



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Strukturübertragung zwischen den Medien bei der
Literaturverfilmung am Beispiel von *Verblendung*“

Verfasserin

Clara Weissinger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Schriftmedien – Bildmedien.....	3
2.1. Erzählperspektive und –situation	3
2.2. Bedeutung des Rezipienten.....	17
2.3. Darstellung von Raum und Zeit.....	19
2.4. Aspekte des Filmischen in der Literatur.....	29
2.5. Aspekte des Literarischen im Film	30
2.6. Unterschiedliche Vermittlungsformen von Schrift und Filmbild.....	34
3. Literaturverfilmung	36
3.1. Verblendung	40
3.1.1. Die Vergewaltigung	40
3.1.2. Erstes Aufeinandertreffen von Blomkvist und Salander	48
3.1.3. Dramatischer Höhepunkt mit Fokus auf das Geschehen zwischen Blomkvist und Martin Vanger	58
3.1.4. Martins Tod und Salanders Rolle dabei	66
3.1.5. Das Motiv der Brücke	74
3.1.6. Erwähnenswerte Übereinstimmungen bzw. Unterschiede	75
4. Conclusio.....	78
5. Bibliographie.....	80
6. Filmographie	85
7. Anhang	86
<i>Zusammenfassung</i>	86
<i>Lebenslauf</i>	87

1. Einleitung

Arbeiten zum Thema Literaturverfilmung gibt es schon viele. Was aber ist das Spannende, Interessante an der Beschäftigung mit diesem Thema? Für mich die Auseinandersetzung mit zwei eigenständigen Medien und deren Beziehung zueinander. Welche Besonderheiten und Merkmale zeichnen die medialen und narrativen Strukturen von Buch und Film aus und vor allem: Wie lassen sich diese von einem ins andere Medium übersetzen?

Die vorliegende Arbeit wird der Frage nachgehen, wie aus einer literarischen Vorlage zwei Filme entstehen können, die zwar inhaltlich (größtenteils) übereinstimmen, jedoch sehr wohl auf Grund ihres Umgangs mit der Vorlage und der vorgenommenen Strukturübertragung unterschiedlich sind.

Es wird daher nicht nur darum gehen, die Übertragung eines Stoffes von einer medialen Darstellungsform in eine andere zu beleuchten, sondern ebenso darum, aufzuzeigen, dass es nie nur einen Weg der Übersetzung geben kann.

Am Beispiel von Stieg Larssons erstem Teil der *Millennium*-Trilogie *Verblendung* soll analysiert werden, wie zwei Filmemacher – Niels Arden Oplev und David Fincher – mit der literarischen Vorlage umgehen und wie sie die für das Buch medienspezifischen Strukturen in das Medium Film übertragen.

„Die inhaltlichen Verschiebungen sind daher bei weitem nicht so relevant wie die intermedialen Transformationen, die sowohl die Thematik als auch den filmischen Diskurs betreffen. Sie betreffen dabei u. a. ‚das Raum-Zeit-Kontinuum, die Personenkonstellation, das Verhältnis von Erzählperspektive und Kamerastandpunkt, die Sprechsituationen‘, die Rhythmisierung der Erzählblöcke, der Zeitdehnung und -raffung, die Formen der Distanz und die Verfremdungseffekte.“¹

Um eine derartige Analyse durchführen zu können, bedarf es einer grundlegenden Auseinandersetzung mit der dementsprechenden Theorie.

Wenn über Literaturverfilmung gesprochen oder geschrieben wird, ist es unumgänglich, den Begriff *Intermedialität* zu erwähnen. Irina O. Rajewsky versteht darunter die „Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitender Phänomene [...], also all *der* Phänomene, die, dem Präfix ‚inter‘ entsprechend, in irgendeiner Weise *zwischen* Medien anzusiedeln sind“.² Diese

¹ Roloff, Volker: Film und Literatur. Zur Theorie und Praxis der intermedialen Analyse am Beispiel von Buñuel, Truffaut, Godard und Antonioni, in: Zima, Peter V. (Hg.): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, Darmstadt 1995, S. 291.

² Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*, Tübingen u. a. 2002, S. 12.

Definition ist insofern für die vorliegende Arbeit von Bedeutung, als das Hauptaugenmerk gerade auf dem Dazwischen liegen soll, auf dem Akt der Strukturübertragung.

Rajewsky führt die Adapt(at)ion als Beispiel für das Phänomen des *Medienwechsels* bzw. der *Medientransformation* an, bei der:

„[d]er Ursprungs'text' [...] zur 'Quelle' des medialen Produkts [wird], dessen Genese ein jeweils medienspezifischer und obligatorischer Transformationsprozeß intermedialen Charakters zugrunde liegt. Hervorzuheben ist, daß das entstehende Produkt zwar (zumeist vorwiegend semantische) Parallelen zum Ursprungs'text' aufweist und zu diesem in einer genetischen Beziehung steht, sich aber nicht notwendigerweise auch in Relation zu diesem konstituiert.“³

Da das Thema *Intermedialität* jedoch ein äußerst umfassendes ist und für die hier behandelte Fragestellung nur bestimmte Aspekte von Interesse sind, wird sich der Fokus im weiteren Verlauf auf Literaturverfilmung und die Medien Buch und Film richten.

Ziel der vorliegenden Untersuchung wird es sein, theoretisch und anhand eines konkreten Beispiels die strukturellen Übertragungen bzw. Veränderungen bei der Umsetzung von einem Medium in das andere bei der Literaturverfilmung zu erörtern. Außerdem soll die Frage beantwortet werden, ob und wenn ja, inwiefern sich die amerikanische Filmfassung auf die schwedische „Filmvorlage“ bezieht.

³ Ebd., S. 16.

2. Schriftmedien – Bildmedien

2.1. *Erzählperspektive und –situation*

In der Literatur ist die Erzählperspektive, aus der ein Text wiedergegeben wird, der Blickwinkel, der „point-of-view“. Hier kann zwischen mono-, poly- und aperspektivischem Erzählen unterschieden werden, je nachdem, ob die Perspektive auf einen Erzähler beschränkt ist, zwischen mehreren wechselt oder sich sozusagen auflöst.

Unter der Erzählsituation ist die „Erscheinungsform des Erzählers“ zu verstehen, wobei dieser Erzähler als auktorialer, personaler, neutraler oder Ich-Erzähler auftreten kann.⁴ Während sich die auktoriale Erzählsituation durch einen Erzählerstandort außerhalb der Welt der Figuren und die Allwissenheit des Erzählers auszeichnet, befindet sich der personale Erzähler innerhalb der Welt der Figuren und schildert das Geschehen aus der Sicht einer oder mehrerer Figuren. Die Mentalität und das Seelenleben der Figuren färben dabei auf das Dargestellte ab. Die erste Möglichkeit lässt Einmischungen und persönliche Wertungen des Erzählers, Vorausdeutungen und Rückblenden sowie die direkte Ansprache des Lesers zu. Im zweiten Fall soll ein Gefühl der Unmittelbarkeit erzeugt werden, um den Leser mehr in das Geschehen einzubinden. Bei der personalen Erzählsituation

„tritt der Erzähler hinter die Figuren zurück oder zumindest an ihre Seite. Ein solcher Berichterstatter befindet sich mitten im Geschehen, wie ein Reporter vor Ort [...], seine Distanz zu den Ereignissen verringert sich und auch der Leser wird mitten ins Geschehen hineingezogen.“⁵

Die neutrale Erzählsituation definiert sich durch den Verzicht auf individuelle Sicht sowie das Weglassen jeglicher Wertung und Deutung der Geschehnisse, d. h. der Erzähler verfügt nur über eine Außensicht und weiß nicht, was sich im Inneren der Figuren abspielt. Das erschwert dem Leser die Identifikation mit den Figuren. Der Ich-Erzähler hingegen bezieht seine hohe Unmittelbarkeit daraus, dass er selbst ein Bestandteil der dargestellten Welt ist. Die Erzählperspektive wird dadurch aber unweigerlich eingeschränkt und alle weiteren Figuren sind nur in reiner Außensicht darstellbar.⁶

⁴ Andreotti, Mario: *Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textinterpretation: Erzählprosa und Lyrik*, Bern u. a. 2009, S. 159.

⁵ Zink, Andrea: Narratologie, Franz Karl Stanzel, in: Schmid, Ulrich (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts.*, Stuttgart 2010, S. 186.

⁶ Vgl. Andreotti: *Die Struktur der modernen Literatur*, S. 157-168.

Stieg Larssons *Verblendung* wird aus polyperspektivischer Sicht durch eine auktoriale Erzählsituation wiedergegeben. Der Autor wechselt nicht nur zwischen den Sichtweisen der beiden Protagonisten Lisbeth Salander und Mikael Blomkvist, sondern schildert das Geschehen fallweise auch aus dem Blickwinkel der Nebencharaktere. Die Gedanken der Personen, aus deren Blickwinkel die Geschehnisse erzählt werden, sind im Buch kursiv gedruckt, wodurch der Perspektivenwechsel leicht nachvollziehbar und offensichtlich ist. Der Autor nützt diese Einschübe, um die Charaktere zu schärfen und dem Leser damit einen zusätzlichen, direkten Blick in das „Innere“ der Figuren zu bieten.

Literatur ermöglicht im Gegensatz zu Film eine präzisere Darstellung des Innenlebens und der Gedanken, d. h. der subjektiven Wahrnehmung der Figuren, „weil der geschriebene Text mit Hilfe von Personalpronomen sowie den Verben des Sagens und Meinens eindeutige Aussagen machen kann“.⁷ Film hingegen muss für die Umsetzung audio-visuelle Alternativen finden, um die subjektive Perspektive bzw. das Innenleben der Figuren, welches in der Literatur leicht zu vermitteln ist, und den narrativen Text der Vorlage (das gilt natürlich nur für Literaturverfilmungen) darstellen zu können. Er versucht das mit Hilfe seiner medienspezifischen Eigenschaften: „Choices must be made about matters relating to mise-en-scène (lighting, colour, actors, camera angles, etc.), to editing procedures (cuts, dissolves, fades, etc.), and to sound-track.“⁸

Im Film dominiert das Sichtbare, d. h. die Abbildung des Äußeren gegenüber dem „Innen“ der Figuren. Den beim Rezipieren eines Buches entstehenden Vorstellungen des Lesers stehen im Film konkrete, eindeutige und kaum jemals abstrakte Bilder gegenüber. Diesen (Ab-)Bildern wird meist „eine **größere Direktheit und Unmittelbarkeit** als der Sprache und Schrift zugesprochen“, wobei für ihr Verständnis sehr wohl die „Kenntnis kultureller Konventionen“ nötig ist.⁹ James Monaco sieht in der ausgeprägten denotativen Bedeutung des Filmbildes eine Stärke dieses Mediums. Das Filmbild

„ist, was es ist, und wir müssen uns nicht bemühen, [dessen Bedeutung] zu erkennen. [...] Da der Film uns eine so große Annäherung an die Realität vermitteln kann, ist er in der Lage, ein präziseres Wissen weiterzugeben, als die geschriebene oder gesprochene Sprache im allgemeinen kann.“¹⁰

⁷ Paefgen, Elisabeth K.: *Wahlverwandte. Filmische und literarische Erzählungen im Dialog*, Berlin 2009, S. 53.

⁸ McFarlane, Brian: *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford u. a. 2004, S. 196.

⁹ Hickethier, Knut: *Einführung in die Medienwissenschaft*, Stuttgart u. a. 2010, S. 85.

¹⁰ Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*, Hamburg ⁵2004, S. 162.

Im Gegensatz dazu steht die Schwierigkeit der schriftlichen Fiktion, das Sichtbare darzustellen:

„[Die] Konkretisierung des Bildbereichs erlaubt es, ein 'Problem' jedes Literaten zu umgehen, der aufgrund der Gebundenheit an die verbale Sprache das Aussehen einer Sache oder Person stets in einer gewissen Ungenauigkeit belassen muß – und zwar unabhängig von der Genauigkeit der Beschreibung.“¹¹

Das ist jedoch nicht automatisch als Nachteil zu verstehen, da es den Leser dazu „zwingt“, selbst das Bild zum Text zu erzeugen. James Monaco etwa versteht gerade diese Notwendigkeit der eigenen Produktion von Vorstellungsbildern als das Besondere und Großartige an Literatur. Er hebt die Vielzahl an Bedeutungsmöglichkeiten, die einem Wort zugewiesen werden können, als wahre Stärke der literarischen Sprache hervor.¹² Die Literaturwissenschaftlerin Anne Bohnenkamp definiert den „höheren Abstraktionsgrad des verbalsprachlichen Zeichens gegenüber der notwendigen Konkretheit visueller Repräsentation“ als offensichtlichen Unterschied zwischen literarischer und filmischer „Sprache“.¹³

Dieser Unterschied lässt sich beispielsweise am Aussehen der Protagonisten Mikael Blomkvist und Lisbeth Salander gut nachvollziehen. Stieg Larsson verzichtet in seinem Roman auf einführende, „objektive“ Personenbeschreibungen, sondern setzt vielmehr auf die Vermittlung eben jener durch die Sicht bzw. die Gedanken der anderen Charaktere. Auffällig ist, dass die Beschreibung von Blomkvist sehr vage bleibt. Erst auf Seite 129 kommt es zu ansatzweisen Angaben zu seinem Aussehen, als Salander das Autorenfoto auf der Rückseite eines von Blomkvist verfassten Buches betrachtet: „Der dunkelblonde Pony fiel ihm nachlässig in die Stirn [...]. Er guckte mit ironischem Lächeln und einem gewollt jugenhaften und charmanten Blick in die Kamera. *Ein ziemlich gut aussehender Mann.*“¹⁴ Jedoch bleiben die Aussagen auch hier äußerst unkonkret, da die Bezeichnung „gut aussehend“ dem Leser keinerlei nachvollziehbaren Ansatz bietet. Einzig die Frisur wird klar definiert, die weiteren Angaben lassen eher Rückschlüsse auf den Charakter als das Aussehen Blomkvists zu. Hingegen wird Salanders äußerlicher Erscheinung eindeutig mehr Aufmerksamkeit gewidmet. Noch vor ihrem ersten Auftritt im Buch wird ihre Figur durch

¹¹ Rajewsky: *Intermedialität*, S. 153.

¹² Vgl. Monaco: *Film verstehen*, S. 160-162.

¹³ Bohnenkamp, Anne: Vorwort, in: Bohnenkamp, Anne (Hg.): *Interpretationen. Literaturverfilmungen*, Stuttgart 2005, S. 31.

¹⁴ Larsson, Stieg: *Verblendung*, München 2007, S. 129.

ihrer Arbeitgeber Armanskij eingeführt, der den Beginn ihrer Zusammenarbeit Revue passieren lässt. In seiner Erinnerung sieht er ein „bleiches, anorektisch mageres Mädchen [...], das stoppelkurzes Haar und Piercings in Nase und Augenbrauen hatte“ sowie mehrere Tattoos.¹⁵ Er beschreibt ihren Körperbau als „mädchenhaft und feingliedrig“ und ihr Gesicht durch „einen breiten Mund, eine kleine Nase und hohe Wangenknochen“ als orientalisch angehaucht.¹⁶ Bei ihrer ersten Begegnung schätzt Blomkvist ihre Körpergröße auf zirka 1 Meter 50 und bezeichnet ihre Augen als „ausdruckslos und ruhig“.¹⁷ Auch die Kleidung wird bei ihrem ersten Auftritt detailliert wiedergegeben:

„Lisbeth Salander trug ein schwarzes T-Shirt, auf dem ein Bild von E. T. mit Fangzähnen und der Schriftzug *I am also an alien* zu sehen waren. Außerdem trug sie einen schwarzen Rock mit ausgefranstem Saum, eine kurze, schwarze, abgewetzte Lederjacke, einen Nietengürtel, klobige Doc-Marten´s-Stiefel und Kniestrümpfe mit rot-grünen Querstreifen.“¹⁸

Die Tatsache, dass Salanders äußerlicher Erscheinung bedeutend mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird als Blomkvists, lässt sich insofern erklären, als ihr Aussehen und die Wirkung, die sie damit auf ihr Umfeld hat, für das Verständnis ihres Charakters und die Geschichte an sich von Bedeutung sind. Bei Blomkvist jedoch sind Äußerlichkeiten zweitrangig, um die Figur für den Leser interessant und nachvollziehbar zu gestalten, weshalb der Fokus auf der Beschreibung seiner charakterlichen Eigenschaften liegt.

Im Film hingegen ist eine Figur ab dem ersten Auftreten für den Zuschauer mit einem konkreten Erscheinungsbild (Größe, Frisur, Outfit etc.) verknüpft. Wichtig dabei ist jedoch, wie der Regisseur die Figur in Szene setzt und welche Assoziationen er damit beim Zuschauer hervorruft. Denn wie oben angeführt muss der Film mit Hilfe audio-visueller Mittel versuchen, das Innenleben der Figuren darzustellen. Somit kommt Elementen wie z. B. der Kleidung weit mehr Bedeutung zu als Repräsentation der Erscheinung. Vielmehr kann dadurch dem Zuschauer ein bestimmtes Bild einer Person, ihrer Stimmung, ihres sozialen Status usw. vermittelt werden. Spannend ist daher die Frage, wie Niels Arden Oplev und David Fincher die Protagonisten das erste Mal in Erscheinung treten lassen bzw. auf welche filmspezifischen Eigenschaften sie dabei zurückgreifen und welche Schlüsse sich daraus in Bezug auf den Charakter der Figuren ziehen lassen.

¹⁵ Ebd., S. 47f.

¹⁶ Ebd., S. 48.

¹⁷ Ebd., S. 390.

¹⁸ Ebd., S. 60.

In Stieg Larssons Roman hat Mikael Blomkvist seinen ersten Auftritt auf Seite 13. Er ist gerade aufgrund eines seiner Artikel wegen übler Nachrede gegenüber dem Industriellen Hans-Erik Wennerström verurteilt worden und stellt sich den vor dem Gerichtssaal wartenden Journalisten. Da er selbst Reporter ist, kennt er sie fast alle, weshalb ihm die Situation unangenehm ist. Er beantwortet überlegt und förmlich ihre Fragen, seine Antworten lassen jedoch vermuten, dass er vielleicht doch unschuldig ist. Anschließend fährt er mit dem Bus in ein Café, wo er im Radio die Story über seine Verurteilung hört. Er liest das schriftliche Urteil, wobei sich überraschenderweise „in seiner Magengegend ein unangenehmes Gefühl zusammen[braut]“, da ihm von Beginn des Prozesses an klar war, dass er verurteilt werden würde.¹⁹ Es wird ihm erst jetzt bewusst, was das für ihn bedeutet – sowohl finanziell als auch in Bezug auf sein berufliches Ansehen bzw. seine Glaubwürdigkeit als Journalist. Er fühlt sich gedemütigt und stellt sich selbst die Frage: „*Wie zum Teufel hatte alles nur so schiefgehen können?*“²⁰ Darauf folgt eine ausführliche Erklärung der Wennerström-Affäre aus Blomkvists Sicht.

Bei Niels Arden Oplev sitzt Blomkvist bei seinem ersten Auftritt noch im Gericht. Er ist in einer Nahaufnahme von der Seite zu sehen, wobei eine Gesichtshälfte im Schatten liegt. Er trägt ein weißes Hemd und einen grauen V-Ausschnitt-Pullover, hat kurze, dunkle Haare und starrt an der Kamera vorbei ins Leere. Es sind kurz der Richter und Hans-Erik Wennerström zu sehen – es herrscht Stille. Dann wird wieder eine mehr oder weniger gleiche Nahaufnahme Blomkvists gezeigt, und es ist die Stimme einer Frau zu hören, die über den Prozess berichtet. Es folgt ein Schnitt zu der zu hörenden Person, einer Reporterin, die auf der Stiege vor dem Gerichtsgebäude steht und verkündet, dass an diesem Tag das Urteil verkündet wird. Es erfolgt also ein Wechsel von aktivem Off-Ton zu On-Ton. Die Journalistin erklärt, dass Blomkvist Reporter und Herausgeber der Zeitschrift Millennium ist und wegen böswilliger Verleumdung von Hans-Erik Wennerström angeklagt ist. Während sie redet, ist erst Wennerström, der vor Kameras steht und ein Interview gibt, zu sehen, gefolgt von Blomkvist, der an einem unaufgeräumten Schreibtisch vor dem Computer sitzt. Diese beiden Einstellungen sind von jener Ausgabe der Zeitschrift Millennium überblendet, in der Blomkvist die Story abgedruckt hat, wegen der er jetzt vor Gericht steht. Nach einer kurzen Straßenansicht ist wieder die Journalistin im Bild, welche meint, mit einer Verurteilung dürfte seine Karriere als „journalistischer Spürhund“ zu Ende sein. Die Szene schließt mit der

¹⁹ Ebd., S. 21.

²⁰ Ebd., S. 23.

anfänglichen Einstellung von Blomkvist in der Nahaufnahme.²¹ Nach einem kurzen Moment der Stille ist die Stimme des Richters zu hören, der Blomkvist schuldig spricht. Dieser, immer noch in seitlicher Nahaufnahme zu sehen, blinzelt, bewegt die Lippen. Als das Urteil gesprochen und seine Strafe verkündet wird, ist sein Gesicht in Großaufnahme im Bild, er blinzelt wieder und schluckt. Während man Wennerström aus dem Gericht kommen und mit den wartenden Journalisten reden sehen hat, verlässt Blomkvist das Gebäude. Er trägt Jeans und eine schwarze Jacke. Dann erreicht er die Stiege vor dem Gericht, wo die Reporter ihn schon erwarten und bestürmen. Er sieht Wennerström nach, der in ein am Ende der Treppe wartendes Auto steigt und antwortet auf die Frage, wie er sich fühle, mit ironischem Ton: „Fantastisch“, und verzieht dabei sein Gesicht.²² Er drängt sich durch die Journalisten hindurch die Stiege hinunter, leckt sich über die Lippen und kneift die Augen zusammen. Es folgt ein Schnitt auf ein Taxi, das abends in einer Straße hält. Im nächsten Bild folgt in Nahaufnahme ein Türschild mit der Aufschrift „millennium“. Man sieht Blomkvist von hinten, wie er die Tür öffnet und hineingeht. Bis zu diesem Zeitpunkt werden die Namen der Schauspieler, des Regisseurs usw. eingeblendet.²³ In dieser knapp zwei Minuten dauernden Anfangssequenz wirkt Blomkvist sehr ruhig, nachdenklich und betroffen über seine Verurteilung, ja fast so, als stünde er ein wenig unter Schock. Seine Kleidung wirkt eher leger und lässig mit Jeans und Pullover.

In David Finchers Filmversion von *Verblendung* kommt Blomkvist bei seinem ersten Erscheinen bereits nach der Urteilsverkündung eine Treppe im Gericht herunter, er ist in Untersicht gefilmt. Er trägt einen schwarzen Anzug, ein weißes Hemd, eine schwarze Krawatte und einen schwarzen Mantel, ist also eindeutig schicker, vornehmer gekleidet. Unter dem Arm trägt er eine Akte, man kann davon ausgehen, dass sie das schriftliche Urteil enthält, und im Hintergrund sind schon die Stimmen mehrerer Reporter zu hören, die ihm Fragen stellen. Blomkvist reagiert genervt und fragt: „Was ist das hier?“²⁴ Er kommt am Ende der Treppe an, wendet sich von den Journalisten ab und geht weiter. Diese folgen ihm aber, halten ihm die Mikrofone ins Gesicht und stellen weiterhin Fragen, auf die er abwehrende bzw. abweisende Antworten gibt. Er verlässt das Gerichtsgebäude und trifft dort auf weitere

²¹ *Män som hatar kvinnor* (*Verblendung*, Niels Arden Oplev 2008, DVD [Stieg Larsson Millennium, Direktor's Cut], Yellow Bird/ZDF Enterprises/Sveriges Television/Nordisk Film/ZDF/Filmpool Stockholm Mälardalen/Film I Väst/Spiltan Underhållning/Svenska Filminstitutet/Nordisk Film & TV Fond/Det Danske Filminstitut 2008, 00:03:15-00:03:17).

²² Ebd., 00:04:04.

²³ Vgl. ebd., 00:02:24-00:04:17.

²⁴ *The Girl with the Dragon Tattoo* (*Verblendung*, David Fincher 2011, DVD, Columbia Pictures/Metro-Goldwyn-Mayer Pictures/Yellow Bird/Scott Rudin 2011, 00:03:17).

Reporter, die im Regen schon auf ihn warten. Einer stellt ihm die Frage, ob er Einspruch einlegen wird, woraufhin er, umringt von Journalisten, Mikrofonen und Blitzlichtern antwortet: „Ja, wenn ich noch einen so einen Spruch von Ihnen höre.“²⁵ Dann dreht sich Blomkvist um und geht weg, während verschiedene Stimmen zu hören sind, die unterschiedliche Meinungen zum Prozess kundtun – anscheinend die Berichterstattung über dieses Ereignis. In der nächsten Szene betritt Blomkvist ein Café. Im Hintergrund ist ein Fernseher zu sehen und zu hören, in dem gerade ein Bericht über die Wennerström-Affäre und die Verurteilung läuft. Blomkvist nimmt mit dem Rücken zum Fernseher Platz, setzt eine Brille auf und schlägt den Akt auf. Es ist anzunehmen, dass es sich dabei um die Prozessakte handelt, welche er durchblättert. Die Bedienung bringt ihm seine Bestellung, er blickt nur kurz auf und murmelt ein Danke. Er wirkt verbissen, verbittert, grantig. Im Fernsehen kommt ein Interview mit Wennerström, was Blomkvists Aufmerksamkeit erregt. Er dreht sich zum Monitor, nimmt die Brille ab und verzieht den Mund. Nach einem kurzen Moment dreht er sich wieder mit verzogener Miene um – er ist in einer Halbnahaufnahme von seitlich hinten zu sehen. Es folgt ein Kommentar über die von ihm als Strafe zu leistende Schadenersatzzahlung, woraufhin er seine Sachen packt und nochmals an die Theke geht, um sich eine Packung Marlboro zu kaufen. Vor der Tür des Cafés bleibt er mit zusammengekniffenem Mund stehen, den Akt wieder unter dem Arm, und steckt sich eine Zigarette an. Er zieht an ihr, als ob ihm das eine enorme Erleichterung bringen würde, wirkt aber immer noch sehr verkrampft. In der nächsten Einstellung läuft er mit seinem Schirm im Regen über eine Straße, er ist von hinten zu sehen. Auf der gegenüberliegenden Straßenseite, also dort, wo er hinläuft, ist deutlich ein großes Schild mit der Aufschrift „MILLENNIUM“ zu erkennen. Blomkvist geht in die Redaktion.²⁶ In dieser Version wirkt die Figur steifer, unnahbarer, sowohl vom Outfit her als auch was die Mimik und den Umgang mit den Mitmenschen betrifft. Fincher lehnt sich mit seiner ebenfalls ca. zwei Minuten langen Umsetzung eher an der Buchvorlage an, in der Blomkvist nach der Verurteilung in ein Café fährt, den Beitrag über seine Verurteilung dort jedoch in den Radio-Nachrichten hört. In beiden Verfilmungen helfen sich die Regisseure mit der Tonspur, um die Szene in einen Kontext zu setzen und dem Zuschauer entsprechendes Vorwissen zu liefern. Im ersten Fall wird das von der Journalistin vor dem Gerichtsgebäude übernommen, im zweiten von der Fernsehreportage, die im Hintergrund im Café läuft. Dabei werden erste Informationen über

²⁵ Ebd., 00:03:29-00:03:31.

²⁶ Ebd., 00:03:11-00:04:54.

Blomkvist (eigentlich geachteter Reporter, Herausgeber der Zeitschrift Millennium...) vermittelt sowie über die Wennerström-Affäre und den Prozess bzw. das Urteil berichtet. Stieg Larsson gelingt es durch einen geschickten Kunstgriff, die Figur Mikael Blomkvist dem Leser näherzubringen: Er lässt Salander bei ihrem ersten Auftritt²⁷ einen Bericht über ihn für ihren Arbeitgeber Armanskij geben. Sie arbeitet bei Milton Security als Ermittlerin im Bereich der Personen-Untersuchung, wobei ihre Aufgabe darin besteht, „eine Studie über die persönlichen Verhältnisse eines Objekts“ zu verfassen.²⁸ Salander gibt eine mündliche Zusammenfassung der dabei gewonnenen Erkenntnisse über Blomkvist. Diese reichen von Kindheit, Familienverhältnissen, schulischer Laufbahn und journalistischem Werdegang bis hin zu seiner finanziellen Situation, seinem Charakter und sogar seinem Sexleben. Dadurch, dass die Übermittlung mündlich erfolgt, lässt sich die Szene, oder vielmehr ihr „Inhalt“, verhältnismäßig leicht filmisch umsetzen bzw. wiedergeben. Sowohl Oplev als auch Fincher nützen diese Möglichkeit, um dem Zuschauer Informationen über Blomkvist zu liefern.²⁹

Diese Szene stellt gleichzeitig Salanders ersten Auftritt im Roman dar. Wie weiter oben bereits angeführt, wird ihr Aussehen, vor allem die Kleidung, sehr genau beschrieben.³⁰ Auftraggeber Frode ist fasziniert von ihrer Aufmachung und weiß nicht, wie er sich ihr gegenüber verhalten soll. Aus dieser Unsicherheit heraus wendet er sich mit seiner ersten Frage an Armanskij, was Salander als Affront empfindet. Sie wirkt daraufhin feindselig und hasserfüllt, „wie ein tückisches, nubisches Raubtier, das überlegt, ob es Dirch Frode zum Mittagessen verzehren soll“.³¹ Als sie ihren Bericht beginnt, entspannt sie sich jedoch und trägt diesen nüchtern und professionell vor. Es wird bereits vor dieser Szene, in der Salander erstmals in Erscheinung tritt, über Armanskijs Erinnerung ein Bild ihres Charakters entworfen, das deutlich macht, dass ihr Aussehen und ihr Verhalten in krassem Gegensatz zu ihrer Kompetenz und ihren Fähigkeiten stehen. Er findet zwar, „dass in einem renommierten Sicherheitsunternehmen wohl kaum ein Mensch so augenfällig fehl am Platze sein konnte wie sie. Doch für Armanskij war Lisbeth Salander die fähigste Ermittlerin, die er in dieser Branche je kennengelernt hatte“.³² Er beschreibt ihren bisweilen verstörenden Mangel an Emotionen und sie selbst als anstrengend, kompliziert, labil und irritierend – sie spricht nie

²⁷ Weitere Ausführungen diesbezüglich folgen!

²⁸ Larsson: *Verblendung*, S. 44.

²⁹ Vgl. ebd., S. 60-71; *Män som hatar kvinnor*, Oplev, 00:08:48-00:10:46; *The Girl with the Dragon Tattoo*, Fincher, 00:06:21-00:08:36.

³⁰ Siehe S. 6.

³¹ Larsson: *Verblendung*, S. 61.

³² Ebd., S. 45.

