

Literatur und Film

Ein spannungsvolles Verhältnis oder: Über die Lust, sich Geschichten in Bildern erzählen zu lassen.

Knut Hackethler

I.

„In St. Jago, der Hauptstadt des Königreichs Chili, stand gerade in dem Augenblicke der großen Erderschütterung vom Jahre 1647, bei welcher viele tausend Menschen ihren Untergang fanden, ein junger, auf ein Verbrechen angeklagter Spanier, namens Jeronimo Rugera, an einem Pfeiler des Gefängnisses, in welches man ihn eingesperrt hatte, und wollte sich erheben.“

Mit diesem Satz beginnt Heinrich von Kleist 1807 seine Novelle „Das Erdbeben von Chili“, eine Novelle, von der die Zeitgenossen meinten, sie habe etwas „Empörendes“, weil sie das katastrophische Ereignis eines Erdbebens mit einer schicksalhaften Verstrickung zweier Liebenden verbindet. Kleist und die Zeitgenossen hatten hier das legendäre Erdbeben von Lissabon von 1755 vor Augen, bei der die ganze Stadt zerstört wurde, Zehntausende von Menschen umkamen und viele darin eine Strafe Gottes sahen.

Gewiß, für Kleist war das Erdbeben ein dramaturgisches Mittel, eine grandiose Eröffnung seiner Novelle, die sogleich auch deutlich macht, dieses Naturereignis, diese Katastrophe, die nicht durch Menschen verursacht wurde, ist furchtbar – aber noch viel schlimmer ist das von Menschen begangene Verbrechen an der Liebe zweier Menschen zueinander, die nichts anderes taten als den Konventionen ihrer Gesellschaft zu trotzen und ihnen zu widerstehen.

Denn sowohl der junge Spanier Jeronimo als auch seine Geliebte Donna Josephe, die der steinreiche Vater zu den Nonnen gegeben hatte, weil sie den mittellosen Spanier liebte, hatten, als sie schon bei den Nonnen war, sich wiedergesehen und geliebt. Als Josephe ein Kind bekommt, werden beide zum Tode verurteilt und kurz vor dem Augenblick der öffentlichen Hinrichtung Josephes, ereignet sich das Erdbeben, und beide werden wie durch ein Wink Gottes gerettet.

Doch am nächsten Morgen nach dem Gottesdienst, als ein Schuster das Volk aufstachelt, werden beide gelyncht, so als hätten sie mit ihrer Tat das Erdbeben als eine Strafe Gottes für ihre Sünden ausgelöst.

Das Erdbeben von Lissabon hat ungezählte Erzählungen entstehen lassen, aber Kleists Ausfüllung der Katastrophe – und die für ihn typische Transposition in eine andere Gegend – war für seine Zeit die „unerhörteste“. Kleist bewegte sich damit wiederum ganz im Rahmen von Goethes Novellentheorie, der von der literarischen Gattung der Novelle verlangte, dass sie eine „sich ereignete unerhörte Begebenheit“ zu schildern habe.

Als Kleist seine Novelle 1807 im Jahr der Niederlage Preußens gegen Napoleon und dessen Einmarsch in Berlin niederschrieb und sie den Lesern zunächst in der Zeitung, dann im Buch darbot, war das Erdbeben von Lissabon bereits mehr als fünfzig Jahre vergangen, und die zahlreichen Erzählungen sowie die teils fiktiven, teils dokumentarischen Berichte hatten das getan, was Literatur in ihren vielfältigen Form besonders gut kann, sie hatte Verarbeitungsformen und Bearbeitungsmöglichkeiten für die von der Katastrophe verstörten Mitmenschen angeboten.

Indem nämlich Literatur – ein Text, ein Roman, eine Erzählung, aber auch ein Bericht – ein solches Geschehen, das die Vorstellungskraft der Zeitgenossen übertraf, darstellte, in eine sprachliche Form brachte, ihm eine literarische Gestalt gab, machte es dieses Geschehen, diese Katastrophe fassbar. Die Literatur machte damit auch die damit verbundene Angst beherrschbar, bändigte das Grauen, das sich mit der Vorstellung von diesem Geschehen verband.

