



Universität Zagreb
Philosophische Fakultät
Abteilung für
Germanistik

Diplomarbeit

**Medienwechsel am Beispiel von Bernhard
Schlinks Roman *Der Vorleser* und
Stephen Daldrys Film *The Reader***

Darko Cmolatac

Betreuer:

Dr. sc. Christine Magerski

Zagreb, September 2018

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Methodisch-theoretische Vorüberlegungen.....	4
2.1. Was sind Medienwechsel und Literaturverfilmung?.....	4
2.2. Unterschiede und Gemeinsamkeiten der zwei Medien – des Romans und des Films.....	6
2.2.1. <i>Der Raum</i>	10
2.2.2. <i>Die Zeit</i>	10
2.3. Treue zum originellen Werk.....	13
2.3.1. <i>Transfer</i>	16
2.3.2. <i>Adaptation</i>	17
2.4. Die narrative Funktion: der Roman und der Film	21
2.4.1 <i>Erzählformen und Erzählsituationen im Roman</i>	21
2.4.2. <i>Erzählperspektiven im Film</i>	22
2.5. Filmton	24
3. Untersuchung des Medienwechsels am Beispiel <i>Der Vorleser</i> und <i>The Reader</i>	26
3.1. Der Vorleser	26
3.1.1. Bernhard Schlink.....	26
3.1.2. Stephen Daldry	28
3.1.3. Inhalt des Romans	29
3.2. Rezeption des Romans und des Films	32
3.2.1. Rezeption des Romans	32
3.2.2. Rezeption des Films	35
3.3. Kardinale Funktionen, Katalysatoren und kinematographische Codes	36
3.4. Erzählperspektiven, Zeitebenen und Selbstreflexion.....	49
3.5. Innerer Monolog und Metaphern	58
4. Fazit.....	67
5. Film- und Literaturverzeichnis	71

1. Einleitung

“As to audiences, whatever their complaints about this or that violation of the original, they have continued to want to see what the book 'look like'. Constantly creating their own mental images of the world of a novel and its people, they are interested in comparing their images with those created by the film-maker” (McFarlane 1996, S. 7).

Als Filmliebhaber und Student der kulturwissenschaftlichen Germanistik ergab sich mit der Aufgabe der Erstellung einer Masterarbeit die Chance, sich mit dem Stoff zu befassen, der nicht nur zum Bereich meines Interesses, sondern auch meines Studiums gehört. Ich stellte mir als Aufgabe, eine Arbeit zu schreiben, von der nicht nur ich zur Erlangung eines Magistertitels profitieren werde, sondern auch künftige Germanisten, die Interesse an Medienwechsel und Literaturverfilmung haben.

Die Konfrontation mit den nationalsozialistischen Untaten, eine von der Gesellschaft beurteilte Liebesbeziehung, ein innerlicher Kampf zwischen dem Rationalen und dem Emotionalen, eine Hauptfigur, der man gleichzeitig verzeiht und sie verurteilt, versicherten dem 1995 erschienenen Roman *Der Vorleser* nicht nur einen weltweiten Ruhm, sondern 13 Jahre später auch eine Verfilmung. Wie und ob der innere Monolog der Hauptfigur, Michael Berg, sowie Schlinks Nachkriegsdeutschland, Hanna Schmitzs Schuldgefühl und die Zeitreise im Film dargestellt wurden, soll in dieser Arbeit mithilfe unterschiedlicher theoretischer Ansätze festgestellt werden.

Diese Arbeit besteht aus zwei Teilen – einem methodologisch-theoretischen und einem angewandten Teil. Der methodologisch-theoretische Teil dieser Arbeit beinhaltet die Definition des Medienwechsels, konzentriert sich dabei jedoch auf eine besondere Art des Medienwechsels – die Literaturverfilmung. Zuerst werden der Medienwechsel und die Literaturverfilmung näher definiert. Dabei wird es klar, dass man den Begriff der Literaturverfilmung mit den Begriffen der Adaptation und Intermedialität verbindet. Das Wichtigste, was aus den divergierenden Definitionsversuchen hervorgeht, ist, dass es bei der Literaturverfilmung um ein neues Medium geht, in dem Charakteristika der Literatur und des Filmes erscheinen. Versucht wurde sowohl im ersten Teil wie auch in der gesamten Arbeit dem Leser auch klarzumachen, dass man sich bei der Analyse (oder dem Vergleich) nach den medienspezifischen Merkmalen richten soll.

Um besser zu verstehen, wie man ein literarisches Werk in einen Film verwandelt, werden die Ähnlichkeiten des Romans und des Films dargestellt: die Darstellung der Zeit, des Raumes, der unterschiedlichen Zeichensysteme sowie die Probleme, zu denen es bei der Übertragung in das andere Medium kommen kann. Nach diesem Teil sollte deutlich sein, dass der Film das Erzählte aus dem Roman mithilfe seiner Methoden zu kompensieren versucht – er basiert nicht auf dem Prinzip der Wörter. Er benutzt das Visuelle, um etwas zu erzählen, ohne es zu verbalisieren. Die Rolle des Romanerzählers übernimmt im Film die Kamera und das, was im Roman klar artikuliert wird, ersetzt man im Film durch die Montage. Die Montage stellt auch einen Ersatz für die literarischen Tropen dar.

Der Film baut seine Existenz auf dem Prinzip des Raumes, was ihm dabei hilft, schwer zu verbalisierende Ereignisse darzustellen, aber es ihm andererseits erschwert, die Literaturbesonderheit, die Verbalisierung der Gedanken, ohne Wörter zu realisieren. Dagegen kann der Roman problemlos durch die Zeit reisen und uns klarmachen, dass es um die Gedanken einer Figur geht, hat dafür aber Schwierigkeiten, wortlose Momente und Ereignisse zu präsentieren.

Bei den beiden Medien unterscheidet man sowohl die Erzählzeit wie auch die erzählte Zeit. Die Erzählzeit ist dabei eher an die Konvention gebunden, während die erzählte Zeit komplett vom Stoff abhängt. Die erzählte Zeit im (Kino) Film muss präziser und pedanter sein, da man nicht wie im Roman die Möglichkeit hat, das Nacherzählte noch einmal nachzulesen. Die psychologische Zeit bzw. das Gefühl für die Zeit hängt im Roman stark von der Seitenzahl ab, während man sich im Film der Montage (*flashback* und *slow motion*) bedient.

Da es mehrere Literaturverfilmungsarten gibt, wird auch ein kurzer Überblick der Klassifizierung gegeben, zusammen mit ihren Merkmalen. Im Großen und Ganzen unterscheidet man die Literaturverfilmung, in der man dem originellen Stoff treu bleibt (Treue zum Schreiben), und die, die nur ihre Inspiration im ursprünglichen Stoff findet (Treue zum Sinn). Außerdem erstellte man auch Einteilungen, die sich auf das Maß der Treue zur literarischen Vorlage beziehen. Man kann z.B. von einer Illustration sprechen oder der interpretierenden Transformation. Zwei erwähnenswerte Begriffe sind auch der Transfer und die Adaptation. Es wird transferiert, was nicht mit den Medienunterschieden verbunden ist (z.B. der Sinn oder auch in dieser Arbeit als *die Substanz* bekannt), und adaptiert, was man wegen der Medienbesonderheiten nicht in das andere Medium in seiner ursprünglichen Form übertragen kann (z.B. Metaphern).

Bei der Darstellung der Erzählperspektiven und Formen gibt es auch signifikante Unterschiede zwischen den zwei Medien, weswegen auch diese dargestellt werden. So unterscheidet man im Roman zwischen zwei Erzählformen – der Ich- und Er-Form. Bei den Erzählperspektiven unterscheidet man zwischen der personalen, neutralen und allwissenden Erzählperspektive. Im Film unterscheidet man die gleichen Erzählperspektiven, die aber mithilfe der Kamera, des Voice-Overs und der Mise en scène realisiert werden.

Weil im zweiten, angewandten Teil auch der Ton bzw. die Geräusche im Film analysiert werden, wird im theoretischen Teil auch die Theorie des Filmtons gezeigt. Man unterscheidet zwischen den diegetischen (die aus der Handlung hervorgehen) und den externen diegetischen (die ihren Ursprung nicht in der Handlung haben) Geräuschen. Abhängig davon, wann das Geräusch in Bezug auf das Bild erscheint, erkennt man, ob man von der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft spricht.

Im zweiten Teil wird die medienvergleichende Analyse durchgeführt. Es wird die Handlung des Romans *Der Vorleser* zusammengefasst und es werden kurze Informationen über den Autor Bernhard Schlink und den Filmemacher Stephen Daldry gegeben. Da die Kritiken einen großen Einfluss auf die Rezeption des Romans und des Filmes hatten, wurden auch sie berücksichtigt. Man kann klar zwischen zwei Kategorien der Kritiken unterscheiden – der, in der Schlinks Schreibstil gelobt wurde und der, in der man seinen Stoff als Holo-Kitsch bezeichnete. Zuerst wird der Vergleich auf der inhaltlichen Ebene gemacht. Danach werden die Erzählperspektiven im Roman und Film verglichen, wobei man einen Unterschied in der Erzählart erkennen kann. Die Unzuverlässigkeit des Erzählers wird im Roman durch die Methodologie von Grdešić (2015) aufgezeigt. Da der Zeitübergang sowohl im Roman als auch im Film klar erkennbar ist, versuchte man festzustellen, wie man ihn in beiden Medien realisierte. Außerdem ist die Besonderheit der literarischen Vorlage die Selbstreflexion des Mediums, also der Literatur; eine mediale Selbstreflexion, die nicht in den Film übernommen wurde. Auch spielt der innere Monolog im Roman eine große Rolle und wurde wegen seiner Medienbesonderheit im Film in seiner ursprünglichen Form ausgelassen. Stattdessen versuchte man, Michaels Gedanken in einer anderen, verbalisierten und visuellen Form zu realisieren.

2. Methodisch-theoretische Vorüberlegungen

In diesem Teil der Arbeit wird die theoretische Grundlage für die Analyse im zweiten Teil dargestellt. Den Definitionen des Medienwechsels und der Literaturverfilmung folgen die Unterschiede zwischen der Raum- und Zeitrealisation in beiden Medien. Um besser zu verstehen, was man direkt in das andere Medium übernehmen kann und was konvertiert und adaptiert werden muss, werden näher die Begriffe *Transfer* und *Adaptation* definiert. Die Erzählart im Roman unterscheidet sich von den Erzählformen und Erzählsituationen im Film, weswegen man versuchte, die narrativen Funktionen und Möglichkeiten im Roman und Film darzustellen. Am Ende des ersten Teiles kommt die Wichtigkeit des Filmtones für die Zeitdarstellung.

2.1. Was sind Medienwechsel und Literaturverfilmung?

„Nach wie vor ist Literaturverfilmung das aus der Beziehung zwischen Film und Literatur abgeleitete Missverständnis: ein Bastard“ (Schneider 1981, S. 13).

Obwohl der Medienwechsel kein neuer Begriff ist und es seit der ersten Literaturverfilmung ein bisschen mehr als 100 Jahre sind, gibt es noch keine einheitliche Definition dieser zwei Begriffe.

Dass es bei dem Medienwechsel um die Übertragung eines gegebenen medialen Produktes (Text, Film usw.) in ein anderes Medium geht, behauptet Rajewski (2005). Dabei ist das Produkt am wichtigsten – man orientiert sich an dem originellen Stoff, das die Grundlage für die Erstellung im neuen Medium anbietet. Abhängig davon, in welchem Maße und auf welche Weise das zweite Medium vom ersten übernimmt, unterscheidet man auch unterschiedliche Termini: Medienwechsel, intermediale Bezüge, Medienkombination.

Poppe (2007) bezieht sich auch auf Rajewskys (2005) Untersuchungen des Medienwechselbegriffes. Medienwechsel gehört ihr nach zum oberen Begriff der Intermedialität und ist zusammen mit den Begriffen Multimedialität, Transmedialität, Medientransfer usw. Teil einer Kategorie. Unter dieser Kategorie befindet sich auch eine weitere Einteilung bzw. Arten des Medienwechsels: Musikalisierung der Literatur, Verbuchung, Digitalisierung des Films und für diese Arbeit die wichtigste Unterkategorie –

die Literaturverfilmung. Poppe betont die Wichtigkeit des Unterschieds zwischen Intertextualität und Intermedialität – bei der Intertextualität geht es um den Einfluss mehrerer Quellen aufeinander innerhalb des Mediums des Textes, während man bei der Intermedialität von der Überschreitung der Mediengrenzen spricht.

Da die Literaturverfilmung als eine der am häufigst erwähnten Medienwechseltypen gilt, muss man zuerst den Begriff definieren. Einige Autoren lehnen überhaupt den Begriff der Literaturverfilmung ab, da er das Präfix *-ver* beinhaltet. Es hat negative Konnotationen, da es die Verarbeitung eines Materials bedeutet, was nur schlecht erscheinen kann (vgl. Korte, S. 111). Heinrich Böll sagt, dass sich hinter diesem Begriff die Reduzierung eines Stoffes versteckt, wobei er dann *wenigstens eine neue Dimension kriegen (muss)* (Böll in Gollub 1984, S. 43).

Im Filmlexikon von Gilić (2003) spricht man von der Adaptation. Er gibt zwei Definitionen des Begriffes. Übersetzt aus dem Kroatischen würde die erste Definition so lauten: Eine Adaptation ist die Bearbeitung irgendeines literarischen Werkes für den Film. Der zweiten Definition nach spricht man von einem Film, der nach einem literarischen Werk gedreht wurde. Der Regisseur entscheidet dabei, welche Möglichkeiten er hat und welche Ereignisse er für die Übertragung in den Film für wichtig hält. Die Autoren unterscheiden auch zwei Begriffe, von denen der eine nicht ins Deutsche übersetzbar ist – Adaptation, was die Verwandlung eines literarischen Werkes in ein Drehbuch bedeutet und *ekranizacija*, wobei man an das Drehen des Films nach einem aus dem literarischen Werk entstandenen Drehbuch meint.

Naremore (2000) ist der Meinung, dass man sich bei der Adaptation mit dem historischen Kontext zweier Medien beschäftigen und sich dabei dessen bewusst sein sollte, dass beide Medien das Gleiche auf ihre eigene Art konstruieren. „Since humans have the general capacity to adapt to new systems with different traditions in achieving similar goals or constructs, artistic adaptation poses no insurmountable obstacles” (Naremore 2000, S. 33).

Für Gast (1993) ist eine Literaturverfilmung eher ein Film bzw. ein neues Medium, das man abgegrenzt von der literarischen Vorlage betrachten und analysieren soll. Da sie nur eine der möglichen Interpretationen des Romans ist, ergibt es keinen Sinn zu erwarten, dass das Eine dem Anderen sehr ähnelt oder gleich wie die literarische Vorlage ist. Obwohl der Autor dabei den Vergleich des Fernsehens und der Literatur macht, gilt das Gleiche auch für den Vergleich der Literatur und des Films. Gerade die Überlappung der Charakteristika

mehrerer Medien ist das Hauptmerkmal neu entstandener Medien. „Die Überlagerung und Vermischung von verschiedenen Gattungs- und Darstellungstraditionen aus unterschiedlichen Medien stellte sich gerade beim Fernsehen als ein konstituierendes Merkmal heraus“ (Gast 1993, S. 16).

Da man im Film öfters einige Aspekte der Handlung änderte bzw. nicht der Romanvorlage folgte, wurde das auch beurteilt. Wulff und von Keitz behaupten im Filmlexikon der Universität Kiel, dass eine Literaturverfilmung normalerweise aus dem Aspekt der Treue *als prinzipielle Verflachung der Vorlage diffamiert* wurde. Außerdem konnte man von einer Literaturverfilmung nur dann sprechen, wenn es sich um die Verfilmung hochwertiger Literatur handelte, und nicht der Adaptation trivialer Literatur.

Obwohl es bei der Literaturverfilmung um zwei unterschiedliche Medien geht, haben sich die meisten Kritiker dieses Begriffes und so einer Umwandlung eher auf die Besonderheiten einzelner Medien als auf die Unmöglichkeit der Realisation medienspezifischer Charakteristika konzentriert. Deswegen betrachten „sie Literatur und Film nicht als Gegenstände separater historischer Reihenbildungen und Traditionszusammenhänge, sondern als contiguous art forms innerhalb einer visuell geprägten Medienkultur, deren Verhältnis zueinander sich nicht durch Einflüsse, sondern durch Analogien beschreiben lassen“ (Korte 2001, S. 110). Literatur und Film werden demnach nicht als getrennte Medien betrachtet, sondern eher als Assoziationen aufeinander.

2.2. Unterschiede und Gemeinsamkeiten der zwei Medien – des Romans und des Films

“My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel-it is, before all, to make you see” (Conrad 1942).

Es ist klar, dass es einen großen Unterschied zwischen diesen zwei Medien gibt, egal ob man dabei von den Möglichkeiten des Mediums spricht oder von der Art, wie das Publikum das Werk rezipiert und wahrnimmt. Wie der Film von den Zuschauern aufgenommen wird, hängt davon ab, wie der Filmemacher bei der Verfilmung eines Romans

seine Elemente übernimmt und konvertiert. Deswegen haben sich einige Theoretiker damit beschäftigt, zu welchen Schwierigkeiten es bei der Verfilmung kommen kann, aber auch was der Roman und der Film gemeinsam haben.

George Bluestone sagt in seinem Werk über die Unterschiede zwischen den zwei Medien, *Novels into Film*, dass der Roman viel komplexer ist, weil er älter als der Film ist. Sowie der Roman als auch der Film funktionieren für Bluestone nicht als eine selbstständige Kategorie, weil sie mehrere Gattungen kombinieren. Der Roman kombiniert z.B. Briefe, Memoire, Essays, Manifeste und der Film kombiniert Fotografie, Musik, Dialoge, Tanz usw. (vgl. Bluestone 1957, S. 7). Er beschäftigt sich mit den Charakteristika der einzelnen Medien, den Unterschieden, die sie im Publikum auslösen und dem Hauptunterschied – dem zwischen dem Raum und der Zeit.

Der Film basiert auf der visuellen Wahrnehmung und sein wichtigstes Handwerk ist die Kamera. Sie kann sich bewegen, zoomen, kontrastieren, die Beleuchtung und Schatten ändern. Die Kamera kann als ein Äquivalent des menschlichen Auges dienen, weil sie sich wie unser Kopf bewegt und unsere Aufmerksamkeit von einer Sache auf die andere lenkt. Dabei nennt er Basil Wright, einen britischen Fotografen, der sagt, dass die Kamera nicht genauso wie unsere Augen funktioniert. Obwohl die Kamera mit Licht manipuliert und versuchen kann, uns auf etwas aufmerksam zu machen, funktioniert das Gehirn so, dass es statt uns im Voraus entscheidet, was für uns wichtig ist und alles andere isoliert, was dann auch unsere Sicht beeinflusst. Bei der Kamera sind wir davon abhängig, was das Auge des Kameramanns ergriffen hat, was er für wichtig hält und wie er die Kameraeffekte eingerichtet hat. Daher funktioniert die Kamera nur als ein Gerät, mit dem wir zusätzlich manipulieren müssen (vgl. Bluestone 1957, S. 17).

Einige nehmen es dem Film übel, dass die Bilder, die gezeigt werden, nicht die Realität zeigen, weil sie sich von ihr unterscheiden. In den Anfängen des Films, als noch kein Editieren und von den Einstellungsgrößen nur *medium shot* existierte, fand man die Bilder unrealistisch. Man fing an, mit den visuellen Rhythmen der Kamera die räumlichen Bewegungen zu imitieren. Bis zu diesem Moment in der Filmgeschichte zeigte man ein Bild nach dem anderen, ohne einen naturhaften Übergang zu haben. Einigen Theoretikern nach ist alles, was nicht in der realen Zeit und realem Raum geschieht, unreal, und deswegen der Realität nicht würdig. „Like musical notes, each image must have the proper timbre before the entire sequence can be strong“ (Bluestone 1957, S. 19).

Während der Film mit räumlichen Effekten unbegrenzt experimentieren kann, ist der Roman von der Symbolik abhängig. Während wir beim Ansehen eines Films die Bilder direkt wahrnehmen, müssen die Wörter beim Lesen zuerst als Symbole übersetzt werden, um sie wahrzunehmen, was im Mensch ein ganz unterschiedliches Gefühl auslöst. In den chaotischen Gedanken entsteht daher beim Lesen ein unklares Bild, das aus Assoziationen besteht. Bluestone erwähnt dabei Arnheim, der behauptet, dass eine Illusion gar nicht komplett sein muss, um stark zu sein. Gerade weil Tropen eher in unserer Vernunft, in unseren Gedanken leichter vorzustellen sind und im Raum meistens keine Form haben (Gefühle, Träume, Erinnerungen), sind sie durch die Wörter im Roman leichter darzustellen als im Film. Daher muss der Film seine eigene Tropen erstellen und nicht versuchen, literarische Tropen zu übernehmen (vgl. Bluestone 1957, S.21). „Eye and brain are torn asunder ruthlessly as they try vainly to work in couples” (Woolf 2000). Monaco (2009) unterscheidet wie auch in der Literatur so auch im Film zwei Bedeutungen eines Ausdrucks – die denotative und die konnotative Funktion. Obwohl der Film Probleme hat, die konnotative Bedeutung darzustellen und ihm das für übel genommen wird, baut dieses Medium seine eigenen Tropen auf. Eine Trope ist nach Monacos Definition die Beziehung zwischen der Denotation und Konnotation, die dem Element eine zweite Bedeutung gibt. Er sagt, die Metapher, Metonymie und Synekdoche sind Tropen des Filmes, die es ihm ermöglichen, die konnotative Funktion eines Ausdrucks zu realisieren. Dabei muss man die Bedeutung der Einstellungsgrößen kennen. Man unterscheidet die *paradigmatische* Konnotation, die zeigt, wie ein Gegenstand aufgrund der Einstellungsgröße in einer Szene dargestellt wird, und die *syntagmatische* Konnotation, die es interessiert, wie der Gegenstand im Verhältnis zu anderen Szenen, die sichtbar sind, steht. Weil unsere Vorstellungen und Erfahrungen einzigartig sind und nicht mit denen anderer Menschen übereinstimmen, kommt es nach dem Lesen eines Buches und dem Ansehen einer Verfilmung des gleichen Buches oft zur Enttäuschung. Das ist ein zusätzlicher Grund dafür, warum man sich vor dem Kritisieren einer Verfilmung mit den Adaptationstypen vertraut machen muss – die Figuren im Film müssen nicht mit den Figuren im gleichnamigen Roman übereinstimmen.

Die Tropen im Film funktionieren aber für sich selbst bzw. der Film hat seine eigenen Methoden, Tropen zu realisieren. Das wird durch das Editieren realisiert. Z. B. man will den Fall eines Menschen von einem Gebäude zeigen. Zuerst kann der Filmemacher ein Video des Menschen aufnehmen, wie er vom Gebäude fällt. Dann kann er die Aufnahme des gleichen Menschen zeigen, wie er auf den Boden fällt. Obwohl man dabei nicht den ganzen Fall sehen

kann, füllt unser Gehirn diese Lücke aus und stellt sich den ganzen Fall vor. Dabei ist der Mensch nicht von der echten Höhe dieses Gebäudes gefallen, sondern fiel wahrscheinlich auf ein Sicherheitsnetz. Der Begriff, bei dem man aufgrund zweier Elemente den dritten, fehlenden erkennen kann, heißt *tertium quid*. Dabei muss man auf das logische Verhältnis zweier Errungenschaften aufpassen, wie auf das Editieren und die Aufnahmeart. Um das zu realisieren, kann der Filmemacher mehrere Methoden benutzen (Symbolismus, Assoziationsmontage, Kontrast) (vgl. Bluestone 1957, S. 25). Bluestone nennt auch die Wichtigkeit des Gesichtsausdrucks. Mit einer Grimasse kann man eine Handlung oder Gefühle ausdrücken, die gar nicht dem derzeitigen Raum und der Zeit entsprechen. Deswegen erteilt man dem Dargestellten erst mit der Kombination des Editierens und der Aneinanderreihung der Bilder seine endgültige Funktion.

