

BiblioTheke

Literaturverfilmung
Originalfassung zum Artikel in BiblioTheke 1.08

Dr. Karl Allgaier

Die Fortsetzung der Literatur mit anderen Mitteln

Medienwechsel

Die Grundfrage, die uns hier beschäftigt, lautet schlicht: Was passiert, wenn ein Stoff aus dem Medium Literatur, besser wohl: ein literarisches Werk oder gar Kunstwerk, jedenfalls geschriebene Sprache und meist Papier, hinüberwechselt in das Medium Film. Wenn es also optisch wird, akustisch, auf Zelluloid (oder DVD) gepresst? Ähnliche Fragen des Medienwechsels entstehen auf dem Weg vom Papier zur Bühne, beim Hörbuch, bei der Vertonung, beim Vergleich eines Gemäldes mit einer Fotografie und schon dann, wenn ich das, was mich bewegt und was ich erlebt habe, versuche, in Ihre Köpfe und Herzen zu transportieren, in Sie hineinzusprechen. Schon jetzt aber sollten wir damit rechnen, dass nach der Transformation einer Information (im weitesten Sinne) von einem Medium in ein anderes ein Ergebnis geschaffen wird (ich sage bewusst nicht Produkt), das eine eigene Welt mit eigenen Gesetzen darstellt und nicht nur von der Ausgangsinformation her beurteilt werden kann.

Zwei Medienformen sind entweder zwei nahezu gleichwertige Möglichkeiten, dasselbe auszudrücken, z.B. Fax und Email, oder – ganz entgegengesetzt – zwei Welten, die kaum etwas miteinander gemeinsam haben, z.B. ein Liebesbrief, den ich schreibe, und eine Oper, die ich auf der Basis der gleichen Gefühle komponiere. In welcher Beziehung stehen Film und Buch zueinander?

Ehe ich einmal eine Typisierung versuche, ist zumindest der Hinweis vonnöten, dass Medien sich gegenseitig beeinflussen können, z.B. beeinflusst die Zeitung die Kurzgeschichte, das Internet das Fernsehen usw. So kann man auch von einer Literarisierung des Films sprechen, wenn moderne Filme Ausdrucksformen verwenden, die ursprünglich dem Buch angehören, wenn sie also z.B. Texte zum Lesen vorlegen

BiblioTheke

Literaturverfilmung
Originalfassung zum Artikel in BiblioTheke 1.08

oder Seiten umblättern. Umgekehrt spricht man gern in der Literatur von filmischer Schreibweise, wenn etwa rasche Szenenwechsel und Montagen im Roman wie ‚Schnitte‘ wirken. Alfred Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘ oder John Dos Passos‘ ‚Manhattan Transfer‘ sind gute Beispiele.

Unsere besondere Fragestellung zielt aber auf ganze Filme und ihr Verhältnis zu literarischen Vorlagen.

Typen

Wenn ich nun versuche, das große Meer der Filme unter diesem Gesichtspunkt einzuteilen, dann ist es am Anfang eine keineswegs überflüssige Feststellung, dass sehr viele Filme, auch sehr bedeutende, eben nicht auf einer Buchvorlage basieren. Sie sind auf der Grundlage eines Drehbuchs entstanden; dies aber hat nie etwas anderes bezweckt als eben einen Film und nicht sich selbst. Selten, aber möglich ist es, dass wir ein Drehbuch zu Gesicht bekommen, gar erwerben und lesen können. Den subtilen, aber gewichtigen Prozess vom Drehbuch zum Film selbst – meist sind Drehbuch-Autor/in und Regisseur/in ja zwei verschiedene Personen – können wir hier nicht untersuchen.

