Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 50 (1998)
Heft: 6-7

Artikel: Filmgeschäft und Literatur
Autor: Bodmer, Michel
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931615

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: 09.01.2026

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

«L'amant» – Jean-Jacques Annauds Verfilmung von Marguerite Duras' Roman: Werkgetreu dank Limousine?

Filmgeschäft und Literatur

Bald jeder zweite Film, der heute ins Kino kommt, basiert auf einem Roman. Renommierte Regisseure wie Francis Ford Coppola mit «The Rainmaker» und Robert Altman mit «The Gingerbread Man» verfilmen heute Grisham-Bestseller. Die Globalisierung der Märkte und der damit verbundene Kommerzialisierungsdruck lassen die Symbiose zwischen Film und Literatur nicht ungeschoren: Die Übernahme des amerikanischen Verlages Random House durch den Bertelsmann-Konzern macht diesen zu einem Mega-Medienunternehmen, das über alle Auswertungsrechte – vom Autor über Film, Video bis zum Fernsehen – verfügt. ZOOM berichtet über Konzentrationsprozesse, Akquisitionen und neue Entwicklungen bei Literaturverfilmungen.

MICHEL BODMER

Was hat der Film mit der Literatur zu tun? Viel zu viel, meint etwa der avantgardistische Cineast Peter Greenaway, der dem *mainstream*-Kino vorwirft, auf dem Niveau der Erzähltechnik viktorianischer Romane stehengeblieben zu sein. Viel zu wenig, wenden all jene Bildungsbürger ein, die die Belletristik nach wie vor als überlegene Kunstform und den Film als triviales Unterhaltungsmedium ansehen. In Hollywood freilich pfeift man auf dergleichen akademische Spitzfindigkeiten und versucht, möglichst grosse Profite zu erzielen – gegebenenfalls mit einem Anlauf von der Spitze der Bestsellerliste aus: Was als Buch Erfolg hatte, verspricht auch der Verfilmung ein Publikumsinteresse. Aber während unternehmerische Konzentrationsprozesse die diversen Medien und Märkte zunehmend gleichschalten, hat sich auf der künstlerischen Ebene der Literatur-Adaptionen gerade in letzter Zeit eine grössere Diversifikation von stilistischen Ansätzen manifestiert.

Das deutsche Medienunternehmen Bertelsmann hat unlängst mit zwei Entscheiden – der Kooperation mit dem bisherigen Erzrivalen Leo Kirch im Bereich Digitalfern- ▶

sehen sowie der Übernahme des amerikanischen Verlags Random House – in der Medienwelt für Aufregung gesorgt. Seither versuchen die Gütersloher Manager mit allerlei Presseerklärungen, die Bedenken der Kritiker am scheinbar grenzenlosen Wachstum ihres Konzerns zu zerstreuen.

Die inneren Widersprüche des Riesenunternehmens sind allerdings enorm. In Selbstdarstellungen beteuert Bertelsmann, Pluralismus und kulturelle Vielfalt ebenso zu achten wie die Verpflichtung gegenüber der Gesellschaft. Genauer besehen besteht letztere jedoch offenbar nur aus «Märkten» und «Kunden» für Bertelsmanns Buchclubs, literarische und wissenschaftliche Verlage, Tageszeitungen, Publikums- und Fachzeitschriften, Musik- und Filmfirmen, Hörfunk, Fernsehen und Online-Dienste, Druckereien und Dienstleistungsunternehmen.

Der «Spiegel», der über die Beteiligung von Gruner+Jahr (vorerst) zu 25 Prozent Bertelsmann gehört, bezichtigte das Unternehmen des Anstrebens einer Monopolstellung im Digital-TV-Sektor (Heft 9/98) und erntete damit den Zorn von Bertelsmann-Vorstand Dr. Michael Dornemann, dem diese Meinungsäusserung denn wohl doch zu pluralistisch war. Monopol hin oder her – Bertelsmann will in den nächsten Jahren zugleich stabilisieren und expandieren: «In das 21. Jahrhundert wird das europäisch-amerikanische Medienhaus Bertelsmann als globales Kommunikationsunternehmen eintreten. (...) Priorität in Akquisition und Entwicklung haben die Bereiche Entertainment (Film, Fernsehen, Hörfunk und Musik) und Neue Medien.»

«Abscheuliche Entwicklung»

Zur geplanten «Akquisition und Entwicklung» im Entertainment-Sektor Film dürfte die Verwertung von Autorenrechten zählen, die sich der Konzern über seine Verlage sichert. Rowohlt-Verlagsleiter Nikolaus Hansen jedenfalls kommentierte Bertelsmanns Aufstieg zum grössten Buchproduzenten der Welt gegenüber dem «Spiegel» mit einer pessimistischen Mutmassung: «Die Bertelsmann-Strategie scheint es doch mittelfristig zu sein, sich mit einem Vertrag gleich alle Weltrechte für einen Stoff zu sichern: vom Buch bis zu Film- und TV-Rechten – für mich eine logische und zutiefst abscheuliche Entwicklung. Das Geschäft konzentriert sich auf Bestseller, einige wenige Autoren machen das ganz grosse Geld. Sogenannte schwierige Literatur wird es dann noch schwerer haben» (Der Spiegel 15/1998).

Zur Nutzung synergetischer Rechte-Kaskaden vom hehren Buch bis zur Bahre des Fernsehens, wie sie Hansen absieht, sind neben Bertelsmann zumindest auch die Giganten Time Warner, Murdochs News Corporation und Viacom/Paramount in der Lage (siehe Kasten S. 26). Ob gerade publikumsstarke, begehrte Autoren und ihre Agenten da mitspielen, ist allerdings fraglich. Selbst wenn Buch- und Filmrechte gemeinsam erworben werden: Um kartellrechtliche Einwände zu vermeiden, ist es durchaus denkbar, dass die grossen Multis nicht alles intern gleichschalten und auswerten, sondern über Tauschgeschäfte (nach dem Prinzip: Ihr verfilmt unseren John Grisham und wir euren James Ellroy) eine Scheinfreiheit des Marktes vorgaukeln. Wäscht eine Konzern-Hand die andere, so bleibt kein Dreck am Stecken.

Eines ist klar: Egal, ob ein Medienunternehmen selbst «eine Umgebung schafft, in der sich begabte und kreative Menschen ausdrücken können» (Time-Warner-Chef Levin) oder diese in der freien Wildbahn aufspürt – es will seine Produkte für alle möglichen medialen Verwertungszwecke nutzen. Die Maschinerie des Filmgeschäfts braucht Geschichten, und die erzählende Prosa und das Theater bringen solche fortlaufend hervor. Wenn ein Stück oder ein Roman ein breites Publikum findet, hofft Hollywood, dass dieses, ergänzt von vielen lesefaulen und bühnenscheuen Kinogängern, Videonutzern und Fernsehzuschauern, der Verfilmung klingelnde Kassen beschert. Kommt hinzu, dass sich das *middlebrow*-Medium Film nach wie vor gerne mit Literatur-Adaptionen einen E-Kultur-Anstrich gibt, was sich bei Kritik und Preisverleihungen oft positiv auswirkt: Satte sechs der letzten zehn Gewinner des Academy Award for Best Picture (Oscar) waren Literaturverfilmungen («The English Patient» (1996) nach Michael Ondaatje, «Forrest Gump» (1994) nach Winston Groom, «Schindler's List» (1993) nach Thomas Keneally, «The Silence of the Lambs» (1991) nach Thomas Harris, «Dances With Wolves» (1990) nach Michael Blake und «Driving Miss Daisy» (1989) nach dem Stück von Alfred Uhry). Und selbst wenn eine Adaption flopt, verbuchen die Macher für ihren lauteren Ehrgeiz oft immerhin einen Achtungserfolg.

