung *Angels and Demons* erfahren wir ebenso in den ersten knapp 9 Minuten von zwei vermeintlichen Handlungssträngen: Der Papst ist tot, das CERN Institut führt Versuche durch und ein Mord geschieht.⁸² Also haben wir es eindeutig mit einer mehrsträngigen Handlung zu tun. Verbleibt nur noch die Frage, in wie viele Handlungsstränge nun die Handlung wirklich geteilt wird und wie sie sich zueinander verhalten.

II.1.2.2.1 Handlungen in Dan Howards Buch *Angels and Demons*

Durch die erhaltenen Informationen zur Erzähltextanalyse sollte die Analyse eines literarischen Werkes wie *Angels and Demons* kein Problem darstellen. Anders als beim Film sind bei einem Buch die Vorstellungskraft und volle Konzentration des Lesers gefragt. Es kommt darauf an, wie sehr sich ein Leser auf die Geschichte einlässt. Nur wenn er dies tut, wird er unterschiedliche Handlungsstränge erkennen und vielleicht sogar eine Hierarchie erstellen können.

Bei Dan Browns *Angels and Demons* ist das Herausfiltern der einzelnen Handlungsstränge selbst nach mehrfacher Rezeption nicht so ganz einfach, vor allem wenn man bedenkt, dass die Zusatzinformationen, die wir im Laufe der Geschichte erfahren, noch viel weiter in die Vergangenheit reichen und die Handlungen somit noch weiter ergänzt werden müssen. Gehen wir vom Titel von Dan Browns Buch aus – *Angels and Demons* – und der deutschen Übersetzung desselben – *Illuminati* –, dann muss die

⁸⁰ Vgl. Busse: Zur Analyse der Handlung. S.43ff.

⁸¹ Vgl. Brown: *Angels and Demons*. S. 1-46.

⁸² Vgl. Howard: *Angels and Demons*. DVD. Minute 00:00:00-00:09:06.

Haupthandlung des Buches natürlich die Gemeinschaft der Illuminati sein. Aufgrund des Aufbaus des Buches in einzelne Kapitel mit wechselnden Handlungen ist das allerdings nicht einfach. Beschränkt man sich allerdings zunächst auf die Informationen, welche man bezogen auf die Gegenwart, das aktuelle Geschehen, erhält, bilden sich vier Handlungsstränge heraus.

Das literarische Werk *Angels and Demons* von Dan Brown beginnt und endet mit der Hauptfigur Robert Langdon. Schon auf der ersten Seite wird ein Traum des Mannes beschrieben, in welchem eine Frau vorkommt. In der Wirklichkeit liegt er alleine in seinem Bett. Am Ende des Buches, im letzten Kapitel, wird erneut ein Traum des Mannes beschrieben. Diesmal mit dem Endeffekt, dass eine Frau bei ihm ist: Vittoria Vetra. Erst auf Seite 21 erhält Robert Langdon das Fax mit dem Foto der Leiche des Teilchenforschers Leonardo Vetra mit der gebrandmarkten Brust. Das Brandzeichen: Illuminati. Somit beginnt an dieser Stelle die erste Handlung, wie hier in diesem Buch erscheint, die Haupthandlung: Die Illuminati sind aus dem Untergrund aufgetaucht, haben einen Forscher gebrandmarkt. In weiterer Folge entführen sie die vier Preferiti, ermorden einen nach dem anderen auf den vier Altären der Wissenschaft – zwei Kirchen, ein Platz, ein Brunnen – und wollen zu guter Letzt um Mitternacht ihr Ziel in die Tat umsetzen: Vatikanstadt wird verschlungen vom Licht.⁸³

Robert Langdon hat also bereits im ersten Kapitel Kontakt mit dem Mythos der Illuminati. Sein Wissen (und das Wissen von Drittpersonen) lässt ihn den Weg der Erleuchtung finden und den ersten Hinweis, der auf das irdne Grab von Santi hinweist. In Kapitel 67 kommt Robert Langdon zum ersten Mal zu spät, um den Kardinal zu retten, welcher mit dem Brandzeichen Earth gebrandmarkt wurde. Er geht einem weiteren Hinweis nach, folgt diesem, kommt in Kapitel 75 erneut zu spät, der Kardinal liegt tot auf dem Petersplatz, gebrandmarkt mit dem Brandzeichen Air. In Kapitel 86 entgeht Robert Langdon nur knapp dem Tod, als im Vatikanischen Archiv der Strom ausfällt. In Kapitel 91 verfehlt Robert Langdon nur knapp sein Ziel, den Kardinal zu retten und den Täter zu schnappen. Der Kardinal über dem Feuer (gebrandmarkt mit dem Brandzeichen Fire) lebt noch, doch er kann ihn nicht befreien, da der Killer ihm auf den Versen ist und ihn selbst töten will. Hier entgeht er zum zweiten Mal knapp dem Tod, wenn in Kapitel 93 der Sarkophag auf ihn fällt und ihn einschließt, ohne Sauerstoff. Schlussendlich erreicht er rechtzeitig den vierten Tatort in Kapitel 103. Der Kampf mit dem Täter nimmt ihm allerdings die Möglichkeit, Kardinal Baggia zu retten. Auch er stirbt. Es folgt die Verfolgung des Täters in die Engelsburg, der Kampf mit dem Täter. Bei diesem entdeckt er die Kiste mit den fünf Brandzeichen und dass es noch ein

⁸³ Vgl. Brown: *Angels and Demons*.

sechstes Brandzeichen gibt. Durch eine Information von seinem Gegner erfährt Robert Langdon, dass es noch einen Feind in den vatikanischen Mauern zu bezwingen gilt und den wird der Anführer der Illuminati selbst brandmarken. Langdon schließt natürlich sofort auf den Camerlengo. Durch Il Passetto gelangt er rechtzeitig in den Vatikan, wo der Camerlengo scheinbar vom CERN-Vorstand Maximilian Kohler gebrandmarkt wurde. Der Mann wird erschossen, ebenso Hauptmann Rocher, der scheinbar ein Komplize des Mannes war. Auf der Brust des Camerlengo prangt der Illuminati-Diamant, ein Brandzeichen, welches die vier Elemente in sich vereint. Es folgt die dramatische Suche und die Vernichtung der Antimaterie – eigentlich eine Nebenhandlung. Schließlich die Entlarvung des Camerlengo als „Erzeuger“ der Illuminati in Kapitel 129 durch eine Aufnahme, welche Maximilian Kohler während seinem Gespräch mit dem Camerlengo aufgenommen hat. An dieser Stelle steht natürlich die Frage, ob die Handlung um die Illuminati nun durch die Entlarvung der Illuminati in Kapitel 129 endet oder durch den Tod des Camerlengo in Kapitel 134 oder vielleicht sogar am Ende, wenn Robert Langdon in Kapitel 137. erneut einen Traum hat und sich schließlich mit Vittoria Vetra in einem Hotelzimmer befindet?⁸⁴

Zusammenfassend gesagt, wird die Haupthandlung bei Dan Browns *Angels and Demons* von der Hauptfigur Robert Langdon begleitet. Das Buch beginnt im ersten Kapitel mit dem Auftauchen der Illuminati und endet in einem der letzten Kapitel mit deren Verschwinden.

Was in meinen Ausführungen zur Haupthandlung scheinbar vollkommen untergeht, ist die ausführende Figur, welche im Namen der Illuminati handelt: Der Hashishin oder auch Assassin genannt. Sein Auftauchen in Kapitel 3, die von ihm ausgeführten vier Morde und schließlich in Kapitel 108 sein Tod in der Engelsburg sind natürlich Teil der Illuminati-Handlung. Bedenkt man jedoch seine völlig konträre Art – im Vergleich zu Robert Langdon oder im Endeffekt im Vergleich zum Camerlengo –, könnte man behaupten, dass seine Handlung eine Art untergeordnete Nebenhandlung der Geschichte um die Illuminati ist. Seine Geschichte ist eine eigenständige Handlung: Er übernimmt einen Auftrag, er belohnt sich mit einer Prostituierten, er holt seine vier Opfer, er bewacht diese, bereitet diese vor, beseitigt einen nach dem anderen. Er erhält den Auftrag Robert Langdon und Vittoria Vetra zu beseitigen, nimmt sich Vittoria als zweite Belohnung mit in die Engelsburg. Er rechnet schließlich nicht mit Robert Langdon, den er tot im Vier-Ströme-Brunnen vermutet. Er hat seinen Auftrag bereits abgeschlossen, als der Kampf zwischen ihm und Robert Langdon entfacht. Hätte er Rom verlassen, wäre er am Leben geblieben. Er stirbt gewissermaßen durch seinen

⁸⁴ Vgl. Brown: *Angels and Demons*.

eigenen Hochmut und fällt vom Balkon der Engelsburg. Der Hashishin beginnt seinen Auftrag, führt diesen aus und beendet ihn.⁸⁵

Die Handlung um die Antimaterie lässt sich nur schwer eingrenzen. Würde man diese Handlung verallgemeinern und den Titel Wissenschaft darüber stellen, würde die Handlung beginnen, als Robert Langdon in Kapitel 6 am CERN Institut in Genf ankommt. Eine lange Reihe von Kapiteln folgt, die sich im Institut in der Schweiz abspielen. Der wirkliche Beginn der Handlung um die Materie beginnt eigentlich schon Wochen vorher, als Leonardo Vetra und Vittoria Vetra die größeren Proben an Antimaterie erschaffen haben. Das erste Mal in Erscheinung tritt der gestohlene Antimateriebehälter in Kapitel 3 – in welchem er aber nicht als Antimaterie beschrieben wird, sondern nur als einen Gegenstand, welcher besorgt und übergeben werden sollte. In Kapitel 12 wird der Behälter mit der Antimaterie zum ersten Mal „sichtbar“ auf einer Überwachungskamera mit der Nummer 86 außerhalb der Schweiz. Auch hier wird nicht erwähnt, dass es sich wirklich um die besagte Antimaterie handelt. In der Folge erklärt Vittoria Vetra, was es mit der Antimaterie auf sich hat und schließlich in Kapitel 23 erfahren wir, dass eine große Probe derselben entwendet wurde, mit einer Batterie, welche für 24 Stunden reichen würde. Im weiteren Verlauf der Handlung wird von der Schweizergarde der gesamte Vatikan nach dem Behälter abgesucht. Ist die Handlung bereits bekannt und wird das Buch erneut gelesen, wird ersichtlich, dass in Kapitel 83 auf das Grab des heiligen Petrus hingewiesen wird, wo der Camerlengo anmerkt, dass niemand dort hinunter darf. In Kapitel 89 gelangt die Schweizergarde unter der Führung von Leutnant Chartrand zu dem Gitter, durch welchen man in die Nekropole gelangt, in welcher sich die Gebeine des heiligen Petrus befinden. Doch sie steigen nicht hinab, denn sie müssen laut Anweisung nur jene Orte durchsuchen, zu welchen die Öffentlichkeit Zutritt hat. Die Antimaterie befindet sich also seelenruhig dort unten in den Nekropolen, ein unverschlossenes Gitter versperrt den Weg, doch niemand steigt hinunter und würde die Höhlen unter dem Vatikan durchsuchen. Schließlich die göttliche Eingebung des Camerlengo, ab nach unten in die Nekropole, wo sich doch tatsächlich die Antimaterie befindet. In einer selbstlosen Tat will der Camerlengo mit einem Hubschrauber die Antimaterie beseitigen. Die Antimaterie explodiert im Himmel über dem Petersplatz. Ein Spektakel aus Licht, eine Druckwelle. Das Ende der Antimaterie. Sie wurde erzeugt, gestohlen, gesucht und schließlich vernichtet.⁸⁶

⁸⁵ Vgl. Brown: Angels and Demons.

⁸⁶ Vgl. Ebd.

II.1.2.2.2 Handlungen in Ron Howards Film *Angels and Demons*

Durch die gewonnenen Denkanstöße durch Busses Theorien, bezogen auf die Mehrsträngigkeit von Handlungen, bin ich bei meiner Analyse darauf gekommen, dass vor allem im Film *Angels and Demons* von Ron Howard ein derartiges – für den Leser erkennbares – Haupt- und Nebenhandlungsgefüge besteht. Der Film beginnt mit der Haupthandlung. Ab der ersten Aufblende befinden wir uns mitten in dieser: Der Fischerring, das Zeichen des päpstlichen Amtes, wird vom Camerlengo zerstört. Wir erfahren vom Tod des Papstes und sehen schließlich das Begräbnis und die Trauerfeier im Petersdom. Dies wäre der Anfang der Haupthandlung. Die Mitte dieser Handlung wäre das Konklave an sich, in welchem sich die versammelten Kardinäle die Aufgabe stellen, einen neuen Papst zu wählen. Die Handlung findet ihr Ende bei Minute 02:05:08 mit der Ernennung von Kardinal Baggia zum neuen Papst. Die Ablende kennzeichnet das Ende der Haupthandlung und somit das Ende des Films.⁸⁷ Somit liegt uns ein perfekt ausgeformtes Handlungsgefüge vor, mit Anfang, Mitte und Ende: Der Papst wird beerdigt, es wird nach einem neuen Papst gesucht, ein neuer Papst wird ernannt. Diese Handlung an sich könnte alleine Bestand haben, wäre allerdings für das Publikum nicht besonders interessant. An dieser Stelle tritt nun die Notwendigkeit, eine weitere Handlung, eine Nebenhandlung, hinzuzufügen. Die Einführung einer Nebenhandlung erfüllt laut Busse drei Zwecke: „Abwechslung und Fülle, Spannungsintensivierung und die Schaffung thematischer Parallelen oder Kontraste“⁸⁸. Der interessante Punkt ist hierbei die Schaffung thematischer Parallelen.

Die Nebenhandlung, die einen Kontrast zum Vatikan, zur katholischen Institution, darstellt, hat den größten Feind zum Inhalt, welchen die Kirche hat: die Wissenschaft. Die erste Nebenhandlung, welche in der Haupthandlung wurzelt und später die zweite Nebenhandlung erzeugt, beschäftigt sich mit der Antimaterie. Bei Minute 00:03:44 befinden wir uns noch im Petersdom, durch eine gekonnte Überblendung, in welcher die Hostie in der Hand von Kardinal Strauss sich in ein Gebäude des CERN Instituts in Genf verwandelt, hören wir zuvor noch die Worte des Reporters im Off: „[...] who now find their church at a crossroads. Its ancient traditions threatened by a modern world.“⁸⁹ Genau dieser Gegensatz – die alten Traditionen und die neue Welt – erzeugt die zweite Handlung, die erste Nebenhandlung. Im CERN Institut wird die Antimaterie erzeugt, kurze Zeit später wird sie gestohlen. Sie wurde in den Vatikan gebracht, um die Vatikanstadt und alle Personen in dieser zu vernichten. Bei ungefähr einer Stunde und

⁸⁷ Vgl. Howard: *Angels and Demons*. DVD.

⁸⁸ Busse: *Zur Analyse der Handlung*. S. 47.

⁸⁹ Howard: *Angels and Demons*. DVD. Minute 00:03:38-00:03:45.

46 Minuten wird die Antimaterie schließlich im Himmel über dem Vatikan zerstört.⁹⁰ Uns liegt wieder ein Gefüge mit einem Anfang, einem Mittelteil und einem Ende vor: Die Antimaterie wird erschaffen, es wird nach ihr gesucht, sie wird zerstört. Diese zweite Handlung verlangt die Schaffung einer Instanz, welche den Anstoß für den Mittelteil der Nebenhandlung gibt: die Suche nach der Antimaterie. Die Suche setzt natürlich voraus, dass das Gesuchte entwendet wurde.

Der Plot der zweiten Nebenhandlung setzt im Prinzip schon weit vor der eigentlichen Haupthandlung ein, nämlich bei der Ermordung des Papstes. Sie beschäftigt sich mit den Illuminati. Gehen wir von dem Informationsstand aus, den uns der Film der Reihe nach vermittelt, beginnt diese Handlung bei Minute 00:09:07, wenn Claudio Vincenzo Robert Langdon in Harvard aufsucht und ihm das Ambigramm der Illuminati vorzeigt. Robert Langdon befasst sich die nächsten 105 Minuten damit, die Illuminati aufzuspüren. Er sucht nach der Kirche der Erleuchtung, folgt dem Weg der Erleuchtung, auf welchem die vier entführten Kardinäle in den vier Kirchen (Altäre der Wissenschaft) ermordet werden sollen. Den vierten Mord an Kardinal Baggia kann er verhindern, folgt dem Weg weiter in die Engelsburg. Erst bei Minute 01:55:35 wird die ausführende Person hinter dem Ambigramm der Illuminati entlarvt.⁹¹ Auch hier liegt uns eine typische Handlung mit Anfang, Mittelteil und Ende vor: die Illuminati werden erschaffen, sie werden verfolgt, sie werden vernichtet.

Wir haben also die Haupthandlung um das Amt des Papstes, im Kontrast dazu die Wissenschaft mit der Antimaterie in der ersten Nebenhandlung und das ausführende Organ der Illuminati und die dazugehörigen Ermittlungen in der zweiten Nebenhandlung. Gehen wir allerdings von Busses genannter hierarchischen Ebene von Handlungssträngen aus und der damit verbundenen Kriterien des Spannungsaufbaus und der Präsentationsdauer, siegt die Handlung um die Illuminati und die Ermittlungen von Robert Langdon.

II.1.2.2.3 Gut und Böse

Sowohl bei Dan Brown als auch bei Ron Howard findet sich ein interessantes Detail bei den Handlungssträngen, nämlich deren Verhältnis zueinander. An sich haben die Handlungen nichts gemeinsam. Sieht man sich allerdings den grundlegenden Aufbau an, wendet man sich den Begriffen Erschaffung, Suche und Vernichtung zu, findet man eine Gemeinsamkeit. In der ersten Handlung wird der Papst „vernichtet“, ein neuer wird

⁹⁰ Vgl. Howard: Angels and Demons. DVD. Minute 00:03:45-01: 46:16.

⁹¹ Vgl. Ebd. Minute 00:09:07-01:55:35.

„gesucht“, am Schluss wird ein neuer Papst „erschaffen“. In der zweiten Handlung wird die Antimaterie „erschaffen“, „gesucht“ und schlussendlich „vernichtet“. In der dritten Handlung werden die Illuminati durch den Camerlengo „erschaffen“, von Robert Langdon „gesucht“ und schließlich „vernichtet“. Das Gute wird am Beginn vernichtet und am Ende der Geschichte neu erschaffen. Das Böse – die Antimaterie und die Illuminati – wird am Beginn der Geschichte erschaffen und am Ende vernichtet. Das Gute siegt, das Böse verliert.

II.1.3 Probleme der Handlung beim Transfer von Literatur in Film

Das primäre Problem bei einer Transformation eines literarischen Werkes in einen Film, sehe ich in der Bearbeitung der Handlung. Nehmen wir Dan Browns Buch vom Beginn im CERN Institut bis zum Ende im Hotel in Rom. Würde man dieses Buch eins zu eins in einen Film übertragen, wäre der Zuschauer geschätzte 12 bis 15 Minuten damit beschäftigt, sich die Gespräche zwischen Maximilian Kohler und Robert Langdon anzuhören, sich minutenlang die Räumlichkeiten des Instituts in Genf und die futuristischen Freizeitaktivitäten anzusehen. Die Aufmerksamkeit des Rezipienten ginge bald verloren und der Film würde als zweitklassig bewertet werden. Auch die Darstellung der Handlungen des Hashishin (man denke an die Zurichtung der Prostituierten, welche er sich als Belohnung gegönnt hat oder sein Vorhaben, Vittoria Vetra zu vergewaltigen) wäre anstößig und würde nicht in einen Unterhaltungsfilm gehören. Das Problem besteht also darin, zu entscheiden, welche Elemente man für wichtig erachtet, damit die Botschaft des Filmes, die eigentliche Handlung, nicht verloren geht.

Ron Howard löst dieses Problem auf eine für mich phantastische Weise: Er löst die einzelnen Handlungsstränge auf, nimmt die Geschichte um den Papst als Rahmenhandlung und lässt Robert Langdon von einem Mitarbeiter des Vatikans von Harvard nach Rom bringen und ihn dort mit seinen Ermittlungen und Nachforschungen beginnen. Die Geschichte um die Erzeugung der Antimaterie, dem Mord und dem Diebstahl wird mit etwas mehr als sechs Minuten ziemlich knapp gehalten. Vor allem übersichtlich. Bei Ron Howard werden wir nicht mit Informationen über Kindheitserinnerungen oder Gedankengängen von Figuren überhäuft. Für ihn reicht ein Blick, eine Geste. Durch das rasche Aufeinanderfolgen der einzelnen Handlungen entsteht ein dynamischer Eindruck, die Geschichte wird am Laufen gehalten. Es entsteht kein Moment, der langweilig erscheinen würde oder welcher sich in die Länge ziehen würde. In Dan Browns Buch ist dies jedoch hin und wieder der Fall, wenn

speziell auf Kindheitserinnerungen von Vittoria Vetra, Robert Langdon oder des Camerlengos eingegangen wird.

Angels and Demons stellt für mich ein erstklassiges Beispiel dafür dar, dass man aus einem mittelmäßigen Buch einen erstklassigen Film machen kann. Aus einer langen Aneinanderreihung von 137 Kapiteln wird ein knapp zweistündiger, spannungsgeladener Film.

II.2 Ort/Raum

Am Beginn einer Raumanalyse sollte eine Definition desselben stehen. Es muss eine grundlegende Definition von Raum vorliegen, um Fragen beantworten zu können. Fragen danach, was ein Raum ist und welche Merkmale ihn zu einem Raum machen. Erst dann besteht die Möglichkeit der Untersuchung, welchen Stellenwert Raum in Literatur und Film einnimmt bzw. welche Bedeutung er in diesen beiden Medien hat. Desweiteren ist es möglich, die Wahrnehmung des Raumes zu untersuchen oder aber auch seine Elemente. Doch am Beginn einer Analyse steht immer eine Definition des behandelten Gegenstandes. Im vorliegenden Fall die Definition des Raumes.

II.2.1 Definition des Raumes nach Kevin Lynch

Für Kevin Lynch (*Das Bild der Stadt*, 2007) muss ein Raum – um auch wirklich als Raum wahrgenommen zu werden – einige Voraussetzungen erfüllen. Drei Komponenten bestimmen unsere Vorstellung von Umwelt, von Räumen: Identität, Struktur und Bedeutung. Identität meint hier nichts anderes, als Individualität oder Ganzheit. Das Bild muss zweitens eine strukturelle oder räumliche Beziehung des Gegenstandes zu anderen Gegenständen und natürlich zum Beobachter enthalten. Und drittens muss der Raum sinntragend sein – er muss für den Beobachter einen praktischen oder gefühlsmäßigen Sinn haben. Lynch bringt das Beispiel, dass ein Raum dadurch gekennzeichnet ist, dass man ihn betreten und wieder verlassen kann und dass er irgendeine Form von Tür aufweist, durch welche man gehen kann.⁹²

Ein Raum muss demnach etwas besonderes darstellen, ein großes Ganzes mit seiner Vielfalt an Details. Er muss eine Struktur aufweisen – Wände als Grenzen, Türen als Zugang oder Möglichkeit einen Raum zu verlassen – und schließlich muss ein Raum eine Bedeutung haben, um auch als Raum wahrgenommen zu werden. Selbst wenn ein Raum nur dazu dient, von einem in einen anderen zu gelangen, hat der durchschrittene Raum ebenso eine Bedeutung wie der Ausgangs- und Zielpunkt: Er stellt einen Durchgangsraum dar, einen Weg von Punkt A nach Punkt B.

Für Lynch zählt vor allem auch der Begriff der Einprägsamkeit, er nennt dies auch Bildhaftigkeit oder Bildprägestärke. Er beschreibt mit diesen Begriffen nichts anderes, als die Möglichkeit, dass Gegenstände eine derartige Identität herausbilden, welche

⁹² Vgl. Lynch, Kevin: *Das Bild der Stadt. Stadtgestaltung/Stadterlebnis*. Basel: Birkhäuser verlag AG, 2007. S. 18f.

(möglicherweise) in jedem Menschen, jedem Beobachter, das gleiche Bild hervorruft.⁹³ Richtet man sich nach Lynchs These der Einprägsamkeit, muss ein Raum etwas aufweisen, ein Detail, welches einprägend auf den Beschauer wirkt. Ein Detail, welches in der Erinnerung haften bleibt, ein sogenanntes Merkzeichen. Die Einprägsamkeit dieses Zeichens hängt allerdings sehr stark davon ab, wie die Einzelperson einen Raum wahrnimmt.

II.2.2 Raumdimension in Roman und Film

Für die Entwicklung einer Geschichte oder für den Standort des Erzählers ist der Raum in der Literatur an sich nicht notwendig. Rein theoretisch funktioniert Handlung und deren Darstellung auch ohne räumliche Bezüge und Orientierung. Dem Handlungsraum, dem Raum in welchem die Geschichte abläuft, wird beim Roman der Darstellungsraum gegenübergestellt.⁹⁴

Bezieht man sich auf den Roman von Dan Brown, kann man sagen, dass die Handlung und deren Darstellung tatsächlich auch ohne Raum stattfinden könnte. Es wäre im Prinzip egal, an welchen Orten die Handlung spielen würde. Dan Brown hält sich mit Beschreibungen über den Raum eher zurück und definiert diesen lieber durch die Handlungen und Bewegungen seiner Figuren.

Bei der filmischen Raumkonzeption kann zwischen drei Ebenen unterschieden werden: dem Bildformat, dem Darstellungsraum und dem Handlungsraum. Das Bildformat legt die Länge und Breite des Sichtfensters fest. Der Darstellungsraum entspricht dem Bildformat, mit dem Unterschied, dass er nicht nur der Darstellung dient, sondern auch der Darstellung der erzählten Welt Grenzen setzt. Durch Kamerabewegung ist es möglich, im filmischen Raum umherzuwandern und das Geschehen aus unterschiedlichen Perspektiven zu zeigen. Zwei Möglichkeiten stehen der Aufzeichnung von Material dabei zur Verfügung: die stationäre Kamera oder die Kamerafahrt. Die stationäre Kamera kann die Methoden des Schwenks (Horizontal-, Vertikal- und Diagonalschwenk) und des Zooms einsetzen, mit der Kamerafahrt besteht die Möglichkeit, die Position im Raum zu verändern. Sowohl der stationären als auch der dynamischen Kamera ist es möglich, einem bewegten Objekt zu folgen oder aber unabhängig durch den Raum zu schweifen. Die sogenannte objektgebundene Kamera richtet sich stets nach dem Bewegungstempo und der Bewegungsrichtung ihres Objektes. Bei Kamerafahrten, also der dynamischen Kamera, wird weiter durch die Art

⁹³ Vgl. Lynch: Das Bild der Stadt. S. 20.

⁹⁴ Vgl. Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2003. S. 34f.

des Fortbewegungsmittels unterschieden: Auto, Hubschrauber, Kran, Handkamera oder den Kamerawagen auf Schienen, dem sogenannten Dolly.⁹⁵

II.2.3 Wahrnehmung des Raumes

Birgit Haupt bezieht sich in ihrer Arbeit *Zur Analyse der Zeit* auf Strökers Unterteilung des Raumes als Bewusstseinsphänomen auf drei unterschiedlich wahrgenommene Arten des Raumes: den gestimmten Raum, den Aktionsraum und den Anschauungsraum. Hauptmann bezieht sich bei der Beschreibung dieser Phänomene stets auf das Subjekt. Im gestimmten Raum haben wir es mit einem empfindenden Subjekt zu tun, im Aktionsraum mit einem handelnden Subjekt und beim Anschauungsraum schließlich mit einem sehenden Objekt.⁹⁶

II.2.3.1 Der gestimmte Raum

Als erstes bezieht sie sich auf den gestimmten Raum, welcher jenen Raum bezeichnet, wie wir ihn in seiner Atmosphäre wahrnehmen. Mit durch den Raum ausgelöster Assoziationen oder bestimmter Situationen, in welchen sich der Wahrnehmende befindet, wird die Atmosphäre oder Stimmung des Raumes beeinflusst. Haupt bringt hier den für diese Arbeit passenden Vergleich der Wahrnehmung der Atmosphäre einer Kirche. Es liegt ein Unterschied vor, ob wir einen Trauergottesdienst besuchen oder einer Hochzeitsfeier beiwohnen. Auch wenn sich der Raum an sich nicht verändert, entsteht eine andere Atmosphäre. Der gestimmte Raum existiert nur subjektiv: Jeder Mensch hat eine andere Wahrnehmung, hat andere Erfahrungen gemacht, hat andere Gefühle, wenn er sich in einer Kirche befindet.⁹⁷

Sehen wir eine Kirche aus dem Blick eines sehr gläubigen Menschen, sieht er das ehrfurchterweckende Haus Gottes. Vielleicht spürt er sogar eine gewisse Wärme, eventuell denkt er sogar, er würde die Anwesenheit Gottes spüren. Für einen nichtgläubigen Menschen ist eine Kirche nichts anderes als ein Gebäude, welches viel zu prunkvoll und protzig ausgestattet ist. Für Robert Langdon sind Kirchen Symbolträger. In ihnen findet er Gemälde, Fresken, Skulpturen, Gegenstände.

⁹⁵ Vgl. Mikos: Film- und Fernsehanalyse. S. 86ff.

⁹⁶ Vgl. Zitat nach Ströker in: Haupt, Birgit: Zur Analyse des Raumes. In: Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2004. S. 70ff.

⁹⁷ Vgl. Haupt: Zur Analyse des Raumes. S. 70.

Sämtliche Dinge kann er mit Namen und Geschichten in Verbindung bringen. Für ihn stellt die Faszination nicht der Glaube dar oder gar ein Gefühl der Anwesenheit Gottes. Nein. Für ihn stehen die Kunstwerke im Vordergrund, die Kunstgeschichte.

In der Realität bezieht sich der Eindruck bzw. die Wahrnehmung eines Raumes immer auf die eigenen Empfindungen, es handelt sich um subjektive Einschätzungen und Gefühle. Im Erzähltext wiederum bezieht sich der Autor auf die Raumwahrnehmung einer oder mehrerer Figuren. Wichtig ist bei literarischen Texten somit immer, aus welcher Sicht die Handlung gerade vermittelt wird. Hinzu kommt die Frage, wie unterschiedliche Figuren einen Raum wahrnehmen, welche Atmosphäre sie wahrnehmen. In der Literatur werden verschiedenste Gestaltungsmöglichkeiten angewandt, um Stimmung zu erzeugen: zB gegensätzliche Pole wie hell/dunkel, vertraut/fremd, sicher/bedrohlich; oder die Verwendung von Adjektiven (zB Wetterphänomene wie Gewitter, Sonnenschein, Sturm) oder von bestimmten Geräuschen (Eulenrufe, Geräusche unbekannter Herkunft). Natürlich kommt es bei literarischen Werken darauf an, wie gut diese Adjektive und Worte verwendet werden, wie gut der gestimmte Raum erzeugt wird. Nur durch eine gelungene Erzeugung des Raumes ist es möglich, dem Leser ein glaubwürdiges Bild des Geschehens zu vermitteln. Hier wird auf keinen Fall von Einfühlung oder Mitfühlen gesprochen, sondern eher nur von der Möglichkeit, das Geschehene, Erlebte, Empfundene nachvollziehen zu können.⁹⁸

Ein gutes Beispiel für die unterschiedliche Wahrnehmung eines Raumes durch verschiedene Figuren und auch den Gebrauch von Adjektiven zur Beschreibung eines Raumes ist die Verwendung der Engelsburg in Literatur und Film, als Verlies der Preferiti. In der literarischen Vorlage von Dan Brown wird das „Verlies“ der Männer als unterirdischer Tunnel beschrieben, heiß und stickig, düster, schwach durch Fackeln erleuchtet, sonst herrscht drückende Dunkelheit. Verängstigte Stimmen von alten Männern hallen durch die Mauern, was darauf schließen lässt, dass wir es mit einem sehr alten und auch sehr großzügig angelegten Gebäude zu tun haben. Bei Dan Brown sind die vier Preferiti zu viert in einer kleinen Zelle mit einer rostigen Gittertüre eingeschlossen.⁹⁹ Ungefähr 150 Seiten später (im englischen Originaltext) bekommen wir einen aussagekräftigen Hinweis über den Ort, an welchen die vier Kardinäle gefangen sind: Der Mörder bringt im literarischen Werk von Dan Brown sein Opfer – Vittoria Vetra – in ein Gebäude, welches als gewaltiger Steinbau beschrieben wird, der den Tiber überragt. Stein und Tiber – die Engelsburg. Dann erfahren wir, dass die

⁹⁸ Vgl. Haupt: Zur Analyse des Raumes. S. 73ff.

⁹⁹ Brown: Angels and Demons. S. 166.