Ein so großartiger Kriminalfilm wie ‚Chinatown‘ von Roman Polanski (Drehbuch: Robert Towne; 1974), der deutlich in einer literarischen und natürlich einer filmischen Tradition steht, geht nicht auf einen Roman zurück. Das ist sehr schade, denn diesen Roman hätte ich gern gelesen. Aber dieser Sachverhalt betrifft wahrscheinlich den größten Teil aller Filme. Unser Untersuchungsfeld schränkt sich also ein.

Der nächste zu nennende Typus ist der Film, nach dem ein Buch, ein Roman erscheint. Ein aktuelles Beispiel: ‚Panic Room‘ (2002; Regie: David Fincher; mit Jodie Foster). Im Buchhandel gibt es nun das ‚Buch zum Film‘, nachträglich geschaffen, da der Erfolg des Films eine solche Zweitnutzung nahe legte: James Ellison: Panic

BiblioTheke

Literaturverfilmung
Originalfassung zum Artikel in BiblioTheke 1.08

Room. Der Roman zum Film nach dem Drehbuch von David Koepp. München: Droemer Knauer 2002.

Wir wollen nicht untersuchen, was das Buch aus dem Film macht. Eine Jodie Foster finden wir hier jedenfalls nicht wieder, auch nicht die schwindelerregenden Kamerafahrten.

Ein anderes Beispiel: Zur Fernsehserie ‚Gute Zeiten, schlechte Zeiten‘ (GZSZ) erscheinen laufend Taschenbücher für jene, die im Zug noch einmal lesen möchten, was ihnen vorige Woche am Bildschirm gefiel. Auch hier hat jedenfalls, wie auch immer, ein Medien–Transfer stattgefunden.

Sehr viele Filme erweisen bei näherer Untersuchung, dass sie auf einem Buch basieren, von dem wir bis dahin nie gehört haben und das womöglich ohne den Film, sofern der Erfolg hat, längst vergessen wäre. Manchmal kommt es dann nachträglich zu einigem Ruhm oder interessiert wenigstens ein paar Kenner. Aber wussten Sie, dass Hitchcocks ‚Psycho‘ auf einem Buch von Robert Bloch, Buñuels ‚Belle de jour‘ auf einem Roman von Joseph Kessel oder Fritz Langs ‚Metropolis‘ auf dem gleichnamigen Werk von Thea von Harbou beruht (was heißt schon: beruht?). Nicht auszuschließen, dass hier auch literarische Entdeckungen zu machen wären. Reden wird man hier wohl immer nur vom Film.

Ein interessanter Fall sind die James-Bond-Filme. Ihnen liegen eine Reihe qualitätsvoller Agentenromane von Ian Fleming zu Grunde. Allerdings starb Fleming irgendwann und neue Bond-Filme, mittlerweile mit dem fünften Darsteller, mussten her. Einer (Der Hauch des Todes, 1987, Regie: John Glen) verarbeitet in seiner ersten Episode noch eine hervorragende Story (The living daylight) aber mittlerweile sind längst neue professionelle Autoren, die weitere Bond-Romane schreiben, an der Arbeit, wie John Gardner oder Robert Markham. Hier diktiert also der Film, dass er Romanfutter braucht.

BiblioTheke

Literaturverfilmung
Originalfassung zum Artikel in BiblioTheke 1.08

Anders ist es bei einem weiteren wichtigen Segment des Markts: den Bestsellerverfilmungen. Der ‚neue Grisham‘ oder der ‚neue Clancy‘, schon vor dem Schreiben ein sicherer Buch-Erfolg, wird todsicher auch eine Verfilmung nach sich ziehen – und auch die wird voraussichtlich ein Kassenschlager. Was tut man? Liest man das Buch oder geht man ins Kino (bzw. kauft bald darauf das Video)? Hier hat der allgemeine Medienmarkt sich anscheinend feste Paarungen geschaffen. Manchmal funktioniert es etwa so: Den Roman ‚Das Schweigen der Lämmer‘ (Thomas Harris) kannten vielleicht nicht gar so viele Leute. Die Verfilmung (1990; Regie Jonathan Demme; mit Jodie Foster und Anthony Hopkins) wurde ein berühmter Schocker. Den nächsten Roman (‚Hannibal‘. Hamburg: Hoffmann & Campe 1999) erwartete das Publikum ungeduldig. Die Verfilmung ließ dann nicht lange auf sich warten. (2001; Regie: Ridley Scott).