“In the discovered, deeply imbedded detail there lies an element of perception, the creative element that gives the event shown its final worth. By selecting and combining, by comparing and contrasting, by linking disparate spatial entities, photographed images of the deeply imbedded details allow the film-maker, through editing, to achieve a uniquely cinematic equivalent of the literary trope” (Bluestone 1957, S. 27).

Die Hauptunterschiede zwischen den zwei Medien fasst McFarlane (1996) auf vier Punkte zusammen: a) Der Unterschied zwischen den zwei Sprachsystemen – das Eine geht mit Symbolen und das Andere mit Codes um b) Der Film kann die Vergangenheit nicht so präzise wie der Roman darstellen c) Im Unterschied zur Romans Linearität ist der Film durch seine zeitliche und räumliche Präsenz charakterisiert d) Die Erzählart im Roman (die Metasprache) ist im Film durch die *Mise en Scène* ersetzt. Monaco (2009) sagt, dass sich die *Mise en Scène* mit den nächsten Fragen beschäftigt: Was filmt man? Wie filmt man es? Im Filmlexikon der Universität Kiel nennt man folgende Teile der *Mise en Scène*: Maske, Kostüm, Ausstattung, Umgang mit Raum und Tiefe, die Bild- und Farbkomposition, Anordnung der Figuren und Dinge im Bild usw. Das deutsche Wort für die *Mise en scène* ist Inszenierung. „In a sense, the film's story does not have to be told because it is presented. Against the gains in immediacy, the loss of the narrational voice may, however, be felt as the chief casualty of the novel's enunciation” (McFarlane 1996, S. 29).

Kracauer (1964) erwähnt die Charakteristika des Romans, die ihn gegen eine Verfilmung immun machen und die er auch *die formalen Eigenschaften* des Romans nennt. Das sind der Gesichtswinkel, die Zeit, das Tempus und der Raum. Wichtiger für ihn sind aber die *Geistigkeit* des Romans und die *Räumlichkeit* des Films, weswegen der Film, wie schon oben erwähnt, Probleme mit der Darstellung geistiger Zustände hat. Die Symbolstruktur bzw.

die Sprache stellt auch einen Unterschied zwischen den zwei Medien dar – das Zeichensystem im Film besteht aus dem Bild, dem Ton und der Sprache. Aus diesem Grund kann auch nicht jedes Werk zu einem Film adaptiert werden – seine Möglichkeiten sind viel geringer als die des Romans.

2.2.1. Der Raum

Der Roman und der Film haben unterschiedliche Möglichkeiten, wenn es sich um die Darstellung der räumlichen und zeitlichen Phänomene handelt. Der Roman hat Probleme, nonverbale Erfahrung in verbaler Form aufzufangen, das Bewusstsein der Figur darzustellen, es gleichzeitig dem Leser zu zeigen, und den mobilen Zeitverlauf mithilfe statischer Sprache darzustellen. Der Film hat dagegen Probleme, die Begriffe, die ohne eine physische Form sind, dem Zuschauer sichtbar zu machen. Dabei geht es um Träume, Erinnerungen und die Fantasie. Das sind konzeptuelle Begriffe, die im Raum nicht existieren und weil Film gerade ein Medium ist, das auf dem Prinzip des Raumes funktioniert, gelingt ihm das nicht. In dem Moment, wenn ein Gedanke externalisiert wird bzw. eine Form bekommt, ist es kein Gedanke mehr. Mithilfe des Dialogs im Film können uns Gedanken nicht gezeigt werden, sondern uns nur zum Schluss bringen, dass es sich dabei um Gedanken geht. Er kann uns Figuren, die nachdenken und fühlen, zeigen, aber nicht direkt ihre Gefühle darstellen (vgl. Bluestone 1957, S. 46 – 48). „A film is not thought; it is perceived“ (Bluestone 1957, S. 48).

Eder (2009) sagt, Gedanken u. Ä. werden im Film mithilfe von Voice-Over oder Schrifttafeln realisiert. Da das im modernen Film eher vermieden wird, bedienen sich die Filmemacher des Narrativen – die Montage, Dialoge, Musik, das Verhalten, die Kameraperspektiven.

2.2.2. Die Zeit

Die Zeit arbeitet eng mit den Filmcodes zusammen – abhängig davon, wie lange eine Handlung dauert, einige Codes gezeigt werden, wird die Handlung auch unterschiedlich interpretiert. „Das Zeiterleben der Zuschauer ist durch kurzfristige Antizipationen und Projektionen geprägt: Schon bei einfachsten Handlungen wie einem Blick, einem Handdruck gilt eine bestimmte Dauer als normal, ihre Verkürzung oder Verlängerung als verräterisch“ (Eder 2009, S. 20).

Man unterscheidet generell zwei Zeittypen: die chronologische und die psychologische Zeit. Die chronologische Zeit ist die, die man in konkreten Maßeinheiten messen kann (Stunden) und psychologische ist die, die im Bewusstsein komprimiert oder verlängert wird.

Die chronologische Zeit

Die chronologische Zeit im Roman funktioniert auf drei Ebenen: die Zeit des Lesens (die Erzählzeit), die Dauer der Handlung (die erzählte Zeit) und die Zeit, die der Erzähler braucht, um die Handlung zu beschreiben.

Weil im Film die Kamera die Rolle des Erzählers spielt, muss man in diesem Medium nur die Dauer des Films und die Dauer der erzählten Handlung berücksichtigen. Die Kamera kann den Erzähler aufnehmen und man kann seine Stimme hören, aber die Kamera ist von Anfang an Teil der Erzählung bzw. der Narration.

Die Erzählzeit ist mehr oder weniger per Konvention im Voraus bestimmt. Ein Film dauert meistens eine bis zwei Stunden, während das Lesen des Buches von zwei bis fünfzig Stunden dauern kann. Der Leser kann das Lesen des Buches beschleunigen, unterbrechen oder verlangsamen, während das beim Anschauen eines (Kino)Films meistens nicht möglich ist – die Erzählzeit ist fest bestimmt. Dabei muss man sich des Technologiefortschritts bewusst sein, da man in der Gegenwart Filme problemlos beschleunigen oder verlangsamen kann. Man bezieht sich hier aber eher auf den Kinofilm. Weil diese Zeit im Medium des Buches länger ist, ist dann auch die Spannung größer, weswegen sich der Leser auch meistens mehr in den Roman einfühlt als in den Film.

Die erzählte Zeit kann dagegen in beiden Medien die Länge eines Traumes haben oder eine ganze Epoche lang dauern, weswegen man diese Zeit für wichtiger als die Erzählzeit hält. Was Bluestone in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts behauptete, gilt heute nur für den Film, den man sich im Kino ansieht. Für ihn ist der Vorteil des Romans, dass man während des Lesens in jedem Moment zurückblättern kann, einige Seiten überspringen, was beim Film (im Kino) nicht möglich ist. Deswegen muss der Film präziser sein und sollte den Zuschauer nicht verwirren, weil er nicht die Möglichkeit hat, sich die Handlung wieder anzuschauen, um den Stoff leichter zu verstehen (vgl. Bluestone 1957, S. 48 – 50). Die erzählte Zeit ist es schwerer im Film als in der Literatur darzustellen – das wird im Film mithilfe der Montage

ermöglicht, während das in der Literatur nur durch Erzählung gemacht wird. Im Film hat man Bilder, die sich bewegen oder statisch sind, oder *slow/fast motion* benutzen, weswegen auch die Zeitänderung im Film leichter auffällt. Da die Vergänglichkeit bzw. die Zeitlichkeit im Film ausgeprägter ist, bekommt man den stärkeren Eindruck der Gegenwart, was aber in der Literatur umgekehrt funktioniert – man neigt eher dazu, die Vergangenheit zu zeigen (vgl. Eder 2009).

Obwohl die erzählte Zeit bei der Verfilmung eines Romans wichtig ist und man eine große Zeitspanne aus dem Roman auslassen kann, was das Original verändert, sind es eher die qualitativen Veränderungen, die den Verfilmungen einen schlechten Ruf zuteilen (vgl. Bluestone 1957, S. 51).

Die psychologische Zeit

Obwohl es sich bei der psychologischen Zeit um ein Gefühl handelt, und sie nicht messbar ist, kann man sie trotzdem mit Wörtern beschreiben. Man richtet sich dann nach den Begriffen, die durch Konventionen festgestellt sind – *kurz* oder *lang*. Dabei kann man sagen, dass die Erzählzeit bzw. die Zeit, die man braucht, um den Roman zu lesen, die psychologische Zeit beeinflusst. Z. B. ein Drittel des Buches beschreibt fünf Jahre des Lebens einer Figur, und die anderen zwei Drittel beschreiben fünf Wochen des Lebens dieser Figur. Die anderen zwei Drittel werden dem Leser psychologisch als länger erscheinen.

Die Zeitveränderung im Roman hat auch sein Äquivalent im Film. Im Film kann man auch die Zeit beschleunigen oder verlangsamen und das durch die Effekte *speed up* und *slow motion*. „Es gibt Zeitsprünge, Zeitübergänge und Zeitraffungen, die beachtet werden müssen. Aber natürlich können auch Zeitdehnungen wichtig sein (*slow motion*), Rückblenden (*flashbacks*) sowie zeitliche Vorausdeutungen und zeitliche Parallelen“ (Faulstich 2013, S. 85). Es ist wichtig zu erwähnen, dass dabei die räumlichen Effekte einen Einfluss auf die zeitlichen haben können, wie auch umgekehrt. Die Intensität der Verhältnisse zwischen den Figuren beeinflusst die Zeitdauer. Die Bewegung macht die Zeit viel flexibler, z. B. in der Szene, in der ein Mann auf der Suche nach einem Job ist. Die Kamera nimmt den Gang dieses Mannes auf und die Männer, die ihre Köpfe schütteln, und ihn ablehnen. Man zeigt ein paar solcher Szenen und bekommt das Gefühl, dass die Suche dieses Mannes Tage oder Monate lang dauert. Dazu kann man auch Musik hinzufügen und man bekommt einen noch größeren Effekt (vgl. Bluestone 1957, S. 52 – 53).

2.3. Treue zum originellen Werk

“You cannot transpose any one character from page to screen and hope to present him entirely as the novelist created him or as the novelists public knew him. [...] who can really recall having seen a screen performance which really and truly portrayed his favourite character as he knew it” (Orme, 1934).

Die Treue des Films zum Roman, aus dem er entstanden ist, ist der zentrale Punkt, bei dem es zum Konflikt und zur Meinungsauseinandersetzung kommt. Jeder, der beide Medien konsumiert, hat seine eigene Meinung dazu, in welchem Maße die Verfilmung geklappt hat und einen Grund für so eine Meinung. Um aber die Unterschiede und Ähnlichkeiten dazwischen gut argumentieren zu können, muss man mit der Adaptationstheorie wohlvertraut sein. „Finally, it is insufficiently recognized that the end products of novel and film represent different aesthetic genera, as different from each other as ballet is from architecture” (Bluestone 1957, S. 5).

Unterschiedliche Theoretiker haben auch unterschiedliche Terminologie und Kriterien, wenn man über die Adaptationstypen diskutiert. Die Haupteinteilungen in dieser Arbeit stammen von Wagner, Mitry, Kreuzer und McFarlane. Es werden mehrere Einteilungen gezeigt, aber man kann leicht feststellen, dass die Unterschiede bei der Klassifizierung nicht so grob sind. So unterscheidet McFarlane in seinem Werk *Novel to Film* die Treue zum Schreiben und die Treue zum Sinn des Werkes, wobei er das Zweite als schwerer bezeichnet, weil es subjektiver ist und der Filmemacher dabei nur hoffen kann, dass seine Interpretation des Werkes der des Publikums entspricht (McFarlane 1996, S. 9).

Mitry (1971) nennt die gleiche Einteilung, wobei er sie noch tiefer beschreibt. Bei der Treue zum Schreiben folgt der Filmemacher dem Schriftsteller in jedem Schritt, sodass die Handlung im Film identisch der Handlung im Roman ist. Das Problem dabei sind einige Elemente, die in ihrer schriftlichen Form funktionieren, visuell aber nicht gleich erlebt werden, was dann auch andere Folgen hat. Beim zweiten Adaptationstyp, der mit der Treue zum Sinn verbunden ist, benutzt der Filmemacher andere Wege, um an das Ziel des Schriftstellers anzukommen. Er bricht das Kontinuum, das vom Schriftsteller gegeben wurde (die Handlung, die Figuren). Mitry glaubt, dass man dann nicht mehr von einer Adaptation sprechen kann. Weil der Sinn des Werkes von den Worten untrennbar ist, kann man bei jeder dieser Adaptationsarten nicht von der expliziten Veränderung der Schrift oder des Sinns sprechen. Deswegen beschreibt Mitry diese zwei Typen noch näher. Bei dem Ersten sucht der

Filmmacher nicht nach einer zweiten, übertragenen Bedeutung der Wörter und versucht nichts zu addieren, was nicht in der Schrift steht. In diesem Fall ist der Film keine Expressionsart, sondern eine Illustration oder eine Repräsentation des Geschriebenen. „A list of words making a poem and a set of apparently equivalent pictures forming a photoplay may have entirely different outcomes. It may be like trying to see a perfume or listen to a taste” (Lindsay 1915, S. 272). Im zweiten Fall macht sich die Person, die adaptiert, keine Gedanken darüber, ob sie dem Original treu ist oder nicht. Sie entscheidet sich für eine andere Handlung und Bedeutung. Sie benutzt den Roman als Inspiration und macht aus ihm ein neues Werk.

Eines der Probleme beim Vergleich der zwei Werke ist die Tatsache, dass man sich dabei mehr auf die Übereinstimmung der Handlung in den zwei Medien konzentriert, als auf die Besonderheiten der Übertragung eines Stoffes aus dem einen Medium in das Andere. „Within this critical context, the issue is not whether the adapted film is faithful to its source, but rather how the choice of a specific source and how the approach to that source serve the film’s ideology” (Orr 1984, S. 72).

Geoffrey Wagner (nach McFarlane 1996) bietet drei Einteilungen an: (a) *Transposition* – der Film übernimmt alle Elemente aus dem Roman und mischt sich minimal in das Material des Romans ein. Ein Beispiel dafür ist *Daisy Miller* (Henry James, 1878) adaptiert von Peter Bogdanovich 1974. (b) *Kommentar* – der Filmmacher ändert mit Absicht einige Elemente des Romans und möchte etwas anderes als der Schriftsteller sagen. Ein Beispiel dafür ist Orson Welles Verfilmung *Chimes at Midnight* (1965) von Shakespeares *Holinshed’s Chronicles* (1577). (c) *Analogie* – der Filmmacher verlässt den Stoff des Romans, um sein eigenes Kunstmaterial zu erschaffen wie z. B. bei Alfred Hitchcocks *The Birds* 1963 (geschrieben von Daphnu du Maurier 1952). Dabei muss sich jeder Kritiker einer Adaptation der Übertragungsart bewusst sein (vgl. McFarlane 1996, S. 10).

Kreuzer (1993) unterscheidet vier Adaptationstypen. In der *Adaptation als Aneignung vom literarischen Rohstoff* übernimmt der Filmmacher nur die Figuren aus dem literarischen Werk. Welchen weiteren Motiven und Ereignissen er sich bedient, ist seine freie Wahl. Dabei analysiert man so ein Werk wie einen Film und nicht als eine Adaptation. Der zweite Adaptationstyp, die *Illustration*, betrachtet man wie eine verfehlte Adaptation als auch einen misslungenen Film. Man übernimmt die Figuren, den Dialog und die Handlung und ist dabei meistens überzeugt, dass die übernommenen Hauptpunkte im neuen Medium den gleichen Einfluss und Wirkung haben werden, wie das der Fall im Buch war. Der Filmmacher ist sich dabei aber der Medienunterschiede nicht bewusst und begeht dabei einen Fehler. Kreuzer

spricht da von einer *Verbildlichung der Handlungsinhalte* (Kreuzer 1993, S. 27). So eine Adaptationsart ist aber empfehlbar, um sich die Medienunterschiede klarer zu machen. Bei der *interpretierenden Transformation* ist der Grundkern des ursprünglichen Werkes beibehalten, jedoch respektiert man den Übergang aus dem einen Medium in das Andere. Der Autor des neuen Werkes nimmt dabei, was ihm passt, interpretiert es auf eine ganz andere Art und Weise, ohne sich darüber Gedanken zu machen. Die vierte Adaptationsart ist die *Dokumentation*. Anstatt die literarische Vorlage in einen Film zu verwandeln, beschäftigt man sich bei der Dokumentation z. B. mit einem Theaterstück, das man aufnimmt und im Fernsehen zeigt oder um eine Neuinszenierung, die besonders für die Leinwand produziert wurde. Dieser Adaptationstyp unterscheidet sich von den anderen, da er aufgrund seiner Bedeutung und der Präzision seiner Aufnahme bewertet wird.

“An art whose limits depend on a moving image, mass audience, and industrial production is bound to differ from an art whose limits depend on language, a limited audience and individual creation. In short, the filmed novel, in spite of certain resemblances, will inevitably become a different artistic entity from the novel on which it is based” (Bluestone 1957, S. 64).

McFarlane unterscheidet auch zwei Begriffe, die wegen des Mangels der Übersetzung ins Deutsche im Original beibehalten werden: die Erzählung (*narrative*) und Darstellung/Artikulation (*enunciation*). *Narrative* sind die Teile des Romans, die man transferieren kann, und nicht an ein semiotisches Symbol gebunden sind (Adaptationstyp *Transfer*). Dieser Begriff umfasst die Aneinanderreihung der Ereignisse. *Enunciation* umfasst Elemente, die man adaptieren muss, weil sie spezifisch für ein symbolisches System sind und damit meint man darauf, wie diese Ereignisse dargestellt werden (Adaptationstyp *Adaptation*) (vgl. McFarlane 1996, S. 19 – 20).

McFarlane übernimmt in seinem Buch die Begriffe und Einteilungen von Roland Barthes. Er unterscheidet zwei Funktionen der Narration. Das sind die *distributionelle* und die *integrale* Funktion. Der Unterschied besteht darin, was man transferieren (komplett übernehmen) kann, und was adaptiert (angepasst) werden muss. Die distributionellen Funktionen umfassen Ereignisse und Veranstaltungen, erscheinen horizontal, eine nach der anderen, und sind mit dem Begriff *der Handlung* auszugleichen. Die integralen Funktionen sind mit der Bedeutung der Handlung verbunden, umfassen Informationen bezüglich der psychologischen Informationen über die Figuren, Anmerkungen der Stimmung und der Darstellung der Umgebung. Sie erscheinen vertikal und beeinflussen das Lesen. Man kann sie

mit dem Begriff *des Seins* ausgleichen. Die wichtigsten Funktionen, die während einer Verfilmung übernommen werden, sind die Distributionellen.

Er unterscheidet weiter die kardinalen Funktionen und die Katalysatoren. Die kardinalen Funktionen sind Teile der Handlung, deren Veränderung oder Wechsel den Rest der Narration ändert. Die geben die Chance, die Geschichte in eine andere Richtung zu lenken und kreieren sozusagen riskante Situationen. Sie sind eher mit einem Transfer als mit einer Adaptation zu verbinden. Das ist deswegen, weil, wenn man diese Funktionen in einer Verfilmung auslöst oder übernimmt, es zu einer unerwünschten Reaktion des Publikums kommt, bei der die Kernteile des originellen Materials weggelassen oder alterniert werden. Wenn man das mit diesen Funktionen macht, dann kann man von einem *Analogietyp* der Adaptation sprechen.

Obwohl diese Funktionen behalten werden können, können sie auch geändert werden. Wenn man das macht, dann ändert man die Katalysatoren. Sie stützen die kardinalen Funktionen und wirken attributiv. Ihre Rolle ist es, die kardinalen Funktionen zu schmücken. Im Unterschied zu den kardinalen Funktionen, sind sie nicht riskant, sondern befinden sich in der Zone der Sicherheit und des Luxus (vgl. McFarlane 1996, S. 13 – 14).

2.3.1. Transfer

McFarlane (1996, S. 23 – 30) bespricht weiter die Bedeutung und Wichtigkeit der Substanz¹. Ihm und einigen anderen Theoretikern nach ist es nicht wichtig, wie eine Substanz dargestellt wird, sondern nur die Tatsache, dass sie existiert. Weil sie eine starke Funktion hat, wird ihre Existenz auch in der schlechtesten Übersetzung beibehalten. Weil sie nicht von der Art der Darstellung abhängt, ist es leicht, sie aus dem einen Medium in das andere zu übernehmen, weswegen man hier von einem Transfer, und nicht von einer Adaptation spricht. Hier spricht man von Konzepten, die über jede menschliche Erfahrung hinausreichen, und trotz ihrer Darstellungsart ihren Kern nicht verlieren. Spezifisch für die Substanz ist, dass sie in den tieferen Ebenen des Textes liegt, den Teil des Narrativs umfasst, der nicht von der Kommunikationsart abhängt, und der Objektivität untergeordnet ist, den weniger stabilen Elementen (z. B. Stimmung oder die Motivation der Figur) ausweicht.

¹ McFarlane benutzt im Englischen den Begriff *myth*. Im Deutschen wurde stattdessen der Begriff *die Substanz* ausgewählt, da es der Meinung des Autors dieser Arbeit als angemessene Übersetzung gilt.

Er unterscheidet *story* (eine Aneinanderreihung von Ereignissen) und *plot* (wie die Ereignisse realisiert sind, was aus ihnen gemacht wird, wie sie verbunden sind). Der Roman und der Film können die gleiche Handlung, die Aneinanderreihung der Ereignisse teilen, aber unterscheiden sich dadurch, wie sie realisiert werden und worauf im anderen Medium der Hauptpunkt liegt.

Wie es später in der Arbeit erwähnt wird, werden die kardinalen Funktionen von den Katalysatoren unterschieden. Die Treue des einen Werkes zum anderen hängt zuerst davon ab, in welchem Maß die kardinalen Funktionen übernommen wurden.

Der weitere Vergleich bezieht sich auf die Funktionen der Figuren. Unter Funktion der Figur meint man darauf, wie wichtig ihr Benehmen für die Entwicklung der weiteren Handlung ist. Um zu erkennen, um welche Art der Verfilmung es geht, schlägt McFarlane vor, dass man diese Funktionen der Hauptfigur im Roman mit der im Film vergleicht. Dabei sieht man, ob der Filmemacher die originelle Struktur der Figur beibehalten hat, oder sie radikal änderte. Wenn man so einen Vergleich macht, kann man erkennen, welche Funktionen der Figuren für die weitere Entwicklung der Handlung wichtig sind.

2.3.2. Adaptation

Man adaptiert also etwas, was nicht transferiert werden kann, aber was man übertragen möchte. Man versucht, eine Illusion mit einer anderen zu ersetzen, etwas, was nur als Perzeption existiert, mit Audiovisuellem zu substituieren. Jeder Film wurde von nicht-literarischen Elementen beeinflusst oder inspiriert und es ist nur eine Frage, wie man diese Adaptation den Menschen präsentiert – wurde es von einem konkreten Roman inspiriert oder von einigen anderen außerliterarischen Einflüssen. McFarlane nennt dabei den Einfluss der Filmindustrie und der kulturellen oder sozialen Ereignisse. Wenn man vom Einfluss der Filmindustrie spricht, denkt man an die Spezifika eines Filmemachers oder Schauspielers, einer Filmepoche oder eines Produktionshauses. Was den anderen Teil der Einflüsse angeht, es ist oft schwer festzustellen, was für einen unterschiedlichen Einfluss einige kulturelle Elemente auf den Film als auf den Roman haben können, aber es kann z. B. durch eine andere Epoche, in der der Film gemacht wurde, beeinflusst werden.