über sich selbst, stößt Kollegen vor den Kopf, neigt zu Stimmungsschwankungen und hält sich nicht an Vorgaben. Gleichzeitig jedoch sieht er in ihr einen intelligenten und im Umgang mit Computern äußerst begabten Menschen, für den er mit der Zeit Sympathie entwickelt.³³ Diesen Ausführungen folgt Salanders Auftritt.

In der schwedischen Filmversion stellt diese Szene nicht Salanders erstes Auftreten dar. Sie ist bereits in der zweiten Szene zu sehen, wobei in dem Moment noch nicht klar ist, um wen es sich handelt. Es wird lediglich eine Person von hinten gezeigt, die Jeans, einen schwarzen Kapuzenpullover, eine schwarze Lederjacke sowie eine Umhängetasche trägt und mit den Händen in den Jackentaschen durch einen schlecht beleuchteten Gang geht. Es folgt die Einblendung des Filmtitels „VERBLENDUNG“. Danach folgt die Kamera wieder der Person, und im Hintergrund ist eine Lautsprecherdurchsage zu hören – es handelt sich vermutlich um den Ausgang einer U-Bahn- oder Zugstation. In einer Großaufnahme ist zwischenzeitlich kurz das Gesicht im Profil zu sehen, wobei durch die Kapuze nicht sehr viel mehr zu erkennen ist als schwarzes Haar. In der nächsten Einstellung sind mehrere Personen im Profil bis zu den Schultern abgebildet. Man kann erkennen, dass eine der Personen die zuvor gezeigt ist.³⁴ Es folgt Blomkvists erster Auftritt, woraus man schließen kann, dass sich diese Person, Salander, unter den Zuschauern des Prozesses befindet.

In Minute 00:07:05 stehen Blomkvist und Erika Berger vor der Millennium Redaktion. Die beiden kennen sich seit dem Journalismus-Studium und haben die Zeitschrift gemeinsam gegründet. Außerdem haben sie seit ihrem Kennenlernen eine Affäre, welche mit ein Grund für Blomkvists Scheidung war. Erikas Ehemann allerdings weiß von ihrem Verhältnis und akzeptiert es. Es ist das Geräusch eines Fotoapparats zu hören. Die Kameraschärfe wird so verändert, dass rechts im Vordergrund des Bildes ein Kameraobjektiv und ein Hinterkopf mit Kapuze erkennbar werden. In der nächsten Einstellung ist Salander in ihrer Wohnung, sie trägt einen Kapuzenpullover und eine Lederjacke, und packt eine Kamera aus ihrer Tasche aus. Die Wohnung ist unordentlich und vollgeräumt. Salander lädt die zuvor gemachten Bilder auf einen Apple-Computer, der auf dem Schreibtisch steht. Nach einem kurzen Einschub, in dem man Blomkvist eine Straße entlang gehen und auf den Titelblättern der Zeitungen die Schlagzeilen über sich lesen sieht, sitzt Salander vor dem Computer. Ihr Gesicht ist von der Nase aufwärts zu erkennen, sie trägt 2 Nasenpiercings und mehrere im rechten Ohr. Ihre Haare sind kurz, nur auf der linken Seite reichen sie bis über das Auge. Das

³³ Vgl. ebd., S. 45-59.

³⁴ Vgl. *Män som hatar kvinnor*, Oplev, 00:01:58-00:02:24.

Bild wird von durchlaufendem Quelltext überblendet. Während weiterhin der Quelltext über das Bild läuft wird eine Detailaufnahme des Computerbildschirms gezeigt.

Es folgt eine Überblendung zu Armanskij und Frode. Armanskij erklärt, dass Salander ein ganz spezielles Mädchen sei, und auf die Frage Frodes, was das zu bedeuten habe, antwortet er ihm lediglich, dass er nicht vorschnell über sie urteilen solle, da sie seine beste Ermittlerin sei. Sie betreten einen Konferenzraum, in dem sich Salander bereits aufhält. Sie ist in einer halbtotalen Einstellung zu sehen, steht mit dem Rücken zu ihnen und lässt sich vom Eintreten der beiden nicht irritieren. Als sie sich umdreht, wird sie in leichter Untersicht halbnahe gezeigt, wobei sie den Kopf schräg hält, das Kinn etwas in die Höhe gereckt, und skeptisch auf ihr Gegenüber blickt. Ihre Kleidung ist durchgehend schwarz und besteht aus einer Lederjacke, einem T-Shirt mit Aufdruck, einer engen Hose mit einer an der Seite daran hängenden Kette und einem Nietengürtel sowie Plateauschuhen. Sie trägt ein Nietenhalsband und hat schwarz geschminkte Augen und Lippen. Die Situation ist der im Buch sehr ähnlich: Salander grüßt die beiden nicht, und als Frode ihr die Hand hinstreckt, ignoriert sie diese Geste schweigend und setzt sich einfach an den Konferenztisch. Frode und Armanskij nehmen ebenfalls Platz, und Salander schiebt ihnen jeweils ein Exemplar ihres Berichts zu – es herrscht immer noch Schweigen, sie nippt an ihrem Kaffee und starrt geradeaus. Frode beäugt sie skeptisch – man sieht ihn in halbnaher Einstellung, Salander ist unscharf am linken Bildrand im Profil sichtbar. Während er in den Unterlagen blättert und laut äußert, was sich darin befindet, beobachtet sie ihn und senkt dann den Blick, als ob sie etwas zu verbergen hätte. Frode fragt, wie sie sich Zugang zu den darin befindlichen Daten verschafft hat. Sie antwortet, dass das keine Rolle spiele – er bestelle, sie liefere. Dabei wird ihr Gesicht in Nahaufnahme gezeigt, sie blickt Frode nicht an. Armanskij versucht sie mit einem bittenden „Lisbeth“ zu mehr Kooperation zu bringen. Sie weist unwirsch darauf hin, dass sich alle Informationen im Bericht nachlesen lassen, aber Frode bittet um eine mündliche Zusammenfassung, woraufhin sie unwillig ein paar kurze Angaben zu Blomkvist macht. Er stellt weitere Fragen, woraufhin sie unvermittelt aufsteht, wiederholt, dass alles im Bericht nachzulesen sei, und zur Tür geht. Armanskij sagt abermals mit bittendem Unterton „Lisbeth“, woraufhin sie in der offenen Tür stehen bleibt und auf Frodes Frage nach ihrer privaten Meinung erklärt, dass an der Wennerström-Affäre etwas faul und Blomkvist von jemandem gelinkt worden sein müsse. Bevor sie antwortet, wirft sie Armanskij einen fragenden Blick zu, so als ob sie sein Einverständnis möchte, um auf die Frage zu antworten.

Sie beginnt zögerlich zu reden, wird dann aber sicherer und entschieden in ihren Aussagen. Anschließend dreht sie sich um und geht.³⁵

Aus diesen dreieinhalb Minuten lassen sich mehrere Schlüsse in Bezug auf Lisbeth Salander ziehen: Sie scheint eine Einzelgängerin zu sein. Kleidung, Frisur und Piercings lassen vermuten, dass sie eher unangepasst ist oder zumindest kein Teil der „normalen“ Gesellschaft sein und das auch für jedermann sichtbar zeigen will. In ihrer Wohnung herrscht Chaos, sie verfügt jedoch über neueste technische Geräte und scheint mit diesen auch sehr gut umgehen zu können. Das Durchlaufen des Quelltextes durch die Szene, in der sie vor dem Computer sitzt, deutet auf ihre diesbezüglichen Fähigkeiten hin. In der Büro-Szene wirkt sie abweisend und scheint auf Höflichkeiten bzw. gesellschaftlich anerkannte Gepflogenheiten keinen Wert zu legen. Sie empfindet es anscheinend als vollkommen unnötig und als Zeitverschwendung, an dem Treffen teilzunehmen, da alle Angaben dem Bericht zu entnehmen sind. Es entsteht der Eindruck, als würde sie auf Armanskij's Meinung Wert legen bzw. als wäre es ihr zumindest wichtig, ihn möglichst in keine unangenehme Lage zu bringen. Hier zeigt sich erstmals, dass sie anscheinend sehr wohl zu zwischenmenschlichen Beziehungen fähig ist und über ein gewisses Maß an sozialer Kompetenz verfügt.

Fincher lässt Salander wie in der Romanvorlage erstmals beim Treffen mit Armanskij und Frode bei Milton Security auftreten. Allerdings verspätet sie sich zu dem Termin, und während Armanskij und Frode auf ihre Ankunft warten, sieht man sie auf ihrem Motorrad ankommen. Dadurch, dass das Gespräch zwischen Armanskij und Frode hörbar bleibt in den Einstellungen, die Salander bei ihrer Ankunft zeigen, wird für den Zuschauer klar, dass sie die Person auf dem Motorrad ist. Armanskij erklärt Frode, dass keiner der Mitarbeiter bei Milton Salander gut leiden könne und sie besser von zu Hause aus arbeite. Er jedoch möge sie und obwohl sie „anders“ sei, sei sie seine beste Ermittlerin. Währenddessen stellt Salander ihr Motorrad – scheinbar mitten auf der Straße – ab und nimmt den Helm ab. In der nächsten Einstellung fährt sie im Lift nach oben, wobei sie von hinten gezeigt wird. Sie wischt sich mit der Hand über das Gesicht, wodurch dieses erstmals, wenn auch nur von der Seite, zu sehen ist. Sie hat eine Irokesen-Frisur, es lassen sich Ohr-Piercings und ein Tattoo am Hals erkennen. Die Kamera folgt ihr, als sie aussteigt und zum Besprechungszimmer geht, wobei sie den Kopf gesenkt hält. Armanskij und Frode warten immer noch, als die Durchsage zu hören ist, dass Salander da ist – Armanskij hebt daraufhin den Blick, sieht sie durch die Glaswand um die Ecke biegen und bedeutet ihr, einzutreten. Ihr Outfit besteht aus einem

³⁵ Vgl. ebd., 00:08:49-00:10:47.

dunkelgrauen Kapuzenpullover, einer schwarzen Hose und einer Lederjacke. Zudem trägt sie einen Rucksack und ihren Motorradhelm in einer Hand. Sie hat Piercings in Augenbraue, Lippe und Nase und ist unauffällig geschminkt. Nach kurzem Zögern öffnet sie die Tür und bleibt dort stehen, als Armanskij ihr Frode vorstellt, der sich erhebt und sie freundlich begrüßt. Sie betritt wortlos das Zimmer, sieht sich um und lässt sich am gegenüberliegenden Ende des Tisches nieder. Sie wählt ihre Sitzposition zusätzlich so, dass sie den beiden nicht direkt zugewandt ist, sondern ihnen ihr Profil zeigt. Nachdem Armanskij und Frode ebenfalls Platz genommen haben, stellt sie unvermittelt die Frage: „Stimmt was nicht mit dem Bericht?“, jedoch mit dem Blick auf den Boden gerichtet.³⁶ Frode erklärt, dass er zufrieden mit dem Bericht sei, jedoch wissen wolle, was nicht darin vermerkt sei – nämlich Salanders Meinung. Daraufhin blickt sie ihn an und antwortet, dass sie nicht für ihre Meinung bezahlt werde. Armanskij wirft ihr einen besorgten und bittenden Blick mit zusammengekniffenen Lippen und geneigtem Kopf zu, der ihr vermitteln soll, dass sie sich zusammenreißen und dem Kunden gegenüber respektvoll verhalten soll. Auf nochmaliges Nachfragen Frodes überlegt sie kurz, kaut auf ihrem Kaugummi herum und sagt, dass Blomkvist ihrer Meinung nach unschuldig sei und durch den Prozess fast seine ganzen Ersparnisse aufgebraucht habe. Dann steht sie abrupt auf und fragt, ob sie gehen dürfe. Man hört Frode „Augenblick“ sagen, und es folgt eine Großaufnahme Armanskijs, der den Zeigefinger vor das Gesicht hebt, um Salander zum Bleiben zu bringen. Die Geste wirkt auffordernd, aber auch bittend. Sie blickt ihn an, bleibt einen Moment stehen, kaut ihren Kaugummi und setzt sich wieder. Frode drängt darauf, etwas über Blomkvists Privatleben zu erfahren. Salander und Armanskij versuchen ihm verständlich zu machen, dass jeder ein Recht auf Privatsphäre habe, aber Frode meint, er wolle alles wissen. Salander ist davon ein wenig irritiert – sie empfindet Frodes Frage offensichtlich als unpassend – holt genervt Luft und erzählt von Blomkvists Verhältnis mit Erika. Sie blickt Frode an, sagt in provokantem, feindseligem Ton: „Manchmal befriedigt er sie oral, nicht oft genug, wenn sie mich fragen.“ und wendet den Blick wieder ab.³⁷ Armanskij – in Großaufnahme gezeigt – schließt entsetzt die Augen, so als ob seine Befürchtungen, dass Salander sich nicht anständig vor dem Kunden benimmt, in dem Moment wahr geworden wären. Frode ist sich der unangenehmen Situation bewusst und gibt zu, dass es gut war, das nicht im Bericht zu erwähnen. Salander würdigt ihn keines Blickes und antwortet mit arrogantem Unterton: „Ich weiß.“³⁸ Die Szene endet mit einer halbnahen

³⁶ *The Girl with the Dragon Tattoo*, Fincher, 00:07:06.

³⁷ Ebd., 00:08:28-00:08:32.

³⁸ Ebd., 00:08:35.

Einstellung von ihr im Profil.³⁹ Salander wirkt bei ihrem ersten Auftritt einerseits zurückhaltend, fast schüchtern, wenn sie mit gesenktem Kopf durch das Büro geht, andererseits im Gespräch überheblich, herablassend, respektlos. Sie kaut auffällig Kaugummi, sieht ihr Gegenüber oftmals nicht an und verzichtet auf gesellschaftlich gängige Umgangsformen, wie etwa jemanden zu begrüßen. Das Treffen mit Armanskij und Frode scheint sie zu langweilen oder ihr sogar zuwider zu sein, und sie ist nicht darum bemüht, das vor den anderen zu verbergen.

Die nächste Szene beginnt mit einer Totalen auf den unteren Teil eines grauen Wohnhauses. Die Kamera „hebt den Blick“ und in der nächsten Einstellung ist in Detailaufnahme eine Schüssel abgebildet. Dann sieht man Salander, die mit einer Zigarette im Mund die Schüssel in die Mikrowelle stellt und sich aus dem Kühlschrank – der nicht mehr enthält als ein paar Dosen und Aufbackbrötchen – eine Dose Cola nimmt. Rauchend geht sie in das angrenzende Zimmer und setzt sich an einen Schreibtisch, auf dem ein Laptop steht. Es folgt eine Detailaufnahme des Bildschirms, auf dem ein Foto von Frode und Informationen über seinen Job bei Vanger Industries zu sehen sind. Salander sitzt konzentriert und nachdenklich vor dem Computer und gibt etwas ein. Die nächste Detailaufnahme zeigt einen E-Mail-Account und die Begrüßung „Welcome, Mikael Blomkvist!“ ist zu erkennen.⁴⁰ Als die Mikrowelle durch einen Ton angibt, dass sie fertig ist, steht Salander auf und geht zurück in die Küche. Die Kamera behält den Schreibtisch bzw. den darauf befindlichen Laptop im Blick, während sie im Hintergrund zu sehen ist. Eine weitere Detailaufnahme zeigt ein an Blomkvist adressiertes E-Mail. Salander kommt zurück und googelt Hans-Erik Wennerström. Ihr Gesicht wird in Großaufnahme gezeigt, wie sie konzentriert liest. Sie gibt erneut etwas ein – ihre Finger fliegen förmlich über die Tastatur. Es erscheint eine weitere Seite über Wennerström. Sie hebt eine Hand zum Mund und beißt auf ihren Daumnagel, während sie nachdenklich die Augenbrauen zusammenzieht. Wieder wird durch eine Detailaufnahme der Grund ihres Nachdenkens deutlich gemacht: Auf der geöffneten Seite über Wennerström steht, dass er für Vanger Industries gearbeitet hat. Es gibt also eine Verbindung zwischen Wennerström, Vanger und Frode, dem sie wiederum einen Bericht über Blomkvist erstellt hat, der soeben einen Prozess gegen Wennerström verloren hat. Sie denkt offensichtlich angestrengt nach, blinzelt und wendet den Blick ab.⁴¹ Die beiden zusammenhängenden Szenen belaufen sich insgesamt auf ca. dreieinhalb Minuten.

³⁹ Vgl. ebd., 00:05:56-00:08:36.

⁴⁰ Ebd., 00:08:58.

⁴¹ Vgl. ebd., 00:08:36-00:09:29.

Fincher dreht also die Abfolge der Szenen im Vergleich zur schwedischen Filmversion um und lässt Salander wie im Buch erstmals bei dem Treffen mit Armanskij und Frode auftreten. Die in beiden Filmen vorkommende Szene, die Salander am Computer arbeitend zeigt, kommt in dieser Weise nicht im Buch vor. Dort wird ihr gekonnter und teilweise in die Illegalität reichender Umgang mit Computern erst im Verlauf der Geschichte deutlich. Fincher weist, so wie Oplev, bereits bei der Einführung der Figur Lisbeth Salanders auf diese Fähigkeiten hin. Durch die Detailaufnahmen des Bildschirms wird außerdem klar, dass sie Zugriff auf Blomkvists E-Mail-Account hat. Der Wohnkomplex, die Mikrowelle und der Kühlschrankinhalt legen die Assoziation mit gesellschaftlicher Unterschicht und damit verbunden mit negativ behafteten Vorurteilen wie z. B. dem Mangel an Geld und Bildung nahe. Dadurch wird der Eindruck von Salanders vermeintlichen sozialen und emotionalen Unzulänglichkeiten verstärkt.

Aus dem Vergleich der besprochenen Szenen lässt sich Folgendes in Bezug auf die Unterschiede bei der Darstellung von Innenleben und äußerer Erscheinung in Buch und Film schließen: Auch wenn der Inhalt einer Szene, wie etwa Salanders Treffen mit Armanskij und Frode, in allen drei Fällen mehr oder weniger ident ist, tragen Kleidung, Mimik und Gestik im Film zu einer unterschiedlichen Wahrnehmung der Situation und der Figuren bei. Der Regisseur muss mit Hilfe dieser Darstellung von Äußerlichkeiten versuchen, das Innenleben der Figuren für den Zuschauer deutlich werden zu lassen. Im konkreten Fall lassen die Verschiedenheiten in Darstellung und Verhalten der Figuren unterschiedliche Assoziationen aufkommen. Fincher verzichtet auf den in der Romanvorlage und der schwedischen Filmfassung offensichtlich extravaganten Kleidungsstil Salanders. Er vermittelt ihre Unangepasstheit bzw. „Andersartigkeit“ über ihre Ankunft mit dem Motorrad, die Frisur, ihre Körperhaltung und die provokanten Aussagen. Blomkvist scheint durch den legeren Kleidungsstil und seinen Umgang mit den Journalisten zu Beginn des Films bei Oplev vom Typ her näher am Buch zu sein als Finchers Interpretation. Diese wirkt auch wegen des Anzugs und der Brille ernster, vornehmer und unnahbarer, fast ein wenig eingebildet.

Beide Regisseure lassen Salander zunächst in Erscheinung treten, ohne ihr Gesicht zu zeigen. Daraus ergibt sich für diese Szene eine annähernd neutrale Erzählsituation – es wird auf individuelle Sicht und die Deutung des Geschehens verzichtet. Der Erzähler bzw. die Kamera hat lediglich eine Außensicht auf die Figur. Durch das Fehlen jedweder Informationen darüber, wer die Person ist oder weshalb sie gezeigt wird, wird dem Zuschauer die Identifikation mit ihr erschwert.

Es lassen sich bereits Parallelen zwischen der amerikanischen und der schwedischen Filmversion in der Umsetzung der Anfangssequenzen erkennen: Oplev nutzt zu Beginn des Films die Tonspur in Form des Berichts einer Journalistin, um den Zuschauer mit Informationen über Blomkvist und den Prozess zu versorgen. In der amerikanischen Fassung wird diese Möglichkeit zwar nicht direkt übernommen, Fincher lässt die Informationen jedoch ebenfalls über eine Journalistin vermitteln, allerdings anhand einer im Hintergrund laufenden Fernsehreportage. Dieser in beiden Fällen vorkommende Reportagetone kann im Gegensatz zur oben erwähnten neutralen Erzählsituation als auktoriales Mittel verstanden werden. Durch ihn werden Informationen vermittelt, die sich auf in der Vergangenheit liegende Ereignisse beziehen, ohne sich dabei auf die persönliche Sicht einer Figur zu beschränken.

2.2. Bedeutung des Rezipienten

Der Leser gestaltet sich bei der Lektüre eines literarischen Textes die dazu passenden Bilder in seiner eigenen Vorstellung. Der Text stellt demnach in Form von grundsätzlichen Regeln, Strukturen und Daten den Rahmen für die vom Leser selbst zu konstruierenden Figuren und Ereignisse dar. Es ist daher der Akt des Lesens selbst, der die fiktive Welt erst entstehen lässt. Dementsprechend groß ist der Einfluss des Rezipienten bzw. seines Bewusstseins auf die Textbedeutungen.⁴² Die Beteiligung des Lesers am Sinnbildungsprozess ist nicht zu unterschätzen, da er „gewissermaßen zum Protagonisten wird, der die Fähigkeit entwickelt, sich die Bilder vorzustellen; die Bilder entstehen im Kopf des Lesers“.⁴³

Roland Barthes geht in seinem Aufsatz *Der Tod des Autors* sogar so weit, zu behaupten, dass die Einheit des Textes nicht durch den Autor, den Ursprung des Textes, sondern erst durch den Leser, dessen Zielpunkt, ermöglicht werden kann. Dieser stellt für ihn den Ort des Zusammentreffens der vielfältigen Schriften dar, aus denen ein Text zusammengesetzt ist.⁴⁴

⁴² Vgl. Urbich, Jan: *Literarische Ästhetik*, Weimar u. a. 2011, S. 146; Peters, Jochen-Ulrich: Wirkungstheorie und Rezeptionsästhetik. Wolfgang Iser, in: Schmid, Ulrich (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2010, S. 318.

⁴³ Grimaldi, Aurelio: *Storia de Enza. Die Geschichte von einem Roman zum Film*, in: Ernst, Gustav (Hg.): *Sprache im Film*. Wien 1994, S. 98.

⁴⁴ Vgl. Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*, in: Wirth, Uwe: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M. 2002, S. 109f.

Beim Film waren „die kognitiven Leistungen des Zuschauers, d. h. seine Mitarbeit an der Entstehung des ästhetischen Objekts Film“ von Anfang an Teil des theoretischen Diskurses.⁴⁵ Das Bild an sich bzw. die Perspektive, aus der es dargestellt wird, setzt immer einen Betrachtungsstandpunkt voraus. Das wiederum bedeutet, dass es immer einen Betrachter geben muss, der das Bild aus einer bestimmten Position wahrnimmt. Joachim Paech spricht davon, dass „die Wahrnehmungsperspektive (das Sehen) [...] die Erzählperspektive (die Darstellung des Geschehens) strukturiert“.⁴⁶ Aus diesen Überlegungen lässt sich folgern, dass es beim Film nicht vorrangig um die Vermittlung von Inhalten oder Botschaften geht, sondern um den gekonnten Umgang mit Wahrnehmungskonfigurationen.⁴⁷ Ein Zusammenhang zwischen der Rezeption eines literarischen Werks und eines Films lässt sich folgendermaßen herstellen:

„[D]er Betrachter eines Films wie der Leser eines narrativen Textes wird nicht, wie im Drama, mit dem Dargestellten unmittelbar konfrontiert, sondern über eine perspektivierende, selektierende, akzentuierende und gliedernde Vermittlungsinstanz – die Kamera bzw. den Erzähler.“⁴⁸

Daraus ergibt sich eine vergleichbare Situation für die Rezipienten beider Medien.

Dass Texte, egal welcher Art, keine starr vorgegebene Bedeutung übermitteln, sondern diese in der Konfrontation mit dem Leser erst konstituieren, lässt sich anschaulich verdeutlichen: „Zwei Personen sehen ‚denselben‘ Film oder lesen ‚dasselbe‘ Buch und gehen mit ganz verschiedenen Auffassungen von dem davon, was sie gesehen oder gelesen haben.“⁴⁹ Dafür verantwortlich sind jedoch nicht nur die individuellen Unterschiede zwischen den Lesern, sondern diese Differenzen resultieren aus den „Variablen, die auf beiden Seiten der textuellen Transaktion zu finden sind: sowohl ‚in‘ den Texten als auch ‚in‘ den Lesern der Texte“.⁵⁰ Eine Literaturverfilmung stellt somit die Umsetzung der individuellen Auffassung des Regisseurs dar und kann daher nie den Vorstellungen der Leser des Romans entsprechen.

⁴⁵ Riedel, Peter: Medientheorien, in: Schmid, Ulrich (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2010, S. 394.

⁴⁶ Paech, Joachim: *Literatur und Film*, Stuttgart u. a. 1997, S. 55.

⁴⁷ Vgl. Riedel, Peter: Medientheorien. David Bordwell, Kristin Thompson, in: Schmid, Ulrich (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2010, S. 399.

⁴⁸ Manfred Pfister, zitiert nach Bohnenkamp: Vorwort, S. 28.

⁴⁹ McGann, Jerome J.: Texte und Textualität, in: Kammer, Stephan/Lüdeke, Roger (Hg.): *Texte zur Theorie des Textes*, Stuttgart 2005, S. 144.

⁵⁰ Ebd., S. 144.

2.3. Darstellung von Raum und Zeit

Im Film ist für die Wahrnehmung eines Bildes die Begrenzung bzw. Rahmung sehr wichtig. Dadurch wird das Bild vom Nicht-Bild unterschieden und so das Bild als Bild definiert.⁵¹ Die Bedeutung konstituiert sich daher „nicht [aus] dem, was wir sehen (oder hören), sondern [aus] dem, was wir nicht sehen, oder, genauer gesagt, einem fortlaufenden Prozeß des Vergleichs zwischen dem, was wir sehen, und dem, was wir nicht sehen“.⁵² Vor allem durch die Aneinanderreihung der Bilder bzw. Einstellungen, die Montage, hat der Regisseur die Möglichkeit, die Wahrnehmung des Zuschauers und somit die entstehende Bedeutung zu beeinflussen.

Schon in seiner frühen Auseinandersetzung mit der Theorie des Films definiert Béla Balázs die Besonderheit der Sprache des Mediums:

„Durch die Großaufnahme.
Durch die Einstellung.
Durch die Montage.“⁵³

Großaufnahme

In der Großaufnahme sieht er eine neue Möglichkeit der Aussage, da durch die dabei sichtbar gemachte unwillkürliche Mimik seiner Meinung nach das Unterbewusste gezeigt werden kann.⁵⁴ Sie stellt damit ein Mittel zur Veranschaulichung bzw. Wiedergabe des Innenlebens der Figuren dar. Sowohl in der schwedischen als auch in der amerikanischen Filmversion wird von dieser Möglichkeit bei der Racheaktion von Salander an Rechtsanwalt Nils Bjurman Gebrauch gemacht.

Im Roman wird die Szene vorwiegend aus Bjurmans Sicht geschildert und dem Leser damit ein Einblick in seine Gedanken geboten. Diese reichen von: „*Dieses Weib ist verrückt. Das darf ich nicht vergessen.*“ am Beginn der Szene über: „*Sie hatte die Kontrolle übernommen. Unmöglich.*“ bis hin zu: „*Das werde ich dir heimzahlen, verdammte Fotze. Früher oder später. Ich werde dich zerquetschen.*“ am Ende.⁵⁵ Dadurch wird die Verschiebung des

⁵¹ Vgl. Hickethier: *Einführung in die Medienwissenschaft*, S. 83.

⁵² Monaco: *Film verstehen*, S. 168f.

⁵³ Balázs, Bela: *Der Geist des Films*, Frankfurt/M. 2001, S. 14.

⁵⁴ Vgl. Leschke, Rainer: *Einführung in die Medientheorie*, München 2003, S. 92f.

⁵⁵ Larsson: *Verblendung*, S. 299, S. 303, S. 307.

Machtverhältnisses im Verlauf der Szene und der in Bjurman aufkeimende Hass gegenüber Salander deutlich.⁵⁶

Die Racheszene bei Oplev wird vorwiegend in Nah- und Großaufnahmen gezeigt. Nachdem Salander Bjurman mit einer Elektroschockpistole zu Boden gebracht hat, kommt dieser langsam zu sich. Er wird in einer Großaufnahme gezeigt, wobei der Kopf zur Kamera schauend, die Augen jedoch geschlossen, am Boden liegt. Die Hände liegen abgewinkelt vor seinem Gesicht und es ist zu erkennen, dass sie gefesselt sind. Bjurman fängt an zu röcheln und zu husten und öffnet die Augen. Er blinzelt und öffnet und schließt den Mund, offensichtlich weiß er nicht wo er ist bzw. was los ist. Er hebt den Kopf leicht an und sieht sich um – seine Augen weiten sich vor Entsetzen, als er begreift, in welcher Situation er sich befindet. Er atmet laut und schnell, bewegt aufgebracht die Hände und zerrt panisch an den Fesseln. Dann fokussiert sich sein Blick in eine bestimmte Richtung. In einem point-of-view-shot sieht man in Untersicht, da Bjurman am Boden liegt, Salander durch die Tür ins Zimmer kommen. Die Einstellung wirkt bedrohlich und sie ist nur verschwommen bzw. unscharf zu erkennen, was darauf schließen lässt, dass Bjurman noch von dem Elektroschock benebelt ist. Im Verlauf der Racheszene wird mehrmals auf die beschriebene Ansicht mit Bjurmans Gesicht und den davor gefesselten Händen zurückgegriffen. Dabei spiegeln sich in seinem Gesicht die während der Szene aufkommenden, wechselnden Emotionen wider. Nach dem ersten Schock versucht er, die Fassung zurückzuerlangen und Salander durch harsche Aufforderungen dazu zu bringen, ihn loszubinden. Trotzdem zittert er, Mund und Augen zucken und er atmet laut und gehetzt. Durch Salanders Verhalten wird jedoch schnell klar, dass sie nicht die Absicht hat, ihn freizulassen, vielmehr klebt sie ihm mit Paketband den Mund zu. Er schüttelt den Kopf, versucht, sich zu wehren bzw. sie daran zu hindern. Bjurman schreit durch den zugeklebten Mund, man hört ihn die ganze Zeit laut und schnell atmen und seine Augen sind geweitet vor Schreck auf Salander gerichtet und folgen ihr. Als sie ihn vergewaltigt, sind seine erstickten Schmerzensschreie zu hören und er lehnt den Kopf zurück, also weg von der Kamera, wodurch sein Hals und die hervortretenden Muskeln, Sehnen und Adern sichtbar werden. Dann wendet er sich wieder der Kamera zu, seine Augen sind weit aufgerissen und sein Gesicht ist schmerzverzerrt und von der Anstrengung und dem die ganze Zeit über hörbaren Stöhnen und Schreien schon ganz rot. Er zieht und zerrt an den Fesseln und schließt dann die Augen. Nachdem Salander ihm das Video der Vergewaltigung vorgespielt hat, kehrt sie in den Raum zurück, den sie während des Abspielens verlassen hat.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 299-309.