Berühmte Filme, die in die Jahre gekommen sind, erleben eines Tages ein sog. Remake, das ist dann meist in Farbe und in allem technisch (vermeintlich) besser. Zu denken ist an ‚Der Glöckner von Notre Dame‘, ‚Meuterei auf der Bounty‘, ‚Psycho‘, ‚Der Schakal‘. Hier ist es im Grunde eher der Film nach dem Film als eine Neuverfilmung des gleichen Buchs. Vor dem neuen ‚Psycho‘-Film, der Hitchcocks Werk penibel nachahmt, gab es freilich schon Fortsetzungen ‚Psycho 2‘ etc., die mit dem Roman von Bloch nichts mehr zu tun hatten.

Ehe Sie ungeduldig werden und murmeln: Das alles meine ich aber nicht, steuern wir nun auf unser eigentliches Ziel zu: große Literatur (was immer das heißt), die womöglich wieder und wieder Gegenstand einer Verfilmung wird. Wahrscheinlich erst hier wird die Frage laut: Wird der Film dem literarischen Werk gerecht? Er wird also an der Vorlage gemessen, er wird bewertet. Aber es besteht ja weiterhin die Möglichkeit, dass jemand das vorausgegangene literarische Werk gar nicht kennt, nur den Film sieht und sich über den Film als solchen ein Urteil bildet.

BiblioTheke

Literaturverfilmung
Originalfassung zum Artikel in BiblioTheke 1.08

Nun sind wir also im Herzen des Themas angelangt, bei den sog. Klassikern, den alten und den neuen, aber – das ist mir wichtig – auch bei den großen Kriminalromanen und Kriminalfilmen (auch hier gibt es Klassiker!), bei der Agentenliteratur, der Science-Fiction-Literatur und bei der Schauerliteratur, weitere Seitenblicke einmal nicht gerechnet.

Abschließend ist bei diesem ersten Überblick, welche Formen die Filmliteratur oder der Literaturfilm annehmen können, nicht zu vergessen, dass es auch noch den Film als Buch gibt, nämlich das Buch, in dem jede Szene als Foto vertreten ist, eine Art höheres Daumenkino. Da kehrt also der Film in die Buchdeckel zurück. Ein Beispiel: *The Maltese Falcon* (Regie: John Huston), hrsg. V. J. Anobile; London: Picador 1974.

Gattungen

Unseren nun eingegrenzten Gegenstand, die Verfilmung von Literatur im engeren Sinne (immer noch recht unscharf, und das ist auch gut so), müssen wir weiter zergliedern. Welche Gattungen der Literatur finden wir vor?

Das ‚Lexikon Literaturverfilmungen‘ von Schmidt & Schmidt, Stuttgart 2001 (wohlge-merkt: nur deutschsprachige Produktionen!) zählt unter 5.265 Filmen (zweite Auflage) bei 4.526 verfilmten Büchern doch tatsächlich 13 Fälle von Lyrik (S. X - XII), macht sie aber leider nicht auffindbar. Drei habe ich entdeckt: die ‚Todesfuge‘ von Paul Celan, ‚The Raven‘ von Edgar Allan Poe und ‚Die junge Magd‘ von Georg Trakl.

Aber in der Hauptsache geht es natürlich um Roman bzw. Erzählung und um das Drama, ob nun als Komödie oder Tragödie.