Literatur versuchte – auf eine zugleich erregende und diese Erregung zugleich wieder bändigende Weise – die Leser über das Entsetzliche hinwegzuhelfen, so daß diese wieder zu einer Normalität zurückkehren konnten.

Allgemeiner gesagt: Literatur ist eine Form, das Unsagbare sagbar zu machen, das Unbeherrschbare zu beherrschen, den Schrecken zu steuern. Indem wir lesen – und nicht um unser Überleben kämpfen müssen – wissen wir, daß noch leben und daß wir – zumindest im Augenblick – nicht gefährdet sind. Literatur ist ein Instrument unseres psychischen Überlebens, sie ist nicht nur ein Vehikel lustvoller Lesewonnen.

Ich habe also den Zusammenhang von Katastrophe und Literatur, von Kunst und Angst in einen funktionalen Zusammenhang gestellt, habe damit auch eine Erklärung zu geben versucht, warum wir uns immer wieder die Darstellung von Entsetzlichem antun, lesend, betrachtend, wo wir uns doch ab-

wenden und die Augen verschließen könnten. Doch wir wissen natürlich, dass die Angst vor Gefährdungen, vor dem Verbrechen und dem Tod um so mächtiger wird, je mehr sie im Unausgesprochenen, Unterbewußten bleibt. Die Künste insgesamt geben immer wieder dem Entsetzlichen Gestalt, machen es damit fassbar und beherrschbar.

II.

Wer am 11. September durch Zufall oder Information am Nachmittag vor dem Fernsehgerät gesessen hat und die katastrophischen Bilder der Flugzeug-Attentate, der Feuer in den Twin Towers und ihr - so schien es dem Betrachter – lautloses Zusammensacken miterlebte, hat vielleicht an eine solche erdbebenartige Zerstörung gedacht, so als öffnete sich die Erde und verschlinge diese Gebäude. Apokalyptisch waren die Bilder der herumirrenden weißbestäubten Menschen, der sich ausbreitenden Staubwolken mit ihren Katakomben von Papieren, so als sei hier auch ein Zeichen gesetzt für die Vergeblichkeit alles Schreibens und aller schriftlichen Darstellung von Welt.

Das Fernsehen – und ich habe hier den Fernseherzähler (diese Bezeichnung ist durchaus ernst gemeint) Ulrich Wickert vor Augen – versuchte in seiner bildbegleitenden Rede, dieser Katastrophe zumindest verbal und visuell Herr zu werden, sie in einem ‚Bericht‘ für die Zuschauer faßbar zu machen. Wickert bemühte sich, die von ihm selbst gerade erst gesehenen Bilder nicht nur zu kommentieren, sondern das Geschehen in eine Abfolge zu bringen, eine Sukzession der Ereignisse, einen Rahmen für eine sprachliche Bewältigung dessen, was er sah, zu formulieren.

Das Fernsehen nannte das „Zusammenfassung der Ereignisse“, aber es war der Kern einer Geschichte: indem es Zusammenhänge herstellte, Reihenfolgen festlegte, Kausalitäten erzeugte, Erklärungen formulierte, legte es die Basis für eine Geschichte. Auch für Kleist ist die Chronologie der Ereignisse, ist die Berichtsform der Chronik häufig die Basis für seine Novellen. Das Fernsehen wurde an jenem Abend und in den folgenden Tagen nicht müde, wieder und wieder den Hergang zu rekonstruieren und zu schildern, vordergründig, weil es den immer wieder neu zum Programm hinzu stoßenden Zuschauern die Ereignisse vermitteln wollte. Dabei nahm es immer wieder neue Details auf, verwarf andere, es variierte die Geschichte, immer auf der Suche nach der besten, treffendsten Formulierung und nach immer neuen Erklärungen. Es war die Geschichte eines Kulturschocks, eine des Kriegs der Kulturen, eine des Zivilisationsbruchs, eine von Bösewichten und den

Guten und Gerechten, eine der schicksalhaften Wendung, eine der Opfer, des heldenhaften Einsatzes usf.