Er wirkt schockiert und erschrocken über das Video und ängstlich, da er nicht weiß, was sie jetzt mit ihm vorhat. Als sie die Tätowier-Utensilien auspackt, beobachtet Bjurman sie mit schreckensgeweiteten Augen. Er zieht die Augenbrauen zusammen, blinzelt und blickt von den Sachen zu ihr. Er scheint zu begreifen, was sie vorhat und schüttelt verzweifelt den Kopf. Während sie ihn auf ihm sitzend tätowiert, ist sein Kopf in leichter Aufsicht zu sehen, die Hände sind nach hinten ausgestreckt, da er ans Bett gefesselt ist, allerdings sind sie nur teilweise sichtbar. Anfangs zerrt er an den Fesseln und versucht, sich zu wehren, während man die ganze Zeit über sein lautes Atmen hört. Dann jedoch scheint er zu resignieren. Es ist in Zeitlupe zu sehen, wie er den Kopf hebt und sie anschaut – sein Blick ist voller Hass. Sein Gesicht ist verkrampft, die Stirn liegt in Falten und die Augen sind weit aufgerissen.⁵⁷

In der amerikanischen Filmversion wird vor allem mit drei wiederkehrenden Einstellungen gearbeitet und die Beleuchtung spielt eine große Rolle. Zunächst ist Bjurman nackt und gefesselt am Boden liegend zu sehen, nachdem Salander ihm einen Elektroschock versetzt hat. Im Bild sind schräg seitlich sein Kopf und ein Teil des Oberkörpers, sowie der rechte, ausgestreckte und gefesselte Arm zu erkennen, wobei seine linke Seite, rechts vorne im Bild, völlig im Dunkeln liegt. Als Lichtquelle dient eine umgestürzte Stehlampe, die in der linken oberen Ecke liegt. Bjurman macht die Augen auf, beginnt an den Fesseln zu zerren und versucht zu schreien, obwohl sein Mund mit gelbem Klebeband umwickelt ist. Als Salander ihm das von ihr gemachte Video der Vergewaltigung vorspielt, wirkt er erschrocken. Er hört auf, sich gegen die Fesseln zu wehren und schaut erst vom Bildschirm zu Salander, um dann den Blick abzuwenden. Er atmet laut und schwer. Dann ist er direkt von oben zu sehen: Sein Oberkörper ist schweißnass und die Faust der gefesselten Hand zusammengeballt. Die rechte Bildhälfte und somit seine linke Körperseite bzw. Gesichtshälfte liegen im Dunkeln. Als Salander aufsteht und auf ihn zugeht, bewegt er den Kopf hin und her, blickt sie nicht an und stöhnt und winselt, so als fürchte er sich vor dem, was als nächstes kommt. Die folgende Einstellung entspricht derjenigen vom Anfang, er ist schräg seitlich zu sehen. Salander wühlt in der Tasche, was Bjurman unruhig macht und als er sieht, was sie daraus entnimmt, schüttelt er verzweifelt den Kopf, reißt die Augen auf und versucht durch den verklebten Mund zu schreien. Während sie ihn vergewaltigt, ist er am Boden liegend von der Seite, im Profil zu sehen. Die der Kamera zugewandte Seite liegt im Schatten, aber man kann erkennen, dass er die Augen vor Schmerz zusammenkneift. Als er schreit, wird er wie schon zuvor direkt von oben gezeigt. Salander erklärt ihm, wie es in Zukunft weitergehen soll und will, dass er sie

⁵⁷ Vgl. *Män som hatar kvinnor*, Oplev, 01:13:48-01:19:02.

ansieht. In der folgenden Einstellung ändert sich die Kameraperspektive so, dass sie seine rechte, im Licht der umgefallenen Lampe befindliche Körperhälfte zeigt, und als er sein Gesicht in diese Richtung dreht, um Salander anzublicken, ist dieses erstmals ganz zu erkennen. Die rechte Bildseite bleibt jedoch im Dunkeln. Sein Körper ist verschwitzt, sein Gesicht mit den aufgerissenen Augen von der Anstrengung und Anspannung rot verfärbt. Er schnauft und zittert und zerrt an den Fesseln. Danach ist er, wie auch als Salander ihn vergewaltigt, seitlich im Profil, vorwiegend im Schatten, zu sehen. Sie tritt auf ihn ein, während er sich windet und vor Schmerz schreit. Als sie ihm droht, sieht er sie an und erstarrt, hört für einen Moment auf zu schreien. Dann beginnt er wieder zu jammern und mit flehendem Blick verzweifelt den Kopf zu schütteln. Während sie die Tätowier-Utensilien auspackt, beobachtet er sie zitternd und schließt verzweifelt die Augen. Auf ihm sitzend beginnt Salander, Bjurman zu tätowieren, wobei er den fast ganz im Schatten liegenden Kopf hebt und anfängt zu schreien.⁵⁸

In beiden Filmfassungen spielen die Mimik Bjurmans und somit Nah- bzw. Großaufnahmen eine wichtige Rolle. Sie verdeutlichen die Verschiebung des Machtverhältnisses zwischen Bjurman und Salander im Laufe der Szene und bieten dem Zuschauer die Möglichkeit, die Gefühle und Gedanken Bjurmans nachzuvollziehen. Ist er anfangs nach dem Elektroschock noch verwirrt und desorientiert, so reagiert er zunächst unwirsch und wütend, als er die Situation begreift. In der schwedischen Version fordert er Salander auf, ihn loszubinden, so als ob er noch Kontrolle über sie hätte. Bei Fincher hingegen ist sein Mund von Beginn an zugeklebt und sein Widerstand äußert sich durch heftiges Zerren an den Fesseln und wütende Blicke. Im Verlauf der Szene verwandelt sich in beiden Filmen seine Aggression in Unsicherheit, Verzweiflung und Angst. Im Unterschied zur Literaturvorlage und der schwedischen Filmversion wird bei Fincher der in Bjurman aufkeimende Hass gegenüber Salander jedoch nicht deutlich.

Montage

Der Montage schreibt Balázs insofern große Wichtigkeit zu, als sie es ermöglicht, Einstellungen aneinanderzureihen, ohne sich nur auf den zeitlichen Aspekt zu beziehen, und dadurch Bedeutung zu erzeugen. Er betont, dass es nicht das einzelne Bild ist, welches die Bedeutung generiert, sondern dass diese erst durch die Verknüpfung der Bilder mittels der

⁵⁸ Vgl. *The Girl with the Dragon Tattoo*, Fincher, 01:00:46-01:06:32. (Die Racheszene wird 2 mal durch einen Einschub aus Blomkvists Handlungsstrang unterbrochen. Es ist zu sehen, wie er die Bilder des Festtagsumzugs bearbeitet und darauf kommt, dass Harriet auf der gegenüberliegenden Straßenseite jemanden/etwas (ihren Mörder) gesehen haben muss. 01:01:15-01:01:45; 01:05:23-01:06:04)

Montage entstehen kann: „Im Film genügt auch die bedeutungsvollste Einstellung nicht, um dem Bild seine ganze Bedeutung zu geben. Diese wird letzten Endes von der Position des Bildes zwischen anderen Bildern entschieden.“⁵⁹ Dem schließt sich Sergej Eisenstein an, für den eine Einstellung immer nur ein Teil der Montage ist und ihre Bedeutung erst durch die Verknüpfung mit weiteren Montage-Elementen generiert. Die Abfolge der Bilder löst beim Zuschauer Assoziationen aus, wodurch sozusagen eine Bedeutung zwischen den Bildern „sichtbar“ wird. Nach Eisenstein werden bei der Montage „nicht Objekte [verknüpft], sondern Assoziationen, die im Zusammenhang damit entstehen“.⁶⁰ Allerdings sind im Eisensteinschen Modell die Bedeutungen, die entstehen, nicht willkürlich und vom Rezipienten abhängig, sondern vorgegeben. Dadurch ist die Rezeption nicht variabel, sondern stellt lediglich einen Nachvollzug dar.⁶¹

An den Anfangsszenen der beiden Filme lässt sich die Entstehung der Bedeutung „zwischen“ den Bildern und der durch die Montage erzeugten Assoziationen gut verdeutlichen.

Die schwedische Filmversion fängt mit einer Detailaufnahme an: Es ist eine Hand zu sehen, die an der Schnur eines Pakets zieht und diese zu öffnen versucht. Dann sieht man, wie von in weißen Handschuhen steckenden Händen mit einem Messer die Schnur durchgeschnitten wird. Das Rascheln des Verpackungsmaterials ist zu hören. Es folgt die Großaufnahme des Gesichts eines alten Mannes in Untersicht. Er hat graues Haar und trägt eine Brille sowie Hemd, Krawatte und eine Strickweste. Die nächste Detailaufnahme zeigt, wie mit dem Messer das Paket aufgeschnitten wird. In Großaufnahme sieht man dieses auf dem Tisch liegen und die Hände den Inhalt herausziehen – es handelt sich um einen Bilderrahmen mit einer gepressten Blume darin. Der Mann wird in halbnaher Einstellung gezeigt, wie er das Bild in einer Hand hält und mit der anderen die Verpackung aufhebt und begutachtet. In einem Point-of-view-shot ist die Detailaufnahme des Poststempels (Hong Kong) zu sehen. Der Mann legt die Verpackung zurück auf den Tisch. Es folgt eine Großaufnahme seines Gesichts in leichter Untersicht – er wirkt traurig. Er setzt sich und legt das Bild vor sich auf den Tisch, zieht die Handschuhe aus und nimmt die Brille ab. Dabei ist er in naher Einstellung zu sehen. Die nächste Einstellung zeigt in Detailaufnahme ein Stück der gepressten Blume hinter dem Glas des Bilderrahmens. Abschließend ist in einer Totalen das Arbeitszimmer zu sehen, in dem sich der Mann offensichtlich die ganze Zeit aufgehalten hat. Mittig steht ein großer Schreibtisch mit Stehlampe und Blumen darauf, links davon befindet

⁵⁹ Balázs: *Der Geist des Films*, S. 42.

⁶⁰ Bulgakowa, Oksana: Montagebilder bei Sergej Eisenstein, in: Beller, Hans (Hg.): *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*, München ⁵2005, S. 55.

⁶¹ Vgl. Paech: *Literatur und Film*, S. 162; Leschke: *Einführung in die Medientheorie*, S. 81.

sich ein Fenster, von dem das Licht im Zimmer zu kommen scheint. Der Mann sitzt hinter dem Schreibtisch, mit dem Gesicht zur Kamera und hält das Bild in der Hand. Er betrachtet es, beginnt zu weinen und legt es auf den Tisch. Er schluchzt, schließt die Hände zu Fäusten und hebt dann eine Hand zum Gesicht, bedeckt erst die Augen und hält sich dann damit den Mund, wie um sein Schluchzen zu unterdrücken. Die Kamera zoomt weg von der Szene und nach einem Schnitt ist in Großaufnahme das schwarz-weiß Bild des Gesichts eines jungen Mädchens zu sehen. Die Kamera zoomt zu ihrem Gesicht, bis die Augen das Bild dominieren und der Filmtitel „MILLENNIUM“ eingeblendet wird.⁶² Bei dieser Anfangsszene bleiben zwar viele Fragen offen – etwa, wer der Mann bzw. das Mädchen sind und auch, was es mit der gepressten Blume auf sich hat – einige wichtige Anhaltspunkte lassen sich dennoch daraus erkennen: Das Paket und dessen Inhalt haben für den Mann eine negative Bedeutung bzw. erinnern ihn an etwas, das Trauer in ihm hervorruft. Da er es vorsichtig mit Handschuhen öffnet, wirkt es, als würde er nicht zum ersten Mal ein Paket dieser Art erhalten. Dadurch, dass das Licht nur vom Fenster zu kommen scheint, liegt das Zimmer im Halbdunkel und es wird eine düstere Stimmung vermittelt. Aufgrund der Einrichtung ist anzunehmen, dass es sich um einen wohlhabenden Mann handelt. Durch den Schnitt von dem weinenden Mann zum schwarz-weiß Bild des jungen Mädchens lässt sich vermuten, dass ein Zusammenhang zwischen ihr und dem Bild der gepressten Blume besteht und das in irgendeiner Weise der Grund für seine Trauer ist.

Fincher beginnt den Film mit einem schwarzen Bild, das von einer Landschaftsaufnahme überblendet wird, während das Klingeln eines Telefons zu hören ist. Man sieht einen See und ein verschneites Ufer, es ist düster und grau und man hört das Rauschen des Windes. Es folgt eine Totale von einem Haus mit verschneitem Garten und dann eine halbnaher Einstellung, die einen älteren Mann im Profil in einer Küche stehend zeigt, der ein Telefon vom Tisch nimmt. Es ist eher dunkel in der Küche, das Licht scheint nur von einem nicht im Bild sichtbaren Fenster zu kommen, wodurch der Mann teilweise im Schatten steht. Er nimmt ohne Begrüßung mit den Worten: „Was für eine ist es?“ das Gespräch an, dreht sich von der Kamera weg und steckt eine Hand in die Hosentasche. Während man die Antwort eines zweiten Mannes hört, wechselt das Bild zu einer Großaufnahme einer Schulterpartie und eines weißhaarigen Hinterkopfes. Die Person hält ein Telefon am Ohr und im Hintergrund sind ein Schreibtisch mit Stehlampe und ein Ledersessel erkennbar. Durch Tonspur und Montage ist eindeutig, dass es sich um den Anrufer handelt. Es folgt die Frage: „Der

⁶² Vgl. *Män som hatar kvinnor*, Oplev, 00:00:29-00:01:57.

Rahmen?“ und die Antwort: „Dunkel.“. Dann ist wieder der erste Mann im Bild, der mit dem Telefon von der Küche in das angrenzende Zimmer Richtung Kamera geht, bis er schräg im Profil in einer Großaufnahme zu sehen ist. Das Gespräch besteht weiterhin aus kurzen Fragen und ebenso kurzen Antworten: „Poststempel?“, „Wie beim letzten Mal.“, „Nachricht?“, „Nein.“ – woraufhin der Mann nickt. Es folgt eine Großaufnahme des Anrufers im Profil, in der er das Telefon ans Ohr hält. Es handelt sich um einen älteren Mann mit grauem Haar. Er hat einen Bart und trägt eine Brille. Während man den ersten Mann: „Es tut mir so leid Henrik.“ sagen hört, nimmt der Anrufer die Brille ab und senkt das Telefon. Er geht aus dem Bild und man kann auf dem dahinter stehenden Schreibtisch in Aufsicht Verpackungsmaterial und einen Bilderrahmen mit einer gepressten Blume darin erkennen. Die Kamera neigt sich zu dem Bilderrahmen und es folgt ein Fade-to-Black, nach dem der Vorspann einsetzt.⁶³ Aus dieser Szene lassen sich folgende Schlüsse ziehen: Der Establishing shot gibt Aufschluss darüber, dass die Geschichte, oder zumindest ein Teil davon, in ländlicher Gegend im Winter spielt. Die Dunkelheit vermittelt eine düstere Stimmung, die durch die nicht vorhandene Beleuchtung im Haus verstärkt wird. Durch die Beantwortung des Telefons mit einer Frage zeigt sich, dass für den Mann klar ist, wer der Anrufer ist. Der Verlauf und der Inhalt des Gesprächs lassen vermuten, dass die beiden Männer diese Konversation schon mehrmals geführt haben und das Paket nicht das erste dieser Art ist. Durch die abschließende Bemerkung: „Es tut mir so leid Henrik“ werden zwei Sachen klar: Erstens handelt es sich bei dem Anrufer um einen Mann namens Henrik und zweitens dürfte das erhaltene Paket eine negative Bedeutung für diesen haben.

In beiden Fällen wird der Zuseher auf unterschiedliche Weise mit für den Verlauf des Films wichtigen Informationen versorgt. In der schwedischen Fassung drängt sich ihm die Assoziation auf, dass mit dem Mädchen etwas Schlimmes passiert sein muss – also bereits eine der grundlegenden Thematiken der Geschichte.

Montagerhythmus und Bilderführung

Der Montagerhythmus kann laut Balázs eine eigene Bedeutungsebene erzeugen, die mit dem Inhalt nur mehr wenig zu tun hat. Durch die rhythmische Aneinanderreihung von Bildern ohne vordergründigen dramatischen Inhalt, z. B. Landschaften, Gebäude oder Gegenstände, kann eine weitere Ebene neben der des Inhalts entstehen. Eine direkte Verbindung zur Literatur schafft er mit der Bilderführung, die er als „Reihenfolge der Bilder und ihr Tempo“

⁶³ Vgl. *The Girl with the Dragon Tattoo*, Fincher, 00:00:17-00:00:56.

definiert und mit dem „Stil in der Literatur“ gleichsetzt.⁶⁴ Demzufolge kann die „wechselseitige Bezogenheit“ der Einstellungen „nicht nur inhaltlicher Art sein, sondern auch [...] stilistischer Art“.⁶⁵

Der Publizist und Medienwissenschaftler Klaus Kreimeier fasst die Möglichkeiten, die Montage(-rhythmus) und Bilderführung bieten, und die dadurch entstehende Bedeutung für das Medium Film wie folgt zusammen:

„Bilder zu verknüpfen impliziert, Schauplätze zu trennen oder zu verbinden, den Ablauf der erzählten Zeit zu verlangsamen oder zu beschleunigen; der einzelnen filmischen Einstellung im Kontrast oder in der Korrespondenz mit den sie umgebenden Einstellungen eine spezifische Bedeutung zu verleihen.“⁶⁶

Zeit

Balázs beschäftigt sich ebenso mit dem Problem der Zeitperspektive, welches sich aus der Gegenwärtigkeit der Bilder ergibt. Er sieht eine Lösung in der Unterbrechung einer Szene durch ein Zwischenbild, jedoch bleibt dabei die Frage,

„*wiev*iel Zeit inzwischen vergangen ist [...]. Die Länge der Zeit ist keine objektive Tatsache, [...] sondern eine Stimmung. Der Rhythmus der Szene, der Raum, in dem sie sich abspielt, sogar seine Beleuchtung werden darüber entscheiden, ob wir das Gefühl haben, daß eine Minute oder viele Stunden vergangen sind.“⁶⁷

Die Vermittlung von Zeit erweist sich in der schriftlichen Erzählung aufgrund von Zeitadverbien wie „morgen“, „gestern“, „jetzt“, uvm. sowie der Gegenwarts-, Vergangenheits- und Zukunftsform als wesentlich einfacher als im Film: Dass – wie George Bluestone bemerkt⁶⁸ – der Roman über drei Zeiten verfüge, der Film jedoch nur über eine, „earmarks a major distinction between the two forms: there is no past tense in the film“.⁶⁹ Schon Béla Balázs schreibt in seinem frühen Werk *Der Geist des Films* zum Unterschied der Medien Literatur und Film in Bezug auf die zeitliche Darstellung, dass mit Sprache drei Zeiten vermittelt werden können, das Filmbild im Gegensatz dazu aber „nicht konjugiert

⁶⁴Balázs, Béla: Die Bilderführung (1924), in: Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt/M. 2004, S. 249.

⁶⁵Tynjanov, Jurij N.: Über die Grundlagen des Films (1927), in: Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt/M. 2004, S. 328.

⁶⁶Kreimeier, Klaus: Mediengeschichte des Films, in: Schanze, Helmut (Hg.): *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart 2001, S. 439.

⁶⁷Balázs: Die Bilderführung, S. 250.

⁶⁸Bluestone, George: *Novels into Film. The Metamorphosis of Fiction into Cinema*. Berkeley, Los Angeles 1957, S. 48.

⁶⁹Whelehan, Imelda: Adaptations: The contemporary dilemmas, in: Cartmell, Deborah/Whelehan, Imelda (Hg.): *Adaptations. From text to screen, screen to text*, London u. a. 2001, S. 11.

werden [kann] wie ein Zeitwort“.⁷⁰ Diesem steht nur die Gegenwart zur Verfügung, Vergangenheit und Zukunft müssen durch den Einsatz filmischer Mittel hergestellt werden. Wieder ist es vor allem die Montage, durch die es möglich wird, „filmische Äquivalente für die vielen verbal-literarischen Verfahren zu finden, durch die Zeitablauf, Zeitdauer, Zeitstufe und Zeitmodus ausgedrückt werden können“.⁷¹ Darunter zu verstehen sind z. B. Parallel- und Simultanmontage, Rückblenden oder Überblendungen.

Rückblenden spielen in beiden Filmfassungen eine große Rolle, da sich viele der für die Geschichte relevanten Ereignisse in der Vergangenheit zugetragen haben.

Oplev macht von dieser Möglichkeit in Bezug auf mehrere, zum Teil wiederkehrende, Themen Gebrauch: Erstens zeigt er damit die Erinnerungen Blomkvists an Harriet als sein Kindermädchen, als dessen Vater in den 1960-er Jahren für Henrik Vanger arbeitete und auf der Insel wohnte. Bei den ersten beiden dieser Erinnerungen sieht man einen kleinen Jungen, der am Fluss spielt, und ein hübsches, blondes Mädchen, das sich zu ihm hinunter beugt und ihm einen Kuss auf die Wange gibt. Der Junge ist fasziniert von dem Anhänger ihrer Kette – einem großen, honigfarbenen Stein, der in der Sonne schimmert, der in Detailaufnahme gezeigt wird. Bei der dritten Erinnerung an diese Begebenheit aus Blomkvists Kindheit ist allerdings die Stimme eines Mädchens zu hören, die offensichtlich nicht zu dem im Bild sichtbaren gehört. Der kleine Junge wendet den Blick ab und man kann ein zweites Mädchen erkennen, das dem anderen sehr ähnlich sieht. Diese Erinnerungen sind insofern relevant, als Blomkvist dadurch klar wird, dass sich Harriet und Anita sehr ähnlich gesehen haben und die Person, die auf einem Foto am Fenster von Harriets Zimmer zu sehen ist, Anita ist. Diese Erkenntnis trägt in weiterer Folge zur Auflösung des Rätsels um Harriets Verschwinden bei.⁷² Zweitens wird mit Hilfe von Rückblenden ein Einblick in Salanders Vergangenheit ermöglicht. Bleibt bei der ersten diesbezüglichen Szene noch unklar, ob es sich nur um einen Traum handelt, so wird bei der zweiten deutlich, dass es Salanders Erinnerung ist. Zunächst ist nur zu sehen, wie ein etwa 10-jähriges Mädchen ein Streichholz anzündet und mit verkniffenem, hasserfülltem Gesicht in Richtung der Kamera wirft. Flammen lodern auf und sie bleibt durch diese hindurch weiterhin sichtbar, reglos davor stehend und ins Feuer blickend. Im zweiten Fall beginnt die Erinnerung damit, dass das Mädchen aus einem Hauseingang herausläuft, eine Tüte in den Händen, eine Straße überquert und bei einem Auto stehen bleibt, in dem ein Mann sitzt. Sie schüttet den Inhalt der Tüte in das Auto bzw. auf den

⁷⁰ Balázs: *Der Geist des Films*, S. 44.

⁷¹ Peters, Jan Marie: *Theorie und Praxis der Filmmontage von Griffith bis heute*, in: Beller, Hans (Hg.): *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*, München 2005, S. 38.

⁷² Vgl. *Män som hatar kvinnor*, Oplev, 00:31:40-00:31:59; 00:42:47-00:43:11; 01:56:58-01:57:11.

Mann, der abwehrend die Hände hebt und dann versucht, sein Gesicht von der Flüssigkeit zu befreien. Es folgt die bereits erwähnte Episode, in der das Mädchen das Streichholz entzündet. Der Mann blickt sie voller Entsetzen und Schrecken an, was sie jedoch nicht davon abhält, das Streichholz nach ihm zu werfen. Augenblicklich geht er in Flammen auf, versucht aus dem Auto zu kommen und fällt brennend auf die Straße. In Detailaufnahme wird das Gesicht des Mädchens gezeigt. Ihre Augen sind hasserfüllt und sie sieht zu, wie sich der Mann verzweifelt und in Flammen stehend auf dem Boden wälzt.⁷³ Da Salander so gut wie nichts von ihrer Vergangenheit erzählt und auch sonst im Laufe des Films nicht auf die Gründe ihres außergewöhnlichen (Sozial-)Verhaltens bzw. ihre Unmündigkeit eingegangen wird, bieten diese Rückblenden zumindest den Ansatz einer Erklärung dafür. Vor allem für die weiteren Teile der *Millennium*-Trilogie, *Verdammnis* und *Vergebung*, sind diese Erinnerungen Salanders von großer Bedeutung. Das dritte Mal kommen Rückblenden bei Martins Erzählungen in Bezug auf seine Vorgeschichte zum Einsatz.⁷⁴ Und schließlich finden sie Anwendung, wenn Harriet am Ende des Films vom Tod ihres Vaters erzählt. Während sie die Ereignisse schildert, sind abwechselnd sie und die zur Geschichte passenden Bilder zu sehen.⁷⁵ In den beiden letzten Fällen werden die Informationen nicht nur durch die Bilder vermittelt, sondern ebenso über die Tonspur. Die Bilder erfüllen vielmehr die Aufgabe, die dramatischen Inhalte von Martins bzw. Harriets Erzählung zusätzlich auf visueller Ebene darzustellen und so dem Zuschauer näherzubringen.

In der amerikanischen Filmversion sind alle Rückblenden mit einer aus der Gegenwart des Films stammenden Tonspur unterlegt, bei der der jeweilige Erzähler die Bilder beschreibt oder erklärt. Diese Situation findet sich drei Mal im Film: Zunächst verwendet Fincher mehrere Rückblenden, um die von Henrik Vanger erzählte Geschichte vom Tag als Harriet verschwand zu verdeutlichen: Sowohl ihr Besuch in der Stadt beim Weltkindertag, als auch das Familienfest auf der Insel und der Unfall auf der Brücke werden gezeigt.⁷⁶ Weiters folgt eine Reihe von Rückblenden, als Blomkvist den Polizeibericht über die Suche nach Harriet liest. Einer Detailansicht eines Leuchtmarkers, der eine Zeile im Bericht markiert, und Blomkvists Stimme, die diese vorliest, folgt die visuelle Darstellung dieser Informationen.⁷⁷ Zuletzt wird diese Art der Darstellung vergangener Ereignisse eingesetzt, als Harriet Blomkvist über die Umstände des Todes ihres Vaters und ihres Verschwindens bzw. eher

⁷³ Vgl. ebd., 01:41:27-01:41:43; 02:26:39-02:27:19.

⁷⁴ Weitere Ausführungen diesbezüglich siehe S. 58.

⁷⁵ Vgl. ebd., 02:42:04-02:45:40.

⁷⁶ Vgl. *The Girl with the Dragon Tattoo*, Fincher, 00:16:11-00:21:11.

⁷⁷ Vgl. ebd., 00:30:25-00:32:07.

ihrer Flucht aufklärt. Die beiden sitzen in einem Park und es wechseln sich Einstellungen von den beiden mit Rückblenden ab.⁷⁸ Es geht daher in diesen Fällen weniger darum, dem Zuschauer zusätzliche Informationen zu bieten, sondern eher um eine dramatischere und eindrucksvollere Vermittlung der Inhalte.

In der Romanvorlage wechselt Larsson häufig die Erzählperspektive zwischen Blomkvist und Salander. Dadurch wird es möglich, dem Leser die Geschichte beider Protagonisten so zu vermitteln, dass er diese als gleichzeitig stattfindend wahrnimmt. Mittels Parallelmontage und unter Verwendung von Überblendungen gelingt es beiden Regisseuren, dem Zuschauer eben dieses Gefühl von Gleichzeitigkeit in Bezug auf die Geschehnisse der Handlungsstränge der beiden Hauptcharaktere zu vermitteln. Das ist insofern wichtig, als einerseits Blomkvist und Salander relativ spät zum ersten Mal aufeinandertreffen und andererseits auch danach teilweise getrennt voneinander an der Aufdeckung der Geschehnisse rund um die Frauenmorde ermitteln. Fincher montiert etwa Einstellungen der Racheaktion von Salander an Bjurman mit solchen, die Blomkvist dabei zeigen, wie er die Fotos von Harriet am Weltkindertag untersucht und entdeckt, dass sie anscheinend auf der anderen Straßenseite etwas oder jemanden sieht, das bzw. der sie erschreckt.⁷⁹ In beiden Filmen wird mit Parallelmontage gearbeitet, um zu zeigen, wie Salander und Blomkvist gleichzeitig, aber getrennt voneinander und auf unterschiedlichem Weg, versuchen, den Serienmörder zu entlarven.⁸⁰

2.4. Aspekte des Filmischen in der Literatur

Der in der heutigen Zeit vor allem aus dem Bereich des Films bekannte Begriff *Montage* ist laut Joachim Paech auf die Industrialisierung zurückzuführen. Die damit verbundenen Veränderungen für das Leben der Menschen und die neuen Wahrnehmungsweisen wirken sich auf Literatur und Film aus – in Form der Montage. Von diesem Standpunkt aus betrachtet handelt es sich zwar bei dem Gebrauch des Montageprinzips in der Literatur nicht um die Aneignung eines filmischen Stilmittels, es ist aber, ebenfalls laut Paech, „[d]ie Erfahrung der Kinorezeption insgesamt, in ihrer dispositiven Struktur [...] in der filmischen Schreibweise

⁷⁸ Vgl. ebd., 02:09:31-02:13:21.

⁷⁹ Vgl. ebd., 01:00:46-01:06:32.

⁸⁰ Vgl. ebd., 01:37:25-01:50:41; *Män som hatar kvinnor*, Oplev, 02:08:15-02:17:00.

der Literatur wirksam geworden“.⁸¹ Es wäre daher unzureichend, filmische Schreibweise als rein formale Nachahmung filmspezifischer Darstellungsweisen zu beschreiben, es geht viel eher „um die Mimesis des Inhalts einer Form“.⁸²

André Bazin sieht den Einfluss des Films auf die Literatur in der Verwendung bestimmter Erzähltechniken der Schriftsteller gegeben, bei denen eine Anlehnung an filmische Ausdrucksmittel offensichtlich sind. Auch er hebt besonders den Gebrauch der Montagetechnik hervor.⁸³ Wie bereits erwähnt, kann der Perspektivenwechsel, den Larsson im Roman vornimmt, als Montage verstanden werden. Ebenso wie im Film wird dadurch für den Rezipienten klar, dass sich die Vorkommnisse der beiden Handlungsstränge zeitlich parallel ereignen.