Hier wage ich eine vorläufige These, die später bestätigt oder modifiziert werden muss: Der Roman (bzw. die Erzählung, Novelle etc.) wird bei einer Verfilmung in jedem Fall notwendig reduziert (vielleicht in einem anderen Sinne auch wieder berei-

BiblioTheke

Literaturverfilmung
Originalfassung zum Artikel in BiblioTheke 1.08

chert). Das Theaterstück wird im Film im Gegensatz zur Bühnenaufführung in seinen Möglichkeiten erweitert (vielleicht verliert es zugleich bestimmte Komponenten).

Ein Seitenblick zum anderen Medium: der vollständig vorgelesene Roman (als Hörbuch), z.B. die Harry-Potter-Bände der Joanne K. Rowling, gelesen von Rufus Beck, oder die Romane von Thomas Mann und Theodor Fontane mit der Stimme von Gert Westphal, bedeuten ein Plus zum bloßen Buch.

Drama

Wenden wir uns zunächst dem Drama zu. Unser Grundbeispiel sollen die Stücke von William Shakespeare sein. Er ist wahrscheinlich der größte aller Dramatiker und auch der meistverfilmte dazu. Die Filmographie ‚Shakespeare on Screen‘ von Rothwell und Melzer (1990) nennt nur 718 Spielfilme, die ich natürlich im Folgenden Titel für Titel mit Ihnen durchsprechen möchte.

Auch hier versuche ich vorweg eine Typisierung der Möglichkeiten, so dass sich auch künftig Filme einer bestimmten Gruppe zuordnen lassen. Die dem ursprünglichen Drama bzw. der Bühne nächste Form ist einleuchtenderweise eine abgefilmte Theateraufführung. Etwas anderes ist es schon, wenn das Fernsehen ein Theaterstück inszeniert und aufzeichnet, sei es nun auf einer bestehenden Bühne oder im Studio.

Wir haben nicht zu untersuchen, welche Vielfalt der Möglichkeiten besteht, wenn ein Dramentext, Shakespeares ‚Hamlet‘, Schillers ‚Kabale und Liebe‘ oder Albees ‚Wer hat Angst vor Virginia Woolf‘ vom Papier auf die Bühne gebracht wird. Die Schauspieler, die Kostüme, das Bühnenbild, die Inszenierung insgesamt und natürlich die Streichungen und Veränderungen am Text durch den Dramaturgen: dies alles kann zu höchst unterschiedlichen Ergebnissen führen und dies alles betrifft natürlich auch die Verfilmung. An jeder Verfilmung sind also all jene Komponenten schon zu beobachten und zu beurteilen, die für jede Bühnenaufführung gelten.

BiblioTheke

Literaturverfilmung
Originalfassung zum Artikel in BiblioTheke 1.08

Hinzu kommen nun die filmspezifischen Elemente. Das beginnt bei dem Unterschied einer einzigen starr auf eine Bühne gerichteten Kamera, die am ehesten dem Blickwinkel eines Theatersessels, vermutlich der Loge, entsprechen würde, zu der Möglichkeit mehrerer Kameras aus verschiedenen Winkeln und Entfernungen. Diese Kameras können auch bei einer Live-Übertragung im Fernsehen fahren und zoomen, also Winkel und Entfernung verändern.

Schon die Aufzeichnung im Studio und jede eigentliche Film-Produktion bringt es überdies mit sich, da nicht auf ein Live-Publikum Rücksicht zu nehmen ist, dass zwischen den Einstellungen, den ‚Schnitten‘, Zeit vergehen darf. So lassen sich Abfolgen herstellen, die nie live darstellbar wären. Bedenken Sie als Gegenbild dazu etwa die Umbaupausen oder die nicht einmal verheimlichte Drehbühne im Theater.

Wir sind damit bei einem der Schlüsselbegriffe der Dramentheorie angelangt, der Frage nach der Illusion: Wie vollkommen gelingt der Eindruck von Wirklichkeit, von tatsächlichem Geschehen? Und wie weit bedeutet jede Montage bereits Abkehr von realistischer Darstellung?