Tanz um die Rechte

Seit sich die Spirale von Rechteerwerb und -verwertung immer schneller dreht, ist es gängige Praxis, sich die Filmrechte an vielversprechenden Werken bereits vor der Veröffentlichung zu sichern, selbst wenn der Autor noch unbekannt ist. So kaufte Paramount John Grishams zweiten Roman «The Firm» im Manuskriptstadium für immerhin 600'000 Dollar ein, als sein Erstling «A Time to Kill» mit nicht einmal 5000 verkauften Exemplaren noch als Flop gelten musste. Versteht sich, dass die Preise für Grisham-Filmrechte nach dem phänomenalen Bestseller-Erfolg von «The Firm» in mehrfache Millionen-Höhe schossen.

Die Verkaufszahlen von Büchern wiederum lassen sich schon mit der blossen aufgedruckten Ankündigung «soon to be a major motion picture» steigern. Wenn ein Filmstu-

dio bereit ist, Millionen in eine Adaption zu stecken, muss das Buch doch etwas taugen, lautet die stillschweigende Überlegung beim Käufer. Dass die Verfilmung oft nie gemacht wird und die Rechte umsonst gepachtet – und damit für andere blockiert – wurden, geht dabei gerne vergessen. Über die Zahl der Adaptionsprojekte, die irgendwo *in turnaround* versanden, kann man nur spekulieren.

Die gewohnte Kaskade vom Buch zur Verfilmung lässt sich ja inzwischen auch umkehren: Wo es keine literarische Vorlage gab, verhilft die *novelization* (wörtlich: Verromanung) durch Fleissschreiber zu einer Zweitverwertung des Filmstoffs in Buchform. In einigen Fällen, wo es zwar eine literarische Vorlage gibt, die Verfilmung sich aber stark von dieser unterscheidet, wird auch eine *novelization* hergestellt, damit der leselustige, aber unbelesene Kinogänger nicht vom «Buch zum Film» vor den Kopf gestossen wird. Beispiele aus jüngerer Zeit: Charles Dickens' viktorianischer Roman «Great Expectations» wurde für die aktuelle Neuverfilmung durch Alfonso Cuarón (ZOOM 3/98) ins Künstlermilieu des heutigen New York verpflanzt; die Auftragsautorin Deborah Chiel hat die adaptierte Geschichte wieder zum Roman gemacht. Mary Nortons Kinderbuchklassiker um die winzigen «Borrowers», unlängst mit tricktechnischem Aufwand auf die Leinwand gebracht («The Borrowers» von Peter Hewitt, 1997), wurde von Sherwood Smith für kinokundige Kids von heute umgeschrieben.

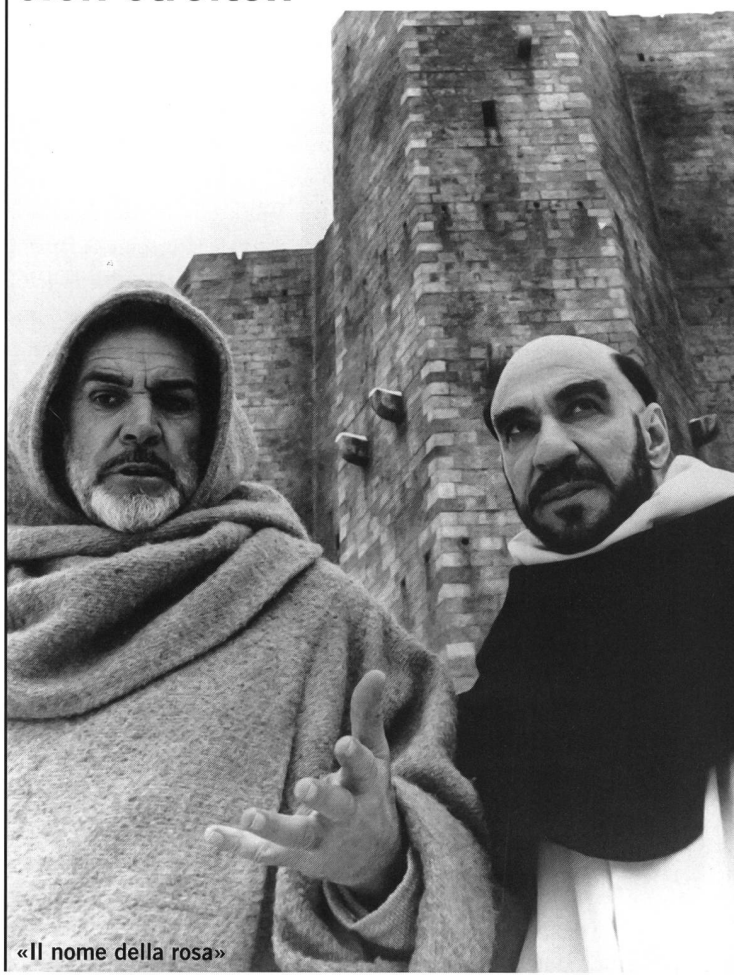
Für Verleger, die sich beispielsweise um fremdsprachige Rechte an solchen *tie-ins* bewerben, ist dies ein riskantes Geschäft. Von den Rechteinhabern zu diversen Auflagen gezwungen (z.B. in bezug auf Umschlaggestaltung und Werbung), haben sie wenig Kontrolle über die Vermarktung des Titels, der unabhängig vom Film kaum einen Kaufreiz ausübt. Da die Rechte oft teuer sind, kann diese Form der Trittbrettfahrerei zur Pleite führen, etwa wenn der Film im Ausland weniger Erfolg hat als in seiner amerikanischen Heimat. Ähnliches gilt freilich für Comics und andere Merchandising-Produkte, die im Kielwasser einer Hollywood-Grossproduktion auf den Markt geworfen werden und das Interesse warmhalten. Wenn der neue «Star Wars»-Film 1999 endlich ins Kino kommt, werden die eingefleischten Fans der Weltraumoper bereits unzählige Roman- und Comicfortsetzungen der Original-Trilogie gelesen haben; die erfolgreiche *re-release* einer aufpolierten Ausgabe der Ur-Trilogie im letzten Jahr war nur die letzte Konsequenz dieser Strategie.

Literaturverfilmungen: enorm breites Spektrum

Der Film braucht die Literatur; ob die Literatur den Film braucht, ist weniger sicher. Es ist jedoch falsch, grundsätzlich jede Literaturverfilmung als sinnlos oder trivialisierend zu bezeichnen. Freilich gilt nach wie vor für jede Adaption von einer Kunstform in eine andere, dass in jenen Fällen, wo das Original die spezifischen Möglichkeiten seines angestammten Mediums optimal ausschöpft, die Transposition in ein anderes Medium selten die gleiche Qualität erreicht. Das gilt für die Filmfassung eines ausgesprochenen Sprachkunstwerks ebenso wie für die prosaische Nacherzählung eines audiovisuellen Spektakels. Buch bleibt Buch, und Film bleibt Film.