Man soll sich also bei der Forschung der Verfilmung zwei Fragen stellen: a) Welche Prozesse sind aus einem Roman in einen Film adaptierbar/transferierbar? b) Was hat außer dem originellen Roman einen Einfluss auf die Filmversion des Romans? (vgl. McFarlane 1996, S. 21 – 22)

Der Begriff der Adaptation geht mit der vorher erwähnten Artikulation (*enunciation*) zusammen, er umfasst die integralen Funktionen. Der Film kann alle kardinalen Funktionen, Funktionen der Figuren, die Substanz des Romans beibehalten, kann aber ein ganz anderes Gefühl im Zuschauer auslösen, als das der Roman gemacht hat. Das ist, weil einige Teile des Romans nicht transferierbar sind, sondern man sie nur adaptieren kann. Weil der Filmemacher dabei seinen eigenen Eindruck und seine Elemente zugefügt hat, kann das für den Zuschauer eine ganz neue Erfahrung sein.

Das Erste, was man adaptieren muss, ist das symbolische bzw. semiotische System des Romans. Während der Roman auf dem verbalen Zeichensystem beruht, geht es im Film meistens um eine Kombination von Visuellem, Auditivem und Verbalem. Obwohl man zwischen den zwei Medien Überlappungen finden kann (Wörter auf dem Blatt und Wörter in einer Zeitung, an einem Verkehrszeichen), und sie die gleiche Information geben können, haben sie in jedem dieser Medien eine andere Funktion. Während die Schrift eine große symbolische Funktion und kleine ikonische Funktion hat, hat der Film eine große ikonische und kleinere symbolische Funktion. Deswegen wird der Roman konzeptuell wahrgenommen, während es beim Film um eine perzeptive Wahrnehmung geht. Weil das in der Natur des Mediums liegt, erlaubt es der Film nicht, die Fantasie zu benutzen, was im verbalen Medium des Romans erforderlich ist. In Bezug auf dieses Kriterium des Zeichensystems kann man im Film beobachten, wie der Filmemacher das verbale Zeichensystem in das visuelle übernommen hat.

Die Linearität des Romans und Räumlichkeit des Films sind weitere Aspekte, die man beim Vergleich beachten soll. Wenn man ein Buch liest, dann liest man eine Seite nach der anderen, eine Gruppe von Wörtern nach der anderen. Obwohl man auf den ersten Blick den Eindruck bekommen kann, dass die Aneinanderreihung der Rahmen im Film ein Äquivalent für die Linearität der Seiten im Roman ist, geht es dabei um eine ganz andere Erfahrung. Weil im Film die Räumlichkeit dominiert und mehrere Sachen auf einmal wahrgenommen werden, ist er viel komplexer als die linear erscheinenden Wörter. Weil der Film den Zuschauer in einem Rahmen durch mehrere Impulse beeinflusst, ist er auch unter nicht so einer großen Kontrolle des Filmemachers, wie das der Fall bei dem Schriftsteller ist. Der Filmemacher

muss sich deswegen viel mehr Mühe geben, die Aufmerksamkeit des Zuschauers durch die *Mise en Scène* auf einen konkreten Punkt zu lenken bzw. behalten.

Weiter kann man von den Codes sprechen. Weil die Bilder nicht linear erscheinen und im Unterschied zu den Wörtern unbegrenzt aussehen, haben sie auch keine Syntax bzw. keine Struktur. Deswegen richtet man sich im Film nach den Konventionen, die im Voraus bestimmt sind (z. B. die Blendentypen *fade out/fade in* bezeichnen einen schnellen Verlauf der Zeit). Das garantiert aber nicht, dass diese Effekte immer dafür stehen. Im Unterschied dazu funktionieren der Punkt und das Komma fixiert. Dabei werden auch folgende Kategorien des kinematographischen Codes erwähnt: die sprachlichen Codes (umfassen Töne und Akzente, die entweder Veränderungen in den sozialen Verhältnissen, oder die Veränderung in der Stimmung einer Figur bezeichnen), die visuellen Codes (visuelle Impulse haben nicht immer die denotative, sondern auch manchmal die konnotative Funktion bzw. auch visuelle Gegenstände können eine andere, zweite Bedeutung haben), die nicht-linguistischen Codes (musikalische und auditive Codes), die kulturellen Codes (umfasst alles, was man mit der Vergangenheit und Gegenwart der Gesellschaft verbinden kann). Wenn man also einen Vergleich des Romans und seiner Verfilmung macht, muss man sehen, ob die Codes im Roman gut erkannt wurden, und in das Medium des Films übertragen sind.

Berücksichtigen muss man auch das Tempus – der Film kann die Vergangenheit nicht so gut darstellen, wie das im Roman der Fall ist. Auch die Metasprache im Roman ist eine seiner Besonderheiten, die im Film keine so große Rolle hat. Das Äquivalent im Film dafür ist die *Mise en Scène*. Da muss die Handlung nicht erzählt werden, weil sie dargestellt wird. Wenn der Filmemacher Narration im Film nicht auslassen, sondern nur ersetzen möchte, muss er sich bei der Herstellung der *Mise en Scène* viel Mühe geben.

Bluestone schlussfolgert aufgrund aller Einteilungen, dass eine Verfilmung nicht auf dem Roman beruht, bei dem die Sprache untrennbar von der Handlung, Thematik und Figuren ist, sondern auf den Figuren, die aufgrund aller Ereignisse ein Bild von sich wie Legenden und Substanzen erstellt haben und sich von der Sprache emanzipiert haben. In den Filmkritiken war oft die Rede von Verfilmungen, die den Roman zerstört haben, aber man hat nicht genug davon gesprochen, dass so eine Zerstörung unvermeidlich war, weil der Roman dem Film nur eine Basis gibt, von der der Regisseur ein neues Werk erschafft. Dabei spricht man nicht nur von den Veränderungen in der Handlung, sondern auch von den Unterschieden der zwei Medien. Man muss sich dessen bewusst sein, dass jeder ein künstlerisches Werk auf seine eigene Weise beobachtet und obwohl es Szenen und Figuren gibt, die in einem großen

Anteil fast gleich wahrgenommen werden, muss man sich darauf einigen, dass sich die Erfahrungen und Erwartungen aller Menschen unterscheiden. Die zwei Medien, wenn man sich das Drehbuch und den Roman anschaut, scheinen fast identisch. Aber in dem Moment, wenn man zeigen soll, was typisch für einen Roman ist, was einen Film ausmacht und es zur Konversion kommt, ist es unausweichlich, einen Teil des anderen Mediums zu zerstören (vgl. Bluestone 1957, S. 62 – 63).

2.4. Die narrative Funktion: der Roman und der Film

Im Film und im Roman werden fast gleiche Erzählformen und Erzählsituationen unterschieden. Der Unterschied liegt meistens darin, wie sie realisiert werden, weil es um unterschiedliche Medien geht, die die Geschichte auf ihre Art und Weise erzählen.

2.4.1 Erzählformen und Erzählsituationen im Roman

Sowie Vidulić (2016) als auch Gutzen, Oellers und Petersen (1976) unterscheiden zwei Erzählformen und drei Erzählsituationen. Die Erzählform erscheint entweder in der ersten (Ich-Form) oder der dritten (Er/Sie-Erzählung) grammatischen Person.

Bei der Ich-Form ist die erzählende Person sowohl ein Teil der Handlung als auch der Erzähler. All die oben genannten Autoren erwähnen da noch zwei Arten: das erzählende Ich (im Moment der Erzählung) und das erlebende Ich (das in der Vergangenheit liegt und von dem erzählt wird). Dabei betonen die Autoren auch, dass es die einzige Erzählform ist, bei der die Innensicht möglich ist – alle anderen bieten nur die Außensicht an. Gutzen, Oellers und Petersen (1976) betonen auch, dass man bei dieser Erzählform den Autor von dem Erzähler unterscheiden muss. Der Autor kann sich also seinen eigenen Erzähler erfinden, mit seinen eigenen Erfahrungen und Erwartungen.

Die Er-Form bedeutet, dass diese Instanz nicht Teil der Handlung und Erzählung ist. Obwohl man bei dieser Erzählform auch *wir* oder *ich* benutzen kann, erzählt man nicht aus der Perspektive der Figuren, sondern des Erzählers. Das Gleiche mit der Differenz zwischen dem Autor und dem Erzähler gilt auch für die Er-Form.

Die Erzählsituationen, die Stanzel nach unterschieden werden, sind: auktoriale, personale und neutrale Perspektive. Bei der auktorialen Erzählsituation geht es um einen allwissenden Erzähler. Er ist gleichzeitig Teil der Handlung so wie auch der Beobachter. Er kann sehen, was die Figuren fühlen und denken, sowie auch ihre Situationen wahrnehmen. Bei dieser Erzählperspektive kommt oft die Redeweise des Kommentierens vor. Er kann auch Distanz nehmen, da er eine Handlung aus der Perspektive der Vergangenheit als auch der Gegenwart betrachten und kommentieren kann. Er kennt meistens das Ende einer Geschichte. Wenn er aber aus der Ich-Form berichtet, kann er die Innenwelt anderer Figuren nicht einsehen.

Bei der personalen Erzählperspektive betrachtet der Erzähler die Welt aus der Perspektive einer der Figuren. Es ist möglich, dass man so eine Perspektive an mehrere Figuren anwendet, wobei man dann von multiperspektivischem Erzählen spricht. Man benutzt dabei die Beschreibung der Außen-, aber auch der Innenwelt. Der Erzähler bedient sich der inneren Perspektive einer Figur und als Redeweise erscheint dabei der innere Monolog. Den Theoretikern nach erscheint so eine Ausdrucksform als Ich-Rede und im Präsens. Man beschreibt die Gefühle, Gedanken und Träume einer Figur aus der Ich-Perspektive. Ähnlich dem inneren Monolog ist die erlebte Rede. Sie erscheint im Präteritum in der Er-Form und stellt den Gedankenstrom der Figur in einer objektiven Form dar.

Die neutrale Erzählperspektive stellt die Handlung aus einer Distanz dar. Dabei weiß man weniger, als es die Figuren wissen. Sie wird durch eine Wiedergabe des Dialogs mithilfe der Redeweisen des Berichts oder der Beschreibung charakterisiert. Es wird keine Innen-, sondern nur eine Außensicht dargestellt.

Obwohl man mehrere Erzählperspektiven unterscheidet, bedeutet das noch lange nicht, dass sich der Autor nur einer bedient bzw. sich für eine entscheidet und alle anderen ausschließt. „Man kann sagen, daß innerhalb größerer Textabschnitte meist verschiedene Erzählsituationen begegnen, d.h. nur selten hält ein Autor konsequent an einer Erzählsituation fest; aber es ist auch nicht zu leugnen, daß oft die eine oder die andere im Vordergrund steht“ (Gutzen, Oellers, Petersen 1976, S. 19).

2.4.2. Erzählperspektiven im Film

McFarlane (1996) unterscheidet im Film folgende Erzählperspektiven (S. 15 – 19).

1. Der Ich-Erzähler

Die Unterschiede zwischen der Narration in der ich-Form im Film und im Roman sind gering. Dabei geht es in beiden Medien um eine Narration, die seitens der Person, die entweder ein aktiver Teil der Handlung ist oder die nicht in die Handlung einbezogen ist, durchgeführt wird.

(a) *The subjective cinema*

Bei dieser Erzählart geht es um eine Subjektivität des Erzählers. Dabei handelt es sich darum, was die Personen sehen und wie sie etwas erleben. Der Kamera im Film fällt es leicht, den physischen Standpunkt der Figur zu wechseln, während das bei der psychologischen Darstellung einer Figur eine schwerere Aufgabe ist.

(b) *Oral narration (Voice-Over)*

In diesem Fall kann man die Stimme eines Erzählers hören, der nicht zur Handlung gehört. Man bekommt im Unterschied zur Subjektivität des ersten Typus in diesem Fall nicht das Gefühl, dass die Rede durch die Gefühle und Erfahrungen einer in die Handlung einbezogene Person filtriert wird. Hier *sieht* man alles, was die Kamera sieht. Man hat nicht das Gefühl, dass die Handlung durch die Perspektive oder Gedanken der Figur filtriert wird. Dabei unterscheidet man zwei Typen von Voice-Over – bei Einem ist der Sprecher eher durch die Ereignisse beeinflusst und bei dem Anderen geht es um einen Kommentator der Ereignisse einer Figur.

2. Der allwissende Erzähler

So eine Narration kann durch direkte Sprache oder narrative Prosa realisiert werden. Die narrative Prosa ist die, die der direkten Sprache übergeordnet ist und uns durch die direkte Sprache führt. Der Hauptvorteil der narrativen Prosa ist, dass sie alles weiß und man kann mit ihrer Hilfe dazwischen unterscheiden, was die Figuren sagen und was echt geschieht bzw. was uns durch die direkte Sprache mitgeteilt wird und es damit vergleichen, was wir sehen. Dazu gehört die Regie, auch Inszenierung oder *Mise en scène* genannt. Wie oben bereits angesprochen, zur *Mise en scène* gehören die Sprache, die Bild- und Farbkomposition, Masken, Kostüme, Gesten und Geräusche. Man kann aber nicht sagen, dass die Kamera dabei den allwissenden Erzähler ersetzt. Der Kameramann, der mit der Kamera umgeht, befindet sich außerhalb der Handlung und der Szene, während der allwissende Erzähler offensichtlich ein Teil des Romans ist.

3. Das begrenzte Bewusstsein

Weil der allwissende Erzähler als auch der Ich-Erzähler in das Filmmedium unübersetzbar sind, findet man eine Alternative im Modus des *begrenzten Bewusstseins*. Bei den beiden Erzähltypen, die für das Medium des Buches typischer sind, hat man ständig das Gefühl, dass es mehr gibt, als es der Zuschauer weiß. Das ist aus dem Grund, weil dieses Medium eher an die Schilderung der Vergangenheit gerichtet ist, während man beim Film das Gefühl hat, dass die Ereignisse jetzt und unmittelbar geschehen. So eine Erzählart im Film entspricht meistens der Erzählart in der ersten oder dritten Person im Roman. Das kann im Film so aussehen, dass die Kamera ein bisschen über die Schulter der Figur aufnimmt, sodass man die Szene aus der Perspektive der Figur beobachtet, aber auch eine breitere Szene, die noch etwas außer der Figur zeigt.

2.5. Filmtön

Geräusche, Sprache und Musik gehören der grundlegenden Aufteilung der Tonerscheinung im Film. Weis und Belton (1985) sagen, zu den akustischen Grundlagen des Filmtöns gehören die Lautstärke, die Tonhöhe und das Timbre. Die Geräusche werden selektiert und kombiniert bzw. montiert, um gewissen Einfluss auszuwirken. Die aber für diese Arbeit wichtigste Einteilung bezieht sich darauf, wie die Filmgeräusche dem Film neue Dimensionen zuteilen: der Rhythmus, die Treue, der Raum und die Zeit.

Der Rhythmus umfasst die Abwechslung der schwächeren und stärkeren Elemente – des Editierens, der Einstellungsgrößen, der Stimme, der Musik und der Soundeffekte. Der Rhythmus des Tones erzeugt zusammen mit dem Bild einen bestimmten Effekt. Ob etwas treu oder untreu erscheint, hängt davon ab, ob Geräusche dem Gesehenen entsprechen. Der Filmemacher kann die Geräusche so montieren, dass sie entweder den Erwartungen der Zuschauer entsprechen oder nicht.

Abhängig davon, woher der Ton kommt, wird auch entschieden, ob die Geräusche als diegetisch oder extradiegetisch klassifiziert werden. Diegetische Geräusche sind jene Geräusche, die von einer Figur oder einem Objekt der Handlung kommen (Dialoge, Lärm oder Musik, die von den Instrumenten kommt). Interne diegetische Geräusche sind diese, die

die Gedanken einer Figur darstellen. Externe diegetische Geräusche haben ihren Ursprung in der Szene. Extradiegetische Geräusche haben ihren Ursprung nicht in der Handlung. Zu solchen Geräuschen gehört z. B. Musik, die nicht aus der Handlung hervorgeht, sondern nur der Handlung folgt, aber auch die Stimme des allwissenden Erzählers, der den Zuschauer informiert, aber nicht zur Handlung gehört. Interne diegetische und extradiegetische Geräusche werden oft *sound over* genannt, da sie nicht aus dem realen Raum der Szene stammen.

Bilder und Geräusche spielen eine große Rolle bei der Darstellung der erzählten Zeit. Abhängig davon, ob Bild und Geräusche simultan oder nicht simultan gezeigt werden, wird auch die Zeit unterschiedlich wahrgenommen. Um diesem Abschnitt weiter folgen zu können, muss man die Begriffe *flashforward* und *flashback* definieren. Dem Kieler Filmlexikon nach ist das *flashforward* (dt. die Vorausblende) ein in der gegenüber der aktuellen Handlung noch zukünftiges Ereignis, das in den Ablauf der Erzählung eingefügt wird. Das *flashback* (dt. die Rückblende) ist ein Filmsegment, das Ereignisse zeigt, die zeitlich vor der Handlungsgegenwart liegen. Wenn der Ton zusammen mit dem Bild kommt, spricht man vom simultanen Ton. Wenn das nicht der Fall ist – wenn der Ton vor oder nach dem Bild kommt, ist das ein nicht-simultaner Ton. Wenn der Ton vor dem Bild kommt, geht es um die Rückblende des Geräusches, die Vorausblende der Bilder (externes diegetisches Geräusch) oder die Erinnerungen (internes diegetisches Geräusch). Falls der Ton zusammen mit dem Bild erscheint, handelt es sich um einen Dialog, Musikeffekte (externes diegetisches Geräusch) oder die Gedanken einer Figur (internes diegetisches Geräusch). Wenn das Geräusch nach dem Bild kommt, spricht man von der Vorausblende des Geräusches, Rückblende der Bilder mit Geräuschen, die noch dauern, einer Figur, die über vergangene Ereignisse erzählt (externes diegetisches Geräusch) oder den Zukunftsvorstellungen einer Figur (internes diegetisches Geräusch). Extradiegetische Geräusche haben meistens keinen Einfluss oder keine Verbindung mit der Zeit. Solche Geräusche kommen aber zusammen mit den vorher erwähnten kulturellen Codes vor und können daher einen Einfluss auf unsere Wahrnehmung der Zeit haben – die Musik kann für eine bestimmte Epoche charakteristisch oder darstellend sein und so den Zuschauer dazu bringen, dass es um eine konkrete Epoche geht.

3. Untersuchung des Medienwechsels am Beispiel *Der Vorleser* und *The Reader*

In diesem Teil der Arbeit wurde versucht, die oben genannte theoretische Grundlage am Beispiel des Romans und des Filmes darzustellen. Zuerst werden Bernhard Schlink und Stephen Daldry kurz dargestellt. Danach folgt die Zusammenfassung des Romans. Nachdem die Rezeption beider Werke gezeigt wird, beschäftigt sich dieser Teil mit den Handlungsunterschieden aufgrund der kardinalen Funktionen und Katalysatoren. Dem folgt auch die Darstellung der kinematographischen Codes, die das im Roman Erzählte kompensieren. Die personale Erzählperspektive mit Elementen des allwissenden Erzählers, zusammen mit der Unzuverlässigkeit des Erzählers, werden im nächsten Teil dargestellt. Danach wird es um die Zeitdarstellung gehen. Da der innere Monolog im Roman eine wichtige Rolle spielt, wird er kurz dargestellt und danach auch ein Versuch der Analyse des gleichen im Film.

3.1. Der Vorleser

Der Roman wurde von Bernhard Schlink geschrieben und der Film von Stephen Daldry gedreht. Die folgenden Abschnitte beschäftigen sich mit den Biografien beider Autoren und geben eine Zusammenfassung der Romanhandlung.

3.1.1. Bernhard Schlink

Bernhard Schlink wurde 1944 in Bielefeld geboren. Sein Vater war Professor für Theologie in Heidelberg und Schlink wuchs in einer religiösen Familie auf (vgl. Krause, 2011). Er studierte Rechtswissenschaften in Heidelberg und Berlin, und 1975 erhielt er den akademischen Titel des Doktors der Rechtswissenschaften. Seit 1992 ist er als Professor an der Berliner Humboldt-Universität tätig, wie an einigen anderen Universitäten (vgl. Möckel 2004, S.8). Seit 1988 ist er auch Richter des Verfassungsgerichtshofes (vgl. Feuchert, Hoffman 2006, S. 53). Möckel erläutert, dass sein Beruf als Jurist einen großen Einfluss auf seine Texte hatte, was man auch daran bemerken kann, dass mehrere seiner Hauptfiguren von Beruf Juristen sind. Außer der Berufe der Figuren sind die juristischen Einflüsse auf seine Werke auch an der Thematik und der Erzählweise sichtbar, was er auch in einem Interview

für die Welt zugibt. *Ich schreibe auch als Jurist gern und versuche auch als Jurist, klar und schön zu schreiben. Beides ergänzt sich auch sonst* (Krause, 1999). Auch an einigen Titeln der Bücher kann man erkennen, dass die juristische Thematik auf ihn einen Einfluss hatte, z.B. *Selbs Justiz* (1987), *Selbs Betrug* (1992) und *Selbs Mord* (2001), die gemeinsam die Trilogie über einen Detektiv bilden. Dabei kombiniert er die Krimithematik auch mit den Elementen der deutschen Vergangenheit, darunter meistens die NS-Zeit, den Holocaust, das Verhältnis zwischen dem Westen und dem Osten, und das der Juden und der Deutschen (vgl. Donahue 2004, S. 465 zitiert nach Mall Grob 2001). Die ersten seiner Romane waren dem Genre nach Kriminalromane, und obwohl das im *Vorleser* nicht das zentrale Thema ist, kann man die geheimnisvolle Stimmung im Roman trotzdem spüren. Außer dem Beruf, der sein Schreiben geprägt hat, übten auch die Studentenbewegungen, durch die die Studenten mit der NS-Vergangenheit ihrer Eltern konfrontiert waren, einen Einfluss auf seine Werke aus, was auch im *Vorleser* erkennbar ist. Das Kombinieren des Opfers und Täters in einer Figur ist ihm auch nicht fremd. Außer Hanna Schmitz, die den Leser verwirrt, indem sie als eine NS-Verbrecherin viele Übeltaten begeht und gleichzeitig nicht schreiben und lesen kann, kämpft auch die Hauptfigur der Trilogie, Gerhard Selb, mit den Verbrechen, die er in seiner Vergangenheit begangen hat (vgl. Feuchert, Hofmann 2006, S. 58).

