Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 45 (1993)
Heft: 10

Artikel: Hollywood Books
Autor: Bodmer, Michel
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931921

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Hollywood Books

Literatur als hochwertiger Treibstoff, der die Hollywood-Maschinerie am Laufen hält: ZOOM berichtet über die Ausbeute von Bestsellern und literarischen Perlen.

Michel Bodmer

Hollywood, auf seiner immer verzweifelteren Suche nach Treibstoff für die Filmindustrie, grapscht immer wieder nach Literatur jeder Gattung, in der Hoffnung, dass etwas, das in Buchform ein Publikum gefunden hat, auch einen Kinoerfolg garantiert. Doch was in einem Medium funktioniert, muss noch lange nicht in einem andern gelingen. Im Gegenteil: Gerade jene Prosa, die sich dadurch auszeichnet, dass sie die Möglichkeiten ihrer (sprachlichen) Kunstform besonders gut nutzt, kann in der Regel nicht in die Bilder und Töne des Films verwandelt werden, ohne dabei genau diejenigen Qualitäten zu verlieren, die ihren literarischen Rang ausmachen. Umgekehrt lassen sich Kiesel nicht zu Diamanten schleifen; was in Prosa gänzlich beliebig und belanglos ist, kann kein filmisches Meisterwerk hervorbringen.

«The Age of Innocence» (1993) von Martin Scorsese

Anders sieht es aus in bezug auf jenen *middle-brow*-Bereich, der im deutschen Kulturraum notorisch vernachlässigt wird: jene Literatur, die keine grossen formalen Prätentionen hegt, aber gut gemacht ist und oft den Nerv der Zeit besser trifft als die sogenannte E-Literatur. Im angelsächsischen Raum spriesst diese Spezies munter und stellt auch einen ansehnlichen Teil der Bestsellerlisten. Solche Texte eignen sich im allgemeinen am besten für eine Verfilmung, weil zwar inhaltliche oder erzählerische Substanz vorhanden ist, bei der Umsetzung ins andere Medium aber weniger an sprachlicher formaler Qualität verloren geht oder mehr Spielraum für eine eigene filmische Form da ist als bei einem literarischen Meisterwerk. Die filmfreundlichsten Bestseller legen das Schwergewicht auf Handlung und bemühen sich wenig um psychologische Differenzierung, bieten also Geschichten, die sich gut dramatisieren lassen und ohne allzu grosse Verluste auf gut zwei Stunden Filmlaufzeit verknappt werden können. Wenn sich freilich noch eine Moral oder eine kleine *message* in die Kinofassung rüberretten lässt, um so besser, das stimmt die Kritiker milde.

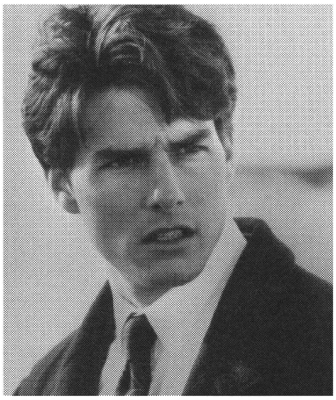
Top-Autoren können selbst für ungeschriebene Bücher bereits die Filmrechte optionieren lassen. Sie schreiben also mit der Verfilmung im Hinterkopf und reduzieren bereits in ihrer Prosa alles Unverfilmbare auf ein Minimum. Solche Bücher verkaufen sich besonders gut in Flughäfen, denn ihre Lektüre dauert knapp so lang wie der Flug von New York nach Los Angeles. So konkurrieren sie bei den Passagieren oft schon mit dem *In-flight-Movie* nach dem (vor)letzten Bestseller.

Manche dieser Bücher, wie etwa seinerzeit Peter Benchleys moralinsaurer «Moby-Dick»-Aufguss *«Jaws»*, in den letzten Jahren auch Tom Clancys rechtsgesteuerte Techno-Thriller *«The Hunt for 'Red October'»* und *«Patriot Games»* gewinnen sogar durch die Verfilmung, da sie stilistisch belanglos sind oder unliebsamen ideologischen Ballast mitschleppen, der im Kino über Bord geht.