Befreit man sich vom prinzipiellen bildungsbürgerlichen Dünkel, der allen Literaturadaptionen ungnädig gegenübersteht, wird man feststellen, dass das Spektrum der Ansätze bei Verfilmungen enorm breit und mannigfaltig ist. Blättert man etwa in einer Übersicht wie der neuen, von John C. Tibbetts und James M. Welsh herausgegebenen «Encyclopedia of Novels into Film» (New York, 1998), so wird deutlich, dass gerade in den letzten Jahren eine ganze Anzahl von Filmen gemacht worden sind, die so-

Über Werktreue lässt sich streiten



«Il nome della rosa»

wohl der Vorlage gerecht werden als auch den Ansprüchen des Kinos. Der Schlüssel zum Gelingen ist dabei meist ein unverkrampfter Umgang mit dem belletristischen Material, der dem Cineasten gestattet, auf formalen Umwegen näher an den Kern des Originals heranzukommen.

Vorbei sind die Zeiten, da sich das noch junge und verachtete Kino mit den fremden Federn von Bühne und Belletristik schmücken musste, um überhaupt ernstgenommen zu werden. Von der Frühzeit des Tonfilms bis weit in die sechziger Jahre war Werktreue bei der Adaption das oberste Gebot. Horton Foote, der für seine Adaption von Harper Lees Roman «To Kill a Mockingbird» 1962 einen Oscar errang, aber auch eigene Theaterstücke und Stoffe für die Leinwand umschrieb, meint: «Wenn man es mit seinen eigenen Werken zu tun hat, befindet man sich in einer vertrauten Welt und kann sich mit einigem Selbstbewusstsein und Freiheit darin bewegen. Aber wenn man versucht, in die Welt eines anderen Autors einzutreten, steht man immer unter dem Druck, der Vision dieser Person keine Gewalt anzutun» («Writing for Film» in: Film and Literature, hrsg. von Wendell Aycock und Michael Schoenecke, 1988).

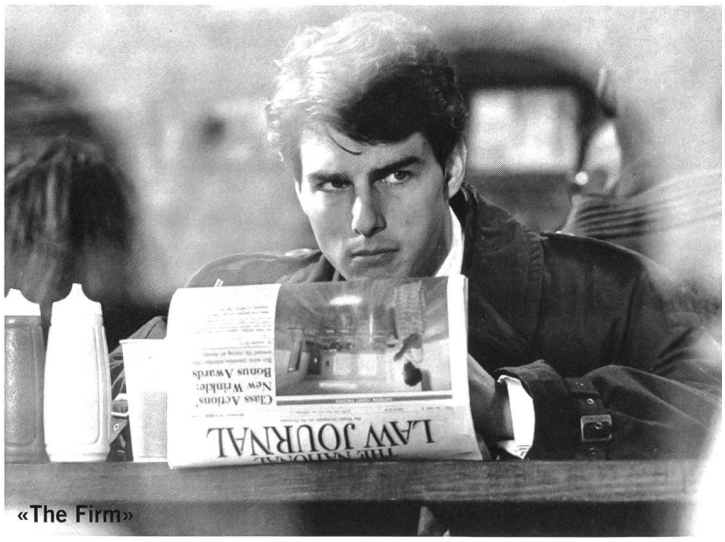
Zwischen Werktreue und Verrat

Was denn Werktreue im einzelnen bedeutet, darüber lässt sich freilich streiten, denn die «Vision» des Originalautors ist nicht für jeden Leser bzw. Drehbuchautor dieselbe, wie sich anhand von verschiedenen Adaptionen desselben Stoffes unschwer feststellen lässt. Und bei allem Bemühen um äusserliche Authentizität kann die Verfilmung dennoch die Vorlage verraten. Ein prominentes Beispiel dafür, das Jacqueline Nacache in ihrer Bestandesaufnahme zur Situation der Literaturadaption in der «Revue du Cinéma» (September 1992) anführt, ist Jean-Jacques Annauds Film nach Marguerite Duras' autobiografischer Erzählung *«L'amant»* (ZOOM 4/92). Wenn die Duras schrieb: «Ich bin fünfzehneinhalb Jahre alt», veranstaltete Annaud ein Casting von siebentausend jungen Frauen, um daraus schliesslich Jane March auszuwählen, die den Fotos der jungen Duras ähnelte. Wenn die Autorin in einem weiteren Satz «eine Fähre, die den Mekong überquert» erwähnte, nahm Annaud dies als Anweisung, eine solche Fähre samt einem Bus, der darauf stand, originalgetreu nachzubauen und auf der ganzen Welt nach einer passenden schwarzen Limousine, Jahrgang 1929, zu suchen, um sie ebenfalls auf das Boot stellen zu können. Wie «ein verschmähter Liebhaber» (so der «Spiegel» damals zu dieser Kontroverse) reagierte der Regisseur denn auch, als die Duras sich über seinen Film (zumindest anfänglich) entsetzt zeigte, weil er bei aller produktionellen Erbsenzählerakribie der Romanvorlage ebensowenig entspreche, wie er ihren persönlichen Erinnerungen gerecht werde.

Wie viele seiner Berufskollegen schafft Annaud, der neben Heinrich Harrers Reisebericht «Seven Years in Tibet» (ZOOM 11/97) auch James Oliver Curwoods Abenteuerklassiker «The Grizzly King» (L'ours, 1989) und 1986 Umberto Ecos «Il nome della rosa» adaptiert hat, sorgfältige, aber weitgehend oberflächliche und glatte Bebilderungen seiner Vorlagen. Die blosse *Illustration* literarischer Werke, die deren Kern meist nicht in den Film zu transponieren vermag und sich auch kaum um eine filmische Entsprechung zur sprachlichen Erzähltechnik des Originals bemüht, wagt künstlerisch wenig. In kommerzieller Hinsicht riskiert sie anderseits nicht viel, da sie dem Massenpublikum, das die Vorlage nicht kennt, ein buntes Kinoerlebnis beschert und somit die Säle füllt. Wie jede Form von Adaption läuft freilich auch dieser Typus Gefahr, dem «inneren Film», den jeder von uns beim Lesen in seinem Kopf gestaltet, zu widersprechen und deshalb vom Kenner der Vorlage abgelehnt zu werden. Eine Verfilmung muss ja theoretisch nicht nur auf die weiter oben von Horton Foote angesprochene «Vision» des Originalautors Rücksicht nehmen, sondern auch auf jene unzähligen seiner Leser, was erst recht unmöglich ist. Als Ian Fleming sich James Bond ausdachte, schwebte ihm der Pianist und Schauspieler Hoagy Carmichael vor; tatsächlich ist sein Geheimagent inzwischen von Sean Connery, George Lazenby, Roger Moore, Timothy Dalton und Pierce Brosnan verkörpert worden ...

In seinem Aufsatz «Rhétorique de l'image» (1964) spricht Roland Barthes kritisch von der determinierenden und einschränkenden «Verankerung» (*ancrage*) der Vieldeutigkeit eines Bildes durch einen begleitenden Text.