Montage als Stilprinzip findet sich auf unterschiedliche Weise in der Literatur wieder. Mario Andreotti beschäftigt sich in seinem Werk *Die Struktur der modernen Literatur* eingehend mit den verschiedenen Formen der Montage im Text. Unter *Textmontage*, auch als *Zitat-Montage* bezeichnet, versteht man die Wiedergabe fremder Texte, ohne dabei erzählerisch etwas zu vermitteln. Weiters führt er die Montage der Figur als *Gestusmontage* an. Damit wird eine neue Gestaltungsweise der Figur bezeichnet, bei der es zu einer „Verdinglichung der Figur“ kommt, wobei Montage in diesem Fall nicht als „ein Aneinanderreihen heterogener Elemente im Text, sondern [...] als formale Umsetzung der modernen [...] Ichauflösung“ zu verstehen ist.⁸⁴ Als dritte Möglichkeit gibt Andreotti die Montage von Figur und Erzähler an, die sich auf die Strukturelemente von Figuren- und Erzählergestaltung bezieht und eine Zergliederung der Figuren und des Erzählerberichtes beinhaltet.⁸⁵

2.5. Aspekte des Literarischen im Film

Schon Eisenstein spricht sich dafür aus, Literatur nicht einfach nachzuahmen, sondern ihre Fähigkeiten und die literarische Erfahrung für den Film zu adaptieren:

⁸¹ Paech, Joachim: Vor-Schriften – In-Schriften – Nach-Schriften, in: Ernst, Gustav (Hg.): *Sprache im Film*, Wien 1994, S. 37.

⁸² Paech: *Literatur und Film*, S. 126.

⁸³ Vgl. Bazin, André: Für ein „unreines“ Kino – Plädoyer für die Adaption, in: Gast, Wolfgang (Hg.): *Literaturverfilmung. Themen Texte Interpretationen*, Bamberg 1993, S. 35.

⁸⁴ Andreotti: *Die Struktur der modernen Literatur*, S. 208.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 207-215.

„Das Verständnis des Films tritt jetzt in [...] die Phase der Annäherung an die Symbolik der *Sprache*. Der Rede. Der Rede, die der ganz konkret materiellen Bezeichnung einen symbolischen (d. h. nicht-buchstäblichen) Sinn, bzw. ‚Bildhaftigkeit‘ verleiht, und zwar durch eine der buchstäblichen Bedeutung wesensfremde *Kontextzusammenstellung*, d. h. also auch durch die *Montage*.“⁸⁶

Dem Medienwissenschaftler Knut Hickethier zufolge unterscheidet sich die Wahrnehmung von Schrift und Bild dadurch, dass sie sich beim Bild nicht linear, sondern attraktionsorientiert vollzieht. Trotzdem kann man dem Film eine gewisse Textualität zusprechen, da die bewegten Bilder „in eine zeitlich-lineare Abfolge eingebunden sind und ihnen damit literarische und dramatische Strukturen eingeschrieben werden können“.⁸⁷ Einen weiteren Bezug zur Literatur schafft er, indem er das Konzept des *Paratextes* auf den Film überträgt. Die Struktur literarischer Texte setzt sich demnach aus dem Haupttext, der für die Vermittlung des Inhalts verantwortlich ist, und den sogenannten *Paratexten* zusammen. Der Begriff *Paratext* wurde von Gérard Genette eingeführt.⁸⁸ Darunter zu verstehen sind verschiedene „Beitexte“, durch welche ein literarischer Text im Raum einer Leseöffentlichkeit konventionell bestimmt und damit Einstellungen des Lesers gegenüber dem Text gesteuert werden“.⁸⁹ Konkret handelt es sich dabei um „Autoname, Titel, alle Arten von begleitenden Texten (Vorwort, Nachwort, Motto), die rein formalen Texte wie Seitenzahlen, Paragraphen oder Kapitelzählung, Inhaltsverzeichnis, Register oder Anmerkungen“.⁹⁰ Dadurch, dass die Wahrnehmung des Lesers mit Hilfe dieser *Paratexte* gesteuert werden soll, ist ein umfangreiches kulturelles Wissen eben jenes Voraussetzung für das Verständnis des Textes. Zudem ermöglicht die Unterteilung in Haupt- und Paratext dem Leser, sich innerhalb des Textes zu orientieren. Für Genette ist der *Paratext* demnach „jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser [...] tritt“.⁹¹ Stieg Larssons *Verblendung* ist in einen Prolog und vier Teile gegliedert, wobei ein Epilog im letzten Teil inkludiert ist. Weiters ist der Text in Kapitel unterteilt, die fortlaufend, also über die einzelnen Teile hinaus, nummeriert sind. Sowohl bei den Teilen als auch bei den Kapiteln ist der jeweilige Zeitraum, in dem das Geschehen spielt, genau mit Tag und Monat angeführt. Das bietet dem Leser das ganze Buch hindurch einen guten Überblick über die erzählte Zeit,

⁸⁶ Eisenstein, Sergej M.: Béla vergißt die Schere (1926), in: Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt/M. 2004, S. 262.

⁸⁷ Hickethier: *Einführung in die Medienwissenschaft*, S. 105.

⁸⁸ Vgl. Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt/M. u. a. 1989.

⁸⁹ Urbich: *Literarische Ästhetik*, S. 261.

⁹⁰ Ebd., S. 261.

⁹¹ Genette: *Paratexte*, S. 10.

was aufgrund der verschiedenen Handlungsstränge sonst eventuell schwierig wäre. Die vier Teile sowie der Epilog sind zusätzlich betitelt:

„Teil I:	Reizmittel
Teil II:	Konsequenzanalyse
Teil III:	Fusionen
Teil IV:	Feindliche Übernahme
Epilog:	Revision“ ⁹²

Diese Titel können als eine Art Über-Thema der im jeweiligen Teil erzählten Vorkommnisse verstanden werden und bilden somit eine weitere Verbindung zwischen den Handlungssträngen. Eine Auffälligkeit stellen die zu Beginn jedes Teiles am Ende der Seite rechtsbündig gedruckten Angaben dar, die Statistiken über sexuelle Gewalt an Frauen zum Inhalt haben. Larsson bezieht sich dabei auf eine Arbeit aus dem Jahr 2001 mit dem Titel „Die geschlagene Frau – Männergewalt gegen Frauen im gleichberechtigten Schweden“.⁹³ Die Zitate stehen in direktem Zusammenhang sowohl mit den von Salander und Harriet Vanger gemachten Erfahrungen als auch in weiterem Sinne mit den Vergehen Gottfrieds bzw. Martins an ihren Opfern:

„18% aller schwedischen Frauen über fünfzehn sind schon einmal von einem Mann bedroht worden.“

„46% aller schwedischen Frauen über fünfzehn sind schon einmal Opfer männlicher Gewalt geworden.“

„13% aller schwedischen Frauen sind schon einmal Opfer schwerer sexueller Gewalt außerhalb einer sexuellen Beziehung geworden.“

„92% aller schwedischen Frauen, die Opfer sexueller Gewalt geworden sind, haben ihre jüngste Erfahrung nicht bei der Polizei angezeigt.“⁹⁴

Larsson schafft damit einen Bezug zur Realität und macht den Leser darauf aufmerksam, dass solche Verbrechen in nicht geringer Anzahl in der heutigen Gesellschaft stattfinden, auch wenn es sich bei den im Roman wiedergegebenen Übergriffen um bloße Fiktion handelt.

Hickethier überträgt das Konzept von Genette folgendermaßen auf den Film:

„Die Einheit eines Films wird durch **Markierungen von Anfang und Ende** definiert. Sie werden vom Urheber bestimmt (also Markierungen des Senders, des Produzenten, des Regisseurs usf.) und können als filmische 'Paratexte' verstanden werden [...]. Beim Film sind dies der Vorspann [...] sowie der Abspann [...].“⁹⁵

⁹² Vgl. Larsson: *Verblendung*, S. 11; S. 157; S. 321; S. 525; S. 665.

⁹³ Weitere Angaben dazu sind zu finden in: ebd., S. 4.

⁹⁴ Ebd., S. 11; S. 157; S. 321; S. 525.

⁹⁵ Hickethier: *Einführung in die Medienwissenschaft*, S. 108.

Joachim Paech versteht unter dem *Paratext* des Films z. B. Titel, den Vorspann oder die „Vor-Schriften“ älterer Medien wie etwa Literatur und Theater, also jene Elemente, die er als „das ‚Außen‘ des Films“ bezeichnet.⁹⁶

Als auffälliges Beispiel wäre hier der Vorspann in Finchers Adaption zu erwähnen. In diesem lassen sich einerseits Verbindungen zum Filmtitel „The Girl with the Dragon Tattoo“ erkennen, und zwar in Form der fließenden, schwarzen Substanz bzw. (Tattoo-)Farbe, des Drachens und des Mädchens. Andererseits finden sich Anspielungen auf wichtige Elemente der Geschichte: Die Computertastatur bzw. –kabel sind ein Hinweis auf Salanders außergewöhnliche Fähigkeiten in diesem Bereich. Neben dem Mädchen ist auch die Figur eines Mannes zu sehen und die beiden küssen sich am Ende des Vorspanns, was die Beziehung zwischen Salander und Blomkvist verdeutlicht. Die Faust, die dem Mädchen ins Gesicht schlägt, spiegelt das Thema Gewalt gegen Frauen, welches in der Geschichte eine große Rolle spielt, wider. Die Fesseln, der Knebel und die Augenbinde können sowohl als Verweis auf Salanders Vergewaltigung verstanden werden, als auch auf Blomkvists Aufeinandertreffen mit Martin in dessen Keller. Der Vorspann dauert mit über zwei Minuten doch eher lange und ist bis auf die Flammen, in denen der Drache aufgeht, in schwarz/grau gehalten. Das Motiv des Feuers, welches im Zusammenhang mit Martins Unfall und Salanders Erinnerung relevant ist, wird also ebenfalls bereits eingeführt.⁹⁷

Einen weiteren Bezug des Films zur Literatur stellt Alexandre Astruc mit seiner Idee des *caméra-stylo*, des Kamera-Stifts, her. Er fordert, die Kamera wie einen Federhalter zu begreifen und zu verwenden. Dadurch könne sich „[d]er Gestus des Schreibens, nicht mehr und nicht weniger, [...] im Gestus des Filmens wiederholen“.⁹⁸ Es geht daher nicht darum, den Inhalt eines Romans mit Hilfe der Kamera in das Medium Film zu übersetzen, sondern diesen vielmehr wie einen Roman zu schreiben.

Es ist jedoch wichtig, zu betonen, dass nur metaphorisch und vorsichtig von einer „Filmsprache“ die Rede sein kann, da „[d]as Medium Film [...] im Vergleich zu Sprachstrukturen mit relativ offenen und wenig bestimmten Einheiten [operiert] und diese Differenz [...] für die Applikation sprachtheoretischer Paradigmen enge Grenzen“ aufstellt.⁹⁹

⁹⁶ Paech, Joachim: Die Szene der Schrift und die Inszenierung des Schreibens im Film, in: Friedrich, Hans-Edwin/Jung, Uli (Hgg.): *Schrift und Bild im Film*, Bielefeld 2002, S. 68.

⁹⁷ Vgl. *The Girl with the Dragon Tattoo*, Fincher, 00:00:56-00:03:11.

⁹⁸ Paech: Die Szene der Schrift und die Inszenierung des Schreibens im Film, S. 73.

⁹⁹ Leschke: *Einführung in die Medientheorie*, S. 120.

2.6. Unterschiedliche Vermittlungsformen von Schrift und Filmbild

Zeichen

Um den Unterschied der Zeichensysteme von Literatur und Film zu verdeutlichen, ist ein kurzer Exkurs in die Semiotik vonnöten. Grundsätzlich lässt sich das Zeichen in zwei Komponenten unterteilen: den Signifikant, das Bezeichnende, und das Signifikat, das Bezeichnete. Sprache erfordert eine komplexe Beziehung dieser beiden, also der Laute (Signifikanten) und ihrer Bedeutungen (Signifikate). Im Film hingegen sind Signifikant und Signifikat nahezu gleich, weshalb James Monaco von einem Kurzschluss-Zeichen spricht. Für ihn liegt darin auch eine Stärke des Films, da „[e]in Bild [...] eine direkte Beziehung zu dem [hat], was es bedeutet, ein Wort hat das nur selten“.¹⁰⁰ Diese Tatsache unterstützt die Annahme, dass Film leichter zu verstehen ist als gesprochene oder geschriebene Sprache, auch wenn dafür, wie bereits erwähnt, ebenfalls die Kenntnis kultureller Konventionen unerlässlich ist.

Eine weitere Differenz lässt sich in der Verwendung von Zeichen in den Medien Literatur und Film ausmachen. Während Literatur nur mit verbalsprachlichen Zeichen arbeitet, verbindet der Film als audiovisuelles Medium visuelle, verbalsprachliche und musikalische Zeichen:

„Die **mündliche Äußerung** einer Figur kann auch durch einen **Blick**, eine **Körperbewegung**, durch **Musik**, durch ein **Geräusch** weitergeführt werden usf. In einem solchen – im Film fortdauernd stattfindenden – Wechsel zwischen den [...] Zeichen liegt die besondere Textstruktur des Medientextes Film.“¹⁰¹

Schreibweise

Der Begriff der Schreibweise (*écriture*) findet sich häufig im Diskurs über die Wechselbeziehung zwischen Literatur und Film. Dabei wird vorausgesetzt, dass Film als Schrift verstanden werden kann. Joachim Paech setzt sich mit der Frage auseinander, inwieweit sich das von Roland Barthes aufgestellte Konzept der literarischen Schreibweise auf den Film übertragen lässt.¹⁰² Die Schreibweise ergibt sich nach Barthes für den Schriftsteller „[z]wischen den Bedingungen des Schreibens, der Sprache und dem Stil“.¹⁰³ Somit wird sie zur „Geste der Freiheit gegenüber den Konventionen, Automatismen etc. der

¹⁰⁰ Monaco: *Film verstehen*, S. 159.

¹⁰¹ Hieckethier: *Einführung in die Medienwissenschaft*, S. 107.

¹⁰² Barthes Konzept ist nachzulesen in: Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*, Frankfurt/M. 2006.

¹⁰³ Paech: *Literatur und Film*, S. 174.

Sprache und des Stils [...], [zur] Unterbrechung“.¹⁰⁴ In dieser Unterbrechung sieht Paech die Verbindung zum Film, konkret zur Montage: „Die Schreibweise im Film ist demnach der kinematographische Gestus des Unterbrechens (Montage) raum-zeitlicher Kontinuität.“¹⁰⁵

Intermediale Phänomene

Schrift spielt im Film auch in Form von z. B. Zeitungen, Zetteln, Nachrichten usw. eine Rolle, um Informationen zu übermitteln und dadurch zur Handlung beizutragen oder die Narration voranzutreiben.¹⁰⁶ Hierfür gibt es in beiden Filmversionen einige Beispiele: Einerseits sind die handschriftlichen bzw. ausgedruckten Texte wie Harriets Tagebuch, die Ermittlungsberichte der Polizei oder Henrik Vangers Aufzeichnungen über die Geschehnisse rund um Harriets Verschwinden von großer Bedeutung. Andererseits wird auch auf digital vermittelte Inhalte zurückgegriffen, die in Form von Groß- bzw. Detailaufnahmen des Computerbildschirms gezeigt werden. Darunter fallen etwa E-Mails oder die Internetrecherchen von Blomkvist und Salander.

¹⁰⁴ Ebd., S. 174.

¹⁰⁵ Ebd., S. 175.

¹⁰⁶ Vgl. Paech: Vor-Schriften – In-Schriften – Nach-Schriften, S. 27.

3. Literaturverfilmung

„*Transformation* soll heißen, daß nicht nur die Inhaltsebene ins Bild übertragen wird, daß vielmehr die Form-Inhaltsbeziehung der Vorlage, ihr Zeichen- und Textsystem, ihr Sinn und ihre spezifische Wirkungsweise erfaßt werden und daß im anderen Medium, in der anderen Kunstart und der anderen Gattung aus einem Zeichenmaterial ein neues, aber möglichst analoges Werk entsteht. Diese Analogie erfordert nicht, daß der Dialog wörtlich übernommen wird, im Gegenteil: sie kann erfordern, daß er geändert wird, um gerade dadurch im Kontext des Films eine analoge Funktion auszuüben.“¹⁰⁷

André Bazin sieht die Schwierigkeit bei der Adaption literarischer Werke für den Film in den unterschiedlichen ästhetischen Strukturen der beiden Medien. Abgesehen davon lässt sie sich jedoch mit jener zwischen Sprachen vergleichen: „Aus den gleichen Gründen, aus denen eine Wort-zu-Wort-Übersetzung untauglich und auch eine zu freie Übersetzung zu verurteilen ist, muß eine gute Adaption das Original in seiner Substanz [...] wiederherstellen können.“¹⁰⁸ Bei der Transformation handelt es sich um den Prozess der Verwandlung von einem Medium in ein anderes. Diese intermediale Übersetzung, d. h. „[d]er Vorgang der ‚Verfilmung‘[,] impliziert notwendigerweise *Verschiebung* und *Veränderung*“.¹⁰⁹ Die Frage, ob eine Literaturverfilmung gelungen ist, kann sich demnach nicht daran orientieren, wie werkgetreu die Inhaltsebene der literarischen Vorlage umgesetzt wird. Vielmehr muss das Augenmerk darauf gerichtet werden, inwieweit es gelingt, den Sinn des Originals bei der Adaption in das Medium Film zu übertragen.

Der literarische Text soll als Quelle verstanden werden, mit der der Regisseur zu arbeiten hat – die Übersetzung wird somit zu „Antwort, Echo oder Fortsetzung, die das Original nicht ersetzen, sondern ergänzen, weiterführen und weiter-’spielen’ will“.¹¹⁰ Es handelt sich demnach bei einer Adaption um die Wiedergabe und Interpretation einer Vorlage, die von den Ansichten und der Gegenwart des Interpretierenden abhängig ist.¹¹¹ Wichtig ist daher, zu bedenken, dass die Person des Übersetzers, in diesem Fall der Regisseur, maßgeblichen Einfluss auf die Transformation hat. Seine Aufgabe besteht darin, den Sinn der literarischen Vorlage zu erkennen und diesen in das Medium Film zu übertragen. Dieser Vorgang ist

¹⁰⁷ Kreuzer, Helmut: Arten der Literaturadaption, in: Gast, Wolfgang (Hg.): *literaturverfilmung. themen texte interpretationen*, Bamberg 1993, S. 28.

¹⁰⁸ Bazin: Für ein „unreines“ Kino – Plädoyer für die Adaption, S. 38.

¹⁰⁹ Bohnenkamp: Vorwort, S. 16.

¹¹⁰ Ebd., S. 26.

¹¹¹ Vgl. Gast, Wolfgang/Hickethier, Knut /Vollmers, Burkhard: Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen, in: Gast, Wolfgang (Hg.): *literaturverfilmung. themen texte interpretationen*, Bamberg 1993, S. 14.

allerdings subjektiv, „since any given film version is [...] only [...] reproducing the filmmaker’s reading of the original“.¹¹² Der Leser konstruiert sich bei der Lektüre eines Romans die entsprechenden Bilder zum Text jedoch selbst, weshalb für Kenner der literarischen Vorlage eine Adaption immer bloß die Interpretation des jeweiligen Regisseurs darstellt. Dieser Umstand kann dazu führen, dass die Verfilmung bei Lesern des Romans Unbehagen auslöst, da sie ihre eigene Vorstellung haben und ihnen „der Regisseur seine Lektüre [...] vermittelt und optisch aufdrängt“.¹¹³

Brian McFarlane sieht in der Erzählung (*narrative*) nicht nur ein äußerst wichtiges Element der Medien Literatur und Film, sondern auch „the chief transferable element“.¹¹⁴ Er führt in *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation* eine Unterscheidung ein zwischen jenen Elementen, die von einem narrativen Medium ins andere übertragen (*transferred*) werden können, und jenen, die übersetzt (*adapted*) werden müssen. Er bezieht sich dabei vor allem auf Roland Barthes, der sich in seinen Ausführungen zwar nicht mit der Übersetzung in das Medium Film beschäftigt, dessen Ansätze jedoch hilfreich sind bei der Frage, welche Elemente übertragbar sind und welche einer Übersetzung bedürfen. Barthes unterteilt die narrativen Funktionen zunächst in zwei Gruppen, *distributional* und *integrational functions*. Erstere bezeichnet er als *functions proper*, sie beziehen sich auf Handlungen und Geschehen: „they have to do with ‘operations’; they refer to a functionality of *doing*“.¹¹⁵ Zweitere nennt er *indices*, worunter weniger konkrete Dinge wie z. B. das Aussehen und Charaktereigenschaften der Protagonisten, die Vermittlung der Atmosphäre bzw. Stimmung oder die Beschreibung von Orten zu verstehen sind. Sie beeinflussen die Wahrnehmung des Lesers maßgeblich und beziehen sich im Gegensatz zu den *distributional functions* auf eine „functionality of *being*“.¹¹⁶

Innerhalb der *functions proper* führt Barthes eine weitere Unterteilung in *cardinal functions* und *catalysers* ein. *Cardinal functions* sind die Dreh- und Angelpunkte der Erzählung, da die Handlungen, auf die sie sich beziehen, verschiedene Konsequenzen für die Entwicklung der Geschichte haben könnten. Sie erzeugen spannende bzw. risikoreiche Momente und führen dem Leser diese möglichen Alternativen vor Augen. Die *cardinal functions* bilden sozusagen das Grundgerüst der Erzählung und übernehmen durch ihre Verknüpfung miteinander die

¹¹² McFarlane: *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, S. 9.

¹¹³ Roloff: *Film und Literatur. Zur Theorie und Praxis der intermedialen Analyse am Beispiel von Buñuel, Truffaut, Godard und Antonioni*, S. 274.

¹¹⁴ McFarlane: *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, S. 12.

¹¹⁵ Ebd., S. 13.

¹¹⁶ Ebd., S. 13.

Funktion, die Geschehnisse logisch und folgerichtig erscheinen zu lassen. Sie gehören nach McFarlane zu den von einem Medium ins andere übertragbaren Elementen und er vertritt die Ansicht, dass das Weglassen oder Verändern einer solchen Funktion zu Kritik und Unzufriedenheit beim Publikum führt. Demnach muss ein nach einer möglichst gewissenhaften und „treuen“ Übersetzung strebender Regisseur versuchen, die wichtigsten *cardinal functions* beizubehalten. Doch selbst wenn sie in der Filmversion erhalten bleiben, können sie durch veränderte *catalysers* verformt werden. Diese umgeben, ergänzen und unterstützen die *cardinal functions*. *Catalysers* fällt die Aufgabe zu, durch angedeutete, kleine Handlungen die *cardinal functions* in einer Art Realität zu verankern und ihre Struktur bzw. ihren Aufbau zu bereichern: „Unlike the 'risky moments' created by cardinal functions, the catalysers 'lay out areas of safety, rests, luxuries'“. ¹¹⁷ McFarlane sieht vor allem in diesen *functions proper* die von der Literatur in den Film übertragbaren Elemente, da sie nicht von der Sprache abhängig sind und sich auf Handlung und Geschehen beziehen.

Bei den *indices* unterscheidet Barthes zwischen *indices proper* und *informants*, wobei nur bei Zweiteren die Möglichkeit einer direkten Übertragung besteht, da es sich dabei um konkrete Informationen wie z. B. Name, Alter oder Beruf der Figuren handelt. *Indices proper* hingegen bezeichnen Elemente wie etwa Charaktereigenschaften oder Stimmungen, die einer Übersetzung von einem Medium in ein anderes bedürfen. ¹¹⁸

McFarlane führt anschließend an Barthes' Überlegungen eine neue Terminologie ein:

- „(i) those elements of the original novel which are transferable because not tied to one or other semiotic system – that is, essentially, *narrative*; and
- (ii) those which involve intricate processes of adaptation because their effects are closely tied to the semiotic system in which they are manifested – that is, *enunciation*.“ ¹¹⁹

Narrative beinhaltet demzufolge nach Barthes' Einteilung *cardinal functions*, *catalysers* und *informants*, während unter *enunciation* die dem Medium eigene Ausdrucksweise zu verstehen ist, welche durch die *indices proper* vermittelt wird. Dem Regisseur stehen literarische Artikulationsformen in Bezug auf Zeitform, Pronomen, Wortwahl oder Satzbau zwar nicht zu Verfügung, er kann diese aber z. B. durch die Auswahl von Kamerawinkel, Einstellungsgröße, Schauspieler sowie Schnitttechnik in das semiotische System des Films

¹¹⁷ Roland Barthes zitiert nach ebd., S. 14.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 13-15.

¹¹⁹ Ebd., S. 20.

übersetzen. Die Funktion des Erzählers etwa kann von einem voice-over oder durch den Einsatz filmischer Techniken ersetzt werden: „,all materials of camera function narrationally – not only camera but speech, gesture, written language, music, color, optical processes, lighting, costume, even offscreen space and offscreen sound“.¹²⁰ Das Medium Literatur arbeitet wie bereits erwähnt nur mit verbalsprachlichen Zeichen, der Film hingegen zusätzlich mit audiovisuellen, weshalb die Geschichte nicht notwendigerweise erzählt werden muss, da sie gezeigt werden kann.¹²¹

McFarlane betont, dass die Tatsache, dass ein Film auf einer literarischen Vorlage basiert, immer nur ein bestimmender Faktor für dessen Entwicklung sein kann. Egal, ob es sich um eine Adaption handelt oder nicht, ein Film spiegelt stets auch das vorherrschende kulturelle und soziale Klima sowie die jeweiligen Gegebenheiten der Filmindustrie wider.¹²²

¹²⁰ David Bordwell zitiert nach ebd., S. 17.

¹²¹ Vgl. ebd., S. 29.

¹²² Vgl. ebd., S. 21; S. 200.

3.1. Verblendung

Anhand von ausgewählten Szenen soll nun, in Anlehnung an Brian McFarlanes Unterteilung in übertragbare (*narrative*) und zu übersetzende (*enunciation*) Elemente, untersucht werden, wie Niels Arden Oplev und David Fincher die literarische Vorlage von Stieg Larsson in das Medium Film umsetzen. Ein weiterer Fokus liegt auf der Beantwortung der Frage, ob bzw. inwiefern sich Fincher auf die schwedische Filmvorlage bezieht.

3.1.1. Die Vergewaltigung

Bei der folgenden Analyse liegt das Hautaugenmerk auf dem Geschehen, dem Verhalten und den Emotionen der Protagonisten.

***Narrative* und Übertragung**

Roman: ¹²³

Bjurman öffnet im Morgenmantel die Tür und führt Salander durch einen Korridor ohne viel Gerede ins Schlafzimmer, wobei er seinen Arm um ihre Schulter legt. Er fragt, wofür sie Geld brauche (das ist der Grund, wieso sie zu ihm gekommen ist), und sie antwortet ihm, für Essen. Er will wissen, ob ihr die „Erwachsenenspiele“ vom letzten Mal gefallen haben, und als sie verneint, hebt er die Augenbrauen, packt sie am Kinn und meint: „’Wenn du nett zu mir bist, bin ich auch nett zu dir. Aber wenn du mir Ärger machst, dann...“¹²⁴ Sie legt Jacke und Rucksack ab und geht zögerlich auf ihn zu, bleibt dann stehen und sagt: „’Ich will Ihnen nicht jedesmal einen blasen müssen, wenn ich Geld brauche.“¹²⁵ Plötzlich gibt ihr Bjurman eine Ohrfeige, packt sie an den Schultern, wirft sie bäuchlings auf das Bett und setzt sich auf sie. Er zieht ihr das T-Shirt über den Kopf und fesselt ihre Hände mit Handschellen an das Kopfende des Bettes. Dann zieht er ihr die restliche Kleidung aus und erklärt ihr: „’Wenn du böse zu mir bist, wirst du bestraft. Wenn du nett zu mir bist, werden wir Freunde.“¹²⁶ Als er feststellt: „’Du magst also keinen analsex““, öffnet sie den Mund, um zu schreien, woraufhin

¹²³ Vgl. Larsson: *Verblendung*, S. 292- 296.

¹²⁴ Ebd., S. 293.

¹²⁵ Ebd., S. 293.

¹²⁶ Ebd., S. 294.

er ihr ihre Unterhose in den Mund stopft.¹²⁷ Er bindet ihre Füße am Bettende fest, sodass sie mit gespreizten Beinen, völlig ausgeliefert, am Bett liegt, und führt gewaltsam etwas in ihren Anus ein. An dieser Stelle erfolgt ein kurzer Einschub, in dem Blomkvist gerade bei Cecilia Vanger ist, mit der er eine Affäre hat. Salander zieht sich bei der nächsten Erwähnung gerade an, nimmt den Rucksack und will gehen. Sie wankt. Bjurman erwartet sie frisch geduscht an der Tür, gibt ihr einen Scheck und bietet ihr an, sie nach Hause zu führen. Sie lehnt mit leiser Stimme ab, woraufhin er ihr eine Hand auf die Schulter legt und sie daran erinnert, dass sie für den nächsten Samstag ein weiteres Treffen verabredet haben. Sie nickt und geht.

Bjurman behandelt Salander wie ein kleines Kind oder einen minderbemittelten Menschen, was ja – nicht nur – seinem Bild von ihr entspricht. Das wird sowohl in seinem Verhalten klar, etwa in dem um die Schulter gelegten Arm, mit dem er ihr zeigt, wo es lang geht, als auch in seiner Ausdrucksweise (siehe Zitate).

Die relevante *Cardinal function* ist in diesem Fall Bjurmans plötzlicher Gewaltausbruch. Als *catalysers* wären etwa der Grund für ihr Kommen (sie braucht Geld für Essen), der um die Schulter gelegte Arm oder das Ausmachen des nächsten Treffens zu erwähnen.

Schwedischer Film:¹²⁸

Bjurman öffnet Salander die Tür und sie betritt vorsichtig die Wohnung, im Hintergrund ist klassische Musik zu hören. Auf seine ersten Fragen antwortet sie nicht, sagt dann, sie wolle nur ihr Geld haben. Er legt ihr eine Hand auf den Rücken und leitet sie ins Schlafzimmer, während er meint, er hoffe, ihr habe es das letzte Mal genauso gefallen wie ihm. In einer Halbtotale ist das Schlafzimmer zu sehen, die beiden stehen mit dem Rücken zur Kamera vor dem Bett. Salander dreht sich zu Bjurman um und erklärt: „Ich will Sie nicht jedes Mal ablutschen, wenn ich Geld brauche.“ Er fragt, was sie sonst wolle, und droht ihr, bleibt dabei aber freundlich und lächelt sie an. Nach kurzem Zögern legt sie ohne ein Wort zu sagen Jacke und Rucksack auf einen Sessel und bleibt dort mit dem Rücken zu ihm stehen. Er macht ein paar Schritte auf sie zu und fordert sie dann auf, zu ihm zu kommen. Als sie sich umdreht, schlägt er ihr so fest ins Gesicht, dass sie auf das Bett fällt. Er setzt sich auf sie und kettet ihre Hände mit Handschellen an das Bett. Seine Hände zittern. Salander kommt zu sich und begreift, was passiert. Sie schreit „Nein“ und versucht, sich zu wehren. Bjurman stopft ihr den Mund zu, woraufhin nur mehr ihre ersticken Schreie zu hören sind. Sie wirft den Kopf hin und her, zerrt an den Handschellen und strampelt wild mit den Beinen. Er befestigt ihre Füße

¹²⁷ Ebd., S. 294.