John Grishams Geldwäscher-Bestseller *«The Firm»* wurde bereits vor der Buchveröffentlichung von Paramount aufgeschnappt. Gemessen an ähnlichen Insider-Krimis wie Scott Turows *«Presumed Innocent»*, der bei seiner Verfilmung durch Alan J. Pakula (1990) viele von seinen durch die Ich-Erzählung und die Detailfülle der Prosa bedingten Qualitäten verlor, wirkt «The Firm» als Buch seicht und papieren. Grishams Roman ist formal einfallslos und gewinnt seine Spannung aus einem simplen Wettlauf mit der Zeit, dem Zuziehen der Schlinge, in die der allzu naive Held getreten ist. Im Unterschied zu Turows Protagonist Rusty Sabich, der in einem geradezu klassisch anmutenden Dilemma zwischen moralischer Schuld und der amoklaufenden Maschinerie einer überforderten Justiz gefangen ist, versucht Grishams Anwalt Mitch McDeere bloss schnell zu Macht und Geld zu kommen und, als er erkennt, dass er sich mit der Mafia eingelassen hat, seinen Kopf zu retten, ohne sein geliebtes Amtsgeheimnis zu verletzen: ein Filmstoff, wie er (des öftern) im Buche steht. Sydney Pollacks flotte Inszenierung (1993) nun knüpft an seinen verwandten Paranoia-Thriller *«The Three Days of the Condor»* (1974) an, und in den vielen Luft-Löchern von Grishams Roman finden Drehbuchautoren wie David Rabe, David Rayfiel und Robert Towne viel Platz für Dialogwitz. Charakterdarsteller wie Gene Hackman, Jeanne Tripplehorn, Holly Hunter, Ed Harris und David Strathairn verleihen ihren Figuren ein Gesicht und ein Profil, wie es der Autor der Vorlage

nicht vermocht hat. Mit Tom Cruise als naiver, aber allmählich erwachender Identifikationsfigur bietet der Film zweieinhalb Stunden gewitzte Krimispannung, während der Roman über Hunderte von Seiten die Frage aufwirft: Wie kann dieser blitzgescheite junge Anwalt so blöd sein (Siehe dazu Kritik in dieser Nummer)?

Immerhin bleiben Filme, die die Romanvorlage verbessern, die Ausnahme. Auch in scheinbaren «Idealfällen» wie den Büchern von Stephen King und Michael Crichton, Autoren also, die mit dem Medium Film gut vertraut sind, geht die Rechnung nicht immer auf: Die meisten King-Verfilmungen, abgesehen von *«Carrie»* (Brian De Palma, 1976) und *«The Dead Zone»* (David Cronenberg, 1983), enttäuschten, weil sich die Banalität von Kings bourgeoisem Horror im Bild erst richtig entlarvte; selbst Stanley Kubricks Interpretation von *«The Shining»* (1980) ist letztlich der bahnbrechenden Kamerafahrten wegen in die Filmgeschichte eingegangen und nicht als gelungene Umsetzung dessen, was King in seinem Roman gemacht hatte. Dem gegenüber büssten Crichtons Kimono-Krimi *«Rising Sun»* (Philip Kaufman, 1993), dessen Hauptfigur John Connor schon rotzfrech auf Sean Connery zugeschrieben war, und selbst sein Beisser-Reisser *«Jurassic Park»* (Steven Spielberg, 1993) bei ihrer Verwandlung in Kino-Knüller viel von dem griffigen wirtschaftspolitischen beziehungsweise wissenschaftskritischen Gehalt ein, den der Autor so emsig in seine Thrillerhülsen gestopft hatte.