Das Geschäft mit den Bestsellern



«The Firm»

Diese Beziehung gilt freilich auch umgekehrt: Die Bebilderung der Gedankenwelt eines Autors durch die filmische Inszenierung führt ihrerseits zu einer Vereindeutigung, der man sich schwer entziehen kann. Wer den Film sieht, bevor er das Buch liest, wird bei der Lektüre zwangsläufig die Darsteller und Schauplätze der Inszenierung vor Augen haben, statt sich davon ein eigenes Bild machen zu können; das Leseerlebnis wird durch die visuelle Verankerung geschmälert. Immerhin dürften die ausführlichere Psychologisierung von Figuren und Handlung im Roman sowie die sprachlichen Reize der Prosa dafür entschädigen.

Heutzutage werden allerdings viele Bücher augenscheinlich direkt im Hinblick auf die Verfilmung geschrieben, d.h. mit einem Maximum an äusserer Handlung, einem Minimum an Innerlichkeit und ohne jeden Anspruch auf stilistische Qualitäten. Das gilt auch für den Hobby-Filmemacher Michael Crichton, dessen Themen-Romane so strukturiert sind, dass sich die Volkshochschul-Exkurse über Genmanipulation, japanische Wirtschaftskultur, Chaostheorie, virtuelle Realität oder Flugsicherheit problemlos vom Thrillerskelett abhängen oder einschrumpfen lassen, damit sie die Inszenierung nicht behindern. Das frechste Beispiel war «Rising Sun» (1993 von Philip Kaufman verfilmt), wo Crichton die Hauptfigur John Connor transparent nach seiner Wunschbesetzung Sean Connery benannte (die er auch kriegte). Zu seinem jüngsten Opus «Airframe», dessen Filmrechte von Disney mit zehn Millionen Dollar sowie einer Produzenten-Gage von weiteren zwei Millionen abgegolten wurden, meinte der Rezensent von «TIME», man könne sich die Lektüre eigentlich sparen und tue besser daran, auf das wahre Endprodukt – den Film – zu warten. Dann werden nämlich auch Crichtons Pappkameraden (zumindest äusserlich) zu Menschen aus Fleisch und Blut geworden sein.

Bestsellerverfilmung: Nachteile und Vorteile

Das Kontinuum der Adaptionsformen ist nahtlos und fliessend, aber argumentationshalber mag es sich lohnen, ein paar Typen zu unterscheiden, zwischen denen sich die tatsächlichen Texte bewegen. Neben der angesprochenen Illustration liessen sich beispielsweise die *Interpretation*, die *Extraktion* und die *Inspiration* postulieren. Mit Interpretation sei hier ein Ansatz gemeint, bei dem sich Drehbuchautor und/oder Regisseur des Films nicht völlig dem Original unterwerfen, wie der oben zitierte Horton Foote dies fordert, sondern bewusst eine eigene Optik zum Tragen bringen, die sich von der Vision des Buchautors unterscheidet und dem Stoff andere Wertungen und Bezüge verleihen kann. So erklärt etwa Robert Towne, Ko-Autor des Drehbuchs nach John Grishams Roman «The Firm»: «Jeder, der sich vornimmt, einen Stoff für die Leinwand zu adaptieren, bringt automatisch seine ganz persönliche Sichtweise in das Projekt ein. Wenn man die Aufgabe meistern will, muss man eine Möglichkeit finden, sich so in das vorliegende Material einzuarbeiten, dass man sozusagen einen Teil von sich selbst investiert.» Sein Ko-Autor David Rayfiel ergänzt: «Die Geschichte eines jungen Mannes, der in eine Falle tappt, bildet das Herzstück des Romans, das wir natürlich unangetastet liessen» (beide Zitate aus dem Presseheft). Rayfiels scheinbare Beschwichtigung zeigt bei genauerem Hinsehen, dass sich die

«The Rainmaker»

«The Gingerbread Man»

Haie im Karpfenteich der Medien

Bertelsmann

Den Grundstock zu seinem Medienimperium legte Bertelsmann 1835 mit einem Verlag, und das gedruckte Wort behält auch bei der internationalen Expansion einen hohen Stellenwert. Durch die Akquisition der Verlagsgruppe Bantam Doubleday Dell (BDD) 1977 wurde Bertelsmann «einer der weltweit führenden Verlage englischer Sprache», mit Bestseller-Autoren wie John Grisham, Pat Conroy, Elmore Leonard, Frederick Forsyth und Klassikern wie Jane Austen, Charles Dickens und Edith Wharton. Ende März dieses Jahres hat das Unternehmen nun auch die Verlagsgruppe Random House Inc. übernommen. Dieser 1925 gegründete «bedeutendste englischsprachige Publikumsverlag der Welt» (Bertelsmann-Presseerklärung) hat über die Jahre selbst schon Konkurrenten wie Alfred A. Knopf, Pantheon Books und Ballantine Books und in Grossbritannien das Konglomerat Chatto, Virago, Bodley Head & Jonathan Cape Ltd. geschluckt. Als Mitgift bringt er Erfolgsautoren wie Michael Crichton, Mario Puzo, John Le Carré und Anne Rice, aber auch literarische Grössen wie John Updike, Toni Morrison und Martin Amis in die Ehe mit Bertelsmann. Nun beherrschen die Gütersloher rund 23 Prozent des amerikanischen Konsumentenbuchmarkts.

Bisher wurden die Bucherfolge von alten und neuen Hausautoren wie Grisham und Crichton durch Fremdstudios (Regency/Warner, Paramount, Universal u. a.) ins Kino gebracht. Die Bertelsmann-eigene UFA-Filmproduktion ist zwar «mit mehr als 800 Programmstunden in den Segmenten Film, TV-Film und TV-Serien eine der führenden Filmproduktionsfirmen Deutschlands» (Bertelsmann-Webseite), aber UFA ist nicht DreamWorks und Schlöndorff ist nicht Spielberg, auch wenn er noch so viel Literatur verfilmt. Bloss: Die Expansion ist noch nicht abgeschlossen, und Bertelsmann hat schon mit diversen US-Filmstudios geliebäugelt, darunter Castle Rock (das dann von Ted Turner gekauft wurde, der sich später mit Time Warner vermählte). Auch an dem gewaltigen Filmgelände, das derzeit bei Köln entsteht, ist Bertelsmann beteiligt.

Rupert Murdoch

Bertelsmann ist weder der einzige noch der grösste Medienmulti, der die finanziellen Synergien einer lückenlosen Verwertungskaskade Buch/Film/Video/Pay-TV/Free-TV/Software/Internet/Merchandising anstrebt oder beherrscht. Wenn der Hase Bertelsmann dereinst als «globales Kommunikationsunternehmen» ins 21. Jahrhundert einhoppelt, steht zumindest ein Igel schon da: Rupert Murdoch. Dessen News Corporation bezeichnet sich bereits heute als «the only vertically integrated media company on a global scale» (Webseite). Zu ihren Besitztümern gehören TV-Kanäle auf allen zahlkräftigen Kontinenten, Satelliten-TV für den Rest der Welt, das Filmstudio Fox und der Buchverlag HarperCollins, der so verschiedene Autoren wie Isabel Allende, Russell Banks und Clive Barker veröffentlicht. Bei HarperCollins hat Murdoch unlängst anhand seiner Unterdrückung des Buchs von Ex-Hongkong-Gouverneur Chris Patten vorgemacht, was verlegerische Vielfalt und Freiheit im Zuge der Expansion eines globalen Medienunternehmens nach China bedeutet. (Murdoch war denn auch in Dennis Potters letztem Fernsehmehrteiler «Cold Lazarus» das Vorbild für den skrupellosen Tycoon Siltz, der das aufgetaute Hirn des toten Schriftstellers Daniel Feeld als direkte Quelle für die Speisung seiner TV-Kanäle mit echter «Reality»-Unterhaltung anzapfen will – eine grausige Metapher für die konsequente Ausbeutung der Kreativität des Autors in einem «vertikal integrierten globalen Medienunternehmen».)