Kirche der Erleuchtung und das Verlies der Preferiti ein und derselbe Raum sind. Demnach befindet sich in dem Raum, welchen die Illuminati als Versammlungsort gebraucht haben, ein Kamin, die Zelle, in welche die Kardinäle gesperrt waren und auch ein Diwan. Außerdem bietet ein scheinbar gewaltiger Balkon einen Blick direkt zum Petersdom bzw. zum Petersplatz. Ist es für die Preferiti ein beengender, beängstigender Raum – ihr Verlies –, ist es für den Hashishin ein ehrfurchterweckender Ort, der Ort, welchen er mit seinem Auftraggeber verbindet.¹⁰⁰

In der Verfilmung von Ron Howard stellt sich die Beschreibung des Verlieses der vier Preferiti etwas anders dar. Wir sehen zuerst den Mörder, der sich in einem großen Raum mit Holzboden befindet, Pyramiden an den Wänden, Malereien, das Symbol der Sonne an einer der Pyramiden. Die Möbel sind zwar alt, zeugen jedoch von großem Prunk, es handelt sich um wertvolle Möbel, sie ähneln jenen im Vatikan. Dennoch ist alles alt und verfallen. Laub liegt auf dem Boden, durch ein Fenster fällt schwach Licht in den Raum. Der Mann sitzt auf einem der Stühle, bereitet sich einen Tee zu, sein Laptop steht vor ihm. Für ihn hat dieser Raum keine besondere Bedeutung. Er befindet sich in der Kirche der Erleuchtung, dem Versammlungsort der Illuminati, doch für ihn handelt es sich bei seinen Verbrechen bloß um einen Auftrag, den er für Geld ausführt. In Howards Werk befinden sich die Preferiti in einem anderen Raum. Dieser Raum besteht nur aus Stein, verrostete Eisengitter halten die Preferiti gefangen. Jeden in einer eigenen Zelle. Das Interessanteste daran ist, dass sie in jener Reihenfolge in den Zellen sitzen, in welchen sie auch hingerichtet werden – von rechts nach links: Erde, Luft, Feuer, Wasser. In dem Raum befindet sich außerdem ein Kamin, in welchem der Mann schließlich das Brandzeichen anheizt. In die Zellen gelangt nur wenig Licht.¹⁰¹

Die Literatur ist, wie bei Haupt analysiert, bei der Beschreibung von Räumlichkeiten stets auf die Verwendung von Adjektiven beschränkt. Die realistische Schaffung eines Raumes ist davon abhängig, wie gut ein Autor mit der Sprache umzugehen vermag. Mundt stellt die These auf, dass die Literatur nicht dazu fähig wäre, „ein derart komplexes Raummodell, wie es die filmische Ausstattungsebene vermittelt“¹⁰², zu schaffen, selbst wenn sie die ausführlichste literarische Beschreibung vorgeben würde. Selbst seitenlange Beschreibungen könnten nicht das erreichen, was ein guter Film vermag. Würde eine detailgetreue Beschreibung eines Ortes, der Gegenstand einer Analyse ist, für sinnvoll erachtet, geht Genette so weit, dass er schreibt:

¹⁰⁰ Brown: Angels and Demons. S. 305ff.

¹⁰¹ Howard: Angels and Demons. DVD. Minute 00:31:53ff.

¹⁰² Mundt, Michaela: Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung. Tübingen: Niemeyer, 1994. S. 46.

[...] kann ich ohne weiteres eine Geschichte erzählen, ohne genau anzugeben, an welchem Ort sie spielt und ob dieser Ort mehr oder weniger weit von dem Ort entfernt ist, wo ich sie erzähle, während es mir so gut wie unmöglich ist, sie nicht zeitlich in bezug auf meinen narrativen Akt zu situieren [...].¹⁰³

Es kommt also immer darauf an, von welchem Standpunkt man sich der Analyse eines Raumes nähert. Für Genette scheint es aus dem literaturwissenschaftlichen Blickwinkel als unwichtig zu gelten, räumliches Vorstellungsvermögen zu fördern und dieses mit beschreibenden Details herauszufordern bzw. zu unterstützen. Für ihn ist bloß die Zeit wichtig, der Ort erscheint ihm als unwichtig. Nähert man sich allerdings von der filmwissenschaftlichen Seite mit dem Vorhaben eine literarische Vorlage in einen Film zu transformieren, sind Details und Hinweis auf die Beschaffenheit des Raumes wertvolle Informationen zur Umsetzung. An dieser Stelle sei auf Bordwells Zitat hingewiesen: „In some media, a narrative might emphasize only causality and time. Many anecdotes do not specify where the action takes place. In film narrative, however, space is usually an important factor.“¹⁰⁴ Mag Raum für Literatur also unwichtig erscheinen, ist es für den erzählenden Film ein wichtiger Bestandteil, um den Zusehern ein Gefühl dafür zu geben, wo sich die Figuren befinden und in welchem Zusammenhang diese mit dem Raum stehen. Durch die beschreibende Darstellung des Films durch Ausstattungselemente, Beleuchtung, den Einsatz von Farbe, von Nebel und natürlich durch unterschiedliche Schnitt- und Montagetechniken ist es dem Film möglich, eine bestimmte Atmosphäre zu schaffen. Einen gestimmten Raum.

II.2.3.2 Der Aktionsraum

Wird ein Raum für das Ausführen von Handlungen genutzt, bezeichnet man diesen als Aktionsraum. Der Aktionsraum wird vor allem durch Bewegung – Aktion – bezeichnet. Das Subjekt ist in seinen Bewegungen im Raum auf einen Aktionsradius beschränkt: Das Erreichen eines Zieles – im Beispiel der Kirche der Wechsel von einem Platz auf einen anderen – ist immer mit Bewegung verknüpft.¹⁰⁵ Es handelt sich um die hier bezeichnete Handlung nicht etwa um die komplexe Haupthandlung, sondern um eher triviale Aktionen der einzelnen Figuren im Verlauf der Handlung. Durch die Bewegungen und Handlungen einer Figur im Aktionsraum kann der Charakter einer Figur näher

¹⁰³ Zitat nach Genette in: Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007. S. 34.

¹⁰⁴ Bordwell, David und Kristin Thompson: Film Art. An Introduction. Seventh Edition. New York: McGraw-Hill Companies Inc., 2004. S. 76ff.

¹⁰⁵ Vgl. Haupt: Zur Analyse des Raumes. S. 71.

bestimmt werden: Wie sich die Figur im Raum bewegt, wie sie in den unterschiedlichen Räumen handelt. Dazu jedoch später im Kapitel II.4 Figuren.

Der Aktionsraum ist also ein Raum, der mit Bewegung verknüpft wird. Ein Raum, in welchem sich die Figuren von einem Ort zum nächsten bewegen. Als Beispiel kann hier die Suche nach dem ersten Hinweis auf Santis Grab im Pantheon genannt werden. Das Pantheon ist der Aktionsraum der beschriebenen Szene in den Kapiteln 60 bis 62. Robert Langdon und Vittoria Vetra betreten das Pantheon durch den einzigen Eingang, befinden sich mit mehreren Touristen in dem Wahrzeichen von Rom. Die beiden Figuren bewegen sich jede auf einer Seite im Kreis, bei 180 Grad werden sie sich treffen. Sie sind auf der Suche nach dem Hinweis, bewegen sich durch den Raum. Doch sie sind stets auf einen gewissen Bewegungsradius beschränkt, fallen zwischen den anderen Touristen nicht auf, sie stechen nicht heraus.¹⁰⁶ Bei Ron Howard setzen die beiden Schauspieler die Handlungen, Bewegungen der Figuren von Robert Langdon und Vittoria Vetra gekonnt um. Die Kamera zieht scheinbar ihre Kreise um die beiden, zeugt somit von der Größe und dem imposanten Erscheinungsbild des Gebäudes. Robert Langdon schlendert wie ein Tourist durch das Pantheon, sieht sich die Gräber an, die Touristen.¹⁰⁷

Bewegung wird hier weniger durch die Figuren selbst erzeugt, als vielmehr durch den Einsatz der Kamera, deren verfolgenden, suchenden Blick. Diese Wirkung wird durch einen Horizontalschwenk erreicht. Jedoch geschieht dieser Rundumblick nicht durch die traditionelle Verwendung einer stationären Kamera, welche sich im Zentrum des Raumes befindet und uns Informationen über das Geschehen 360° um diese herum liefert, sondern um eine dynamische, eine bewegliche Kamera, welche unsere Figuren umkreist, die Figuren im Zentrum ihres Bildausschnittes behält und den im Hintergrund in Unschärfe belassenen Raum vorbeiziehen lässt.¹⁰⁸

Ein ähnliches Phänomen tritt auch in Erscheinung, wenn der Camerlengo mit Kommandant Richter in Ron Howards Adaption im Amtszimmer des Papstes über die Suche nach der Antimaterie und der Sicherheit der Kardinäle diskutiert. Am Beginn sollten noch die Lichtverhältnisse erwähnt werden, welche in diesem Raum vorherrschen: Es handelt sich um einen eher dunklen Raum, welcher durch große Fenster, welche zum Petersplatz reichen, und das dadurch eindringende Sonnenlicht beleuchtet wird. Bei dieser Szene befindet sich die Kamera im Ausgangsstadium dieser Diskussion auf der Seite der anderen Figuren, wir sehen Kommandant Richter auf der

¹⁰⁶ Vgl. Brown: Angels and Demons. S. 185-196.

¹⁰⁷ Vgl. Howard: Angels and Demons. DVD. Minute 00:39:25ff.

¹⁰⁸ Vgl. Mahne: Transmediale Erzähltheorie. S. 167f.

rechten Seite, ihm gegenüber auf der linken Seite im Bild den Camerlengo. Der Camerlengo hat sich von den Figuren (Olivetti, Vincenzo, Robert Langdon und Vittoria Vetra) abgewandt und wendet sich dem Chef der Schweizergarde zu. Zuerst befindet sich der Camerlengo im Fokus der Kamera, er geht langsam auf Kommandant Richter zu, erkundigt sich nach der Suche der Antimaterie. Die beiden befinden sich auf einer parallelen Linie direkt vor der Kamera, der Handlungsachse, diese steht der Wahrnehmungsachse in einem rechten Winkel gegenüber, und drängt somit den Zuschauer ins Abseits, zwingt ihm, der Handlung unbeteiligt zu folgen.¹⁰⁹ Wenn Kommandant Richter antwortet, beginnt sich die Kamera gegen den Uhrzeigersinn mittels einem horizontalen Schwenk hinter dem Camerlengo vorbei im Kreis zu bewegen. Kommandant Richter drückt seine Bedenken um die Sicherheit der Kardinäle aus, der Camerlengo erinnert ihn, dass die sixtinische Kapelle eine Festung ist und die Kardinäle in dieser in Sicherheit sind. Die Kamera befindet sich nun auf der anderen Seite der Ausgangsposition, wieder stehen die beiden Figuren parallel vor dieser, stehen sich gegenüber. Als der Kommandant dem Camerlengo widerspricht fährt die Kamera weiter, bis sie sich hinter der linken Schulter des Chefs der Schweizergarde befindet. Eine gängige Methode, um die Mimik des Gegenübers darzustellen: das Filmen in einem „Winkel um die 45 Grad [...], bei welcher konventionellerweise der jeweilige Sprecher schräg von vorne über die Schulter des Gegenübers gefilmt wird“¹¹⁰ Die Mimik des Camerlengo ist aufgrund der Tatsache, dass sich die Lichtquelle – die großen Fenster – hinter ihm befindet, nur schwer zu erkennen. Doch der Ausdruck seiner Stimme bringt deutlich hervor, was er fühlt und denkt. Sobald diese Diskussion beendet ist, befinden wir uns durch einen Schnitt – durch einen sogenannten Achsensprung – wieder auf der Seite der Figuren. Der Kommandant befindet sich wieder links im Bild, der Camerlengo rechts, und die Figuren sind wieder Teil der Handlung, wenn der Camerlengo sich an die beiden Männer der vatikanischen Polizei wendet –Olivetti und Vincenzo.¹¹¹

II.2.3.3 Der Anschauungsraum

Der Anschauungsraum bildet schließlich die interessanteste Art des Raumes, zumindest in Bezug auf diese Arbeit. Im Normalfall handelt es sich bei einem Anschauungsraum um einen Raum, der objektiv wahrgenommen wird. Alle Gegenstände darin, die Größe der Kirche, ihre Bilder, Figuren, Altäre usw. werden von jedem Menschen anders

¹⁰⁹ Vgl. Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München: W. Fink Verlag, 2002. S. 122.

¹¹⁰ Ebd. S. 122.

¹¹¹ Vgl. Howard: Angels and Demons. DVD. Minute 00:23:20-00:23:50.

wahrgenommen.¹¹² Gehen wir von den Filmfiguren der Schweizergarde und Robert Langdon aus, verfügen diese über unterschiedliche Sichtweisen auf eine Kirche. Eine Stellung in der Schweizergarde erfordert It. Olivetti einen gewissen Glaubenseifer. Im Film erscheinen die Gardisten der Schweizergarde als äußerst gläubige Menschen, welche im Glauben, in der christlichen Religion, eine Art Leuchtfeuer sehen. Eine Institution, welche sich um arme, verängstigte Menschen kümmert. Demnach sehen sie in Kirchen eine Art Ort der Erleuchtung, an welchem Menschen Trost finden können. Für Robert Langdon – welchem scheinbar der Glaube durch sein Wissen verwehrt bleibt – stellt eine Kirche ein Gebäude dar, welches über eine lange Geschichte berichten kann. In Statuen und Bildern sieht er nicht etwa die ehrfurchteinflössenden Heiligen, sondern die Geschichten, welche hinter diesen stehen. Robert Langdon sieht die Symbole und erkennt den Mythos.

Laut Haupt ist der Anschauungsraum nicht viel mehr als eine Art Hintergrundfolie, vor welcher sich die eigentliche Handlung abspielt. Der Autor eines Erzähltextes steht bei der Beschreibung dieses Anschauungsraumes einem gewissen Risiko gegenüber: Entweder er beschreibt den Raum zu detailreich und riskiert es, dem Text einen expositorischen Charakter zu verleihen oder er liefert zu wenig Details und dem Leser ist es nicht möglich, sich den Raum vorzustellen, der Raum verliert für den Leser somit den realen Charakter.¹¹³

Als Anschauungsraum im Sinne von Haupt könnte man den Piazza del Popolo nennen, auf welchem Robert Langdon und Vittoria Vetra in der literarischen Vorlage kurz vor acht Uhr in einem Taxi eintreffen. Bei Dan Brown erfahren wir durch die Wahrnehmung Robert Langdons folgendes über den Platz: Robert Langdon nimmt die Geräusche und den Duft eines Straßencafés wahr, er erkennt die elliptische Grundform des Platzes, in seinem Zentrum der ägyptische Obelisk. Außerdem wird im Buch die Porta del Popolo mit ihrem imposanten Torbogen beschrieben. Die Kirche Santa Maria del Popolo liegt laut Dan Brown am Fuße eines Hügels, ein Baugerüst umfasst diese Kirche.¹¹⁴ Bei Ron Howard weist Robert Langdon bereits auf den Obelisken – „eine luftige Pyramide“ – hin, bevor der schwarze Lancia Delta noch den Platz erreicht hat. Um 19:59 Uhr – laut Zwischentiteleinblendung – hält der Wagen und die vier Insassen (Vincenzo und Olivetti von der vatikanischen Polizei, Robert Langdon und Vittoria Vetra) steigen aus diesem. Die Piazza del Popolo wird gezeigt, doch es wird sonst nicht mehr dazu erklärt. Wir sehen Kirchen, Gebäude, Menschen, eine in ein Baugerüst gehüllte Kirche – die in der

¹¹² Vgl. Haupt: Zur Analyse des Raumes. S. 71.

¹¹³ Vgl. Ebd. S. 76.

¹¹⁴ Vgl. Brown: Angels and Demons. S. 329f.

Realität aber nicht auf einem Hügel steht, zumindest ist das aus den gezeigten Perspektiven der Kamera nicht ersichtlich. Die Piazza erscheint im Hintergrund wie eine Art Kinoleinwand, vor welcher sich der Obelisk befindet, bei welchem der schwarze Wagen stehen geblieben ist und aus welchem die vier Personen stürmen und auf die Kapelle zu laufen. Es wird keine Zeit darauf verschwendet, einen Rundumschwenk über den Platz durchzuführen oder gar Details zu zeigen. Alles, was wir sehen – die Menschen auf dem Platz, die Gebäude –, ist für die Handlung unwichtig und daher aus der Sicht der Kamera keine Erwähnung bzw. Darstellung wert.¹¹⁵

Laut Mundt leistet auf der Basis der Schauplatzwahl „die konkrete Ausstattung des Szenebildes mit Bauten, Mobiliar und Dekorationsgegenständen eine umfassende und differenzierte Kontextbeschreibung“¹¹⁶. Der Film ermöglicht im Gegensatz zur Literatur eine umfassende Darstellung und somit eine ausführliche Beschreibung des Raumes. Im Film finden sich unendlich viele Beschreibungen des Bildes, welche nicht extra ausgesprochen werden müssen: Wir haben unzählbare Objekte im Raum positioniert, angefangen von Tischen, Stühlen, bis hin zu einer Büroklammer. Alles ist da, so wie im echten Leben auch. Auch auf der Straße finden wir nicht nur die in der Literatur wenig beschriebenen Gebäude und die umherwandernden Menschen. Nein. Wir sehen die Gebäude mit ihren beschädigten Fassaden, wir sehen Details wie Fenster, Türen, vielleicht auch einen Balkon mit Blumenkisten darauf, wir sehen die Kleidung der Menschen, deren Mimik und Gestik, wir hören ihre Unterhaltungen, vielleicht sogar Musik. Wir sehen Tauben durch die Luft fliegen. Durch den Einfluss von Licht wird Atmosphäre erzeugt, in die Richtung eines gestimmten Raumes. Durch Schnitt- und Montagetechnik wird eine umfassende optische Beschreibung des Raumes in nur wenigen Minuten ermöglicht, wohingegen die Literatur oft mehrere Seiten benötigt, wenn sie sich überhaupt diesen Beschreibungen widmet. Man denke hierbei wieder an Genettes Zitat und seiner These, dass die Darstellung des Raumes in der Literatur unnötig sei und der Zeit mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden müsste. Bei Mund heißt es weiter: „Als Merkmal eines Raumes gewährleisten die Ausstattungsdetails dessen optische Wiedererkennbarkeit und präzisieren seine Funktion.“¹¹⁷ Und in diesem Sinne auch die Funktion seiner Elemente.

¹¹⁵ Vgl. Howard: Angels and Demons. DVD. Minute 00:41:58-00:42:30.

¹¹⁶ Mundt: Transformationsanalyse. S. 46.

¹¹⁷ Ebd. S. 46.

II.2.4 Elemente des Raumes

Kevin Lynch nennt in seinem Werk *Das Bild der Stadt* (2007) fünf Elemente, welche das Bild einer Stadt – neben den sich in ihr befindlichen Gegenständen – prägen: Wege, Grenzlinien, Bereiche, Brennpunkte und Merkzeichen.¹¹⁸ Menschen, welche nur wenig mit einer Stadt – einem Raum – vertraut sind, beziehen sich auf Bereiche, teilen die Stadt in ihrer Vorstellung in Bezirke, mit Grenzen. Jemand, der sich schon besser in der Stadt zurecht findet, bezieht sich auf Wege und vermehrt auf Grenzlinien. Schließlich gibt es noch jene Menschen, welche eine Stadt am besten kennen, diese beziehen sich nicht mehr auf Bereiche, Grenzlinien oder Wege, sondern bereits auf kleinere Merkzeichen. Diese unterschiedlichen Kategorien lassen sich nun unterschiedlich in der Raumbeschreibung der Literatur oder in jener des Filmes umsetzen bzw. beschreiben. In der nachfolgenden Aufzählung der Kategorien wird zunächst Information zum Grundverständnis des Begriffes geliefert und im Anschluss daran durch die Präsentation von Beispielen dessen Bedeutung erläutert.¹¹⁹

II.2.4.1 Wege

Wege brauchen für Lynch Identität und Kontinuität. Hören wir den Namen einer Straße, verbinden wir etwas mit ihr. Durchzieht eine Straße einen ganzen Bereich, entsteht das vertraute Gefühl der Kontinuität. Da ist etwas, auf das man sich verlassen kann. Man ist vertraut mit dem Weg, obwohl man das umliegende Gebiet nicht kennt. Des weiteren können Wege auch Richtungsqualitäten haben. D.h. nichts anderes, als dass sich die Wahrnehmung einer Straße ändert, abhängig davon, in welche Richtung man läuft. Meist kann man die Richtung, in der man unterwegs ist, durch Übergänge, Veränderungen einer bestimmten Eigenschaft oder ähnlichem bestimmen. Lynch nennt in Bezug auf Wege auch Kreuzungen auf denselben. Diese stellten wesentliche Punkte der Entscheidung dar.¹²⁰

Lt. Birgit Haupt erhalten Wege „erst dann eine Bedeutung, wenn sie von Figuren zurückgelegt werden“¹²¹. Hier wäre das Beispiel des Il Passetto, dem Weg, welcher die Engelsburg mit dem Vatikan verbindet. Ein Geheimweg. Der Fluchtweg des Papstes. Wir erfahren in Kapitel 107 von dem eisernen, offenstehenden Tor, über welchem der Name Il Passetto steht. Zu diesem Zeitpunkt ist es eine von vielen Informationen,

¹¹⁸ Vgl. Lynch: *Das Bild der Stadt*. S. 60.

¹¹⁹ Vgl. Ebd. S. 63f.

¹²⁰ Vgl. Ebd. S. 63ff.

¹²¹ Haupt: *Zur Analyse des Raumes*. S. 69.

welche uns Robert Langdon im Verlauf des Buches zukommen hat lassen. Erst in Kapitel 112 bekommt der Weg wirklich eine Bedeutung für den Leser, weil die Verbindungen zwischen den Verbrechen und dem Weg hergestellt werden kann. In Kapitel 134 erfährt der Leser schließlich, worin die Verbindung des Weges mit den Verbrechen besteht:

„Enjoy your tea,“ the camerlengo told the four preferiti, leaving them in the Pope’s private library before Konklave. „Your guide will be here soon.“ The preferiti thanked him, all abuzz that they had been offered a chance to enter the famed Passetto. Most uncommon! The camerlengo, before leaving them, had unlocked the door to the Passetto, and exactly on schedule, the door had opened, and foreign-looking priest with a torch had ushered the excited preferiti in.¹²²

Die vier Männer sind überwältigt von der Güte des Camerlengo, dass sie die Chance bekommen werden, den berühmten Il Passetto zu besichtigen. Sie freuen sich darauf, sind begeistert. In Wirklichkeit ist es eine gekonnte Inszenierung des Camerlengo, um die vier Preferiti unbemerkt aus dem Vatikan zu schaffen. Hatten die Leser durch viele Andeutungen auf diesen Weg (die dunklen langen Gänge, die verschlossene Türe etc.) bereits eine Ahnung, von dem, was organisiert bzw. geschehen war, wird es mit dieser Szene Gewissheit. Der Weg vom Vatikan in die Engelsburg stellt für die Preferiti einen Weg ins Verderben dar.

Haupt betont die Verbindung zwischen dem Verhalten der Figuren an sich und der Wegstruktur des Raumes und erwähnt das Begriffspaar Mobilität (die mit der Wegstruktur verbundene Ausdehnung des Raumes) und Immobilität (nämlich die Nichtbetonung und räumliche Einschränkung), welches Hoffmann näher untersucht hat. Unter eigenbestimmter Mobilität versteht Haupt – bezogen auf die Figur – die freie individuelle Suche nach einem Ideal. Sie findet ihren Ausdruck in der Quest. Unter Immobilität versteht Haupt das Auslassen von Beschreibungen von zurückgelegten Wegen trotz einem vollzogenen Ortswechsel.¹²³

Wenn wir Dan Browns Buch *Angels and Demons* und Ron Howards gleichnamigen Film zur Analyse heranziehen, speziell die Ermittlungen und die Verfolgungen im Bereich Rom/Vatikan, liegt uns eine gewisse Immobilität – eine räumliche Einschränkung – vor. Die Figuren bewegen sich im Raum, sie nutzen Wege um an ihre Ziele zu gelangen. Jedoch liegt eine gewisse Einschränkung vor: Die Handlung bezieht sich nur auf den Vatikan, den Petersplatz und die umliegenden Gebiete. Es scheint, als wäre um die vier Orte des Verbrechens eine Art Grenzlinie gezogen.

¹²² Brown: *Angels and Demons*. S. 429.

¹²³ Vgl. Haupt: *Zur Analyse des Raumes*. S. 81f.

II.2.4.2 Grenzlinien

Grenzlinien stellen für Lynch Linearelemente dar, welche „vom Beobachter nicht als Wege benutzt oder gewertet werden. Sie sind die Grenzen zwischen zwei Gebieten, lineare Unterbrechungen des Zusammenhangs.“¹²⁴ Er nennt hier als Beispiel auch die Grenzlinie in Form von Mauern. Es handelt sich um Linearelemente, die gewöhnlich Grenzen zwischen zwei Gebieten darstellen, als seitliche Bezugslinien oder auch Leitmarken. Auch Uferlinien oder Wasser können Grenzen darstellen. Eine Grenzlinie behält immer die Eigenschaft der Abtrennung, einer gewissen Art von Isolierung. Kontinuität und deutliche Sichtbarkeit sind bei Grenzlinien ausschlaggebend, trotz einer möglichen starken Ausprägung müssen sie jedoch nicht unüberschreitbar sein.¹²⁵

Im gestimmten Raum gibt es eine nur auf einer Ebene empfundene Grenzziehung. Es handelt sich hier um erfahrbare Grenzen, die sich jedoch nicht in messbaren räumlichen Gegebenheiten manifestieren. Diese Grenzen zu überstreiten ist zwar physisch möglich, wird aber meist vermieden.¹²⁶ Man könnte an dieser Stelle zum Beispiel den Abstand nennen, welchen Menschen für gewöhnlich zueinander halten. Besonders stark ausgeprägt ist dieses Verlangen nach Distanz oder besser die Einhaltung einer derartigen Distanz dann, wenn es sich bei dem Gegenüber um eine Respektperson oder um eine – nennen wir sie ranghöhere – Person handelt. Dieser Fall tritt beim ersten Zusammentreffen zwischen Robert Langdon und dem Camerlengo auf. Im Film von Ron Howard erfährt man, dass Robert Langdon nicht an Gott glaubt, er glaubt an die Wissenschaft. Dennoch hat er ungeheuren Respekt vor dem Papstamt und somit vor dem Camerlengo, welcher den Stellvertreter des Papstes während der Zeit des unbesetzten Throns darstellt.¹²⁷

Wenn es einer Figur im Aktionsraum nicht möglich ist, einen bestimmten Raum zu erreichen bzw. zu betreten, bewirken dies meist feste Grenzen. Diese können auch topographischer Natur sein, in Form von Flüssen, Gebirgen, Mauern und vielem mehr. Eine solche Grenze wird damit zu einem Element des Anschauungsraums.¹²⁸ Geht man davon aus, Grenzen zu analysieren, welche feste, reale Größen darstellen, muss man

¹²⁴ Lynch: Das Bild der Stadt. S. 61.

¹²⁵ Vgl. Ebd. S. 79ff.

¹²⁶ Vgl. Haupt: Zur Analyse des Raumes. S. 78.

¹²⁷ Vgl. Howard: Angels and Demons. DVD. Minute 00:22:58ff.

¹²⁸ Vgl. Haupt: Zur Analyse des Raumes. S. 78.

bei Mauern und Türen beginnen. Die Mauern des Vatikans schützen Kunstwerke, Wertgegenstände, einen Mythos. Sie grenzen den Vatikan von Rom ab, bewacht von der Schweizergarde. Es ist – ohne Hilfe von Innen, welche unser Mörder ja erhalten hat – unmöglich, diese Mauern zu überwinden. Die Sicherheitsvorkehrungen sind maximal. Eine weitere Grenze stellt die Türe dar, welche zum Arbeitszimmer des Papstes führt. Diese Türe verwehrt Außenstehenden ohne Berechtigung den Zutritt, nicht zuletzt durch die Bewachung der Schweizergarde. Die Gitterstäbe der Zellen der Preferiti bilden auch eine für die vier Männer unüberwindbare Grenze. Auch die Schleusen in den Archiven des Vatikans stellen ohne Zugangscode – ohne Schlüssel – eine unüberwindbare Sperre dar. Eine sehr interessante Angelegenheit ist der Il Passetto, die Verbindung zwischen dem Vatikan und der Engelsburg, der angeblich als Fluchtweg für den Papst dienen sollte. Der Il Passetto beginnt an den Mauern des Vatikans in Form einer Türe mit drei Schlüsseln in der Bibliothek des Papstes, die nur in eine Richtung geöffnet werden kann. Robert Langdon bezeichnet dies als Senza Chiave. Im Film wird dieser Weg nicht wörtlich erwähnt, wir sehen einmal die Beschriftung an einem Torbogen. Die Beschreibungen von Robert Langdon zur Türe an sich fallen sehr spärlich aus, doch die Darstellung der auf der einen Seite aus Stahl zu bestehen scheinenden Türe, welche auf der anderen Seite reich verziert und mit drei Schlüsseln bestückt ist, reicht im Film vollkommen aus. Grenzen, sichtbar oder unsichtbar, trennen stets unterschiedliche Bereiche voneinander. Durch Hilfsmittel und unterschiedliche Handlungen ist es den Figuren möglich von einem Bereich in einen anderen zu gelangen.¹²⁹

II.2.4.3 Bereiche

Bereiche sind für Kevin Lynch mittlere bis große Abschnitte einer Stadt, zweidimensionale Gebiete, in welche der Beobachter hineingehen kann. Jeder Bereich ist aufgrund seines individuellen Charakters erkennbar und eindeutig von anderen zu unterscheiden.¹³⁰

Als typische physische Eigenschaften für Bereiche oder auch Bezirke nennt Lynch Dinge wie Gliederung, Raum, Detail, Form, Gebäudetyp, Benutzungszweck, Symbol, Einwohner, Topographie, Verkehr, Zustand der Bauwerke. Gehen wir zuerst von diesen Eigenschaften aus und beziehen wir uns auf den Vergleich zwischen Rom und dem Vatikan. Rom ist wie alle Städte in Bezirke gegliedert, durch die scheinbar typisch römischen Häuser, die vielen Kirchtürme mit ihren Kuppeln, man erkennt sofort die typischen Touristenziele. Der Bereich Rom – alle Bezirke der Stadt – sind für alle

¹²⁹ Vgl. Howard: Angels and Demons. DVD.

¹³⁰ Vgl. Lynch: Das Bild der Stadt. S. 61.

Menschen zugänglich. Natürlich gibt es dann den Unterschied zwischen öffentlichen Orten und den privaten Räumlichkeiten der Bevölkerung Roms, aber es ist dem Touristen möglich, sich durch ganz Rom zu bewegen. Beim Vatikan handelt es sich um ein ähnliches Gebilde wie Rom – eine Stadt. Der Petersdom bildet das Zentrum dieses Bereichs. Ein funktionierendes System als Ganzes. Auch hier haben wir – wie in Ron Howards Film *Angels and Demons* als „weiße Zonen“ bezeichnet¹³¹ – Areale, welche der Öffentlichkeit zugänglich sind. Zwar nicht rund um die Uhr, wie dies in Rom der Fall ist, aber zu bestimmten Zeiten der Öffentlichkeit zugänglich. Auch die Verbindung von bestimmten Bereichen mit bestimmten sozialen Klassen oder Gruppen wird häufig hergestellt. So finden wir auch bei unserem Beispiel von Rom und der Vatikanstadt diesen Bezug: Rom ist das touristische Gebilde, welches frei zugänglich ist, öffentlich. Die Vatikanstadt ist eine Art geschlossene Gesellschaft, welche es gestattet, zu bestimmten Zeiten einige Bereiche des Inneren zu besuchen. In Rom finden wir das Volk, die Gläubigen. Im Vatikan finden wir die Institution Kirche, Kardinäle, den Papst. Wir finden also die Führer der katholischen Glaubensgemeinschaft an diesem Ort. Einige Bereiche haben laut Lynch scharfe, genaue und endgültige Grenzen, andere haben überhaupt keine sichtbare Begrenzung. Grenzen oder auch Ränder haben wenig mit dem Aufbau von Bereichen zu tun, auch wenn sie den Bereich einschränken, Grenzen setzen.¹³²

Da Räume in Bereiche oder besser in sogenannte Teilbereiche zerfallen, müssen diese auch in eine bestimmte Relation zueinander gesetzt werden. Hierbei gibt es die Möglichkeit der episodenhaften Addition verschiedener Raumsegmente, d.h., die Aneinanderreihung bzw. Aufzählung voneinander unabhängiger Orte. Die zweite Möglichkeit ist die korrelative Verknüpfung der verschiedenen Orte, d.h., die Orte werden entweder parallelisiert oder kontrastiert. Das Interesse gilt den Gegensätzen (Natur/Zivilisation, Freiheit/Gebundenheit u.ä.) der verschiedenen Bereiche und der von ihnen verkörperten Wertewelt. Die dritte und letzte Möglichkeit stellt die kausale bzw. konsekutiv-finale Verknüpfung von Orten, indem ein Fortschreiten im Raum gleichzeitig den Entwicklungsweg der Figur markiert und darstellt. Die Übergänge von einem Ort zum nächsten wird zum vorläufigen Ziel.¹³³

In der literarischen Vorlage von Dan Brown liegt bei den ersten 11 Kapiteln eine Aneinanderreihung vor, welche einen starken Kontrast bildet: Wir haben auf der einen Seite die helle Welt der Wissenschaft, mit Robert Langdon in Harvard und schließlich

¹³¹ Vgl. Howard: *Angels and Demons*. DVD.