¹²⁸ Vgl. *Män som hatat kvinnor*, Oplev, 01:01:23-01:05:25.

so am Bettende, dass sei mit gespreizten Beinen daliegt, wobei er zwei Mal sagt: „Willst du lieb sein?“, und zieht ihr Hose und Unterhose aus. Dann lässt er seine Hose hinunter, legt sich auf sie und zerrt an ihren Haaren. Während er sie vergewaltigt, drückt er ihren Kopf nach unten. Dabei fällt der Knebel aus Salanders Mund und sie schreit laut und verzweifelt auf. In der nächsten Einstellung ist eine Totale von einer Brücke, die über Bahngleise führt, zu sehen. Im Hintergrund sind die Lichter der Stadt erkennbar, es ist Nacht. An sich wirkt dieses Bild stimmungsvoll und schön. Salander humpelt von rechts nach links durch das Bild über die Brücke, sonst sind keine Menschen zu sehen. In einer halbnahen Einstellung wird dann Salander im Profil gezeigt: Ihre Haare sind zerzaust, ihr Mund ein wenig blutverschmiert und ihre Miene unbewegt.

Wie in der literarischen Vorlage spiegelt Bjurmans Umgang mit Salander seine Einschätzung ihres Charakters wider. Der Einschub von Blomkvist kommt nicht vor. Die Totale am Ende veranschaulicht Folgendes: Auf der einen Seite steht eine nach außen hin schöne, freundlich wirkende Stadt bzw. Gesellschaft, eine „heile“ Welt. Auf der anderen Seite steht Salander, die allein und verletzt nach Hause humpelt. Sie spiegelt den anderen, unschönen und gern verdrängten Teil einer Gesellschaft wider, in der Gewalt, in welcher Form auch immer, häufig und oft unbemerkt stattfindet.

Die angeführte *cardinal function* wird sehr genau übernommen. Bei den *catalysers* hingegen ist das nur teilweise der Fall: Der Grund ihres Auftauchens ist derselbe. Bjurman legt Salander eine Hand auf den Rücken, was an sich die gleiche Wirkung hat. Allerdings fehlt die Erwähnung eines ausgemachten, weiteren Treffens gänzlich. Überhaupt findet die Situation zwischen den beiden nach der Vergewaltigung keine Erwähnung bei Oplev.

Amerikanischer Film:¹²⁹

Bjurman wartet im Morgenmantel bei der offenen Tür, als Salander kommt. Er fordert sie höflich auf, einzutreten, was sie wortlos tut. Sie sieht sich um und antwortet auf seine Frage, wofür sie Geld brauche, mit: „Essen“. Er geht einen düsteren Gang entlang auf eine Tür zu und sie folgt ihm, bleibt dann aber mit dem Blick auf den Boden gerichtet stehen und sagt, sie wolle nur ihr Geld. Als sie das Schlafzimmer betritt, legt sie gleich Jacke und Rucksack ab. Bjurman will ihr helfen, was sie mit einem „Warten sie!“ verhindert. Sie setzt sich auf die Bettkante und will wissen, ob sie das jetzt immer machen müsse, wenn sie Geld brauche, um sich Essen zu kaufen. Er geht auf sie zu und sagt: „Du bist so süß, wenn du wütend bist.“,

¹²⁹ Vgl. *The Girl with the Dragon Tattoo*, Fincher, 00:49:21-00:54:35.

nimmt dann ihre Hand und schließt eine Handschelle darum. Salander springt auf und versucht zu fliehen und wirft dabei die offene Schlafzimmertür zu. Diese Einstellung wird durch den Türspalt gezeigt: Man kann Salander zur Tür laufen sehen und wie Bjurman sie festhält. Sie versucht, sich an der Tür festzuhalten und schlägt sie dabei zu – rechts und links ist die Einstellung zunächst vom Türrahmen bzw. der Tür selbst begrenzt und besteht schließlich aus einer Großaufnahme der Türklinke. Die Kamera bewegt sich von der Tür weg den Gang zurück, es folgt Fade-to-Black. Dann kommt eine Überblendung auf Salander in halbnaher Einstellung, die bäuchlings, geknebelt und gefesselt auf dem Bett liegt. Sie kommt zu sich und rüttelt an den Handschellen. Bjurman bindet ihre Füße am Bett fest, während sie durch den Knebel zu schreien versucht und sich hin und her wirft. Er zieht ihr das T-Shirt über den Kopf und die Hose hinunter. An der Unterhose zieht er so fest an, dass sie reißt. Er zieht seine Hose aus, geht zu Salander und vergräbt sein Gesicht in ihrem Hintern. Sie schreit so laut auf, dass die Adern an ihrem Hals hervortreten. In Aufsicht ist Bjurman zu sehen, der sich auf sie setzt. Er hat immer noch den Bademantel an und öffnet ein Kondom, das er aus der Tasche nimmt. Dabei fragt er: „Stehst du auf analsex?“ Salander versucht, sich zu wehren und zu schreien. Als er sie vergewaltigt, ist er in Aufsicht zu sehen. Sie liegt reglos da, hat aufgehört zu schreien. In einer Totalen ist die Brücke nach Hedeby bei Nacht zu sehen und klassische Musik zu hören. Es folgt ein kurzer Einschub, in dem Blomkvist Harriets Tagebuch liest und dann nachdenklich auf der Couch liegt. Dann wird nach einer Überblendung Salander in einer Halbtotalen gezeigt, wie sie sich anzieht und humpelnd ihre Sachen packt. Bjurman gibt ihr einen Scheck und sagt, er fahre sie nach Hause. Ohne ihn anzusehen, meint sie, sie komme alleine zurecht, und geht den Gang entlang weg von ihm. Er sieht ihr von der Tür aus nach. In einer Totalen geht Salander durch eine beleuchtete Allee in der Stadt. Sie ist von hinten zu sehen und humpelt von der Kamera weg.

Bjurmans Umgang mit Salander unterscheidet sich in dieser Version von den vorangegangenen Schilderungen: Er führt sie nicht zum Schlafzimmer, vielmehr folgt sie ihm. Auch seine Ausdrucksweise wirkt weniger so, als würde er mit einem Kleinkind reden. Die kurze Unterbrechung durch Blomkvists Handlungsstrang wird übernommen. Vor allem das Bild der Brücke ist vielsagend, da dadurch die sich anbahnende Verbindung zwischen den beiden dargestellt wird. Die Totale am Schluss ist an die schwedische Filmfassung angelehnt und kann ebenso interpretiert werden.

Wie auch Oplev überträgt Fincher die *cardinal function*. Bei den erwähnten *catalysers* ist das nur beim ersten der Fall, insofern, als sie Geld für Essen benötigt und ihn deshalb aufsucht. Weder leitet Bjurman jedoch Salander mit Hilfe einer Berührung in das Schlafzimmer, noch

vereinbaren sie ein weiteres Treffen. Allerdings wird die Situation, als Salander die Wohnung verlässt, übernommen.

Enunciation und Übersetzung

Roman:

Salander hat von Beginn an ein ungutes Gefühl. Bjurman wirkt zunächst gereizt, wird dann aber freundlicher. Im Gespräch zuckt sie mehrmals die Schultern oder antwortet nicht, wirkt unbeteiligt: „Bjurman unterdrückte den frustrierten Impuls, ihr eine Ohrfeige zu geben, um sie wachzurütteln.“¹³⁰ Als er ihr klarmacht, was er sich von ihr erwartet, sieht sie ihn resigniert an und scheint sich damit abzufinden. Dann zögert sie doch und meint: „mit einer Stimme, als wollte sie ihn zur Vernunft bringen“, dass sie nicht jedes Mal so etwas tun wolle, wenn sie Geld brauche.¹³¹ Daraufhin wird Bjurman unerwartet aggressiv und schlägt zu. Salander ist von dem Gewaltausbruch völlig überrascht und begreift, dass sie ihm körperlich nichts entgegensetzen kann und keine Chance hat, sich zu wehren. Da er ihr das T-Shirt über den Kopf gezogen hat, kann sie nicht sehen, was er tut. Erst als er sie entkleidet und sich auf sie setzt, wird ihr klar, was er vorhat, und sie gerät in Panik. Als sie die Wohnung verlässt, dreht sie sich in der Tür noch kurz um, wobei sie Bjurman betrachtet:

„Ihr Körper sah zerbrechlich aus, und ihr Gesicht war vom Weinen geschwollen, aber er prallte fast zurück, als sich ihre Augen trafen. Noch nie im Leben war ihm derart nackter, glühender Hass begegnet. Lisbeth Salander sah genau so geisteskrank aus, wie ihre Akte es beschrieb.“¹³²

Als sie geht, fühlt sie sich gedemütigt.

Die Szene ist relativ kurz, verdeutlicht aber trotzdem den sich vollziehenden Wandel in Bezug auf das Machtverhältnis zwischen den beiden: Zunächst scheint es so, als ob Salander die Oberhand hätte. Das ergibt sich einerseits aus dem Wissen, dass sie einen Plan hat, auch wenn nicht klar ist, welcher das ist. Andererseits lässt die Stelle: „Die Wohnung sah ungefähr so aus, wie sie erwartet hatte, nachdem sie die Planzeichnung im Archiv des Bauamts studiert hatte.“ vermuten, dass sie gut vorbereitet ist, und weiß, worauf sie sich einlässt.¹³³ Ihr Verhalten wirkt rational und selbstbewusst. Bjurmans unerwarteter Aggressionsausbruch

¹³⁰ Larsson: *Verblendung*, S. 293.

¹³¹ Ebd., S. 293.

¹³² Ebd., S. 295.

¹³³ Ebd., S. 292.

ändert die Situation schlagartig. Er übernimmt die Machtposition und bringt Salander in eine Situation, in der sie ihm völlig ausgeliefert ist. Sie ist von seinem Verhalten überrascht, hätte ihm solch extreme Taten nicht zugetraut. Auch am Ende der Szene demonstriert Bjurman durch die auf ihre Schulter gelegte Hand seine Macht – als er sie an das vereinbarte Treffen erinnert, verstärkt er den Griff, lässt er los, als sie zustimmend nickt.

Schwedischer Film:

Als Bjurman die Tür öffnet, wirkt er ein wenig verlegen und lächelt nervös. Im Hintergrund ist klassische Musik zu hören. Salander betritt vorsichtig und mit wachsamen Augen die Wohnung. Im Schlafzimmer droht ihr Bjurman mit Konsequenzen, wenn sie nicht tut, was er will. Er wird in Nahaufnahme gezeigt, sein Blick ist lüstern und sein Mund leicht geöffnet. Sie sieht ihn mit starrer Miene an, senkt dann den Blick und blinzelt, als würde sie begreifen, dass sie sich ihm fügen muss. Es wirkt fast wie eine Geste der Unterwerfung. Nachdem sie Jacke und Rucksack abgelegt hat, bleibt sie mit dem Rücken zu ihm stehen. In Nahaufnahme ist ihr Gesicht zu sehen, ihre Lippen sind zusammengepresst und ihr Blick ängstlich. Im Hintergrund ist verschwommen Bjurman zu erkennen, der auf sie zugeht. Sie schluckt, bewegt die Augen hin und her, als würde sie überlegen, was sie tun soll. Als Bjurman ihr Handschellen anlegt, ist er aufgebracht und fahrig, seine Hände zittern. Er scheint von der Situation überwältigt zu sein. Beim Fesseln der Füße wirkt er erregt, sein Mund ist leicht geöffnet. Nachdem er ihr die Kleider ausgezogen hat, wird Salander in Großaufnahme gezeigt: Sie versucht, den Kopf zu drehen, sodass sie sehen kann, was er vorhat. Aufgrund der Fesseln gelingt ihr das jedoch nicht wirklich. Im Hintergrund ist unscharf Bjurman zu erkennen. Ihr stehen Entsetzen und Angst ins Gesicht geschrieben und die ganze Zeit über ist ihr Jammern und Schreien durch den Knebel zu hören. In der nächsten Einstellung ist Bjurman halbnah zu sehen, wie er die Hose auszieht. Er starrt gebannt mit großen Augen zu Salander, sein Mund ist leicht geöffnet. Ihre Hilflosigkeit scheint ihm zu gefallen. In Großaufnahme presst sie verzweifelt die Augen zusammen, wimmert, und als sie bemerkt, dass er auf sie zugeht, reißt sie voller Panik die Augen auf. Während er sie vergewaltigt, fällt ihr der Knebel aus dem Mund – sie schreit laut auf, die Augen vor Schmerz zusammengepresst. Als sie sich nach Hause schleppt, wirkt sie erstarrt und gebrochen – gedemütigt.

Bjurman wirkt im Gegensatz zur literarischen Vorlage zunächst unsicher. Er weiß nicht recht, wie er sich Salander gegenüber verhalten soll. Sie scheint zu Beginn gefasst und ruhig, fast ein wenig unbeteiligt. Erst als er sie auffordert, zu ihm zu kommen, lässt sich Angst in ihrem

Gesicht entdecken. Sie ist vollkommen überrascht von seinem Angriff, realisiert, dass sie ihm ausgeliefert ist. Allerdings wehrt sie sich bis zum Schluss.

Amerikanischer Film:

Am Anfang ist Bjurman nervös und freundlich, offensichtlich erfreut über Salanders Kommen. Sie hingegen wirkt verschlossen und unnahbar. Als er ihr helfen will, die Jacke auszuziehen, reagiert sie leicht aggressiv, und sagt, er soll warten. Es scheint, als wolle sie die Kontrolle über die Situation behalten. Ihre Stimme klingt gefasst und kühl bei der Frage, ob sie das jetzt immer machen müsse, wenn sie Geld brauche. Bei der Antwort wird Bjurman in Untersicht gezeigt, da sie auf der Bettkante sitzt, was ihn bedrohlich erscheinen lässt. Sie hat den Kopf abgewandt und blickt zu Boden, was schüchtern wirken lässt. Als er ihre Hand nimmt, schließt sie für einen Moment die Augen und atmet langsam und tief aus, als würde sie sich auf das Unausweichliche vorbereiten. Er legt ihr plötzlich Handschellen an, woraufhin sie erschrocken die Augen aufreißt. Offensichtlich hat sie nicht mit so etwas gerechnet. Als sie wieder zu sich kommt, weiß sie für einen Moment nicht, was los ist. Als sie es begreift, beginnt sie sich zu wehren. Zwischenzeitlich scheint sie die Verzweiflung zu übermannen, ihr Protest wird weniger und ihr Klagen nimmt einen jammernden und weinerlichen Ton an. Bjurman scheint die Situation zu genießen. Als er sich auf sie setzt, beginnt sie nochmals, sich zu wehren und zu schreien. Während er sie vergewaltigt, hört sie jedoch damit auf und schluchzt, während sie reglos daliegt. Als sie nach dem Einschub mit Blomkvist ihre Sachen zusammensucht, wirkt sie verstört und geknickt. Bjurman bietet ihr in fürsorglichem Ton an, sie nach Hause zu bringen. Er scheint fast ein wenig verlegen zu sein. Salander meint, sie komme alleine zurecht, wobei sie ihn nicht ansieht, und verlässt die Wohnung. Sie wirkt wie ferngesteuert, ihr Blick ist starr.

Es lässt sich zu Beginn die Annahme Salanders, sie wüsste, auf was sie sich eingelassen habe, erahnen. Sie versucht, so weit als möglich die Kontrolle über die Situation zu behalten. Allerdings wirkt sie aufgrund ihres meist zu Boden gesenkten Blickes und ihrer Haltung gleichzeitig fast ein wenig schüchtern. Im Gegensatz zur schwedischen Filmversion hört sie auf, sich zu wehren, als er sie vergewaltigt, und findet sich anscheinend mit ihrem Schicksal ab.

Fazit

Beide Filme übernehmen jeweils verschiedene Aussagen der Charaktere fast wortwörtlich. Bei Oplev entfällt sowohl die im Buch gemachte Erwähnung Blomkvists als auch das

Geschehen zwischen Bjurman und Salander nach der Vergewaltigung, was auf die Wirkung der Szene Einfluss hat und Fragen offen lässt: Bjurmans anscheinende Fürsorge in der literarischen Vorlage und sein Angebot, Salander nach Hause zu fahren, erwecken den Eindruck, als würde er damit seinen brutalen Umgang mit ihr wieder gut machen wollen bzw. als ob er begriffen hätte, dass er zu hart mit ihr umgesprungen ist. Ob er ihr das Geld, dessentwegen sie zu ihm gekommen ist, gibt oder nicht, bleibt bei Oplev unklar. Salanders glühender Hass, der Bjurman bei der Verabschiedung entgegenschlägt, wird nicht thematisiert. Das verändert das Bild von Salander insofern, als es gerade ihre Entschlossenheit und ungewöhnliche Art, mit bestimmten Dingen umzugehen, ist, die ihren Charakter so „anders“ und interessant machen. In diesem Fall ist es eben gerade die Tatsache, dass sie nicht nur verletzt und gedemütigt ist (was sie zweifelsohne ist!) und sich als Opfer sieht. Vielmehr entwickelt sie einen ungeheuren Hass, der sie schließlich zu dem Entschluss bringt, sich an Bjurman zu rächen. Fincher zeigt zwar, wie Bjurman Salander einen Scheck gibt und auch, wie er ihr anbietet, sie nach Hause zu bringen, ihr aufkommender Hass wird jedoch ebenfalls nicht deutlich, sie wirkt nur verschüchtert und gedemütigt.

Bjurman erscheint bei Fincher berechnender und abgeklärter als bei Oplev. Die vorbereiteten Handschellen und das Kondom in seiner Tasche deuten darauf hin, dass er die Vergewaltigung rational und vorausschauend geplant hat. Im Gegensatz dazu wird er in der schwedischen Filmversion fahrig, nervös und mit zitternden Händen gezeigt. In der amerikanischen Filmfassung wird Bjurmans Verhalten zudem teilweise etwas übertrieben dargestellt. Dazu würde zählen, dass er ihr den Slip nicht auszieht, sondern so gewaltsam daran zerrt, dass er reißt. Auch die Aussage „Du bist so süß, wenn du wütend bist.“ wirkt etwas unpassend. Ein auffälliges Detail ist weiters, dass explizit gezeigt wird, dass Bjurman ein Kondom verwendet. Weder im Buch noch im schwedischen Film wird das thematisiert.

Finchers Film nimmt auf verschiedene Weise direkt Bezug auf die schwedische Filmvorlage, da folgende Elemente im Buch anders oder überhaupt nicht zu finden sind: Erstens ist das beim Akt der Vergewaltigung der Fall, im Buch findet diese durch einen Gegenstand statt, in den Filmen durch Bjurman selbst. Zweitens gilt das für die Toten am Ende der Filmszenen, denen keine entsprechende Textstelle im Buch zuzuordnen ist. Und drittens spiegelt sich das im Einsatz klassischer Musik wider.

3.1.2. Erstes Aufeinandertreffen von Blomkvist und Salander

Narrative und Übertragung

Roman:¹³⁴

Salander wacht nach einer mit Mimmi verbrachten Nacht, allerdings alleine, in ihrem Bett auf – um die Figur der Mimmi im Film darzustellen, bedarf es einer Übersetzung, der Figurenname ist jedoch ein übertragbarer *informant*. Als es klingelt, öffnet Salander verschlafen die Tür und sieht sich Blomkvist gegenüber. Von diesem Moment an wechselt die Erzählperspektive zwischen den beiden Protagonisten hin und her. Blomkvist betritt ohne zu zögern die Wohnung und geht in die Küche, um das mitgebrachte Frühstück herzurichten und Kaffee zu kochen. Ihre Reaktion besteht nach einer kurzen Schockstarre darin, „Stopp!“ zu schreien und ihn zu fragen, was ihm „verdammst noch mal“ einfallen. Er könne nicht einfach so in ihre Wohnung spazieren, vor allem da sie sich nicht einmal kennen würden. Dem widerspricht er in ernstem Ton – Salander kenne ihn, aufgrund des Berichts, den sie über ihn verfasst hat, wahrscheinlich besser als die meisten anderen – und fügt hinzu: „’Apropos, ich weiß auch, wie Sie das anstellen. Ich kenne ihre Geheimnisse nämlich auch.“¹³⁵ Für alle Fälle steckt Salander die Elektroschockpistole ein und sagt Blomkvist, dass sie ihn scher verletzen wird, falls er versuchen sollte, ihr wehzutun. Blomkvist macht ihr im weiteren Verlauf jedoch klar, dass er ihr mit seinem Wissen über ihre Hackertätigkeit nicht schaden, sondern nur mit ihr reden will. Die beiden frühstücken miteinander und er entschuldigt sich für seinen überfallsartigen Besuch. Er verdeutlicht ihr, dass er nicht hier ist, um ihr Schwierigkeiten zu bereiten, sondern um ihr einen Job anzubieten. Salander klärt in einem Telefonat mit ihrem Arbeitgeber Armanskij ab, ob er tatsächlich, wie von Blomkvist behauptet, seine Zustimmung zu dem Job gegeben hat. Währenddessen durchstößt Blomkvist ungeniert, aber ohne böse Absichten, ihre Wohnung. Als Armanskij ihr Nachfragen bejaht, lässt sie sich von Blomkvist in die Geschehnisse rund um Harriet Vangers Verschwinden einweihen. Er gibt ihr einen detaillierten Bericht über seine bisherigen Erkenntnisse und erklärt, dass er mit ihrer Hilfe einen Serienmörder finden wolle. Nach längerem Zögern nimmt sie den Job an.¹³⁶

¹³⁴ Vgl. Larsson: *Verblendung*, S. 385-396.

¹³⁵ Ebd., S. 387.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 385-396.

Die wichtigsten *cardinal functions* in dieser Szene sind 1) Blomkvists überraschendes Auftauchen vor Salanders Wohnung, 2) sein Wissen über ihre Fähigkeiten als Hackerin und 3) seine Frage, ob sie ihm bei den weiteren Ermittlungen hilft. *Catalysers* wären z. B. das gemeinsame Frühstück oder der Anruf bei Armanskij.

Schwedische Verfilmung:¹³⁷

Hier werden die *cardinal functions* 1) und 2) zusammengezogen: Noch während Blomkvist vor der Tür steht – Salander hat die Türkette noch nicht entfernt, weshalb diese nur einen Spalt breit offen ist – informiert er sie darüber, dass er über ihre Hackertätigkeit Bescheid wisse. Die als dritter wichtiger Entscheidungspunkt formulierte Frage bleibt in dieser Szene unbeantwortet und fungiert als Cliffhanger: Der Film war ursprünglich mit einer Länge von knapp drei Stunden für das Fernsehen gedacht und als Zweiteiler konzipiert, wobei die Kinofassung um einiges verkürzt und als ein Teil gezeigt wurde. Die von mir zur Analyse herangezogene DVD-Edition enthält die Fernsehversion und ist demnach in zwei Teile gegliedert. Der erste Teil endet damit, dass Salander auf Blomkvists Frage, ob sie ihm bei den Ermittlungen helfe, nicht antwortet. Es wird jedoch deutlich, dass sie darüber nachdenkt, ob sie das tun soll. In der ersten Szene des zweiten Teils sieht man sie auf einem Motorrad über die Brücke nach Hedeby und zu Blomkvists Haus fahren, wodurch die bis dahin offene Frage beantwortet wird. Von den angeführten *catalysers* wird keiner direkt übernommen. Salanders Rücksprache mit Armanskij bezüglich der Annahme von Blomkvists Jobangebot entfällt gänzlich. Da die beiden Männer im Film zuvor nicht aufeinandertreffen und Blomkvist auch keine Hinweise auf einen Kontakt zwischen ihnen gibt, wird Salanders Anruf obsolet. Das gemeinsame Frühstück wird darauf reduziert, dass Blomkvist sich eine Tasse Kaffee nimmt. Auch der Name der in Salanders Bett liegenden Frau wird nicht erwähnt.

Amerikanische Verfilmung:¹³⁸

Fincher übernimmt alle drei wichtigen *cardinal functions*. Ebenso finden sich bei den *catalysers* mehr Übereinstimmungen als bei Oplev: Blomkvist bringt wie im Buch Frühstück mit und er erwähnt auch eine zuvor mit Armanskij geführte Unterhaltung. Das Telefongespräch zwischen Salander und Armanskij findet jedoch nicht statt. Der Name der bei Salander befindlichen Frau bleibt wie bei Oplev unerwähnt. Salander reagiert wie im Buch wütend und aufgebracht, als Blomkvist einfach in die Küche geht: „Hey, hey! Was

¹³⁷ Vgl. *Män som hatar kvinnor*, Oplev, 01:24:11-01:27:12.

¹³⁸ Vgl. *The Girl with the Dragon Tattoo*, Fincher, 01:13:05-01:16:47.

denken Sie, wer Sie sind?“ Daraufhin antwortet er ihr trocken, er sei der Kerl, den sie besser kenne als seine besten Freunde. Es wird zwar nicht der Wortlaut übernommen, der Inhalt jedoch 1:1 übertragen.

Enunciation und Übersetzung

Roman:

Die wichtigsten durch *indices proper* vermittelten Aspekte dieser Szene sind die Charaktereigenschaften der Protagonisten, die Stimmung bzw. Atmosphäre zwischen diesen und die Figur Mimmi.

Salander erwacht nach einer Nacht mit Mimmi allein und verkatert. Obwohl diese schon zur Arbeit gegangen ist, kann sie ihren Geruch noch wahrnehmen. Es folgt ein Einschub über Salanders sexuelle Präferenzen und das Kennenlernen der beiden sowie ihr Verhältnis zueinander. Allein von der Tatsache, dass es an der Tür läutet, ist Salander verblüfft: „Nur ganz wenige Menschen klingelten überhaupt bei ihr.“¹³⁹ Sie ist von Blomkvists Erscheinen entsetzt, gerät fast in Panik ob seiner unverblühten Art, einfach einzutreten und so, als wäre nichts dabei, in ihrer Küche zu verschwinden. Nach Blomkvists Einwurf, dass er ihre Geheimnisse kenne, wird ihr unbehaglich zu Mute: „*Er weiß, wo ich wohne!* Er stand in ihrer Küche. Das war unmöglich. Das durfte einfach nicht passieren. *Er weiß, wer ich bin!*“¹⁴⁰ Als er sie durch eine leichte Berührung am Arm und mit den Worten „Husch, husch.“ auffordert, eine Dusche zu nehmen, folgt sie zu ihrem eigenen Erstaunen: „Sie konnte es nicht ausstehen, wenn jemand sie ohne ihre Erlaubnis anfasste, mochte es auch in freundlicher Absicht geschehen. [...] Sie gehorchte ihm willenlos. Lisbeth Salander ist niemals willenlos, dachte sie.“¹⁴¹ Sie beschließt, sich zumindest anzuhören, was er zu sagen hat, und während des von Blomkvist mitgebrachten Frühstücks kommt sie überraschenderweise zu dem Schluss, dass sie seine Anwesenheit nicht als unangenehm, ja fast so etwas wie Sympathie für ihn empfindet. Salander erholt sich langsam von ihrem anfänglichen Schock.

Blomkvist inspiziert nach seinem ungefragten Eintreten interessiert die Wohnung und amüsiert sich über Salanders offensichtliche Verwirrung und Erschütterung. Er wirkt munter und gut gelaunt, wird jedoch ernst, als es um den von Salander über ihn verfassten Bericht

¹³⁹ Larsson: *Verblendung*, S. 386.

¹⁴⁰ Ebd., S. 387.

¹⁴¹ Ebd., S. 387f.

geht. Er versucht, ihr klarzumachen, dass er ihr nichts tun will, stellt sich jedoch die Frage, was sie ihm andernfalls entgegensetzen hätte können. Rein körperlich wahrscheinlich nicht viel, aber aus ihren ausdruckslosen Augen schließt er, dass sie ihre Drohung, ihm wehzutun, falls er sie angreift, ernst meint. Bei der Erklärung, worin Salanders Job bestehen würde, ist er sehr genau und lässt kein Detail aus. Seiner Meinung nach „musste er ihr auch volles Vertrauen entgegenbringen“, wenn sie zusammenarbeiten.¹⁴²

Das Verhältnis der beiden Charaktere bzw. die vorherrschende Stimmung verändert sich während der Szene. Dem anfänglichen Misstrauen und der Vorsicht Salanders folgt die Erkenntnis, dass sie von ihm nichts zu befürchten hat, wodurch sich ihre Anspannung löst. Seine offene, freundliche und ehrliche Art lässt sie schnell Vertrauen zu ihm fassen. Blomkvist hingegen ist einerseits aufgrund ihres Aussehens und Auftretens sowie dem Zustand ihrer Wohnung unsicher, ob sie die richtige Person ist, um ihm zu helfen. Andererseits ist er aber sehr von ihrer Arbeit beeindruckt und sich ihrer Fähigkeiten bewusst. Auch er scheint schnell Sympathie für dieses ungewöhnliche Mädchen zu entwickeln.

Schwedische Filmversion:

Mimmi: Im Buch wird die Figur nur über Salanders Gedanken eingeführt. Dieses „Problem“ wird gelöst, indem sie mit Salander im Bett liegt, als diese durch das Klopfen an der Tür geweckt wird. Salander sieht über die Schulter bevor sie aufsteht, wie um sich zu vergewissern, dass Mimmi noch da ist. Wenn Blomkvist und Salander bereits im Vorraum der Wohnung stehen, kommt Mimmi aus einem angrenzenden Zimmer und fragt, ob alles in Ordnung sei. Auch wenn die Figur an sich für den weiteren Verlauf des Films nicht von Bedeutung ist, lassen sich Motive erkennen, weshalb Oplev sie trotzdem in seine Übersetzung einfließen lässt: Erstens werden dadurch Informationen über Salander vermittelt, und so das Bild ihres Charakters geschärft, und zweitens spielt Mimmi in den weiteren Teilen der *Millennium*-Trilogie durchaus eine Rolle, weshalb es kein Nachteil sein kann, die Figur bereits im ersten Teil einzuführen.