Den Zuschauern wurden damit wieder und wieder sprachliche und visuelle „ Fassungen“ des Unfassbaren angeboten. Das Fernsehen leistete damit in einer „ unerhörten“ Weise, was die Literatur in früheren Jahrhunderten geleistet hat: Es kanalisierte die Angst und den Schrecken, indem es dafür Darstellungsformen und Erzählungen anbot, wie wir das, was uns in den ersten Stunden sprachlos werden ließ, zu sehen und zu deuten hatten. Damit wir wieder zu einer – wenn auch veränderten – Normalität zurückkehren könnten.

Gewiß, Ulrich Wickert ist nicht unbedingt ein Heinrich von Kleist des Fernsehens, aber wer kann schon für sich diesen Anspruch erheben. Das Fernsehen ist kein Olymp der ‚Dichturfürsten‘, es ist alltäglicher, uns darin näher, darin vielleicht auch gewöhnlicher. Dennoch ist es eben auch eine Institution, die die großen Geschichten der Gesellschaft formuliert. Und dies geschieht um so nachhaltiger, je mehr es sich den Anschein der Alltäglichkeit gibt.

Die Literatur läßt sich in der Formulierung der Geschichten mehr Zeit, deshalb überdauern ihre Geschichten auch häufiger die Zeit als die einzelne Fernsehsendung – aber keine Literatur wird heute formuliert, ohne daß die Autoren selbst Film- und Fernsehbilder im Kopf haben. Keiner kann sich davon mehr ganz befreien.

III.

Damit bin ich über einen kleinen Umweg – der, wie wir seit Walter Benjamin wissen, nicht unbedingt ein Umweg sein muß – bei meinem Thema: dem Verhältnis von Literatur und Film, denn Film steht ja hier nur für die Bildmedien, steht für das Erzählen mit und in Bildern.

Denn so wie das Fernsehen ein großer Geschichtenerzähler ist, der auf vielfältige und variantenreiche Weise uns immer wieder ‚große‘ und ‚kleine‘ Geschichten erzählt, so ist natürlich der Film als das bevorzugte fiktionale Kinomedium, ein Mittel, auf eine sinnlich mehrdimensionale Weise uns in Geschichten hineinzuziehen, uns – wie es heißt – ‚gefangen zu nehmen‘ durch die Schilderung und Darstellung von Ereignissen.

An dieser Sinnlichkeit des Mediums, an seinen die Sinne synergetisch miteinander verkoppelnden Bildern und Tönen können wir auch süchtig wer-

den. Und – wie wir uns manchmal nicht lösen können von Filmen oder auch vom Fernsehen – geht es uns auch mit der Literatur.

Wer kennt nicht noch aus seiner Kindheit und Jugend jene Augenblicke, in denen wir ein Buch in die Hand nahmen, zunächst mit mäßiger Aufmerksamkeit über das Titelblatt hinweg blätterten, anfangen zu lesen, mit Figuren vertraut wurden und plötzlich, irgendwo zwischen Seite zehn und zwanzig, gepackt wurden von dem, was sich da ereignete, nicht mehr loslassen konnten, unbedingt wissen wollten, was nun weiter und immer weiter geschah, nicht mehr aufhören konnten, bis wir dann gegen Morgen, so um drei oder vier, das Buch erschöpft aus der Hand legten, weil wir – endlich – am Ende angekommen und doch zugleich auch enttäuscht waren, dass dies schon das Ende war und nicht noch weiter, immer weiter ging. Gewiss, oft flogen wir auch über die Seiten hinweg, weil der Autor uns mit ausholenden Beschreibungen eines Ortes von der Jagd nach dem Geschehen, nach dem erwarteten glückhaften Ausgang aufhielt.

Lesesucht hat das 18. und 19. Jahrhundert ein solches Phänomen genannt – und ich gestehe, es geht mir noch heute gelegentlich so, wenn ich von einem Buch gepackt werde und es erst weit nach Mitternacht aus der Hand legen kann. Es ist die Kraft des literarischen Wortes, die Magie des Erzählens, die hier wirksam wird.

Deshalb ist die Literatur auch für die Kultur so wichtig. Keine Kultur kommt ohne das Erzählen aus. Die Menschen suchen in den als ‚groß‘ bezeichneten Erzählungen sich der Welt zu vergewissern, ihr eine Deutung, ja, wenn Sie so wollen, einen Sinn zu geben. Wir sprechen hier vom Mythos, von den Mythen, die Literatur für einen Kulturkreis gestaltet und damit Kultur stiftet.