¹³² Vgl. Lynch: *Das Bild der Stadt*. S. 82ff.

¹³³ Vgl. Haupt: *Zur Analyse des Raumes*. S. 78f.

dem CERN Institut in der Schweiz; Auf der anderen Seite die düstere Atmosphäre eines Verbrechers. Eines Mannes, der einen Auftrag auszuführen hat. In jedem Kapitel wird zwischen den Schauplätzen geschaltet. Ab Kapitel 12 haben wir zusätzlich zum wissenschaftlichen Raum auch einen Raum der Überwachung, der Beobachtung. In diesem Raum geht es um die verschwundene Kamera Nummer 86. Wieder wechseln sich diese beiden Räume miteinander ab. Mit Kapitel 18 mischt der Raum des Verbrechers wieder mit. Haben wir es bei der Wissenschaft und der Beobachtung mit kontrollierten, hellen Räumen mit Grenzen, Werten und Gesetzen zu tun, handelt es sich bei den Räumen des Verbrechers um scheinbar jene, welche keine Gesetze und keine Moral kennen. Stets haben wir – verbunden mit dem Boten – dunkle Räume, Räume der Gewalt und des Hinterhalts. Mit Kapitel 33 finden wir uns in Rom wieder. Das CERN Institut kommt nur noch drei oder viermal in nur kurzen Absätzen vor, wenn die Handlungen und der Zustand des Teilchenforschers Maximilian Kohler beschrieben werden.

Von Kapitel 33 bis Kapitel 44 zeigt sich Kontinuität in der Abfolge von Geschehnissen in einem bestimmten Bereich, ohne Zwischensequenzen an anderen Orten. Wir befinden uns stets im Vatikan: die Diensträume der Schweizergarde, die Sixtinische Kapelle, dem Amtszimmer des Papstes. Es sind auch hier wieder Räume mit Werten, Grenzen und Gesetzen. Räume, in welchen stets die Religion die Oberhand zu haben scheint.

Mit Kapitel 44 kommt schließlich der Raum der Medien hinzu, mit dem BBC Reporter Gunther Glick und seiner Kamerafrau. Sie scheinen in ihrem Raum, dem Raum des Berichtens, gefangen zu sein. Sie berichten über den Vatikan, das ablaufende Konklave und dennoch ist es ihnen nicht möglich, in das Innere dieses Gefüges zu gelangen und wirklich wichtige Informationen zu erhalten. Erst durch das Einschalten des Boten, welcher Glick Informationen bringen will, gelingt es den Reportern der BBC aus ihrem Raum auszubrechen und hinter die Geheimnisse des Vatikans zu kommen.

Ab Kapitel 58 beginnen die Episoden an den Orten, an welchen die Kardinäle ermordet werden sollen. Für Robert Langdon beginnt also die Jagd auf dem Weg der Erleuchtung, die Suche nach der Kirche der Erleuchtung. Bei den Plätzen des Verbrechens handelt es sich stets um öffentlich zugängliche Bereiche: zwei Kirchen, der Petersplatz und schließlich der Vierströmebrunnen. Die erste Kirche Santa Maria del Popolo wird gerade renoviert. Es handelt sich also um einen für den Moment verschlossenen Bereich, der für niemanden zugänglich ist. Der Petersplatz stellt einen öffentlichen Bereich dar, auf welchem Tausende von gläubigen Katholiken auf eine Entscheidung des Konklave warten. Dieser Bereich ist von den vorgelagerten Mauern

des Petersdoms umrundet, man könnte diese als eine Art Schutz sehen, eine Grenzlinie.¹³⁴

Betrachten wir die genannten Beispiele hängt es nicht nur von der direkten Bezeichnung eines Gebietes als Bereich ab, ob wir verschiedene Areale als unterschiedliche Bereiche auffassen. Das Verständnis um einen Bereich hängt sehr stark von Grenzen ab und auch vom Verhalten der Figuren. Als weiteres Element tritt schließlich der Brennpunkt hinzu.

II.2.4.4 Brennpunkte

Als Brennpunkt sieht Kevin Lynch strategische Punkte einer Stadt, welche dem Beobachter zugänglich sind. Diese Punkte sind intensiv genutzte Zentralpunkte, welche als Ziel- und Ausgangspunkt der Wanderungen des Beobachters gesehen werden können. Sie gelten als Knotenpunkte, Verkehrsunterbrechungen, Kreuzungen und Treffpunkte von Straßen – einfach ausgedrückt: Sie gelten als Punkte, in welchen eine Struktur in eine andere übergeht. Auch die Eigenschaft der Verdichtung von Benutzungswegen (zB Straßenecke, geschlossener Platz) schafft sogenannte Konzentrationspunkte.¹³⁵

Geht man von den ersten beiden Sätzen aus, welche Lynchs These zum Brennpunkt wiedergeben, könnte man sofort den Vatikan als Brennpunkt definieren: Beim Vatikan handelt es sich um einen strategischen Punkt, dieser Ort ist Robert Langdon zugänglich und der Vatikan ist sowohl der Ziel- als auch der Ausgangspunkt von Robert Langdons Ermittlungen. Gehen wir in der Beschreibung von Lynch weiter, fällt der Vatikan aus dem Gebiet der Brennpunkte aus: Der Vatikan stellt keinen Knotenpunkt da, kein Treffpunkt von Straßen, im Vatikan treffen keine Bereiche oder Strukturen aufeinander. Dies trifft eher auf den Petersplatz. Der Piazza del Popolo stellt einen Treffpunkt von Straßen dar, in welchen mehrere Straßen münden: einen Knotenpunkt.^{136,137}

Laut der Bedeutung ihres Begriffs sind Knotenpunkte nicht mehr als ein Punkt im Stadtbild. Allerdings kann es sich bei Knotenpunkten auch um große Plätze handeln. An einem Knotenpunkt müssen Entscheidungen getroffen werden. An solchen Punkten agieren die Verkehrsteilnehmer sehr aufmerksam und konzentriert, orientieren sich an den Elementen der Umgebung. Ein Brennpunkt muss allerdings keine ausgeprägte

¹³⁴ Vgl. Brown: Angels and Demons. S. 180ff.

¹³⁵ Vgl. Lynch: Das Bild der Stadt. S. 61f.

¹³⁶ Vgl. Howard: Angels and Demons. DVD.

¹³⁷ Vgl. Brown: Angels and Demons.

Form haben, verfügt er allerdings über eine bestimmte Form, kann die Einprägbarkeit im Gedächtnis des Beobachters verstärkt werden.¹³⁸

II.2.4.5 Merk- oder Wahrzeichen

Lynch sieht Merkzeichen als „optische Bezugspunkte“. Es handelt sich hierbei allerdings nur um äußere Merkmale, gewöhnlich ganz einfache Objekte, wie Gebäude, Schilder, Warenhäuser und ähnliches. Normalerweise befinden sich solche Merkzeichen oder auch Wahrzeichen in einiger Entfernung zum Beobachter, wirken von verschiedenen Standpunkten und aus verschiedenen Entfernungen typisch. Lynch nennt hier als Beispiele einzelstehende Türme, goldene Kuppeln, ansehnliche Hügel, auch bewegliche Punkte wie die Sonne. Auch Schilder, Plakate, Bäume, Türgriffe und so weiter gelten für Lynch als häufig benutzte Schlüsselfiguren, welche zur Identifizierung und Gliederung dienen, auf welche sich der Beobachter – soweit er mit dem Milieu vertraut ist – verlässt.¹³⁹

Ein fernwirkendes Merk- oder Wahrzeichen ist laut Lynch zB der Dom zu Florenz, dessen Beschreibung perfekt auf den Petersdom zutrifft, welcher das Hauptmerkzeichen in *Angels and Demons* darstellt: „sichtbar von nah und fern, bei Tag und Nacht; unmissverständlich, in Größe und Umriss dominierend; eng mit der Tradition der Stadt verbunden, deren religiöser Mittelpunkt er ist und in deren Verkehrszentrum er liegt“¹⁴⁰.

Die Anzahl der lokalen Merkzeichen, der Elemente, ist scheinbar davon abhängig, wie vertraut ein Mensch mit seiner Umgebung ist, aber ebenso von den Elementen selbst. Auch einzelstehende, isolierte Gegenstände können ohne wirkungssteigernde Nebeneigenschaften zu Merkzeichen werden. Nehmen wir Robert Langdon als Beispiel. Ob er bereits einmal in Rom war, wissen wir nicht. Wir erfahren sowohl in der literarischen Vorlage als auch in der Verfilmung durch Ron Howard nur, dass Robert Langdon schriftliche Anfragen an den Vatikan gerichtet hat, um Einsicht in die vatikanischen Archive zu erbitten. Wenn wir also annehmen, dass er noch nie in Rom gewesen ist, hat er keine räumliche Vorstellung von dieser Stadt. Er kennt die Straßen nicht, er kennt die Gebiete nicht. Aber Robert Langdon verfügt über Wissen über Merkzeichen dieser Stadt, welche ihm eine Art Orientierung ermöglichen. So verhält es sich mit dem Wissen von Robert Langdon auch im Vatikan. Er weiß beinahe zu jedem

¹³⁸ Vgl. Lynch: *Das Bild der Stadt*. S. 91ff.

¹³⁹ Vgl. Ebd. S. 62.

¹⁴⁰ Ebd. S. 100.

Raum bzw. zu jeder Statue etwas zu erzählen. Er weiß nichts über die Gesamtheit, aber er verfügt über das Wissen, über die Details, die Merkzeichen. An dieser Stelle sei noch die Anmerkung getroffen, dass es sehr unwahrscheinlich ist, dass ein Kunsthistoriker, der sich mit (religiösen) Symbolen beschäftigt, noch nie in Rom oder im Vatikan gewesen ist.¹⁴¹

II.2.5 Probleme des Raumes beim Transfer von Literatur in Film

Karolina Kesicka nennt in ihrem Werk *Adaption als Translation* als Hauptprobleme des räumlichen Aspekts „räumliche Bezüge und Zuordnungen im Text [und die] Verortung im räumlichen Bezugssystem“¹⁴². Es benötigt viel Zeit und bedarf sehr konzentriertem Lesens, um alle Andeutungen auf räumliche Bezüge bei Dan Brown herauszuarbeiten. Dies trifft aber auf die meisten literarischen Werke zu. Die Aufgabe des Regisseurs und seines Teams an Drehbuchautoren ist es, sämtliche Indizien, Hinweise auf Raum und Verortung, zu sammeln und filmgerecht umzusetzen. Das Ziel ist es, reale Räume zu schaffen.

Laut Mundt ist es die Aufgabe einer Literaturadaption, die in der literarischen Vorlage nur sehr spärlich enthaltenen Informationen zum Raum und dessen Zusammenhänge in eine inszenierbare Form zu bringen. Wenn nötig die erhaltene Information weiter auszuführen, konkrete Details hinzuzufügen und reale Schauplätze zu schaffen.¹⁴³ In Dan Browns literarischen Vorlage *Angels and Demons* betreten der Camerlengo gefolgt von Gardisten, Robert Langdon, Vittoria Vetra und Gunther Glicks Kamerafrau um ca. 23:45 Uhr die Nekropole. Der Camerlengo öffnet den Eisendeckel, sie steigen nach unten. Sie laufen (bedenkt man die zusätzliche Zeitinformation in Kapitel 120: 23:51 Uhr) mehr als sechs Minuten durch die Stadt der Toten – die Nekropole. Und dann noch einige Zeit weiter, den vatikanischen Hügel hinauf. Dazu finden wir folgende Beschreibung im Text:

The topography beneath his feet was that of Christ's time. He was running up the original Vatican Hill! Langdon had heard Vatican scholars claim that St Peter's tomb was near the top of Vatican Hill, and he had always wondered how they knew. Now he understood. *The damn hill is still here!*¹⁴⁴

¹⁴¹ Vgl. Lynch: *Das Bild der Stadt*. S. 100f.

¹⁴² Kesicka: *Adaption als Translation*. S. 159.

¹⁴³ Vgl. Mundt: *Transformationsanalyse*. S. 47.

¹⁴⁴ Brown: *Angels and Demons*. S. 381.

Gehen wir von dieser Beschreibung aus, läuft Robert Langdon durch die Nekropole und folgt dem Camerlengo einen Hügel hinauf. Anbei nun die Formulierung meiner Vorstellung von diesem Ort: Wir haben es mit einer Art großen Höhle zu tun, in welcher ein Hügel in die Höhe ragt. Der Anstieg muss laut den literarischen Informationen anstrengend sein, ermüdend, also muss der Hügel ziemlich hoch sein. Außerdem besteht er nur aus Erde – angeblich der ursprünglichen, derselben Erde wie zu Zeiten Jesus Christus'. Als nächstes die Frage, wie nun das gigantische Gebilde des Vatikans, vor allem des Petersdoms und seiner riesigen Kuppel, auf diesem – man bedenke das Gewicht des Baumaterials, der Steine usw. – doch recht schwachen Fundament bestehen kann. Bedenkt man an dieser Stelle die Explosion der Antimaterie mit der Druckwelle wenig später, müsste eigentlich ein Teil der Vatikanstadt in dieser Höhle zusammenbrechen. Das Problem der Darstellung der Stadt der Toten trifft genau das, was Michaela Mundt beschreibt: Der Regisseur eines Filmes muss die literarische Vorlage nicht eins zu eins übernehmen. Im Falle dieser Beschreibung wäre das auch gar nicht möglich. Natürlich könnte er mittels Computeranimation eine derartige Höhle mit dem vatikanischen Hügel und dem Grab des Heiligen Petrus schaffen, doch dann würden sich die Zweifel der Zuschauer melden. Es ist nicht möglich, diese Höhle realistisch darzustellen. Ron Howard löst dies auf eine äußerst verständliche Art: Die Nekropole ist in seiner Verfilmung *Angels and Demons* immer noch ein Labyrinth. Ein Labyrinth, welches durch viele Wände aus grobem Stein und Grabnischen gebildet wird. Der Boden besteht aus Erde. Als der Camerlengo, zwei Polizisten der Vatikanischen Polizei (Chartrand ist dabei) mit Robert Langdon und Vittoria Vetra durch dieses Labyrinth wandern, kommen sie zu einer mit einem Sicherheitscode gesicherten Glastüre. Dahinter befindet sich ein Loch im Boden, das nicht bearbeitet, sondern nur oben mit Stein eingefasst und mit einer Lampe beleuchtet wurde. Zwei Planen weggezogen und da haben wir das Grab des Heiligen Petrus.¹⁴⁵ In Anbetracht der heutigen Zeit, in der alle sehr um die Sicherheit von Schätzen, Heiligtümern und dergleichen besorgt sind, scheint es mir sehr unwahrscheinlich, dass der Vatikan das Grab des Heiligen Petrus – dem Gründer dieser Kirche – nur durch einen Eisendeckel schützt. Ron Howard hat eine für den Zuschauer sehr zufriedenstellende, realistisch erscheinende Lösung gefunden, die doch sehr utopisch erscheinenden Beschreibungen von Dan Brown glaubwürdig umzusetzen.

Um noch einmal auf Genette zurück zu kommen: Er hat die These aufgestellt, dass Literatur sehr wohl ohne genaue räumliche Beschreibungen zurecht kommt, allerdings nicht ohne Beschreibungen von Zeit und deren Zusammenhang mit dem narrativen

¹⁴⁵ Vgl. Howard: *Angels and Demons*. DVD. Minute 01:40:44ff.

Handlungsgeschehen.¹⁴⁶ Demnach ist für die Literatur das Gebilde des Raumes dem Gebilde der Zeit untergeordnet, die Zeit erhält mehr Gewicht in der Waagschale des großen Ganzen. Im Film nehmen beide Bereiche einen wichtigen Stellenwert ein, sowohl der Raum als auch die Zeit.

¹⁴⁶ Vgl. Zitat nach Genette in: Mahne: Transmediale Erzähltheorie. S. 34.

II.3 Zeit

Das Vergehen von Zeit muss in der Literatur stets durch Worte beschrieben werden: die Angabe einer Uhrzeit, Anmerkungen über den Sonnenverlauf oder die Nennung eines Datums oder eines Wochentages. Dem Film fällt die Nutzung der Zeit leichter. Hier können mittels Lichttechnik Tag und Nacht simuliert werden, wir sehen Uhren und dadurch die Uhrzeit. Der Film macht sich in dieser Hinsicht allerdings auch die Schrift zu nutze, in dem er mit Zwischentiteln das Vergehen derselben kennzeichnet.

Die Analyse der Zeit in einem literarischen Werk oder aber in einem Film kann sich auf unterschiedliche Bereiche beziehen. Die Analyse kann die Erzählordnung behandeln, also die Reihenfolge, in welcher Ereignisse gezeigt werden. Auch die Erzähldauer und das Vergehen von Zeit können Objekte der Analyse sein. Nachfolgend soll gezeigt werden, wie Dan Brown in seinem Buch *Angels and Demons* mit dem Thema Zeit umgeht und auch wie Ron Howard dies in seiner Adaption umsetzt. Als erstes wenden wir uns dem Begriff der Erzählordnung zu.

II.3.1 Erzählordnung

Peter Wenzel erwähnt in seinem Werk *Einführung in die Erzähltheorie* (2004) Genettes Thesen, die chronologische Reihenfolge einer Erzählung sei die normale bzw. die natürliche Reihenfolge, wenn sie der natürlichen Abfolge der geschilderten Ereignisse entspricht. Einfacher ausgedrückt: Auf Ereignis A um 12:00 Uhr folgt das Ereignis B um 13:00 Uhr und dem folgt wiederum Ereignis C um 14:00 Uhr. Eine chronologische, logische Abfolge von Ereignissen. Sogenannte Anachronien, wie Genette chronologische und logische Abweichungen von einer derartigen Reihenfolge bezeichnet, liegen im literarischen Werk *Angels and Demons* von Dan Brown in Form von Rückblenden vor. Es handelt sich hierbei um Rückblenden, die sich eher assoziativ aus den Gedankengängen der einzelnen Figuren ergeben, welche durch Ereignisse der Gegenwart entstehen bzw. ausgelöst werden und zu einer Erinnerung der Figur führen. Genette bezeichnet dies auch als Analepse, einen sogenannten Rückgriff im Erzählfluss. Der Erzählfluss wird einige Male unterbrochen, um bereits Geschehenes zu erzählen.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Vgl. Marsden, Peter H.: Zur Analyse der Zeit. In: Wenzel, Peter (Hrsg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2004. S. 92ff.

Die erste Unterbrechung und Rückblende in die Vergangenheit findet bereits auf Seite 47 des Werkes von Dan Brown statt, nämlich dann, wenn Vittoria Vetra sich an ihre Kindheit erinnert, wie sie ihren „Vater“ kennen gelernt hatte. Dan Brown leitet diese Rückblende ein mit den Worten: „Not many children could say they remembered the day they met their father, but Vittoria Vetra could.“¹⁴⁸ Dan Brown beschreibt Vittorias Vergangenheit, wie sie Leonardo Vetra kennen lernte, wie er sie adoptiert hat. Nach der Feststellung, die Adoption wäre der schönste Augenblick in ihrem bisherigen Leben gewesen – Absatz. Wir befinden uns wieder im CERN Institut. Das interessante an der filmischen Umsetzung ist, dass wir nichts über Vittorias Vergangenheit erfahren. Ihr Forschungspartner ist im Film auch nicht ihr Vater, sondern ein Geistlicher namens Silvano Bentivoglio.

Eine sehr interessante Rückblende – in Form einer Erinnerung des Camerlengo im in Kapitel 47 des literarischen Werkes, in welcher der Camerlengo beschreibt, wie er gemäß den Traditionen nach dem Tod des Papstes vorgegangen ist: Puls gemessen, Schlafzimmer versiegelt, Fischerring und Rohling für das Siegel zerstört, Vorbereitungen für die Bestattung und das anschließende Konklave getroffen.¹⁴⁹

Interessant an dieser Stelle ist, dass Ron Howard in seiner Verfilmung diese Szene als Beginn, als Einleitung, in die Geschichte verwendet. Diesen siebenzeiligen Absatz setzt Ron Howard in einer dreieinhalb Minuten langen Einführung um: Wir sehen die Zerstörung des Fischerrings, hören die dazugehörige Geschichte, wir sehen den Papst, der über den Petersplatz getragen wird, wir sehen die vier Preferiti, den Camerlengo, die Kardinäle. Howard nimmt also eine Rückblende aus der literarischen Vorlage von Seite 143 – wir befinden uns hier bereits mitten im Geschehen – und verwendet diese in den ersten drei Minuten, um in die Grundhandlung des Filmes einzuführen: der Tod des Papstes und nun 15 Tage später die Suche nach einem neuen Vertreter Gottes auf Erden.

Dieser Erinnerung des Camerlengos an den Tod des Papstes und seiner Verpflichtungen folgt nur eine Seite später – einige Absätze weiter – eine Erinnerung an seine Kindheit. Wieder leitet Dan Brown seine Rückblende in der Geschichte nicht mit Floskeln ein, wie „Der Camerlengo versank in Gedanken ...“ oder dergleichen. Nein. Das aktuelle Geschehen wird beschrieben, er setzt das optische Mittel eines Absatzes und beginnt direkt zu erzählen:

¹⁴⁸ Brown: Angels and Demons. S. 47.

¹⁴⁹ Vgl. Ebd. S. 143.

When the child awoke, he was in heaven. Everything around him was white. The light was blinding and pure. Although some would say a ten year old could not possibly understand heaven, the young Carlo Ventresca understood heaven very well.¹⁵⁰

Dan Brown beginnt die Erinnerung des Camerlengo mit dem Verweis auf ein weißes, helles Licht, welches der zehnjährige Junge sieht, denkt, es wäre der Himmel. Es folgt eine weitere Erinnerung, noch weiter zurück in die Vergangenheit, in welcher ihm seine Mutter sagt, er wäre ein Kind der Kirche und Gott wäre sein Vater. Sie fügt hinzu, er könne Gott in seinem Blut spüren. Das Wort *Blut* nutzt Brown dazu, ein Stück weiter nach vorne zu springen, wieder zu dieser Szene mit dem hellen, weißen Licht. Der Junge liegt auf einer Intensivstation. Ein weiterer Sprung, bis zu dem Moment, wo der Junge bereits sechzehn Jahre alt ist, seinen Militärdienst antritt, wo er lernte, den Sanitätshubschrauber zu fliegen. Brown beendet seine Rückblende mit dem Satz: „That has been twenty-three years ago.“¹⁵¹ Somit gibt Brown einen Hinweis darauf, wie weit er uns in die Vergangenheit zurückgeführt hat. Ron Howard löst dies in seinem Film *Angels and Demons* wiederum auf seine eigene Art und Weise, indem er den Camerlengo Vittoria Vetra seine Geschichte erzählen lässt, wenn die beiden auf dem Weg in die Vatikanischen Grotten sind. Der Papst – damals noch Bischof – hat ihn als Junge gerettet und adoptiert, nachdem er Waise wurde, durch einen Terroranschlag. Laut dieser Geschichte war es die Idee des Papstes, dass er Hubschrauber fliegen sollte.¹⁵² Erfahren wir diese Geschichte im ersten Drittel des Buches, nämlich dann, wenn Robert Langdon und Vittoria Vetra nach Hinweisen für den ersten Ort suchen, an welchem der erste Kardinal getötet werden soll, lässt uns Ron Howard noch ein wenig länger warten: Während sich Vittoria Vetra und der Camerlengo auf dem Weg in die Vatikanischen Grotten befinden, sucht Robert Langdon im Archiv alleine nach einem Hinweis auf den zweiten Ort – nach einem Hinweis auf Feuer. Bei Dan Brown erfahren wir erst drei Kapitel später die Uhrzeit – kurz vor sieben Uhr. Bei Ron Howard erhalten wir den Hinweis auf die Uhrzeit durch die Einblendung eines Zwischentitels, als der Camerlengo die Vatikanischen Grotten betritt: 21:37.

Im literarischen Werk von Dan Browns *Angels and Demons* handelt es sich bei all diesen Rückgriffen um subjektive Anachronien, die nur mental vorkommen, d.h. nur im Bewusstsein der Einzelfigur. Vorausschauen oder Flashforwards, auch Prolepsen genannt, in Form von Darstellungen von Geschehnissen in der Zukunft, kommen im vorliegenden literarischen Werk nicht vor.¹⁵³

¹⁵⁰ Brown: *Angels and Demons*. S. 144.

¹⁵¹ Ebd. S. 146.

¹⁵² Howard: *Angels and Demons*. DVD. Minute 01:03:40ff.

¹⁵³ Vgl. Marsden: *Zur Analyse der Zeit*. S. 92ff.

In der Verfilmung *Angels and Demons* von Ron Howard sieht das ganze in Bezug auf die Anachronien etwas anders aus. Uns liegt eine einzige Anachronie vor, nämlich dann, wenn nach einer Stunde und 53 Minuten Robert Langdon und Vittoria Vetra über die Kameraaufzeichnungen aus dem Arbeitszimmer des Papstes stoßen. Zuerst sehen wir die beiden Figuren, welche der Aufzeichnung auf dem Bildschirm in Kommandant Richters Schreibtisch folgen. Ein Zoom bringt uns näher zum Bildschirm, dessen Bild ein sogenannter Splitscreen ist: Vier unterschiedliche Kameraeinstellungen werden gleichzeitig auf einem Bildschirm wiedergegeben. Nach einem weiteren Blick auf die beiden Hauptakteure dieser Szene, sehen wir die Szene im Arbeitszimmer, in welcher Kommandant Richter den Camerlengo zur Rede stellt und sich dieser selbst brandmarkt. Bei dem entstandenen Tumult im Arbeitszimmer, wenn die vatikanische Polizei hinzu kommt, bei einer Stunde und 57 Minuten, sehen wir wieder den Bildschirm mit dem Splitscreen von vier Aufzeichnungen, unsere beiden Hauptfiguren, zusätzlich Kardinal Strauss und einige weitere Kardinäle, welcher der Aufzeichnung folgen. Die Rückblende an sich dauert knapp drei Minuten. Bei diesem Rückgriff handelt es sich um eine rein objektive Anachronie. Es handelt sich nicht um die Sichtweise einer bestimmten Figur oder gar um deren Gedanken. Es geht um eine kurze Geschichte, welche uns die Kameras erzählen, welche das Arbeitszimmer des Papstes überwachen. Die Darstellung dieser bereits vergangenen Szene erfolgt allerdings durch eine Kamera, die wie eine dritte Figur im Raum umherwandert und die Aktionen, Reaktionen und Worte der Figuren wissbegierig aufnimmt.^{154,155}

II.3.1.1 Zeitdimension in Roman und Film

Die Schilderung von Ereignissen erfolgt im Roman klassischerweise durch die Vergangenheitsform, die Erzeugung von Gleichzeitigkeit gelingt nur sehr schwer. Mit einem Roman kann die Abfolge der Ereignisse entweder chronologisch erfolgen oder die Abfolge durch Rückwendungen (Analepsen) und in Form einer Vorschau (Prolepse) reorganisiert werden. Der Begriff der Ordnung spezifiziert die Ereignisfolge und die Möglichkeit einer Neuorganisation des Dargestellten. Außerdem beschreibt der Begriff der Ordnung das Verhältnis der zeitlichen Dauer zwischen der erzählten Zeit und der Erzählzeit.¹⁵⁶

Verfügt der Roman im Prinzip über die Möglichkeit im Futur, im Präsens oder in der Gegenwart zu erzählen, ist dies dem Film grundsätzlich nicht möglich. Die Darstellung

¹⁵⁴ Vgl. Howard: *Angels and Demons*. DVD. Minute 01:53:00ff.

¹⁵⁵ Vgl. Marsden: *Zur Analyse der Zeit*. S. 92ff.

¹⁵⁶ Vgl. Mikos: *Film- und Fernsehanalyse*. S. 32f.

der von der Kamera aufgenommenen Ereignisse trägt immer etwas von Gleichzeitigkeit in sich. Auch durch den Einsatz von Analepsen und Prolepsen erscheint das Bildmaterial immer noch als gegenwärtiges Ereignis.¹⁵⁷

II.3.2 Erzähldauer

Laut Genette handelt es sich bei der Erzähldauer um nichts anderes, als „die Relation zwischen der angenommenen zeitlichen Dauer der dargestellten Ereignisse (story) und der für die Darstellung dieser Ereignisse aufgewendeten Textmenge (discourse)“¹⁵⁸. Unterschieden wird bei Genette zwischen der Erzählzeit und der erzählten Zeit.

Lt. Kazimierz Wyka lässt sich der Begriff der Erzählzeit bzw. die bewusste Anwendung derselben auf Rahmenerzählungen des orientalistischen Romans zurück führen. Demnach wäre eine Rahmenerzählung durch eine Erzähltechnik gekennzeichnet, welche zwei oder mehrere Erzählungen integriert und eine von ihnen eine Art Funktion eines Rahmens für die übrigen Handlungen bildet. Gehen wir von unseren vermeintlichen drei Haupthandlungen aus, gibt die Rahmenhandlung um den Tod, die Suche und die Ernennung des Papstes, eine Art Rahmen ab, welcher die Handlung der Antimaterie und jene der Illuminati umfasst. Für Kesicka stellt die Erzählzeit eine Möglichkeit der Zusammenfassung von Ereignissen dar, die unmittelbar dargestellt werden. Das Verhältnis, in welchem die Ereignisse zueinander stehen, bestimmt den Rhythmus eines Films. Kesicka bezeichnet die Erzählzeit als ausschlaggebend für die Zeitgestaltung im Film, da sie die Möglichkeit eröffnet, sich frei in der Zeit hin und her zu bewegen, Ereignisse zu kürzen oder gar zeitlich auszudehnen.¹⁵⁹

Der Begriff der Erzählzeit lässt sich im vorliegenden Fall einfach definieren: Dan Browns Werk *Angels and Demons* in der Originalsprache weist eine Erzählzeit von 442 Seiten auf. Die deutschsprachige Fassung *Illuminati* verfügt über 701 Seiten, auf welchem sie die Geschichte vermittelt. Zumindest in meinem Fall kann ich bestätigen, dass die deutsche Version in weniger als 15 Stunden lesbar ist. Bei der englischen Version ist die Erzählzeit wohl auch vom Verständnis der englischen Sprache abhängig. Abgesehen vom fehlenden Wissen über die Bedeutung vieler Vokabel, ist es auch schwieriger die Zusammenhänge korrekt herzustellen. Der Film *Angels and Demons* benötigt eine

¹⁵⁷ Vgl. Mikos: Film- und Fernsehanalyse. S. 78.

¹⁵⁸ Zitat nach Genette in: Marsden: Zur Analyse der Zeit. S. 97.

¹⁵⁹ Vgl. Zitat nach Kazimierz Wyka in: Kesicka: Adaption als Translation. S. 60ff.