Time Warner

Time-Warner fühlt sich angeblich seit der Fusion mit dem Turner Broadcasting System «komplett» und nimmt dank dieser Integration schon jetzt «a prominent position in the whole food chain» (Interview von Michael Wing mit Gerald M. Levin und Ted Turner, Time-Warner-Webseite, aus dem auch die folgenden Zitate stammen) ein. In seinem inbrünstigen Glauben an eine «Wertschöpfungskette» und an Firmengründer Henry Luce's Auftrag «to get ideas into people's heads and hearts» betreibt das Unternehmen auch den Verlag Warner Books. Aber keine Sorge: Time-Warner Chairman Levin geht es nicht darum, einfach die Aktiven des Konzerns zu vermehren. Vielmehr freut er sich, «eine Umgebung zu schaffen, in der sich begabte und kreative Menschen ausdrücken können, damit andere informiert und unterhalten werden».

Viacom

Viacom besitzt heute nicht nur Paramount, sondern auch Macmillan Publishing und das renommierte Verlagshaus Simon & Schuster (S&S), das mit rund 900 Millionen Dollar etwa halb soviel wie die neue Random House/BDD-Kombination von Bertelsmann erwirtschaftet. Zu den Bestseller-Autoren beim Unterverlag Scribners zählt die Thrillerkönigin Patricia D. Cornwell, deren Pathologie-Reisser seltsamerweise noch unverfilmt sind. Auf rekordverdächtige 50 Adaptionen kann dagegen Bürgerschreck Stephen King zurückblikken, der soeben von NAL (Teil der Pearson Gruppe) zu S&S gewechselt hat. Viacoms Taschenbuchabteilung Pocket Books veröffentlicht heute Bücher unter dem Signet des ebenfalls integrierten Musiksenders MTV, während der hauseigene Kabelkanal Showtime sich durch seine Kooperation mit Robert Redford beim Sundance Channel einen Fuss im Independent-Sektor gesichert hat. Blockbuster Video, dessen 600-Millionen-Dollar-Investition in Viacom die Übernahme von Paramount erst ermöglichte, übernimmt inzwischen auf leisen Sohlen den globalen Videomarkt, indem es dominomässig auch Kleinstaaten wie Uruguay, Taiwan und Dänemark erobert.

Seagram, Disney

Universal, heute neben der Schnapsherstellung und der Tropicana-Fruchtsaftproduktion ein dritter gleichwertiger Zweig von Edgar Bronfman jr.'s Seagram Company Ltd., hat seinen Hausverlag Putnam 1996 an die Penguin Group des Medien-

multis Pearson verkauft und damit Erfolgsautoren wie Tom Clancy und Amy Tan abgestossen. Dafür nimmt Seagram derzeit den Musik- und Film-Konzern Polygram ins Visier und lanciert in Deutschland den TV-Kanal «13th Street Germany».

Bescheiden nimmt sich im Literatursektor auch Disney aus: Vor lauter Beschäftigung mit Merchandising und Vergnügungspärken hat man hier offenbar kein Interesse, jenseits der Mickey-Mouse-Comics und Kinderbücher zu den hauseigenen Filmen noch andere Druckerzeugnisse zu pachten, sondern konzentriert sich vielmehr auf den Software- und TV-Bereich. Sony Columbia scheint ebenfalls die Finger vom Print-Business zu lassen.

Gleich und gleich gesellt sich gern

Die Mediengiganten sind in mancher Hinsicht Rivalen, aber fast alle sind auch miteinander liiert, teilen Risiken und nutzen Synergien. Schon heute kooperiert Bertelsmann mit Murdoch (beim TV-Sender Vox) sowie mit Viacom (dessen Musik-Abteilung Famous Music den internationalen Vertrieb über Bertelsmanns BMG abwickelt), und alle grossen Hollywood-Studios haben ihre deutschen Pay-TV-Rechte an Kirch verkauft, der sie nun voraussichtlich gemeinsam mit Bertelsmann im Digitalfernsehen auswerten wird – möglicherweise unter einer von Brüssel erzwungenen Abtretung eines Nutzungsfensters an Dritte, das Murdoch zugute kommen könnte.

Aber: Keine Aktion ohne Reaktion. In seinem Bericht über den Takeover von Random House gibt «Newsweek» (6. April 1998) zu bedenken, dass bei allen Konzentrationsprozessen im Buchmarkt nicht zu verhindern ist, dass Autoren bei den Konzernen abspringen und immer wieder neue Klein-aber-Fein-Verlage entstehen, so dass heute «mehr Verlage als je zuvor» da seien. Derlei Vielfalt ist zu begrüssen; sie stellt freilich auch ein um so appetitlicheres Hors-d'oeuvre-Buffet für die immerhungrigen Multi-Haie dar.

Michel Bodmer

Verfilmer viele Freiheiten erlauben konnten, indem sie die beschriebene Kernfabel der Vorlage, der sie treu zu sein hatten, so eng definierten.

Bei «The Firm» wurden, wie oben erwähnt, die Filmrechte durch die Produzenten Scott Rudin und John Davis noch vor der Veröffentlichung erworben, was den späteren Bestseller-Erfolg des Romans beflügelt haben dürfte. Zwischen der Veröffentlichung anno 1990 und der Verfilmung (ZOOM 10/93) vergingen entscheidende Jahre, so dass Robert Towne eine Art Meta-Perspektive einnehmen konnte: «Das Buch war die Apotheose der Achtziger: eine Geschichte über die Gier nach Reichtum und Karriere und die jungen Männer, die sich mit dieser Habgier arrangierten. Da der Film jedoch in den neunziger Jahren entstanden ist, reproduziert er nicht nur den Stoff, sondern ist gewissermassen auch eine Reaktion auf seine Vorlage» (Presseheft). Damit meint Towne wohl auch den Schluss des Films, der den Ausgang des Romans in ethischer Hinsicht auf den Kopf stellt und dem Protagonisten eine Abkehr von eben jener «Gier» verordnet.

Auch Regisseur Sydney Pollack wusste, was auf dem Spiel stand, als er ein Buch mit einer Auflage von über sieben Millionen nicht ganz werktreu verfilmte: «Wenn man ein bekanntes Buch wie 'The Firm' von Grisham in die Finger nimmt, wird man letzlich immer jemanden enttäuschen, was man auch macht. Vielleicht habe ich deshalb auch noch nie einen Bestseller verfilmt, weil ich da nicht die Freiheit habe, die ich mir wünsche. Ich habe viele Filme nach Büchern gedreht: 'Out of Africa' nach Karen Blixen, 'They Shoot Horses, Don't They?' nach Horace McCoy, 'Three Days of the Condor' nach James Gradys 'Six Days of the Condor' und 'The Way We Were' nach Arthur Laurents – aber das waren alles kleine Romane, die nur wenige kannten. Im Falle eines Buches wie 'The Firm', das alle vor kurzem gelesen haben, worauf sie ins Kino gehen und wissen, was sie erwartet, fühlte ich mich eingeschüchtert. Anderseits war es genau meine etwas widerborstige Seite, die das Buch auf die Leinwand bringen wollte. Das Publikum sollte sich meinen Film anschauen, ohne zu wissen, was geschehen würde. Ich wollte die Zuschauer ein wenig hinters Licht führen» (Interview mit Silvia Bizio in «La Repùbblica»). Die Meinungen zum Film waren geteilt, aber manche Kritiker wussten Pollacks Änderungen gegenüber der Vorlage zu schätzen. An der Kasse spielte der Streifen trotz allem Rekordergebnisse ein, und Paramount hatte sich dank dem Bekanntheitsgrad des Bestsellers viele Marketingkosten erspart.