Heute sind auch Film und Fernsehen die Erzähler der großen Geschichten, sind Mythenproduzenten. Im filmischen Western findet Amerika sein Selbstverständnis - und die Struktur des Western mit Showdown und letzter Entscheidung bestimmte auch den Golfkrieg und jetzt den Feldzug gegen Bin Laden. Science Fiction formuliert die Ängste vor der technischen Zukunft und bändigt sie. Und wenn die Rede davon ist, dass die Filmindustrie Hollywoods jetzt die Drehbücher umschreibt, und „Independence Day“ von Roland Emmerich, ein Film, in dem die New Yorker Wolkenkratzer gesprengt werden und das Weiße Haus in die Luft fliegt, sollte es heute so nicht geben. Hollywood will nicht im Ruch des Anstifters und Vorbildgebers stehen – dennoch sind solche Filme notwendig, müssen doch kulturellen Ängste auch durch den Film bearbeitet werden.

Neben dem Mythos, neben der ‚großen‘ Erzählung gibt es in der Literatur auch die ‚kleinen‘, oft auch als ‚schmutzig‘ genannten Alltagsgeschichten, die ‚kleine Literatur‘, wie es emphatisch auch heißt. Lassen Sie uns einen Augenblick bei ihr verweilen.

Literatur bietet auch die Möglichkeit, durch die Lektüre an einem erfüllten Leben teilzuhaben, in ein von anderen – und seien sie fiktionaler Natur – gelebtes Leben einzudringen. Es muß nicht Ausdruck eigener Lebensarmut sein, wenn man sich dem Lesen solcher Texte hingibt. Denn dies wissen wir, daß zum eigenen erlebnisreichen Leben auch das sinnhafte Genießen von anderen, fremden Erlebnissen mitgehört; und zu den durch die Sinne gewonnenen Erlebnisse und Erfahrungen zählen eben auch die Leseerlebnisse.

Darin gleichen sich Literatur und Film. Der Film kann uns ebenso in solche anderen Erlebniswelten hineinziehen, kann uns an Geschichten teilhaben lassen – sicherlich auf andere Weise als die nur literarischen Formen.

Der Film besitzt die literarische Sukzession, die Gestaltung von Zeit, er kennt den Erzähler und das Erzählte, kennt die Lust am glückhaften Augenblick, die emotionalen Klüfte zwischen tiefster Verstörung und höchster Steigerung einer Gemeinsamkeit, kennt Tod und Liebe. Und er kennt die Sinnlichkeit des Bildes, den Schmelz der Farben, den Klang der Stimmen und Töne, diesen ganzen Reichtum an sinnlichem Zusammenklang.

IV.

Gewiß, beim Lesen erzeugen wir eigene Bilder im Kopf – und oft haben wir Angst, wenn wir ein Buch gelesen haben und es ist in unserer Vorstellungswelt ganz zu einem Teil von uns selbst geworden, diese eigenen Bilder könnten durch die Bilder einer Verfilmung zerstört werden. Die neuen Bilder des Films könnten diesem eigenen Reichtum an Vorstellungen etwas anhaben, könnten ihn reduzieren.

Ja, diese Gefahr besteht – und oft wehren wir uns instinktiv dagegen, indem wir die Bilder des Films für weniger gelungen halten als unsere eigenen, daß wir sie als schlecht, als mißlungen ablehnen.

Aber es sind die Bilder, die der Regisseur im Kopf gehabt hat, als er den literarischen Text gelesen hatte. Sie sind Ergebnisse eines Lesevorgangs, zumindest ursprünglich. Es sind also die Bilder einer individuellen Sichtweise auf die Geschichte, und wir erfahren, welche Assoziationen und Vorstellungen ein anderer Leser – also hier der Regisseur – von der Geschichte gewonnen hat. Zumindest gilt dies vom Prinzip her. Denn natürlich ist es nicht

bei diesen ersten Leseindrücken geblieben. Wie bei jedem künstlerischen Prozess haben sich auch bei einer Verfilmung die ersten Lektürebilder im Verlauf der Filmgestaltung verändert, haben eine neue, kulturell signifikante Form gefunden, die dann nicht nur für eine individuelle Lesart, sondern auch für ein spezifisches Verständnis in einer Zeit steht.