Erzähldauer von ca. 133 Minuten. Ob dieser Film nun in englischer oder deutscher Sprache rezipiert wird, ändert hier nichts an der Erzähldauer.¹⁶⁰

Die erzählte Zeit hingegen bezeichnet nichts anderes, als die Dauer der erzählten Geschichte an sich. Dan Browns Buch *Angels and Demons* beginnt mit der Kontaktaufnahme zwischen Maximilian Kohler, dem Teilchenphysiker aus dem CERN Institut, und dem Kunsthistoriker Robert Langdon. Sie endet mit der Zusammenkunft von Robert Langdon und Vittoria Vetra in einem Hotel. Die Informationen, welche wir im literarischen Werk erhalten machen es schwierig den tatsächlichen Beginn der Geschichte zu bezeichnen. Klammern wir die Kindheitserinnerungen der drei Hauptfiguren (Robert Langdon, Vittoria Vetra, Camerlengo) aus, beginnt unsere Geschichte nicht mit dem Tod des Papstes, sondern eigentlich mit der Audienz, welcher Leonardo Vetra beim Papst hat, Wochen zuvor. Erst dann folgt das für den Vatikan dramatische Ereignis: der Tod des Papstes. 15 Tage später die Kontaktaufnahme zwischen Kohler und Robert Langdon, gleichzeitig die Arbeit des Janus und seinem Helfer, dem Hashishin. Im Prinzip endet die Geschichte ebenso wie der Film mit der Ernennung eines neuen Papstes, schließt aber damit ab, dass Robert Langdon und Vittoria Vetra zusammen sind.¹⁶¹

Im Fall der Verfilmung *Angels and Demons* von Ron Howard, ist die Sache mit der erzählten Zeit nicht ganz so einfach zu erfassen. Gehen wir von einem groben Handlungsgerüst aus, welches wir vermittelt bekommen, beginnt die Geschichte mit dem Tod des Papstes und endet mit der Ernennung eines neuen Papstes. Achten wir darauf, was wir in der Geschichte erfahren, setzt die Geschichte schon Wochen vielleicht sogar Monate vor dem Tod des Papstes ein, als Pater Silvano Bentivoglio um eine Audienz beim Papst ansucht, diese wahrnimmt und dem Heiligen Vater vom Gottpartikel – der Antimaterie – berichtet. Dies erfahren wir erst nach einer Stunde und ca. 54 Minuten, als wir in einer Rückblende die Aufzeichnung der Kamera sehen, in welcher der Camerlengo und Kommandant Richter über diesen Besuch sprechen.

Martinez und Scheffel (Einführung in die Erzähltheorie, 2009) zitieren Karl Gutzkow, welcher die Behauptungen aufstellt, dass „sowohl für das Erzählen (wegen der unvermeidlichen Linearität sprachlicher Äußerungen) als auch für das Erzählte (das per definitionem einen zeitlichen Verlauf darstellt)“¹⁶² gilt, dass für jeden narrativen Text ein zeitliches Nacheinander konstitutiv ist. Das Gefühl für Linearität sprachlicher Äußerungen ist gegeben. Im literarischen Werk stellen sich uns beim Lesen keine

¹⁶⁰ Vgl. Marsden: Zur Analyse der Zeit. S. 97f.

¹⁶¹ Vgl. Brown: *Angels and Demons*.

¹⁶² Zitat nach Karl Gutzkow in: Martinez und Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. S. 32.

Hürden in den Weg. Wir haben stets abgeschlossene Handlungssegmente in Form von einzelnen insgesamt 137 Kapiteln. Innerhalb dieser einzelnen Kapiteln liegen uns Segmente der Handlung vor, welche jede in sich chronologisch erzählt wird. Im Film folgt die Handlung scheinbar einer vorgegebenen Zeitlinie, in welcher mit Zeitraffung und Zeitdeckung gearbeitet wird.¹⁶³

II.3.2.1 Zeitraffung und Zeitdeckung

Bei einer Zeitraffung wird etwas erzählt, was in Wirklichkeit wesentlich länger gedauert hat, als die Zeit, die man braucht, um es zu erzählen.¹⁶⁴ Bei Kesicka wird Zeitraffung auch als Kondensierung des Geschehens bezeichnet. Für sie ist der Zeitraffer nichts anderes, als die Möglichkeit, das Problem der perzeptiven Einschränkungen der menschlichen Konzentration zu überwinden. Ein Mensch kann sich nur beschränkte Zeit auf etwas konzentrieren. Um die Aufmerksamkeit des Rezipienten eines Filmes zu halten, setzen die Regisseure Zeitraffer ein, kürzen Szenen, wählen nur einzelne Abschnitte der Szenen (meist Anfang und Ende), um diese darzustellen.¹⁶⁵ Normalerweise wird ein zeitraffendes Erzählen – ob nun in einem Buch oder in einem Film – eingesetzt, wenn zB lange Wege zurückgelegt werden müssen. Bordwell zu diesem Phänomen: „We assume that the characters spend uneventful time sleeping, traveling from place to place, eating, and the like, but the story duration containing irrelevant action has simply been skipped over.“¹⁶⁶ Natürlich könnte auch die Nahrungsaufnahme oder das Reisen Teil der Handlung sein, doch das kommt sehr auf den Filmtyp an. Im Fall des Films *Angels and Demons* befinden wir uns auf der Jagd, auf der Suche nach Hinweisen, immer auf ein Ziel ausgerichtet. Hier finden die Figuren keine Zeit um zu essen oder zu schlafen. Zurückgelegte Wege, Fahrten mit dem Auto, werden nur angedeutet, niemals komplett gezeigt, dies würde zu viel Zeit in Anspruch nehmen und außerdem die Aufmerksamkeit des Zusehers gefährden.

In Dan Browns Buch *Angels and Demons* wird mit einer seltsamen Methode gearbeitet, um die erzählte Geschichte tatsächlich an einem Tag stattfinden zu lassen und so wenig Zeit wie möglich zu vergeuden: Dan Brown lässt seinen Ermittler Robert Langdon mit einer zukunftsvisionären Maschine fliegen, welche mit Wasserstoff betrieben wird, angeblich innerhalb von 64 Minuten von Massachusetts in den Vereinigten Staaten nach Genf in der Schweiz fliegen kann und zwar in einer Flughöhe von 20.000 Metern. Dass

¹⁶³ Vgl. Martinez und Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. S. 31ff.

¹⁶⁴ Vgl. Marsden: Zur Analyse der Zeit. S. 99ff.

¹⁶⁵ Vgl. Kesicka: Adaption als Translation. S. 66.

¹⁶⁶ Bordwell und Thompson: Film Art. S. 74.

das Flugzeug mit Wasserstoff fliegt, mit einer derartigen Geschwindigkeit und in einer derart unglaublichen Höhe, schafft ein utopisches Fortbewegungsmittel und gleichzeitig das Gefühl von Abwesenheit von Glaubwürdigkeit.¹⁶⁷

Bei *Angels and Demons* von Ron Howard wird – wie in den meisten Filmen üblich – mit Zeitraffungen gearbeitet. Obwohl wir in der filmischen Welt von 19:25 bis 23:57 Uhr scheinbar laufend beim Geschehen dabei sind, muss bedacht werden, dass es sich hierbei um ein Zeitfenster von mehr als vier Stunden und 30 Minuten handelt. Dargestellt wird dieser Zeitraum aber innerhalb von einer Stunde und 30 Minuten. Geht man also der Annahme nach, dass wir das, was wir gesehen haben, in zeitdeckender Form gesehen haben, dann wurden insgesamt drei Stunden der Handlung nicht gezeigt, also ausgelassen. Derartige Auslassungen werden als Ellipsen bezeichnet, welche vom Erzähler dazu verwendet werden, das, was er nicht für erzählenswert hält, einfach auszulassen und damit einen Zeitsprung zu erzeugen.¹⁶⁸

Es finden sich in der Verfilmung sehr viele derartiger Zeitsprünge. Die größte Gruppe dieser Auslassungen oder Ellipsen stellt wohl jene fehlende Zeit dar, welche für das Zurücklegen von Wegen benötigt wird – sei es von einem Ort in Rom zum nächsten oder Wege, welche innerhalb des Vatikans zurückgelegt werden. Die größte Ellipse liegt wohl dann vor, wenn Robert Langdon von Claudio Vincenzo in Harvard aufgesucht wird und mit diesem nach Rom fliegt. Auf dieses Beispiel bin ich bereits im vorangegangenen Kapitel II.3.3.1 Zeitlinie eingegangen. Wir hören in der Szene in Robert Langdons Büro auf dem Campus der Harvard Universität in Massachusetts das Geräusch von Rotoren eines Hubschraubers und Motor desselben, ein Schnitt bei Minute 13 und 41 Sekunden und wir befinden uns in einem Helikopter über Rom. Sieben Stunden vergehen innerhalb einer Verbindung zwischen zwei Einstellungen bzw. zwei aufeinanderfolgender Szenen.

Ab Robert Langdons und Vittoria Vetras Besuch im Archiv des Vatikans jagt eine Einstellung die nächste. Die Methode der Zeitraffung wird gekonnt zwischen den Schnitten der einzelnen Szenen gesetzt. Meist geschieht dies, wenn sich Figuren auf den Weg vom Ausgangspunkt A zum Zielpunkt B macht. Die meisten Auslassungen werden eingesetzt, wenn sich die Figuren in den schwarzen Lancia Deltas vom Vatikan zum vermuteten ersten Tatort befinden, später eben von einem Tatort zum nächsten oder wieder zurück zum Vatikan. Eine weitere Möglichkeit, die Zeitraffung darzustellen, ist die Zwischenschaltung von Szenen einer parallel laufenden Handlung. Gehen wir davon aus, dass die Ermittlungen Robert Langdons die Haupthandlung darstellen, sind

¹⁶⁷ Vgl. Brown: *Angels and Demons*. S. 7ff.

¹⁶⁸ Vgl. Marsden: *Zur Analyse der Zeit*. S. 100.

hier die dazwischen montierten Szenen jene im Konklave, Szenen im Vatikan mit dem Camerlengo und Vetra oder auch Szenen des Assassin mit den entführten Kardinälen. Wenn wir diese Szenen sehen, vergeht bei Robert Langdon die Zeit.¹⁶⁹

Als Zeitdeckung versteht man nichts anderes, als wenn die Erzählzeit und die erzählte Zeit praktisch identisch sind. D.h., dass was erzählt wird, geschieht zum selben Augenblick. Die Darstellung des Erzählten dauert ebenso lange, wie die Handlung des Dargestellten an sich. Die reinste Form der Zeitdeckung liegt vor allem bei Dialogen vor, hier wird das Gefühl von Echtzeit erzeugt. Meist wird bei Dialogen auf auktoriale oder erzählerische Kommentierung gänzlich verzichtet.¹⁷⁰ Zeit vergeht bei Dan Browns *Angels and Demons* meist beim Zurücklegen von Wegen: Autofahrten, die Wege innerhalb des Vatikans. Im Großen und Ganzen entsteht beim literarischen Werk allerdings das Gefühl, dass wir uns ständig im Rad der Zeit mitbewegen. Es scheint alles nacheinander abzulaufen, kontinuierlich ohne große Sprünge. Das literarische Werk kann sich Zeit lassen, in dem was es erzählt und wie es erzählt. Es kann es sich leisten, lange Kindheitserinnerungen der Figuren einzubringen. Es muss aber auch jedes Detail beschreiben, um die Fantasie des Lesers anzuregen. Dies fällt bei der filmischen Adaption von Ron Howard praktisch weg. Ron Howard hat die Chance alles zu zeigen, was wichtig ist. Er kann Erinnerungen aussparen und diese mit der Zeit durch die Figuren selbst erzählen und in die Geschichte einfließen lassen. Durch die Aneinanderreihung von Einstellungen ist es ihm möglich, das Vergehen von Zeit zu zeigen. Handelt es sich um längere Zeiträume, packt er seine Figuren in einen der schwarzen Lancia Delta und schickt sie durch Rom. Viele Dinge, welche Dan Brown in seinem Buch ausführt, kann Ron Howard mit einer einzelnen Geste der Figuren umsetzen oder durch nur wenige Worte.

Der Film ist dem Roman überlegen, wenn es darum geht, mehrere Handlungsstränge, welche gleichzeitig ablaufen, auch gleichzeitig abzubilden. Die Parallelmontage erzeugt durch den Wechsel der Montage von Bildern zweier unterschiedlicher Handlungsstränge den Eindruck von Gleichzeitigkeit. Meist läuft eine derartige Montage darauf hinaus, dass sich die einzelnen Handlungsstränge in naher Zukunft treffen und zu einem Strang vereinen. Durch die Parallelmontage ist die Möglichkeit gegeben, den Eindruck zu schaffen, an mehreren Orten gleichzeitig zu sein.¹⁷¹

¹⁶⁹ Vgl. Howard: *Angels and Demons*. DVD.

¹⁷⁰ Vgl. Marsden: *Zur Analyse der Zeit*. S. 99.

¹⁷¹ Vgl. Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*. S. 135f.

II.3.2.2 Die Zeitlinie bei Ron Howard

Mit der Hilfe von detaillierten Angaben von Zeit im Film *Angels and Demons* ist es möglich, exakt zu verfolgen in welchen Zeitabständen die einzelnen Ereignisse ablaufen. Hier treten die bereits im Kapitel II.1 Handlung erwähnten drei Handlungsstränge erneut in Erscheinung:

Die erste Handlung beschäftigt sich – wie bereits erwähnt – mit der Thematik des Papstes an sich: das Begräbnis des Pontifex, die Suche nach einem neuen Souverän und schließlich die Ernennung Kardinal Baggia zum neuen Papst. Diese Handlung nimmt die gesamte Zeit des Filmes ein, nämlich zwei Stunden und fünf Minuten. In der filmischen Welt vergeht zwischen dem Tod des Papstes und der Explosion der Antimaterie ein Zeitraum von 15 Tagen. Berücksichtigt man, dass der Papst höchstwahrscheinlich am darauffolgenden Tag ernannt wird, dann dauerte dieser erste Handlungsstrang 16 Tage.

Die zweite Handlung beschreibt den Weg der Antimaterie: Ungefähr bei Minute vier wird die Antimaterie erzeugt, bei einer Stunde und 46 Minuten wird sie zerstört. Die vergangene eine Stunde und 42 Minuten kann man als Suche nach der Antimaterie bezeichnen. In der Geschichte besteht die Antimaterie etwas mehr als 24 Stunden. Sie wird erzeugt, befindet sich ungefähr fünf bis zehn Minuten in ihrem Behälter im CERN Institut in Genf, wird gestohlen. Die Batterie der Materie hält genau 24 Stunden. Um Mitternacht explodiert die Materie im Himmel weiter über dem Petersdom in Rom.¹⁷²

Die Dritte Handlung stellt zugleich die Haupthandlung dar: die Illuminati. Hier wird verstärkt mit unterschiedlichen Möglichkeiten gearbeitet, um uns die Angabe der Zeit zu übermitteln. Zunächst wäre hier die einfachste Methode, Zeit durch die Einblendung von Zwischentiteln zu bezeichnen.

Der erste Zwischentitel wird eingeblendet, um darauf hinzuweisen, dass Robert Langdon und Claudio Vincenzo gemeinsam mit Ernesto Olivetti um 18:53 Uhr das Büro der Schweizergarde betreten haben. Der nächste wenig später und teilt uns mit, dass sich Robert Langdon und Vittoria Vetra um 19:25 Uhr im Archiv des Vatikans befinden. Obwohl die Angabe des Ortes aufgrund der sichtbaren Ortsbezeichnung den Aufzug betreffend, der in das Archiv führt, offensichtlich gewesen war: auf dem Beton über dem Aufzug befindet sich die Bezeichnung des vatikanischen Archivs. Auch die Ankunft am Piazza dell Popolo wird durch einen Zwischentitel angezeigt, mit der Zeitangabe 19:59 Uhr. Bei der Ankunft am Petersplatz um 20:58 Uhr der nächste Zwischentitel. Um 21:20 Uhr der Hinweis auf das Arbeitszimmer des Camerlengo. Kurz darauf der Hinweis auf 21:37 Uhr und den Hinweis des Ortes – die Vatikanischen Grotten. Erst um 22:55 erfolgt

¹⁷² Vgl. Howard: *Angels and Demons*. DVD.

der nächste Hinweis durch einen Zwischentitel, wenn Robert Langdon und die Polizisten am Vier-Ströme-Brunnen ankommen. Um 23:19 Uhr die Einblendung vor der Engelsburg. Um 23:51 Uhr der Hinweis, dass die Figuren die Nekropolis betreten haben, kurz darauf, um 23:57 Uhr, die Angabe, dass der Camerlengo den Petersdom mit der Antimaterie verlassen hat und den Petersplatz betritt.¹⁷³

Die zweite Möglichkeit, ein Gefühl von Zeit zu vermitteln ist, die Figuren selbst die Zeit nennen zu lassen. Bei Minute neun wird Robert Langdon von Claudio Vincenzo aufgesucht, in Harvard. Zu diesem Zeitpunkt ist es 5:00 Uhr morgens. Diese Information erhalten wir direkt von Robert Langdon selbst, der sich über die Augenringe seines Gegenübers wundert: „Bags under your eyes, is five in the morning.“¹⁷⁴ Um 19:40 befinden sich Robert Langdon und Vittoria Vetra mit Ernesto Olivetti in einem schwarzen Lancia Delta auf dem Weg zum Pantheon. Olivetti nennt die Zeit explizit, wenn er sagt: „Twenty minutes till eight, where are we headed?“¹⁷⁵ Um 20:50 sitzen die Figuren erneut in den schwarzen Fahrzeugen auf dem Weg zum Petersplatz. Vittoria Vetra nennt die Zeit, wenn sie feststellt: „It’s ten minutes till nine! Can we go any faster?“¹⁷⁶ Um 21:15 spricht der Camerlengo die Zeit aus, sie befinden sich in einem Büro. Der Camerlengo wendet sich an Robert Langdon mit den Worten: „Mr. Langdon, you’ve been right so far, about the Path. It’s now nine fifteen, how quickly can you find the next church?“¹⁷⁷ 22:46 Uhr. Robert Langdon sieht auf seine Uhr und teilt den italienischen Polizisten mit, dass der Kardinal in 14 Minuten tot wäre, wenn sie ihm nicht helfen; im Original der Hinweis auf die verbleibenden Minuten: „By all means, talk it over. But in fourteen minutes he’ll be dead.“¹⁷⁸ In der Szene, in welcher Kommandant Richter ermordet und der Camerlengo gebrandmarkt wurde, nennt der Camerlengo selbst die Zeit: nur noch 19 Minuten. Es ist 23:41 Uhr. Er gebraucht folgende Worte: „Order the evacuation. We only have nineteen minutes.“¹⁷⁹

Bei einer Szene wird man zuerst in Unwissen gelassen, wie viel Zeit denn nun vergangen ist, bzw. wie viel Uhr es ist. Nämlich von dem Moment, in welchem Claudio Vincenzo in Harvard mit Professor Langdon gesprochen hat, bis hin zu ihrem Flug mit dem Helikopter des Vatikan. Beachtet man die geschätzte Flugzeit von sieben Stunden

¹⁷³ Vgl. Howard: Angels and Demons. DVD.

¹⁷⁴ Vgl. Ebd. Minute 00:09:07ff.

¹⁷⁵ Vgl. Ebd. Minute 00:36:37ff.

¹⁷⁶ Vgl. Ebd. Minute 00:50:19ff.

¹⁷⁷ Vgl. Ebd. Minute 00:57:54ff.

¹⁷⁸ Vgl. Ebd. Minute 01:22:27ff.

¹⁷⁹ Vgl. Ebd. Minute 01:39:17ff.

für 6.600 Kilometer von Massachusetts nach Italien plus die sechs Stunden Zeitverschiebung, befindet sich Robert Langdon um ca. 18:00 Uhr im Helikopter Richtung Vatikan. Diese Vermutung beruht auf Berechnungen und wird weder durch Zwischentitel noch durch die Ansage der Zeit bestätigt.¹⁸⁰

Eine weitere Möglichkeit, das Erkennen von bestimmten Zeitpunkten, stellt das Läuten der Kirchenglocken dar. Kurz nach der Zwischentiteleinblendung um 19:59 Uhr auf der Piazza del Popolo ertönen die Kirchenglocken. Die Rezipienten stellen selbst den Zusammenhang her: Zum einen bezeichnet das Läuten der Kirchenglocken die Vollendung einer vollen Stunde und zum anderen wissen wir durch vorherige Informationen darüber Bescheid, dass jede volle Stunde ein Kardinal hingerichtet wird. Der erste um acht Uhr. Dieses Szenario wiederholt sich kurz nach 20:58 Uhr, nachdem wir durch einen Zwischentitel den Hinweis bekommen, dass wir uns auf dem Petersplatz befinden. Um 21:00 Uhr zerreißen die Glocken des Petersdoms die Luft am Petersplatz. Wieder verfügt der Rezipient über das Wissen über den Zusammenhang zwischen dem Läuten und dem Vergehen von Zeit. Wieder weiß er, um neun Uhr wird ein Kardinal gerichtet. Dass es 22:00 Uhr ist, erfahren wir durch den dritten Preferiti, welcher in der Kirche Santa Maria della Vittoria über dem Feuer verbrennt. Auch beim vierten Mord sehen wir um 22:55 Uhr den Zwischentitel mit der Uhrzeit, um 23:00 Uhr ertönen die Glocken und der Mörder stößt den vierten, gefesselten und geknebelten Kardinal in den Brunnen. Zum Schluss die Detonation der Antimaterie um genau 0:00 Uhr. Wir wissen zu diesem Zeitpunkt nicht, wie spät es ist. Aber durch Vittoria Vetras Hinweis, dass die Antimaterie um Mitternacht explodieren würde, wissen wir jetzt, dass es Mitternacht ist.¹⁸¹

Die letzte Möglichkeit ist eine nur sehr wenig genutzte Weise in diesem Film, Zeit darzustellen: Wir sehen während der Fahrt vom Vatikan zur Kirche Santa Maria della Vittoria auf der rechten Seite eine Säule mit einer öffentlichen Uhr, die anzeigt, dass es zehn Minuten vor zehn ist – 21:50 Uhr.¹⁸²

II.3.2.3 Mickey Mouse oder Die Darstellung der Zeit bei Dan Brown

Dan Brown geht in Bezug auf die Darstellung von Zeit ein wenig anders vor, als Ron Howard in seiner Adaption. In der literarischen Vorlage finden wir einen Verbündeten, der stets auf das Vergehen der Zeit hinweist: Mickey Mouse. Robert Langdon besitzt ein

¹⁸⁰ Vgl. Howard: Angels and Demons. DVD.

¹⁸¹ Vgl. Ebd.

¹⁸² Vgl. Ebd.

Sammlerstück in Form einer Mickey Mouse Armbanduhr. In Kapitel 32 wird diese Uhr das erste Mal erwähnt und beschrieben, was es mit ihr auf sich hat:

The collector's edition Mickey Mouse watch had been a childhood gift from his parents. Despite the contorted foolishness von Mickey's outstretched arms designating the hour, it was the only watch Langdon had ever worn. Waterproof and glow-in-the-dark, it was perfect for swimming laps or walking unlit college paths at night. When Langdon's students questioned his fashion sense, he told them he wore Mickey as a daily reminder to stay coung at heart.¹⁸³

Es handelt sich also um eine kindlich angehauchte Uhr, mit Mickey's ausgestreckten Armen als Zeigern, wasserdicht und im Dunkeln leuchtend. Ein Geschenk seiner Eltern, eine Erinnerung an die Kindheit, welche ihn im Herzen jung halten soll. Wieso diese Beschreibung von *Mickey Mouse* so wichtig ist? Dan Brown hält an ihr fest, stellt sie als festen Bestandteil von Robert Langdon dar. Um 18:00 Uhr – laut Dan Browns Zeitrechnung – sieht Robert Langdon zum ersten Mal auf seine Uhr.

In Kapitel 50 wirft er einen flüchtigen Blick auf seine Mickey Mouse Uhr – Es ist kurz nach sieben Uhr. In Kapitel 54 befinden sich Vittoria Vetra und Robert Langdon in den Archiven des Vatikans, suchen nach Hinweisen auf die erste Kirche, in welcher der erste Mord verübt werden soll. Sie finden das Gedicht von Galileo, Robert Langdon will dieses übersetzen und aufzeichnen, da meldet sich Vittoria zu Wort: „Forget it, professor. No time to play scribe. Mickey's ticking.“¹⁸⁴ Der Hinweis auf das Vergehen der Zeit erfolgt mit Hilfe eines Verweises auf Robert Langdons Armbanduhr. Wenig später verrät Mickey Robert Langdon, das es bereits halb acht ist.

In Kapitel 69 sieht Vittoria auf Robert Langdons Uhr und sagt: „Mickey says we've got forty minutes. Get your head together and help me find the next marker.“¹⁸⁵ Die Uhr wird hier nicht nur als Uhr gesehen, sondern als ein Teil von Robert Langdon. Die Armbanduhr wird personifiziert: Mickey tickt. Mickey sagt ... Nach weiteren Anmerkungen von Dan Brown, dass Robert Langdon auf seine Armbanduhr sieht und von ihr die Zeit abliest, welche uns im Text mitgeteilt wird, kommt Mickey Mouse allerdings noch eine viel größere Bedeutung bei.

In Kapitel 96 liegt Robert Langdon unter dem Sarkophag, der auf ihn gefallen ist, als er dem Mörder der Kardinäle – dem sogenannten Hashishin – gerade so entkommen ist. Er liegt in vollkommener Dunkelheit. „As Langdon pushed against the roof above, his sleeve fell back to reveal the faint glow of an old friend. Mickey. The greenish cartoon

¹⁸³ Brown: Angels and Demons. S. 89.

¹⁸⁴ Ebd. S. 170.

¹⁸⁵ Ebd. S. 219.

face seemed mocking now.“¹⁸⁶ Das schwache Leuchten eines alten Freundes. Mit letzter Kraft stellt Robert Langdon den Alarm seiner Armbanduhr ein. Wieder wird Mickey personifiziert, als Mitglied von Robert Langdons Dasein beschrieben. Diesmal soll Mickey aber mehr sein, als bloß ein Wegbegleiter. Bei Dan Brown rettet Mickey Mouse Robert Langdon das Leben. Er lag also unter diesem Sarkophag ohne Ausblick auf Rettung oder dergleichen. Niemand konnte ihn hören, niemand konnte ihm helfen. Doch in Kapitel 99 hören die Feuerwehrleute das Piepsen der Armbanduhr, das durch den eingestellten Alarm ausgelöst worden war. Im darauffolgenden Kapitel orientiert sich Robert Langdon, nachdem er aufgewacht ist und es kommt folgende Stelle:

„Sorcio salvatore,“ the paramedic said. „Mouse... savior.“ Langdon felt even more lost. ‚Mouse savior?’ The man motioned to the Mickey Mouse watch on Langdon’s wrist. Langdon’s thoughts began to clear. He remembered setting the alarm.¹⁸⁷

Die Maus hat Robert Langdon also gerettet. Sie hat ihm jahrelang treu ihren Dienst geleistet und ihm nun das Leben gerettet. Noch einmal darf die Mickey Mouse Uhr ein wenig später die Zeit anzeigen und hat damit bei Hinweisen auf die zeitliche Ebene des Films, Hinweisen auf das Vergehen von Zeit, gute Dienste getan.

Bei Dan Brown tritt Mickey Mouse nur einmal wirklich in Erscheinung. Robert Langdon sieht zwar mehrere Male auf seine Armbanduhr und nennt auch hin und wieder die Zeit, aber nur einmal sehen wir Mickey Mouse: Bei Minute 52 suchen Robert Langdon und Vittoria Vetra einen Hinweis für einen Engel auf dem Petersplatz. In dem Moment, als sich Robert Langdon fragt, wie jemand ein Kunstwerk über Luft erschaffen könnte, auf seine Uhr sieht, erhält er schon die Antwort. Zuerst zeigt uns Dan Brown die Uhr, gestochen scharf. Wir sehen, dass die Arme von Mickey wenige Sekunden vor neun Uhr zeigen. Robert Langdon hat die Zeit wahrgenommen, senkt seinen Arm. Das zuvor unscharfe Bild gewinnt an Schärfe und wir sehen ein Flachrelief auf dem Boden. Robert Langdon hat in gewisser Weise mit Mickey seine Antwort gefunden.¹⁸⁸

Obwohl Dan Brown diese Uhr – Mickey Mouse – zu einem wichtigen Teil von Robert Langdon und die Maus zu einem Anzeiger von Zeit im Buch macht, findet Ron Howard dieses kindliche Objekt einer Erinnerung an frühere Zeiten offenbar nicht ausschlaggebend, um Zeit perfekt anzuzeigen. Er lässt lieber seine Figuren sprechen oder liefert Anzeichen wie das Läuten einer Glocke.

¹⁸⁶ Brown: Angels and Demons. S. 302.

¹⁸⁷ Brown: Angels and Demons. S. 311.

¹⁸⁸ Vgl. Howard: Angels and Demons. DVD. Minute 00:52:05ff.

II.3.3 Probleme der Zeit beim Transfer von Literatur in Film

Karoline Kesicka spricht in ihrem Werk *Adaption als Translation* (2009) das Problem der Zeitverhältnisse an. Es besteht die Meinung, dass die filmische Erzählung der literarischen Form in vielen Dingen unterlegen ist, speziell, wenn es um die Konstruktion von Zeit geht bzw. speziell um die Definition von Zeitverhältnissen. Die Dauer von Erzählungen wird als eines der Hauptprobleme gesehen, da sich die Literatur mit der Darstellung von Ereignissen Zeit lassen kann. Die Literatur kann über mehrere Seiten hinweg eine Kindheitserinnerung einer ihrer Figuren umschreiben, doch der Film kann nicht fünf Minuten mit dieser verschwenden. Die Aufmerksamkeit der Zuschauer würde darunter leiden. Ron Howard löst dieses Problem, indem er seine Figuren selbst erzählen lässt, was aus ihrer Kindheit relevant ist, für die Handlung an sich. Dem folgt die Erkenntnis, dass die Dauer der filmischen Handlung fast nie die gleiche ist, wie jene der literarischen Handlung. Die These, dass der Film schlechter mit der Darstellung von Linearität umgehen könnte, als Literatur, kann ich nicht nachvollziehen. Laut Kesicka zeigt sich das Problem des Films darin, dass sich Rückblicke bzw. Vorgriffe als problematisch auf die Aufmerksamkeit des Rezipienten auswirken. Auch Einschübe und Zeitsprünge zählt Kesicka zu dieser problematischen Kategorie. Der Zuschauer könnte dem Film nicht korrekt folgen, falls Erinnerungen von Figuren oder eine kurze Sicht in die Zukunft eingeschoben würden. Doch macht es die Literatur nicht ebenso? Wenn Dan Brown den Camerlengo in seiner Vergangenheit schwelgen lässt? Oder wenn sich Robert Langdon an seinen Fall in den tiefen Schacht erinnert? Hier könnte man ebenso bezweifeln, dass der Rezipient des literarischen Werkes weniger Probleme damit hat, der Handlung zu folgen, wenn diese durch Einschübe unterbrochen wird, als der Zuseher des Films.¹⁸⁹

Das primäre Problem des Filmes bei der Umsetzung der literarischen Vorlage in ein filmisches Endprodukt, sehe ich eben genau in der Darstellung der Dauer der Ereignisse. Dem Film steht nur begrenzte Zeit zur Verfügung, um die Geschichte zu erzählen. Ron Howard hat zwei Stunden Zeit, um mehr als 400 Seiten eines Buches wiederzugeben. Es kommt zur Auswahl von darzustellenden Ereignissen, welche dem Verständnis dienen. Er wählt eine eigene Art und Weise, die Zeit darzustellen. Die Umsetzung der literarischen Vorlage gelingt Ron Howard sehr gut. Er verwendet die filmischen Mittel wie die Einblendung von Zwischentiteln, Figuren, welche die Uhrzeit nennen und auch das Ertönen von Kirchenglocken, gekonnt, um uns auf der Zeitebene zu leiten.

¹⁸⁹ Vgl. Kesicka: *Adaption als Translation*. S. 158.

II.4 Figuren

Am Beginn einer Figurenanalyse von einer literarischen Vorlage und ihrer Verfilmung sollte man sich am Beginn bereits die Frage stellen, welche der Figuren die Adaption „überlebt“ haben. Welche Figuren aus der Literatur wurden vom Regisseur des Films übernommen? Welche wurden verändert, welche wurden gestrichen? Welche Figuren geben Teile ihrer Handlung an weitere Figuren ab? Erst wenn diese Fragen beantwortet sind, erscheint es mir als sinnvoll, die Analyse der einzelnen Hauptfiguren anzugehen.

II.4.1 Figurenkonstruktion

Lt. Hickethier sind Figuren nichts anderes, als „durch Textelemente erzeugte Vorstellungen, die in Drehbüchern (als der schriftlichen Basis von Filmen und Fernsehsendungen) durch bestimmte Textteile (Beschreibungen, Dialoge, Handlungen) vorformuliert sind, wobei diese Textelemente eine narrative Form haben“¹⁹⁰. Im Falle einer Literaturverfilmung dient nicht das Drehbuch als Vorlage für die Schaffung von Figuren, sondern die Grundlage des Drehbuches: das literarische Ausgangswerk.

Das Gesamtbild einer Figur entwickelt der Leser eines Buches durch eben diese Textelemente. Der Leser ist auf die Informationen angewiesen, welche ihm vom Autor durch detaillierte Beschreibungen, direkte Rede und Dialoge, sowie durch die Handlungen der einzelnen Figuren dargeboten werden. Erst durch derlei Informationen ist es dem Leser eines literarischen Werkes möglich, das Gesamtbild der Figur im Gedanken zu erzeugen. Der Zuseher eines Films muss sich mit der Figurenkonstruktion nicht weiter aufhalten, er muss nicht auf kleine Detailinformationen warten. In einem Film sind Figuren meistens sofort visuell präsent. Wir sehen die Figuren, wir hören ihre Stimmen, wir sehen ihre Handlungen und können sofort die einzelnen Elemente zusammensetzen und erkennen das Konstrukt einer Figur, ein Konzept eines möglichen Lebens.¹⁹¹

II.4.1.1 Differenzierung zwischen Haupt- und Nebenfiguren

Hickethier unterscheidet bei Figuren in erster Linie zwischen Haupt- und Nebenfiguren. Der primäre Unterschied zwischen diesen beiden Kategorien ist zum einen der Anteil, welchen sie in der Handlung inne haben, und zum anderen wie sehr die Figuren im

¹⁹⁰ Hickethier: Film- und Fernsehanalyse. S. 122.