«The Firm» (1993) von Sydney Pollack

Aber was sich Filmautor nennt, gibt sich mit blosser Bestseller-Ausbeutung nicht zufrieden. Immer wieder vergreift sich das Kino auch an Literatur, die eher akademische Bibliotheken als Kioskregale schmückt. Doch wenn selbst Bestseller oft unter ihrem Wert verfilmt werden, wie ergeht es dann erst literarischen Perlen, wenn sie vor die kommerzhungrigen Studio-Säue geworfen werden? Kann künstlerische Prosa überleben, wenn sie zwischen millionenschweren Star-Gagen und knallharten *test screenings* zerrieben wird?

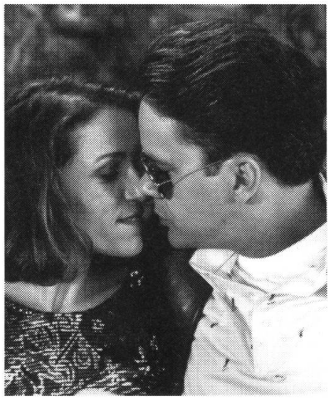
Wenn ein Filmemacher sich an ein Werk aus einer anderen Kunstform heranmacht, das sich nicht so sehr durch seinen Inhalt, sein Was, als durch sein Wie, das heisst die geglückte medienspezifische Ausführung auszeichnet, stellt sich die Frage nach deren Transponierbarkeit. Lässt sich eine kinospezifische Form finden, eine Filmsprache, die an die Stelle jener Ausdrucksmöglichkeiten tritt, von denen der Autor der geschriebenen Vorlage so geschickt Gebrauch gemacht hat? Oder gibt der Filmemacher diesen Anspruch von vorneherein auf und beschränkt sich auf eine blosse Bebilderung? Für wen ist die Verfilmung gedacht? Soll sie ein Ersatz für das sprachliche Originalkunstwerk sein oder eine Ergänzung, eine persönliche Interpretation durch den Filmemacher, vielleicht auch eine freie Variation desselben Themas?

In Hollywood wird Literatur gemeinhin als Steinbruch verwendet, und bei ihrer Umsetzung waltet in den meisten Fällen nicht mehr Sorgfalt als bei der Herstellung der *Classics Illustrated* -Comics: Die Verfilmung eines Brockens Literatur soll nicht den gleichen Anspruch erheben wie das Original, sondern dem lesefaulen, oft sogar funktionell analphabetischen TV-Glotzer oder Kinogänger auf die schnelle, schmerzlose Art etwas vermitteln, das als Bildung bezeichnet werden darf. Das literarische Werk wird in der Regel von allfälligem "Schmutz" befreit, mit Weichspüler anschmiegsam gemacht, durch die Moral-Mangel gedreht und augenfreundlich geglättet, ehe es einem Testpublikum zugemutet wird. So werden etwa qualvolle Entwicklungsdramen wie Alice Walkers *«The Color Purple»*, Dan McCalls *«Jack the Bear»* oder A.E. Hotchners *«King of the Hill»* in den Händen von Steven Spielberg, Marshall Herskowitz und Steven Soderbergh zu sepiagetönten Nostalgie-Stücken im Disney-Stil, mit gerade genug Gewalt und Schmerz, um ans Herz zu rühren.