Seit Aristoteles (‚Poetik‘) gilt das ‚Gesetz der drei Einheiten‘, das bis weit ins 18. Jahrhundert unbestritten blieb und noch heute wirksam ist, wenngleich es seither genauso oft (und häufig auch in voller Absicht) durchbrochen wurde. Gemeint ist die Einheit von Zeit, Ort und Handlung. Aristoteles forderte, eine Tragödie dürfe nur einen echten, ununterbrochenen Zeitabschnitt darstellen, keine Ortswechsel vorgaukeln und auch nicht mehrere Handlungen enthalten. Das Problem hatte die großen Tragiker, die ihm zum Vorbild dienten, gezwungen, größere Vorgänge zu verdichten, die entscheidende Phase herauszustellen und darin die sog. Peripetie, wo die Geschichte ihre entscheidende Wende, in der Tragödie die zur Katastrophe nimmt. Auch die Beschränkung auf einen einzigen Ort, z.B. vor dem Haus des Agamemnon, musste kunstvoll genutzt werden. Und wie waren auf der kleinen Bühne größere

BiblioTheke

Literaturverfilmung
Originalfassung zum Artikel in BiblioTheke 1.08

Szenen, gar Schlachten darstellbar? Hier behalf man sich mit der ‚Teichoskopie‘, der Mauerschau: Einer, der auf der Mauer saß, berichtete, was er sah.

So konnte schon das antike Theater, wenn man unsere heutigen verwöhnten Ansprüche einmal beiseite lässt, eine gewisse Illusion von Wirklichkeit erzeugen. Sie reichte aus, und das darf mit Abstrichen noch für heutiges Theaterpublikum gelten, Emotionen zu erzeugen, Lachen in der Komödie und Erschütterung (Furcht und Mitleid) in der Tragödie, die auf die Seele reinigend wirken sollte (die sog. Katharsis).

Trotzdem genügt in jedem Theater ein Blick umher, um zu zeigen, dass das alles nur Spiel ist. Der Film kann sich völlig von der Bühne lösen, ins Freie gehen und einen ganz anderen Grad von Illusion des Ortes erzeugen, kann die ‚echten‘ Schauplätze aufsuchen und im Übrigen zu viel mehr Täuschungen und Tricks greifen. Hier überbietet er jede Bühne, obwohl er in Wahrheit nur ein zweidimensionales Ergebnis liefert. Im dunklen Kino schaut man allerdings kaum umher, von der Leinwand weg. Alles, möchte man sagen, ist ihm zu zeigen möglich, erst recht in unserer heutigen hochtechnisierten Zeit, Dinge, die die wirkliche Wirklichkeit bei weitem übersteigen.

Bei dieser geradezu vollkommenen Freiheit (nur in unseren eigenen Köpfen, in unserer Fantasie ist noch mehr möglich) kann der Film sich aber auch immer weiter von der Literatur entfernen. Die Literatur konnte freilich immer schon auch Zeiten und Räume überspringen, das Nicht-Zeigbare, Unsichtbare sagen. In Jean Paul Sartres ‚Das Spiel ist aus‘ steht die soeben gestorbene Eve neben ihrem eigenen Leichnam, spricht eine (lebende) junge Frau an, die sie weder hört noch sieht und ihr auch nicht antwortet. Ein Toter geht direkt vor einem fahrenden Auto unversehrt über die Straße. Auf der Bühne ist das kaum noch lösbar, im Film schon.

Dass der Film den Text verändern kann, kürzen oder auch erweitern (Orson Welles fügt in seinem ‚Macbeth‘ neue Figuren ein) hat er mit der Theaterinszenierung noch gemeinsam. Auch die Wahl der Übersetzung spielt bei beiden die gleiche gewichtige

BiblioTheke

Literaturverfilmung
Originalfassung zum Artikel in BiblioTheke 1.08

Rolle: Kann heute noch die gehobene, rhythmische Sprache verwendet werden? Die klassische Shakespeare-Übersetzung von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck ist selbst schon fast 200 Jahre alt. Sie mag gerade im illusionistischen Film störend, illusionsbrechend wirken, wo die Bühne ja immer schon aus der Alltagswelt buchstäblich herausgehoben und arrangierte Illusion ist.