¹⁹¹ Vgl. Ebd. S. 122f.

Zentrum des Geschehens stehen. Die zentrale Rolle spielt bei den Hauptfiguren der Protagonist. Der Protagonist gilt als „das Wahrnehmungszentrum im Film, die Schlüsselfigur, die Klammer, die alles zusammenhält“¹⁹². Dem Protagonisten wird oft ein Gegenspieler, der Antagonist, gegenüber gestellt, mit welchem er im Konflikt steht.¹⁹³

Im Fall von *Angels and Demons* ist die Hauptfigur natürlich Robert Langdon. *Angels and Demons* stellt den ersten Fall in einer Reihe von Büchern dar, welche von Dan Brown geschaffen wurden und die Ermittlungen des Kunsthistorikers Robert Langdon zum Mittelpunkt hat. Diesem Werk folgt *The Da Vinci Code* und schließlich *the Lost Symbol*. Ron Howard hat sich sowohl *The Da Vinci Code* als auch *Angels and Demons* angenommen und daraus hochgradig besetzte Film gemacht.

Robert Langdons Gegenspieler, der Antagonist, ist im vorliegenden Werk *Angels and Demons* nach eingehender Betrachtung natürlich der Camerlengo. Dieser lenkt geschickt Robert Langdons Ermittlungen, schafft es mit Raffinesse von sich selbst als Verdächtigen abzulenken und sogar die Schuld auf jemand anderen zu schieben. Er geht sogar so weit und brandmarkt sich selbst. In Dan Browns Buch beschuldigt er Maximilian Kohler und Hauptmann Rocher dem Verrat, bezeichnet diese als Illuminaten. Bei Ron Howard schiebt der Camerlengo die Schuld auf Kommandant Richter und Pater Simeon. Denkt man etwas abstrakter, könnte man auch die Zeit als Antagonisten Robert Langdon gegenüber stellen: Er kämpft während der Handlung gegen die Zeit. Besonders gut wurde dies im Film umgesetzt, wo klar ersichtlich wird, dass er beim ersten Mal zu spät kommt, der Mann ist bereits tot. Beim zweiten Mal wird der verwundete Kardinal im Hintergrund an den Beamten vorbeigeführt. Beim dritten Tatort trifft Robert Langdon auf den Entführer und Mörder und beim vierten Tatort schließlich verhindert er den Tod von Kardinal Baggia. Ganz im Gegensatz zur Vorlage, wo sich Robert Langdon sowohl beim dritten Tatort – der Kirche Santa Maria della Vittoria – als auch beim Vier-Ströme-Brunnen einen Kampf mit dem Hashishin liefert. Neben Robert Langdon agieren auch Vittoria Vetra und eben der Camerlengo als Hauptfiguren.

II.4.2 Figurenkonzeption

Nach allgemein gültigen Unterscheidungskriterien kann man Figuren durch die Analyse ihrer Konzeption in unterschiedliche Kategorien eingliedern. Da wären Figuren die entweder rund oder flach entworfen wurden, statisch oder dynamisch sind. Man könnte

¹⁹² Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München: Wilhelm Fink Verlag, 2002. S. 95.

¹⁹³ Vgl. Hickethier: Film- und Fernsehanalyse. S. 124f.

sich mit einer Figur identifizieren, eine Art Abneigung oder Sympathie für eine Figur empfinden.

II.4.2.1 Flache und runde Figuren

Stephanie Bachorz greift in ihrem Beitrag *Zur Analyse der Figuren* die Thesen von E.M. Forster auf, welche dieser in seinen Thesen *Aspects of the Novel* 1927 veröffentlichte. An dieser Stelle heißt es, bezogen auf die flachen und runden Figuren (flat and round characters):

„Flat characters“ definiert Forster als Figuren, die auf Basis einer einzigen Idee oder Eigenschaft konzipiert sind, vom Leser auf Anhieb eingestuft werden können und im Verlauf der Erzählung stets gleich bleiben. „Round characters“ dagegen sind Figuren, die durch mehrere Eigenschaften oder Ideen charakterisiert werden, die die Lesenden immer wieder überraschen, sie daher zu vermehrter Aufmerksamkeit zwingen und die sich im Verlauf der Erzählung verändern.¹⁹⁴

Flache Figuren werden oft auch als eindimensionale Figuren bezeichnet. Bei ihnen handelt es sich oft um Typen, welche als Nebenfiguren auftreten und nur eine sekundäre Bedeutung für die Handlung und somit für das Buch bzw. die Message des Films haben. Die von Forster erwähnten „round characters“ werden oft auch als mehrdimensionale Figuren definiert. Diese Kategorie von Figuren stellt meistens die Protagonisten. Eine runde oder mehrdimensionale Figur ist ausgezeichnet durch Komplexität und durch persönlichkeitsmäßige Veränderung. Komplexität bedeutet hier eine große Anzahl bzw. Vielfalt von Merkmalen und Eigenschaften, auch Gegensätzen und Widersprüchen. All diese Hinweise machen die Figur erst lebendig. Die persönlichkeitsmäßige Veränderung beschreibt verständlicherweise den Wandel, welchen eine Figur vom Beginn der Geschichte bis zu deren Ende durchlebt, die Figur ist am Ende eine andere, als sie es zu Beginn war.¹⁹⁵

Würde man nach Forsters Definition die in *Angels and Demons* vorliegenden Figuren analysieren, würden wir Robert Langdon und Vittoria Vetra eindeutig zu den flachen Figuren zählen, da sie in der Geschichte keine Wandlung durchmachen und andererseits könnten sie auch zu den runden Figuren gezählt werden, da sie mit mehreren Eigenschaften beschrieben werden. Man könnte die Analyse mit diesen Kriterien weiter führen und würde auf nur eine einzige Figur treffen, welche wirklich als runde Figur eingeordnet werden könnte: der Camerlengo. Denn er macht

¹⁹⁴ Zitat nach E.M. Forster in: Bachorz, Stephanie: *Zur Analyse der Figuren*. In: Wenzel, Peter (Hrsg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2004. S. 57f.

¹⁹⁵ Vgl. Faulstich: *Grundkurs Filmanalyse*. S. 99f.

gewissermaßen eine Wandlung durch, indem er am Ende sein wahres Gesicht und seine wahren Absichten preisgeben muss.

Geht man nun von Faulstichs Definition von flachen und runden Figuren aus, weist Angels und Demons eine breite Palette an flachen Figuren auf: Maximilian Kohler, Kommandant Olivetti/Kommandant Richter, Pater Simeon, Kardinal Mortati/Strauss, Hauptmann Rocher, der Hashishin/Assassine usw.. All diese Figuren wären jede für sich ersetzbar und durch andere Figuren austauschbar. Es gibt nichts, was diese Figuren dermaßen einzigartig macht, dass man sie nicht ersetzen könnte. Obwohl die Grausamkeit und Perversität des Hashishin von Dan Brown wohl schwer zu überbieten wäre.

An runden Figuren – und hier erscheint wieder das Problem mit der persönlichkeitsmäßigen Veränderung – hätten wir unsere drei Hauptfiguren: Robert Langdon, Vittoria Vetra und den Camerlengo. Diese Bezeichnung wäre korrekt, würde man sich auf die Komplexität beschränken, da diese Figuren durch sehr viele verschiedene Charaktereigenschaften beschrieben werden, ihr Äußeres mit Details wiedergegeben wird und sie auch durch ihre Sprache ihren Charakter untermalen und die an uns gelieferten Informationen nur noch erweitern. Dann kommt aber das Problem der persönlichkeitsmäßigen Veränderung ins Spiel und wir stehen vor dem Problem, dass Robert Langdon und Vittoria Vetra in der Handlung keinerlei Veränderungen, respektive Wandlungen, erfahren. Robert Langdon ist am Beginn der smarte Kunsthistoriker, welcher sich für Kunst und Symbole interessiert und genau diese Person ist er am Ende auch. Mit dem einen Unterschied, dass er am Beginn durch fehlende Literatur nicht in der Lage war sein zweites Buch zur Illuminati Thematik abzuschließen und ihm das am Ende der Handlung durch den neuernannten Papst und die Übergabe eines Dokuments aus dem vatikanischen Archiv ermöglicht wird. Dies stellt allerdings eher eine Veränderung seiner Publikationssituation dar und in Folge dessen auch seiner finanziellen Situation, aber es hat nichts mit seiner Persönlichkeit zu tun. Auch Vittoria Vetra ist am Beginn die eingefleischte Wissenschaftlerin und ist dies auch noch am Ende. Die Geschehnisse der vergangenen 24 Stunden haben keine Veränderung ihrer Persönlichkeit herbeigeführt. Die einzige Veränderung, welche den beiden bei Dan Brown widerfährt, ist, dass sie am Beginn ohne Partner lebten und am Ende zusammen in einem Hotel sind, also gemeinsam mit einem Partner. Doch auch dies ändert nichts an ihrer Persönlichkeit und ihren Eigenschaften.

Anders verhält es sich beim Camerlengo, der am Beginn den Eindruck eines ruhigen, gelassenen Dieners der Kirche macht und dessen Kampfgeist bei Dan Brown langsam erwacht und die Veränderung des Mannes beginnt. Bei Ron Howard ist tatsächlich bis zuletzt nicht klar, dass wirklich der Camerlengo der Auftraggeber des Diebstahls und der

Morde war. Bei Dan Brown gibt es die eine oder andere Andeutung in diese Richtung. Was ihm in der Adaption vom Buch zum Film geblieben ist, ist seine aufmüpfige Art gegenüber seinen Vorgesetzten in der katholischen Kirche. Seit dem Tod des Papstes beginnt der Camerlengo sich gegen diese zu stellen. Er äußert unpassende Aussagen gegenüber Kardinal Mortati/Strauss und in seiner Rede vor dem Konklave macht er seinen Standpunkt klar, dass er für die katholische Kirche ist und gegen die Wissenschaft. Er sieht sich selbst als Bote einer neuen Kirche. Sein kämpferisches und zielsicheres Temperament erfährt seine volle Entfaltung nach der Brandmarkung durch Maximilian Kohler bei Dan Brown bzw. durch Kommandant Richter bei Ron Howard. Er steigt hinab in die Stadt der Toten, in die Nekropole, bringt den Behälter mit der Antimaterie an sich und fliegt diesen mit dem Helikopter weit hinauf in den Himmel über dem Vatikan. Besonders bei Dan Brown fällt die Veränderung am Camerlengo auf, nachdem er mit dem Fallschirm auf dem Balkon beim Petersdom gelandet ist, dort steht, mit weit ausgebreiteten Armen. Der zurückhaltende Diener der Kirche ist verschwunden und es erscheint ein Mann, welcher mit seinen Gesten ausdrückt: Seht her, ich bin euer Retter, ich bin euer wahrer Führer! In Ron Howards Verfilmung bleibt der Camerlengo bescheiden, übersteht seine Heldentat schwer verletzt und wird ohne derlei Selbstinszenierungen von den Menschen gehuldigt, von den Kardinälen als neuer Papst auserwählt.^{196,197}

Begrenzt Forstner die Analyse von Figuren auf die Unterscheidung zwischen flachen und runden Figuren, geht Pfister noch einen Schritt weiter und unterscheidet zwischen statischen oder dynamischen Figuren.¹⁹⁸

II.4.2.2 Statische und dynamische Figuren

Die Kategorisierung „statisch“ – „dynamisch“ geht auf die Auffächerung der forsterschen *flat or round*-Opposition nach Pfister zurück und richtet das Hauptaugenmerk auf die Entwicklung, welche eine Figur während einer Handlung durchläuft. Die Frage bezieht sich also nur auf die Veränderung, welche eine Figur durchmacht, bezogen auf ihren Charakter, ihre Handlungsweise, vielleicht sogar ihre Lebenseinstellung.¹⁹⁹

Die Unterscheidung zwischen statischen und dynamischen Figuren im Fall von *Angels and Demons* ist auf keinen Fall einfach. Betrachten wir Figuren wie Robert Langdon,

¹⁹⁶ Vgl. Brown: *Angels and Demons*.

¹⁹⁷ Vgl. Howard: *Angels and Demons*. DVD.

¹⁹⁸ Vgl. Zitat nach Pfister in: Bachorz: *Zur Analyse der Figuren*. S. 58f.

¹⁹⁹ Vgl. Bachorz: *Zur Analyse der Figuren*. S. 58.

Vittoria Vetra, dem Hashishin/Assassin und den Camerlengo – sowohl im literarischen Werk von Dan Brown als auch im Film von Ron Howard –, machen diese Figuren keinerlei Entwicklung durch und wären somit als statisch zu bezeichnen. Sie haben ihren gefestigten Charakter am Beginn der Handlung, ihre Handlungsweisen und ihre Weltanschauungen. Robert Langdon ist der ruhige Ermittler mit seinem Hang zur Symbologie, Vittoria Vetra hat ihr Leben der Forschung und Wissenschaft verschrieben, zweifelt etwas an den Vorstellungen und Mythen rund um die katholische Religion und der Camerlengo ist ein streng gläubiger Mann, welcher seine Kirche um jeden Preis schützen will. Am ehesten könnte man dem Camerlengo in Dan Browns Roman einen kleinen Hauch von dynamischem Verhalten in seiner Entwicklung anlasten. Er erscheint am Beginn der Handlung als ruhiger und gefasster Mann Gottes, welcher seine Kirche mit Gelassenheit und Sorgfalt schützen möchte. Nach seiner Brandmarkung könnte man ihm einen leichten Hauch von Wahnsinn unterstellen, wenn er behauptet, Gott habe mit ihm gesprochen und ihm mitgeteilt, wo die Antimaterie versteckt ist. Von dem ruhigen und gefassten Mann ist nur noch wenig übrig. Nach seiner Heldentat mit dem Helikopter und der Zerstörung der Antimaterie erscheint er als abgehoben und weist nichts mehr von seiner Gelassenheit auf. Auch bei der Zurredestellung im Konklave verliert er sämtliche Coolness und wird kämpferisch und auch ein wenig aggressiv.^{200,201}

Als dynamische Figuren könnte man unter Umständen Hauptmann Rocher und Kommandant Olivetti bei Dan Brown und Kommandant Richter bei Ron Howards Verfilmung sehen. Diese drei Figuren sehen am Beginn ihre Verpflichtung im Schutz der katholischen Führung, im Schutz des Papstes bzw. nach dessen Tod im Schutz des Camerlengo. Sie weisen einen hohen Grad an Pflichtbewusstsein und auch Gehorsam auf. Auch wenn der Kommandant – der Chef der Schweizergarde – in beiden Fällen keine gute Meinung vom Camerlengo hat, da er ihn für nicht würdig für das Amt des Vertreters des Papstes und als einfachen Priester sieht, folgt er dessen Anweisungen und zeugt ihm den angemessenen Respekt oder besser, er zeugt dem Amt des Vertreters des Papstes den angemessenen Respekt. Diese drei Figuren handeln am Ende immer noch im Interesse der Kirche, um diese vor einer Bedrohung zu schützen. Sie verhalten sich also immer noch auf die gleiche Art, wie am Beginn der Handlung. Also wären sie in Bezug auf das Ganze der Handlung statische Figuren. Bezieht man sich aber auf die Illuminati Handlung und die Figur des Camerlengo, ist eindeutig eine dynamische Entwicklung der handelnden Figuren zu erkennen. Denn zuerst zeigen sie dem Camerlengo gegenüber Respekt und den Willen zu gehorchen bzw. seinen Anweisungen Folge zu leisten. Nach der Erkenntnis, dass der Camerlengo hinter dem

²⁰⁰ Vgl. Brown: Angels and Demons.

²⁰¹ Vgl. Howard: Angels and Demons. DVD.

Diebstahl der Antimaterie, der Entführung und Ermordung der Preferiti steckt, wandelt sich ihre Einstellung gegenüber dem Camerlengo im Handumdrehen und sie handeln entsprechend ihrer Einstellung, die Kirche vor Gefahren zu schützen.^{202,203}

II.4.2.3 Mögliche Identifizierung mit Figuren

Identifikation setzt lt. Mikos voraus, dass man sich in eine Figur hineinversetzen kann. Die Identifikation entsteht durch den Vergleich oder der Feststellung von Übereinstimmungen mit anderen Personen. Sie richtet sich immer nach den sozialen Rollen, welche die jeweilige Figur in den einzelnen Handlungssequenzen übernimmt. Oft entsteht Identifizierung auch bei Figuren, welche verleugnete oder abgelehnte Qualitäten des Betrachteten aufweisen oder Gefühle und Wünsche der Zuschauer in sich tragen.²⁰⁴

Angels and Demons – egal ob in Buchform oder in der Form der Verfilmung – bietet recht wenige Figuren, mit welchen man sich identifizieren kann. Am ehesten bietet sich die Möglichkeit der Identifizierung bei der Figur von Robert Langdon. Er ist ein Mann, der sich der Wissenschaft verschrieben hat und aufgrund seines breiten Wissens erkennt, dass er nicht dazu bestimmt ist, an Gott zu glauben. Robert Langdons größtes Problem besteht wohl darin, dass er die Geschichte der Kirche kennt, ihre Entstehung und ihre Art und Weise, wie sie in der Vergangenheit Probleme gelöst hat und andere Meinungen gemeinsam mit deren Vertretern einfach ausgelöscht hat. Sein Wissen verbietet es ihm praktisch, an ein Wesen zu glauben, welches einfach alles erschaffen hat. Vittoria Vetra ergeht es ähnlich, da sie tatsächlich mit der Entstehung von Materie zu tun hat und selbst Antimaterie erzeugt hat, selbst eine Art Urknall hervorgerufen hat. Da sie erkennt, dass die Natur von sich aus (auch wenn der Mensch durch Forschung und teure Technik mitmischt) ein derartiges Phänomen wie Antimaterie hervorrufen kann, sträubt sich etwas in ihr, an ein Wesen wie Gott zu glauben.

Eine Identifizierung mit Figuren wie dem Camerlengo, Kardinal Mortati/Strauss, Pater Simeon, dem Kommandant der Schweizergarde oder vielleicht sogar dem Hauptmann der Garde erscheint mir als eher schwierig, da es sich wirklich um sehr gläubige Menschen handelt. Natürlich könnte man bei der Garde ein gewisses Maß an Verständnis und Identifizierung verspüren, wenn es für diese Figuren darum geht, ihre Kirche vor Gefahren zu schützen. Im Leben jedes Menschen gibt es etwas, was er um jeden Preis beschützen möchte. Im Falle dieser Figuren ist es eben die Kirche, deren

²⁰² Vgl. Brown: *Angels and Demons*.

²⁰³ Vgl. Howard: *Angels and Demons*. DVD.

²⁰⁴ Vgl. Mikos: *Film- und Fernsehanalyse*. S. 166f.

Führer, deren Ideologie. Sie sind von ihrer Haltung sehr überzeugt. Für wirklich gläubige Menschen könnte natürlich auch hier ein Maß an Identifizierung möglich sein.

In der Figur des Hashishin bzw. Assassin sehe ich absolut keine Möglichkeit der Identifizierung. Wenn überhaupt, dann eher bei Ron Howards Figur, da dieser ein „Gentleman-Killer“ ist und kein Wesen mit perversen, abnormalen Phantasien und Handlungen. Er ist ein Mann, welcher einen Auftrag gegen Geld erhalten hat, welchen er gewissenhaft und zur Zufriedenheit seines Auftraggebers ausführt. Er geht also verlässlich seiner Arbeit nach. Dennoch besteht keine Möglichkeit zur Identifizierung.

^{205,206}

II.4.3 Figurencharakterisierung

War man in der Differenzierung zwischen flachen und runden Figuren bzw. statischen und dynamischen Figuren erfolgreich, hat entschieden, ob eine Identifizierung mit einer Figur möglich ist oder nicht, kann man noch ein Stück weiter gehen und sich wirklich der Charakterisierung widmen.

Die Charakterisierung in der Literatur sieht zwei Möglichkeiten einer Figur Charaktereigenschaften zuzuweisen: Zum ersten durch das äußere Erscheinungsbild und zum zweiten durch die direkte Rede einer Figur bzw. deren Handlungen.²⁰⁷ Die Charakterisierung einer Figur im Film hingegen kann lt. Werner Faulstich auf drei verschiedene Arten erfolgen: durch die Selbstcharakterisierung (durch Reden, Handeln, Mimik, Gestik, Stimme, Sprache, Kleidung usw.), die Fremdcharakterisierung, wenn eine Figur eine andere Figur beschreibt oder vorstellt und somit beurteilt oder aber auch ein Negativurteil über eine Drittperson beisteuert, und drittens die Erzählercharakterisierung (durch Einstellungsgrößen, Perspektiven, durch Musik, Beleuchtung etc.).²⁰⁸ Wenn man diese Charakterisierungsmöglichkeiten der beiden Medien ansieht, dann besteht sehr wohl auch die Möglichkeit der Zuweisungen von Charaktereigenschaften durch den Erzähler in der Literatur. Im Folgenden wird analysiert, inwiefern eine Figur tatsächlich durch ihr Äußeres charakterisiert werden kann und schließlich wie sich Eigenschaften durch direkte Rede oder durch Handlungen manifestieren können.

²⁰⁵ Vgl. Brown: Angels and Demons.

²⁰⁶ Vgl. Howard: Angels and Demons. DVD.

²⁰⁷ Vgl. Zitat nach Rimmon-Kenan in: Bachorz: Zur Analyse der Figuren. S. 60f.

²⁰⁸ Vgl. Faulstich. Grundkurs Filmanalyse. S. 97ff.

II.4.3.1. Das äußere Erscheinungsbild von Figuren

Rimmon-Kenan unterscheidet bei Indizien zum äußeren Erscheinungsbild einer Figur „zwischen von der Figur beeinflussbaren (zB Kleidung) und nicht beeinflussbaren Faktoren (Augenfarbe, Körpergröße)“²⁰⁹. Demnach können Figuren ihren Charakter durch ihre Kleidung beeinflussen, aber auch diverse Charakterzüge gekonnt mit dieser verbergen. Kann man entscheiden, was man mit seiner Kleidung ausdrücken will, kann man Dinge wie seine Augenfarbe, seine Körpergröße, die typischen Merkmale eines Gesichtes (sieht man von Kontaktlinsen, Operationen usw. ab) nicht verändern, kann also nur schwer etwas vorspielen, was man nicht ist.

II.4.3.1.1 Das Erscheinungsbild von Robert Langdon

Beginnen wir die Analyse des Erscheinungsbildes von Robert Langdon mit dem ersten beschreibenden Absatz bei Dan Browns *Angels and Demons*. Dort heißt es:

Robert Langdon wandered barefoot through his deserted Massachusetts Victorian home and nursed his ritual insomnia remedy – a mug of steaming Nestlé’s Quik. The April moon filtered through the bay windows and played on the oriental carpets. Langdon’s colleagues often joked that his place looked more like an anthropology museum than a home. His shelves were packed with religious artifacts from around the world – an *ekuaba* from Ghana, a gold cross from Spain, a cycladic idol from the Aegean, and even a rare woven *boccus* from Borneo, a young warrior’s symbol of perpetual youth. As Langdon sat on his brass Maharishi’s chest and savored the warmth of the chocolate, the bay window caught his reflection.²¹⁰

Bis zu vorhergehenden Seite wissen wir, dass Robert Langdon Professor für religiöse Symbologie an der Harvard Universität ist, dass er drei Bücher geschrieben hat. Mehr erfahren wir nicht. Doch in dem zitierten Absatz teilt uns der Autor bereits mehr über seine Figur mit. Robert Langdon ist Kunsthistoriker und umgibt sich mit Gegenständen seiner Forschungen, mit Artefakten. Das leerstehende Haus weist darauf hin, dass dieser Mann es sehr gerne einfach, schlicht und unkompliziert hat. Die benannten Details seines Hauses, wie Erkerfenster, Orientteppiche, die Tatsache, dass wir es mit einem viktorianischen Haus zu tun haben, weisen darauf hin, dass es Robert Langdon finanziell sehr gut gehen muss, durch die Veröffentlichung seiner Bücher und seiner Lehrtätigkeit an der Universität von Harvard. Seine Mickey Mouse Uhr oder seine Gewohnheit, gegen Schlaflosigkeit heiße Schokolade – Nesquik – zu trinken, zeugt von

²⁰⁹ Zitat nach Rimmon-Kenan in: Bachorz: Zur Analyse der Figuren. S. 61.

²¹⁰ Brown: *Angels and Demons*. S. 2.

einer bodenständigen Art. Vielleicht sogar von der Angst, alt zu werden. Und durch diese kindlich angehauchten Dinge versucht er an seiner Jugend fest zu halten. Auch das Kriegersymbol als Zeichen der Jugend deutet auf diese Tatsache hin. Das Training in der Schwimmhalle der Universität wäre auch noch zu erwähnen: Täglich zieht Robert Langdon fünfzig Bahnen in dieser. Man könnte daraus schließen, dass Robert Langdon versucht, vor dem Alter davon zu schwimmen, dass er dem Alter entgehen möchte.²¹¹ Auch sein Kleidungsstil wäre ein Anhaltspunkt für diese Tatsache, wenn es in *Angels and Demons* heißt:

[...] a man caught between centuries. On weekends he could be seen lounging on the quad in blue jeans, discussing computer graphics or religious history with students; other times he could be spotted in his Harris tweed and paisley vest, photographed in the pages of upscale art magazines at museum openings where he had been asked to lecture.²¹²

Bewegt sich Robert Langdon in vertrautem Terrain, in seiner gewohnten Umgebung, versucht er an seiner Jugend festzuhalten. Wagt er sich allerdings aufgrund seiner Buchveröffentlichungen an die Öffentlichkeit, stellt er den noblen, erfahrenen Kunsthistoriker in feinsten Kleidern dar. Er wählt selbst seine Art und Weise, wie er den Menschen begegnet und dennoch entsteht der Verdacht, dass er zwar nach anhaltender Jugend strebt – durch das Training, kindliche Angewohnheiten, seine Kleidung –, aber dennoch nicht den Mut besitzt, auch gegenüber der Öffentlichkeit (sprich den Medien) diesen Wunsch nach Jugend nach außen zu tragen.

Bei Ron Howards *Angels and Demons* erfolgt die Einführung der Figur von Robert Langdon etwas direkter: Wir sehen ihn im Schwimmbad seine Bahnen ziehen, in einem Gespräch mit Claudio Vincenzo, wir erfahren, dass Langdon Professor ist. Für sein Alter ist sein Körper sehr gut in Form und auch um seine Fitness ist es sehr gut bestellt. Der weitere Weg der beiden Männer führt über den Campus von Harvard. Robert Langdon trägt eine Bluejeans, ein blaukariertes Hemd, eine braune Jacke, deren Stoff nicht erkennbar ist, es könnte Tweed sein oder aber auch Rauhleder. Wir befinden uns schließlich nicht in seinem Haus sondern in seinem Büro. Wir sehen Pokale auf dem Kaminsims im Hintergrund, auch einige Artefakte in einem Bücherregal, auf dem Fensterbrett. Sein Schreibtisch steht in einer Art Erker. Es handelt sich aber eindeutig nicht um sein Haus sondern „bloß“ um sein Büro am Campus. Dennoch weist der Raum Schlichtheit auf, Bodenständigkeit, auch eine Verliebtheit für besondere Gegenstände, andere Kulturen. Eine Verliebtheit in Symbole und deren Bedeutung. Zu guter Letzt sieht man Robert Langdons Schuhe: es sind eine Art Cowboystiefel, ebenso in

²¹¹ Vgl. Brown: *Angels and Demons*.

²¹² Ebd. S. 2.

Rauhleder. Auch hier wieder Anzeichen des Versuches, an der Jugend festzuhalten und einen jugendlichen Eindruck zu erzeugen. Als er sich schließlich im Helikopter in Richtung Vatikan befindet, trägt er ein dunkelbraunes Tweed-Sakko, darunter allerdings ein dunkelblaues Hemd, eine Krawatte. Er scheint sich dem Anlass entsprechend anzupassen.²¹³

II.4.3.1.2 Das Erscheinungsbild des Camerlengo

Bei Dan Brown findet sich in Kapitel 39 seines Buches eine ausführliche Beschreibung über den Camerlengo. Es ist wohl die ausführlichste und informationsreichste Figurenbeschreibung in seinem Buch. Dort heißt es:

The camerlengo was nothing like the images of frail, beatific old men Langdon usually imagined roaming the Vatican. He wore no rosary beads or pendants. No heavy robes. He was dressed instead in a simple black cassock that seemed to amplify the solidity of his substantial frame. He looked to be in his late-thirties, indeed a child by Vatican standards. He had a surprisingly handsome face, a swirl of coarse brown hair, and almost radiant green eyes that shone as if they were somehow fueled by the mysteries of the universe.²¹⁴

Dan Brown lässt bei seiner Beschreibung dieses Mannes kein Detail aus. Wir kennen seine Statur, seine Haarfarbe, seine Augenfarbe, wir kennen sogar sein Äußeres, wenn Brown schreibt, er wäre überraschend hübsch. Auch schafft der Autor einen Kontrast zur „alten, verstaubten Kirche“, wenn er schreibt, dass Langdon sich einen alten, gebrechlichen Mann in dieser Position erwartet hätte und nicht einen einfachen, jungen, durchaus attraktiven Priester.

Durch die detailgenaue Beschreibung von Dan Brown ist es zwar einfacher für Produzenten einen geeigneten Schauspieler für eine Verfilmung der Literatur zu finden, allerdings sind sie in ihrer Suche auch sehr eingeschränkt. Die Wahl von Ewan McGregor erscheint als die idealste Lösung, welche man sich vorstellen könnte: ein attraktiver, junger dynamischer Mann, welcher in seiner Soutane noch mehr an Ausdruck gewinnt. Durch seine ruhige, scheinbar sehr ausgeglichene Art stellt er genau den Camerlengo dar, den Dan Brown beschreibt.²¹⁵

II.4.3.1.3 Das Erscheinungsbild von Vittoria Vetra

²¹³ Vgl. Howard: Angels and Demons. DVD. Minute 00:09:07-00:14:20.

²¹⁴ Brown: Angels and Demons. S. 113.

²¹⁵ Vgl. Howard: Angels and Demons. DVD.

Vittoria Vetras Beschreibung setzt mit ihrem Erscheinen in Kapitel 14 ein. Durch den Autor erfahren wir, dass aus dem gelandeten Helikopter wasserdichte Seesäcke, Pressluftflaschen, Taucherausrüstungen usw. entladen werden. Vittoria Vetra beschäftigt sich mit den Zusammenhängen zwischen Biologie und Physik, so viel steht fest.²¹⁶

Kurz darauf sieht Robert Langdon Vittoria Vetra zum ersten Mal und Dan Brown beschreibt sie in seinem Buch folgendermaßen:

Descending from the chopper in her khaki shorts and white sleeveless top, Vittoria Vetra looked nothing like the bookish physicist he had expected. Lithe and graceful, she was tall with chestnut skin and long black hair that swirled in the backwind of the rotors. Her face was unmistakably Italian – not overly beautiful, but possessing full, earthy features that even at twenty yards seemed to exude a raw sensuality. As the air currents buffeted her body, her clothes clung, accentuating her slender torso and small breasts.²¹⁷

In Vittoria Vetra haben wir – beziehen wir uns auf ihren Kleidungsstil und ihre Art, ihr Wesen nach außen zu tragen – den perfekten Kontrast zu Robert Langdon: Denn Dan Browns Vittoria Vetra kümmert sich wenig darum, was andere von ihr halten. Sie trägt jene Kleidung, in welcher sie sich wohlfühlt, welche den momentanen Zweck erfüllt. In Kapitel 31 erhalten wir den Hinweis, dass sie keine Zeit gefunden hat, sich umzuziehen und dass sie immer noch die kurze Khakihose und das ärmellose Top trägt, als sie sich mit Robert Langdon im Flugzeug in Richtung Rom befindet. Ein Kapitel später befinden sie sich auf direktem Weg in den Vatikan, hier gerät Vittoria Vetra zum ersten Mal mit einem Mann der Schweizergarde in Konflikt, da dieser protestiert, weil im Vatikan keine kurzen Hosen erlaubt wären. Vier Kapitel weiter wird das Problem erneut angesprochen, wenn zwei Männer der Schweizergarde Vittoria Vetra den Weg hinein in den Vatikan versperren, da sie diese kurzen Hosen trägt. Vittoria ist dies allerdings vollkommen egal. Sie hatten sich sehr beeilt, von Genf nach Rom zu kommen, es war keine Zeit geblieben, um sich umzuziehen. Sie bleibt ihrem Standpunkt treu und verteidigt ihr Äußeres. Auch in dieser Hinsicht unterscheidet sie sich von Robert Langdon.²¹⁸

Bei Ron Howard wird Vittoria Vetra vollkommen anders dargestellt: Wir haben es hier im CERN Institut mit einer schlanken, dunkelhaarigen Frau mit hochgestecktem Haar zu tun, die den weißen Kittel eines Forschers trägt, eine schwarze Hose, hohe schwarze Schuhe. Sie ist ihrer Arbeit entsprechend gekleidet und entspricht auf alle Fälle dem Bild, welches man sich von einer Teilchenphysikerin macht. Auch wenn sie eventuell

²¹⁶ Vgl. Brown: Angels and Demons.