Salander/Blomkvist: Nachdem sie aus dem Schlaf gerissen wird, wirkt sie verschlafen und noch ein wenig desorientiert. Als sie Blomkvist vor der Tür stehen sieht, erstarrt sie für einen kurzen Augenblick mit leicht geöffnetem Mund, fängt sich aber schnell wieder. Nach kurzem Zögern fragt sie, wer er sei, wobei sie leicht die Augenbrauen hebt, so als wüsste sie das wirklich nicht. Er reagiert sehr aufgebracht, sagt, sie solle damit aufhören, so zu tun, als

¹⁴² Ebd., S. 394.

würde sie ihn nicht kennen und ihn hineinlassen. Salander erschrickt ob seiner unwirschen Art, schüttelt leicht den Kopf und will die Tür schließen, was er durch das Dazwischenhalten des Berichts verhindert. Es bleibt ihr nichts anderes übrig, als die Tür wieder einen Spalt breit zu öffnen – so weit es mit vorgehängter Türkette möglich ist. Während Blomkvist ihr erklärt, dass er über ihre Hackertätigkeit Bescheid weiß, bleibt ihre Miene ausdruckslos. Sie sieht ihn schweigend und ohne zu blinzeln an. Erst als er ihr mit der Polizei droht, scheint sie zu begreifen, dass die Lage ernst ist. Sie blickt kurz zu dem Bericht in Blomkvists Händen und dann zu ihm zurück, überlegt, was sie tun soll. Schließlich öffnet sie die Tür. Sie wirkt einigermaßen gefasst, fragt jedoch wiederholt nach, was er denn eigentlich von ihr wolle. Sobald Blomkvist in der Wohnung ist, ändert sich sein Verhalten: er geht ungefragt in die Küche und schlägt einen freundlicheren Ton an. Salander folgt ihm mit misstrauischem Blick, um Fassung ringend, und fragt nochmals, was er wolle. Er versucht, die Stimmung zu lockern, indem er sie um Kaffee bittet, worauf sie jedoch mit Schweigen antwortet, ihr Gesichtsausdruck drückt weiterhin Desinteresse und leichtes Unbehagen aus. Während er sich einfach selbst eine Tasse Kaffee einschenkt, holt sie ein Päckchen Zigaretten von einem Regal und zündet sich eine an, wobei sie nervös, fahrig und unsicher wirkt. Blomkvist wird wieder ernster, verschränkt die Arme vor der Brust, und fragt, was sie über seinen Auftrag wisse. Sie bleibt unbeweglich stehen, antwortet: „Vor 40 Jahren wurde eine 16-Jährige ermordet.“ und nimmt einen Zug von der Zigarette – ihr Blick ruht unverändert und durchdringend auf Blomkvist. Auch als er ihr erklärt, dass ihm das bis zu diesem Zeitpunkt nicht klar war, scheint sie desinteressiert und reagiert mit einem leichten Schulterzucken und der Frage: „Und?“. Ab der nächsten Einstellung, in der er meint, dass das die wichtigste Entdeckung bisher sei, werden die beiden in Nahaufnahme gezeigt. Wieder reagiert Salander damit, dass sie schweigt, an ihrer Zigarette zieht, kurz die Lippen zusammenpresst und den Rauch demonstrativ ausbläst, gefolgt von einem weiteren: „Und?“. Schön langsam scheint Blomkvist ihre anscheinende Gleichgültigkeit aus der Fassung zu bringen, obwohl er sie weiterhin anlächelt. Er weiß nicht genau, was er noch sagen soll, wendet kurz den Blick ab und stößt laut den Atem aus, bevor er sie direkt um Hilfe bittet. So wie er es sagt, scheint er nicht zu verstehen, dass sie so unbeteiligt ist und ihr nicht klar ist, dass er sie für diesen Job braucht. Auch die Aussicht auf gute Bezahlung ändert nichts an ihrem Verhalten. Blomkvists Ausdruck bleibt freundlich, er wartet geduldig auf eine Antwort, zieht dabei jedoch fragend die Augenbrauen hoch. Schließlich senkt sie den Blick, ihre Mundwinkel zucken, sie verzieht den Mund und dreht den Kopf zur Seite – anscheinend überlegt sie, ob sie sein Angebot annehmen soll.

Obwohl Blomkvist zu Beginn der Szene aggressiv wirkt und Salander dadurch unter Druck setzt, wird schnell klar, dass er keine bösen Absichten hat. Er macht sich vielmehr einen Spaß daraus, sie zu verunsichern. Die Ernsthaftigkeit seines Anliegens wird durch das zwischenzeitliche Verschränken der Arme vor der Brust, im Gegensatz zu seiner ansonsten locker wirkenden Haltung, deutlich. Salander versucht von Anfang an, ihre Verunsicherung hinter anhaltendem Schweigen und ausdrucksloser Miene zu verbergen. Das gelingt ihr bis auf einige Ausnahmen – leichtes Zucken der Mundwinkel, fahriges Bewegungen beim Anzünden der Zigarette – auch. Durch das so zur Schau getragene Desinteresse und aufgrund des demonstrativ gelassenen Rauchens wirkt sie fast überheblich. Dieser Eindruck ändert sich erst durch ihr offensichtliches Hadern zwischen dem Aufrechterhalten dieses vermeintlichen Desinteresses und der Tatsache, dass sie sich an der Aufklärung des Falles beteiligen will.

Verhältnis der beiden Charaktere/Stimmung/Atmosphäre: Die Szene kann in vier dafür relevante Teile gegliedert werden.

1. Salander öffnet die Tür aufgrund der vorgehängten Kette nur einen Spalt breit. Bevor sie Blomkvist in die Wohnung lässt, führen die beiden eine kurze Konversation, bei der sie abwechselnd in Großaufnahme gezeigt werden, wobei die Gesichter von Tür bzw. Türrahmen umgrenzt sind und die Kette quer durch das Bild sichtbar bleibt.
2. Sie stehen sich in halbnaher Einstellung im Vorraum gegenüber, Mimmi fragt, ob alles in Ordnung sei.
3. Nachdem Blomkvist in die Küche gegangen ist, stellt er sich mit dem Rücken zur Arbeitsfläche bzw. zu den Küchenregalen. Salander bleibt im Durchgang zwischen Küche und angrenzendem Raum stehen. Beide sind abwechselnd in halbnaher Einstellung zu sehen.
4. Als Blomkvist davon spricht, dass Salander die bislang wichtigste Spur gefunden habe und er ihre Hilfe brauche, wechselt die Einstellungsgröße in beiden Fällen zu Nahaufnahmen, welche bis zum Ende der Szene beibehalten werden.

Diese Unterteilung veranschaulicht die Entwicklung der Stimmung zwischen den Protagonisten. Anfangs wissen beide noch nicht, was sie von ihrem Gegenüber halten sollen. Salander ist überrumpelt von Blomkvists Auftauchen, wirkt abweisend und misstrauisch. Er hingegen ist aufgebracht, fast aggressiv, und droht ihr sogar. Die die ganze Zeit über sichtbare Tür verdeutlicht, dass etwas zwischen ihnen steht, sie noch keinen Zugang zueinander haben. Im Vorraum herrscht noch Unklarheit, wie ernst die Situation ist, wobei Mimmis Auftauchen

die Lage etwas entspannt. Während ihres relativ einseitigen Gesprächs in der Küche – Salander schweigt bis auf wenige Ausnahmen – wird Blomkvist freundlicher, während sie weiterhin unsicher zu sein scheint, wohin das Ganze führen soll. Die Änderung der Einstellungsgröße von halbnah zu nah spiegelt die positive Entwicklung der Atmosphäre wider. Verantwortlich dafür ist die zunehmende Sympathie und der Respekt bzw. die Anerkennung für Salanders Arbeit von Seiten Blomkvists und das Ablegen des bis dahin gezeigten Desinteresses Salanders.

Amerikanische Filmversion:

Mimmi: Ebenso wie in der schwedischen Filmfassung ist Mimmi noch bei Salander, als diese aufwacht. In der vorangehenden Szene wird gezeigt, wie sich die beiden in einem Lokal kennenlernen. Der Übergang erfolgt über einen Fade-to-Black und eine anschließende Überblendung zu einer halbtotalen Einstellung, die die beiden im Bett liegend und schlafend zeigt. Mimmi bleibt im Bett liegen, als Salander aufsteht, und ist so für Blomkvist zu sehen, als er in die Wohnung kommt. Er fordert Salander auf, sie hinauszuschmeißen, was diese – nach kurzem Zögern – auch tut. Blomkvist ruft Mimmi einen fröhlichen Abschiedsgruß hinterher. Fincher bringt in dieser Szene die im Buch beschriebene, für sie selbst unverständliche „Willenlosigkeit“ Salanders gegenüber Blomkvists Anweisungen zum Ausdruck. Dadurch erhält die Figur Mimmi die zusätzliche Funktion, zur Veranschaulichung des Verhältnisses der Protagonisten zueinander beizutragen.

Salander/Blomkvist: Salander schreckt aus dem Schlaf – es wirkt, als hätte sie einen Albtraum gehabt, sieht sich kurz verwirrt um und geht in Richtung Bad. Sie wirkt verschlafen, schnauft und fährt sich mit der Hand über die Nase. Parallel wird Blomkvist gezeigt, der suchend die Stiegen in einem Treppenhaus nach oben geht und schließlich vor einer Tür stehen bleibt. Als es klopft, erschrickt Salander, zieht die Schultern nach oben und blickt erst zur Tür und wendet dann mit erschrockenem, gehetztem Blick den Kopf, um durch die offene Schlafzimmertür Mimmi anzusehen. Sie wendet den Blick zurück zur Tür, vor der Blomkvist steht und nochmals klopft. Sie geht unsicher ein paar Schritte auf die Tür zu und fragt, wer da sei. Sie ist in halbnaher Einstellung im Profil zu sehen, das Licht kommt von den im Hintergrund sichtbaren Fenstern, wodurch ihr Gesicht im Halbdunkel liegt. Zur Antwort erhält sie „Mikael Blomkvist“, was sie dazu veranlasst, erschrocken Luft zu holen. Geschockt wendet sie sich von der Tür ab, macht ein paar Schritte vor und zurück. Ihre Augen sind aufgerissen und ihr Mund leicht geöffnet. Sie versucht ihn abzuwimmeln, öffnet dann aber doch die Tür vorsichtig einen Spalt. Er reißt diese auf, woraufhin sie mit offensichtlichem

Entsetzen, fast ängstlich, ein paar Schritte zurückstolpert. Blomkvist wirkt ernst, aber nicht bedrohlich – er meint, sie müssten reden und er habe Frühstück mitgebracht. Als er im Hintergrund Mimmi im Bett liegen sieht, entschuldigt er sich und geht in die Küche. Salander wirkt fassungslos, geht ihm dann aber hinterher und fragt ihn aufgebracht und wütend, wer er zu sein glaube. Daraufhin dreht er sich um und antwortet ihr trocken, er sei der Kerl, den sie besser kenne als seine besten Freunde. Gleichzeitig dreht er das Licht in der Küche auf. Während das geschieht, ist Salander, im Durchgang zur Küche stehend, in halbnaher Einstellung zu sehen. Erst noch im Halbschatten, ist sie dann deutlicher zu erkennen. Durch seine Aussage „geht ihr ein Licht auf“ – sie begreift, dass er ihren Bericht gelesen hat und über ihre Hackertätigkeit Bescheid weiß. Ihre Augen weiten sich, sie presst die Lippen zusammen und schluckt. Daraufhin bittet sie Mimmi zu gehen und steckt dabei die Elektroschockpistole ein. Nachdem sie die Tür hinter Mimmi geschlossen hat, dreht sie sich zu Blomkvist um, der noch immer wartend in der Küche steht. Sie atmet tief durch und bleibt einige Schritte von ihm entfernt stehen – sie im unbeleuchteten Vorraum, er in der hellen Küche. Er meint, es tue ihm Leid, wenn er sie erschreckt habe, worauf sie ihm antwortet, dass sie ihn mehr als erschrecken werde, sollte er sie anfassen. Er schüttelt leicht den Kopf, verwundert darüber, dass sie überhaupt an so etwas denkt, und versichert, dass das nicht nötig sein werde. Währenddessen wird er in der Küche stehend gezeigt, wobei man links im Vordergrund verschwommen Salander erkennen kann. Dann verändert sich die Schärfe, sodass klar zu sehen ist, wie sie mit der Hand zu ihrer Gesäßtasche greift, in der sich der Elektroschocker befindet. Als sich die Situation entspannt, nimmt sie die Hand wieder weg und Blomkvist wird in Nahaufnahme gezeigt. Salander holt sich aus einem in Detailaufnahme gezeigten, vollen Aschenbecher eine Zigarette und bleibt im Türrahmen zur Küche stehen, während er sich an den Küchentisch setzt und das mitgebrachte Frühstück auspackt. Während er von seinem Gespräch mit Armanskij erzählt, sieht sie ihn nicht an, raucht, und setzt sich schließlich zu ihm. Allerdings dreht sie den Stuhl um, sodass die Lehne – wie ein Schutz – zwischen ihnen steht und sitzt nicht frontal, sondern etwas seitlich zu ihm. Erst als er ihre Hackertätigkeit erwähnt, blickt sie ihn kurz mit leicht geöffnetem Mund an. Er fügt jedoch sofort an, dass er nichts deswegen unternehmen werde, sondern ihr nur eine Geschichte erzählen und sie dabei um Hilfe bitten wolle. Sie sieht ihn misstrauisch und fragend an, wendet den Blick wieder ab und stellt die Frage, um was für Nachforschungen es sich handeln würde. Sie beißt sich nachdenklich auf die Lippen und als er meint, er brauche Hilfe beim Finden eines Frauenmörders, hebt sie ihn Nahaufnahme den Blick und schaut ihn mit großen Augen an.

Nach einem Schnitt sitzen die beiden im Wohnzimmer, sie auf der Couch, er am Tisch, auf dem Unterlagen über den Fall Harriet und die Morde ausgebreitet sind. Während er ihr die Geschichte erzählt, mustert sie ihn unbemerkt von der Seite. Dann drückt sie ihre Zigarette aus, steht auf und will den Raum verlassen, um mit den Nachforschungen anzufangen. Blomkvist ist irritiert und verwundert, meint, sie solle erst die Unterlagen durchsehen. Daraufhin bleibt sie stehen, dreht sich um, zeigt auf ihre Augen und sagt „Schon geschehen.“ Blomkvist hält die Unterlagen trotzdem weiterhin bittend hin, worauf sie diese nimmt und beim Verlassen des Zimmers auf ein Regal legt. Er sieht ihr nach und wirkt dabei nachdenklich.

Verhältnis der beiden Charaktere/Stimmung/Atmosphäre: Das Verhältnis der Protagonisten wird durch die räumliche Distanz zwischen ihnen verdeutlicht: Anfangs reden sie durch die geschlossene Tür miteinander. In der Wohnung verringert sich der Abstand zwischen ihnen kontinuierlich. Salander bleibt zunächst im angrenzenden Raum und dann im Türrahmen zur Küche stehen, während sich Blomkvist darin aufhält. Als sie etwas Vertrauen gefasst hat und nichts mehr von ihm zu befürchten hat, setzt sie sich zu ihm an den Tisch, allerdings nicht frontal, sondern etwas seitlich und mit der Stuhllehne als „Schutzschild“. Erst im Wohnzimmer scheint nichts mehr zwischen ihnen zu stehen, sie sitzen nahe beieinander und an ihrem Blick lässt sich vermuten, dass sie bereits positive Gefühle in Bezug auf Blomkvist hegt. Von seiner Seite erfolgen einige Aufforderungen an sie, sich zu ihm zu setzen, was dafür spricht, dass er relativ schnell Vertrauen und Sympathie für sie entwickelt. Er ist sogar leicht irritiert von der von ihr gewährten Distanz, da seiner Meinung nach kein Grund für sie besteht, misstrauisch oder vorsichtig zu sein.

Fazit

Finchers Version hält sich, wie oben angeführt, in Bezug auf die übertragbaren Elemente eher an die literarische Vorlage als Oplev. Salander reagiert wie im Buch aufgebracht, als Blomkvist einfach in die Küche geht: „Hey, hey! Was denken Sie, wer Sie sind?“ Auch seine Antwort ist der im Buch nachempfunden. Es wird zwar nicht der Wortlaut übernommen, der Inhalt jedoch sehr genau übertragen. Ebenfalls übernimmt Fincher die Tatsache, dass Salander sich zu ihrem Schutz die Elektroschockpistole in die Gesäßtasche ihrer Hose steckt und Blomkvist klar macht, dass sie ihn verletzen wird, falls er ihr etwas tun sollte. Beide Elemente tragen dazu bei, das Bild zu vermitteln, dass Salander seinen Einbruch in ihre Wohnung, und somit in ihre Privatsphäre, nicht einfach hinnimmt, sondern sich zu wehren weiß – im Notfall auch mit Gewalt.

Die amerikanische Filmfassung lehnt sich bei der Übertragung der Figur Mimmi stark an die schwedische an: Mimmi liegt in beiden Fällen mit Salander im Bett, als diese aufwacht, und verlässt kurz darauf die Wohnung, ohne die Geschehnisse maßgeblich zu beeinflussen. Fincher jedoch nutzt die Figur zusätzlich dafür, die Handlung zu verdichten und einen im Buch in einem anderen Zusammenhang vorkommenden Hinweis auf die Beziehung zwischen Salander und Blomkvist einfließen zu lassen.

Zwei weitere wichtige Details für das Verständnis von Salanders Charakter fügt Fincher ebenfalls bereits in dieser Szene hinzu. Erstens, dass sie anscheinend unter Angstträumen leidet. Und zweitens die Tatsache, dass Salander über ein fotografisches Gedächtnis verfügt, was Teil ihrer außergewöhnlichen Fähigkeiten ist. Aufgrund der kürzeren Laufzeit des Films ist Fincher gezwungen, die Geschehnisse zu verdichten und zu komprimieren. Oplev verhandelt beide dieser Themen erst zu einem späteren Zeitpunkt.

Aufgrund der Einarbeitung der oben genannten Informationen dauert die Szene im amerikanischen Film mit 3:42 Minuten doch merkbar länger als im schwedischen (3:01 Minuten).

In Bezug auf die äußere Erscheinung der Protagonisten finden sich Parallelen zwischen Roman und Filmen. Salander trägt jeweils Jeans und T-Shirt und nachdem sie gerade aufgestanden ist, sind ihre Haare zerzaust und sie wirkt verschlafen. Blomkvists Aussehen ist im Buch nicht beschrieben, in den Filmen ist er eher leger gekleidet, mit Jeans, Pullover, Jacke, wobei seine Kleidung in der amerikanischen Version schicker wirkt bzw. so, als würde er mehr Wert darauf legen, gut auszusehen. Das entspricht dem weiter oben bereits angesprochenen Bild, das sich aus dem Vergleich der beiden Darstellungen Blomkvists ergibt.

Auffällig ist, dass im amerikanischen Film explizit von einem Frauenmörder die Sprache ist, im schwedischen Film und in der literarischen Vorlage hingegen von einem Serienmörder. Allerdings haben die beiden letzteren in der Originalfassung den Titel „Män som hatar kvinnor“, übersetzt „Männer, die Frauen hassen“, wodurch klar wird, dass dieses Thema essentiell für die Geschichte ist. Fincher hilft sich also mit einer kleinen Änderung, um die aus dem Titel seines Films nicht herauszulesende Wichtigkeit dieses Themas anzuführen.

3.1.3. Dramatischer Höhepunkt mit Fokus auf das Geschehen zwischen Blomkvist und Martin Vanger

Wie bereits durch die Überschrift deutlich gemacht, wird die folgende Szene nur in Bezug auf die Geschehnisse in Martins Keller analysiert. Der parallel laufende Handlungsstrang, der beinhaltet, wie Salander Martin als den gesuchten Mörder entlarvt, zurück nach Hedeby fährt und erkennt, dass Blomkvist sich vermutlich schon in dessen Gewalt befindet, wird daher nicht thematisiert.

Narrative und Übertragung

Roman.¹⁴³

Als die beiden im Keller angekommen sind, legt Martin Blomkvist Handschellen an und schlägt auf ihn ein. Die erste halbe Stunde wechselt Martins Verhalten „zwischen Vernunft und Wahnsinn. Phasenweise war er anscheinend ruhig. Im nächsten Moment lief er im Keller auf und ab wie ein Tier im Käfig.“¹⁴⁴ Schließlich fängt er sich, kettet Blomkvist an einen Metallring im Boden und setzt sich auf einen Stuhl. Auf dessen Bitten hin gibt er ihm etwas Wasser zu trinken. Die beiden führen eine Unterhaltung über die Frage, wie Blomkvist und Salander darauf gekommen sind, dass Martin der Serienmörder ist. Dabei macht dieser Blomkvist klar, dass er den Keller nicht lebend verlassen werde. Blomkvist lügt ihm vor, dass die belastenden Beweise an mehreren Orten verwahrt seien, um vielleicht doch noch zu entkommen: „Martin, es ist vorbei. Sie können mich vielleicht töten, aber es ist vorbei. Es gibt zu viele, die Bescheid wissen, und diesmal werden sie ins Kittchen wandern.“¹⁴⁵ Martin glaubt ihm aber nicht und fragt nach Salander. Blomkvist behauptet, dass sie nach Stockholm gefahren sei, was Martin nur ein Lachen kostet, da er weiß, dass sie sich im Archiv des Vanger-Konzerns befindet. Das bestätigt seine Annahme, dass Blomkvist gelogen habe. Auf die Frage, warum er all das tue, antwortet Martin, weil es so einfach sei: „Die ganze Zeit verschwinden Frauen. Es gibt keinen, der sie vermisst. Einwanderer. Huren aus Russland.“¹⁴⁶ Er erzählt, dass er ein Mädchen namens Irina im Keller gehabt habe, als Blomkvist bei ihm zum Essen eingeladen war, und von seinem Vater, der ihm alles beigebracht habe. Dabei erwähnt er, dass er mit sechzehn unter Anleitung seines Vaters das erste Mal eine Frau gehabt

¹⁴³ Vgl. Larsson: *Verblendung*, S. 518-537.

¹⁴⁴ Ebd., S. 519.

¹⁴⁵ Ebd., S. 522.

¹⁴⁶ Ebd., S. 527.

und erwürgt habe. Er bezeichnet sich selbst als Serienvergewaltiger: „Dass ich die Frauen töte, ist nur die natürliche Konsequenz – ich muss meine Verbrechen schließlich verbergen.“¹⁴⁷ Was ihn am meisten fasziniere, sei die Enttäuschung seiner Opfer, wenn sie begriffen, dass er sie töten würde, obwohl sie alles getan hätten, was er wollte. Er gibt Blomkvist auf dessen Bitte hin eine Zigarette, worauf sich dieser bedankt. Das bringt Martin abermals zum Lachen, da er darin ein Beispiel für seine zuvor erklärte Ansicht sieht, dass sich seine Opfer unterwerfen, um ihre Überlebenschancen zu erhöhen – um dann enttäuscht zu werden. Blomkvist liegt gefesselt am Boden. Er fragt Martin, wieso er Harriet, seine eigene Schwester, ermordet habe. Daraufhin wird dieser aggressiv, zerrt ihn an den Haaren und will von Blomkvist wissen, was mit ihr passiert ist. Nach diesem kurzen Gefühlsausbruch beruhigt Martin sich wieder und erklärt, dass er sie töten wollte, es aber nicht getan habe. Dann holt er einen Lederriemen, den er Blomkvist um den Hals legt und durch einen Metallring an der Decke zieht, bis nur mehr Blomkvists Zehenspitzen den Boden berühren. Martin zieht ihm Hose und Unterhose aus und schneidet mit einer Schere sein T-Shirt auf. Er betrachtet ihn und stellt fest, dass er noch nie einen Jungen im Keller gehabt und außer seinem Vater auch noch nie einen Mann angefasst habe – das sei nämlich seine Pflicht gewesen. Dann drückt er den Lederriemen nach unten, wodurch sich die Schlinge um Blomkvists Hals zusammenzieht, meint, er habe sich immer gefragt, wie ein Mann schmecke, und küsst ihn auf den Mund. In dem Moment betritt Salander den Raum.

Als *cardinal functions* fungieren hier 1) Blomkvists Lüge und die Tatsache, dass Martin ihn durchschaut, 2) Martins Wutausbruch, als es um Harriet geht und die dabei gewonnene Erkenntnis, dass er sie nicht ermordet hat, und 3) Salanders Auftauchen. *Catalysers* sind z. B. das Wasser oder die Zigarette, um die Blomkvist bittet. Der Name des Mädchens, das Martin bei Blomkvists Besuch im Keller hatte, wäre ein *informant*.

Schwedischer Film:¹⁴⁸

Als Blomkvist langsam zu sich kommt, schlägt Martin auf ihn ein, bis ihm wieder schwarz vor Augen wird. In der nächsten Einstellung schüttet Martin Blomkvist, der mittlerweile gefesselt auf einem Stuhl sitzt, Wasser ins Gesicht, woraufhin dieser aufwacht. Martin meint, sie wüssten wohl beide, wie das hier ausgehen werde. Verzweifelt und mit aller Kraft versucht Blomkvist, die Handfesseln zu lösen, und fragt: „Aber wieso?“ Als Antwort erklärt ihm Martin, dass er die geheimsten Träume jedes Mannes lebe und gar nicht mehr wisse, wie

¹⁴⁷ Ebd., S. 529.

¹⁴⁸ Vgl. *Män som hatar kvinnor*, Oplev, 02:17:01-02:23:29.

viel Frauen er schon getötet habe. Solche Weiber – Huren und Einwanderinnen – würden die ganze Zeit verschwinden und keiner würde sie vermissen. Er legt Blomkvist eine Schlinge um den Hals – dieser schreit entsetzt auf – und beginnt von seinem Vater und den Morden zu erzählen. Seine Ausführungen werden von Rückblenden überblendet, die ihn als 16-Jährigen zeigen, wie ihm sein Vater beibringt, eine Frau zu erwürgen. Während er erzählt, sitzen sich die beiden gegenüber und Martin fährt fort, dass der Mord immer nur die logische Konsequenz der Vergewaltigung sei und der Sex für ihn das Wichtigste. Er liebe die Enttäuschung, wenn seine Opfer begriffen, dass sie nicht entkommen können – das sei ein wundervoller Augenblick. Blomkvist schweigt bis dahin, er ist offensichtlich entsetzt über Martins Schilderungen. Als er nach Harriet fragt, meint Martin erst, sie sei verschwunden, steht dann auf und wird plötzlich wütend und laut. Er habe sie nicht getötet. Blomkvist sieht ihn nicht an, zittert. Martin beruhigt sich schnell wieder und bietet ihm einen Schluck Wasser an. Als sich Blomkvist dafür bedankt und ihm zunickt, meint Martin, dass das genau das sei, was er zuvor meinte: Eine kleine nette Geste würde genügen und schon keine die Hoffnung auf, dass er ihn vielleicht doch verschonen würde. Seine Aussage verunsichert Blomkvist. Martin befestigt daraufhin ein Seil an der Schlinge um Blomkvists Hals. Dieser versucht, sich zu wehren und zerrt verzweifelt an den Fesseln. Martin zieht das Seil so weit hoch, dass Blomkvist in der Luft hängt – die Schlinge schnürt ihm die Luft ab und ihm läuft Spucke aus dem Mund, man kann seine Würgegeräusche hören. Während seine Augen hervortreten und seine Füße Zentimeter über dem Boden zucken, beobachtet ihn Martin fasziniert und interessiert. Dann kommt Salander und befreit Blomkvist.

Alle drei wichtigen *cardinal functions* werden von Oplev in dieser Szene übernommen. Die angeführten *catalysers* werden zu einer Szene verdichtet, bleiben aber mehr oder weniger erhalten. Der im Buch angegebene Name des entführten Mädchens (*informant*) wird nicht genannt. Einige Aussagen der Protagonisten sind nahezu wortwörtlich übernommen.

Amerikanischer Film:¹⁴⁹

Nachdem Blomkvist die Kellertür geöffnet hat, wird er von Martin mit einem Gas betäubt. Er erwacht, als ihn dieser mit einem Seil so weit in die Höhe zieht, bis er halb sitzend, halb liegend an einem Lederhocker lehnt. Das Seil ist mit einem Gurt, der ihm um die Schultern liegt, und einer Halskrause verbunden. Er versucht, sich zu bewegen, und bemerkt, dass er gefesselt ist. Martin fordert Blomkvist auf, ihm Fragen zu stellen. Als der nicht antwortet,

¹⁴⁹ Vgl. *The Girl with the Dragon Tattoo*, Fincher, 01:53:46-02:01:09.

stellt er diese einfach selbst. Blomkvist scheint seine Ausführungen nicht hören zu wollen, da er das Gesicht verzieht und ihn nicht ansieht. Martin steht plötzlich auf, um sich die Hände zu desinfizieren – die Handlung wirkt zwanghaft und neurotisch. Er schwärmt von den Morden, redet davon wie von einer Wissenschaft. Er meint, der schönste Moment für ihn sei der, wenn er die Hoffnung aus den Gesichtern seiner Opfern weichen sehe, so wie jetzt gerade – da kriege er einen Harten. Blomkvist verzieht vor Ekel den Mund, windet sich in seinen Fesseln und schaut ihn mit Verachtung an. Martin dreht ein ruhiges, angenehmes Lied (von Enya) auf, er scheint die Musik zu genießen, und redet dabei abfällig von seinen Opfern – das seien nur irgendwelche Migrantenhuren, die keiner vermissen würde. Darauf antwortet Blomkvist, seine Schwester Harriet wäre nicht nur irgendein Mädchen gewesen. Martin, bis dahin ruhig und gefasst, verliert plötzlich die Kontrolle: Er packt Blomkvist am Hals und würgt ihn. Er will wissen, ob der sie gefunden habe, und hält sein Gesicht dicht vor Blomkvists. Dieser weicht seinem Blick aus und presst unter großer Anstrengung zwischen den Zähnen hervor, Martin habe sie umgebracht. Der schaut ihn verständnislos und mit angewidertem Blick an und lässt ihn los. Dann stülpt er ihm eine Plastiktüte über den Kopf und zieht ihn an dem Seil so weit nach oben, bis er völlig in der Luft hängt. Blomkvist ringt um Luft, während Martin ihm lächelnd dabei zusieht und ihm dann das T-Shirt aufschneidet und die Hose aufknöpft. Er hält kurz inne und meint, er habe noch nie einen Mann hier gehabt, auch noch nie einen angefasst, außer seinen Vater. Das sei seine und Harriets Aufgabe gewesen. Er tastet mit einem Messer in der Hand Blomkvists Oberkörper ab, wie um die richtige Einstichstelle zu finden. In der nächsten Einstellung sind Beine zu sehen, die zur Tür hereinkommen, und ein Golfschläger, der geschwungen wird – Salander.

Auch in dieser Fassung finden sich die drei *cardinal functions* wieder, als *catalyser* dient statt Wasser oder Zigaretten ein Drink. Der *informant*, der sich auf den Namen von Martins Opfer – Irina – bezieht, wird angeführt.

***Enunciation* und Übersetzung**

Roman:

In dieser Szene handelt es sich bei den zu übersetzenden Elementen vorwiegend um die Beschreibung des Raumes und die Gemütslage der Protagonisten.