Doch es gibt gute Beispiele, wo die Übersetzung rhythmisch gebunden geblieben ist, ohne gestelzt zu wirken, und auch entsprechend geschickt gesprochen wird.

Ich nenne als Beispiele: William Shakespeare: Henry V (1989; Regie / Hauptdarsteller: Kenneth Branagh), Edmond Rostand: Cyrano von Bergerac (1990; Regie: Jean-Paul Rappeneau, mit Gérard Dépardieu).

In einem idealen Fall wird der Film zu einem ganz eigenständigen Werk, das in der Entfaltung der besonderen filmischen Mittel weit über die Vorlage hinausgeht, eine magere Vorlage vergessen macht, einem großen literarischen Werk jedoch gleichsam Auge in Auge gegenübersteht, nicht in sklavischer Abhängigkeit, und ihm zugleich doch auf die genuin filmische Weise gerecht wird. Zu einem solchen Urteil können wir nur beim einzelnen Werk kommen.

Es gibt aber auch objektive Grade der Entfernung von der Vorlage, wie sie sich ähnlich in Theater-Inszenierungen finden lassen. Dies beginnt mit der Verlegung des Schauplatzes. Regisseur Kenneth Branagh lässt seine Verfilmung von ‚Viel Lärm um Nichts‘ (1992) statt in Messina in der Toskana spielen. Michael Hoffman (1998) verlegt den „Sommernachtstraum“ aus Athen ebenfalls dorthin, aber zugleich ins 19. Jahrhundert. Die Verliebten streifen auf altmodischen Fahrrädern durch den Wald. Jack Bender hat gar aus dem ‚Sturm‘ einen ‚Sturm über Mississippi‘, und zwar in der Mitte des 19. Jahrhunderts gemacht. Hier ist Prospero ein Plantagenbesitzer, der einer schwarzen Sklavin seine Zauberkünste verdankt. Der Film nennt sich „frei nach Shakespeare“, hat die Figuren und den Handlungsrahmen übernommen, die gespro-

BiblioTheke

Literaturverfilmung
Originalfassung zum Artikel in BiblioTheke 1.08

chenen Texte aber ganz frei formuliert. Der Video-Verleih ordnet den Streifen kurzerhand unter ‚Fantasy‘ ein.

Noch radikaler – doch damit ist keinerlei Wertung ausgesprochen – gehen Verfilmungen mit den Texten aus der Zeit um 1600 um, wenn sie sie in die unmittelbare Gegenwart versetzen. ‚Zehn Dinge, die ich an dir hasse‘ (1998; Regie: Gil Junger), eine High-school-Komödie, entpuppt sich als moderne Version von ‚Der Widerspenstigen Zähmung‘. Das Handlungsgerüst ist gleich, aber hier darf Bianca sich erst mit Cameron verabreden, wenn ihre ältere Schwester Kate, die zwar schön, aber streitsüchtig und daher schwer an den Mann zu bringen ist, ihr erstes Date hat. Also wird arrangiert, dass Patrick (bei Shakespeare ist es Petruchio) sie für 50 Dollar ausführt. Er verliebt sich prompt.

Noch brandneu ist der Film ‚O‘, was kurz und knapp für ‚Othello‘ steht. Wieder Gegenwart, wieder amerikanische High-school, doch nun eine Tragödie. Odin James, genannt O, dunkelhäutig, ist an einer Eliteschule für Weiße in Virginia der Star im Basketballteam. Der überaus ehrgeizige Hugo (bei Shakespeare: Jago) ist neidisch und inszeniert die ganze Intrige, wie wir sie kennen. O glaubt, dass Desi (Desdemona), die er liebt, eine Affäre hat, und tötet sie. Auch hier verlassen die Dialoge den Shakespeare-Text bei weitem. Die Raffinesse der Intrige und die vollendete Bosheit Hugos sind aber noch immer ganz Shakespeare (Regisseur: Tim Blake Nelson; 2001).