Wir können die Verfilmung also als Variation der Geschichte verstehen, können sie daraufhin betrachten und lesen. Literaturverfilmungen sollten also nicht nach den Verlusten befragt werden, nicht danach, was wir von der Literatur im Film nicht mehr wiederfinden, sondern danach, was uns denn der Film an Neuem von der Geschichte erzählt, welche Nuancierungen er anbietet, welches neue Bild von den Figuren wir erhalten, welche Deutungen von ihren Handlungen.

Wenn Helma Sanders-Brahms uns die Geschichte vom Erdbeben von Chili als einen sozialen Konflikt in der spanischen Kolonie in Südamerika zwischen den Indios und dem spanischen Konquistadoren-Adel erzählt, dann sehen wir Kleists Geschichte ganz neu. Und Jeronimo ist bei Helma Sanders-Brahms nicht mehr der junge Spanier aus dem Mutterland, sondern ein Auruca-Indianer, gebildet, weil von den Padres aufgezogen und des Lesens kundig. Er träumt von der Utopie einer rassen- und klassenfreien Gesellschaft, für die er die historisch belegte Kolonie der Mönche in Paraguay sich zum Vorbild genommen hat. Und er ist damit natürlich ganz eine Figur der siebziger Jahre, der Zeit also, in der der Film von Sanders-Brahms entstand.

Gewiss, dies ist bei Kleist alles nicht vorhanden, aber für die Geschichtskundigen Leser ist dieses Potential bei Kleist angelegt, es schwingt mit, wir assoziieren es, wenn wir den Text lesen – oder wir können es zumindest assoziieren.

Helma Sanders-Brahms benutzt für ihren Film eine Bildsprache, die mit Zitaten und Verweisen auf die filmischen Erzähltraditionen arbeitet. Wir sehen in der filmischen Josephe, wie sie von dem Dominikaner-Mönch zum Richtplatz gezerrt wird, plötzlich die Bilder von Carl Theodor Dreyers großartigem Jeanne d'Arc-Film aus den zwanziger Jahren, und Kleists Figur der Josephe wird dadurch reicher, vieldimensionaler, mehrdeutiger. Der Film stellt damit Korrespondenzen her zu anderen Werken der Weltkultur, unseres gemeinsamen Erbes.

Sie merken, ich will bei Ihnen eine Neugier auf die Erzählweisen und Darstellungsformen des Films erzeugen, will, daß sie sich einmal darauf einlassen, im Film auch ein großartiges Erzählmedium zu sehen.

V.

Die großen Autoren der Literatur haben sich unterschiedlich zum Film verhalten. Von Kafka wissen wir, daß er leidenschaftlich gern ins Kino ging, und viele seiner literarischen Darstellungen erzeugen so konkrete Bilder beim Lesen, daß wir sofort an einen Film denken. Trotzdem wurden nur wenige Texte von ihm verfilmt.

Brecht hat sich um das Schreiben von Drehbüchern bemüht, er sah im Film ein Medium, um ein großes Publikum zu erreichen. Doch von wenigen Ausnahmen abgesehen, wurde daraus nichts. Als Pabst Brechts „Dreigroschenoper“ verfilmte und dies nach filmischen Gesichtspunkten machte, überzog ihn Brecht mit einem Prozeß, weil er sich ausgebeutet sah und seine Konzeption nicht verwirklicht fand – und er schrieb über diese Auseinandersetzung wiederum ein Buch – den „Dreigroschenroman“. So produktiv kann der Streit um das Verhältnis von Literatur und Film sein.

Thomas Mann wiederum stand dem Film distanziert gegenüber. Auch er hat wie Kafka nie ein Drehbuch verfaßt. Und die Verfilmungen seiner Romane – der „Felix Krull“, die „Buddenbrooks“ oder „Tonio Kröger“ hat er zumeist wohlwollend hingenommen, weil er wußte, daß neben den Verfilmungen seine Romane auch unabhängig von den Filmen weiter Bestand hatten. Er betrachtete die Filme als eine Art Werbung für seine Romane, nicht als deren Ersatz.