²¹⁷ Ebd. S. 39.

²¹⁸ Vgl. Ebd.

etwas attraktiver ist, als jenes vorgefertigte Bild einer Forscherin. Um Minute 17 sehen wir sie wieder im Hauptquartier der Schweizergarde. Sie trägt einen schwarzen Rock, welcher bis zu ihrem Knie reicht, eine enge schwarze Bluse, eine schwarze, blickdichte Strumpfhose, hohe schwarze Schuhe, ihr langes schwarzes Haar trägt sie offen. Dan Browns Figur der Vittoria Vetra gibt niemanden einen Anlass dazu, etwas an ihr oder ihrer Kleidung aussetzen zu können.²¹⁹

II.4.3.1.4 Das Erscheinungsbild des Hashishin/Assassin

Dan Brown spart bei der Beschreibung seines Hashishin mit Worten. Nur wenig erfahren wir über seine Erscheinung, sein Äußeres. Wir erfahren, dass es sich bei dem Mann um einen dunkelhäutigen Mann arabischer Abstammung handelt. Dan Brown deutet an, dass es eine Stärke des Hashishin ist, sich durch Kleidung anzupassen, zu verkleiden und etwas zu spielen bzw. darzustellen, was er nicht ist. Der Autor beschreibt, dass Kardinal Baggia schwören hätte können, in dem düsteren Schwarz der Augen des Hashishin die Hölle selbst sehen zu können. Doch mehr erfahren wir aus dem literarischen Text zum Erscheinungsbild des Hashishin nicht.²²⁰

Ron Howard nimmt diese wenigen Worte der Beschreibung und formt den perfekten Gentleman. In der Literaturverfilmung *Angels and Demons* sehen wir den Dieb der Antimaterie bzw. den Entführer der Preferiti zum ersten Mal bei Minute 32. Wir sehen einen Mann in einem braunen Anzug, darunter trägt er ein blaues Hemd, sitzt auf einem Stuhl in einem von der Sonne schwach beleuchteten Raum und bereitet sich mit einem Tee eine Tasse Tee zu. Er trägt eine Brille, folgt konzentriert dem Vorgang einer Überweisung auf einem kleinen Laptop. Er macht einen ruhigen, gefassten, kontrollierten Eindruck. Er wirkt sehr gepflegt und zielsicher, ohne Reue und Mitgefühl. Auch in der Kleidung eines katholischen Priesters stellt unser Mörder eine doch überzeugende, ansprechende, teilweise attraktive Erscheinung dar. Die Rolle des Priesters würde man ihm sofort abnehmen. Auch später als Mitglied der vatikanischen Polizei in der Kirche Santa Maria della Vittoria macht er einen sehr überzeugenden Eindruck. Ein Mann, der in viele Rollen schlüpfen kann, ein sehr sportlicher und dynamischer Mann.²²¹

²¹⁹ Vgl. Howard: *Angels and Demons*. DVD. Minute 00:03:45-00:28:00.

²²⁰ Vgl. Brown: *Angels and Demons*.

²²¹ Vgl. Howard: *Angels and Demons*. DVD.

Man sieht also, dass durch beschreibende Worte vieles über das äußere Erscheinungsbild einer Figur gesagt werden kann, dass der Film hier allerdings eindeutig überlegen ist, da er nicht auf die Vorstellungskraft des Zusehers angewiesen ist, er beseitigt diese Hürde sozusagen. Doch die Grenze der filmischen Umsetzung von charakteristischen Beschreibungen liegt bei tatsächlichen Charaktereigenschaften oder Dingen an einer Figur, welche mit ihrer Vergangenheit zusammenhängen, die wir nicht kennen, nicht verstehen. Dazu benötigt man zusätzliche Informationen, welche durch direkte Rede oder die Darstellung von Handlungen angeboten werden können.

II.4.3.2 Charakterisierung durch direkte Rede und Handlung

Bei der Analyse des Charakters einer Figur bietet sich eine Unterteilung in direkter und indirekter Charakterisierung an. Nach Rimmon-Kenan unterscheiden sich diese beiden Arten dadurch, dass bei der direkten Charakterisierung die Figur selbst Hinweise zur Analyse liefert, durch direkte Rede, Handlungen oder dass der Erzähler direkt Hinweise auf die Figur gibt. Bei der indirekten Charakterisierung erfährt man Details zur Figur, welche der Urteilsbildung dienen, durch eingestreute Hinweise, also eher durch das Lesen zwischen den Zeilen.²²²

Bei der Charakterisierung durch die direkte Rede steht nicht nur die Art und Weise im Vordergrund, wie etwas geäußert wird, sondern auch der Inhalt dessen, was gesagt wird. Oft sagen Dinge, welche eine Figur über eine andere behauptet, mehr über die beschreibende Figur selbst aus, als über die Beschriebene.²²³

Im Folgenden werden einzelne Szenen aus Dan Browns Roman *Angels and Demons* als Analyseobjekte herangezogen, welche Details über die Figuren offenbaren bzw. auf deren Charakter. Bei vielen dieser Beispiele gibt es ähnliche Erscheinungen in Ron Howards Verfilmung. Doch die Beschreibungen von Figuren durch die direkte Rede taucht in der filmischen Adaption weniger häufig auf, als dies im Buch der Fall ist. Besonders jene direkte Rede, in welcher eine Figur eine andere beschreibt, kommt so gut wie gar nicht im Film vor. Eher kann aus dem gesprochenen Wort der Figuren etwas über deren Charakter geschlossen werden oder auch wie eine Figur mit einer anderen spricht. Dies zeugt von der Meinung, welche die sprechende Figur von der zuhörenden Figur vertritt. Hinweise auf den Charakter einer Figur finden wir im Film eher in Gesten und mimischen Ausdrücken derselben oder eben durch die Handlungen, welche sie ausführen.

²²² Vgl. Zitat nach Rimmon-Kenan in: Bachorz: Zur Analyse der Figuren. S.60.

²²³ Vgl. Ebd. S. 60f.

Das erste und meines Erachtens passendste Beispiel bei Dan Browns *Angels and Demons* zur Charakterisierung einer Figur durch direkte Rede, gefolgt von Hinweisen auf seine Vergangenheit, bezieht sich auf Robert Langdon, beginnend mit Vittoria Vetra, welche eine Bemerkung über Robert Langdons eher kindliches Gemüt äußert:

‚Little old for cartoons, aren’t you?’ Vittoria asked, without opening her eyes. ‚I’m sorry?’ ‚Your wristwatch. I saw it on the plane.’ Langdon flushed slightly. He was accustomed to having to defend his timepiece. The collector’s edition Mickey Mouse watch had been a childhood gift from his parents. [...] When Langdon’s students questioned his fashion sense, he told them he wore Mickey as a daily reminder to stay young at heart.²²⁴

Abgesehen davon, dass wir Vittoria Vetras Gelassenheit und irgendwie auch Gleichgültigkeit gegenüber Robert Langdon aus ihrer Frage herauslesen können, finden wir auch hier wieder – nach der Analyse von Robert Langdons Versuch durch seine Kleidung jünger zu wirken als er ist und mit Sport dem Alterungsprozess entgegen zu wirken – das Motiv des Strebens nach anhaltender Jugend. Das Geschenk aus Kindertagen soll ihn im Herzen jung halten.

Im weiteren Verlauf des Buches wird auf weitere Charakterisierungen von Robert Langdon durch direkte Rede verzichtet. Soll etwas zu Robert Langdons Charakter ergänzt werden, geschieht dies zwischen den Zeilen. Nur durch Zusammenhänge und durch Robert Langdons Handlungen kann schließlich auf seinen Charakter geschlossen werden.

Bei Ron Howards *Angels and Demons* wird vieles, was der Charakterisierung der Figur von Robert Langdon dienen wird, dem schauspielerischen Talent von Tom Hanks überlassen und wie dieser durch Mimik, Gestik, Sprache und Verhalten die entscheidenden Eigenschaften von Robert Langdon übermittelt: Entschlossenheit, Belesenheit, Intelligenz, Beharrlichkeit, Ehrlichkeit, Vorsicht gegenüber fremden Dingen, Interesse gegenüber Neuem und natürlich das krampfhaft Verdrängen der Tatsache, dass er älter wird.

Die erste beschreibende Funktion erfüllt eine direkte Rede bei Dan Brown in Bezug auf Vittoria Vetra in Kapitel 14, wo Direktor Maximilian Kohler äußert:

‚Ms Vetra is a woman of tremendous personal strength,’ Kohler said, seeming to sense Langdon’s captivation. ‚She spends months at a time working in dangerous ecological systems. She is a strict vegetarian and CERN’s resident guru of Hatha yoga.’²²⁵

²²⁴ Brown: *Angels and Demons*. S. 89.

²²⁵ Ebd. S. 39.

Die Sache mit der beeindruckenden Ausstrahlung wurde von Dan Brown zuvor in einer ausführlichen Beschreibung des äußeren Erscheinungsbildes von Vittoria Vetra bereits angedeutet. Dass sie dermaßen viel Zeit in „gefährdeten Ökosystemen“ verbringt, erklärt vielleicht auch diese lockere Art und dieser doch eher sportliche Kleidungsstil der Forscherin, welche sie im Buch von Dan Brown an den Tag legt.

Auch Hinweise durch Gedanken von Figuren werden bei Dan Brown angewandt, wenn zum Beispiel Vittoria Vetra und Robert Langdon in der Kirche Santa Maria del Popolo nach der Chigi Kapelle suchen und Vittoria Vetra denkt: *I'm the one who lost my father. I'm the one who helped build a weapon of mass destruction. This guy's kneecaps are mine...*²²⁶ Hier verschaffen sich wieder Rachegeplüste Luft, Rachegeplüste, welche Vittoria Vetra verständlicher Weise in sich trägt, welche sie aber auch etwas unvorsichtig werden lassen.

Bei Ron Howards *Angels and Demons* ist Vittoria Vetra scheinbar mehr daran interessiert, ihren Behälter mit der Antimaterie zu finden und Robert Langdon zu unterstützen, als den Assassin zur Strecke zu bringen. Erst in der letzten Szene, in welcher der Assassin mit einer der anderen Figuren in Aktion tritt, äußert sie voller Abscheu, Hass und tiefster Verletztheit, als der Assasine ihr auftragt, ihr Handy in das Feuer zu werfen: „Mörderer.“²²⁷ Bei Ron Howard äußert sie ein einziges Wort, in welchem man ihre Abscheu gegenüber diesem Mann spürt. Man spürt, wie verletzt sie ist, durch seine Tat, den Mord an ihrem Forschungspartner Silvano Bentivoglio. Ron Howard benötigt nur ein Wort, wofür Dan Brown mehrere Seiten benötigt und schließlich auch die Beteiligung Vittoria Vetras am Mord am Assassin durch Robert Langdon in der Engelsburg.

Dan Browns Camerlengo tätigt oft Aussagen, welche seinen eigenen Charakter beschreiben, Meinungen über ihn unterstützen bzw. verstärken. ZB, wenn er sich an Robert Langdon richtet, mit den Worten: ‚Mr Langdon, I am prepared to give my life tonight, quite literally, to save this church.‘²²⁸ Damit untermalt er seine Willensstärke, seinen Willen, *seiner* Kirche vor jeder Bedrohung – und wenn sie auch von innen kommt – zu beschützen und gegen jeden Feind zu verteidigen. Doch er würde nicht nur sein eigenes Leben geben, sondern ist auch dazu bereit, das Leben anderer zu riskieren und zu opfern, wenn es dem Wohl *seiner* Kirche dient.

²²⁶ Brown: *Angels and Demons*. S. 206.

²²⁷ Howard: *Angels and Demons*. DVD. Minute 01:35:10ff.

²²⁸ Brown: *Angels and Demons*. S. 136.

Dan Browns Figuren – besonders jene, welche mit der katholischen Kirche, dem Vatikan und der Schweizergarde zu tun haben, scheinen mit einer Überdosis an Selbstbewusstsein ausgestattet zu sein und neigen zur extremen Selbstüberschätzung. Bevor der Camerlengo das Konklave besiegelt, beschreibt Dan Brown:

Inside, every head turned. The camerlengo gazed out at the black robes and red sashes before him. He understood what God's plans for him were. The fate of the church had been placed in his hands.²²⁹

Durch beschreibende Hinweise wird der Charakter des Camerlengo nur noch mehr geformt und gegenüber dem Leser gefestigt. Dieser Mann hat nichts Böses vor, er möchte nur *seine* Kirche schützen. Hier finden wir eine sehr starke Identifizierung, genau wie bei Kommandant Olivetti bzw. Ron Howards Kommandant Richter.

Bei Ron Howard äußert Kommandant Richter folgenderweise seine Meinung über den Camerlengo: „The camerlengo is just a priest here, the former pope's chamberlain.“²³⁰ Abgesehen von der Art der Aussage, dass der Camerlengo nur als ein gewöhnlicher Priester gilt und zuvor der Kammerdiener des Papstes gewesen war, unterstützt der Darsteller von Kommandant Richter durch seine Mimik und seine Tonlage die Darbietung seine Meinung über den Camerlengo. Und auch die Tatsache, dass es sich bei Il Camerlengo wirklich bloß um einen gewöhnlichen Priester handelt, einen Günstling des Papstes.

Ein regelrechter Anfall von Selbstüberschätzung oder besser Überbewertung auf Seiten Kommandant Olivettis bei Dan Brown wird auf Seite 246 deutlich, wenn dieser aufgebracht gegenüber Vittoria Vetra äußert:

„Until these numbers count down? Until Vatican City disappears? Believe me, I do not take kindly to people tampering with my security system. Nor do I like mechanical contraptions apperaring mysteriously inside my walls. I am concerned. It is my job to be concerned. But what you have told me here is unacceptable.“²³¹

An meinem Sicherheitssystem, in meinen Mauern ... Auch wenn Kommandant Olivetti der Chef der Schweizergarde ist, gehört ihm doch noch lange nicht das Umfeld, in welchem er arbeitet. Er identifiziert sich selbst sehr stark mit seinem Arbeitsplatz. Er fühlt sich seiner Kirche verpflichtet, macht dies deutlich, wenn er an seine vorherige Aussage anschließt: „I am a sworn defendant of the Catholic Curch.“²³² Er würde alles dafür tun, um seine Kirche zu verteidigen, um sie vor Gefahren zu schützen.

²²⁹ Brown: Angels and Demons. S. 146.

²³⁰ Howard: Angels and Demons. DVD. Minute 00:22:40ff.

²³¹ Brown: Angels and Demons. S. 104.

²³² Ebd. S. 105.

So hart und taff Kommandant Olivetti jedoch erscheint, ist er nicht. Er ist nicht unantastbar und über allem erhaben. Denn gegenüber dem Camerlengo, auch wenn er eine schlechte Meinung von diesem hat, ist er untergeben und gehorsam. Ihm gegenüber ist er nachgiebig und kleinlaut. Nichts ist mehr da von dieser bestimmten und ablehnenden Art, welche er gegenüber Robert Langdon und Vittoria Vetra an den Tag gelegt hat. Während dem Telefongespräch, welches der Hashishin mit dem Camerlengo führt, äußert der Entführer:

„Your officer has not yet informed you? How sinful. No surprise. Such pride. I imagine the disgrace of telling you the truth... that four cardinals he had sworn to protect seem to have disappeared...“²³³

Auch diese Aussage zeugt wieder von dem, was bereits ersichtlich ist: Kommandant Olivetti ist äußerst stolz und will sich selbst nicht eingestehen, dass er versagt hat. Er schämt sich dafür, offen zu legen, dass er die Entführung der vier Kardinäle nicht verhindern konnte.

Bei Ron Howard wird die Wirkung von Kommandant Richter verstärkt durch die mimischen Raffinessen des Darstellers, durch seine ruhige, dunkle Stimme und seinen Reaktionen auf seine Umwelt.

Dan Browns Hashishin gehört zu einer Kategorie von Figuren, welche durch ihre Handlungen ihren Charakter untermalen oder besser darstellen. Auch Ron Howard übernimmt diese Art der Definition seines Antagonisten. Stellt Dan Brown seinen Killer als triebgesteuert und mit pervers angehauchten Tendenzen dar, hat Ron Howard aus diesem eine Art Gentleman gemacht. Der Hashishin folgt seinem Auftrag, er hat Vetra ermordet, die Antimaterie gestohlen, sie seinem Auftraggeber ausgehändigt, die Preferiti entführt. Als Belohnung für seine für ihn glorreichen Taten gönnt er sich eine Prostituierte und richtet diese übel zu. Für ihn sind Frauen Werkzeuge und Gegenstände, die man zu seinem eigenen Vorteil benutzen kann, aber keinesfalls gleichwertige Menschen. Dan Browns Mörder entführt Vittoria Vetra, mit dem Plan sie später zu vergewaltigen, wenn er all seine Aufträge erfüllt hätte, und er versucht krampfhaft Robert Langdon zuerst in der Kirche Santa Maria della Vittoria, später im Vier-Ströme-Brunnen zu ermorden. Ironischerweise wird der mehrfache Mörder am Ende selbst in der Engelsburg durch Robert Langdon und Vittoria Vetra hingerichtet.²³⁴

Bei Ron Howard haben wir es mit einem gelassenen Mann zu tun, gut gekleidet, auch von arabischer Abstammung, durchaus attraktiv und gepflegt, im Gegensatz zu Dan

²³³ Brown: Angels and Demons. S. 120.

²³⁴ Vgl. Ebd.

Browns Bösewicht. Der Assassin von Ron Howard agiert ruhig und kontrolliert. Er trinkt Tee, während er den Eingang der zweiten Überweisung auf seinem Laptop beobachtet und tritt mit seiner Teetasse schließlich zu den Zellen der vier Preferiti, heizt das erste Brandzeichen an und spricht ruhig mit dem ersten Kardinal. Am Petersplatz verhält er sich ebenfalls ruhig und gelassen, taucht hier in der Verkleidung eines katholischen Priesters auf. Selbst in der Kirche Santa Maria della Vittoria, als er angeschossen wird, bleibt er ruhig und gefasst, erschießt kühl die römischen Polizisten und die Mitglieder der vatikanischen Polizei. Er verschont Robert Langdon, was von seinem Anstand und Sinn für Gerechtigkeit zeugt: Sein Auftrag ist es, die Kardinäle zu töten. Die Männer der Polizei haben auf ihn geschossen und sich ihm bewaffnet in den Weg gestellt. Robert Langdon ist unbewaffnet und somit verschont der Assassin den Kunsthistoriker.²³⁵

II.4.4 Figurenhandlungsmodelle

Lt. Algirdas J. Greimas lassen sich sechs Kategorien von Aktanten unterscheiden, welche unterschiedliche Rollen in Handlungen spielen können: das Subjekt, das Objekt, der Adressat, der Opponent, der Schiedsrichter und der Helfer. Für gewöhnlich liegt ein Subjekt vor, das ein Objekt begehrt, welches für den Adressat bestimmt ist. Der Opponent stellt sich zwischen Subjekt und Objekt, meist der Bösewicht. Der Schiedsrichter entscheidet über den Ausgang dieses Konfliktes und der Helfer hilft dem Subjekt, kann direkt eingreifen um zu helfen.²³⁶

Zunächst möchte ich auf die Rolle des Subjektes eingehen: Das Subjekt wäre jene Figur, welche das Objekt begehrt, also in Form einer Prinzessin oder eines Abstraktums wie zB Macht. Das Subjekt ist im vorliegenden Fall eindeutig Robert Langdon, dieser strebt nach dem Objekt – den Illuminati. Er möchte die Illuminati aufspüren und dem Vatikan liefern. Gewisserweise will er auch sein Wissen über die Illuminati erweitern. Das Objekt, wie bereits erwähnt, stellen für mich die Illuminati da.

Beim Aktanten des Adressaten wird es etwas komplizierter, denn der Adressat ist derjenige, für den das Objekt bestimmt ist. Die Illuminati sind allerdings nicht für Robert Langdon bestimmt, diese Feststellung aufgrund der Tatsache, dass der Adressat üblicherweise mit der Rolle des Subjekts zusammen fällt. Meines Erachtens ist der Adressat im Fall von *Angels and Demons* der Vatikan bzw. die katholische Kirche: Die

²³⁵ Vgl. Howard: *Angels and Demons*. DVD.

²³⁶ Vgl. Zitat nach Algirdas J. Greimas in Bachorz: *Zur Analyse der Figuren*. S. 54ff.

Machenschaften der Illuminati sind für die Kirche bestimmt, um diese in ihren Grundfesten zu erschüttern, zu spalten und schließlich zu vernichten.

Der Opponent allerdings ist wieder leicht zu beschreiben: Im Vordergrund steht der Hashishin bzw. der Assassin, welcher zwischen Robert Langdon und der Erreichung seines Zieles steht. Er ist immer einen Hauch schneller als Robert Langdon. Auch den Camerlengo könnte man als Opponenten bezeichnen, allerdings als nicht sichtbaren, denn er unterstützt Robert Langdon in seinen Untersuchungen, er hilft ihm bei der Suche nach der Antimaterie und dennoch ist er der Auftraggeber des Killers.

Den Schiedsrichter zu benennen erweist sich als zweites Problem der Bestimmung der Aktanten. Der Schiedsrichter entscheidet den Konflikt, kann sich gegen den Helden und für den Opponenten entscheiden. Geht man von dieser Tatsache aus, dann könnte man die Zeit als Schiedsrichter sehen: Der Assassin ist Robert Langdon immer um eine Nasenlänge voraus: Bei der Tat in Santa Maria del Popolo ist er nicht sichtbar, am Petersplatz bringt er den Kardinal gerade zum Obelisken, als die vatikanische Polizei und Robert Langdon bereits nach ihm suchen, in Santa Maria della Vittoria treffen die beiden aufeinander, am Vier-Ströme-Brunnen muss Robert Langdon zusehen, wie die beiden Polizisten erschossen und der Kardinal in den Brunnen gestoßen wird. Man könnte auch sagen, dass der Schiedsrichter in Form der Zeit anfänglich gegen Robert Langdon und für den Assassin arbeitet, in dem er ihm Zeit verschafft. Doch im Laufe der Handlung wendet sich das Blatt für Robert Langdon und er gewinnt bei jedem Tatort etwas Zeit hinzu.

An Helfern hat *Angels and Demons* einige zu bieten: Vittoria Vetra, Ernesto Olivetti und auch der Camerlengo. Vittoria Vetra als Helfer ist verständlich und wird keine gegenteiligen Meinungen wecken: Sie hilft Robert Langdon im Archiv bei der Suche des ersten Hinweises, sie entwendet das Dokument, um ihnen Zeit zu verschaffen, sie hilft ihm bei der weiteren Suche nach Hinweisen, sie gibt den Anstoß, den Schreibtisch von Kommandant Richter zu öffnen und schließlich die Videoaufzeichnungen zu finden. Ernesto Olivetti glaubt Robert Langdon und folgt seinen Hinweisen. Er verschweigt, dass Vittoria Vetra ein Dokument aus dem Archiv entwendet hat. Olivetti handelt instinktiv und hilft Robert Langdon bei der Suche. Leider findet er sein Ende in der Kirche Santa Maria della Vittoria, wo er vom Opponent – dem Assassin – erschossen wird. Der Camerlengo stellt sowohl einen Helfer des Subjekts (Robert Langdon) dar, als auch jenen des Opponenten (Assassin): Der Camerlengo erteilt Robert Langdon das Recht, die Archive zu betreten, er gestattet die Ermittlungen, unterstützt diese, er äußert einzelne Hinweise und unterstützt das Fortschreiten der Ermittlungen. Jedoch zögert er gekonnt die Zeit am Beginn, vor dem ersten Mord, etwas hinaus, er lenkt stets den Verdacht um. Er hat dem Assassin Zugang zum Vatikan verschafft, ihm die Preferiti

ausgeliefert. Er überweist dem Opponenten Geld um ihn zu kaufen bzw. zu unterstützen.^{237,238}

II.4.5 Figurenkonstellation

Bei Hickethier heißt es: „Die Figuren innerhalb eines Films bilden ein Geflecht, eine Konstellation, in der sie durch ihre Ausstattung mit Eigenschaften und Handlungsmöglichkeiten [...] funktional gegeneinander gesetzt sind.“²³⁹ Hierzu zählen für Hickethier neben den Haupt- und Nebenfiguren natürlich auch die Statisten. Eine Figurenkonstellation ist allerdings kein statisches Phänomen, sondern verhält sich im Laufe eines Filmes dynamisch. Figuren sind mit unterschiedlichen Merkmalen und Verhaltensmerkmalen gekennzeichnet und werden durch diese oft in Opposition mit einer weiteren Figur gesetzt. Figuren können das Geschehen vorantreiben, einer Figur helfen oder behindern, je nachdem, auf welche Art eine Figur handelt, werden unterschiedliche Oppositionen gebildet. Meist entstehen äußere Konflikte zwischen Figuren oder aber auch ein sogenannter innerer Konflikt, welchen eine Figur mit sich selbst auszutragen hat.²⁴⁰

Hickethier unterscheidet vier mögliche Figurenkonstellationen, welche sich aus der Anzahl der Protagonisten ergeben: die Geschichte des einzelnen Helden, den Beziehungskonflikt zwischen zwei Personen, eine Dreiecksgeschichte und den Vierpersonenkonflikt. Der Held steht im Kampf alleine seinem Gegenspieler (Umwelt, Einzelperson etc.) gegenüber. Für ihn sind andere Figuren bloß Auslöser oder Stichwortgeber für weitere Konstellationen. Beim Beziehungskonflikt handelt es sich um eine Geschichte von Liebe, Trennung, einer Ehe oder aufgrund von Schicksalen verbundener Personen. Hickethier nennt hier speziell die duale Figurenkonstruktion, bei welcher Verhaltenseigenschaften auf zwei Figuren aufgeteilt werden, um eine größere Variation von Handlungsmöglichkeiten zu schaffen. Dreiecksgeschichten behandeln Beziehungskonflikte, meistens stehen hier drei Männer oder drei Frauen im Mittelpunkt der Handlung oder um eine existierende Beziehung, in welcher eine Drittperson einbricht. Der Vierpersonenkonflikt bezieht sich schließlich auf Konflikte, an welchem mehrere Protagonisten beteiligt sind. Egal um welche Art von Konstellation es sich handelt, Figuren können stets aktiv oder passiv daran beteiligt sein. Durch die

²³⁷ Vgl. Brown: Angels and Demons.

²³⁸ Vgl. Howard: Angels and Demons. DVD.

²³⁹ Hickethier: Film- und Fernsehanalyse. S. 123.

²⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 124ff.

Handlungen der einzelnen Figuren lassen sich Veränderungen bzw. Entwicklungsprozesse beobachten.²⁴¹

II.4.6 Figurentransport zwischen Literatur und Film

Ron Howard hat bei seiner Verfilmung eine Veränderung des Handlungsablaufes getätigt, besonders am Beginn und auch bei Robert Langdons Ermittlungen. Für ihn war es scheinbar notwendig, Figuren zu streichen, zu erweitern oder zu verändern oder sogar mit einem anderen Namen zu versehen, um den Veränderungen der Handlungen gerecht zu werden. Durch die Anpassung der Figuren an das Handlungsgerüst ist es möglich, ein zusammengefügt Ganzes zu erschaffen.

Ron Howard übernimmt für seine Verfilmung *Angels and Demons* von Dan Browns gleichnamigen Buch nur drei Figuren. An dieser Stelle könnte nun der Einwand geäußert werden, dass Ron Howard viel mehr Figuren von Dan Brown übernimmt. Das ist korrekt, aber nur diese drei Figuren werden sowohl in den Grundzügen ihres Charakters, ihres Äußeren und ihren Handlungen (beinahe) eins zu eins übernommen, nämlich die Hauptfiguren: Robert Langdon, Vittoria Vetra und der Camerlengo. Diese Figuren behalten auch ihre Namen aus der Vorlage, was in dieser Literaturverfilmung eine Seltenheit ist. Diese drei Figuren werden, wie bereits erwähnt, Inhalt meiner nachfolgenden Figurenanalyse sein, zuzüglich der Figur des Hashishin/Assassin, welcher meines Erachtens eine eigene Analyse verdient und zwar aufgrund der Wandlung, die diese Figur im Zuge der Adaption durchlaufen hat, obwohl er meines Erachtens nicht zu den Hauptfiguren gezählt werden kann. Doch zunächst soll das Hauptaugenmerk auf jene Figuren gerichtet sein, nämlich der Nebenfiguren, welche die Adaption vom Buch von Dan Brown in den Film von Ron Howard „überlebt“ haben. Betrachtet man die Figurenanhäufung, kann man die auftretenden Figuren in zwei Unterkategorien einteilen: Figuren, welche sich mit der Antimaterie beschäftigen – speziell im CERN Institut – und Figuren, die mit dem Vatikan zu tun haben – Mitglieder der katholischen Kirche, die Schweizergarde. Bei genauerer Analyse ist noch eine dritte Gruppe bei Dan Brown zu erkennen: zwei Figuren, welche den Medien angehören.

II.4.2.1 Figuren rund um die Antimaterie

Bei Dan Brown beginnt die Handlung direkt mit dem Mord an Leonardo Vetra, dem Vater von Vittoria Vetra im CERN Institut. Er und seine (Adoptiv-)Tochter Vittoria haben mit Antimaterie geforscht und auch die Antimaterie-Probe erzeugt. Brown wählt den

²⁴¹ Vgl. Hickethier: Film- und Fernsehanalyse. S. 124f.

Forscher als erstes Opfer der Illuminati. Er hat für die Handlung des Films drei Bedeutungen: Er hat die Antimaterie erzeugt, er trägt das erste Brandzeichen (Illuminati) auf seiner Brust und er ist der Grund für Vittorias Hass gegenüber dem Hashishin. Leonardo Vetra ist katholischer Priester und hat gleichzeitig Forschungen am CERN Institut betrieben, um den Beweis zu erbringen, dass so etwas wie das Gott-Partikel existiert.²⁴² Ron Howard verzichtet auf die Geschichte der Adoption (Leonardo Vetra hat Vittoria adoptiert) und stellt Vittoria Vetra den Priester bzw. Physiker Silvano Bentivoglio zur Seite. Der Mann ist sich über die Macht des Gegenstandes bewusst, den er erschaffen hat: jene der Antimaterie. Bentivoglio zeigt Anzeichen von Ehrfurcht gegenüber dieser zerstörerischen Macht. Im Späteren erfahren wir, dass er eine Audienz beim Papst hatte, in welcher er mit diesem über das Gott-Partikel gesprochen hatte und überraschenderweise großes Interesse beim Papst geweckt hat, da dieser der neuen Wissenschaft sehr offen gegenüberstand.²⁴³

Diesen Part – die Audienz beim Papst – übernimmt bei Dan Brown allerdings Maximilian Kohler, Teilchenphysiker und gleichzeitig Direktor des CERN Instituts, welcher mit Robert Langdon auch die Handlung des Buches einleitet. Er wird als gebrechlicher alter Mann dargestellt, der von seinem Körper dazu gezwungen wird, im Rollstuhl zu sitzen. Wir lernen Maximilian Kohler als Skeptiker kennen, welcher an der Existenz der Illuminati zweifelt, deren Geschichten er allerdings kennt. Kohler wird durch seine Krankheit stark geschwächt, erleidet einen Zusammenbruch, kurz nachdem er den Anruf vom Vatikan erhalten hat. Sein Ende findet er im letzten Drittel des Buches im Amtszimmer des Papstes, als ihm der Camerlengo eine Audienz gewährt und der alte, gebrechliche Physiker den jungen, dynamischen Mann als jenen enttarnt, der die Illuminati auf die Bildfläche gebracht hat und der den Diebstahl der Antimaterie in Auftrag gegeben hat. Er stirbt durch die Schüsse von Chartrand, einem Mitglied der vatikanischen Polizei, da er scheinbar den Camerlengo gebrandmarkt hat und ihn offensichtlich töten möchte. Er übergibt Robert Langdon den Camcorder mit den Aufzeichnungen über das Gespräch im Amtszimmer, mit dem Vermerk, dass dieses Material nicht für die Medien bestimmt sei.²⁴⁴

Gewissermaßen teilt Ron Howard die Figur des Maximilian Kohler in zwei getrennte Figuren: Den Teil des Forschers, welcher die Antimaterie erschaffen hat und eine Audienz beim Papst gehabt hatte, überträgt Howard auf Silvano Bentivoglio. Die

²⁴² Vgl. Brown: Angels and Demons. S. 15-72.