Mit einem furiosen Einstieg, hektischen Schnitten wie im Video-Clip und gellender Popmusik wagt Regisseur Baz Luhrmann (1996) den Versuch, ‚Romeo und Julia‘ in die unmittelbare Gegenwart und in eine Metropole wie Mexiko-City zu verpflanzen. Die Familien Montague und Capulet sind jetzt rivalisierende Gangs, die sich Verfolgungsjagden mit Straßenkreuzern und Schnellfeuerwaffen liefern. Kaum ist zu glauben, dass der Text Shakespeares zwar kräftig gekürzt, aber ansonsten doch original (und metrisch gebunden) erhalten geblieben ist. Da heißt es noch immer: „Zieh Dein

BiblioTheke

Literaturverfilmung
Originalfassung zum Artikel in BiblioTheke 1.08

Schwert“, gezogen wird freilich eine Pistole. Dieses ironische Verhältnis von Gegenwart und jahrhundertealtem Text setzt sich im weiteren Verlauf des Films, in (bis auf das Finale) deutlich ruhigeren und weniger von Bildern des 20. Jahrhunderts dominierten Szenen fort, die sich bewusst künstlich geben und voller Anspielungen sind. Aber es bleibt Shakespeare.

Noch einmal andere Wege beschreitet Regisseur und Schauspieler Kenneth Branagh, der schon zu den großen Shakespeare-Darstellern gerechnet werden darf, mit der Verfilmung von ‚Verlorene Liebesmüh‘ (2000). Nun stehen wir vor der Kulisse von 1939 mit dem drohenden Kriegsausbruch. Während die zeitgenössischen Schwarz-weiß-Bilder zur Farbigkeit wechseln, tauchen wir in die zeitentrückte Szenerie des Königiums Navarra und Branagh entpuppt sich mit seinen Mitspielern als Sänger und Tänzer: Wir sind in einem Musical von fast altmodischer Art gelandet. Das gab es freilich – mit und ohne Filmversion – schon früher: mit ‚Kiss me, Kate‘ (1953; ‚Der Widerspenstigen Zähmung‘) und ‚Westside Story‘ (1956; ‚Romeo und Julia‘), wenn wir die vielen Opern nach Shakespeare (‚Macbeth‘, ‚Othello‘, ‚Falstaff‘, ‚Die lustigen Weiber von Windsor‘ usw.) einmal beiseite lassen. Und es muss sich nicht immer um ein Theaterstück handeln, wenn man z.B. an die Verfilmung von Dickens‘ ‚Oliver Twist‘ (1982; Regie: Clive Donner) und demgegenüber an das Musical ‚Oliver!‘ (1967; Regie: Carol Reed) denkt. Im Vorgriff auf die Gattung des Romans ist die Verpflanzung des durchaus erotischen Romans ‚Gefährliche Liebschaften‘ von Pierre Choderlos de Laclos (1782) abermals ins Heute einer High school bei ‚Eiskalte Engel‘ (1999; Regie: Roger Kumble) zu nennen.

Bei den zuletzt genannten Filmen wird mancher von Experimenten sprechen oder sich gar fragen: Darf man das? Darf man ein Werk der Weltliteratur wie ‚Romeo und Julia‘ so weit vom Original entfernen?