Ähnlich wie Pollack sieht auch Ang Lee, der den Jane-Austen-Klassiker «Sense and Sensibility» (ZOOM 3/96) ebenso wie Rick Moodys Romanerstling «The Ice Storm» (ZOOM 11/97) adaptiert hat, das Verhältnis zwischen dem Filmemacher und literarischen Vorlagen verschiede-

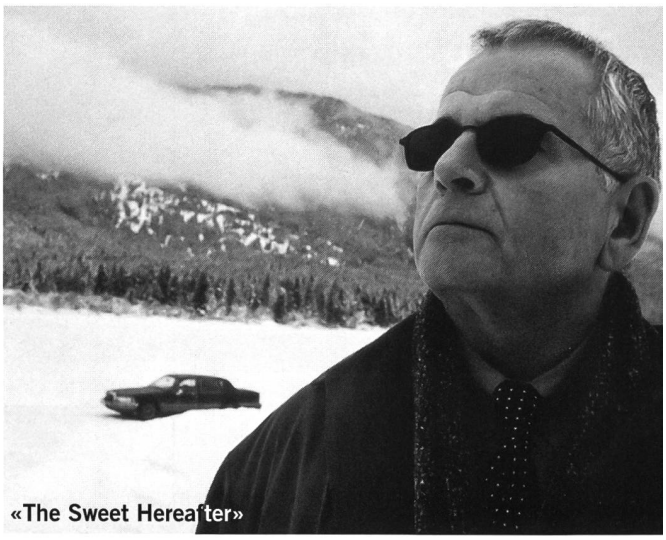
nen Ranges: «Wenn man ein Buch zum Film macht, wechselt man das Medium, da verliert man immer etwas. Und 'The Ice Storm' ist das Werk eines jungen Autors – nicht wie bei Jane Austen, bei der man sich den Lesern und ihren Erwartungen gegenüber viel mehr verantwortlich fühlt –, dieses Buch kennt eigentlich keiner, also hatte ich viel mehr Freiheit und konnte machen, was ich wollte. Mir gefällt das, denn so fühle ich mich dem Autor und dem Buch viel weniger verpflichtet, und es geht wirklich um den Film» (Interview mit Michel Bodmer). So hat Lee denn auch keineswegs versucht, in *«The Ice Storm»* (ZOOM 11/97) jene wechselnden Innenperspektiven der Hauptfiguren wiederzugeben, die im Buch – bei allem spürbaren autobiografischen Zorn des Autors – die Ausgewogenheit seines Einfühlungsvermögens belegen und das Sittengemälde vertiefen. Dieser Verzicht auf das explizite und differenzierende *telling* des Romanautors zugunsten eines filmgerechten, unkommentierten *showing* mag Lesern des Romans als Verlust erscheinen. Andererseits kann man Lees Film mit seiner präzis beobachteten Rekonstruktion der *seventies*, die dem Kinopublikum eigene Assoziationen und Rückschlüsse auf das Innenleben der Figuren zugesteht bzw. abverlangt, im Sinne Umberto Ecos als «offeneres Kunstwerk» ansehen als die (über)determinierte Vorlage. (Ähnliches gilt für die aktuellen Adaptionen von Henry James, einem weiteren Romancier, bei dem die Rolle des Erzählers von entscheidender Bedeutung ist, im Film aber nicht adäquat wiedergegeben werden kann.)

Ganz anders als Sydney Pollack und Ang Lee äussert sich Francis Ford Coppola zu seiner Grisham-Verfilmung *«The Rainmaker»* (ZOOM 4/98). In einem Interview mit der «Woche» (3. April 1998) macht er zwar keinen Hehl daraus, dass es sich dabei um eine Lohnarbeit handelte und nicht um ein persönliches Projekt, und wettert gegen das Kommerzdenken von Hollywood, das nur noch an weltweit verkäuflichen Produkten interessiert sei: «Dabei geht jede Originalität verloren. Keiner fragt mich, was ich gern drehen würde, sie schlagen mir nur vor, Bestseller zu verfilmen.» Aber: «Auf bestimmte Weise schützt mich Grisham sogar – die Studios lassen mir freie Hand bei der Wahl der Schauspieler, solange ich an der Buchvorlage festhalte.» So hat denn Coppola den sechsten Grisham-Roman, der auf die Leinwand kam, zum Vorwand für ein freches Spiel mit der Schauspielerei genommen und sich zudem erlaubt, die langweilige Gradlinigkeit der Gerichtsgeschichte im Interesse der Dramatik etwas zu komplizieren.

Noch weiter ist Robert Altman gegangen, der ebenfalls als *maverick* eine Grisham-Story verfilmt hat, wobei es sich allerdings nicht um eine Adaption im engeren Sinne handelt: «The Gingerbread Man» – kein Roman, sondern ein angegilbtes Originaldrehbuch des heutigen Bestsellerautors – sollte den Produzenten, die die Rechte daran erworben hatten, einen Trittbretterfolg bescheren. Als dann der für seine Mitwirkung angefragte Kenneth Branagh den Stoff zu Robert Altman trug, hofften die Geldgeber wohl, dass der hoch angesehene Ur-*independent*-Filmer das Unternehmen zusätzlich adeln würde, ohne zu ahnen, dass der Regisseur Grishams Werke weder kannte noch schätzte. Wie Coppola fand auch Altman seine Vorlage dünn und allzu eindimensional; den Regieauftrag übernahm er nur, weil Branagh mit ihm einig ging, die von ihm verkörperte Hauptfigur müsse von einem aufrechten Grisham-

Kreative Verfilmungen

«Jackie Brown»


«The Sweet Hereafter»

Protagonisten zu einem sehr fehlbaren Antihelden umgestaltet werden, der erst mal mit dem falschen Körperteil denkt, um dann aus schlechtem Gewissen den edlen Ritter zu markieren und sich zu verrennen. Grisham (der sich anders als bei seinem Lieblingsbuch «A Time to Kill» keine Oberaufsicht als Produzent ausbedungen hatte) erkannte ganz richtig, dass Altmans in jedem Sinne geräuschreiche *film-noir*-Variation mit seiner Vorlage nicht mehr viel zu tun hatte, und wollte seinen Namen zurückziehen. Entsetzt versuchten die Produzenten, den Film Grisham-gerecht umzuschneiden, aber ihre Version fiel beim Testpublikum durch. Zähneknirschend überliess man dem Filmemacher den *final cut*, und statt im Titel von «John Grisham's The Gingerbread Man» Publikum anzulocken, wird der Autor nur noch als Urheber der Story aufgeführt (vgl. Kritik in ZOOM 5/98).