Mit dem *Vorleser* ist Bernhard Schlink ein Bestseller gelungen. Die Filmemacher entscheiden sich bei der Verfilmung nicht für jedes Buch, jeden Roman, um ihn zu verfilmen. Sie richten sich nach dem Erfolg des literarischen Werkes bzw. sie suchen sich Bestseller aus, die verfilmbar sind. „[...] since the inception of the Academy Awards in 1927-8, 'more than three-fourths of the awards for „best picture“ have gone to adaptations [...] [and that] the all-time-box-office successes favour novels even more“ (McFarlane 1996, S. 8). Der Begriff *Bestseller* erschien zuerst in den USA 1895 und in Deutschland erst 1927. Ein Bestseller ist, Fischer nach, „ein belletristisches Werk oder ein Werk der populären Sachliteratur, das einen vergleichsweise weit überdurchschnittlichen Verkaufserfolg innerhalb eines begrenzten Zeitraums und eines bestimmten Absatzgebietes erzielt“ (Fischer 1999, S. 764). Er spricht da von einer Auflage von 100.000 Exemplaren, die meist in den ersten Monaten nach der Erscheinung verkauft werden müssen. Fischer nennt auch ein paar Faktoren, die entscheiden, ob ein Buch zu einem Bestseller wird. *Der Bestsellerautor* ist der erste Faktor, den er nennt – schon der Name des Autors kann helfen, ein literarisches Werk zu einem Bestseller zu machen. Zu *textinternen Faktoren* gehören Begriffe wie Genre, Gattung, Themenbereich, Aktualität, Handlungsmuster und Sprachgestaltung. Es gibt keine Formel, um einen Bestseller zu erstellen – bei Bestsellern gibt es keine Schemata, die sich wiederholen. Bemerkbar ist

aber, dass in unterschiedlichen Epochen spezifische Gattungen (z.B. historischer Roman, Zeit- oder Gesellschaftsroman) zu Bestsellern werden und dass man – wegen des internationalen Erfolges – auf eingeschränkte Kulturräume verzichtet. Lesbarkeit, Polarisierung und ein Happy End sind auch Merkmale der meisten Bestseller. Zum Erfolg trägt auch der Einfluss auf den Markt bei bzw. *die Bestsellerkampagne* bei. Wann das Buch veröffentlicht wird, wie viel es kostet, Veranstaltung von Gewinnspielen, literaturkritische Rezeption bzw. Rezensionen, Interviews mit dem Autor und Lesetourneen sind nur einige Faktoren, die dazu gehören. Preisverleihungen und Skandale sind aber schwer zu beeinflussen. Unter *Rezeptionsaspekte* meint man an die Bestätigung der Urteile und Meinungen des Publikums bzw. die Literatur dient zur Befriedigung der Konsumentenbedürfnisse, was auch zu einer der Hauptrollen der Massenmedien gehört (Fischer 1999).

3.1.2. Stephen Daldry

Stephen Daldry wurde 1960 in Dorset, England, geboren. Er studierte englische Literatur und beschäftigte sich mit dem Theater an seiner Universität in Sheffield. In den 80er arbeitete er als Artdirector in Sheffield. Interessant ist es, dass er schon 1992 seine erste Adaptation produzierte – er adaptiert das Drama *An Inspector Calls* für das Theater, wofür er auch den *Laurence Olivier Award* erhielt. Später spielte man das Stück auch am Broadway, was ihm den *Tony Award* brachte. Einer der ersten größeren Filme, der auch ein Drama ist, ist *Billy Elliot* – ein Film über einen Jungen, der Ballett tanzen will. Schon dann beschäftigte er sich mit Dramen mit einer Thematik, die das Publikum intrigierte. Er verdiente mit diesem Film auch drei Oskar-Nominierungen. *The Hours* (2002) ist ein Drama von Michael Cunningham, das von Daldry in einen Film adaptiert wurde und für den er auch eine Oskar-Nominierung verdient hat. 2005 hat er das gleiche Werk in ein Theaterstück adaptiert. 2008 erschien der Film *The Reader*, was ihm auch mehrere Oskar-Nominierungen brachte, wobei es zu erwähnen ist, dass Kate Winslet (für die Rolle von Hanna Schmitz) den Oskar für die Hauptrolle gewann. 2011 adaptiert er auch den Roman *Extremely Loud and Incredibly Close* in einen Film, was auch für mehrere Preise nominiert wurde und einige auch gewann (vgl. Pallardy 2011).

3.1.3. Inhalt des Romans

„Es beginnt als heimliche Romanze zwischen einem 15jährigen Gymnasiasten und einer reifen, 20 Jahre älteren Frau, entwickelt sich in der Mitte zum politischen Gerichtsroman und steigert sich dann zu einem psychologischen Drama über Schuld und Verhängnis“ (Fuld 1995).

Der Vorleser ist ein Roman in drei Akten, entstanden im Jahr 1995, der das Leben Michael Bergs, eines 15-jährigen Schülers, und sein Verhältnis zu Hanna Schmitz, einer älteren Straßenbahnschaffnerin, beschreibt. Dabei werden die Themen der Schuld, des Holocausts, der NS-Zeit und der Liebe behandelt. Die beiden lernen sich kennen, als Michael in der Öffentlichkeit schlecht wird und ihm eine fremde Frau hilft, die eigentlich Hanna Schmitz ist. Sie brachte ihn zu ihrem Haus, wusch ihn und half ihm, nach Hause zu kommen. Nachdem ihn seine Mutter dazu zwingt, Hanna einen Blumenstrauß zu kaufen und sich bei ihr auf diese Weise zu bedanken, geht er zu ihrem Haus und beobachtet sie, während sie sich umzieht, obwohl er sich am Anfang dagegen wehrt. Als er merkte, dass sie seinen Blick erkennt, rennt er weg und fühlt sich deswegen schlecht, weil er sich wie ein Kind benommen hat. Bis zu diesem Moment hat er noch nie eine nackte Frau gesehen, was ihn so verzauberte, dass er in den nächsten paar Tagen über sie fantasiert. Das war der erste Schritt aus der Kindheit in das Erwachsensein und davor war er ganz unschuldig, weswegen er Schuld fühlt. Es sorgte ihn, was dazu seine Mutter und der Pfarrer sagen würden.

„Ich wachte jeden Morgen mit schlechtem Gewissen auf, manchmal mit feuchter oder fleckiger Schlafanzughose [...] Ich wußte, die Mutter, der Pfarrer, der mich als Konfirmanden unterwiesen hatte und den ich verehrte, und die große Schwester, der ich die Geheimnisse meiner Kindheit anvertraut hatte, würden mich zwar nicht schelten. Aber sie würden mich in einer liebevollen, besorgten Weise ermahnen, die schlimmer als Schelte war. Besonders unrecht war, daß ich die Bilder und Szenen, wenn ich sie nicht passiv träumte, aktiv phantasierte“ (Schlink 1995, S. 20).

Der Rest des ersten Aktes folgt diesem Rhythmus – sein Erwachsensein durch die Beziehung mit Hanna, die ihn in diese Welt einführt, und ihn durch ihr Verhalten immer konfuser macht. Sie unternehmen Ausflüge und er fühlt sich von ihr immer wieder zurückgelassen oder enttäuscht. Sie teilt mit ihm keine Details aus ihrem Leben und nennt ihn *Jungchen*. Aber nicht nur sie benimmt sich rücksichtslos zu ihm, sondern er macht das Gleiche mit ihr, indem er sie verleugnet. Er erzählt seinen Freunden nicht von ihr und fühlt sich wegen der Beziehung mit ihr erwachsener. Trotz dieses Gefühls ist es dem Leser klar,

dass er noch immer wie ein Kind nachdenkt. Obwohl sie ihn ab und zu ablehnt und ihn konfus macht, gibt er immer wieder seine Fehler zu, obwohl er sie nicht begangen hat. „Ich hatte nach kurzem Kampf kapituliert, als sie drohte, mich zurückzuweisen, sich mir zu entziehen. In den kommenden Wochen habe ich nicht einmal kurz gekämpft. Wenn sie drohte, habe ich sofort bedingungslos kapituliert“ (Schlink 1995, S. 50). Mit der Zeit verlangt sie von ihm, dass er ihr Bücher vorliest, und obwohl Michael nicht versteht, warum er das machen muss, macht das den beiden Spaß. Außer der Momente, wenn er ihr Bücher vorliest, kann man erkennen, dass sie Analphabetin ist, als er ihr eine Nachricht auf einem Blatt Papier hinterließ. Er sagt, dass er Frühstück holen geht. Als er zurückkommt, ist sie wütend auf ihn, weil sie denkt, dass er sie verlassen hat und, um ihre Unfähigkeit zu Lesen und Schreiben zu verstecken, schmeißt sie seine Notiz weg. Das letzte Mal, als er sie vor dem Gericht sah, traf er sie am Schwimmbad, begrüßte sie aber nicht. Nachdem er nach ein paar Tagen zu ihrer Wohnung kommt, Hanna auf den Treppen wartet, aber sie nicht kommt, ruft er die Straßenbahngesellschaft an, geht zur Polizei und kontaktiert den Eigentümer ihres Hauses. Danach wird ihm klar, dass sie die Stadt verlassen hat und sich aus dem Einwohnermeldeamt abmeldete.

Im zweiten Akt wird der Teil von Michaels Leben ohne Hanna gezeigt und auch ihr Wiedertreffen. Nachdem Hanna verschwunden ist, schrieb er das Studium der Rechtswissenschaften ein und brauchte einige Zeit, bis er sich an das Leben ohne Hanna angewöhnte. Er nahm an einem KZ-Seminar teil, wo sich die Studenten mit den Prozessen gegen die ehemaligen NS-Verbrechen beschäftigten. In diesem Seminar, im Gerichtssaal, erkannte er Hanna und wollte keinen Tag dieses Prozesses verpassen. Er wusste nicht, dass Hanna Aufseherin in einem KZ-Lager war und, dass ihr die Schuld für den Tod mehrerer Frauen vorgeworfen wird. Dabei denkt er auch ständig darüber, was für einen Einfluss die ehemaligen Verbrechen auf das Leben seiner Generation haben. Was Hannas Fall angeht, fühlt er sich wie betäubt, aber fängt mit der Zeit an, daran zu denken, ob er sich in den Prozess einmischen möchte, weil er sie von früher kennt. Das will er niemandem zugeben. Teilweise fühlt er sich auch schuldig, weil er sie geliebt hat. Er rechtfertigt sie und nennt gute und moralische Gründe dafür, was sie tat. Hanna ist am Anfang des Prozesses sehr kämpferisch gesinnt, was mit der Zeit wegen ihres Stolzes und des Analphabetismus, den sie nicht zugeben möchte, immer schwächer ausgeprägt ist, weswegen sie am Ende ins Gefängnis geht. Andere Angeklagte erkennen, dass sie Hanna beschuldigen und dabei sich selbst retten können, was sie auch machen. Ihre Unfähigkeit zu Schreiben und Lesen kostete sie vielleicht ihre Freiheit. Als die Anderen sagten, dass Hanna den falschen Bericht vom Tod der Frauen

erstattet hat, die im Feuer starben, will der Richter einen Sachverständigen bringen, um ihre Schrift mit der im Bericht zu vergleichen. Um ihren Stolz zu erhalten, lehnt sie es ab, den Bericht zu unterschreiben und gibt es zu, dass sie den Bericht geschrieben hat. „Hanna hörte zu und setzte ein paarmal an, etwas zu sagen oder zu fragen, war zunehmend alarmiert. Dann sagte sie: Sie brauchen keinen Sachverständigen holen. Ich gebe zu, daß ich den Bericht geschrieben habe“ (Schlink 1995, S. 124). Michael findet auch heraus, dass sie die Mädchen genauso wie ihn dazu gezwungen hat, ihr Bücher vorzulesen, was ihn kränkt. In diesem Akt fährt er auch zu einem Konzentrationslager, um sich Hannas Situation und die Leiden der ermordeten Frauen leichter vorzustellen. Hanna bekommt lebenslänglich und andere Angeklagten Freiheitsstrafen.

Im dritten und ebenso dem letzten Akt wird Michaels Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit und Hannas Analphabetismus dargestellt. In der Zwischenzeit hat Michael geheiratet, eine Tochter bekommen und ließ sich scheiden. Er arbeitete im Referendariat und erinnerte sich immer wieder an Hanna. Als er herausfand, in welchem Gefängnis sie stationiert war, fing er an, ihr Kassetten mit seinen Aufnahmen der Bücher zu schicken. Dabei gab er keine persönlichen Eindrücke, sondern las ihr nur Werke vor. Nach vier Jahren im Gefängnis fängt sie auch an, ihm Briefe zu schreiben, weswegen er auf sie sehr stolz war. „Jungchen, die letzte Geschichte war besonders schön. Danke. Hanna“ (Schlink 1995, S. 177). Obwohl Michael wusste, dass Hanna schon zu lesen gelernt hat, schickte er ihr weiter diese Kassetten, weil das die einzige Art war, mit ihr zu kommunizieren. Weil Hanna nach achtzehn Jahren Haft aus dem Gefängnis freigelassen wird, sendet die Leiterin des Gefängnisses einen Brief an Michael, um ihr in der äußeren Welt mit der Wohnung und einem Job zu helfen. Er dachte, dass ein Wiedertreffen ihre durch den Kassettenaustausch entstandene Beziehung zerstören würde, und besucht sie deswegen erst ein Jahr nach dem Brief. Als er sie sah, wunderte er sich über ihr Aussehen und Geruch, der gar nicht dem ähnlich war, wie er sich an sie erinnert. „Ich saß neben Hanna und roch eine alte Frau. Ich weiß nicht, was diesen Geruch ausmacht, den ich von Großmüttern und alten Tanten kenne und der in Altersheimen in den Zimmern und Fluren hängt wie ein Fluch“ (Schlink 1995, S. 186).

Obwohl er sich über den Besuch freute, „sie fühlte sich nicht richtig an“ (Schlink 1995, S. 188). Den Tag, an dem sie freigelassen werden sollte und er sie abholen wollte, erhängt sie sich. Er erfährt, dass sie im Gefängnis sehr ansehenswert war und sich sehr gut benahm, aber mit der Zeit viel zu essen anfang, nicht mehr so sauber war und auch nicht mehr das große Ansehen anderer Gefangenen genoss. Sie forschte sehr viel über den Holocaust und die

Konzentrationslager. Sie hinterließ ihm auch ihren letzten Wunsch, nach dem er das Geld, das sie gespendet hat, einer von der zwei überlebenden Frauen übergeben soll. Michael fährt nach New York, um ihr diesen Wunsch zu erfüllen, wobei die überlebende Frau keine Absolution an Hanna geben will, behält aber die Dose, in der das Geld steckte. Sie entscheiden, dass man dieses Geld an eine jüdische Organisation für den Kampf gegen Analphabetismus geben soll.

3.2. Rezeption des Romans und des Films

Der Roman und der Film wurden unterschiedlich wahrgenommen, da sie auch in der unterschiedlichen Zeit veröffentlicht wurden und auch nicht vom gleichen Publikum konsumiert waren.

3.2.1. Rezeption des Romans

„Die alten Juden, aus Deutschland vertrieben und dem Holocaust entkommen, denen ich bei Lesungen in Amerika immer wieder begegnet bin, wussten, dass Menschen keine Monster sein müssen, um monströse Taten zu begehen. [...] Sie fühlten sich durch das, was ich geschrieben hatte, nicht verletzt“ (Schlink 2011, S. 34).

Der folgende Abschnitt zur Rezeption des Vorlesers folgt Heuchert und Hoffman 2006. Die Rezeption des Vorlesers kann man in zwei Phasen einteilen. Die erste erfolgte gleich nach der Veröffentlichung des Romans, 1995, und die zweite sieben Jahre später. In der ersten Welle der Kritiken wurde Schlink gelobt – seine Sprache, die mehr als präzise beschrieben wird, die einfache Erzählweise und auch die Zentralfigur der negativen Kritiken, Hanna Schmitz, die weder dämonisiert, noch sympathisiert erscheint.

Wenn man sich die Zahlen und Rezensionen mehrerer Journalisten und Kolumnisten anschaut, kann man leicht feststellen, dass Schlinks Roman einer der wenigen deutschen Romane ist, der einen großen internationalen Erfolg hatte. Seinen Erfolg vergleicht man mit dem *Parfum* von Patrick Süskind. „You have to go back to Patrick Süskind's 1985 novel, *Perfume*, for a comparable German international best-seller, and to the likes of Nobel laureates Günter Grass and Heinrich Böll in the 60s for German novels that have prompted such detailed critical scrutiny“ (Wroe 2002). Dabei erwähnt man immer wieder seinen Besuch

bei der bekannten amerikanischen Talkshow, *The Oprah Winfrey Show*, der ihm wegen des Ruhms der Show noch mehr Leser versicherte. Der Roman wurde in mehr als 35 Sprachen übersetzt, in Deutschland in mehr als 500,000 Exemplare und in den USA in mehr als 750,000 Stücke verkauft.

Das Werk wurde aber nicht nur von positiven Kritiken geprägt, sondern auch von Angriffen, weil sich Schlink einigen Kritikern nach nicht angemessen mit der NS-Zeit beschäftigte. Heuchert und Hofmann nach sind das die Kritiken, die sieben Jahre später erschienen sind. Die Kritiker, deren Namen meistens erscheinen, sind: Willi Winkler, Gabriel Josipovici und Jeremy Adler. Willi Winkler schrieb 2002 eine Kritik in der Süddeutschen Zeitung, in der er das Buch als „Holo-Kitsch“ und „abscheulich“ beschreibt (Hage 2002 zitiert nach Willi Winkler 2002). Andere beschäftigten sich auch mit dem psychologischen Stoff des Buches. Johnson und Finlay besagen, dass die Unfähigkeit zu schreiben und lesen einen dabei nicht stören könnten, moralisch zu handeln. Sie behaupten auch, dass Hannas Benehmen nicht mit dem Verhalten einer an Analphabetismus leidenden Person übereinstimmt (vgl. Niven 2003, S. 382 zitiert nach Sally Johnson und Frank Finlay 2001). Dagegen wehrt sich Schlink in einem Interview an die *Frankfurter Allgemeine*.

„Es gibt eine ganze Reihe krasser Fehldeutungen. Als würde ich meinen, weil Hanna Schmitz Analphabetin ist, sei sie nicht schuldig. Als würde ich meinen, wenn man nur gebildet ist, sei man auch moralisch. Als würde ich meinen, indem Hanna Schmitz zu lesen gelernt hat, habe sie ihre Schuld begriffen und sei geläutert“ (Kilb 2009).

Adler hält es für unglaublich, dass das Werk so gut in der Welt rezipiert wurde und dass sich die Menschheit ein Bild von der NS-Vergangenheit aufgrund dieses Romans machen wird (vgl. Nora 2009). Man wirft ihm auch vor, dass durch den Erzähler Schlinks eigene Gedanken dargestellt werden, weswegen das Werk seinem Willen und nicht der Logik folgt, was an der schlechten kausalen Handlungsfolge sichtbar ist – z.B. es ist nicht möglich, dass Hanna wegen dem Analphabetismus solche Untaten begeht bzw. überhaupt zu so einem Posten kommt (vgl. Niven 2003, S. 382).

Man greift Schlink nicht nur wegen der Handlung, sondern auch wegen seines Sprachstils an. Dabei wirft man ihm meistens vor, dass er vom Beruf Jurist ist und kein Schriftsteller, weswegen seine Art des Erzählens und seine Figuren nicht gut realisiert sind.

Dass Schlink in dem Roman den Generationskonflikt zeigen wollte und besonders den seiner Generation, die mit den Verbrechen der Generation seiner Eltern kämpfen musste,

erwähnt er immer wieder in zahlreichen Interviews. Sein Roman wurde von einigen Kritikern als *Nazi-Pornografie* und *freakishness* gekennzeichnet, was er auch zu erklären versucht.

„Bei Cynthia Ozick und anderen, die den Roman mit ähnlicher Tendenz kritisiert haben, gab es das grundlegende Missverständnis, ich hätte einen Holocaust-Roman geschrieben. Ich habe keinen Holocaust - Roman geschrieben. Ich habe etwas völlig anderes geschrieben, einen Roman darüber, wie die zweite Generation mit dem fertig oder auch nicht fertig wird, was ihr in der ersten Generation an Vergangenheit begegnet“ (David 2014).

Das Unfassbarste im Werk und was man ihm auch meistens vorgeworfen hat, ist Hanna Schmitz, die man üblicherweise als ein ehemaliges Mitglied der Nationalsozialisten und eine schlechte Person betrachten würde, aber Schlink sie zu einem Opfer machte. Er erteilt ihr die Unmöglichkeit des Schreibens und Lesens, was in Menschen das Gefühl des Mitleids erweckt. „Der Roman evoziert wenn nicht Mitleid, so doch Mitgefühl mit der Hanna Schmitz. Das ist die Perspektive von Michael Berg, des immer schon frühreifen Ich-Erzählers“ (Blanke 1996, S. 394). Dabei fängt sie an, im Gefängnis Bücher über den Holocaust zu lesen und auch Klassiker aus der Weltliteratur zu lesen, weswegen der Leser zu glauben anfängt, dass sie ihre Taten bereut, ein neuer Mensch ist und endlich, dass sie das von ihren Untaten befreit.

„Die Provokation des Buches liegt in dem positiven Blickwinkel, aus dem Hanna, ein Mensch, den die Zeitungen damals als Monster bezeichnet hätten, beschrieben wird. Dazu führt der Analphabetismus. Er steht zwar nicht in direktem Zusammenhang mit ihren Verbrechen im Dritten Reich, aber er macht sie selbst zu einem Opfer und gibt zu Spekulationen über die Motivation Hannas Anlass. Ihr ganzes Leben war vom Versuch geprägt, ihre Behinderung zu verbergen, das macht sie zu einer ängstlichen, unbewussten, Peinigungen der Umwelt hilflos ausgesetzten Person. Auch die Liebesgeschichte dient bei Schlink vor allem dazu, Hanna positiv zeichnen zu können“ (Michalzik 1995).

Donahue (2012) erläutert auch die Tatsache, dass Hanna nirgendwo im Roman explizit als Übeltäterin gezeigt wird. Dabei werden alle anderen als schuldig betrachtet, nur sie wird immer wieder rechtfertigt, weswegen man den Eindruck bekommt, dass sie das Opfer ist.

“All along the way [...] she is herself the principal victim, unfailingly placed in the company of others who had much more decision making authority and making far greater freedom of action. Her „guilt“ is never specified and to some extent placed in direct doubt” (Donahue 2012, S. 250).

Während der Filmproduktion konsultierte sich Stephen Daldry mit Bernhard Schlink, der sagt, dass einige seiner Meinungen respektiert wurden und demnach auch im Film sichtbar sind, während andere Wünsche und Ideen aber nicht erfüllt wurden, wogegen sich

Schlink auch nicht wehrt. „Stephen Daldry, David Hare und ich haben viel miteinander geredet. Manchmal wurden meine Anregungen aufgegriffen und manchmal nicht – so geht das eben. Es waren gute Gespräche“ (Lorenz 2009). Bei der Frage, ob sich Schlink so seinen Film vorgestelltte, wie es Daldry realisierte, ist sich der Schriftsteller der Adaptationstypen und der Unmöglichkeit, all die Vorstellungen der Leser zu erfüllen, bewusst.

„Ich habe mir den Film nicht vorgestellt. Ich habe meine eigenen Bilder von den Personen und Szenen meines Buchs, und der Film kann nicht meine Bilder reproduzieren. Aber der Autor, der erwartet, der Film werde seine Bilder reproduzieren, darf die Rechte nicht verkaufen. Er kann nur erwarten, dass ein guter Regisseur für die Geschichte und das Thema des Buchs gute neue Bilder findet“ (Lorenz 2009).

3.2.2. Rezeption des Films

Der Vorleser (The Reader) ist eine Filmadaptation des gleichnamigen Romans und ist 2008 erschienen. Der Kinofilm wurde vom britischen Regisseur Stephen Daldry produziert und ist eine deutsch-amerikanische Produktion, die auf Englisch gedreht wurde. Die Hauptrollen spielen David Kross (als junger Michael), Ralph Fiennes (als älterer Michael) und Kate Winslet (als Hanna Schmitz). Das Heidelberg von Schlink wurde in Görlitz, an der deutsch-polnischen Grenze, gedreht (vgl. von Becker 2009).