Abseits von Hollywood sieht es auch in den USA etwas besser aus, wie man etwa heuer am Filmfestival von Venedig beobachten konnte: Martin Scorseses *«The Age of Innocence»* (1993), nach Edith Whartons Roman von 1920 über die siebziger Jahre des letzen Jahrhunderts in New York, gelingt eine raffinierte Balance zwischen äusserlicher Originaltreue in Handlung, Dekor und Kostümen einerseits und einem modernen Blickwinkel andererseits (Kamera: Michael Ballhaus), der eine ironische Distanz schafft. Mit der Faszination eines Anthropologen filmt Scorsese die Artefakte einer erlesenen Gesellschaft ab, die sich in einem zwanghaften Masse um *fashion* und Konventionen kümmert, weil sie sich um nichts Wichtigeres zu kümmern hat; genauso führt auch Wharton im Buch jedes Detail von Kleidung und Einrichtung dieser auch für sie Jahrzehnte zurückliegenden Welt vor Augen. Daniel Day-Lewis und Michelle Pfeiffer mimen überzeugend das beinahe ehebrecherische Paar Newland Archer und Ellen Olenska, das sich wenigstens halbherzig aus seinen spitzenbesetzten Zwangsjacken zu befreien versucht, während Winona Ryder sich in ihren Sonntagsröcklein augenscheinlich so wohl fühlt, wie es sich für die Figur der naiv-angepassten May Welland gehört. Trotz seiner überzeugenden stilistischen Annäherung greift Scorsese, seinen filmischen Fähigkeiten offenbar selbst misstrauend, allerdings stellenweise auf den uneleganten Notbehelf des Off-Erzählers zurück und lässt mit Hilfe von Joanne Woodwards Stimme den sarkastischen Tonfall von Whartons Erzählung akustisch einfliessen.

Ganz anders verfährt Robert Altman, der schon mit der

Verfilmung von Michael Tolkins «The Player» (1992) gezeigt hatte, wie man einen soliden, geradlinigen Roman filmisch aufladen kann. Sein neuer, dreistündiger Film *«Short Cuts»* (1993) ist eine kompilatorische Verfilmung von Kurzgeschichten des Autors Raymond Carver. Im Bewusstsein, dass die Dramaturgie von Kurzgeschichten, gerade von minimalistischen *tranches de vie*, wie sie Carver schrieb, nicht filmgerecht ist, umschifft Altman diese Klippe in einem kühnen Bogen. Statt getreulich einzelne Stories in Szene zu setzen, richtet Altman, in seinen Worten, eine «Carver-Minestrone» an, indem er mehrere Geschichten frech durcheinanderrührt. Ähnlich wie in «Nashville» (1975) und anderen Filmen seither nutzt Altman dramaturgische Webmuster, wie sie etwa in Endlos-Fernsehserien verwendet werden, um verschiedene Handlungsstränge zu verflechten. So kreuzen sich die Schicksalswege der diversen Carver-Figuren an den verschiedensten, überraschendsten, aber auch prägnantesten Orten, und die Hauptfiguren des einen Mini-Dramas werden zu Statisten des nächsten. So lebt sich der Zuschauer ein in ein *Carver country*, das Altman wiederum frech, aber sinnigerweise aus dem Nordwesten der USA nach Los Angeles transponiert hat. Was Traditionalisten vielleicht aufheulen lässt, wird letztlich jedoch dem Original gerechter, als es eine buchstäblichere Umsetzung wäre: Wie die Lektüre einer ganzen Carver-Anthologie hinterlässt Altmans Film einen Gesamteindruck, der über die Details der einzelnen Geschichten hinauswirkt; was im einzelnen minimalistisch anmuten mag, verdichtet sich in der Anhäufung und Überlagerung zu einem fiktionalen Mikrokosmos. Eingeklemmt zwischen insektizidsprühenden Hubschraubern und einem nicht ganz finalen Erdbeben leben seine Bewohner je auf ihre Art der Apokalypse entgegen: Der verlogene Cop Gene (Tim Robbins) betrügt seine Frau Sherri (Madeleine Stowe), die für ihre Schwester Marian (Julianne Moore) nackt Modell sitzt, was deren Gatten Ralph (Matthew Modine) aus dem Konzept bringt; die Telefon-Sex-Dame Lois (Jennifer Jason Leigh) ahnt nicht, was sich bei ihrem frustrierten Gatten Jerry (Christopher Penn) aufstaut, bis der sich vom Maskenbildner Bill (Robert Downey Jr.) zu einem fatalen Seitensprung überreden lässt; der Hobby-Angler Stuart (Fred Ward) übersieht um ein paar Forellen willen eine Frauenleiche im Fluss; die gebeutelte Diner-Kellnerin Doreen (Lily Tomlin) wirft ihrem Mann, dem Chauffeur Earl (Tom Waits), seine Trinkerei vor und fährt selbst den kleinen Casey an; dessen Eltern, der smarte TV-Mann Howard (Bruce Davison) und seine Frau Annie (Andie MacDowell) werden dadurch in eine Krise gestürzt und geraten mit Howards Vater (Jack Lemmon) und einem psychisch labilen Bäcker (Lyle Lovett) in Konflikt. Altmans *short cuts* (was ebenso die Kürze der Carver-Geschichten wie die der einzelnen Szenen des Films meint, aber überdies wohl auch die – moralischen – Abkürzungen, die die Figuren mit Vorliebe wählen) haben zu Recht in Venedig zwei Goldene Löwen (einen davon für die Ensembleleistung der exzellenten Darsteller) errungen, als Beispiel für eine zugleich persönliche, filmgerechte und doch dem Original entsprechende Inszenierung eines auf den ersten Blick unverfilmbaren literarischen Werks.