Wenn wir uns heute diese Verfilmungen ansehen, dann sehen wir im Felix Krull, wie ihn Horst Buchholz in den fünfziger Jahren gab, weniger die Welt Thomas Manns und die Welt der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, sondern sehen in den Filmen stärker die fünfziger Jahre und wie sie Thomas Mann gesehen und gedeutet haben. Noch stärker ist dies bei HansJörg Felmy als Buddenbrook und bei Hanns Lothar, wie er mit seiner etwas spitzen Nase den etwas schillernden Bruder von Felmy gibt.

Es scheint so, als ob sich Welten durchdringen, die großbürgerliche Welt der Sprache Thomas Mann, der große, manchmal auch etwas arrogante Ton seiner Beschreibung und die uns heute eher kleinbürgerlich vorkommende, biedere Welt des Films der fünfziger Jahre, die Welt der verfilmten Buddenbrooks.

Bilder machen etwas auch sichtbar, zeigen etwas, was wir so nicht gesehen haben. Vielleicht hat die Eloquenz der Mannschen Sprache auch über manche Biederkeit in seinen Beschreibungen des Bürgertums hinweg getäuscht. Vielleicht hat gerade der Eindruck, hier habe der Film doch den Roman nun völlig verfehlt, uns plötzlich eine andere Sicht auf den Roman gegeben, so

daß wir ihn daraufhin noch einmal lesen. Nachprüfend, vielleicht distanziert. Vielleicht aber auch mit einer neuen Entdeckung von Eigenheiten, die wir bislang nicht gesehen haben.

VI.

Nun wird wie in der Literatur, auch im Film unterschiedlich erzählt. Bei James Ivory und seinen großen Forster-Verfilmungen z.B. sind die dekadente Sinnlichkeit der Viktorianischen Epoche Englands und die große Kolonialzeit Indiens zu sehen und zu erleben. In Volker Schlöndorffs Grass-Verfilmung „Die Blechtrommel“ wird das Danzig der Zeit vor 1945 in eigener, dann doch auch Grassscher Sicht lebendig. Und bei Alexander Kluge wiederum erleben wir in „Die Patriotin“ oder in „Die Macht der Gefühle“ die Welt der Bundesrepublik der siebziger und frühen achtziger Jahre.

In einem Film wie Tom Tykwers „Lola rennt“ wird wieder ganz anders erzählt. Hier wird eine Geschichte in drei Varianten erprobt, und die Figuren erleben etwas ganz Unmögliches, ganz Unwirkliches, daß sie plötzlich, im Augenblick des Sterbens „Stop“ sagen können, und die Geschichte fängt ganz von vorn noch einmal an, und sie erproben eine neue Variante, in der durch einen kleinen Zufall entschieden wird, ob es nicht doch ein anderes Ende geben kann.

Welch eine Idee, nicht an die Unabänderlichkeit des Lebens und Gelebtseins zu glauben, sondern daran, wir könnten es noch einmal – nur mit kleinen, aber vielleicht folgenschweren Veränderungen – könnten es noch einmal neu versuchen. Und alles würde anders, alles würde im Glück enden.

Die Literatur ist eine Utopie, sie kann eine Utopie sein, sie kann uns für unser eigenes Leben an diese Möglichkeit, es vielleicht doch auch noch einmal etwas anders zu machen erinnern. Auch der Film ist eine solche Utopie, auch er kann uns von dieser Hoffnung erzählen.

VI.

In diesem Sinne war meine kleine Einleitung in den Themenschwerpunkt ‚Literatur und Film‘ des Kontaktstudiums keine wissenschaftliche Problemdarstellung, kein Methodenaufriß, keine akademische Bestandsaufnahme. Wissenschaft ist dort am Besten, wo sie uns mit neuen Erfahrungen versieht, wo sie uns neue Sichtweisen eröffnet, neue Erkenntnisse stiftet. Und wo sie uns nicht die Lust am Lesen und Filme-Schauen nimmt, sondern unsere

Neugier, unsere Aufnahmebereitschaft steigert, uns vielleicht einen Stoß gibt, uns dem Risiko neuer Erfahrungen auszusetzen.

In diesem Sinne wünsche ich Ihnen ein erfolgreiches und erfahrungsreiches Semester.