Näherliegend als Grisham und Coppola bzw. Altman wirkt die Paarung von Autor Elmore Leonard und Filmer Quentin Tarantino, denn wie jener liesse sich auch dieser im Bereich des Kinos treffend als *poet laureate of wild assholes with revolvers* (so der «New Musical Express» über Leonard) charakterisieren. *«Jackie Brown»* (ZOOM 4/98) entspricht der Romanvorlage «Rum Punch» tatsächlich in mancher Hinsicht, aber Tarantino hat ein paar eigene Elemente eingebracht, die ebensosehr bereichern wie beeinträchtigen: Aus seiner Verehrung für den halb vergessenen *blaxploitation*-Star Pam Grier heraus machte er Leonards reife Blondine Jackie Burke zur alternden Schwarzen Jackie Brown, was der Emanzipationsgeschichte der Protagonistin förderlich ist. Anderseits zelebriert und zerdehnt Tarantino mit Schwarzblenden und unzähligen eingestreuten *motown*-Songs die (im Film nur platonische) Midlife-Romanze der Stewardess und des Kautionsbürgen so sehr, dass Tempo und Witz der Vorlage darunter leiden, und das Ergebnis letztlich eher weniger kongenial wirkt als die Verfilmungen der Leonard-Romane «Get Shorty» und «Touch» durch Barry Sonnenfeld und Paul Schrader.

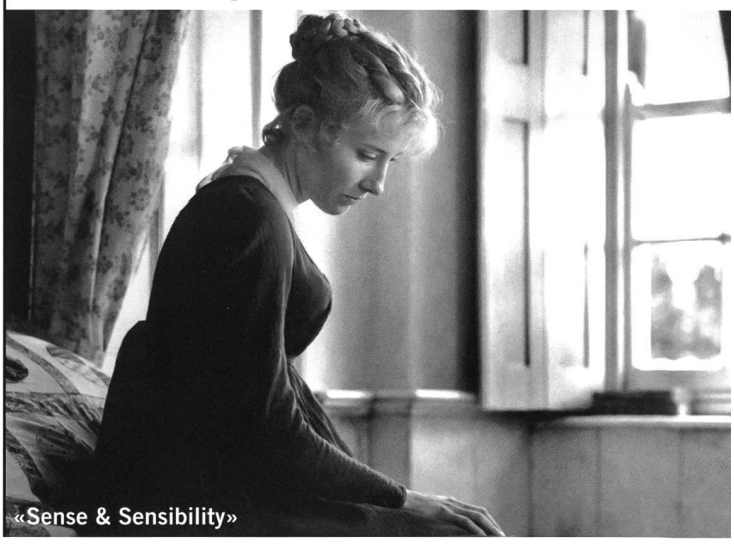
Eine der befriedigendsten Adaptionen neueren Datums ist Atom Egoyans Film *«The Sweet Hereafter»* (ZOOM 1/98), der mit formalen Mitteln (extreme Verschachtelung der Zeitebenen, Kontrastierung der verschiedenen Figuren) eine Entsprechung zu den Perspektivenwechseln der Romanvorlage von Russell Banks leistete. Egoyan fand im fremden Stoff seine eigenen Stammthemen wieder und konnte dem Roman gerecht werden, ohne sich selbst zu verleugnen. Mit dem Hinzufügen der leitmotivischen Metapher des Robert-Browning-Gedichts vom «Rattenfänger von Hameln» brachte er obendrein eine klar literarische Komponente hinzu, die der begeisterte Banks offenbar in den Neuauflagen seines Romans integrieren will. Ähnlich wohlwollend äusserte sich Irvine Welsh über die Adaption seines Kultromans «Trainspotting» durch Danny Boyle, die das psychedelische Abheben seiner späteren Romane bereits vorwegnehme.

Quelle für zeitlose Fabeln

Klassiker werden von jeder Generation neu interpretiert, und als besonders ergiebige Quelle für zeitlose Fabeln erweist sich immer wieder Shakespeare. Nachdem Franco Zeffirelli «Giulietta e Romeo» für die Jugend von 1968 verkitscht hatte, bereitete Baz Luhrmann 1997 die Tragödie der hoffnungslos Liebenden für die MTV-Kids auf und verlieh ihr eine ungekannte Dynamik, ohne die Shakespeareschen Verse fallen zu lassen. Richard Loncraines *«Richard III»* (ZOOM 2/97) verlegte die Geschichte vom Aufstieg eines Despoten in ein quasi-faschistisches Umfeld und schwelgte ebenfalls in Anachronismen und Stilbrüchen. Al Pacino schliesslich lieferte in *«Looking for Richard»* (ZOOM 2/97) eine filmische Auseinandersetzung mit der Vorlage und den Problemen bei deren Inszenierung.

Einen anderen Weg ging Kenneth Branagh, der bereits mit «Henry V» (ZOOM 2/91) und «Much Ado about Nothing» (1993) versuchte, Ehrfurcht und Angst vor dem Elisabethaner zu zerstreuen, indem er die dramatischen und komischen Qualitäten der Stücke jenseits der sprachlichen Probleme erlebbar machte, ohne sich vom Original weit zu entfernen. Bei *«Hamlet»* (ZOOM 6 – 7/97) verzichtete er auf jegliche Kürzungen des gigantischen Stücks, verlegte das Geschehen äusserlich jedoch ins 19. Jahrhundert. «Ich wollte weg vom Hamlet-Klischee eines düsteren Hofs voller Manisch-Depressiver, geplagt von existentiellen Ängsten. Es sollte heller und farbiger wirken ... Zugleich sollte das Geschehen klassisch bleiben, also so weit

Unerschöpfliche Klassiker



«Sense & Sensibility»

weg sein, dass man akzeptierte, dass die Figuren anders sprechen, aber doch zeitgenössisch wirken in bezug auf die Emotionen, den Witz, den Schauspielstil und die Kameraführung», erklärte Branagh anlässlich der Aufführung des Films in Cannes. Für die Filme von Luhrmann und Loncraine fand er lobende Worte, meinte aber: «Wenn man einen derart extremen Inszenierungsansatz wählt, soviel wegschneidet und das Stück historisch umplaziert, geht bestimmt etwas verloren. Dafür kann man das, was man damit anstrebt, ausgezeichnet rüberbringen. Es ist eine engere Sicht auf das Stück. Wir dagegen wollen mehr vom Stück herausbringen, sicher auch aus einer klaren Perspektive, aber es soll für sich selbst sprechen.»

Man kann sich freilich fragen, welches der Grund ist, weshalb ein bestimmter klassischer Autor gleich in Serie neuverfilmt wird. Mochte die Welle von Jane-Austen-Filmen noch von Nostalgie getragen sein, sind romantische Kostümfilm-Fans mit Adaptionen von Erzählungen der sarkastischen Edith Wharton («The Age of Innocence» von Martin Scorsese, «Ethan Frome» von John Madden, «The Buccaneers» von Philip Saville) eigentlich schlecht bedient; Henry James' Geschichten von Frauen am Rande einer Selbstfindung dagegen kommen im Zeitalter der postfeministischen Desorientierung gerade recht.