Der Film ist ein Liebesdrama, das auch Elemente eines Justizdramas (Gerichtsdrama) hat. Kuzina (2000) nennt einige Merkmale des Justizdramas. Es behandelt zeitlose Themata wie Wahrheit und Lüge, Recht und Unrecht, und für diese Arbeit das wichtigste Thema – Schuld und Unschuld. Es beschäftigt sich auch mit kultur- und zeitspezifischen Phänomenen und Problemen, was in diesem Fall die Konfrontation mit den NS-Verbrechen ist. Figuren sind dabei Menschen, die im Gericht Opfer ihrer kriminellen Taten sind, wobei auch ihre Emotionalität und Verwundbarkeit dargestellt werden. Filme dieses Genres dienen nicht nur der Unterhaltung, sondern auch der Erziehung des Publikums – es werden ethische und historische Probleme gezeigt. Juristische Elemente werden simpel dargestellt, sodass es auch Laien verstehen können, wobei zu betonen ist, dass auch die Filmlänge den ganzen komplexen Gerichtsprozess nicht erlaubt. Man soll sich beim Kritisieren solcher Filme auch dessen bewusst sein, dass die Filmemacher solches Genres nicht Juristen sind. Auch wenn sie es sind, ist es nicht gewünscht, dass solche Filme realitätstreu gefilmt werden, da sie meistens mainstreamig sind und das Publikum zufriedenstellen wollen bzw. den Erfolg anstreben. Was die mehreren Genres dieses Dramas angeht, gehört die Adaptation von Daldry zum historischen Justizdrama. Historische Justizdramen erlauben es nicht, „Fehlurteile aus der

Justizgeschichte sowie ungeklärte oder mysteriöse Fälle aus der Kriminalgeschichte in Vergessenheit geraten zu lassen“ (Kuzina 2000, S. 126). Da es bei diesen Dramen ein längeres Zeitfenster gibt, hat das zur Folge, dass es neben den Augenzeugen der verfilmten historischen Ereignisse auch die Historiker gibt, die sich mit diesem Thema befasst haben, also neben dem Subjektiven gibt es noch eine objektive Einschätzung des Beschriebenen.

Gleich wie das Buch wurde der Film mehrmals kritisiert, aber die meisten Kritiker glauben, dass sich der Regisseur an die Struktur der Romans gehalten hat. „Dabei hält sich der Film rigide an Handlung und Struktur der Textvorlage“ (Sander 2009). Dabei erwähnt Sander, dass der Film an gleichen Stellen wie das Buch für skandalös gehalten wird, aber weswegen man sich den Film anschauen muss, ist Kate Winslet, die die Rolle von Hanna Schmitz spielt. Sie bekam für diese Rolle auch den Oscar.

Auch Bradshaw (2009) lobt Kate Winslet, aber kann wie auch die Buchkritiker nicht akzeptieren, dass das Werk als eine Parabel auf die Schuld durch die Assoziation dienen soll, und dass ein so großes Thema so oberflächlich dargestellt wurde. „Under the gloss of high production value, under the sheen of hardback good taste, there is something naive and glib and meretricious“ (Bradshaw 2009).

Auch andere Kritiker glauben, dass man im Film zu wenig Aufmerksamkeit dem Horror der NS-Zeit geschenkt hat, was man aber durch die Szenografie kompensiert hat. „Atmosphärisch dicht wirken dabei die historischen Nachkriegs-Settings, vom vorbeihoppelnden Goggomobil bis zur Straßenbahn mit Holzsitzen, Messinggriffen“ (von Becker 2009). Becker denkt auch, dass die oft nicht explizit ausgedrückte NS-Problematik auch mit Musik und den Bildern des Konzentrationslagers erfolgreich dargestellt wurde.

3.3. Kardinale Funktionen, Katalysatoren und kinematographische Codes

Wenn man die kardinalen Funktionen im Roman und im Film vergleicht, kann man leicht feststellen, dass es im Inhalt der zwei Realisationen vom *Vorleser* fast gar keine Unterschiede gibt. Die kardinalen Funktionen im Roman und Film sind wie folgt in der Tabelle *Kardinale Funktionen im Roman und im Film* genannt.

Kardinale Funktionen im Roman und im Film

Der Roman	Der Film
1. Michael übergibt sich auf der Straße	1. Michael übergibt sich auf der Straße
2. Hanna hilft Michael	2. Hanna hilft Michael
3. Michaels Mutter sagt ihm, er müsse von seinem Taschengeld Hanna einen Blumenstrauß kaufen	3. Michael sagt seiner Mutter, Hanna half ihm und seiner Mutter fragt ihn nach Hannas Adresse
4. Michael geht zu Hanna in die Bahnhofstraße, sieht, wie Hanna sich anzieht und rennt weg	4. Michael geht zu Hanna in die Bahnhofstraße, sieht, wie Hanna sich anzieht und rennt weg
5. Michael kehrt zurück zu ihr und die beiden haben Sex	5. Michael kehrt zurück zu ihr und die beiden haben Sex
6. Hanna fragt ihn, was er in der Schule lernt und er fängt an, ihr vorzulesen	6. Hanna fragt ihn, was er in der Schule lernt und er fängt an, ihr vorzulesen
7. Die beiden machen einen Ausflug	7. Die beiden machen einen Ausflug, wo Hanna die Speisekarte nicht lesen kann.
8. Hanna und Michael streiten, weil Hanna seine hinterlassene Notiz nicht vorlesen kann	8. Hanna bekommt einen anderen Posten und zieht weg
9. Hanna bekommt einen anderen Posten und zieht weg	9. Michael macht Jura und nimmt an einem KZ-Seminar teil
10. Michael macht Jura und nimmt an einem KZ-Seminar teil	10. Man erfährt, Hanna ging zur SS und ließ die Frauen in der Kirche verbrennen
11. Man erfährt, Hanna ging zur SS und ließ die Frauen in der Kirche verbrennen	11. Die Überlebende sagt, Hanna war eine der Aufseherinnen im KZ
12. Hanna will und kann den Bericht nicht unterschreiben	12. Hanna will und kann den Bericht nicht unterschreiben
13. Michael wird es klar, sie kann nicht lesen und schreiben	13. Michael wird es klar, sie kann nicht lesen und schreiben
14. Michael ging nicht zu Hanna, um mit ihr zu reden	14. Michael ging nicht zu Hanna, um mit ihr zu reden
15. Hanna ist schuldig	15. Hanna ist schuldig
16. Michael verliebt sich, heiratet, bekommt eine Tochter und lässt sich scheiden	16. Michael lässt sich von seiner Frau trennen

17. Michael nimmt die Bücher auf und schickt sie an Hanna	17. Michael nimmt die Bücher auf und schickt sie an Hanna
18. Michael bekommt einen Brief von Hanna zurück	18. Hanna lernt zu schreiben und schreibt ihm zurück
19. Michael bekommt einen Brief von der Leiterin des Gefängnisses, um Hanna zu besuchen	19. Michael bekommt einen Anruf von der Leiterin des Gefängnisses, um Hanna zu besuchen
20. Michael besucht nicht Hanna	20. Michael besucht Hanna
21. Michael bekommt einen zweiten Anruf von der Leiterin und besucht Hanna	21. Michael fragt Hanna, ob sie was gelernt hat
22. Michael fragt sie, ob sie sich je schuld fühlte und darüber nachdachte, was sie machte und will sie in den nächsten Tagen aus dem Gefängnis abholen	22. Hanna erhängt sich
23. Hanna erhängt sich	23. Michael besucht das Gefängnis und sieht die Schachtel und die Notiz, um der überlebenden Frau das Geld zu geben
24. Michael besucht das Gefängnis und sieht die Schachtel und die Notiz, um der überlebenden Frau das Geld zu geben	24. Michael fährt nach New York, um die überlebende Frau zu besuchen
25. Michael fährt nach New York, um die überlebende Frau zu besuchen	25. Die Frau lehnt das Geld ab und Michael gibt es an einen jüdischen Verein
26. Die Frau lehnt das Geld ab und Michael gibt es an einen jüdischen Verein	26. Michael fährt mit seiner Tochter zu Hannas Grab
27. Michael schrieb ihre Geschichte auf und ging zu ihrem Friedhof	

Ich bin mir dessen bewusst, dass die Interpretation der kardinalen Funktionen von der subjektiven Einschätzung geprägt ist und dass manche vielleicht einer anderen Meinung nach nicht hinzugehören oder ausgelassen würden. Ich richtete mich bei der Einordnung der Funktionen in kardinale Funktionen oder Katalysatoren danach, ob sie eine andere Handlung beeinflussen und bedingen, oder auf das Ende des Stoffes Einfluss hatten. Dazu zählen z.B.

einige Szenen, in denen Hannas Analphabetismus dargestellt wird, da Michael vielleicht sonst später nicht feststellen würde, dass Hanna nicht lesen und schreiben kann. Der Reihenfolge nach erscheinen die kardinalen Funktionen im Roman und im Film gleich.

Die dritte kardinale Funktion, in der Michael von seiner Mutter aufgefordert wird, Hanna zu besuchen, wird unterschiedlich realisiert (man spricht hier von Katalysatoren), aber ist in beiden Fällen nötig, um zum Geschlechtsverkehr und überhaupt einer Beziehung mit Hanna zu führen. Im Film ist es nicht sichtbar, dass Michael von seiner Mutter aufgefordert wird, Hanna einen Blumenstrauß von seinem Taschengeld zu kaufen bzw. die Mutter erscheint nicht so entschlossen, wie das im Roman dargestellt wird. „Irgendwann erzählte ich meiner Mutter von der Frau. Ich glaube nicht, daß ich sie sonst besucht hätte. Aber für meine Mutter war selbstverständlich, daß ich, sobald ich könnte, von meinem Taschengeld einen Blumenstrauß kaufen, mich vorstellen und bedanken würde“ (Schlink 1995, S. 7). Im Film wird er nicht direkt von seiner Mutter aufgefordert, den Blumenstrauß zu kaufen, sondern man sieht Michael nach dem Gespräch mit seiner Mutter, wie er mit einem Blumenstrauß vor Hannas Gebäude steht. Da kann man sich des Begriffes *tertium quid* bedienen. Man sieht, dass Michael vor Hannas Gebäude mit den Blumen steht, aber man kann nicht feststellen, dass er den Blumenstrauß von seinem Taschengeld gekauft hat – das kann man nur vermuten. „MICHAEL: Better. By the way, I meant to tell you, the day I got ill... a woman helped me. A woman in the street. CARLA: She helped you? MICHAEL: Yes. She brought me home. CARLA: Do you have her address?“ (TC: 00:06:26 – 00:06:37)

Die sechzehnte kardinale Funktion wird unterschiedlich realisiert, da im Roman die Entstehung der Beziehung mit seiner Frau detaillierter dargestellt wurde (vgl. Schlink 1995, S. 164 – 166). Man beschreibt, wie sie zusammen Skifahren gingen und mit der Zeit Interesse aneinander verloren haben. Im Film gibt es nur eine Szene, in der Michael zu seiner Mutter kommt und ihr Bescheid gibt, dass er sich trennen lässt.

Dass Hanna verschwindet, eine der kardinalen Funktionen, wird im Roman und im Film durch unterschiedliche Katalysatoren fast gleich realisiert. Der Unterschied liegt in der unterschiedlichen Darstellungsart. Im Roman geschieht das am Ende des ersten Teiles, im 17. Kapitel. „Am nächsten Tag war sie weg. Ich kam zur üblichen Stunde und klingelte. Ich sah durch die Tür, alles sah aus wie sonst, und ich hörte die Uhr ticken“ (Schlink 1995, S. 79). Im Film wird der Grund ihrer Abreise gezeigt – Hanna bekam einen neuen Posten. „Schmitz, one moment. We've got good news for you. Your work is good, we're going to promote you. To work with me in the office. It's more money. Congratulations.“ (TC: 00:39:14 – 00:39:22) Da Hanna nicht lesen und schreiben kann, weswegen sie auch nicht im Büro mit Unterlagen

arbeiten kann, zieht sie weg. Im Roman wird nur beschrieben, wie Michael mit Hannas Vorgesetzten spricht und er ihm erzählt, dass sie den neuen Posten abgelehnt hat und nicht mehr zur Arbeit kam.



TC: 00:39:20

Im Unterschied zu Michael im Roman, der gar nicht erwartet, dass Hanna weggeht, ist es bei dem Michael im Film anders. Der Michael im Roman sieht sie am Schwimmbad am Tag, bevor sie weggeht, aber will sie nicht grüßen. „Irgendwann war die Stimmung verflogen“ (Schlink 1995, S. 78). Der Erzähler erinnert sich an seine Gefühle in dieser Zeit, die sich in der Beziehung mit Hanna verändert haben – ihre Beziehung war nicht mehr so fruchtbar, wie das der Fall am Anfang war. Am Tag, als Hanna wegging, steht Michael vor ihrer Tür und ist sich gar nicht dessen bewusst, dass sie weggegangen ist. „Ich kam zur üblichen Stunde und klingelte. Ich sah durch die Tür, alles sah aus wie sonst, und ich hörte die Uhr ticken“ (Schlink 1995, S. 79).

Im Film ist Michael mit seinen Freunden am Strand, während man gleichzeitig die Szene zeigt, in der Hanna ihre Sachen packt. Michael rennt von seinen Freunden weg, als ob er spürt, dass etwas geschieht. Danach steht er vor ihrer Tür und weiß gleich, dass etwas nicht stimmt. (TC: 00:43:52 – 00:44:40)



TC: 00:44:15



TC: 00:44:22



TC: 00:44:37

Vom Adaptationstyp kann man hier, Kreuzers Einteilung nach, von der interpretierenden Transformation sprechen. Wagner nach gehört diese Adaption zum Typ *Transposition*. Beiden Adaptationstypen folgend wurde diese Adaptation mit minimalen Unterschieden realisiert. Es werden die Figuren übernommen sowie die Handlung, wobei sich der Filmemacher der Medienunterschiede und der Filmmöglichkeiten sogar mehr als bewusst war, wovon später im Werk die Rede sein wird. Sowie es bei dem Roman der Fall ist, hat der Film auch eine Struktur, die aus drei Teilen besteht. Die Handlung folgt Michaels Leben und seiner Beziehung mit Hanna. Im ersten Teil ist Michael 15 Jahre alt und verliebt sich in Hanna. Im zweiten Teil ist Michael ein paar Jahre älter, studiert Jura und trifft Hanna im Gerichtssaal. Sie bekommt lebenslänglich. Im dritten Teil ist Michael alt, von seiner Frau geschieden, nimmt Bücher auf und schickt sie an Hanna. Er besucht sie und vor dem nächsten Treffen erhängt sich Hanna. Die Hauptstruktur des Romans bleibt also im Film erhalten. Der Unterschied liegt darin, worauf sich der Filmemacher konzentriert hat, wem oder welcher Handlung er mehr Aufmerksamkeit geschenkt hat. Das ist auch sinnvoll, da der Film zeitlich begrenzter ist und nicht alles aus dem Roman übertragen kann – Ausnahmefall wäre der

Adaptationstyp *Illustration*. Das liegt auch daran, dass sich die Filmindustrie von der Literaturindustrie unterscheidet – sie hat ein anderes Publikum und andere Bedürfnisse. Den Hauptteil, man kann auch sagen, den Kern des Romans, den inneren Monolog, lässt Daldry aus, wovon aber später in der Arbeit die Rede sein wird.

Es gibt im Film also Szenen, die im Roman gar nicht erscheinen z.B. sowie im Roman als auch im Film gibt es die Szene, das Kapitel, in dem Michael und Hanna einen Ausflug machen. Im Roman gibt es zwischen den Figuren einen Streit, weil Hanna Michaels hinterlassene Notiz nicht lesen kann und sie ihn deswegen schlägt (vgl. Schlink, S. 51 – 57). Im Film wird diese Szene ausgelassen, wobei aber der Analphabetismus durch eine andere Szene ersetzt und dargestellt wurde. Michael und Hanna wollen Essen bestellen und Hanna kann die Speisekarte nicht lesen, weswegen sie ihm die Wahl, was sie bestellen, überlässt. Sie wird im Unterschied zur Version im Roman nicht wütend und schlägt ihn nicht, sondern schämt sich, weil Kinder nebenbei die Karte lesen können. Im Film sieht man, dass sie sich schämt und nervös ist, weil sie ein falsches Lächeln hat, die Kinder anschaut, schneller atmet und die Speisekarte nicht zu lange anschauen kann.



TC: 00:32:08

Noch eine Szene aus dem Film, die es im Roman nicht gibt, erscheint auch während des Ausflugs. Sie besuchen eine Kirche, wo Hanna einem Kinderchor zuhört und zu weinen anfängt. Ihr Gesichtsausdruck sieht so aus, als ob sie gleichzeitig vor Freude und Angst weint. Diese Szene steht im Gegensatz zum Teil im Roman und Film, als man die brennende Kirche beschreibt, in der die sterbenden Frauen beschrieben werden. Da hier eine nähere Beschreibung der sozusagen leidenden Hanna dargestellt wird, die im Roman gar nicht

existiert, löst das bei dem Zuschauer Mitgefühl aus und die Menschlichkeit der Übeltäterin kommt zum Ausdruck. „Sie begriffen es und schrien auf, schrien in Entsetzen, schrien um Hilfe, stürzten zu den Türen, rüttelten daran, schlugen dagegen, schrien“ (Schlink 1995, S. 118).



TC: 00:34:30

Bei den kleinen Unterschieden kann man von der Veränderung der Katalysatoren sprechen. Hier werden nicht alle Katalysatoren genannt, da es eine große Anzahl von denen gibt, aber es werden einige dargestellt, um zu zeigen, welche Katalysatoren in den beiden Stoffen gleich sind, welche sich unterscheiden und um allgemein ein Bild davon zu bekommen, was sie überhaupt sind. Sie beeinflussen den Rest der Handlung nicht, sondern schmücken und unterstützen die kardinalen Funktionen.

Der gleiche Katalysator erscheint so im Film und im Roman, wenn Michael Hanna besucht und die Kohle aus dem Keller zu ihr in die Wohnung bringen muss. Er macht es, aber die Kohle fällt auf ihn, was eigentlich dazu führt, dass die beiden Geschlechtsverkehr haben – Hanna sagt ihm, sie kann ihn so nicht nach Hause lassen, da er schmutzig ist und dass sie ihn deswegen waschen muss. Im Unterschied zu den kardinalen Funktionen koordinieren sie nicht die Handlung bzw. von denen hängt der Rest der Handlung nicht ab. Dieser Katalysator hängt eng mit Michaels Besuch bei Hanna zusammen.

Obwohl die Krankheit, an der Michael leidet, eine der kardinalen Funktionen ist, da sich die beiden sonst nicht kennengelernt hätten, entschied sich der Filmemacher der Hauptfigur eine andere Krankheit zuzuordnen. Im Roman leidet er an Gelbsucht und im Film an Scharlach. Die Krankheit ist wichtig, aber beide sind schwerere Krankheiten, wegen denen

sich Michael übergibt, also spielt es keine Rolle, an welcher Krankheit er genau leidet. „They denote (e.g. the laying of the table for a meal which may in turn give rise to action of cardinal importance of the story)” (McFarlane 1996, S. 14).

Ein anderer Katalysator ist im Gerichtssaal sichtbar. Der Richter fragt Hanna, warum sie die in der Kirche gefangenen Frauen nicht rausgelassen hat und Hanna fragt ihn, was er machen würde. Das Gleiche passiert im Roman und im Film. Hanna würde wahrscheinlich auch ohne diesen Vorfall als schuldig gekennzeichnet, da sie sagte, dass sie den Bericht unterschrieben hat (kardinale Funktion). So eine Funktion stimuliert aber nur die Haupthandlung und kreierte keine riskanten Momente für die Entwicklung der weiteren Handlung.

Katalysatoren werden auch durch die verschiedenen Buchtitel realisiert. Michael liest ihr einige Werke aus der deutschen und russischen Literatur, Homer u.Ä. Dazu zählen: Lessing (*Emilia Galotti, Kabale und Liebe*), *Die Odyssee, Die Reden gegen Catilina*, und im Film auch *Die Dame mit dem Hündchen*. Die Titel beeinflussen nicht die Handlung, sind aber eng mit dem Analphabetismus eng verbunden, der eine der kardinalen Funktionen ist.

Was die Elemente einer Adaptation angeht, man unterscheidet vier Kategorien von Codes, die im Film erscheinen und auf diese Weise das, was im Roman steht, kompensieren oder ersetzen. In diesem Teil der Arbeit werden diese Codes sowie im Film als auch im Roman dargestellt, sodass man einen Vergleich machen kann und feststellen, wie Stephen Daldry literarische Elemente kompensiert oder übernahm. In diesem Teil der Arbeit werden sprachliche und kulturelle Codes dargestellt, während die visuellen und nicht-linguistische Codes im Kapitel *Innerer Monolog und Metaphern* näher betrachtet werden.

Die sprachlichen Codes umfassen Töne und Akzente, die die Veränderung der Stimmung kennzeichnen. Solche Codes kann man z.B. erkennen, als Hanna und Michael streiten, weil Hanna Michael in der Straßenbahn nicht grüßen wollte. „Ich setzte mich aufs Sofa. Sie hatte mich schlecht behandelt, und ich hatte sie zur Rede stellen wollen. Aber ich war gar nicht an sie herangekommen. Stattdessen hatte sie mich angegriffen. Und ich begann, unsicher zu werden“ (Schlink 1995, S. 48). Im Film wird das durch den Dialog gezeigt, aber meistens durch die Lautstärke, die den Streit kennzeichnet. Da werden auch die visuellen Codes sichtbar, da sich die beiden schnell bewegen, schnell artikulieren, ihre Körper gespannt aussehen, Hanna sich schnell auszieht und sie sich zueinander hin und her bewegen. Das sieht man auch daran, dass Michael geweint hat, seiner Körperhaltung, dem Kopf nach unten, wie

er ihrem Blick ausweicht und hört nach dem Ton seiner Stimme, dass er sich schlecht und geschämt fühlt.



TC: 00:24:29

TC: 00:25:40

Meiner Ansicht nach gehören zu den sprachlichen Codes auch jene Codes, die der Film und Roman gemeinsam haben – der Dialog. Die Dialoge sind ein wichtiger Teil der Handlung. Man beurteilt die Treue des Films zu seiner literarischen Vorlage oft aufgrund davon, ob die Gespräche der Figuren im Film denen im Roman ähneln. Obwohl sich der Dialog im Film vom Dialog im Roman teilweise unterscheidet, besonders deswegen, weil der Roman auf Deutsch und der Film auf Englisch ist, werden die Schlüsselszenen teilweise gleich artikuliert. Z.B. das Kapitel, in dem Michael zur einzigen Überlebenden hingeht. „»Hatten Sie, wenn Sie in den letzten Jahren mit ihr Kontakt hatten, jemals das Gefühl, daß sie wußte, was sie Ihnen angetan hat? « Ich zuckte mit den Schultern. »Jedenfalls wußte sie, was sie anderen im Lager und auf dem Marsch angetan hat «“ (Schlink 1995, S. 202). Im Film wurde dieser Teil des Gesprächs fast ganz übernommen. „ILANA: I see. And did Hanna Schmitz acknowledge the effect she'd had on your life? MICHAEL: She'd done much worse to other people. I've never told anyone.“ (TC: 01:48:40 – 01:48:54)

Auch einer der entscheidenden Momente und Dialoge passiert im Gerichtssaal, als Hanna vom Richter gefragt wird, warum sie die Selektion der Gefangenen machten. Dieser wurde fast identisch in den Film übernommen.