²⁴³ Vgl. Howard: Angels and Demons. DVD.

²⁴⁴ Vgl. Brown: Angels and Demons.

Zurredestellung des Camerlengos überlässt Ron Howard allerdings Kommandant Richter, dem Chef der Schweizergarde.

II.4.2.2 Figuren rund um den Vatikan

In Dan Browns Buch *Angels and Demons* lernen wir als Chef der Schweizergarde Kommandant Oberst Olivetti kennen. Ein strenggläubiger Mann, welcher alles für den Schutz seiner Kirche tun würde. Er beharrt auf seinen Ansichten und setzt seinen Willen durch, verlangt, dass seinen Anweisungen Folge geleistet wird. Kommandant Olivetti begleitet Robert Langdon und Vittoria Vetra zur Kirche Santa Maria della Vittoria, wo das dritte Opfer vermutet wird. In dieser findet Olivetti auch den Tod, durch die Hand des Hashishin. Außerdem taucht in Dan Browns Werk auch Hauptmann Rocher auf, der stellvertretende Kommandant der Schweizergarde, welcher auch in der traditionellen Uniform der Garde auftritt. Er ist eine hektische Person, die ständig krampfhaft alles unter Kontrolle halten will. Er erfährt durch den Anruf von Maximilian Kohler von den Machenschaften des Camerlengo und bringt Kohler in das Amtszimmer des Papstes. Nachdem Kohler durch Chartrand erschossen wurde, will Rocher den Camerlengo enttarnen und wird ebenso erschossen.²⁴⁵

Ron Howards oberster Kommandant der Schweizergarde vereint diese beiden Figuren ineinander: Kommandant Richter behält die Oberhand über die Schweizergarde, kommandiert diese und auch die Beamten der vatikanischen Polizei. Er ist ebenso ein gläubiger Mann, ist die Ruhe in Person, hat alles unter Kontrolle und ist sehr skeptisch gegenüber der Antimaterie und auch gegenüber Robert Langdons Theorien und Ermittlungen bezogen auf die Illuminati. Er erscheint am Tatort in der Chigi Kapelle (Erde), nimmt Teil an der Suche nach dem Hinweis auf dem Petersplatz (Luft). Danach beschränkt er sich auf seine Arbeit im Vatikan. Schließlich sucht er den Camerlengo auf und stellt diesen zur Rede. Das altbekannte Szenario: Der Camerlengo brandmarkt sich selbst und Kommandant Richter wird vom Vertreter des Papstes als Täter hingestellt, erschossen. In seiner Hand befindet sich schließlich der Schlüssel zu seinem Schreibtisch, in welchem sich der Bildschirm und der Computer befinden, auf welchen die Aufnahmen aus dem Amtszimmer des Papstes zu sehen sind. Robert Langdon nimmt diesen an sich, kurz nachdem Richter stirbt. Die Rolle von Hauptmann Rocher, welcher den Camerlengo als scheinheiligen Mistkerl bezeichnet und auf ihn losgehen

²⁴⁵ Vgl. Brown: *Angels and Demons*.

will, der ebenso erschossen wird, wird in Ron Howards Werk durch Pater Simeon dargestellt.²⁴⁶

Diese Rolle – gewissermaßen der Berater und die rechte Hand von Kardinal Strauss im Film *Angels and Demons* – existiert in Dan Browns Buch nicht. Verzichtet Ron Howard auf die Figur des Hauptmann Rocher, schafft er allerdings eine leitende Instanz – Kommandant Richter –, füllt er die Lücke, welche das Fehlen von Rocher in der Szene im Amtszimmer erzeugt, mit der Figur von Pater Simeon. Dieser ist der ruhende Pol, der den Camerlengo immer wieder daran erinnert, dass Kardinal Strauss der Vorsitzende, der Leiter des Konklave ist und dass er zu entscheiden hat, was an die Öffentlichkeit geht. Er ist es auch, der Kardinal Strauss dazu überredet, sein Amt als Zeremonienmeister zurückzulegen und sich wählbar zu machen. Kardinal Strauss hieß in Dan Browns literarischer Vorlage ursprünglich Kardinal Mortati. Er leitet die Zeremonie des Konklave, er ist der ruhende, scheinbar allwissende Pol, er ist alt und erfahren. Im Buch lässt sich der Kardinal von der „Heldentat“ des Camerlengo beeindrucken, und stimmt der Tatsache zu, dass dies ein Zeichen Gottes ist, den Camerlengo für das Papstamt wählbar zu machen. Ron Howards Kardinal – Kardinal Strauss – agiert in dieser Hinsicht vollkommen anders. Wie auch Mortati weiß Strauss den Camerlengo in seine Grenzen, doch am Ende glaubt er als einziger im Konklave nicht daran, dass der Camerlengo die richtige Wahl für das Papstamt wäre. Doch er fügt sich der Meinung der Mehrheit und erkennt deren Willen an.^{247,248}

Das Gefüge um die Sicherheitsbeamten im Vatikan unterscheidet sich sehr stark vom Buch zum Film. Im Buch agieren die Gardisten der Schweizergarde und die Beamten der Vatikanischen Polizei eher im Hintergrund, werden – außer Inspektor Chartrand – nicht beim Namen genannt. Wird Robert Langdon bei Dan Brown von Maximilian Kohler per Telefonanruf kontaktiert, ist es bei Ron Howard ein Mitglied der Vatikanischen Polizei: Inspektor Claudio Vincenzo. Ein ruhiger Mann, gläubig, er nimmt seine Arbeit sehr ernst. Bei Robert Langdons Ankunft im Vatikan stößt Oberst Ernesto Olivetti (Ron Howard macht sich den Namen des Chefs der Schweizergarde hier zu Eigen) zum Ermittlungsteam hinzu, er ist der leitende Beamte der vatikanischen Polizei. Die beiden begleiten Robert Langdon auch bei seinen Ermittlungen in der Chigi Kapelle, am Petersplatz und schließlich in der Kirche Santa Maria della Vittoria, wo beide durch die Hand des Entführers den Tod finden. Die beiden sind sehr kooperativ, unterstützen Robert Langdon und Oberst Olivetti verschweigt sogar, dass er weiß, dass Vittoria Vetra

²⁴⁶ Vgl. Howard: *Angels and Demons*. DVD.

²⁴⁷ Vgl. Brown: *Angels and Demons*.

²⁴⁸ Vgl. Howard: *Angels and Demons*. DVD.

und Robert Langdon ein Dokument aus dem Archiv des Vatikans entwendet haben. Der dritte Polizist im Bunde, der fest in die Handlung eingebunden wird, ist bei Ron Howard Inspektor Chartrand.^{249,250}

Inspektor Chartrands Rolle in Dan Browns Buch beschränkt sich zunächst auf die Suche nach der Antimaterie, später auf die Bewachung des Amtszimmers des Papstes und schließlich öffnet er die Türe zu Il Passetto, lässt Robert Langdon und Vittoria Vetra in den Vatikan. Seine letzte sichtbare Handlung ist das Erschießen von Hauptmann Rocher, der auf den Camerlengo los geht. Er bringt ihn gemeinsam mit Langdon und Vetra hinaus zum Helikopter. Er ist es auch, der dem Camerlengo nach unten in die Nekropole folgt, auf der Suche nach der Antimaterie. Am Ende übergibt Chartrand Robert Langdon den Brief des Papstes mit dem vatikanischen Siegel und das Päckchen mit dem Illuminati-Diamanten. Bei Ron Howard findet Chartrands Auftritt etwas früher statt, nämlich dann, als er Robert Langdon und Vittoria Vetra ins vatikanische Archiv begleitet. Später nimmt er an den Ermittlungen im Pantheon teil. Erst bei Robert Langdons Nachforschungen in den Archiven zur dritten Kirche erscheint er wieder, begleitet diesen dieses Mal sogar in den Container. Ist bei Dan Brown Robert Langdon alleine hier unten, hat er bei Howard die Unterstützung von Chartrand und dessen Italienischkenntnissen. Die Szene um das Amtszimmer des Papstes und Il Passetto ist bei Ron Howard in Bezug auf Inspektor Chartrand annähernd gleich: Chartrand lässt Langdon und Vetra in den Vatikan, er läuft zum Amtszimmer. Richter wird zwar von den anderen Beamten erschossen, doch Pater Simeon wird von Inspektor Chartrand durch drei Schüsse getötet. Danach begleitet Chartrand den Camerlengo in die Nekropole, folgt ihm und der Antimaterie schließlich wieder nach oben. Chartrand ist es auch, welcher die Nachricht an das Konklave überbringt, dass der Camerlengo alle gerettet hat und er am Leben ist, wenn er im Film – das englische Original – sagt: „Kardinal Strauss! Es war der Camerlengo, er hat uns alle gerettet. Er hat die Kirche gerettet und er ist am Leben.“²⁵¹ Dies ist allerdings noch nicht der letzte Auftritt von Inspektor Chartrand. Er ist es – als einziger verbleibender, sich im Gedächtnis der Zuschauer einprägender Charakter der Sicherheitskräfte –, der von Kardinal Strauss vor dem versammelten Konklave dazu aufgefordert wird, den Camerlengo zu beseitigen. Gnädig und innerhalb der Mauern des Vatikans. Chartrand und Mitglieder der vatikanischen Polizei folgen dem Camerlengo schließlich durch den Vatikan. Beim Abgang zu der

²⁴⁹ Vgl. Brown: Angels and Demons.

²⁵⁰ Vgl. Howard: Angels and Demons. DVD.

²⁵¹ Vgl. Ebd.

Krypta des Vatikan muss Chartrand schließlich mit ansehen, wie sich der Camerlengo selbst in Flammen setzt und bei lebendigem Leibe verbrennt.^{252,253}

Die vier Preferiti werden ebenso von Ron Howard aus dem Original von Dan Brown übernommen. Mit der Ausnahme, dass Dan Brown den vierten Kardinal – Kardinal Baggia aus Italien – im Brunnen ertrinken lässt. Ron Howard hingegen lässt seinen Helden Robert Langdon rechtzeitig beim Vier-Ströme-Brunnen eintreffen, stellt ihm aufopfernde Italiener zur Seite, welche ihm helfen, den Kardinal aus dem Brunnen zu heben. Kardinal Baggia überlebt, er gibt den Hinweis auf die Engelsburg. Am Ende wird bei Ron Howard nicht Kardinal Strauss (dieser entspricht Kardinal Mortati in Browns Original) zum neuen Papst ernannt, sondern „nur“ zum Camerlengo des Papstes. Der neue Pontifex wird Kardinal Baggia, der den Namen Lukas tragen wird. Dieser ist es dann auch, ähnlich wie im Original, der Robert Langdon das fehlende Dokument von Galileo übergibt, damit dieser sein Buch fertig stellen kann.^{254,255}

II.4.2.3 Figuren in Zusammenhang mit den Medien

Als kleiner Zusatz müssen natürlich noch die Medien erwähnt werden. Bei Dan Brown spielen Medien eine große Rolle. Gunter Glick und seine Kamerafrau von der BBC sind in Rom stationiert worden, um von der Wahl zum Papst zu berichten. Glick wird vom Hashishin kontaktiert und mit Informationen versorgt. Der Reporter und seine Kamerafrau filmen das Geschehen um die Kirche Santa Maria del Popolo. Auch am Petersplatz sind sie live dabei, hier wird die Kamerafrau auch von der vatikanischen Polizei festgehalten, dennoch schafft es Glick die Kassette an sich zu nehmen und die Berichte zu übertragen. Der Camerlengo gibt ihnen schließlich den Auftrag, live aus der sixtinischen Kapelle zu übertragen, um seine Ansprache an die Menschen auszustrahlen. Auch bei der Verfolgung des Camerlengo, der hinunter in die Nekropole steigt um nach der Antimaterie zu suchen, sind die beiden live dabei und übertragen live das Geschehen. Die Handlung der Medien endet erst, als Gunter Glick die letzten Worte seiner Live-Übertragung nach der Wahl des Papstes von sich gibt.²⁵⁶

Für Ron Howard scheinen Medien an sich zwar sehr wichtig zu sein, stellt er sie doch dar, wie sie am Petersplatz von der Wahl des Papstes berichten. Auch teilt er jedem

²⁵² Vgl. Brown: Angels and Demons.

²⁵³ Vgl. Howard: Angels and Demons. DVD.

²⁵⁴ Vgl. Brown: Angels and Demons.

²⁵⁵ Vgl. Howard: Angels and Demons. DVD.

²⁵⁶ Vgl. Brown: Angels and Demons..

Nachrichtensender einen Favoriten zu, mit welchen der Reporter mitfiebert. Die Medien werden gekonnt von (erfundenen) Stellungnahmen des Vatikans ruhig gehalten. Aber Ron Howard verwendet einen TV-Reporter dazu, in seine Geschichte einzuführen, nämlich am Beginn seines Filmes, wenn wir sehen, wie der Fischerring zerstört wird. Hier ertönt die Stimme eines Mannes, diese ist klar verständlich:

The Ring of the Fisherman, which bears the official papal seal must be destroyed immediately following the pope's death. The papal apartment is then sealed for nine days of mourning, a period known as sede vacante: The time of the empty throne. Over the last several days Catholic leaders from every corner of the world have flocked to Rome, shocked *by the sudden death of this progressive and beloved pope.*²⁵⁷

Bis zu den Worten *by the sudden death* haben wir es noch mit einer Erzählerstimme zu tun, welche uns das dargestellte Geschehen erklärt: die Zerstörung des Fischerrings, das Versiegeln der Wohnung des Papstes und die Zeit des unbesetzten Throns. Mit Einsetzen der Darstellung des Petersplatzes, auf welchem sich tausende Gläubige tummeln, beginnt der Mann zu erklären, dass sich die Anführer der katholischen Kirche hier in Rom eingefunden haben um den plötzliche Tod des fortschrittlichen und beliebten Papstes zu betrauern. Genau bei den oben genannten Worten kommen bei einem Schwenk über die Menge Medienvertreter ins Bild: Übertragungswagen, Kameras, Reporter, schließlich eine große Videoleinwand. Genau an dieser Stelle schlägt die Stimme um und wir hören eine etwas verzerrte Stimme, als ob diese aus dem Fernseher oder dem Radio kommen würde. Diese Tonlage und diese Art der Stimme wird beibehalten, bis erneut ein Szenenwechsel stattfindet, nämlich in das Innere des Petersdoms, in welchem die Trauerfeierlichkeiten fortgesetzt werden. Hier besteht erneut ein für die Öffentlichkeit verschlossener Bereich und die Stimme ändert sich wieder in die klangvolle, saubere Erzählerstimme. Medien spielen also für die Handlung von Ron Howards Film keinerlei Bedeutung, allerdings bieten sie für Howard die scheinbar idealste Möglichkeit, in die Handlung einzuführen.²⁵⁸

II.4.7 Probleme der Figuren beim Transfer von Literatur in Film

Karoline Kesicka sieht das größte Problem in der individuellen Spezifizierung der Figuren, von äußerlichen Merkmalen, mangelnden Ausführungen über den Charakter der einzelnen Figur. Dem Regisseur einer Literaturverfilmung bleibt also nichts anderes übrig, die Figuren zu ergänzen, ihre Charaktereigenschaften zu konkretisieren und somit

²⁵⁷ Howard: Angels and Demons. DVD. Minute 00:02:09-00:02:41.

²⁵⁸ Vgl. Ebd.

die Textur des Originals zu verändern. Ein weiteres Problem sieht Kesicka in der mangelhaften Umsetzung der Gedanken von Figuren und deren Gefühle im Film.²⁵⁹ Bei Gedanken stimme ich voll und ganz mit ihr überein, denn die Methode, die Stimme der Figur im Off zu hören, wie sie ihre Gedanken wieder gibt, erscheint mir mehr eine Möglichkeit für komisch angehauchte Unterhaltungsfilme, aber nicht für einen Film wie zum Beispiel *Angels and Demons*. Was die „Undarstellbarkeit“ oder die mangelnde Darstellbarkeit der Gefühle einer Figur betrifft, denke ich, dass es hier in der Verantwortung des Schauspielers liegt, wie gut sich diese umsetzen lassen. Ein guter Schauspieler sollte dazu im Stande sein, jede Art von Gefühlen auszudrücken. Zur Not kann natürlich auch die Filmmusik als Untermauerung der Gefühlsstimmung verwendet werden oder auch die Lichtgestaltung um eine bestimmte Atmosphäre zu schaffen.

Weiters nennt Kesicka die Tatsache, dass zB die Wiedergabe von Sinneswahrnehmungen wie Geschmack oder Geruch beim Transfer verloren geht oder gar unmöglich ist.²⁶⁰ Doch auch hier sehe ich die Verantwortung darüber, wie gut Sinneswahrnehmungen übermittelt werden, in der Hand des Schauspielers. In der literarischen Version von Dan Browns *Angels and Demons* finden Robert Langdon und Vittoria Vetra den Leichnam des ersten Kardinals in der Chigi Kapelle in der Kirche Santa Maria del Popolo. Dort heißt es:

‚Demon’s hole,‘ Langdon gasped. He had been so taken with the ceiling he had not even seen it. Tentatively he moved toward the pit. The stench coming up was overwhelming. Vittoria put a hand over her mouth. ‚Che puzza.‘ ‚Effluvium,‘ Langdon said. ‚Vapors from decaying bone.‘ He breathed through his sleeve as he leaned out over the hole, peering down.²⁶¹

Die beiden Hauptfiguren sehen sich also einem Loch im Erdboden gegenüber, aus welchem ein überwältigender Gestank heraufdringt. Die Reaktionen sind klar: Vittoria hält sich die Hand vor den Mund, Robert Langdon den Ärmel seines Sakkos. Ihre Reaktionen sind wohl kaum schwer in einem Film umzusetzen. Doch Ron Howard handelt auch hier erneut gegen die Vorlage: Er lässt Robert Langdon mit Ernesto Olivetti hinunter in das Dämonenloch steigen und als sie den Leichnam des Mannes erreichen, hält sich Olivetti aufgrund des pestilenzartigen Gestankes und auch aufgrund des Schocks über den Zustand der Leiche, seine Hand vor den Mund. Auch Robert Langdon weist Anzeichen von aufsteigender Übelkeit auf: Es reckt ihn, er weicht etwas

²⁵⁹ Vgl. Kesicka: *Adaption als Translation*. S. 158f.

²⁶⁰ Vgl. Ebd. S. 159.

²⁶¹ Brown: *Angels and Demons*. S. 207.

zurück.²⁶² Ich weiß nicht, wie Schauspieler dies besser darstellen könnten, als Tom Hanks und Pierfrancesco Favino.

²⁶² Vgl. Howard: Angels and Demons. DVD. Minute 00:45:00ff.

II.5 Dialog

Beschäftigt man sich mit der Analyse des Dialogs oder des Erzählens an sich, kommt man nicht umhin, sich mit dem Erzählmodus auseinander zu setzen. Weiter mit Erzählertext und Figurentext und schließlich mit der Möglichkeit Dialoge aus einem Buch in einem Film umzusetzen oder die Notwendigkeit, diese zu verändern.

II.5.1 Erzählmodus

Die Darstellung der Dinge im Raum erfolgt laut Bonheim „in Form von Beschreibung (description), die der Dinge bzw. Handlung im Zeitablauf in Form von Bericht (report) oder Rede (speech) und die der Gedanken oder Ansichten über die Dinge und Ereignisse der fiktionalen Welt in Form eines Kommentars (comment)“²⁶³.

Beim Modus der Beschreibung geht es um die Darstellung von räumlichen Phänomenen der fiktionalen Welt und zwar um jene Phänomene, die man sehen, hören oder auf ähnliche Weise wahrnehmen kann. Auch Figuren können hierbei dargestellt werden. Der Bericht stellt eine Darstellung der Ereignisse im zeitlichen Ablauf durch den Erzähler dar. Hier wird verstärkt auf den Gebrauch von Aktionsverben und Zeitindikatoren (after, then, next oder while) gesetzt. Beim Modus der Rede kommt die fiktionale Figur selbst zu Wort und treibt selbständig die Handlung voran. Figurenrede wird durch Anführungszeichen, einleitende Versformeln, das Präsens, die Ich-Form usw. gekennzeichnet. Häufig erfolgt die Erzählzeit im Modus der Rede zeitdeckend mit der erzählten Zeit bzw. der szenischen Darstellung. Zuletzt der Kommentar, welcher eine kritische Beurteilung von fiktionalen Figuren oder Ereignissen durch den Erzähler auf einer metaphysischen Ebene, einer Ebene gedanklicher Reflexion, darstellt. Merkmale für einen Kommentar stellen argumentative Strukturen dar, evaluierende Adjektive und Abstraktionen. Wird ein Kommentar verwendet, entsteht genau wie bei der Beschreibung eine Pause in der erzählten Zeit. Aus diesem Grund werden die Beschreibung und der Kommentar auch als statische Modi verstanden. Bei Rede und Bericht liegt ein rasches Fortschreiten der Handlung vor, daher werden diese beiden Modi als dynamisch bezeichnet.²⁶⁴

²⁶³ Zitat nach Bonheim in: Quinkertz, Ute: Zur Analyse von Erzählmodus und Figurenrede. In: Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2004. S. 144.

²⁶⁴ Vgl. Ebd. S. 145f.

II.5.1.1 Distanz

Unter Modus verstehen Martinez und Scheffel jene „Momente des Erzählens, die den Grad an Mittelbarkeit und die Perspektivierung des Erzählten betreffen“²⁶⁵. Bei den unterschiedlichen Formen der Präsentation wird zwischen Distanz und Fokalisierung unterschieden. Sprechen wir von Distanz, dann sprechen wir „von der Erzählerpräsenz im Text, die wahlweise hinter den Figuren zurücktritt und als eigene Stimme kaum auszumachen ist oder im Gegenteil mit Kommentaren, Analysen und Bewertungen in den Vordergrund rückt“²⁶⁶. Bei Distanz wird danach gefragt, wie mittelbar das Erzählte präsentiert wird. Tritt der Erzähler komplett in den Hintergrund und verschwindet passagenweise aus dem Erzählgeschehen oder wird eine Illusion von unmittelbarer Nähe zum Geschehen der Erzählung geschaffen? Im ersten Fall liegt Distanz im Sinne eines narrativen Modus vor, im zweiten Fall liegt im dramatischen Modus keine Distanz vor.²⁶⁷

II.5.1.1.1 Erzählerrede – narrativer Modus

Ute Quinkertz schreibt in ihrer Arbeit *Zur Analyse von Erzählmodus und Figurenrede*:

Bei der Erzählerrede tritt der Erzähler erkennbar als Vermittler zwischen den Leser und die fiktionale Welt und präsentiert die fiktionalen Ereignisse und Gegebenheiten sowie die Worte und Gedanken der Figuren mit seinen eigenen Worten und Wertungen.²⁶⁸

Der Erzähler scheint also greifbar, übernimmt eine vermittelnde Rolle. Formale Kennzeichen wie Anführungszeichen fallen beinahe zur Gänze weg und der Erzähler übernimmt sozusagen die Kontrolle über das erzählte Geschehen.

Zur Verdeutlichung des Erscheinungsbildes eines narrativen Modus ein Beispiel aus Dan Browns literarischem Werk *Angels and Demons*. Das Beispiel stammt aus Kapitel 94, jenem Kapitel, in welchem der Camerlengo die Sixtinische Kapelle betritt und seine Rede vor den versammelten Kardinälen hält.

Sitting in the Sistine Chapel among his stunned colleagues, Cardinal Mortati tried to comprehend the words he was hearing. Before him, lit only by the candlelight, the camerlengo had just told a tale of such hatred and treachery that Mortati found himself trembling. The camerlengo spoke of kidnapped cardinals, branded cardinals, murdered cardinals. He spoke of the ancient Illuminati – a name that dredged up

²⁶⁵ Martinez und Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. S. 47.

²⁶⁶ Mahne: Transmediale Erzähltheorie. S. 35f.

²⁶⁷ Vgl. Martinez und Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. S. 47f.

²⁶⁸ Quinkertz: Zur Analyse von Erzählmodus und Figurenrede. S. 149.

forgotten fears – and of their resurgence and vow of revenge against the church. With pain in his voice, the camerlengo spoke of his late Pope... the victim of an Illuminati poisoning. And finally, his words almost a whisper, he spoke of a deadly new technology, antimatter, which in less than two hours threatened to destroy all of Vatican City.²⁶⁹

Im ersten Fall haben wir es mit Erzählerrede zu tun, mit einem narrativen Modus. Die erzählende Instanz beschreibt wo wir uns befinden (Sixtinische Kapelle), wer anwesend ist (Mortati, Camerlengo, Kardinäle) und was gerade geschehen ist. Die Instanz gibt das eben – in Abwesenheit des Lesers – stattgefundenen Geschehen, die Gefühle und Gedanken der Figuren, ja sogar die Worte der Figuren in eigenen Worten wieder. Die Anführungszeichen und jedes mögliche Indiz, dass es sich um eine Art von Rede handelt, wird entfernt. Keine Rufzeichen, keine kursiv gehaltene Schrift. Nichts. Wir haben es bloß mit einer narrativen Wiedergabe der letzten Geschehnisse zu tun. Der reinsten Form der Erzählerrede, dem narrativen Modus.

Den narrativen Modus (erzeugt durch Worte) wird man in einem Film kaum vorfinden, außer dieser verfügt über eine Erzählinstanz, die aus dem Off oder in der Person einer Figur Handlung beschreibt oder sogar die Worte einer Figur. Der Film erledigt Beschreibungen auf eine andere Art und Weise, in dem er einen Rundumschwenk gibt, einen Überblick über den Raum, er kann die Reaktionen und Gefühle einer Figur zeigen, er kann uns Handlung zeigen. Beziehen wir uns auf das Wort, liegt in Ron Howards Literaturverfilmung *Angels and Demons* ein Fall vor, in welchem Handlung durch Worte beschrieben wird, wenn bei Minute zwei die melodische Stimme eines Mannes im Off ertönt:

The Ring of the Fisherman, which bears the official papal seal must be destroyed immediately following the pope's death. The papal apartment is then sealed for nine days of mourning, a period known as sede vacante: The time of the empty throne. Over the last several days Catholic leaders from every corner of the world have flocked to Rome, shocked *by the sudden death of this progressive and beloved pope.*²⁷⁰

Nach dem Wort *shocked* verändert sich die Stimme der Erzählinstanz in die etwas verzerrte Stimme eines Fernsehreporters. Immer noch berichtet er von dem, was geschehen ist (Tod des Papstes, Zerstörung des Fischerrings, Versiegelung der päpstlichen Wohnung), von dem, was gerade auf dem Petersplatz vor sich geht (Begräbnisfeierlichkeiten) und von dem, was in naher Zukunft geschehen wird (Konklave). Wir hören keine Stimmen von Figuren, wir sehen keine Person, die spricht.

²⁶⁹ Brown: *Angels and Demons*. S. 295.

²⁷⁰ Howard: *Angels and Demons*. DVD. Minute 00:02:09-00:02:41.

In den ersten Sekunden der Beschreibung nehmen wir die Erzählinstanz auch als gegeben und im Off-befindlich hin. Als die Stimmlage sich verändert, wir nun die Medien sehen und somit einen Reporter in der Stimme wiedererkennen, fällt plötzlich das Gefühl für die Anwesenheit einer Erzählinstanz weg, da wir die Stimme mit den Medien in Verbindung bringen können.

Wenn man die Arbeit mit der Kamera als Möglichkeit des Erzählens ansieht, dann hat man es beim Film und dessen Beschreibung von Handlung mit einem narrativen Modus zu tun. Die Kamera beschreibt durch das Arrangement von Bildern, mit unterschiedlichen Perspektiven, Einstellungen, Schärfereinstellungen usw., den Verlauf der Handlungen und einzelne Handlungssequenzen.

In Kapitel 94 bei Dan Brown findet sich nur wenige Zeilen nach dem ersten gebrachten Beispiel ein weiteres, in welchem der narrative Modus mit dem dramatischen Modus vermischt wird, in welchem also sowohl Erzählerrede als auch Figurenrede aufscheint:

Now, speaking directly to the camera, the camerlengo stepped forward. ‚To the Illuminati,‘ he said, his voice deepening, ‚and to those of science, let me say this.‘ He paused. ‚You have won the war.‘

The Silence spread now to the deepest corners of the chapel. Mortati could hear the desperate thumping of his own heart.

‚The wheels have been in motion for a long time,‘ the camerlengo said. ‚Your victory has been inevitable. Never before has it been as obvious as it is at this moment. Science is the new God.‘

*What is he saying! Mortati thought. Has he gone mad? The entire world is hearing this!*²⁷¹

Im zweiten Beispiel haben wir es, wie bereits erwähnt, noch mit einer Mischform zu tun. Einem Mittel zwischen narrativem Modus und dem dramatischen Modus. Es liegen uns Beschreibungen der Erzählinstanz vor, wie sich der Camerlengo bewegt, wie er reagiert. Die Rede der Figuren – in diesem Fall die Rede des Camerlengo – wird wortwörtlich wiedergegeben. Die Erzählinstanz geht sogar so weit, dass sie die Wahrnehmung von Kardinal Mortati beschreibt, nämlich das *verzweifelte Pochen seines Herzens*. Weiters gibt sie allerdings wörtlich die Gedanken des Kardinals wieder, mit der letzten dargestellten Zeile, dem Entsetzen des Kardinals über die Aussage des Camerlengo, die Wissenschaft wäre der neue Gott.

Wenn man der Annahme nach geht, dass die Möglichkeit des Filmes zur Beschreibung von Handlung in der Benutzung der Kamera liegt, stellt die Kamera die Erzählinstanz

²⁷¹ Brown: Angels and Demons. S. 295.

des Filmes dar. Und wenn man nach dieser These weiter den Film analysiert, wird man feststellen, dass hauptsächlich Mischformen zwischen narrativem und dramatischem Modus vorliegen: Die Kamera beschreibt die Umgebung, die Handlungen und die Figuren sprechen währenddessen. Wir haben ein gleichberechtigtes Nebeneinander von „Erzählerrede“ und Figurenrede.

II.5.1.1.2 Figurenrede – dramatischer Modus

Bei der Figurenrede tritt der Erzähler selbst in den Hintergrund, verschwindet scheinbar komplett und die Figuren übernehmen es selbst, ihre Worte, Gedanken und Wahrnehmungen selbst zu präsentieren, sie liegen dem Leser wörtlich und unkommentiert vor. Allerdings tritt der Fall der reinen Figurenrede nur sehr selten auf, da man diese nur in Tagebucheintragungen oder Briefen und längeren Monologen vorfindet. Bei einem Dialog, welcher zwischen zwei Figuren geführt wird, schaltet immer wieder der Erzähler zwischen, um einen Kommentar über den Gemütszustand einer Figur einzuwerfen oder eben eine Reaktion auf eine Äußerung der anderen Figur. Auch die bloße Kennzeichnung von Anführungszeichen deutet laut Quinkertz bereits auf die Anwesenheit eines Erzählers hin.²⁷² Und dennoch liegt einige Zeilen nach unserem vorherigen Beispiel der Fall vor, dass die Erzählinstanz (abgesehen von den beiden erwähnten Anführungszeichen) vollständig zurücktritt und den Platz frei macht für den mehrseitigen Monolog des Camerlengo.

„Science may have alleviated the misteries of disease and drudgery and provided an array of gadgetry for our entertainment and convenience, but it has left us in a world without wonder. Our sunsets have been reduced to wavelengths and frequencies. The complexities of the universe have been shredded into mathematical equations. Even our self-worth as human beings has been destroyed. Science proclaims that Planet Earth and ist inhabitants are a meaningless speck in the grand scheme. A cosmic accident.“²⁷³

Beim dritten und letzten Beispiel haben wir es mit reiner Figurenrede zu tun, dem dramatischen Modus. Der Monolog des Camerlengo wird durch Zwischensätze, Anmerkungen oder dergleichen gestört. Auf den nächsten drei Seiten beschränkt sich Dan Brown auf einzelne Anmerkungen, wie ‚he said‘ oder ‚he paused‘. Es bestehen keine Beschreibungen der Situation, es liegt keine Wiedergabe der Worte des Camerlengo durch die Erzähldistanz vor. Einfach bloß die reine Figurenrede.

²⁷² Vgl. Quinkertz: Zur Analyse von Erzählmodus und Figurenrede. S. 149.

²⁷³ Brown: Angels and Demons: S. 296.