Zu den quantitativen Unterschieden der Medien Literatur und Film gehört der Umstand, dass ein Roman Hunderte von Seiten umfassen kann, ein Film in der Regel aber nicht über eine Länge von zwei Stunden hinausgeht, aus Gründen der kommerziellen Verwertbarkeit wie auch der Aufnahmekapazität des Publikums. Je komplexer und weitschweifiger die Vorlage, desto mehr geht daher mengenmässig bei der Verfilmung verloren. Naive und illustrative Kondensationen, wie sie etwa im französischen *cinéma de qualité* der fünfziger Jahre von Jean Aurenche und Pierre Bost gemacht wurden und auch heute wieder in Frankreich reihenweise hergestellt werden (man denke an die vielen Pagnol-, Zola-, Balzac-, Flaubert- und Giono-Verfilmungen der letzten Jahre, die der Hollywood-Invasion wenigstens in der gallischen Heimat die Stirn zu bieten versuchten), müssen sich denn auch oft den Vorwurf der Vereinfachung wenn nicht Banalisierung des Originals gefallen lassen. Ein weiteres aktuelles Beispiel ist «A Thousand Acres» von Jocelyn Moorhouse (siehe Kurzkritik in dieser Nummer), die Jane Smileys kühne, Pulitzer-Preis-gekrönte feministische Umarbeitung des Lear-Mythos zu einer tränenschwangeren Seifenoper einkocht.

Formen der Adaption

Um dem Mengenproblem entgegenzuwirken, kann man entweder überlange Filme machen (vgl. Kevin Costners 232minütigen *director's cut* von «Dances With Wolves» oder mehrstündige Fernsehadaptionen von Romanen) oder sich anstelle einer Verdichtung des Ganzen für eine *Extraktion* entscheiden: Lieber einen Auszug des Originals adäquat adaptieren, als das Ganze zu verraten. So studierte Anthony Minghella Michael Ondaatjes komplexen, hochliterarischen und preisgekrönten Roman «The English Patient», der viele verschiedene Geschichten miteinander verflicht, lange und eingehend, um zu sehen, wie man aus diesem Werk «einen Film herausschnitzen könnte». Die Metapher ist nicht zufällig: Vieles muss auch bei diesem Ansatz wegfallen, aber es kann dabei ein eigenständiges,

Eigenständige Interpretationen

«Hamlet»

«L. A. Confidential»

ebenso solides Kunstwerk hervorgehen. Michael Ondaatje hat Minghellas Adaption seinen Segen gegeben: Film und Buch könnten nebeneinander stehen und würden sich gegenseitig bereichern (Kritik ZOOM 2/97).

Ähnliches gilt für «L.A. Confidential», James Ellroys über 500 Seiten wucherndes Unsittengemälde, aus dem Curtis Hanson und Brian Helgeland einen verzwickten Krimi (Kritik ZOOM 12/97) herausfiletiert haben, der die Qualitäten der Vorlage nicht verrät und sogar den Beifall des ursprünglich mehr als misstrauischen Thriller-Autors erntete. «Dieser Saukerl war unkomprimierbar, nicht zu bändigen und unzweifelhaft frei von sympathischen Figuren. Er war unappetitlich, unverschämt düster, unbezähmbar und unmöglich auf die Leinwand zu übertragen», schreibt Ellroy in seiner Einleitung zum veröffentlichten Drehbuch (Warner Books) über seine Romanvorlage. «Ein paar begabte Leute sind dahergekommen und haben mich widerlegt», lautet sein verblüfftes Fazit.

Von der filmischen Rekonstruktion einer literarischen Vorlage, wie sie – zumindest äusserlich – bei einer illustrierenden Adaption vorgenommen wird, über die Interpretation des literarischen Stoffs, die dessen Werte und Aussagen aktualisieren oder gar konterkarieren kann, bis hin zur Extraktion einzelner Komponenten aus einem komplexen Originaltext für die Verfilmung gibt es verschieden starke Verbindungen zwischen Buch und Film. Als freieste Form von Adaption wäre jene zu bezeichnen, die nicht mehr vorgibt, eine einzelne literarische Quelle auszuschöpfen, sondern nur einzelne Figuren, Themen oder Stilelemente eines Autors übernimmt. Wenn Robert Altman diverse Motive aus Kurzgeschichten von Raymond Carver in *«Short Cuts»* (ZOOM 1/94) zu einer «Carver-Minestrone» (Altman) zusammenmixt, David Cronenberg in *«Naked Lunch»* (ZOOM 5/92) über William Burroughs improvisiert oder Steven Soderbergh den Titelhelden von *«Kafka»* (ZOOM 10/92) eine Mischung aus Autorenbiografie und kafkaesker Fiktion durchleben lässt, sind thematische und stilistische Gemeinsamkeiten mit dem literarischen Vorbild zwar vorhanden, aber von einer Adaption zu reden, wäre kaum noch angemessen. Von geradezu rührender Ehrlichkeit ist es auch, wenn John Sayles im Abspann seines neuen Films *«Hombres armados»* (1997) vermerkt, sein Protagonist – ein etablierter Arzt, der Medizinstudenten für den Einsatz im Hinterland ausbildet – sei angeregt von Dr. Nelson Arrau, einer Nebenfigur in Francisco Goldmans Guatemala-Roman «The Long Night of White Chickens»; eine Plagiatsklage hätte er bei Unterlassung dieser Quellenangabe kaum riskiert.

Welchen Typus von Adaption der Filmemacher wählt, ist letzten Endes egal, denn Peter Greenaways Einwänden zum Trotz beruht (fast) jeder Film auch nach dem 100. Geburtstag des Kinos ohnehin auf einem Text: dem Drehbuch. Ob dieses nun ein Originalstoff ist, ob der Drehbuchautor die Ausbeutung eines Bucherfolgs anstrebt oder ob die Filmemacher sich vielmehr auf eigenständige und künstlerisch kühne Weise mit einer literarischen Vorlage auseinandersetzen – entscheidend ist für das Kinopublikum, ob der Film als audiovisuelles Kunstwerk an und für sich zu überzeugen vermag; die Angemessenheit der Adaption interessiert höchstens den Originalautor und den belesenen Filmfreund bzw. Kritiker.

Für den Rechteinhaber zählen einzig die Einspielergebnisse, mit denen er seine Investition amortisiert. Und je mehr die wirtschaftlichen Verbindungen zwischen Autoren und multimedialer Verwertung gestrafft werden, um so grösser wird das Risiko, dass der künstlerische Spielraum für Literaten wie für Cineasten innerhalb der wenigen riesigen Medienkonglomerate enger wird. Wie pluralistisch Multis wie Bertelsmann, Time Warner, Viacom und die News Corporation ihre Verlage und Filmabteilungen ungeachtet ihrer blumigen Selbstdarstellungen tatsächlich betreiben werden, muss sich erst weisen. Es ist jedoch in jedem Fall denkbar, dass sich der Nachwuchs an neuen und unabhängigen Autoren im Literatursektor ebenso wie im *independent*-Film genügend schnell erneuert, um immer wieder (wenigstens vorübergehend) eine kleine, aber entscheidende Alternative zu den allesverschlingenden Mediengiganten darzustellen. Bei allem Streben nach Dominanz sollte aber auch den Managern globaler Konglomerate heute klar sein, dass Kreativität Luft braucht, und zwar nicht nur heisse. ■

«Naked Lunch»

Michel Bodmer ist Filmredaktor beim Schweizer Fernsehen DRS und Übersetzer aus dem Englischen.