Raum: Als Blomkvist in den Keller kommt, hat er das Gefühl, das Tor zur Hölle geöffnet zu haben. Martins „Folterkammer“ ist im Buch folgendermaßen beschrieben:

„Links Ketten, Metallringe an der Decke und im Boden, ein Tisch mit Lederriemen, auf dem er seine Opfer festschnallen konnte, und eine Videoausrüstung. Ein Aufnahmestudio. Ganz hinten im Raum stand ein Stahlkäfig, in dem er seine Gäste längerfristig einsperren konnte. Rechts von der Tür ein Bett und eine Fernsehecke.“¹⁵⁰

Gemütslage: Blomkvist erscheint es wie ein Alptraum, dass er Martin, der sich wie ein Verrückter aufführt, ausgeliefert ist. Von den vielen Schlägen hat er nach kurzer Zeit bereits Schmerzen am ganzen Körper. Als sich Martin schließlich ein wenig beruhigt und ein Gespräch beginnt, erkennt Blomkvist, dass er aufgrund der Fesseln hilflos ist und seine Stimme das einzige ist, was er noch hat. Deshalb versucht er, das Gespräch am Laufen zu halten, „um seine Hinrichtung zu verhindern oder aufzuschieben“.¹⁵¹ Er sieht seine einzige Chance auf Rettung darin, dass Salander nach ihm sucht, wenn sie bemerkt, dass er verschwunden ist. Gleichzeitig versucht er sie durch Lügen gegenüber Martin vor diesem zu schützen. Als der beinahe stolz erzählt, wie einfach es nicht sei, unbemerkt Frauen zu entführen und zu töten, begreift Blomkvist: „*Oh mein Gott. Das ist gar kein historisches Rätsel. Martin Vanger bringt heute noch Frauen um. Und ich bin völlig ahnungslos reingerannt...*“¹⁵² Je länger Martin redet, von seinem Vater und den Morden, desto weniger kann Blomkvist seine Ausführungen ertragen. Er weiß teilweise nicht mehr, was er dazu sagen soll, kann nur mehr nicken. Die ganze Zeit über rast sein Herz und er ist immer mehr davon überzeugt, dass er keine Chance hat, zu entkommen. Martin erklärt, dass er Harriet nicht getötet habe, woraufhin Blomkvists: „Gehirn versuchte, die Information aufzunehmen, aber ihm war, als würde ein Schild mit der Aufschrift *information overload* erscheinen.“¹⁵³ Als Martin Blomkvist mit dem Lederriemen an der Decke aufgehängt hat, betrachtet er ihn aufmerksam, als würde er überlegen, was er mit ihm tun solle. Er entkleidet ihn und stellt mit ernstem Ton fest, dass er noch nie einen Jungen im Keller gehabt habe. Er geht einen Schritt zurück und sieht Blomkvist wieder an, er scheint sich selbst nicht sicher zu sein, was er machen soll. Blomkvist versucht, so weit es geht auf den Zehenspitzen stehen zu bleiben, da ihm klar ist, dass er sonst erwürgt werden würde. Seine Schläfen pochen und als Martin den Lederriemen weiter nach unten drückt, spürt er, wie sich die Schlinge um seinen Hals enger zusammenzieht.

¹⁵⁰ Larsson: *Verblendung*, S. 518.

¹⁵¹ Ebd., S. 521.

¹⁵² Ebd., S. 528.

¹⁵³ Ebd., S. 536.

Schwedischer Film:

Raum: Martins „Folterkammer“ besteht aus zwei Teilen, die durch einen Vorhang getrennt werden können. Dieser ist jedoch in der Szene zur Seite geschoben, wodurch der ganze Raum zu sehen ist. An der Decke sind Neonleuchten angebracht und die Wände sind großteils holzvertäfelt. Im vorderen Teil (im Verhältnis zur Kamera) stehen auf der rechten Seite ein Bett mit Rollen, ähnlich einem Spitalsbett, und ein Käfig, mit Blumen darauf. Ebenso finden sich Blumen auf zwei kleinen Tischchen, die sich links und rechts befinden. Im hinteren, abtrennbaren Bereich sind sowohl der Boden, der in der Mitte einen Abfluss hat, als auch ein Stück der Wand verfließt. Dort befinden sich ein großes, metallenes Waschbecken und Stellagen. Die Videoausrüstung und die angesprochene Fernsehcke fehlen hier gänzlich. Erkennbar wird diese Raumaufteilung vor allem in einer Halbtotalen Einstellung, in der Martin Blomkvist mit Wasser aus der Ohnmacht weckt. Blomkvist sitzt da bereits auf einem Stuhl im vorderen Bereich, jedoch kurz bevor der verfließte Boden beginnt, mit dem Rücken zum Waschbecken. Martin steht vor ihm, ist also von hinten zu sehen. Der verfließte Teil weist darauf hin, dass sich Martin diesen Raum nicht nur mit dem Gedanken daran eingerichtet hat, Menschen zu quälen und zu töten, sondern dabei bedacht hat, ihn so zu gestalten, dass es einen Bereich gibt, der von der dabei entstehenden „Schweinerei“ leicht zu reinigen ist. Diese Funktionalität spricht für die Abgebrühtheit und Vorsätzlichkeit von Martins Taten.

Die Zweiteilung des Zimmers spiegelt in gewisser Weise Martins gespaltene Persönlichkeit wider: Einerseits wäre da seine nach außen hin gezeigte Fassade eines netten, hilfsbereiten und hart arbeitenden Mannes. Auf der anderen Seite ist er ein wahnsinniger, kaltblütiger Serienvergewaltiger und –mörder. Der vordere Teil des Raumes mit den freundlich und einladend wirkenden Blumen und den holzvertäfelten Wänden repräsentiert seine vordergründig zur Schau gestellte Persönlichkeit. Der hintere, funktionell darauf ausgerichtete Bereich, Menschen zu töten, zeigt hingegen sein wahres Gesicht. Der Vorhang verdeutlicht, dass er in der Lage ist, den nicht für die Allgemeinheit bestimmten Teil seiner Persönlichkeit nach Belieben zu verstecken. Die Entscheidung, ob er das tut, liegt allerdings bei ihm.

Gemütslage: Martin hat Blomkvist mit einer Spritze betäubt und in den Keller gebracht, wo dieser nun zu sich kommt: Es ist ein weißes Bild zu sehen, man kann langsam verschwommene Deckenlichter erkennen. Eine Detailaufnahme von Blomkvists Auge, das zuckt, macht klar, dass es sich um einen point-of-view-shot handelt. Er rollt mit den Augen, reißt sie dann entsetzt auf und versucht zu schreien. Es kommen jedoch nur gurgelnde Laute aus seiner Kehle. In einem weiteren point-of-view-shot ist in halbnaher Einstellung und

Aufsicht verschwommen Martin zu sehen, der sich über ihn beugt. Diese Einstellung erzeugt nicht nur durch den Kamerawinkel, sondern auch durch das verschwommene Bild das sehr unbehagliche Gefühl, dass Blomkvist völlig ausgeliefert und machtlos ist. Martin schlägt brutal auf ihn ein, gefolgt von einem Fade-to-Black. Durch diese Einstellungen werden das alptraumhafte Gefühl Blomkvists und Martins wahnhafter Zustand vermittelt. Blomkvist ist noch benommen von den ihm verabreichten Betäubungsmitteln und begreift erst langsam, wo er ist und wieso. Als Martin seine Taten schildert, spiegelt sich auf Blomkvists Gesicht ein Ausdruck des Entsetzens wider. Er zittert, es scheint jedoch, als wäre das zum Teil auch aufgrund der Wut, die Martins Aussagen in ihm erzeugen. Wenn dieser von seinem Vater und den mit ihm gemachten Erfahrungen spricht, wirkt er verstört, fast naiv und kindlich. Je länger er erzählt, desto sachlicher und abgestumpfter schildert er seine Verbrechen. Blomkvists Gesichtsausdruck zeigt die Abscheu, die er empfindet. Bei Martins neuerlichem Wutausbruch, merkt man, dass wieder Angst in Blomkvist hochsteigt – er traut sich Martin nicht anzusehen, blickt eingeschüchtert zu Boden und zittert. Als klar wird, dass das Gespräch damit am Ende angelangt ist, zeigt sich die Verunsicherung in seinem Gesicht – Augen und Mund zucken, er wirkt verängstigt, als würde ihm vor dem grauen, was als nächstes kommt. Martin wirkt eher ruhig und abgeklärt, als er Blomkvist am Seil hochzieht. Er beobachtet fasziniert, wie dieser um sein Leben kämpft. In einer verschwommenen Detailaufnahme werden Blomkvists Augen gezeigt, die plötzlich in eine andere Richtung schauen. In einem point-of-view-shot sieht man, ebenfalls verschwommen, wie sich eine Tür öffnet und Salander den Raum betritt. Die wie zu Beginn der Szene verschwommenen Aufnahmen deuten an, dass Blomkvist kurz davor ist, abermals das Bewusstsein zu verlieren.

Amerikanischer Film:

Raum: Der Raum in seiner Gesamtheit ist in keiner Einstellung zu sehen, es ergibt sich aber aus der Zusammensetzung der verschiedenen Blickwinkel folgendes Bild: An einer Seite befindet sich eine quadratische Fläche, bei der der Boden und die hintere Wand weiß verfliesen sind. Rechts und links wird diese Fläche durch weiße Plastikvorhänge begrenzt und am Boden befindet sich ein Abfluss. An der Decke sind Neonleuchten und ein Seil mit einem Schultergurt angebracht. Gegenüber dieser Fläche ist eine Sitzecke mit großer Couch und Tisch. Zwischen diesen beiden Bereichen ist ein Kamerastativ aufgebaut, das auf die verfliesende Fläche gerichtet ist. Daneben steht ein Fernseher, mit dem Bildschirm in Richtung der Couch. Während des Gesprächs ist die Videokamera, die auf Blomkvist im Bild hat, eingeschaltet. Einige Male ist der Bildschirm des Fernsehers zu sehen, der die Aufnahme

wiedergibt. Es ist anzunehmen, dass Martin seine Verbrechen aufzeichnet – ein weiterer Hinweis auf seine gestörte Persönlichkeit. Auf der anderen Seite des Raumes lassen sich ein kleiner Stahlkäfig, ein Rollkasten und an den Wänden befestigt Werkzeuge erkennen. Ebenso wie in der schwedischen Filmfassung deutet die Beschaffenheit des Raumes darauf hin, dass dieser mit dem Vorsatz eingerichtet wurde, Menschen zu töten und bei der Beseitigung der Spuren den Aufwand möglichst gering zu halten.

In dieser Version lässt sich der Raum ebenfalls in zwei Teile gliedern, allerdings aufgrund der Lichtverhältnisse: Der Teil in dem sich Blomkvist befindet – die verflieste Fläche – ist hell erleuchtet, fast unangenehm grell. Durch den weißen Boden und die weißen Wände bzw. Vorhänge wird dieser Eindruck noch verstärkt. Die Sitzecke hingegen, wo Martin sich aufhält, liegt im Halbdunkel. Dieser düster wirkende Eindruck wird durch die schwarzen Möbel und Wände unterstützt. Diese Unterteilung in hell/dunkel kann als Trennung in gut und böse interpretiert werden.

Gemütslage: Aufgrund von Blomkvists halb liegender Position ist Martin mehrmals in Untersicht zu sehen, was ihn bedrohlich und mächtig wirken lässt. Blomkvist ist benommen, seine Sprache undeutlich, verwaschen. Während Martins Erzählungen wirkt er mit der Zeit immer erschütterter, ihm steht die Verachtung ins Gesicht geschrieben. Es sieht so aus, als würden ihn Martins Aussagen quälen, er hält den Blick oft zu Boden gerichtet, die Stirn in Falten gelegt. Als klar wird, dass Martin nichts mit Harriets Verschwinden zu tun hatte, ist in Großaufnahme Blomkvists Gesicht zu sehen: seine Augen blicken zu Boden, die Augenbrauen sind zusammengezogen. Er holt tief Luft und scheint verwirrt zu sein – was passierte mit Harriet, wenn Martin sie nicht getötet hat? Als Martin Blomkvist auszieht, wird er unsicher, weiß nicht, wie er weitermachen soll. Er scheint zu überlegen, ob er sich an ihm vergreifen soll. Dann allerdings scheint Martin die Fassung zurückzuerlangen und sucht mit gekonnten Bewegungen nach der besten Einstichstelle. Es wird klar, dass er genau weiß, was er tut – es schon viele Male davor getan hat.

Fazit

Was die Unterhaltung zwischen Martin und Blomkvist angeht, so lassen beide Filme – notwendigerweise – einige Dinge unerwähnt, bei den zur Sprache gebrachten halten sie sich jedoch sehr genau an die Vorlage. Auffällig ist, dass in der schwedischen Filmfassung jegliche Anspielung darauf weggelassen wird, dass Martin in Betracht zu ziehen scheint, sich sexuell an Blomkvist zu vergehen. Fincher hingegen übernimmt diesen Teil, wenn auch in

etwas abgeschwächter Form. Dafür wird in der amerikanischen Version die Vorgeschichte in Bezug auf den Vater und Martins ersten Mord nur sehr kurz angesprochen.

Bei der Darstellung des Raumes lehnt sich Fincher eindeutig an den schwedischen Film an, was den verfliesten Bereich betrifft. Dieser findet im Buch keine Erwähnung.

Die drei Fassungen wirken insgesamt ähnlich. Zwar lassen sich im Gespräch und im Verhalten der Protagonisten sowie in der Anordnung und Einrichtung des Kellers natürlich Unterschiede erkennen, die wichtigsten Aussagen und Handlungen sind jedoch in allen drei Szenen zu finden.

3.1.4. Martins Tod und Salanders Rolle dabei

Bei dieser Szenenanalyse erscheint mir eine Unterteilung wie in den vorangegangenen Beispielen in *narrative* und Übertragung sowie *enunciation* und Übersetzung aus mehreren Gründen nicht sinnvoll:

- Die Szene in der literarischen Vorlage wird fast ausschließlich durch eine Aneinanderreihung von Handlungen dargestellt.
- Die zu übersetzenden Elemente, die das Buch anbietet, halten sich in bescheidenem Rahmen.
- Gedanken, Gefühle und Atmosphäre werden durch die Abfolge des Geschehens bzw. das Tun/Verhalten der Protagonisten vermittelt und nur in sehr geringem Ausmaß über literaturspezifische Ausdrucksformen.
- Der Großteil der in den Filmen verwendeten medienspezifischen Elemente bezieht sich einerseits auf die im Buch durch die Handlung assoziierten Gedanken und Gefühle. Andererseits verhandeln sie aufgrund der in den Filmen notwendigen Verdichtung bzw. Komprimierung Elemente, die in der literarischen Vorlage nicht in dieser Szene erwähnt werden, und daher gar nicht erst übersetzt werden können.

Die Besprechung des Romans wird sich, um die erwähnten Punkte zu verdeutlichen, in *narrative* und *enunciation* gliedern, bei den Filmen werden diese zusammengefasst.

Roman.¹⁵⁴

Enunciation: Blomkvist empfindet Salanders Stimme, während sie Martin niederschlägt, als „rau wie Sandpapier“ und vergleicht ihr Verhalten mit dem eines Raubtieres, das sich mit gefletschten Zähnen nur noch auf seine Beute konzentriert.¹⁵⁵ Nachdem sie das getan hat, ist ihr klar, dass Martin für einige Sekunden außer Gefecht gesetzt ist und sie Blomkvist befreien kann. Aufgrund ihres Umgangs mit der Pistole schließt Blomkvist, dass sie schon früher mit Waffen zu tun gehabt haben muss. Salander folgt Martin zunächst vorsichtig, da sie nicht vergessen hat, dass er ein Gewehr besitzt. Während sie ihm mit ihrem Motorrad hinterherfährt, überlegt sie: „*Konsequenzanalyse. Was mache ich jetzt?*“¹⁵⁶

Es lässt sich aus diesen wenigen Momenten Folgendes interpretieren: Bei ihrem Angriff auf Martin ist sie abgeklärt, konzentriert und berechnend – erst als er so schwer verletzt ist, dass momentan keine Gefahr droht, wendet sie sich Blomkvist zu. Als sie Martin verfolgt, scheint sie noch keinen Plan zu haben, wie es weitergehen soll bzw. was sie tun soll. Sie denkt rational, will erst die Konsequenzen möglicher Handlungen durchdenken, bevor sie etwas unternimmt.

Narrative: Nachdem Salander Martin mit mehreren Schlägen mit einem Golfschläger zu Boden gebracht hat, befreit sie Blomkvist. Sie bemerkt, dass der schwer verletzte Martin flüchten will, greift sich die Pistole und sagt: „Den schnapp ich mir“.¹⁵⁷ Als sie das Auto starten hört, läuft sie nach draußen und sieht ihn davonfahren. Ohne Zeit damit zu vergeuden, sich den Helm aufzusetzen, folgt sie ihm mit ihrem Motorrad. Er bemerkt im Rückspiegel, dass sie ihn verfolgt und beschleunigt den Wagen. Auf der Gegenfahrbahn kommt ihnen ein LKW entgegen. Martin gibt noch mehr Gas und wechselt dann die Spur, sodass ein Zusammenstoß unausweichlich ist: „Martin Vanger fuhr mit einem schrecklichen Krachen frontal in den Lastwagen.“¹⁵⁸ Salander bremst, sieht dann aber, dass sich der Anhänger quer über die Straße schiebt und beschleunigt, um noch an ihm vorbeizukommen. Sie fährt ein Stück weiter, bleibt stehen und blickt zurück. Dann folgt sie der Straße bis zur nächsten Ausfahrt, dreht um und fährt auf der daneben liegenden Landstraße wieder zurück. „Als sie auf gleicher Höhe mit der Unfallstelle war, sah sie, dass zwei Autos angehalten hatten. Das

¹⁵⁴ Vgl. Larsson: *Verblendung*, S. 537-542.

¹⁵⁵ Ebd., S. 538.

¹⁵⁶ Ebd., S. 541.

¹⁵⁷ Ebd., S. 539.

¹⁵⁸ Ebd., S. 541.

platt gedrückte Wrack, das sich hoffnungslos unter dem LKW verkeilt hatte, brannte lichterloh. [...] Sie gab Gas.“¹⁵⁹

Die wichtigsten *cardinal functions* in dieser Szene sind 1) die Tatsache, dass Salander Martin niederschlägt und verfolgt, 2) Martins vermeintlicher Selbstmord und 3) Salanders Reaktion/Rolle dabei. Als *catalysers* dienen die Verwendung des Golfschlägers bzw. der Pistole und das Verzichten auf das Aufsetzen des Helms.

In der Szene sorgen vorrangig die Handlungen dafür, die Intentionen und Gefühle der Protagonisten zu vermitteln. Auf Salander bezogen ergibt sich daraus Folgendes: Es wird – wie schon einige Male zuvor – deutlich, dass sie kein Problem damit hat, Gewalt anzuwenden, wenn es ihr notwendig erscheint. Das ist bei der Befreiung Blomkvists der Fall, der ohne ihr Einschreiten sterben würde. Sie handelt daher nicht, um sich selbst zu schützen oder zu rächen (wie bei der Rache an Bjurman), sondern eine andere Person. Diese Tatsache deutet darauf hin, dass sie mittlerweile eine Beziehung bzw. ein Naheverhältnis zu Blomkvist aufgebaut hat und ihr sein Befinden nicht gleichgültig ist. Das entspricht eigentlich nicht ihrem Selbstbild bzw. der vorgefassten Meinung anderer bezüglich ihres Charakters. Ihr Verhalten deutet darauf hin, dass sie wütend und aufgebracht ist, sie schlägt mehrmals zu und folgt Martin ohne lange darüber nachzudenken. Sie fährt ihm nach, handelt jedoch nicht. Die Mitnahme der Waffe weist darauf hin, dass sie im Ernstfall dazu bereit wäre, diese einzusetzen. Es bleibt jedoch unklar, ob sie sie nur zu ihrem eigenen Schutz einsteckt oder vorhat, sie aktiv gegen Martin einzusetzen. Martin fühlt sich durch ihre Verfolgung bedroht und verunsichert. Ihm wird anscheinend klar, dass sein bisheriges Leben aufgrund der Vorkommnisse vorbei ist, und sieht keinen anderen Ausweg, als seinen Wagen auf die Gegenfahrbahn zu lenken. Salander ist in diesem Fall nur eine unbeteiligte Beobachterin des Geschehens. Sie bleibt kurz stehen, fährt jedoch weiter, als sie sieht, dass sich der Fahrer des LKWs retten kann. Beim Vorbeifahren an der Unfallstelle erkennt sie, dass bereits mehrere Leute versuchen, zu helfen. Sie sieht daher keinen Anlass, stehen zu bleiben, möchte am besten nichts mit der ganzen Sache zu tun haben.

Schwedischer Film:¹⁶⁰

Oplev übernimmt nur eine der drei oben angeführten *cardinal functions*, nämlich die erste: Salander schlägt mehrmals mit einem Golfschläger – ebenfalls übernommener *catalyser* – auf Martin ein, bis dieser schwer verletzt ist. Sie schreit ihn an, dass er verschwinden solle und

¹⁵⁹ Ebd., S. 341f.

¹⁶⁰ Vgl. *Män som hatar kvinnor*, Oplev, 02:23:29-02:27:44.

droht ihm mit dem Schläger, woraufhin er flieht. Sie wirkt aufgebracht und wütend. Nachdem sie Blomkvist befreit und sich versichert hat, dass mit ihm alles in Ordnung ist, läuft sie Martin nach und sieht ihn mit dem Auto davonfahren. Sie setzt den Helm auf und folgt ihm mit dem Motorrad. Martin bemerkt, dass sie ihn verfolgt, er wirkt panisch und verängstigt. Aufgrund seines schwer verletzten Arms ist er mit dem Kuppeln und Lenken überfordert und kommt auf die Gegenfahrbahn ab, auf der ein Lastwagen herannaht. Voller Entsetzen verreit er das Lenkrad, um auszuweichen, touchiert den LKW und gerät dadurch ins Schleudern. In Großaufnahme ist Martins Gesicht zu sehen: er schließt die Augen, als würde er sich seinem Schicksal ergeben. Das Auto kommt von der Straße ab, überschlägt sich einige Male und bleibt am Fuße eines Abhangs liegen. Salander bleibt am Fahrbahnrand stehen – in Großaufnahme sind ihre aufgerissenen, erschrockenen Augen zu erkennen. Martin liegt schwer verletzt im Autowrack. In Detailaufnahmen werden tropfendes Öl und das Aufkommen von Rauch gezeigt. Martin, der sich nicht bewegen kann, wird erst in einer Nachaufnahme von vorne gezeigt: Sein Gesicht ist blutverschmiert und er rchelt. Es folgt eine Nahaufnahme seines Hinterkopfes, der Hintergrund ist unscharf. Langsam ändert sich das Schrfeverhltnis, bis man hinter Martins verschwommenen Kopf Schuhe und Beine erkennen kann – es steht offensichtlich jemand direkt vor dem Wrack. Dieses Bild hat etwas äußerst Bedrohliches, da die Person sich „ber“ Martin befindet und so mächtig und Angst einfloend wirkt. Es handelt sich zwar nicht um eine Untersicht, da aber nur die Beine – auf gleicher Höhe wie Martins Gesicht – zu sehen sind, ist klar, dass sich das Gesicht der Person in groerer Höhe befindet und sie daher auf ihn hinunterblickt. In einer Großaufnahme ist Martins Gesicht zu sehen, er stammelt, dass er sich nicht bewegen könne und fleht um Hilfe. Salanders Gesicht wird in naher Einstellung gezeigt. Sie sieht ihn ohne zu blinzeln, mit verklärtem Blick und leicht geöffnetem Mund an. Sie wirkt abwesend, wie gebannt, und zeigt keinerlei Reaktion auf sein Bitten. Die Kamera zoomt näher heran – sie hat einen fast lächelnden Ausdruck im Gesicht. Im Detail ist Martins Hand zu sehen, die um Hilfe flehend ausgestreckt ist und man kann ihn jammern hören. Wieder ist Salanders Gesicht – mit unverändertem Ausdruck – im Bild, diesmal bereits in Großaufnahme und die Kamera zoomt weiter an sie heran. Plötzlich dreht Martin den Kopf und man sieht in einem point-of-view-shot, wie erste Flammen aus dem Wrack schlagen. In einer Detailaufnahme werden Salanders Augen gezeigt, sie wirkt wie hypnotisiert. Es folgt eine Rückblende, in der ein junges Mädchen einen Mann anzündet, um anschließend zu der vorangegangenen Ansicht Salanders

zurückzukehren.¹⁶¹ Es liegt die Vermutung nahe, dass es sich um eine Erinnerung handelt und Salander eben jenes Mädchen ist. Nochmals ist Martins Gesicht in Großaufnahme im Bild, der sie Hilfe suchend ansieht, gefolgt von einer Aufnahme, die das sich ausbreitende Feuer zeigt. In der nächsten Einstellung ist in einer Halbtotale das explodierende Autowrack zu erkennen, während sich Salander, die davor gestanden ist, umdreht und in Richtung Kamera geht. Das Licht kommt vom Feuer, wodurch ihr Gesicht vollkommen im Schatten liegt. Es folgt eine Totale aus einem anderen Winkel, aber mit demselben Inhalt, wobei im Hintergrund Sirenen zu hören sind. Die Szene endet mit der Nahaufnahme des brennenden Wracks, man sieht züngelnde Flammen und die Kamera fährt an ihnen entlang nach oben, bis sie aus dem Blickfeld verschwinden.

Aus der Veränderung der *cardinal functions* 2) und 3) ergibt sich eine völlig veränderte Situation: Martin gerät zwar ebenso auf die Gegenfahrbahn, diesmal jedoch unabsichtlich aufgrund seiner Verletzungen. Er versucht den Unfall zu verhindern, was ihm nicht gelingt. Salander hat am Unfall selbst keine Beteiligung, verweigert ihm aber jegliche Hilfe. Sie macht sich die Mühe, den Abhang zu ihm hinunterzusteigen, allerdings nur, um ihm in seiner Verzweiflung zuzusehen. Es wird mit Hilfe der Rückblende deutlich, dass sie aufgrund der Situation an ein gravierendes Erlebnis aus ihrer Vergangenheit erinnert wird. Das erklärt zwar ihren verklärten Ausdruck und den beinahe hypnotisierten Zustand, in dem sie sich zu befinden scheint, allerdings nicht, wieso sie sein Bitten und Flehen ignoriert.

In der gezeigten Erinnerung lässt sich erkennen, dass Salander bereits als junges Mädchen zu einer Gewalttat gegenüber einem ihr anscheinend verhassten Menschen fähig war. Aus der Verbindung zwischen der Erinnerung und des im Laufe des Films gezeichneten Bildes ihres Charakters lässt sich der Schluss ziehen, dass sie zu Selbstjustiz greift, um sich oder anderen angetane Verbrechen zu vergelten. Anscheinend begreift sie es als gerechte Strafe für Martin, zu sterben. Ihre Fürsorge gegenüber Blomkvist und ihre emotionale Reaktion in Bezug auf seinen beinahe eingetretenen Tod machen allerdings klar, dass sie nicht grundsätzlich ein solch gefühlkaltes Handeln an den Tag legt. Vielmehr scheint sie sich an ihr eigenes Wertesystem zu halten, welches nicht unbedingt mit den allgemein vorherrschenden ethischen und moralischen Konventionen bzw. Vorstellungen in Einklang zu bringen ist.

Das Weglassen der Pistole und das Hinzufügen des Helms (veränderte *catalysers*) haben Auswirkung auf die Wahrnehmung der Situation bzw. die Darstellung in Bezug auf Salander. Dass sie nicht bewaffnet ist, lässt die Vermutung, dass sie Martin töten will, gar nicht erst

¹⁶¹ Nähere Ausführungen zu der Rückblende siehe S. 27.

aufkommen. Das spricht, zusammen mit dem hinzugefügten Aufsetzen des Helms, dafür, dass Oplev das durch ihr Verhalten gezeichnete Bild in dieser Szene etwas abschwächen will.

Amerikanischer Film:¹⁶²

Salander setzt Martin mit einem Golfschläger außer Gefecht und befreit Blomkvist, wobei sie ruhig und gefasst wirkt. Als sie bemerkt, dass Martin zu fliehen versucht, will sie ihm nach. Blomkvist macht sie auf die von Martin zurückgelassene Pistole aufmerksam, woraufhin sie diese nimmt und entschert, so als ob sie das schon viele Male getan hätte. Bevor sie Martin folgt, kniet sie sich zu Blomkvist und fragt: „Darf ich ihn töten?“ Dabei ist ihr Gesicht in Aufsicht und in Nahaufnahme zu sehen. Ihre Augen sind emotionslos und sie wirkt kontrolliert. Als Blomkvist bejaht, läuft sie los. Sie geht erst vorsichtig durch das Haus, hört dann das Auto starten und nimmt, ohne den Helm aufzusetzen, mit dem Motorrad die Verfolgung auf. Während der Fahrt ist ihr Gesicht in halbnaher und naher Einstellung zu sehen, sie wirkt verbissen und entschlossen. Martin bemerkt in Panik, dass sie hinter ihm herkommt. Auf der Brücke versucht Salander, Martin zu überholen, was dieser verzweifelt verhindern will. Schließlich gelingt es ihr am Ende der Brücke, an ihm vorbeizukommen, wobei sie ihn schneidet. Er verreißt das Lenkrad, das Auto gerät außer Kontrolle und überschlägt sich. Auch Salander stürzt mit dem Motorrad, steht aber sofort unverletzt wieder auf und geht auf das Autowrack zu, welches in einer Halbtotale gezeigt wird. Mit kalten, emotionslosen Augen greift sie zur Waffe und entschert diese, während sie auf Martin zugeht. Dieser liegt verletzt im Wagen und sieht sie auf sich zukommen. Sie sieht sich um, als wollte sie sicherstellen, dass niemand in der Nähe ist, es keine Zeugen gibt. Plötzlich explodiert das Auto. Salander stolpert aufgrund der Wucht der Explosion ein paar Schritte zurück, bleibt dann stehen und schaut ins Feuer. Sie ist im Profil in naher Einstellung im Bild, ihr Gesicht wird vom Schein des Feuers beleuchtet. Ihr Mund ist leicht geöffnet und sie wirkt wie hypnotisiert. Die Kamera fährt um sie herum, bis ihr Hinterkopf und das brennende Wrack im Hintergrund sichtbar sind. Sie wendet den Blick ab, ist nun wieder im Profil zu sehen. Es folgt eine halbnaher Einstellung, die einen Teil ihres Rückens bis zu den Oberschenkeln und ihre zu beiden Seiten herunterhängenden Hände zeigt – die rechte hält die Waffe. Mit einer gekonnten Bewegung sichert sie diese, während im Hintergrund die lodernden Flammen zu sehen sind. Diese Ansicht vermittelt ihre „Coolness“ in dieser Situation. Sowohl der Bildinhalt als auch ihre Bewegung erinnern an die Helden in

¹⁶² Vgl. *The Girl with the Dragon Tattoo*, Fincher, 02:01:09-02:04:02.

Actionfilmen, wenn sie gerade den Bösen zur Strecke gebracht haben. Sie blickt noch einmal zum Feuer, dreht sich um und geht weg. In einer Totalen wird in Aufsicht Salander gezeigt, wie sie vom brennenden Wrack weg und zu ihrem umgestürzten Motorrad geht. Die Szene endet mit einem Fade-to-Black.

Ebenso wie Oplevs Verfilmung übernimmt die amerikanische nur die erste der drei wichtigen *cardinal functions*. Die beiden anderen werden nicht nur in Bezug auf die literarische Vorlage, sondern auch auf die schwedische Filmfassung verändert. Salander ist in diesem Fall beteiligt an Martins Unfall, drängt ihn mehr oder weniger von der Straße ab. Damit nicht genug, geht sie auf den schwer verletzten Martin mit der – vermeintlichen – Absicht zu, ihn zu töten. Dafür sprechen die zu Beginn an Blomkvist gerichtete, explizite Frage, das Entsichern der Waffe und das sich Versichern, dass keine Zeugen in der Nähe sind. Dadurch wird ein abgeklärteres, aggressiveres und unbarmherziges Bild von Salanders Charakter vermittelt. Dass sie Blomkvist um Erlaubnis fragt, ob sie Martin töten dürfe, spricht für die mittlerweile zwischen ihnen aufgebaute Beziehung – seine Meinung ist ihm wichtig und sie würde vermutlich auf ihn hören, wenn er mit Nein antworten würde. Ihr wie hypnotisiert wirkender Blick, wenn sie ins Feuer starrt, lässt vermuten, dass es sie an etwas erinnert. An was, bleibt unklar, und wird erst später im Film thematisiert. Salander wirkt in der gesamten Szene unaufgeregt, fast emotionslos.