Die bloße Figurenrede kann es beim Film nicht geben, da man die Figuren immer auch sieht und die Kamera ständig das Geschehen, die Umgebung und den Gemütszustand der Figur beschreibt. Eine bloße Figurenrede beim Film wäre denkbar durch den Einsatz eines schwarzen Bildschirms und der Klang der Stimmen im Off. Auf diese Weise könnte die Rede von Figuren im Sinne des dramatischen Modus umgesetzt werden.

II.5.1.1.3 Darstellung von Gedanken

Die Darstellung von innerer Rede von Figuren, also Gedanken einer Figur, bleibt der fiktionalen Erzählung überlassen, da zB der Erzähler einer faktualen Erzählung immer nur über seine eigenen Gedanken Bescheid wissen kann. Einen speziellen Fall der Gedankenrede stellt der Bewusstseinsbericht dar. Bei diesem fasst der Erzähler die Gedanken einer Figur zusammen und erzählt sie dem Leser. Allerdings beschränkt sich der Erzähler nicht nur auf die Gedanken, sondern geht noch tiefer in das Unterbewusstsein der Figur und bringt Dinge an die Oberfläche, über welche sich die Figur selbst in diesem Moment noch gar nicht bewusst ist. Beim erzählten inneren Monolog werden die Gedanken im Präsens geschildert und ermöglichen – ähnlich wie die zitierte Figurenrede – die Präsenz des Erzählers, die der Erzählinstanz beinahe auf Null zu reduzieren.²⁷⁴

Dan Brown setzt sehr oft auf die Gedanken seiner Figur. Oft stellt er diese im Verlauf der Handlung dar, um den Gemütszustand seiner Figuren darzustellen und offen zu legen. Ein Beispiel für die Darstellung von Gedanken einer Figur bei Dan Brown: *What are we about to do? she thought. This is madness! [...] Did the Illuminati murder the Pope? Did their power really reach so far? Am I really about to perform the first papal autopsy?*²⁷⁵ Wenn Dan Brown über die Gedanken seiner Figuren schreibt, setzt er diese im englischen Originaltext in kursiver Schrift um. Diese Eigenart wird in der deutschen Übersetzung übernommen, da sich die Gedanken auf diese Weise perfekt vom Fließtext und von der normalen Figurenrede unterscheiden.

Doch Dan Brown spielt auch damit, die Gedanken einer Figur darzulegen, schließlich das Befinden der Figur zu beschreiben. Anschließend führt er sofort die Gedanken der Figur weiter, allerdings in direkter Rede und schließt mit direkter Rede durch die Figur ab. Ein Beispiel:

Bernini was an Illuminatus.

²⁷⁴ Vgl. Martinez und Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. S. 55ff.

²⁷⁵ Brown: Angels and Demons. S. 260.

Bernini designed the Illuminati ambigrams.

Bernini laid out the path of Illumination.

Langdon could barely speak. Could it be that here in this tiny Chigi Chapel, the world-renowned Bernini had placed a sculpture that pointed across Rome toward the next altar of science? ‚Bernini,‘ he said. ‚I never would have guessed.‘²⁷⁶

Brown leitet die Gedanken von Robert Langdon durch Kursivstellung ein, es handelt sich dabei um Gedankenfolgen, Kombinationen, welche Robert Langdon auf den nächsten Hinweis bringen. Danach folgt eine Beschreibung durch die Erzählinstanz, dass Robert Langdon „sein Glück“ nicht fassen kann, dass er tatsächlich vor einer Skulptur steht, welche platziert wurde, um den Weg der Erleuchtung zu kennzeichnen. Erst als er sich der Annahme sicher ist, äußert er laut in direkter Rede den Namen des Künstlers und verleiht seinem Erstaunen Ausdruck.

Bei Ron Howards Verfilmung erweist sich das Darstellen von Gedanken als äußerst schwierig. Natürlich ist es im Film möglich, die Gedanken der Figuren durch eine Stimme im Off hörbar zu machen, doch diese Lösung würde den Gesamteindruck von *Angels and Demons* stark beeinflussen. Bei *Der Vater der Braut* (Originaltitel: *Father of the Bride*, 1991, Regie: Charles Shyer) erzählt George Stanley Banks, gespielt von Steve Martin, seine Geschichte, die Geschichte um die Hochzeit seiner Tochter. Da es sich hierbei um eine Komödie handelt, erweisen sich die Gedanken von George Banks im Off zu hören als erheiternd und angebracht. Ron Howard hat bereits in *The Da Vinci Code* auf die Untermalung mit Musik gesetzt, auf die schauspielerische Leistung von Tom Hanks. Da Ron Howard ein sehr gutes Team an Schauspielern um sich geschart hat, ist es nicht notwendig Figuren ihre Gedanken im Off auszudrücken zu lassen. Die Figuren sind taff genug um zu äußern, was sie denken. Es gibt eine Stelle, in welcher Robert Langdon bei Dan Brown Vittoria Vetra etwas zu den Uniformen der Schweizergarde erklärt und Michelangelos Entwurf als seinen nicht gerade Besten bezeichnet. Er führt hier lang und breit aus, was es mit dieser Uniform auf sich hat. Bei Ron Howard geht Robert Langdon an einem Gardisten vorbei und wir sehen dieses kleine, wissende Lächeln des Kunsthistorikers und wissen, er weiß Bescheid über diese Uniformen. Ron Howard setzt stark auf Gesten und die Mimik seiner Schauspieler. Vieles muss nicht gesagt werden, die Figuren handeln einfach und sprechen durch ihre Bewegungen und ihr Verhalten zueinander.

II.5.1.2 Fokalisierung

„Die Fokalisierung fragt danach, welche Instanzen für den Wahrnehmungsinhalt verantwortlich sind. Durch wessen Sinnesorgane und durch wessen Gedankenleistung

²⁷⁶ Brown: *Angels and Demons*. S. 220.

nimmt der Rezipient die fiktive Wirklichkeit wahr?“²⁷⁷ Unter Fokalisierung versteht man die Perspektivierung des Erzählten, d.h. die Suche nach dem Standpunkt, von welchem das Erzählte vermittelt wird. Also eigentlich wird der Standpunkt des Erzählers gesucht. Die Erzählung kann – wie im vorausgegangenen Kapitel beschrieben – aus unterschiedlicher Distanz wiedergegeben werden und eben auch aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Die grundlegende Unterscheidung der Situierung eines Erzählers bezieht sich auf den Standpunkt des Wahrnehmenden und dem des Sprechers. Also tauchen an dieser Stelle die beiden Fragen auf, wer sieht und wer spricht. Beschränken wir uns zunächst auf die Frage nach dem wahrnehmenden Subjekt, eröffnen sich drei Typen der Fokalisierung: die Nullfokalisierung (auktorial), die interne Fokalisierung (aktorial) und die externe Fokalisierung (neutral). Bei der Nullfokalisierung weiß der Erzähler mehr, als alle anderen Figuren. Hier haben wir es mit einem allwissenden Erzähler zu tun. Bei der internen Fokalisierung sind beide – Erzähler und Figur – gleichgestellt und verfügen annähernd über das gleiche Wissen. Der Erzähler sagt nicht mehr, als die Figur weiß. „Das Erzählen orientiert sich an der Perspektive einer erzählenden Figur.“²⁷⁸ Bei der externen Fokalisierung hält sich der Erzähler zurück, die Figur weiß um vieles mehr, als der Erzähler offen legt.²⁷⁹

Beziehen wir uns auf Dan Browns literarisches Werk *Angels and Demons* fällt die Entscheidung am Beginn leicht, darüber zu entscheiden, aus welcher Perspektive diese Geschichte erzählt wird: Der Autor, Dan Brown, erzählt uns eine Geschichte. Der Erzähler ist ein stets präsenter Erzähler, der sowohl über die Handlungen des Hashishin Bescheid weiß, als auch über jene im Vatikan. An dieser Stelle könnte man sagen, dass wir es hier mit einer Nullfokalisierung zu tun haben, denn unser Erzähler weiß mehr, als die Figuren wissen. Der Erzähler weiß, wo die Kardinäle gefangen gehalten werden, was der Hashishin als nächstes tun wird. Er weiß auch, wer der Auftraggeber des Mordes an Leonardo Vetra, des Diebstahls der Antimaterie, der Entführung der Preferiti und deren Ermordung ist. Allerdings hält er Informationen geschickt zurück. Er wirft dem Leser einzelne Brocken an Informationen zu, welche diese verstehen kann oder nicht. Es sind kleine versteckte Hinweise, welche Dan Brown immer wieder anführt. ZB wenn der Hashishin immer wieder betont, dass es jemand von innen ist, der ihm bei seinen Taten hilft. Der Camerlengo fühlt sich von Gott dazu berufen, die Kirche zu führen. Diese Haltung passt nicht zu dem zurückhaltenden Mann, den uns Dan Brown zu Beginn schildert. Der Erzähler weiß also über alles Bescheid, wir haben es mit einem

²⁷⁷ Mahne: Transmediale Erzähltheorie. S. 38.

²⁷⁸ Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2008. S. 120.

²⁷⁹ Vgl. Martinez und Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. S. 63ff.

auktorialen Erzähler zu tun. Dennoch gibt er nicht jede Information preis, steigert somit die Spannung und schürt mit jedem Hinweis weiter die Neugier, wer denn nun der Auftraggeber ist.²⁸⁰

Die vorausgegangenen Definitionen und Beschreibungen beziehen sich hauptsächlich auf literarische Werke. Im Film tritt selten ein Erzähler auf die Bildfläche oder beteiligt sich im Off am Erzählen der Geschichte. Das Erzählen übernimmt im Film zB die subjektive Kamera. Mittels *point-of-view shot*, *eyeline match* und anderen filmtechnischen Mitteln kann Fokalisierung erzeugt werden. Diese Mittel ermöglichen es, die Erzählinstanz zu verorten und bilden gleichzeitig eine Möglichkeit der Bestimmung des Intensitätsgrads der figurengebundenen Fokalisierung.²⁸¹

Bei Ron Howard haben wir es mit einer am Geschehen sehr interessierten Kamera zu tun. Sie bewegt sich mit den Figuren im Raum, folgt ihnen mit Halbnah Einstellungen, welche Figuren vom Kopf bis zu den Füßen zeigt, amerikanischen Einstellungen (vom Knie aufwärts) und durch Nahaufnahmen. Die Reaktionen der Figuren fängt die Kamera durch eine Großaufnahme ein, durch welche die Mimik des Darstellers besonders in den Mittelpunkt des Interesses tritt. Hin und wieder tritt die Kamera ein Stück zurück, in die Ecke eines Raumes und beobachtet alles. Dies wird umgesetzt durch die Halbnah Einstellung oder eine Halbtotale. Die meiste Zeit folgt die Kamera allerdings den Figuren mit Nahaufnahmen.²⁸² Einen wirklichen Point-of-View-Shot sucht man auf den ersten Blick vergeblich. Die erste derartige Einstellung, in welcher die Sicht der Figur nachgeahmt wird, findet sich bei Ron Howard bei Minute 32, als der Entführer die Überweisung der zweiten Zahlung auf seinem Konto verfolgt. Eine weitere Point-of-View-Shot findet sich bei Minute 42, wenn Vittoria Vetra und Robert Langdon den beiden vatikanischen Polizisten durch die Folien des Baugerüsts um die Kirche Santa Maria del Popolo folgen. Die wackelige Führung der Kamera und die dazugefügten Geräusche erwecken den Eindruck, als ob wir durch Vittoria Vetras Augen sehen und an ihrer Stelle hinter den Männern herlaufen würden. Auch im vatikanischen Archiv, in welchem der Strom ausgefallen ist und der Sauerstoff knapp wird, sehen wir bei Minute 65 die Point-of-View-Shot aus der Sicht von Inspektor Chartrand, als dieser einen Wagen mit Büchern gegen die Glaswand fährt. Auch kurze Zeit später, als Chartrand Robert Langdon beobachtet, wie dieser ein Regal kippen möchte, wird durch Unschärfe der Eindruck erworben, wir würden durch Chartrands Augen sehen. Auch aus der Sicht

²⁸⁰ Vgl. Brown: Angels and Demons.

²⁸¹ Vgl. Mahne: Transmediale Erzähltheorie. S. 98.

²⁸² Vgl. Faulstich: Grundkurs Filmanalyse. S. 113ff.

Robert Langdons wird diese Methode der Unschärfe angewandt, wenn er zu Chartrand tritt und dessen Waffe an sich nimmt, um auf die Glasscheibe zu feuern.²⁸³

Die Frage nach dem Sprecher betrifft die pragmatische Dimension von erzähltem Geschehen, wird daher nicht im Kapitel Modus behandelt, sondern im nächsten Kapitel: Erzählstimme.

II.5.2 Erzählertext und Figurentext

Wolf Schmid bezieht sich in seinem einführenden Kapitel zu Erzählertext und Figurentext auf Platon, wenn er anmerkt, dass Platon das Epos als Mischgattung bezeichnet hat, welche sowohl die Nachahmung (Mimesis) der Figurenrede als auch das eigentliche „Erzählen“ (Diegesis, in Bezug auf das einfacher Erzählen, nicht auf die dargestellte Welt) beinhaltet. Mimesis wäre im Drama die Nachahmung der Reden der Figuren.²⁸⁴

Der Erzähltext besteht also aus zwei Teilen: der Erzählerrede und den Reden der Figuren, der Figurenrede. Lt. Schmidt gilt die Figurenrede als bereits vorhanden und lediglich erneut wiedergegeben und die Erzählerrede entwickelt sich seiner Annahme nach erst durch den Erzählakt selbst. Der Erzähler gibt ausgewählte Teile der Figurenrede als Zitat der Rede wieder. Es liegt außerdem beim Erzähler, Figurenrede gemäß dem Original wiederzugegeben oder die Rede der Figur zu modifizieren. Obwohl die Macht über die Figurenrede beim Erzähler zu liegen scheint, übernimmt die Figurenrede eine narrative Rolle und ersetzt die Erzählerrede für einen Moment. Man könnte den Erzähltext also als das große Ganze bezeichnen.²⁸⁵

Beziehen wir uns auf Dan Browns Roman *Angels and Demons* könnte man diese Aussage eins zu eins übernehmen: Es entsteht tatsächlich der Anschein, als wäre die Figurenrede bereits im Vorfeld entstanden. Es besteht eine Art Distanz zwischen dem Erzählvorgang durch die Erzähldistanz und dem Geschehen an sich. Es fehlt das Gefühl der Unmittelbarkeit, das Gefühl des Hier und Jetzt. Auch bleibt es der Erzählinstanz überlassen, inwieweit sie Figurenrede tatsächlich wortwörtlich wiedergibt. Indirekte Rede oder sogar bloße Zusammenfassung des Gesprochenen von Figuren kommen vor.

Bei Ron Howard entsteht das Gefühl im Geschehen mit dabei zu sein. Die Erzählerrede in Form der Kameraarbeit wirkt unterstützend und keinesfalls störend, so wie das

²⁸³ Vgl. Howard: *Angels and Demons*.

²⁸⁴ Vgl. Zitat nach Platon in: Schmid: *Elemente der Narratologie*. S. 154.

²⁸⁵ Vgl. Ebd. S. 154ff.

teilweise bei Dan Brown der Fall ist. Die Arbeit der Kamera wird durch die Figurenrede unterstützt, blockiert diese nicht. Der Film verzichtet auf die Darbietung von Gedanken der Figuren oder gar die Wiedergabe der Worte einer Figur durch eine andere.

Der Figurentext ist jener Text, welchen Figuren gesprochen haben. Die Figurenrede stellt die Wiedergabe des Figurentextes durch den Erzähler dar. Dabei muss der Figurentext aber nicht vollmimetisch wiedergegeben werden, sondern es bleibt dem Erzähler überlassen, ob er dem Figurentext eine narratoriale Beimischung zukommen lässt, also eine erzählerische Note.²⁸⁶

II.5.3 Umsetzung von Dialogen vom Buch zum Film

Bereits im Kapitel Figuren wurde darauf hingewiesen, dass Ron Howard teilweise Figuren der literarischen Vorlage von Dan Brown einfach weggelassen oder ersetzt hat. Sogar neue Figuren hat er seiner Filmhandlung hinzugefügt um diese zu ergänzen und zu verbessern. Bei den Dialogen ist dies genauso. Ron Howard übernimmt sehr viel vom gesprochenen Wort des Buches, verändert allerdings die Instanzen, welche die Worte äußern.

Zum Beispiel stellt in Dan Browns Buch *Angels and Demons* Vittoria Vetra an Robert Langdon folgende Fragen: „Do you believe in God, Mr Langdon? [...] Mr Langdon, I did not ask if you believe what man says about God. I asked if you believe in God. There is a difference.“²⁸⁷ Vittoria Vetra stellt diese Frage an Langdon, wenn die beiden im Flugzeug Richtung Rom sitzen. In Ron Howards Film fällt diese Szene weg. Robert Langdons Reise mit dem Flugzeug wird durch eine Ellipse – eine Auslassung – einfach übersprungen und er befindet sich direkt im Helikopter des Vatikans. Hinzu kommt, dass Robert Langdon Vittoria Vetra erst im Hauptquartier der Schweizergarde kennen lernt. Doch Ron Howard verzichtet nicht auf diese Frage an Robert Langdon, sondern er schreibt diese Worte einer Figur auf dem Leib, die ehrfurchtseinflößend ist und aus deren Mund diese Frage ein wenig einschüchternd und mehr als prüfend klingt – dem Camerlengo: „Do you believe in God, Sir? [...] I have not asked, if you believe what man says about God. I asked if you believe in God.“²⁸⁸ Der Camerlengo stellt Robert Langdon diese Frage, nach dem ersten Gespräch zwischen Kommandant Richter, den Polizisten der vatikanischen Polizei, Vittoria Vetra, Robert Langdon und dem Camerlengo. Die beiden Männer sind alleine in seinem Arbeitszimmer und der

²⁸⁶ Vgl. Schmid: Elemente der Narratologie. S. 156f.

²⁸⁷ Brown: Angels and Demons. S. 85.

²⁸⁸ Howard: Angels and Demons. Minute 00:25:20-00:25:35.

Camerlengo stellt diese Frage als Voraussetzung dafür, dass er Robert Langdon Zutritt zum vatikanischen Archiv gestattet. Von einer nebensächlichen Frage durch Vittoria Vetra bei Dan Brown, zu einer für den Camerlengo entscheidende Frage, in einem ehrfurchteinflößendem Umfeld.

Nur einige Kapitel später wendet sich Robert Langdon an den Camerlengo mit der Bitte, ihm Zutritt zu den vatikanischen Archiven zu gewähren. Dabei läuft folgender Dialog:

‚Access is permitted only by written decree of the curator and the Board of Vatican Librarians.’

‚Or,’ Langdon declared, ‚by papal mandate. It says so in every rejection letter your curator ever sent me.’²⁸⁹

Der Camerlengo reagiert eher gelangweilt und ist zuerst nicht von der Idee angetan, Robert Langdon Zugang zu den Archiven zu gewähren, doch er tut es schlussendlich. Ron Howard gibt sich mit dieser direkten Lösung – die direkte Adressierung des Camerlengos – nicht ab. Er wählt eine andere Lösung: Er lässt diesbezüglich Robert Langdon und Kommandant Richter, den Chef der Schweizergarde aneinandergeraten:

‚If I wanted to help you. Access to Archives is only by written decree by the curator and the Board of Vatican Librarians.’

‚Or by papal mandate.’ ‚Yes, but as I know you have heard, the holy father is dead.’

‚But what about Il Camerlengo.’

‚The Camerlengo is just a priest here. The former popes chamberlain.’

‚Doesn't the power of the holy [seat] rest in him during the sede vacante?’²⁹⁰

Bei Kommandant Richter stößt Robert Langdon auf harten Widerstand. Dieser ist sich seiner Machtposition bewusst und ist sich dieser auch sicher. Auch auf Robert Langdons Einwand reagiert er hart und bestimmt. Doch mit der smarten, kämpferischen Art des Kunsthistorikers hat Kommandant Richter nicht gerechnet. Und muss sich dessen Wissen über die Befugnisse im Vatikan ergeben. Die Lösung Howards trägt meines Erachtens mehr zu diesem großen Ganzen der Handlung bei, weil es den Konflikt zwischen Langdon und Richter etwas zur Geltung bringt und auch den Verdacht der Vertuschung von Hinweisen auf Richter lenkt. Die darauf folgende Reaktion des Camerlengos ist nachgiebig und verständnisvoll. Somit hat Ron Howard die Belastung der Figur des Camerlengo vermieden und hat die negative Reaktion auf Kommandant Richter verlagert.

Ron Howard hat also nicht nur die Handlung verändert, um fließende Handlungsstränge zu schaffen, Figuren entfernt oder neue geschaffen, er verteilt auch Worte neu, um Figuren stärker zu charakterisieren, um die Bedeutung eines Dialogs hervor zu heben.

²⁸⁹ Brown: Angels and Demons. S. 136.

²⁹⁰ Howard: Angels and Demons. Minute 00:22:24-00:00:22:50.

II.5.4 Probleme der Zeit beim Transfer von Literatur in Film

Das größte Problem beim Transfer vom Dialog eines Romans in einen Film besteht meiner Ansicht nach darin, zum einen auszuwählen, welche Teile der Figurenrede übernommen werden sollen und können und zum anderen, zu entscheiden ob man den einzelnen Figuren ihre Rede überlässt oder sie lieber – wie Ron Howard es tut – einer anderen Figur zuzuschreiben.

Die Auswahl der Figurenrede bezieht sich vor allem auf den Umfang, in welchem diese übernommen werden kann, ohne die Aufmerksamkeit des Zusehers eines Filmes zu gefährden. Auch liegt die Entscheidung beim Regisseur, ob er Gedanken von Figuren auch als diese darstellt – im Off –, ob er diese in direkter Rede umsetzt oder ob er ganz auf das Zurückgreifen auf die im Buch vorhandenen Gedanken verzichtet.

Zusammenfassende Erkenntnisse

Intertextualität und Adaption, der Bezug eines Textes auf einen anderen und die Anpassung eines literarischen Textes für die Möglichkeit seiner Verfilmung.

Ron Howard kürzt Handlungen im CERN Institut, um die Aufmerksamkeit seiner Zuseher nicht zu verlieren. Er bietet den Rezipienten des Films die Möglichkeit, Dan Browns Geschichte lebendig werden zu sehen. Howard gibt Dan Browns Buch Raum, wo dieser darauf verzichtet, den Raum zu beschreiben. Der Filmemacher haucht Dan Browns Figuren Leben ein, schafft es diese glaubhafter zu gestalten. Er verändert Figuren zum Wohle der Handlung, zum Wohle der Literaturverfilmung. Der Regisseur des Films setzt sehr stark auf die von Dan Brown geschaffene Figurenrede und setzt diese teilweise wörtlich um. Doch er wechselt die sprechenden Personen, um sein Handlungskonstrukt nicht zu zerstören.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass durch die gute Basis, welche Dan Brown durch die literarische Vorlage geschaffen hat und durch einige Änderungen zugunsten der Umsetzbarkeit und Akzeptanz der Rezipienten des Films durch Ron Howard, eine gelungene Adaption geglückt ist. Nicht zuletzt durch beeindruckende Licht- und Kameratechnik, durch ausgezeichnete Auswahl der Darsteller und einer fantastischen Umarbeitung des literarischen Werkes von Dan Brown zu einem mehr als zufriedenstellenden Drehbuch für den Film *Angels and Demons*.

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit hat eine Analyse einer Literaturverfilmung zum Inhalt. Die Hauptschlagworte sind Intertextualität und Adaption. Anhand von Dan Browns Roman *Angels and Demons* (2000, deutschsprachiger Titel: *Illuminati*) und Ron Howards Verfilmung *Angels and Demons* (2009, deutschsprachiger Titel: *Illuminati*) soll die Problematik aufgezeigt werden, welche sich bei der Umsetzung eines Romans in einen Film ergibt.

Das Ziel, welches mit der Erstellung dieser Arbeit verfolgt wurde, ist die Beantwortung folgender Fragen: Inwiefern nimmt ein Regisseur Bezug auf eine Handlung, welche Handlungsstränge übernimmt er und welche lässt er aus kompositorischen Gründen außer Acht? Wie wird im Film die Dimension von Raum und Zeit umgesetzt, gibt es Ähnlichkeiten zur literarischen Vorlage? Welche Figuren werden übernommen, welche verändert und welche Figuren erscheinen im Film aus handlungstechnischen Gründen nicht? Wie wird Sprache umgesetzt? Werden Dialoge übernommen? Inwieweit hält sich der Regisseur an die Vorgaben der Literaturvorlage?

Im ersten Hauptkapitel werden grundlegende Begriffe erläutert, welche zum Verständnis der Arbeit notwendig sind. Das zweite Hauptkapitel hat die Analyse der beiden Werke zum Inhalt: die Analyse der Handlung, des Raums, der Zeit, der Figuren und des Dialogs. In diesen Kapiteln werden Thesen aus Fachliteratur zur Beschreibung des Analysethemas herausgegriffen und anhand von Beispielen die Unterschiede und Ähnlichkeiten beschrieben.

Bibliographie

Primärwerke

Brown, Dan: Angels and Demons. London: Bantam Press, 2005.

Howard, Ron [Regisseur]: Angels and Demons. DVD. USA: Columbia Pictures, 2009.

Sekundärwerke

Bachorz, Stephanie: Zur Analyse der Figuren. In: Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2004. S. 51-67.

Bordwell, David und Kristin Thompson: Film Art. An Introduction. Seventh Edition. New York: McGraw-Hill Companies Inc., 2004.

Broich, Ulrich und Manfred Pfister (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer, 1985.

Busse, Jan-Philipp: Zur Analyse der Handlung. In: Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2004. S. 23-50.

Chatman, Seymour: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. New York: Cornell Paperbacks, 1980.

Christen, Thomas: Das Ende im Spielfilm. Vom klassischen Hollywood zu Antonionis offenen Formen. Marburg: Schüren Verlag, 2002.

Cordes, Stefan: Filmerzählung und Filmerlebnis: Zur rezeptionsorientierten Analyse narrativer Konstruktionsformen im Spielfilm. Theoriekonzept und Forschungsansatz. Münster: LIT Verlag, 1997.

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München: Wilhelm Fink Verlag, 2002.

Gast, Wolfgang, K. Hickethier u. B. Vollmers: Literaturverfilmung als ein Kulturphänomen. In: Gast, Wolfgang (Hrsg.): Literaturverfilmung. Themen, Texte, Interpretationen. Bamberg: Fränkischer Tag GmbH & Co KG, 1999. S. 12-20.

Goethe, Johann Wolfgang: Der Zauberlehrling. In: Moritz, Karl: Deutsche Balladen. Analyse für den Deutschunterricht. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1972.

Hartmann, Britta: Fabel und Sujet. In: Lexikon der Filmbegriffe. URL: <http://www.bender-verlag.de/lexikon/lexikon.php?begriff=Fabel+und+Sujet>. Stand: 13. Oktober 2010.

Haupt, Birgit: Zur Analyse des Raumes. In: Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2004. S. 69-87.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 4. Auflage. Stuttgart: Metzler Taschenbuchverlag, 2007.

Howard, Ron [Regisseur]: The Da Vinci Code. DVD. USA: Columbia Pictures, 2006.

Jackson, Steve: Illuminati New World Order. In: Steve Jackson Games. URL: <http://www.sjgames.com/ourgames/card.html>. Stand: 08. Oktober 2010.

Kesicka, Karolina: Adaption als Translation. Zum Bedeutungstransfer zwischen der Literatur- und Filmsprache am Beispiel der Remarque-Verfilmungen. Dresden: Dissertationes Inaugurales Selectae, 2009.

Kreuzer, Helmut: Arten der Literaturadaption. In: Gast, Wolfgang (Hrsg.): Literaturverfilmung. Themen, Texte, Interpretationen. Bamberg: Fränkischer Tag GmbH & Co KG, 1999. S. 27-31.

Leschke, Rainer und Jochen Venus (Hrsg.): Spielformen im Spielfilm. Zur Medienmorphologie des Kinos nach der Postmoderne. Bielefeld: transcript Verlag, 2007.

Lynch, Kevin: Das Bild der Stadt. Stadtgestaltung/Stadterlebnis. Basel: Birkhäuser verlag AG, 2007.

Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.

Marsden, Peter H.: Zur Analyse der Zeit. In: Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2004. S. 89-110.

Martinez, Matias und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: Verlag C.H. Beck, 2009.

Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2003.

Mundt, Michaela: Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung. Tübingen: Niemeyer, 1994.

Orosz, Magdolna: Intertextualität in der Textanalyse. Wien: ÖGS/ISSS, 1997.

Quinkertz, Ute: Zur Analyse von Erzählmodus und Figurenrede. In: Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2004.

Rajewsky, Irinia O.: Intermedialität. Tübingen: Francke Verlag, 2002.

Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2008.

Schröter, Jens: Intermedialität. In: Theorien der Medien. URL: http://www.theorie-der-medien.de/text_druck.php?nr=12. Stand: 07. Oktober 2010.

Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2004.

Weiterführende Literatur

Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam, 2003.

Albersmeier, Franz-Josef und Volker Roloff (Hrsg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989.

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

Beinke, Christiane: Die Seminararbeit. Konstanz: UVK Verlag, 2008.

Bohnenkamp, Anne (Hrsg.): Literaturverfilmungen. Stuttgart: Reclam, 2008.

Borstnar, Nils, Eckard Pabst (u.a.): Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2002.

Cartmell, Deborah und Imelda Whelehan (Hrsg.): Adaptations. From text to screen, screen to text. London: Routledge, 1999.

Eco, Umberto: Wie man eine wissenschaftliche Abschlussarbeit schreibt. Doktor-, Diplom- und Magisterarbeit in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Heidelberg: C.F. Müller, Verlagsgruppe Hüthig Jehle Rehm GmbH, 2005.

Eder, Jens: Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren, 2008.

Freyermuth, Gundolf S. (Hrsg.): Intermedialität/Transmedialität. Köln (u.a.): Böhlau-Verlag, 2007.

Hassler, Gerda (Hrsg.): Texte im Text. Untersuchungen zur Intertextualität und ihren sprachlichen Formen. Münster: Nodus-Publ., 1997.

Howard, David und Edward Mabley: Drehbuchhandwerk. Techniken und Grundlagen mit Analysen erfolgreicher Filme. Köln: Hermann-Josef Emons Verlag, 1996.

- Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996.
- Knilli, Friedrich (Hrsg.): Einführung in die Film- und Fernsehanalyse. Ein ABC für Zuschauer. Gießen: 1971.
- Kuchenbuch, Thomas: Filmanalyse. Wien: Böhlau Verlag, 2005.
- Lachmann, Renate (Hrsg.): Dialogizität. München: Fink, 1982.
- McFarlane, Brian: Novel to film. An Introduction to the Theory of Adaptation. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2006.
- Olsen, Ralph, Hans-Bernhard Petermann u.a. (Hrsg.): Intertextualität und Bildung – didaktische und fachliche Perspektiven. Frankfurt am Main: Olsen, 2006.
- Paech, Joachim: Literatur und Film. Stuttgart: Metzler, 1997.
- Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, 2001.
- Stocker, Peter: Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien. Paderborn: Schöningh, 1998.
- Wehdeking, Volker (Hrsg.): Medienkonstellationen. Literatur und Film im Kontext von Moderne und Postmoderne. Marburg: Tectum Verlag, 2008.

MICHAELA BSONEK

DATEN

Geboren am/in 07. Juli 1986 in Wien

AUSBILDUNG

- 2005 – 2010 Universität Wien (1010 Wien, Dr.Karl-Lueger-Ring 1)
Studienrichtung: Theater-, Film- und Medienwissenschaft (Dipl.)
- 2000 – 2005 business.academy.donaustadt (1220 Wien, Polgarstraße)
Ausbildungsschwerpunkt: Controlling und Jahresabschluss
- 1998 – 2000 Realgymnasium (1220 Wien, Polgarstraße 24)
- 1996 – 1998 Allgemeinbildende Höhere Schule (1220 Wien, Polgarstraße 24)

BERUFSERFAHRUNG

07. September 2009 – 28. Februar 2010

Firma: Unternehmensberatungskanzlei Elfriede Ingerle (2201 Gerasdorf,
Blumenweg 26)

Tätigkeit: Buchhaltung und Personalverrechnung

01. April 2007 – 03. August 2009

Firma: XXXLutz Wien Donaustadt (1220 Wien, Wagramerstraße 248-252)

Tätigkeit: Einrichtungsberaterin für Badezimmer und Speisezimmer

01. September 2006 – 30. November 2006

Firma: G4S Security Services AG (1200 Wien, Dresdnerstraße 91/1)

Tätigkeit: Billeteur am Wiener Burgtheater

01. September 2005 – 31. August 2006

Firma: IKEA Einrichtungshaus Wien Nord (1220 Wien, Sverigestraße 1a)

Tätigkeit: Kundenbetreuung (IKEA family)