„» Haben Sie nicht gewußt, daß Sie die Gefangenen in den Tod schicken? « »Doch, aber die neuen kamen, und die alten mußten Platz machen für die neuen. « » Sie haben also, weil Sie Platz schaffen wollten, gesagt: Du und du und du mußt zurückgeschickt und umgebracht werden? « Hanna verstand nicht, was der Vorsitzende damit fragen wollte. » Ich habe... ich meine... Was hätten Sie denn gemacht? «» (Schlink 1995, S. 106 – 107)

“RICHTER: Did you not realise you were sending these women to their deaths? HANNA: Yes but there were new arrivals, new women were arriving all the time, so of course we had to move some of the old ones on. RICHTER: I'm not sure you understand... HANNA: We couldn't keep everyone. There wasn't room.” RICHTER: No, but what I'm saying: let me rephrase: to make room, you were picking women out and saying `You you and you have to be sent back to be killed. HANNA: Well, what would you have done? “ (TC: 00:57:46 – 00:58:32)

Dabei wird noch ein Teil im Film hinzugefügt, der im Roman nicht erscheint. Dieser Teil bezieht sich auf die Lager, die die Überlebende kritisiert und sagt, dass man aus denen nichts lernen kann. „People ask all the time what I learned in the camps. But the camps weren't therapy. What do you think these places were? Universities? We didn't go there to learn. One becomes very clear about these things” (TC: 01:48:59 – 01:49:18).

Die sprachlichen Codes sind im Film auch sichtbar, als Hanna den Bericht unterschreiben soll. Im Roman zögert sie und will etwas sagen, was aber im Film neben den visuellen Codes auch an den sprachlichen sichtbar ist. „Hanna hörte zu und setzte ein paarmal an, etwas zu sagen oder zu fragen, war zunehmend alarmiert. Dann sagte sie: »Sie brauchen keinen Sachverständigen holen. Ich gebe zu, daß ich den Bericht unterschrieben habe. « „ (Schlink 1995, S.124). Dieser Szene wird im Roman nur ein kleinerer Abschnitt gegeben, während das im Film fast eine Minute dauert. Da die Erzählzeit im Film ca. 120 Minuten beträgt, ist eine Minute gegenüber dem einen Abschnitt im Buch von 206 Seiten deutlich mehr Aufmerksamkeit gegeben. Im Film werden noch zusätzliche Szenen hinzugefügt – wie sich Michael an all die Momente erinnert, als Hanna nicht lesen wollte und sich dessen bewusst wird, dass sie Analphabetin ist. Hanna ist fast am Weinen und ihre Stimme zittert.



TC: 00:12:31

Wie das schon früher erwähnt wurde, das Ziel des Films bei einer Literaturverfilmung ist nicht die Übernahme all der Materialien, die im Roman erscheinen, so auch des Dialogs. Der Ausnahmefall ist, wie bereits erwähnt, nur die Illustration – Typ der Adaptation, bei dem man alles aus dem Roman übernimmt, was aber für schlecht gehalten wird. Der Film übernimmt das, was das Publikum anziehen wird und verliert keine Zeit auf riskante Teile des Romans, die das Publikum langweilen könnten. Deswegen kann man den Film nicht als schlecht beurteilen, wenn er nicht die Gespräche komplett übernimmt oder sie modifiziert.

Die kulturellen Codes umfassen alles, was man mit der Vergangenheit und einer konkreten Epoche verbinden kann. Dass der Film in der Zeitspanne zwischen 1958 und 1984 passiert und die Geschichte im Jahr 1995 anfängt, erkennt man nicht nur aufgrund davon, dass es in den Untertiteln steht, sondern auch daran, wie die Umgebung dargestellt wird – von den Autos, den Gebäuden und Aufschriften bis zur Kleidung und den Ereignissen dieser Zeit. Im Roman ist es nicht so klar aufgeschrieben, um welche Zeit es geht. Es gibt ein paar Symbole, an denen man erkennen kann, dass die Handlung nicht während der Entstehung des Romans passiert – in den 90-er. Z.B. bei der Beschreibung des Zimmers, in dem Hanna lebt. „Das Geländer gab immer den gleichen Putzmittelgeruch, manchmal gemischt mit dem Geruch nach Kohl oder Bohnen, nach Gebratenem oder nach kochender Wäsche“ (Schlink 1995, S. 12). Wenn man in den 90-er die Wäsche auch gekocht hat, wäre das trotzdem nicht ein so öfter Vorfall, dass es Michael jedes Mal riechen würde. Auch wenn er von Hannas Haus berichtet, ist es teilweise klar, um welches Jahrhundert es geht. Man weiß, dass der Erzähler in der Zeit der Videokassetten und Computer lebte. „Das Haus in der Bahnhofstraße steht heute nicht mehr [...] Das neue Haus, in den siebziger oder achtziger Jahren gebaut [...] Im Erdgeschoß ist derzeit ein Computerladen; davor waren dort ein Drogeriemarkt, ein

Lebensmittelmarkt und ein Videoverleih“ (Schlink 1995, S. 8). Das Nächste, woran man das erkennen kann, ist auch die Entwicklung der Technologie bzw. der Kohleofen, die Hanna benutzte. „In der einen Hand trug sie eine Koksschütte, in der anderen einen Brikettbehälter [...] »Unten im Keller stehen noch zwei Schütten. Machst du sie voll und bringt sie hoch? Die Tür ist auf «“ (Schlink 1995, S. 24). Dass es um die Nachkriegszeit geht, erfährt man ein bisschen später, als die beiden über ihre Vergangenheit sprachen. „Sie war in Siebenbürgen aufgewachsen, mit siebzehn nach Berlin gekommen, Arbeiterin bei Siemens geworden und mit einundzwanzig zu den Soldaten geraten. Seit der Krieg zu Ende war, hatte sie sich mit allen möglichen Jobs durchgeschlagen“ (Schlink 1995, S. 40). Als Hanna bei Michael übernachtet, wird auch sein Familienhaus beschrieben. Dass es sich da bestimmt um das 20. Jahrhundert handelt, deuten die Möbel an. „Ihr Blick tastete alles ab, die Biedermeiermöbel, den Flügel, die alte Standuhr, die Bilder, die Regale mit den Büchern, Geschirr und Besteck auf dem Tisch“ (Schlink 1995, S. 60). Dass es um die Epoche nach dem Zweiten und nicht dem Ersten Weltkrieg geht, wird am Anfang des zweiten Kapitels erkannt, als der Erzähler von Gerichtsprozessen gegen die nazistischen Verbrechen berichtet. „Es war nicht der erste KZ-Prozeß und keiner der großen“ (Schlink 1995, S. 86).

Im Film ist es deutlich klarer, in welcher Epoche die Handlung anfängt. Schon vor der ersten Szene wird in den Untertiteln angekündigt, dass es Berlin im Jahr 1995 ist. In der nächsten Szene sieht man eine ältere Straßenbahn, in der Menschen in Klamotten aus dem 20. Jahrhundert angezogen sind. So trägt Michael z.B. eine Ledertasche und die Schaffnerin sammelt Münzen in einem aus Metall erstellten Geldwechsler. Danach steht noch die Unterschrift *Neustadt, 1958*.



TC: 00:02:24

Dass es um Deutschland geht, kann man auch am Akzent erkennen. Obwohl es ein Film ist, der auf Englisch gedreht wurde, haben alle Figuren einen deutschen Akzent. Außerdem erkennt man immer wieder Zeichen, dass die Handlung in Deutschland passiert.

Vor Hannas Gebäude steht *Schuhmacherei* und *Schreinerei R. Berger*. Dazu sammelt und klebt Michael Briefmarken mit dem Hakenkreuz und Adolf Hitler, wobei noch die Jahre 1941, 1944 und 1945 angegeben sind.



TC: 00:06:42



TC: 00:06:11

3.4. Erzählperspektiven, Zeitebenen und Selbstreflexion

Im Roman gibt es einen Erzähler, der eigentlich der alte Michael ist und von seinem Leben, den Emotionen und seiner Beziehung mit Hanna schreibt. Er schreibt in den Vergangenheitstempora, aber auch im Präsens. Dabei geht es um einen personalen Erzähler mit Elementen des allwissenden bzw. auktorialen Erzählers. Er beschreibt das Innere der Hauptfigur Michael Bergs – seine Gefühle, Träume, Erinnerungen usw., woran man den personalen Erzähler erkennt. Den personalen Erzähler kann man schon aus dem ersten Satz und der ersten Seite erkennen. „Als ich fünfzehn war, hatte ich Gelbsucht [...] Morgen wachte ich mit trockenem Mund und dem Gefühl auf, meine Organe lägen schwer und falsch in meinem Leib“ (Schlink 1995, S. 5). Man sieht nicht was andere Figuren denken, sondern erfährt, was sie machen und bekommt einen Eindruck von ihnen aufgrund Michaels Beschreibungen dieser Figuren und durch seine Gespräche mit anderen. Das auktoriale Element im Roman wird durch das Nacherzählen der Vergangenheit realisiert – der Erzähler, der alte Michael, weiß aus der heutigen Perspektive, was für einen Schluss die beschriebene Vergangenheit hat.

Der Erzähler im Roman ist unzuverlässig. Grdešić (2015) nach, die auch die Theorien von z.B. Franz Stanzel übernimmt, ist der Er-Erzähler zuverlässiger als der Ich-Erzähler, da er die Handlung weniger kommentiert. Da der Ich-Erzähler ein subjektives Bild der Ereignisse

hat, ist er begrenzter und kann dem Leser kein objektives Bild von den Ereignissen zeigen. Die Kriterien für die Zuordnung eines Erzählers zum Zuverlässigkeitsgrad sind demnach wie folgt: a) *Das begrenzte Wissen des Erzähler* – Der Erzähler kann z.B. psychisch behindert sein oder einfach nicht über das Wissen verfügen, das für das Kommentieren der Ereignisse genügt. So fragt sich Michael, ob Hanna die Badewanne nach ihrem Streit absichtlich mit Wasser gefüllt hat, weil sie wusste, dass er zurückkommt. Wegen der personalen Erzählperspektive hat Michael so keine Einsicht in Hannas Gedanken. „Später habe ich mich gefragt, ob sie das Wasser in der Wanne gelassen hatte, weil sie wußte, daß ich wiederkommen würde“ (Schlink 1995, S. 49). b) *Personale Einmischung in die Ereignisse* – Da der Erzähler selbst an den Ereignissen teilnahm, kann er seine oder fremde Handlungsweise nicht objektiv einschätzen. Michael zweifelt daran, was für einen Einfluss sein Benehmen auf Hannas Emotionen hatte, weil er sich dessen bewusst ist, dass er nicht objektiv handeln kann. „Und ich begann, unsicher zu werden. Hatte sie vielleicht recht, nicht objektiv, aber subjektiv? Konnte, mußte sie mich falsch verstehen? Hatte ich sie verletzt, ohne meine Absicht, gegen meine Absicht, aber eben doch verletzt?“ (Schlink 1995, S. 48) c) *Verkehrtes Wertesystem des Erzählers* – Hier entscheidet man, ob der Erzähler (un)zuverlässig ist, aufgrund davon, ob sein Wertesystem mit objektiven moralischen Werten bzw. Gesetzen übereinstimmt. Michaels emotionelle Beziehung mit einer Übeltäterin hindert ihn daran, seine Moral- und Gesellschaftsaufgaben zu erfüllen. Er will nicht dem Gericht sagen, dass Hanna nicht schreiben und lesen kann, weswegen man ihr vielleicht eine geringere Haftstrafe erteilen wurde.

„»Naja, ich wußte nicht, ob man in der Situation, die ich beschrieben habe, handeln muß, und war eigentlich nicht glücklich mit der Vorstellung, daß man muß, und wenn man nun gar nicht handeln darf – ich finde das ...« Ich wußte nicht, was sagen. Erleichternd? Beruhigend? Angenehm? Das klang nicht nach Moral und Verantwortung. Ich finde es gut, klang moralisch und verantwortlich, aber ich konnte nicht sagen, daß ich es gut, daß ich es mehr als nur erleichternd fand“ (Schlink 1995, S. 137).

Hier besteht auch die Gefahr für den Bruch der erzählerischen Fiktion. Das hängt eng damit zusammen, ob sich der Erzähler streng an seine Kontinuität des Erzählens hält bzw. ob er davon abweicht, was die Figur durch das Werk sieht oder fühlt. Grdešić (2015) richtet sich dabei an der Einteilung von Genette. Obwohl hier nicht seine Erzählereinteilung übernommen wurde (Fokalisierungen, die teilweise als ein Äquivalent der Einteilung von Stanzels Erzählperspektiven dienen), sondern die von Stanzel, bat Genette eine auf diese Arbeit anwendbare Unterteilung der Fiktionsbrucharten an. *Die Paralepse* im Film wäre, wenn die personale Erzählperspektive und das begrenzte Wissen des Lesers über die Gedanken anderer

Figuren gebrochen wurde, indem man auf einmal zum auktorialen Erzähler ändern würde. Das passiert in diesem Werk nicht. Hier erscheint eher ein anderer Bruch – *die Paralipse*. Sie entsteht, wenn der Erzähler mehr weiß, als es dargestellt wird. Um einen gewissen Grad von Spannung zu erzeugen, stellt das erzählende Ich nur das dar, was das erlebende Ich in einem bestimmten Moment wusste und alles, was das erzählende Ich erst später herausgefunden hat, muss es für sich selbst bis zu einem bestimmten Zeitpunkt behalten. Der alte Michael, das erzählende Ich, weiß von der ersten Seite an, was für einen Schluss seine Beziehung mit Hanna haben wird, behält es aber für sich selbst, um im Leser die Spannung zu erzeugen und so auch das ganze Werk teilweise zu einem Kriminalroman zu machen, was Schlinks Schriftart und die meisten seiner Werke charakterisiert.

Der Erzähler im Film ist im Unterschied zum Erzähler im Roman nicht der alte Michael, sondern die Kamera selbst. Sowas konnte im Film entweder als Voice-Over realisiert werden oder mithilfe der *subjective cinema*. Obwohl es den Dialog gibt, steuert der Kameramann die Kamera, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf einen bestimmten Punkt im Bild darzustellen. Mithilfe der Kamera wurde auch realisiert, dass man nicht nur die Perspektive Michaels darstellt, wie das im Roman der Fall ist, sondern auch Hannas Blickwinkel teilweise erlebt. Man sieht Hanna Schmitz, wie ihr ein neuer Posten zugewiesen wird, sie aber mit einem falschen Lächeln steht und danach nachdenkend und enttäuscht nach unten schaut. Es werden noch ein paar Szenen dargestellt, in denen nur Hanna gezeigt wird oder sie im Vordergrund ist. Z.B. wenn sie ihre Sachen packt und aus ihrer Wohnung wegzieht, sie sich in ihrer Zelle wäscht und für den Prozess vorbereitet, auf Michael im Gefängnis wartet (zweimal) und sich erhängt. Das verursacht beim Zuschauer das Mitgefühl mit der Übeltäterin, weswegen der Film teilweise kritisiert wurde. Man sieht Hanna im Vordergrund einer Szene, wie sie im Gerichtssaal zu ihrem Urteil läuft, schwer atmet, stolpert, unruhig ist, von anderen aufgerufen wird und offensichtlich Angst hat.



TC: 01:20:37

Wegen diesem Perspektivenwechsel schaut man den Film nicht wie beim Lesen des Buches aus der personalen Perspektive an – man weiß und sieht ein bisschen mehr, als das der Fall bei dem Buch war. Hannas geheimnisvolles Leben und Vergangenheit bleiben unberührt, aber man kann sich wegen der Kamera ihre Situation und ihre Leiden leichter vorstellen, als das im Roman der Fall war. Deswegen erscheint die Hanna dem Zuschauer im Film menschlicher und verwundbarer als im Roman, wo man gar nicht die Möglichkeit bekommt, Hannas Blickwinkel wenigstens teilweise zu erleben.

Sowie im Roman als auch im Film unterscheidet man mehrere Zeitebenen, in denen die Handlung passiert bzw. man unterscheidet mehrere Typen der erzählten Zeit in der Zeit zwischen 1958 bis 1984. Die Zeit kann man aufgrund davon zuordnen, wie alt Michael ist. Man unterscheidet in beiden Medien drei Alter, in denen die Figur Michaels dargestellt wird. Das sind der 15-jährige Michael, der sich in Hanna verliebt, Michael in seiner Studienzeit und der alte, von seiner Frau geschiedene Michael. Es gibt noch einen Michael, der im Roman all seine Erinnerungen aufschreibt und so die Funktion des Erzählers trägt. Im Film gibt es den Michael, der sich an alles erinnert, aber nicht nacherzählt. Wie die Zeitebenen im Roman und Film dargestellt werden, ist unterschiedlich.

Im Text unterscheidet man generell zwei Zeitebenen – die Zeit des Erzählens und die Zeit des Erzählten. Diese zwei Zeiten sind nicht kompatibel bzw. die Reihenfolge der erzählten Ereignisse und die Reihenfolge ihres Erzählens stimmen nicht überein. Der Oberbegriff dafür ist Anachronie, wobei man zwischen der Analepse (im Film *flashback*) und der Prolepse (im Film *flashforward*) unterscheidet. Für den *Vorleser* gilt hier der Begriff der Analepse – nachträgliche Nacherzählung der vergangenen Ereignisse, wodurch man die gegenwärtige Erzählung bricht. Im Roman ist es klar, dass man ihn aus der *heutigen* Perspektive nacherzählt und dass der Erzähler über die Vergangenheit schreibt. Wie schon erwähnt, der Roman hat es viel leichter, die Vergangenheit zu beschreiben, da er auf dem Medium der Schrift basiert und der Autor einfach schreiben kann, um welche Zeit es geht. Man versteht die ganze Zeit, dass die Handlung parallel auf zwei Ebenen passiert – der der Gegenwart und der Vergangenheit.

Dem Film fällt es schwerer, eine genaue Periode darzustellen, ohne die Schrift zu benutzen. Er basiert auf dem Visuellen und der Filmemacher muss gut nachdenken, wie er einen Übergang aus der einen in die andere Zeit zeigt. Im Film gibt es auch Ton und man kann Überschriften einsetzen. Man weicht dem aber eher aus und versucht das mit dem Visuellen zu kompensieren. Der Film fängt auch mit dem alten Michael an, der mit einer Frau

schläft, durch das Fenster schaut, wonach man den 15-jährigen Michael in der Straßenbahn sieht. Hier bedient sich Daldry des Mittels *flashback* (auf dt. *die Rückblende*).



TC: 00:02:14

TC: 00:02:17

Für die Visualisierung der Gedanken bediente man sich hier der Technik *mindscreen* (vgl. Lexikon der Filmbegriffe). Um das Subjektive darzustellen, verschmelzen hier der Körper, die Stimme und die Psyche, wobei man mit der Kombination der Bilder und Töne das Mentale visualisiert. Aber weder steht es irgendwo, dass er sich an etwas erinnert, noch ist es klar, dass er sich selbst sieht und dass das ein Bild in seinem Kopf ist. Was dem Zuschauer dabei hilft, um zu erkennen, dass es hier wahrscheinlich um die Vergangenheit geht, ist das Verhältnis zwischen dem Ton und dem Bild. In der oben beschriebenen Szene kommt der Ton vor dem Bild. Dabei geht es um einen internen diegetischen Ton bzw. das Geräusch der vorbeigehenden Straßenbahn, die man in der nächsten Szene sieht. Auf diese Weise werden, Weis und Belton nach, Erinnerungen dargestellt, was hier auch der Fall ist. Auch der Unterschied in der Aufnahmeart ist ein Auslöser dafür, dass es um die Vergangenheit geht. Das Bild in der ersten Szene ist klarer und weißer, die zweite Szene ist aber blasser und von schlechterer Qualität. Ausgehend davon, dass der typische Zuschauer nicht die Theorie des Filmes und der diegetischen Töne kennt, bleibt es dem Zuschauer nichts anderes übrig, als aufgrund der Erfahrung und der Konventionen zu schließen, dass es sich dabei um Erinnerungen geht. *Tertium Quid* ist hier ein Begriff, der hilft, die Montage besser zu erklären und verstehen. Der alte Michael schaut durch das Fenster, irgendwo in die Ferne, sieht träumerisch aus und danach sieht man die Szene des jungen Michaels in der Straßenbahn, was eine logische kausale Verbindung hat. Wenn das nicht *ad hoc* klappt, stellt das das Publikum erst später durch die Handlung und die Überschriften fest.

Was besonders im Roman ist, ist der ständige Zeitwechsel. Man zeigt eine Handlung, die zwischen Hanna und Michael abgeht, dann seine etwas späteren Gedanken und das alles

aus der Perspektive des alten, gegenwärtigen Michaels. „Sie nickte wieder. Die Wanne ist noch voll. Komm, ich bade dich. Später habe ich mich gefragt, ob sie das Wasser in der Wanne gelassen hatte, weil sie wußte, daß ich wiederkommen würde [...] neckte sie mich. Sogar in der Straßenbahn willst du's mit mir machen?“ (Schlink 1995, S. 49 – 50) Hier werden nicht nur seine Vermutungen und Unsicherheit dargestellt (*Später habe ich mich gefragt*), sondern auch eine Zeitabwechslung, die im Film seltener dargestellt wurde.

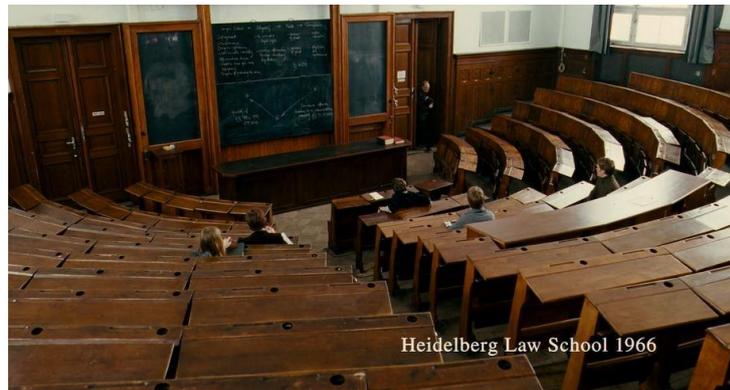
Beim Übergang vom ersten in den zweiten Teil im Roman bedient sich Schlink der Ellipse. Er beschreibt im ersten Kapitel des zweiten Teiles, was alles passierte, nachdem Hanna weggegangen ist. Er spricht von seinen Gefühlen an der Schule, an der Universität und schreibt von der Beziehung mit einer Schulkameradin. Dabei fasst er ein paar Jahre auf drei Seiten zusammen.

„Nachdem Hanna die Stadt verlassen hatte, dauerte es eine Weile, bis ich aufhörte, überall nach ihr Ausschau zu halten. [...] Ich habe die letzten Jahre auf der Schule und die ersten auf der Universität als glückliche Jahre in Erinnerung. [...] Bald nachdem Hanna die Stadt verlassen hatte, wurde bei Sophie Tuberkulose diagnostiziert. Sie verbrachte drei Jahre im Sanatorium. [...] Nachdem wir zusammen geschlafen hatten, merkte sie, daß es mir nicht wirklich um sie zu tun war“ (Schlink 1995, S. 83 – 85).