«Short Cuts» (1993) von Robert Altman

Manche Werke bleiben freilich auch auf den zweiten Blick unverfilmbar: Der *independent* Gus Van Sant hat mit seiner Verfilmung von Tom Robbins' Kultroman *«Even Cowgirls Get the Blues»* ein Fiasko angerichtet, das sich mit Brian De Palmas Verhunzung von Tom Wolfes Schnellfeuersatire *«The Bonfire of the Vanities»* (1990) vergleichen darf. Robbins' Peyote-poetische Geschichte von der autostoppenden Sissy mit den Riesendaumen, die unter aufmüpfig-lesbische Cowgirls gerät und einen geilen Guru glücklich macht, ist ein verbales Feuerwerk aus hirnrissigen Hyperbeln und verschrobenen Vergleichen, deren konkrete Inszenierung bestenfalls läppisch, in der Regel aber peinlich wirken muss. Van Sants Film springt von einer wirren Episode zur andern, statt in Fluss zu kommen, und seine Galerie von pseudophilosophiespuckenden Popkameraden wirkt wie ein Klassentreffen angeschimmelter Achtundsechziger (William Burroughs und Ken Kesey grüssen denn auch gleich persönlich). Gerade eine Sequenz, in welcher Robbins selbst als Off-Erzähler direkt aus dem Buch zitiert, macht sofort den (sprachlichen) Reiz des Romans spürbar, der im Film verlorengegangen ist. Da hilft auch die illustre Besetzung, von John Hurt und Uma Thurman über Angie Dickinson bis zu Keanu Reeves und Sean Young, Crispin Glover und Lorraine Bracco nicht weiter.

Scorseses Ansatz, Originaltreue in Materie und Geist mit einer angemessenen Filmsprache zu verbinden, überzeugt ebenso wie Altmans kühne Befreiung von den formalen Zwängen der Vorlage, während Van Sants unbeholfene Illustration den Methoden jener Hollywood-Spekulanten gleicht, die durch die Bebilderung eines Bestsellers einen schnellen Dollar machen wollen. Gelingt es einem Filmer wie Altman oder Scorsese, ein literarisches Werk für sein Medium zu erobern und ihm eine filmgerechte und persönliche Form zu verleihen, so stellt dies einen Akt der Interpretation dar, der zum vertieften Verständnis des Originals beitragen kann. Und eine weniger ambitionierte, aber geschickte Umsetzung eines Bestsellers, wie sie Sydney Pollack mit «The Firm» vorlegt, ist zwar kein grosses Filmkunstwerk, bietet jedoch zumindest genussreiche Unterhaltung. Eins aber bleibt klar: Solange Literatur als hochwertiger Treibstoff fürs Kino dient, wird es auch immer wieder zu fulminanten Fehlzündungen kommen, so dass *Even Moviegoers Get the Blues.* ■