Bei den *catalysers* hält sich Fincher an die vom Buch gemachten Vorgaben in Bezug auf die Verwendung von Golfschläger und Pistole, sowie das Motorradfahren ohne Helm.

Fazit

Wie oben erwähnt, wird die Szene im Buch vorrangig durch die Abfolge von Handlungen wiedergegeben, wodurch sie großteils von einem Medium ins andere übertragen werden könnte. Nur wenige Elemente fallen daher in den Bereich des zu Übersetzenden. Trotzdem sind Verhalten und „Innenleben“ der Figuren extrem wichtig, um die doch gravierenden Unterschiede in der Aussage der drei Szenen zu verstehen. Allerdings handelt es sich dabei weniger um durch die Übersetzung der raren literarischen Vorgaben erfolgende Abweichungen, sondern vielmehr um durch die Veränderung der Handlungselemente implizierte.

In der literarischen Vorlage ist Salander nicht am Unfall beteiligt oder dafür verantwortlich, dass Martin von der Straße abkommt. Vielmehr scheint dieser den Freitod als Ausweg aus der Situation, in der er sich durch das Aufdecken der von ihm begangenen Morde befindet, zu wählen. Er lenkt den Wagen absichtlich auf die Gegenfahrbahn, als der LKW naht. Auch die

Verfolgung nimmt Salander nicht mit dem Ziel auf, ihn zu töten. Sie nimmt zwar die Waffe mit, es wirkt aber eher so, als wollte sie ihn nur keinesfalls entkommen lassen. Wie sie ihn davon abhalten könnte, weiß sie jedoch selbst nicht genau. Bevor sie jedoch eine diesbezügliche Entscheidung treffen muss, nimmt Martin ihr diese ab. Erst, als klar ist, dass der LKW-Fahrer sich retten konnte, fährt sie weiter. Beim Vorbeifahren an der Unfallstelle registriert sie, dass Martin keine Chance mehr hat und bereits andere Personen vor Ort sind und versuchen, zu helfen. Sie ist also an Martins Tod in keinster Weise beteiligt.

Bei Oplev folgt Salander Martin ebenfalls nicht mit der – expliziten – Intention, ihn umzubringen. Außerdem hat sie in diesem Fall keine Waffe bei sich. Die Umstände des Unfalls sind jedenfalls so, dass ein absichtliches Herbeiführen eben jenes von Martins Seite ausgeschlossen werden kann. Wie im Buch hat Salander mit dem Unfallhergang nichts zu tun. Entscheidender Unterschied ist, dass sie die Möglichkeit hätte, Martin zu helfen, sich aber bewusst dagegen entscheidet. Somit kann ihr ein gewisses Maß an Schuld an Martins Tod zugeschrieben werden.

In der amerikanischen Filmversion nimmt Salander Martins Verfolgung mit der Absicht auf, ihn zu töten. Nach dem von ihr verursachten Unfall legt ihr Verhalten die Vermutung nahe, dass sie vorhat, ihn zu erschießen. Durch die Explosion bleibt die Frage, ob sie es tatsächlich getan hätte, allerdings unbeantwortet. In dieser Version geht es nicht mehr nur um unterlassene Hilfeleistung, Salander ist aktiv am Unfallhergang beteiligt. Außerdem ist anzunehmen, dass sie Martin getötet hätte, wenn er nicht durch den Unfall gestorben wäre. Daher ist sie auf jeden Fall mit für Martins Tod verantwortlich.

Es zeigt sich eine stetige Steigerung der Beteiligung in Bezug auf die Rolle, die Salander bei Martins Tod spielt. Das kann verschiedene Gründe haben: Aufgrund der in den Filmen notwendigen Kürzungen müssen Komprimierungen und Verdichtungen vorgenommen werden. Diese Szene bietet eine gute Möglichkeit, Salanders ungewöhnlichen Charakter zu vermitteln. Grundsätzlich wäre nach dem in der (gesamten) literarischen Vorlage übermittelten Bild eine Szene wie in Finchers Film denkbar oder zumindest nicht völlig auszuschließen. Da der Film allerdings kein so differenziertes Bild ihres Charakters zeichnet, trägt diese Darstellung zu einer anderen Wahrnehmung eben jenes bei.

Im Vergleich der Szenen ist festzustellen, dass sich Oplev, was die vordergründige Handlung betrifft, eher an die Romanvorlage hält als die amerikanische Filmfassung. Allerdings behält Fincher die wichtigsten *catalysers* bei, wodurch sich seine Version dem Buch annähert und die enormen Unterschiede die Geschehnisse betreffend etwas ausgleicht. Die Idee des schwedischen Films, den Unfall und das damit verbundene Feuer zu nutzen, um eine

Verbindung zu Salanders Vergangenheit herzustellen, wird im amerikanischen ansatzweise übernommen. Letzterer lässt zwar den Rückblick und somit den Grund für ihr Verhalten weg, Salander wirkt jedoch in beiden Fällen gebannt, verklärt, fast hypnotisiert.

3.1.5. Das Motiv der Brücke

Die Brücke, welche die einzige Verbindung zwischen der Hedeby-Insel und dem Festland darstellt, spielt für die Geschichte eine große Rolle. Am Tag von Harriets Verschwinden ereignete sich darauf ein Unfall, wodurch der Weg auf die Insel bzw. von ihr hinunter abgeschnitten war. Es handelt sich bei der Insel in diesem Fall also um ein geschlossenes System. Henrik Vanger ist sich aus diesem Grund sicher, dass eine der Personen, die sich an besagtem Tag auf der Insel befanden, für ihr Verschwinden verantwortlich sein muss. Da zu diesem Zeitpunkt ein Familientreffen der Vangers stattgefunden hat, verdächtigt er die Mitglieder seiner eigenen Familie. Wie sich am Ende herausstellt, überquerte Harriet auf der Rückbank von Anitas Auto, unter einer Decke verborgen, die Brücke, als diese am nächsten Tag wieder befahrbar war.

Es finden sich im Buch einige Erwähnungen der Brücke und ihre Bedeutung für die Geschichte wird auf jeden Fall deutlich. Allerdings wird in den Filmen das Bild der Brücke zu einem entscheidenden Motiv, wodurch ihre Wichtigkeit stärker vermittelt wird als durch dementsprechende, beschreibende Worte im Roman. Vor allem Fincher setzt dieses Bild vermehrt in Situationen ein, bei denen es weder in der literarischen Vorlage noch im schwedischen Film Erwähnung findet. Ein Beispiel dafür wäre etwa die Ansicht der Brücke in einer Totalen während der Vergewaltigung an Salander. Dieser folgt ein Einschub, in dem Blomkvist gezeigt wird. Zu diesem Zeitpunkt sind sich die beiden noch nicht begegnet, Fincher schafft jedoch durch die Aneinanderreihung dieser Einstellungen bereits eine Verbindung zwischen den beiden. Auch bei Martin Vangers Unfall spielt die Brücke in der amerikanischen Filmfassung eine Rolle, da er auf dieser von Salander überholt wird und dadurch die Kontrolle über sein Fahrzeug verliert.¹⁶³

¹⁶³ Nähere Angaben zu den erwähnten Szenen siehe S. 41f; S. 69.

3.1.6. Erwähnenswerte Übereinstimmungen bzw. Unterschiede

Die Beziehung zwischen Blomkvist und Salander:¹⁶⁴

Fincher hält sich insofern an die Buchvorlage, als die beiden nach dem ersten Aufeinandertreffen zunächst getrennt voneinander Nachforschungen anstellen. Das hat zur Folge, dass Salander erst sehr spät, nach einer Laufzeit von ca. einer Stunde und 20 Minuten, nach Hedeby kommt. Die Zeit, die die beiden gemeinsam im von Blomkvist bewohnten Gästehaus verbringen, ist demnach relativ kurz. Dadurch kann das sich in der literarischen Vorlage langsam aufbauende Gefühl des Vertrauens und der Zuneigung zwischen ihnen nicht wirklich vermittelt werden.

Bei Oplev hingegen arbeiten sie nach der ersten Begegnung gemeinsam an der Lösung des Falles. Die Ankunft Salanders in Hedeby, welche zugleich den Beginn des zweiten Teils der schwedischen Filmversion von *Verblendung* darstellt, erfolgt erst nach ca. eineinhalb Stunden, also an sich später als im amerikanischen Film. Aufgrund der insgesamt längeren Laufzeit der Fassung bleibt jedoch trotzdem mehr Zeit, die Salander und Blomkvist gemeinsam verbringen. Das ermöglicht eine genauere und für den Rezipienten besser nachvollziehbarere Darstellung der Entwicklung ihrer Beziehung, die derjenigen im Buch nahe kommt. Die Regisseure versuchen demnach auf unterschiedliche Weise, der literarischen Vorlage gerecht zu werden.

Die Antwort auf die Frage, was mit Harriet Vanger passierte:¹⁶⁵

In Stieg Larssons Roman kommen Blomkvist und Salander zu dem Schluss, dass, sollte Harriet noch leben, was sie vermuten, ihre Cousine Anita wissen müsste, wo sie ist. Sie fliegen nach London, wo diese wohnt, gehen jedoch nicht davon aus, dass sie ihnen einfach sagen wird, was sie weiß. Deshalb läutet Blomkvist an Anitas Tür und überbringt ihr die Nachricht von Martins Tod, in der Hoffnung, dass sie diese an Harriet weiterleitet. Mit Hilfe von zwei Hackern, die sie über Salanders Verbindungen zur Szene angeheuert haben, überwachen sie ihr Telefon und ihre Emails. Anita ruft kurz nach Blomkvists Besuch eine Nummer an, die sich zu einem Ort in Australien zurückverfolgen lässt. Daraufhin macht sich Blomkvist auf den Weg und findet dort schließlich Harriet. Sie erzählt, dass sie aus Angst vor

¹⁶⁴ Salanders Eintreffen in Hedeby: Vgl. Larsson: *Verblendung*, S. 441; *Män som hatar kvinnor*, Oplev, 01:37:20; *The Girl with the Dragon Tattoo*, Fincher, 01:21:19.

¹⁶⁵ Vgl. Larsson: *Verblendung*, S. 555-586; *Män som hatar kvinnor*, Oplev, 02:34:24-02:37:47; 02:42:38-02:45:40; *The Girl with the Dragon Tattoo*, Fincher, 02:05:32-02:13:21.

Martin geflohen sei und unter Anitas Namen eine neue Existenz in Australien aufbauen konnte.

In der schwedischen Filmversion vermuten Blomkvist und Salander ebenfalls, dass Harriet mit Anitas Hilfe entkommen ist. Salander bittet einen befreundeten Hacker, Anita Vanger zu überprüfen, welche vor einigen Jahren an Krebs gestorben. Dieser findet heraus, dass es zwei Personen mit diesem Namen gibt: eine, die in London gelebt hat, und eine, die immer noch in Australien lebt. Blomkvist fliegt deshalb nach Australien und kann Harriet ausfindig machen. Diese erklärt, sie sei mit Anitas Hilfe ausgereist und habe unter deren Namen ein neues Leben begonnen.

Auch in der amerikanischen Filmfassung ist die logische Schlussfolgerung für Blomkvist und Salander, dass Harriet geflohen ist, und Anita wissen müsste, was mit ihr geschehen ist. Sie fliegen nach London und nachdem Blomkvist Anita über Martins Tod informiert hat, hören sie ihr Telefon ab und kontrollieren ihre E-Mails. Allerdings versucht sie nicht, jemanden zu erreichen. Für Blomkvist und Salander kann das nur eines bedeuten – Anita ist Harriet. Er konfrontiert sie mit dieser Annahme und sie bestätigt diese: Anita, die ihr bei der Flucht geholfen habe, sei vor Jahren bei einem Autounfall ums Leben gekommen und sie lebe unter ihrem Namen.

Beide Filme übernehmen unterschiedliche Teile der literarischen Vorlage. Es lassen sich aber Gemeinsamkeiten zwischen allen drei Versionen finden: die Vermutung, dass Harriet noch am Leben sein muss, und die Tatsache, dass sie es tatsächlich ist.

Die Auflösung von Wennerströms Konten:¹⁶⁶

Im Buch wird dieser Szene relativ viel Platz eingeräumt, sie erstreckt sich über fast doppelt so viele Seiten wie die Schilderung der Vergewaltigung. Salander fährt in die Schweiz und führt dort mit Hilfe von zwei erfundenen Identitäten verschiedene Transaktionen durch, wodurch sie sich eines beträchtlichen Teils von Wennerströms Vermögen bemächtigt. Sie hat sich zuvor in dessen Computer gehackt und weiß daher die erforderlichen Codes. Um keine Spuren zu hinterlassen, wechselt sie mehrmals zwischen den Identitäten, trägt unterschiedliche Perücken und Schminke, entfernt ihre Piercings und verdeckt ihre Tattoos.

Bei Oplev wird diese Szene nicht gezeigt, sondern folgendermaßen vermittelt: Blomkvist sieht sich eine Nachrichtensendung im Internet an, in der berichtet wird, dass Geld von Wennerströms Konten transferiert wurde. Es wird vermutet, dass er sein Vermögen in

¹⁶⁶ Vgl. Larsson: *Verblendung*, S. 655-663; *Män som hatar kvinnor*, Oplev, 02:51:32-02:52:53; *The Girl with the Dragon Tattoo*, Fincher, 02:18:09-02:22:20.

Sicherheit bringen wollte und die unbekannte Frau, welche die Transaktionen durchgeführt hat, seine Komplizin ist. Es wird ein Bild der Frau gezeigt, das von der Überwachungskamera einer Bank stammt. Sie hat lange blonde Haare und trägt eine Sonnenbrille. Trotzdem wird Blomkvist stutzig, sieht genauer hin, erkennt Salander und lächelt. In der Schlusszene des Films ist zu sehen, wie Salander aus einem luxuriösen Wagen steigt. Sie trägt ein hübsches Kostüm, hohe Schuhe und eine blonde Perücke. Sie sieht sich um und geht dann lächelnd eine Strandpromenade entlang. Diese Schlusszene, welche weder im Buch, noch in der amerikanischen Filmversion Erwähnung findet, lässt sich insofern erklären, als sie auf den zweiten Teil der *Millennium*-Trilogie verweist.

Fincher übernimmt die Schilderungen der literarischen Vorlage relativ genau. Man sieht, wie Salander adrette Kleidung und eine Perücke kauft, sowie sich gefälschte Kreditkarten und einen Pass besorgt. Ein Unterschied zum Roman ist, dass sie nur eine statt zwei erfundene Identitäten benutzt. Sie fliegt in die Schweiz und transferiert dort Wennerströms Geld auf von ihr verwaltete Konten. Wie im Buch entfernt sie die Piercings und überschminkt ihre Tattoos.

Es zeigt sich, dass, auch wenn in beiden Filmen der Inhalt einer Szene des Buches thematisiert wird, das oftmals anhand vollkommen unterschiedlicher Zugangsweisen geschieht – je nachdem, welche Wichtigkeit der Regisseur der Szene einräumt bzw. worauf er seinen Fokus legt.

4. Conclusio

Sowohl das Medium Buch als auch das Medium Film verfügt aufgrund seiner spezifischen Eigenschaften über eine spezielle Ausdrucksweise. Für beide gilt, dass sie bestimmte Elemente „leichter“ vermitteln können als andere. Literatur ermöglicht etwa eine genaue Beschreibung und Auseinandersetzung mit den Gedanken und Gefühlen der Protagonisten. Diese präzise Wiedergabe des „Innenlebens“ ist sicher eine ihrer offensichtlichsten und wichtigsten medienspezifischen Eigenschaften. Im Film hingegen müssen Äquivalente für die Darstellung dieser Elemente gefunden werden. Wie in den Ausführungen deutlich wird, geschieht das über die Umsetzung mittels des Mediums eigenen Verfahren. Diese reichen von der Großaufnahme, um z. B. durch die Mimik die Gefühle einer Person zu vermitteln, bis hin zu Rückblenden zur Darstellung von Erinnerungen. Rückblenden können gleichzeitig die Funktion erfüllen, die Gegenwartigkeit des Films zu unterbrechen und ihm die Zeitebene der Vergangenheit zu öffnen. Durch Parallelmontage und Überblendungen wiederum lässt sich Gleichzeitigkeit vermitteln. Es gibt aber ebenso dem Film näher liegende Elemente. Durch ein Bild erübrigen sich seitenlange Beschreibungen von Orten oder Landschaften, Aussehen oder Kleidung der Protagonisten. Und selbst die beste Beschreibung führt dem Rezipienten nicht so eine klare Vorstellung vor Augen wie ein Bild.

Bei der Literaturverfilmung stellt sich demnach immer die Frage, wie sich Dinge von einem ins andere Medium übertragen bzw. übersetzen lassen. Klar ist auch, dass es nie nur einen Weg geben kann, das zu tun. Je nachdem, was der Übersetzer als relevant oder eben unwichtig für die zu erzählende Geschichte erachtet, wird er die Elemente auswählen, die er übersetzt, und auch, wie er sie übersetzt. Es liegt an der Intention, die hinter der Bearbeitung einer Vorlage steckt, ob eine möglichst getreue Wiedergabe angestrebt wird oder vor allem die Vermittlung der grundsätzlichen Aussage im Vordergrund steht.

Im vorliegenden Fall ging es eben darum, zu untersuchen, inwiefern sich zwei sich auf dieselbe literarische Vorlage beziehende Filme ähneln oder unterscheiden. Und dabei zu beobachten, ob sich die zweite (amerikanische) Verfilmung in gewissen Punkten an die erste (schwedische) Filmversion anlehnt.

Es hat sich gezeigt, dass beide Regisseure die Grundstruktur der Erzählung und die wichtigsten Punkte beibehalten, jedoch sehr wohl verschiedene Elemente erwähnt oder weggelassen haben. Es ergeben sich daraus zwei sich in Bezug auf die Handlung ähnelnde Filme, die aber keinesfalls als „gleich“ bezeichnet werden können. Aufgrund der vielen

kleinen Unterschiede entsteht ein anderes Bild der Charaktere, der Beziehungen zwischen den Protagonisten, der Umgebung und der Stimmung.

Deutlich wurde darüber hinaus, dass sich Fincher in seiner Version in einigen Punkten zweifellos an die schwedische Filmfassung anlehnt. Zweifellos deshalb, weil es sich dabei um in der literarischen Vorlage nicht oder anders vorkommende Elemente handelt, und es unwahrscheinlich ist, dass sich die beiden Filme zufällig gleichen. Die zu Beginn gestellte Frage, ob sich die amerikanische Version auf jene von Oplev bezieht, kann somit mit Ja beantwortet werden.

5. Bibliographie

Primärliteratur:

- Larsson, Stieg: *Verblendung*, München 2007.

Sekundär- und Forschungsliteratur:

- Andreotti, Mario: *Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textinterpretation: Erzählprosa und Lyrik*, Bern u. a. ⁴2009.
- Balázs, Béla: *Der Geist des Films*, Frankfurt/M. 2001.
- Balázs, Béla: Die Bilderführung (1924), in: Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt/M. 2004, S. 249-256.
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors, in: Wirth, Uwe: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M. 2002, S. 104-110.
- Bazin, André: Für ein "unreines" Kino – Plädoyer für die Adaption, in: Gast, Wolfgang (Hg.): *literaturverfilmung. themen texte interpretationen*, Bamberg 1993, S. 32-39.
- Beller, Hans (Hg.): *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*, München ⁵2005.
- Binczek, Natalie/Pethes Nicolas: Mediengeschichte der Literatur, in: Schanze, Helmut (Hg.): *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart 2001, S. 282-315.
- Bluestone, George: *Novels into Film. The Metamorphosis of Fiction into Cinema*. Berkeley, Los Angeles 1957.
- Bohnenkamp, Anne (Hg.): *Interpretationen. Literaturverfilmungen*, Stuttgart 2005.
- Bohnenkamp, Anne: Vorwort, in: Bohnenkamp, Anne (Hg.): *Interpretationen. Literaturverfilmungen*, Stuttgart 2005, S. 9-38.
- Bulgakowa, Oksana: Montagebilder bei Sergej Eisenstein, in: Beller, Hans (Hg.): *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*, München ⁵2005, S. 49-77.
- Cartmell, Deborah/Whelehan, Imelda (Hg.): *Adaptations. From text to screen, screen to text*, London u. a. 2001.

- Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt/M. 2004.
- Eisenstein, Sergej M.: Béla vergißt die Schere (1926), in: Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt/M. 2004, S. 257-264.
- Ernst, Gustav (Hg.): *Sprache im Film*, Wien 1994.
- Friedrich, Hans-Edwin/Jung, Uli (Hgg.): *Schrift und Bild im Film*, Bielefeld 2002.
- Gast, Wolfgang (Hg.): *literaturverfilmung. themen texte interpretationen*, Bamberg 1993.
- Gast, Wolfgang/Knut Hickethier/Burkhard Vollmers: Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen, in: Gast, Wolfgang (Hg.): *literaturverfilmung. themen texte interpretationen*, Bamberg 1993, S. 12-20.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt/M. u. a. 1989.
- Grimaldi, Aurelio: Storia de Enza. Die Geschichte von einem Roman zum Film, in: Ernst, Gustav (Hg.): *Sprache im Film*. Wien 1994, S.97-100.
- Hickethier, Knut: *Einführung in die Medienwissenschaft*, Stuttgart u. a. 2010.
- Kammer, Stephan/Lüdeke, Roger (Hg.): *Texte zur Theorie des Textes*, Stuttgart 2005.
- Kreimeier, Klaus: Mediengeschichte des Films, in: Schanze, Helmut (Hg.): *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart 2001, S. 425-454.
- Kreuzer, Helmut: Arten der Literaturadaption, in: Gast, Wolfgang (Hg.): *literaturverfilmung. themen texte interpretationen*, Bamberg 1993, S. 27-31.
- Leschke, Rainer: *Einführung in die Medientheorie*, München 2003.
- McFarlane, Brian: *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford u. a. 2004.
- McGann, Jerome J.: Texte und Textualität, in: Kammer, Stephan/Lüdeke, Roger (Hg.): *Texte zur Theorie des Textes*, Stuttgart 2005, S. 135-156.
- Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*, Hamburg ⁵2004.
- Paech, Joachim: Die Szene der Schrift und die Inszenierung des Schreibens im Film, in: Friedrich, Hans-Edwin/Jung, Uli (Hgg.): *Schrift und Bild im Film*, Bielefeld 2002, S. 67-79.
- Paech, Joachim: *Literatur und Film*, Stuttgart u. a. ²1997.

- Paech, Joachim: Vor-Schriften – In-Schriften – Nach-Schriften, in: Ernst, Gustav (Hg.): *Sprache im Film*, Wien 1994, S. 23-40.
- Paefgen, Elisabeth K.: *Wahlverwandte. Filmische und literarische Erzählungen im Dialog*, Berlin 2009.
- Peters, Jan Marie: Theorie und Praxis der Filmmontage von Griffith bis heute, in: Beller, Hans (Hg.): *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*, München 2005, S. 33-48.
- Peters, Jochen-Ulrich: Wirkungstheorie und Rezeptionsästhetik. Wolfgang Iser, in: Schmid, Ulrich (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2010, S. 316-323.
- Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*, Tübingen u. a. 2002.
- Riedel, Peter: Medientheorien, in: Schmid, Ulrich (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2010, S. 393-399.
- Riedel, Peter: Medientheorien. David Bordwell, Kristin Thompson, in: Schmid, Ulrich (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2010, S. 399-403.
- Roloff, Volker: Film und Literatur. Zur Theorie und Praxis der intermedialen Analyse am Beispiel von Buñuel, Truffaut, Godard und Antonioni, in: Zima, Peter V. (Hg.): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, Darmstadt 1995, S. 269-309.
- Schanze, Helmut (Hg.): *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart 2001.
- Schmid, Ulrich (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2010.
- Tynjanov, Jurij N.: Über die Grundlagen des Films (1927), in: Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt/M. 2004, S. 312-331.
- Urbich, Jan: *Literarische Ästhetik*, Weimar u. a. 2011.
- Whelehan, Imelda: Adaptations: The contemporary dilemmas, in: Cartmell, Deborah/Whelehan, Imelda (Hg.): *Adaptations. From text to screen, screen to text*, London u. a. 2001, S. 3-28.
- Wirth, Uwe: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M. 2002.
- Zima, Peter V. (Hg.): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, Darmstadt 1995.

- Zink, Andrea: Narratologie, Franz Karl Stanzel, in: Schmid, Ulrich (Hg.): *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2010, S.182-193.

Weiterführende Literatur:

- Albersmeier, Franz-Josef: Literatur und Film. Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik, in: Zima, Peter V. (Hg.): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, Darmstadt 1995, S. 235-268.
- Balázs, Béla: Montage (1930), in: Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt/M. 2004, S. 279-287.
- Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit*, Frankfurt/M. 2006.
- Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt/M. 1981.
- Barthes, Roland: *S/Z*, Frankfurt/M. 1976.
- Beller, Hans: Aspekte der Filmmontage – Eine Art Einführung, in: Beller, Hans (Hg.): *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*, München ⁵2005, S. 9-32.
- Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers, in: Rolf Tiedemann (Hg.): *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*, Stuttgart 1992, S. 50-64.
- Erlach, Dietrich/Schurf, Bernd (Hg.): *Literaturverfilmung: Adaption oder Kreation?* Berlin 2001.
- Gelder, Ken: Jane Campion and the limits of literary cinema, in: Cartmell, Deborah/Whelehan, Imelda (Hg.): *Adaptations. From text to screen, screen to text*, London u. a. 2001, S. 157-171.
- Henschen, Hans-Horst (Hg.): *Roland Barthes*, München 1988.
- Kanzog, Klaus: Der Film als philologische Aufgabe, in: Gast, Wolfgang (Hg.): *literaturverfilmung. themen texte interpretationen*, Bamberg 1993, S. 40-45.
- Klawitter, Arne/Ostheimer Michael: *Literaturtheorie – Ansätze und Anwendungen*, Göttingen 2008.
- Kracauer, Siegfried: *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, Frankfurt/M. 1974.
- Leschke, Rainer: Medientheorie, in: Schanze, Helmut (Hg.): *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart 2001, S. 14-40.

- Lotman, Jurij M.: Der Begriff Text, in: Kammer, Stephan/Lüdeke, Roger (Hg.): *Texte zur Theorie des Textes*, Stuttgart 2005, S. 26-36.
- Lux, Joseph Aug.: Das Kinodrama (1914), in: Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt/M. 2004, S. 158-163.
- Ouditt, Sharon: Orlando: Coming across the divine, in: Cartmell, Deborah/Whelehan, Imelda (Hg.): *Adaptations. From text to screen, screen to text*, London u. a. 2001, S. 146-156.
- Paech, Anne/Paech, Joachim: *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*, Stuttgart u. a. 2000.
- Paech, Joachim (Hg.): *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*, Stuttgart u. a. 1994.
- Rath, Willy: Künstlerische Möglichkeiten des Lichtspiels (1913), in: Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt/M. 2004, S. 121-131.
- Schnell, Rudolf: Medienästhetik, in: Schanze, Helmut (Hg.): *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart 2001, S. 72-95.
- Spielmann, Götz: Sprache im Film: Dialog und Bild, in: Ernst, Gustav (Hg.): *Sprache im Film*, Wien 1994, S. 109-116.
- Szabó, Istvan: Kommunikation mit Bildern und Worten, in: Ernst, Gustav (Hg.): *Sprache im Film*, Wien 1994, S. 141-146.
- Wegener, Paul: Von den künstlerischen Möglichkeiten des Wandelbildes (1917), in: Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*, Frankfurt/M. 2004, S. 225-226.

6. Filmographie

- *Män som hatar kvinnor* (*Verblendung*, Niels Arden Oplev 2008, DVD [Stieg Larsson Millennium, Direktor's Cut], Yellow Bird/ZDF Enterprises/Sveriges Television/Nordisk Film/ZDF/Filmpool Stockholm Mälardalen/Film I Väst/Spiltan Underhållning/Svenska Filminstitutet/Nordisk Film & TV Fond/Det Danske Filminstitut 2008)
- *The Girl with the Dragon Tattoo* (*Verblendung*, David Fincher 2011, DVD, Columbia Pictures/Metro-Goldwyn-Mayer Pictures/Yellow Bird/Scott Rudin 2011)

7. Anhang

Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Strukturübertragung zwischen den Medien bei der Literaturverfilmung. Zunächst werden die Unterschiede in der Struktur von Literatur und Film aufgezeigt, was eine eingehende Beschäftigung mit den beiden Medien und ihrer spezifischen Ausdrucksweise erfordert.

Anschließend wird die Frage behandelt, ob bzw. wie es möglich ist, Elemente von einem in das andere Medium zu übertragen oder zu übersetzen. Elemente, die übertragen werden können, sind nicht auf die spezifische Ausdrucksweise des Mediums angewiesen, diejenigen, welche übersetzt werden müssen, allerdings schon.

Neben der theoretischen Auseinandersetzung werden mit Hilfe konkreter Beispiele die Besonderheiten von Literatur und Film herausgearbeitet und nach Äquivalenten im jeweils anderen Medium gesucht.

In dieser Arbeit wird die Analyse anhand von Stieg Larssons Roman *Verblendung*, dem ersten Teil seiner *Millennium*-Trilogie, und dessen Verfilmungen durchgeführt. Die literarische Vorlage wurde zunächst 2008 in Schweden von Niels Arden Oplev unter dem Titel *Män som hatar kvinnor* in das Medium Film übertragen. Aufgrund des großen Erfolgs folgte 2011 eine Neuverfilmung in Amerika von David Fincher unter dem Titel *The Girl with the Dragon Tattoo*.

Es geht in diesem Fall also nicht nur darum, zu untersuchen, wie die beiden Regisseure mit dem Roman umgehen. Es stellt sich ebenso die Frage, ob Fincher auf die schwedische „Filmvorlage“ Bezug nimmt.

Lebenslauf

Persönliches:

Name: Clara Weissinger

Geburtsdatum: 17.12.1986

Familienstand: ledig

Staatsbürgerschaft: Österreich

Schulbildung:

1993-1997: Volksschule Weigelsdorf

1997-2005: BG Babenbergerring mit Schwerpunkt Informatik in Wiener Neustadt / NÖ

Studium:

2005-2007: Magisterstudium der Ernährungswissenschaften an der Universität Wien

Seit 2007: Magisterstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Arbeit:

2006-2007: Eurofinanz-CM Consulting

Seit 2008: VertretungsNetz Patientenanwaltschaft

Besondere Kenntnisse:

- Englisch fließend in Wort und Schrift
- Spanisch mäßig