Solche Zeitüberlappungen wurden im Film stark durch mehrere Szenen abgegrenzt, was einen größeren Einfluss auf das Zeitgefühl des Zuschauers hat, als das der Fall im Roman ist. Der Film hat im Unterschied zum Roman einen Zeit- und Handlungsrahmen. Man kann sagen, dass der Zeitübergang im Film *reiner* und klarer dargestellt wurde. Das wird durch den Besuch von Michaels Tochter realisiert. Am Anfang kündigt Michael die Ankunft seiner Tochter an. Nachdem Hanna Michael verlässt, kriegt Michael Besuch von seiner Tochter und isst mit ihr zu Abend. Dass es um Erinnerungen geht, wird zwischen dem ersten und zweiten Teil durch die Musik und die externen diegetischen Töne erkannt. Die gleiche Musik verbindet so den alten Michael, wie er sich mit seiner Tochter verabschiedet und den Anfang von Michaels Studentzeit. Das Gleiche wird auch durch die Stimme von der Professorin im Klassenraum verbunden – man hört sie schon im Auto beim Abschied Michaels von seiner Tochter und sieht die Professorin dann in der nächsten Szene im Klassenraum. Nach dem zweiten Teil, als Hanna lebenslange Freiheitsstrafe erhielt, tritt der alte Michael auf. Er spaziert mit seiner kleinen Tochter zu seiner Mutter. Nachdem sich Hanna das Leben nimmt, besucht er mit seiner Tochter Hannas Grab. Obwohl der Roman auch drei Teile wie der Film hat, wobei man klar die drei Phasen Michaels Alter erkennen kann, fängt der Film mit dem alten Michael an und endet auch mit dem alten Michael. Beides wird nicht nur durch die

Michael und seine Tochter verbunden, sondern auch mit der Musik. Der Anfang und das Ende des Filmes sind durch die gleiche nostalgische Klaviermusik verbunden.

Bei dem Übergang in den zweiten Teil des Filmes, wo Michael mit dem Jurastudium anfängt, rettet sich der Filmmacher z.B. mit Aufschriften, um sicher zu sein, dass der Zuschauer erkennt, wie viel Zeit seit der Beziehung mit Hanna vergangen ist.



TC: 00:49:05

Einige Zeitangaben wurden aber ein bisschen diskreter als die Untertitel dargestellt. So steht auf einem Bericht aus dem Gefängnis, den Hanna unterschreibt, welches Jahr es ist.



TC: 01:28:03

Der Roman hat im Unterschied zum Film keine so simple Rahmenhandlung. Der Roman folgt teilweise der Chronologie der Ereignisse. Er fängt mit dem jungen Michael an und endet mit dem alten. Der Erzähler ist der alte Michael, der aber im Gegenteil zum Film die Ereignisse immer wieder kommentiert. Er vergleicht seine heutigen Gedanken mit den Gedanken aus seiner Jugend, manchmal macht er es mit Sicherheit, manchmal mit Vermutung. Man unterscheidet dabei im Werk zwischen dem erlebenden und dem erzählenden Ich. Das erlebende Ich lebt in der Handlung und das erzählende beschreibt es

alles aus der Gegenwart. Die Gegenwart stellt der alte Michael dar, der dem letzten Kapitel nach, alles, was im Roman steht, in einer Geschichte aufgeschrieben hat.

„Den Vorsatz, Hannas und meine Geschichte zu schreiben, habe ich bald nach ihrem Tod gefaßt. [...] So gibt es neben der Version, die ich geschrieben habe, viele andere. Die Gewähr dafür, daß die geschriebene die richtige ist, liegt darin, daß ich sie geschrieben habe“ (Schlink 1995, S. 205).

Hier begegnet man auch dem Begriff der Selbstreflexion, der im Roman vorhanden ist. Es geht dabei um die Selbstreflexion des poetologischen Prinzips. So eine Reflexion ist dann erreicht, „sobald ein Erzähler den Erzählvorgang auf Kosten des erzählten Vorgangs vergegenwärtigt, indem er unmittelbar sein Erzählen, seine Erzählung oder das Erzählte reflektiert“ (Scheffel 1997, S. 56). Zum Erzählten gehören all die Ereignisse, die erzählt wurden, zur Erzählung der gesamte Diskurs und zum Erzählen die Art des Erzählens.

Auf der Ebene des Erzählens ist eine Reflexion durch den Übergang aus dem Präteritum in das Präsens sichtbar, was auch im *Vorleser* zu bemerken ist. „Wenn es im Klo stank, stank es auch im Gang. Ich erinnere mich auch nicht mehr, was wir in der Küche geredet habe“ (Schlink 1995, S. 13). Man erkennt im Werk auch die Vermischung der Ebene des Erzählten und des Erzählens. „Wieder ist der Bericht über unseren Streit so ausführlich geraten, daß ich auch von unserem Glück berichten will“ (Schlink 1995, S. 56). Die Reflexion des Mediums auf der Ebene des Erzählens erscheint durch mehrere Arten. Der Autor kann so z.B. die Erzählung reflektieren, indem er sich an den Leser wendet oder das Geschriebene reflektiert. Der Erzähler zitiert im *Vorleser* ein Gedicht, das er aufbewahrt hat.

„Ich habe ein Gedicht, das ich damals geschrieben habe. [...]

Wenn wir uns öffnen
du dich mir und ich dir mich
wenn wir versinken
in mich du und ich in dich,
wenn wir weggehen
du mir in und dir in ich.

Dann
bin ich ich
und bist du“ (Schlink 1995, S. 57).

Der Autor verbindet die Ebene des Erzählens und des Erzählten, indem er sich auf ein bestimmtes Genre oder poetologisches Programm bezieht, in diesem Fall auf das schriftliche Medium. „Indem er reflektiert, was er alles erzählen könnte, aber nicht erzählt, formuliert der Erzähler sozusagen ex negativo die poetologischen Voraussetzungen seiner eigenen Erzählung“ (Scheffel 1997, S. 62). Der Erzähler erzählt am Ende, dass er nur eine Version seiner Geschichte mit Hanna aufgeschrieben hat, obwohl er sich dessen bewusst ist, dass es mehrere gibt. „Den Vorsatz, Hannas und meine Geschichte zu schreiben, habe ich bald nach ihrem Tod gefaßt. [...] So gibt es neben der Version, die ich geschrieben habe, viele andere. Die Gewähr dafür, daß die geschriebene die richtige ist, liegt darin, daß ich sie geschrieben habe“ (Schlink 1995, S. 205).

Scheffel sagt auch, eine Reflexion des poetologischen Prinzips erscheint auf der Ebene des Erzählten, wenn im Werk Autors eigene Tagebucheinträge- oder Notizen erscheinen. Sie wird auch dadurch realisiert, wenn man in einem literarischen Werk von irgendeiner Art von Kunst schreibt. Im Roman erscheinen so immer wieder Buchtitel und Autoren, wie z.B. Lessing, *Die Odyssee*, *Die Dame mit dem Hündchen*, Hannas Brief und Michaels Tagebuchnotizen. Schon im Titel des Romans versteckt sich die Selbstreflexion auf der Ebene des Erzählten – *Der Vorleser*. Durch das ganze Werk zieht sich das Motiv des Analphabetismus und Lesens durch. Eine Hauptfigur kann weder schreiben noch lesen, während die andere Hauptfigur sogar mehr als gut im Lesen ist. Michael schreibt für Hanna ein Gedicht, das im Roman auch komplett aufgeschrieben wird und am Ende widmet er Hanna sogar ein ganzes literarisches Werk. Hanna lernt im Gefängnis zu schreiben und lesen und im 6. Kapitel des dritten Teils erfolgt ein Brief von Hanna, das im Roman zitiert wird. » *Jungchen, die letzte Geschichte war besonders schön. Danke. Hanna* « (Schlink 1995, S. 177).

Der Erzähler mischt sich in das Erzählte mit seinen nachträglichen Gedanken ein, kommentiert aber sein Schreiben nicht so auffällig und explizit, dass man dadurch die Fiktion des Erzählten brechen würde. Er bezieht sich auf die Kunst, indem er Klassiker aus der Weltliteratur nennt, aber er kommentiert sie nicht, wobei die Geschichte bzw. das Erzählte unberührt blieb.

Der Film übernimmt das Gleiche – man sieht Michaels Gedicht, seine Tagebuchnotizen, Hannas Brief, all die Buchtitel- und Autoren, Hanna kann auch nicht schreiben und lesen, nur am Ende wird nirgendwo betont, dass Michael Hanna eine Geschichte gewidmet hat. Hier kommt es auch zu einer Reflexion, aber zu einer

Literaturreflexion – Reflexion des schriftlichen Mediums. Das Filmmedium wird gar nicht reflektiert, weswegen diese Komponente des Romans nicht übernommen wurde. Das würde man mithilfe der Technik bekannter als *breaking the fourth wall* realisieren. So schreibt Tom Brown (2013) in der Einleitung seines Werks von diesem Phänomen Folgendes: “This study examines characters in movie fictions who appear to acknowledge our presence as spectators; they seem to look at us. It is often assumed that, for narrative filmmaking, this destroys the illusion of the story world and, by acknowledging the technology behind the cinema (i.e. the camera), distances us from the fiction” (Brown, 2013). Sowa erscheint im Film am Anfang, wobei es dem Zuschauer klar ist, dass die Kamera hiermit den Blickwinkel des alten Michaels darstellt und dass sich der junge Michael durch den Anblick in die Kamera nicht an den Zuschauer wendet, sondern an den alten Michael und seine Erinnerung. Eine Reflexion des Mediums wurde bei dieser Adaptation nicht übernommen, was auch sinnvoll ist, da der Stoff des ganzen Romans verändert werden müsste und man sich auch einer anderen Adaptationsart bedienen müsste.



TC: 00:02:17

3.5. Innerer Monolog und Metaphern

Der Roman hat zwei Geschichten – die Liebesgeschichte und den philosophischen Teil der Handlung. Der philosophische Teil bzw. Michaels Gedanken von der Schuld und der Beziehung mit Hanna werden im Roman meistens durch den inneren Monolog realisiert. Wie schon erwähnt, erkennt man den inneren Monolog im Roman, wenn persönliche Gefühle,

Wünsche, Unsicherheiten, Träume oder Gedanken beschrieben werden. Cohn nach (in Grdešić 2015) gehört die Art des inneren Monologs im *Vorleser* zur dissonanten Selbstnarration – das erzählende Ich erzählt von den Fehlern des erlebenden Ich aus seiner heutigen Perspektive. Da Vieles vom Genannten durch Metaphern realisiert wird, die keine physische Form haben, hat es der Film schwerer, überhaupt den philosophischen Teil der Handlung zu übertragen. Im Film wäre ein Äquivalent für den inneren Monolog das Voice-Over, was aber in diesem Film nicht realisiert wird. Allgemein, was die Handlung angeht, wurde dieser zweite Teil der Handlung in der Regie von Stephen Daldry in seiner originellen Form komplett ausgelassen. Das soll einen nicht wundern, da der Film eine Hollywood Produktion ist, dessen Interesse es ist, gleich wie das der Fall beim Roman ist, die Massenbedürfnisse zu befriedigen. Man geht davon aus, dass so ein Hollywoodfilm die Zuschauer zu unterhalten versucht, und nicht sie zum Nachdenken zu bringen, weswegen man im Film mehr Aufmerksamkeit den Sex-, Streit- und Dramaszenen gegeben hat. Obwohl die Geschichte des Holocaust nicht ausgelassen wurde, werden der Generationskonflikt, von dem später im Werk die Rede sein wird, und Michaels Gedanken *amerikanisiert*. Korte (2001) erwähnt so einige Argumente von Haim Bresheet, die gegen den Film *Schindlers Liste* sprechen, und auch auf den *Vorleser* anwendbar sind. „The »Americanization« of the Holocaust – der Holocaust ist ein »israelisches« Thema, und ein Film vom amerikanischen Regisseur [...] »amerikanisieren« das Thema“ (Korte 2001, S. 152). Deswegen wird auch der innere Monolog in seiner literarischen Form fast gar nicht realisiert. Seinen Ausdruck findet man in der Musik, der Mise en Scène und in einigen Dialogen.

Michaels Gefühle werden schon am Anfang des Romans dargestellt, besonders während der Zeit seiner Krankheit. In diesem Absatz kommentiert der Erzähler selbst, dass es um sein eigenes Gefühl geht. Er beschreibt seinen Hunger und versucht darzustellen, wie sich seine Organe anfühlten. Obwohl im theoretischen Teil erwähnt wurde, dass der innere Monolog am Tempus des Präsens erkannt wird, geht es hier um Erinnerungen, die deswegen im Präteritum dargestellt werden.

„Schon seit Tagen war ich schwach gewesen, so schwach wie noch nie in meinem Leben. Jeder Schritt kostete mich Kraft. [...] Selbst wenn ich mich hungrig an den Tisch setzte, stellte sich bald Widerwillen ein. Morgens wachte ich mit trockenem Mund dem Gefühl auf, meine Organe lägen schwer und falsch in meinem Leib“ (Schlink 1955, S. 5).

Im Film leidet Michael auch an einer erschöpfenden Krankheit. Michaels Zustand hat man problemlos dargestellt – er liegt im Bett, ein Arzt untersucht seinen Mund, er ist blass im

Gesicht mit roten Flecken, atmet schwer und schwitzt. Das Problem erscheint aber dabei, wenn man Sätze wie *meine Organe lägen schwer und falsch in meinem Leib* (ebd.) darzustellen versucht. Da es sich da um Subjektives und Gefühle handelt, kann man das, ohne dass man es ausspricht oder aufschreibt, nicht erkennen. So ein Zustand würde für eine andere Figur auch andere Gefühle auslösen. Der Drehbuchautor Hare hat Michaels Zustand im Film als unreal beschrieben. Am Drehbuch kann man bemerken, dass der Roman dem Film auf jeden Fall als eine Vorlage diente, aber nicht notwendig als etwas Vorgesprochenes, woran man sich streng hält. Als Nächstes werden dieser Teil im Drehbuch von Hare (2008) und die Szene aus dem Film dargestellt.

“MICHAEL turns into the pillow, a wet patch beneath his head.
Delusional with fever, he senses a presence at the door.”



TC: 00:05:41

Michaels Wünsche werden im Roman manchmal in der Form von Fantasien und Träume dargestellt. So denkt Michael über Hanna nach, nachdem er sie sah, wie sie sich umzieht. Er war in sie verliebt und sie erregte ihn. „Ich wachte jeden Morgen mit schlechtem Gewissen auf. [...] Die Bilder und Szenen, die ich träumte, waren nicht recht. [...] Besonders unrecht war, daß ich die Bilder und Szenen, wenn ich sie nicht passiv träumte, aktiv phantasierte“ (Schlink 1995, S. 20). Obwohl diese Worte nicht artikuliert werden und sie im Raum nicht existieren, hat der Roman den Vorteil, dem Zuschauer die Gedanken der Hauptfigur zeigen zu können. Diese Träume von Hanna werden im Film komplett ausgelassen, weswegen man den Vergleich zwischen dem gleichen Abschnitt und der Szene nicht ziehen kann.

Der innere Monolog und der Generationskonflikt werden im Roman meistens durch Michaels Gedanken über die Beziehung mit seinem Vater und seine Schuld im Krieg

realisiert. Da der innere Monolog im Sinne des Nachdenkens über die Schuld aus dem Film fast komplett rausgenommen wurde, musste im Film auch die Figur des Vaters und Michaels Beziehung mit ihm geändert werden. Dies wurde durch die Figur des Richters kompensiert. Er spricht mit ihm, aber der Generationskonflikt und Michaels Gedanken über Hannas Schuld wurden nah nicht so präzise und mit Pflege dargestellt, wie das der Fall im Roman ist. Michaels Nachdenken von der Schuld kulminiert im Roman durch das Gespräch mit seinem Vater, während das im Film durch ein Gespräch und ein paar Diskussionen mit den Studienkameraden und dem Richter geschieht. Im Roman rät der Vater Michael, mit Hanna zu sprechen, bevor er etwas hinter ihrem Rücken für sie entscheidet. Danach macht sich Michael darüber Gedanken, was im Roman die Hälfte einer Seite beträgt.

„Mit Hanna Reden? Was sollte ich ihr sagen? Daß ich ihre Lebenslüge durchschaut habe? Daß sie drauf und dran war, ihr ganzes Leben dieser dummen Lüge zu opfern? Daß die Lüge das Opfer nicht wert war? Daß sie darum kämpfen sollte, nicht länger als nötig ins Gefängnis zu müssen, um danach noch viel mit ihrem Leben anzufangen? Was eigentlich?“ (Schlink 1995, S. 138)

Im Film wird das teilweise durch den Dialog und teilweise durch die Mise en Scène realisiert. Michael kommt in den Klassenraum und während der Professor stehen bleibt, setzt sich Michael und kann dem Professor ab und zu nicht in die Augen schauen, was als Äquivalent der patriarchalen Familie und dem autoritären Verhältnis zwischen Michaels Vater und Michael im Roman dient. Der Vater behandelte im Roman seine Kinder ohne Gefühle und er verhielt sich zu ihnen, wie zu seinen Studenten, wobei es immer Ordnung geben müsste. So beschreibt Michael z.B. eine Szene, in der er zusammen mit den Studenten seines Vaters an die Reihe warten musste, um mit ihm zu sprechen. „Wir selbst warteten nicht im Flur, wenn unser Vater uns einen Termin gegeben hatte. Aber auch wir klopfen zum festgesetzten Zeitpunkt an die Tür seines Arbeitszimmers und wurden hereingerufen“ (Schlink 1995, S. 135). Michael raucht im Film nervös eine Zigarette, sieht blass und nicht ausgeschlafen aus, und das, was im Roman meistens der innere Monolog ausmacht, wird im Film ausgesprochen (TC: 01:13:36 – 01:15:05)

“MICHAEL: I have a piece of information. Concerning one of the defendants. Something they're not admitting.
ROHL What information?
MICHAEL stubs out his cigarette.
ROHL You don't need me to tell you it's perfectly clear you have a moral obligation to disclose it to the court.
MICHAEL It happens this information is favorable to the defendant. It can help her case. It may even affect the outcome, certainly the sentencing.
ROHL So?
MICHAEL There's a problem. The defendant herself is determined to keep this information secret.
ROHL What are her reasons?

MICHAEL Because she's ashamed.
ROHL Ashamed? Ashamed of what?
MICHAEL doesn't answer.
ROHL Have you spoken to her?
MICHAEL Of course not.
ROHL Why of course not?
MICHAEL I can't. I can't do that. I can't talk to her.” (Hare 2008)



TC: 01:13:31

Der schon früher erwähnte Generationskonflikt wird im Roman durch Michaels Gedanken und die Beschreibungen des Gedankenstroms derzeitigen Jugend realisiert. Er spricht von einem Kollektiv der Studenten, die zusammen mit ihm am KZ-Seminar teilnahmen und sich mit der Vergangenheit ihrer Eltern auseinandersetzten.

„Zugleich frage ich mich und habe mich schon damals zu fragen begonnen: Was sollte und soll meine Generation der Nachlebenden eigentlich mit den Informationen über die Furchtbarkeiten der Vernichtung der Juden anfangen? [...] Aber daß einige wenige verurteilt und bestraft und daß wir, die nachfolgende Generation, in Entsetzen, Scham und Schuld verstummen würden – das sollte es sein?“ (Schlink 1995, S. 99 – 100)

Dieser Generationskonflikt wird im Film in ein paar Szenen dargestellt, und das nicht nur durch die Körperhaltung, die Mise en Scène und Michaels Besuch zu einem Konzentrationslager, sondern auch durch mehrere Gespräche und Monologe seines Kommilitonen – Dieters. Im Roman zweifelt Michael an den gesamten Prozess und denkt, dass es nicht sinnvoll ist, über die Übeltaten der Nazisten im Holocaust zu diskutieren. Dabei gibt es keine konkreten Gespräche mit seinen Kommilitonen, sondern nur Beschreibungen von ihren Gedanken. Im Film spielt Dieter die empörte und enttäuschte Persönlichkeit Michaels aus dem Roman. In diesem Fall trägt der folgende Dialog im Film das Gewicht der literarischen mehrseitigen Diskussion über den Generationskonflikt (TC: 01:04:15 – 01:05:22).

“DIETER This didn't happen to the Germans. It happened to the Jews.

Everyone is shocked at his violent passion.

DIETER What are we trying to do?

MICHAEL We're trying to understand.

DIETER Six women locked three hundred Jews in a church, and let them burn. What is there to understand? Tell me, I'm asking: what is there to understand?

MICHAEL can't answer. DIETER gets up, outraged now.

DIETER I started out believing in this trial, I thought it was great, now I think it's just a diversion.

ROHL: Yes? Diversion from what?

DIETER You choose six women, you put them on trial, you say 'They were the evil ones, they were the guilty ones'. Brilliant!

DIETER Because one of the victims happened to write a book! That's why they're on trial and nobody else. Do you know how many camps there were in Europe?

DIETER turns, furious.

DIETER People go on about how much did everyone know? 'Who knew?' 'What did they know?' That isn't the question. The question is 'How could you let it happen?' And - better - 'Why didn't you kill yourself when you found out?'" (Hare 2008)

Die Metaphern sind etwas, was im Film ohne Montage und Bruch der Fiktion schwer zu realisieren ist. Man darf aber nicht die Tatsache verlernen, dass der Film und der Roman zwei unterschiedliche Medien sind, die alles aus dem anderen Medium nicht komplett übernehmen können, sodass man z.B. nach der verfilmten Romanvorlage nicht den gleichen Eindruck bekommt, wie das der Fall nach dem Lesen des Romans war. „No picture is an exact equivalent for a particular set of words, literal or metaphoric” (Kennedy und Chiappe 2005, S. 237). Nachdem Hanna weggeht, kann sich Michael nicht damit abfinden, dass sie nicht mehr da ist und beschreibt das leere Gefühl wegen ihrer Abwesenheit.

„Nachdem Hanna die Stadt verlassen hatte, dauerte es eine Weile, bis ich aufhörte, überall nach ihr Ausschau zu halten, daß ich mich daran gewöhnte, daß die Nachmittage ihre Gestalt verloren hatten [...] Es dauerte eine Weile, bis mein Körper sich nicht mehr nach ihrem sehnte; manchmal merkte ich selbst, wie meine Arme und Beine im Schlaf nach ihr tasteten“ (Schlink 1995, S. 83).

Im Film wird diese Metapher trotz allen Erwartungen der Literaturvorlage treu dargestellt. Michael liegt im Dunkel in Hannas Zimmer mit ein bisschen Licht auf Hannas Matratze, wie ein Fötus gebeugt, mit Augen halbgeöffnet und tastet die Matratze neben sich an, gleich wie das der Fall in der literarischen Vorlage ist.

“He lies down on the bed.

MICHAEL lying on the bed, curled up, in his clothes, like a foetus, asleep.” (Hare 2008)



TC: 00:45:08

Der Film hat Schwierigkeiten, etwas zu zeigen und behaupten, das Gezeigte wäre nicht die Wahrheit, ohne dass er die Sprache benutzt (vgl. Kennedy und Chiappe 2005). Dazu gehören von den kinematographischen Codes die visuellen Codes. Sie stehen für visuelle Impulse, die nicht immer die denotative, sondern auch die konnotative Funktion erfüllen. Um Tropen und stilistische Figuren darzustellen, bedient sich der Film der Montage. Um den Zeitwechsel zu zeigen und den Übergang von Michael als Student zum erwachsenen Michael zu schaffen, benutzt Daldry als stilistisches Mittel das Symbol. Man sieht die Szene, in der Michael in einem Zug sitzt, der sich durch den Wald bewegt, während Michael durch das Fenster schaut. Da es im Zug keine Beleuchtung gibt, gerät die Figur Michaels in Dunkelheit. In der nächsten Szene sieht man den erwachsenen Michael, der auch im Zug sitzt, aus der Dunkelheit rausgeht und aus der gleichen Perspektiven wie in der letzten Szene gefilmt wird. Die beiden Szenen werden durch die gleiche dramatische Musik (nicht-linguistische Codes) und das Rasengeräusch des Zuges verbunden. Der Zug, der sich bewegt, stellt die vorbeigehende Zeit dar und der Schatten, in den Michael gerät, zeigt, dass etwas zu Ende kommt. Durch das Fenster sieht man auch den Wald, der seine Farben aus dem Grünen in das Braune verändert, was auch einen Zeitübergang darstellt.

Die stilistischen Figuren werden im Film außer durch visuelle Mittel auch durch die Sprache realisiert. Wenn man im Film von der *Vergangenheit* spricht, meint man darunter auf die Übeltaten und den Holocaust. Da spricht man von der Synekdoche – der Oberbegriff steht für einen Begriff engerer Bedeutung. So wenn Michael Hanna im Film die Frage stellt, ob sie über die Vergangenheit nachgedacht hat, versteht sie es auch falsch (TC: 01:38:58 – 01:39:07)

“MICHAEL Have you spent a lot of time thinking about the past?

HANNA You mean, with you?

MICHAEL No. No, I didn't mean with me.”

Das Ende von Hannas Leben, als sie sich erhängt, wird auch nicht vollkommen dargestellt. Man sieht Hanna, die traurig nach oben schaut, ein Haufen von Büchern aufbaut, ihre Schuhe auszieht und auf die Bücher klettert. Die Buchaufschriften sind klar sichtbar: *Die Odyssee, Krieg und Frieden, Rilke*. In dieser Szene kann man vermuten, dass sich Hanna erhängt. Nachdem Sie auf die Bücher klettert, sieht man Michael, der mit einem Blumenstrauß ins Gefängnis kommt, um Hanna abzuholen. Man weiß nicht mit Sicherheit, dass sich Hanna das Leben genommen hat, bevor es Michael von der Leiterin des Gefängnisses erfährt. Der Analphabetismus, den man im ganzen Film teilweise für Hannas Übeltaten beschuldigt, und der sie mit Michael verbunden hat, sendet sie am Ende auch in den Tod – die Bücher stellen am Ende also ein Symbol dar und dass für alles, was ihr im Leben Probleme und Glück brachte.



TC: 01:42:36

Wenn der Erzähler im Roman, der alte Michael, von seinen Erinnerungen berichtet, ist er sich manchmal unsicher, was er in dieser Zeit gesagt hat oder worüber er nachgedacht hat. „Ich erinnere mich auch nicht mehr, was wir in der Küche geredet haben“ (Schlink 1995, S. 13). Deswegen stellt der Erzähler die Vermutungen ohne einen konkreten Dialog dar. „Ich erinnere mich auch nicht mehr, wie ich Frau Schmitz begrüßt habe. Vermutlich hatte ich mir zwei, drei Sätze über meine Krankheit, ihre Hilfe und meinem Dank zurechtgelegt und habe sie aufgesagt“ (Schlink 1995, S. 13). Der Film kann demgegenüber keine Unsicherheiten, was den Dialog angeht, darstellen – auch mit der Montage wäre das problematisch. Wenn es ein Voice-Over gäbe, könnte der Erzähler sowas möglicherweise mit *ich vermute, ich sagte xy* ankündigen. Da das Voice-Over in dieser Verfilmung nicht verwendet wurde und es gar nicht

die Absicht des Filmemachers war, verbleichende Erinnerungen darzustellen, wurde diese Szene im Film mit sicheren Worten dargestellt, ohne dass der Zuschauer denkt, hier gehe es um Vermutungen (TC: 00:08:07 – 00:08:27)

“MICHAEL I would have come earlier, but I've been in bed for three months.

HANNA You're better now?

MICHAEL Thank you.

HANNA Have you always been weak?

MICHAEL Oh no. I'd never been ill before. It's incredibly boring. There's nothing to do. I couldn't even be bothered to read.“

Es ist klar, dass es im Roman und Film einen Unterschied bei der Darstellung des inneren Monologs gibt. Der Roman beschreibt Gefühle, Erinnerungen und Träume mithilfe der Wörter, wobei sich der Leser leicht vorstellen kann, was Michael in einem Moment fühlt oder denkt. Der Film findet aber bei der Darstellung des Gleichen seinen eigenen Weg. Er benutzt die Gesichtsausdrücke und den Dialog, um den Zustand der Figur zu zeigen. Dabei erzeugen die zwei Medien bei dem Konsument unterschiedliche Eindrücke mit einer unterschiedlichen Intensität und einem ähnlichen, aber nicht gleichen Ziel. Da sich Daldry der Medienunterschiede bewusst war, hat er auch sein Drehbuch nicht dem Roman identisch gestaltet. Ohne den inneren Monolog musste der Film diese Komponente des Romans durch das Visuelle, den Dialog und die Montage kompensieren.

4. Fazit

In dieser Arbeit beschäftigte ich mich mit dem Medienwechsel am Beispiel des Romans *Der Vorleser*, verfasst von Bernhard Schlink, und seiner Verfilmung *The Reader*, verfilmt von Stephen Daldry. Im ersten Teil der Arbeit wurden die theoretischen Grundlagen dargestellt. Definiert wurde der Begriff des Medienwechsels, die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen dem Roman und dem Film wurden genannt, die Besonderheiten des Raumes und der Zeit in beiden Medien betont, die Begriffe *Transfer* und *Adaptation* einschließlich ihrer Bestandteile wurden genannt, die Erzählformen und die Erzählsituationen in beiden Medien dargestellt sowie die Bedeutung des Tons bei der Zeitraffung herausgestellt. Außerdem wurden die Autoren beider Werke kurz dargestellt und eine kurze Zusammenfassung des Romans gegeben, von der auch die Filmversion nicht abweicht.

Bei der Analyse der kardinalen Funktionen, die die Träger der Handlung sind, und von denen der Rest der Handlung abhängt, wurde festgestellt, dass sich Stephen Daldry an die Literaturvorlage hielt, ohne wichtige Teile des Romans auszulassen. Mehr Freiheit nahm er sich bei den Katalysatoren – einige für den Film und die Filmindustrie uninteressante Teile des Romans ließ er aus. Dazu gehören z.B. die Beschreibung von Michaels Ehe und der Streit zwischen Michael und Hanna beim Ausflug. Er unternahm aber einige Alternationen, indem er Michael eine andere Krankheit zugeteilt hat und die Figur des Vaters durch den Richter ersetzen ließ. Den Generationskonflikt im inneren Monolog des literarischen Michaels ersetzte er durch Gespräche mit seinen Kommilitonen und dem Richter. Das hatte aber auf den Stoff und den Ablauf der Geschichte gar keinen Einfluss.

Kinematographische Codes sind hier für den Ersatz einiger Beschreibungen aus dem Roman von großer Wichtigkeit, was Daldry auch erkannt hat. Um die Veränderungen in der Stimmung darzustellen, bediente sich Daldry der sprachlichen Codes. Durch die Körperhaltung und andere Aspekte der nonverbalen Kommunikation hatten die Schauspieler kein Problem bei der Darstellung den Sex- oder Streitszenen. Kulturelle Codes benutzte er, indem er ein Deutschland aus der Mitte des 20. Jahrhunderts durch die Kostümografie, die Straßen und die Häuser präsentierte. Die nicht-linguistischen Codes zeigten sich als ein Hilfsmittel bei der Zeitraffung und die visuellen Codes als Ersatz für die Metaphern und Symbole.

Schlink benutzt in seinem Werk den personalen Erzähler, dessen Rolle der alte Michael spielt, indem er sich an seine Beziehung mit Hanna erinnert (die Analepse). Man kann im Roman gar nicht erkennen, was andere Figuren denken oder außerhalb der Anwesenheit Michaels machen. Dieser Erzähler ist aber unzuverlässig, da er ein personaler Erzähler ist, dessen Wissen von anderen Ereignissen und Gedanken anderer Figuren nicht existiert. Da er selbst in die Geschichte, die er beschreibt, einbezogen war, kann er kein objektives und echtes Bild der Ereignisse geben. Außerdem ist sein Wertesystem durch die Beziehung mit Hanna nicht unberührt geblieben, weswegen er oft in seinen Worten unsicher ist und nicht im Namen der Moral handeln kann. Der Film geht anders mit der Unsicherheit um bzw. blendet sie aus, so dass man gar nicht spüren kann, dass der Michael im Film in seine Gedanken und Erinnerungen unsicher ist.

Beim Übergang aus dem einen in das andere Tempus benutzt Schlink Mittel wie die Ellipse oder einfach den Übergang aus dem Präteritum in das Präsens. Der Film bedient sich dabei der Montage, des *mindscreen*, *flashback* und des Tons.

In der Romanversion wird die Selbstreflexion des Mediums auf der Ebene des Erzählten und des Erzählens realisiert. Das poetologische Prinzip des literarischen Mediums reflektiert sich, indem es einen Erzähler gibt, der immer wieder seine Gefühle und Erinnerungen aus der Vergangenheit kommentiert. Auf der Ebene des Erzählten existiert die Selbstreflexion im Alphabetismus, den Buchtiteln und den Briefen. Im Film wurde das nicht übernommen, da man, um das Filmmedium zu reflektieren, Methoden wie *breaking the fourth wall* benutzen müsste oder den ganzen Stoff über die Schrift und das Lesen in einen Film umwandeln müsste, der sich dann z.B. mit der Thematik der Verfilmung selbst beschäftigen würde.

In dieser Arbeit stellte man sich nie die Frage, ob das eine oder das andere besser gelungen ist, da man darüber gar nicht diskutieren muss. Jedes Medium realisierte den Stoff auf eine für sich spezifische Weise und das mit medienspezifischen Mitteln. Des Mangels an Filmbegriffen in dieser Arbeit bin ich mir bewusst, da ich aus der Perspektive eines Germanistikstudenten und Literaturwissenschaftler festzustellen versuchte, welche literaturspezifische Mittel in das Medium des Filmes leichter oder schwerer zu übertragen sind. In diesem Fall ging es um einen Roman und einen Film, dessen Stoff sich wegen der ausgewählten Adaptationsart nicht stark unterscheidet, die aber einen guten Ausgangspunkt für die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Literaturverfilmung bieten. Die Besonderheit von Schlinks *Vorleser* ist auf jeden Fall der innere Monolog, durch den ein großer Teil der

Handlung erzählt wird. Der innere Monolog hat sich in dieser Studie als medienspezifisch gezeigt. Die Gefühle, Erinnerungen, Träume, Fantasien und Metaphern zeigten sich als etwas, dem Stephen Daldry auswich – wenigstens in seiner literarischen Form. Als ein Filmäquivalent des inneren Monologs zeigten sich dabei die Mise en Scène, die Musik und, am wichtigsten, die Schauspieler. Aufgrund des Schauspiels musste man die Gedanken manchmal gar nicht artikulieren, um den Geisteszustand der Figuren zu verstehen.

Man muss sich auch dessen bewusst sein, dass der Film im Unterschied zum Roman schon durch seine Besetzung auch vor der Premiere eine Erwartungshaltung weckt. Kate Winslet, die auch vor diesem Film als eine gute Schauspielerin bekannt war, hat mit ihrem Fähigkeiten und ihren Ruhm dazu beigetragen, dem Film gute Rezensionen einzubringen. Die Größe und den Erfolg der Kampagne, die ein Verlag durchführt, um dem Roman Gewinn und Erfolg zu verleihen, kann man mit dem Erfolg der Besetzung des Films nicht vergleichen.

Gleichwohl wird sich die Frage, ob der Film oder das Buch besser gelungen ist, wahrscheinlich noch lange in der Zukunft durchziehen. Eine Figur, einen Raum oder eine Handlung kann man beim Übergang in das andere Medium problemlos auslassen oder hinzufügen und das sollte man bei der Kritik oder der Bewertung des zweiten, sekundären Mediums respektieren. Das eine Medium, die Literatur, ist viel (Tausende von Jahren) älter als das Andere. Das andere Medium, der Film, entwickelt sich aber viel rasanter als das Ältere. Man kann sagen, dass die meisten Filme, die im Jahr 2018 entstanden sind, besser als die Filme sind, die Anfang des 20. Jahrhunderts gefilmt wurden. Aber zu sagen, dass die Bücher, die im Jahr 2018 entstanden sind, besser als die literarischen Werke, die vor 2000 Jahren geschrieben wurden, wäre weniger sinnvoll.

In diesem Zusammenhang sollte man sich dessen bewusst sein, dass der Film ein Medium ist, das seinen Fortschritt maßgeblich der Entwicklung der Technologie zu verdanken hat. Bei den Filmen, die vor 100 Jahren gefilmt wurden, ist es leicht zu bemerken, dass das Bild farblos und weniger qualitativ ist, als das Bild, das heute absichtlich farblos produziert wird. Der Übergang aus der einen Szene in die Andere wurde früher scharf abgegrenzt, sah immer wieder gleich und nicht natürlich aus, da, wie schon erwähnt, der Filmmacher und das Publikum dann nur die pure Technologie und Existenz des Filmmediums bewunderten. Vom Ton war Anfang des letzten Jahrhunderts gar keine Rede. Hundert Jahre später erscheinen *E.T.* und *Alien*, Filme, die der heutigen Kunst des Schauspielens nicht nachstehen, aber der Technologie nach als alt und unterentwickelt erscheinen. Der Fortschritt der Filmindustrie ist auf jeden Fall rasant.

Im Unterschied dazu kann man nicht sagen, dass *Harry Potter* besser und entwickelter geschrieben ist als die Bibel. Der Entwicklung des Schreibens und der Schrift kann man fast problemlos folgen – von der ersten Schrift in Mesopotamien bis zum Buchdruck im 15. Jahrhundert. Die Art der schriftlichen Kommunikation hat sich durch Jahrhunderte und Tausende von Jahren langsamer entwickelt. Im Unterschied zum Film ist es eher ein Medium, das von der Fähigkeit eines Menschen abhängt und nicht von einem ganzen Team von Drehbuchautoren, Kostümbildner, Schauspielern oder Kosmetikern. Abgesehen von den Ghostwritern und Verkaufs- und Promotionskampagnen hängt der Erfolg seit Jahrhunderten wesentlich von einer Person ab – vom Schriftsteller.

Man bekommt das Gefühl, dass die geschriebene Kunst, das Buch, mit dem visuellen, dem Film, nicht Schritt halten kann. Ob dies so ist, weil der Mensch zu faul geworden ist, um sich seine eigenen Bilder im Kopf vorzustellen oder weil er eher ein visuelles als ein konzeptuelles Wesen ist, ist eine Frage, die sich Medienwissenschaftler und Philosophen stellen sollten. Obwohl in dieser Arbeit auch Handlungsunterschiede und der Mangel an einigen *wichtigen* Bildern aus dem Roman betont wurden, war das nicht der Hauptpunkt der Arbeit. Ein Unterschied zwischen der einen und der anderen Handlung konnte auch aufgrund von zwei identischen Medien (z. B. Büchern) gezeigt werden. Der wesentliche Aspekt dieser Arbeit war es aufzuzeigen und zu betonen, dass es medienspezifische Unterschiede immer geben wird, wobei man dann von unterschiedlichen Adaptationsarten sprechen kann. Von daher muss man die Möglichkeiten und Fähigkeiten der jeweiligen Medien gut kennen, um sich überhaupt ein Urteil über den Erfolg einer Literaturverfilmung bilden zu können.

5. Film- und Literaturverzeichnis

Film:

1. *The Reader*. R: Daldry, S. 2009

Literatur:

1. Bluestone, M. (1957). *Novels into film*. London: Cambridge University Press
2. Blanke, T. (1996). *Kritische Justiz*, 29(3), 391 – 395. URL: <http://www.jstor.org/stable/24000734>
3. Bradshaw, P. (2.1.2009) *The Reader*. In: *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/film/2009/jan/02/the-reader-kate-winslet-film> (zuletzt eingesehen am 20.5.2018)
4. Brown, T. (2013). *Breaking the Fourth Wall*. Edinburgh University Press.
5. Conrad, J. (1942). *A Conrad Argosy*. New York: Doubleday
6. David, T. (6.7.2014) Im Gespräch: Bernhard Schlink. „Vielleicht bin ich ein Volksschriftsteller“. URL: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article129831833/Vielleicht-bin-ich-ein-Volksschriftsteller.html> (zuletzt eingesehen am: 19.5.2018)
7. Donahue, W. (2004). The Popular Culture Alibi: Bernhard Schlink's Detective Novels and the Culture of Politically Correct Holocaust Literature. *The German Quarterly*, 77(4), 462-481.
8. Donahue, W. (2012). Taking Jewish Cover: A Reply to Bernhard Schlink. *The German Quarterly*, 85(3), 249 – 252 URL: <http://www.jstor.org/stable/pdf/23275259.pdf> (zuletzt eingesehen am 19.5.2018)
9. Schlichter, A. (2012). Drama, Lexikon der Filmbegriffe, Universität Kiel. *Erhältlich unter:* <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php> (zuletzt eingesehen am 30.7.2018)
10. Eder, J. (2009). Zur Spezifik audiovisuellen Erzählens. *Hannah Birr/Maike Sarah Reinerth/Jan-Noël Thon (Hg.): Probleme filmischen Erzählens*. Münster, 7-31.
11. Faulstich, W. (2013): *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag

12. Feuchert S., Hoffman L. (2006). Bernhard Schlink: Der Vorleser. *Lektüreschlüssel für Schüler*. Stuttgart: Reclam
13. Fischer, E. (1999). Bestseller in Geschichte und Gegenwart. *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen, 1*, 764 – 776.
14. Fuld, W.: Drama eines zerstörten Lebens. In: Focus. 30.9.1995
 URL: http://www.focus.de/kultur/buecher/literatur-drama-eines-zerstoerten-lebens_aid_155593.html (zuletzt eingesehen am 19.5.2018)
15. Gast, W. (Ed.). (1993). *Literaturverfilmung* (Vol. 11). Bamberg: Buchner.
16. Gilić, N. (2003). *Filmski leksikon: A-Ž*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
17. Gollub, C.-A. (1984): Deutschland verfilmt. Literatur und Leinwand 1880 – 1980. – In: *Film und Literatur. Literarische Texte und der neue Film*. hrsg. v. Sigrid Bauschinger u.a.. Bern/München: Francke (13. Amherster Kolloquium zur deutschen Literatur)
18. Grdešić M. (2015) *Uvod u naratologiju*. Uvodi, Zagreb
19. Gutzen, D., Oellers, N., Petersen, J. H., & Strohmaier, E. (Eds.). (1976). *Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft: ein Arbeitsbuch*. E. Schmidt.
20. Hage, V. (9.4.2002) Autoren unter Generalverdacht. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/literaturdebatte-autoren-unter-generalverdacht-a-190969.html> (zuletzt eingesehen am 19.5.2018)
21. David Hare: The Reader – Drehbuch. In: The Internet Movie Script Database <http://www.imsdb.com/scripts/Reader,-The.html> (zuletzt eingesehen am 5.7.2008)
22. Korte, H. (2001) *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. Berlin: Erich Schmidt Verlag
23. Kennedy, J. M., & Chiappe, D. L. (2005). 14 Metaphors in Movies. *Moving Image Theory: Ecological Considerations*, 228.
 URL: <https://books.google.hr/books?id=N0w27vQliv4C&printsec=frontcover&hl=hr#v=onepage&q&f=false> (zuletzt eingesehen am 6.7.2018)
24. Kilb, A. Im Gespräch: Bernhard Schlink. Herr Schlink, ist „Der Vorleser“ Geschichte?“. In: *Frankfurter Allgemeine*. 22.02.2009

http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/im-gespraech-bernhard-schlink-herr-schlink-ist-der-vorleser-geschichte-1100720.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 (zuletzt

eingesehen am 19.5.2018)

25. Kracauer, S. (1964): *Theorie des Films: Die Erretung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp

26. Krause, T. Im Gespräch: Bernhard Schlink: In Berlin fehlt es an Bürgersinn. In: *Die Welt*. 14.10.1999

URL: <https://www.welt.de/print-welt/article587467/In-Berlin-fehlt-es-an-Buergersinn.html>

(zuletzt eingesehen am 19.5.2018)

27. Krause, T.: Im Gespräch: Bernhard Schlink: Wir sind, was wir gelesen haben. In: *Die Welt*. 17.7.2011

URL: https://www.welt.de/print/die_welt/vermishtes/article13490082/Wir-sind-was-wir-gelesen-haben.html (zuletzt eingesehen am 19.5.2018)

28. Kreuzer, H. (1993). Arten der Literaturadaption In: Wolfgang Gast: *Literaturverfilmung*. Bamberg S. 27 – 31

29. Kuzina, M. (2000). *Der amerikanische Gerichtsfilm: Justiz, Ideologie, Dramatik*. Vandenhoeck & Ruprecht.

30. Vidulić, S. L.. (2016): *Literatur studieren: Einführung in die germanistische Literaturwissenschaft*. Zagreb: Leykam International

31. Lindsay, V. (1915). *The Art of the Moving Picture*. New York: Modern Library

32. Lorenz P., Im Gespräch: Bernhard Schlink. *Presseheft des Verleihs zum Kinostart 2009*

URL: <http://www.daserste.de/unterhaltung/film/sommerkino-im-ersten/interview-romanautor-bernhard-schlink-der-vorleser100.html> (zuletzt eingesehen am 19.5.2018)

33. McFarlane, B. (1996). *Novel to film*. New York: Oxford University Press

34. Michalzik, P.: Das Monster als Mensch. Zu zeitlos um konkret zu sein: Bernhard Schlinks parabelnde Annäherung an eine analphabetische Ex-KZ-Wärterin. – In: *Die Tageszeitung*. 9.12.1995

35. Mitry, J. (1971). Remarks on the Problem of Cinematic Adaptation. *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, 4(1), 1 – 9.
36. Möckel, M. (2004). *Erläuterungen zu Bernhard Schlink Der Vorleser* 3. Auflage. Hollfeld: Bange Verlag
37. Monaco, J. (2009). *How to Read a Film: Movies, Media, and Beyond: art, technology, language. history, theory*. London: Oxford University Press
38. Naremore, J. (2000) *Film Adaptation*. Rutgers
39. Niven, B. (2003). Bernhard Schlink's „der Vorleser“and the Problem of Shame. *The Modern Language Review*. Vol. 98. No., 381 – 396
40. Orme M., "The Bookshelf and the Screen," *Illustrated London News*, CLXXXVI (10.3. 1934), 368.
41. Orr, C. The Discourse on Adaptation. *Wide Angle*, 6/2 (1984), 72
42. Pallardy, Richard. "Stephen Daldry." *Encyclopædia Britannica*, Encyclopædia Britannica, Inc., 14. Februar 2011, www.britannica.com/biography/Stephen-Daldry (zuletzt eingesehen am 19.5.2018)
43. Poppe, S. (2007). *Visualität in Literatur und Film: eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen* (Vol. 327). Vandenhoeck & Ruprecht.
44. Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, (6), 43–64
45. Sander, D. (26.2.2009). *Schuld und Sünde*. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/holocaust-drama-der-vorleser-schuld-und-suende-a-609882.html> (zuletzt eingesehen am 19.5.2018)
46. Scheffel, M. (1997). *Formen selbstreflexiven Erzählens: eine Typologie und sechs exemplarische Analysen* (Vol. 145). Walter de Gruyter.
47. Schlink, B. (1995). *Der Vorleser* Diogenes Verlag AG
48. Schneider, I. (1981): *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen: Max Niemeyer

51. Von Becker, P. (6.2.2009). *Die Liebe, ein Schattenspiel*. URL: <http://www.zeit.de/online/2009/07/berlinale-film-schlink-vorleser/komplettansicht> (zuletzt eingesehen am 19.5.2018)
52. Weis E., Belton J. (1985) *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press
53. Woolf, V. (2000). The cinema. *POSITIF*, (477), 61 – 63.
54. Wroe, N. (9. 2. 2002). *Reader's guide to a moral maze*. URL: <https://www.theguardian.com/books/2002/feb/09/fiction.books> (zuletzt eingesehen am 19.5.2018)