Natürlich darf der Film alles, wer wollte es verbieten. Aber auch die enger gefasste Frage, ob Shakespeare hier nicht Unrecht getan wird, sollte man nicht vorschnell be-

BiblioTheke

Literaturverfilmung
Originalfassung zum Artikel in BiblioTheke 1.08

jahren. Das Theater hat immer wieder riskiert, große Werke der Vergangenheit radikal zu modernisieren, gewissermaßen neuen Belastungsproben auszusetzen. Doch der schöne Körper bleibt in jedem Gewand und in jeder Situation schön. Man bedenke: wo der Originaltext im Wortlaut nicht angetastet, sondern nur gekürzt wird, da erweist er sich immer wieder neu als lebendig. Shakespeare ist nicht tot zu kriegen. Wo nur noch das Handlungsgerüst steht, da ist eben die geniale Konstruktion erhalten geblieben. Das Experiment mag nicht ewig Bestand behalten, aber es hat die Chance geboten, Jugendlichen z.B., einen unbefangenen, unangestregten Blick auf die große Tragödie zu tun. Auch bei der Bibel oder Homer ist heute schon viel gewonnen, wenn die Stoffe weiter im Bewusstsein leben. Später erreicht dann doch manch einer das eigentliche Ziel, den originalen Text.

Angst um Shakespeare brauchen wir also nicht zu haben, wenn er unter die Plantagenbesitzer, Rockerbanden oder Basketballer gerät. Im günstigen Fall bleibt nicht nur das Wesentliche des literarischen Werks erhalten, sondern der Film entfaltet seine spezifischen Mittel, seine besondere Sprache, erlangt selbst klassisches Format.

Welche unendlichen Möglichkeiten tun sich vor der Kamera auf! Der Raum wird beliebig erweitert. Versuchen Sie einmal, auch nur ein Pferd auf die Bühne zu bringen. Und erst die Schlacht zweier Heere! Die Szenen können wechseln, Handlungen parallel und einander durchdringend geführt werden. Rückblenden und Überblendungen bauen komplexere Zusammenhänge. Die Vielfalt der Perspektiven zwischen der von Frosch und Vogel, die der Einstellung von der Distanz bis zur verräterischen Nähe, Tiefenschärfe und Weichzeichnung; das Hervorheben von Details, die im gesprochenen Text gar nicht auftauchen – all dies kann das Drama bereichern.

Der Film kann das Unsichtbare sichtbar, vielleicht auch unnötig überdeutlich machen. Er führt das Auge, er hat eigentlich auch im Drama erzählenden Charakter. Er kann das Denken zeigen, wenn das stumme Gesicht mit einer Stimme aus dem ‚Off‘ unterlegt ist. Er kann Bilder wie Assoziationen einfügen, er komponiert jedes Bild aus bis

BiblioTheke

Literaturverfilmung
Originalfassung zum Artikel in BiblioTheke 1.08

in die Ecken, und das weit stärker, als es ein Bühnenregisseur erreichen kann. Wenn Shakespeare Geister auftreten lässt, verlangt er vom Theater eigentlich Unmögliches. Auch hier schlägt die Stunde des Films.

Umgekehrt hat das Theater natürlich längst die Vorzüge des Kargen, Unvollkommenen wiederentdeckt, ist nicht um größtmögliche Täuschung bemüht, sondern appelliert direkt an das Vorstellungsvermögen, deutet nur an, durchbricht in bewusster Verfremdung die Illusion. Wir werden dauernd darauf gestoßen, dass dies alles nur künstlich, eben Kunst ist, und lassen uns dennoch in die Emotionen hineinziehen. In der Moderne und Postmoderne kann die Kunst auf sich selbst zeigen und sagen: Schaut her – ich bin künstlich. Der künstlerische Prozess gewinnt daran nur mehr Tiefe. Den vollkommenen Schein versucht eher die triviale Produktion zu erzeugen.

Konsequenterweise versucht daher Orson Welles in seiner Verfilmung von ‚Macbeth‘ (1947) eben dieser Perfektion, die der Film so verführerisch nahe legt, zu entgehen. Alle seine Kulissen sind gerade nicht reale Landschaft, sondern noch in der Außenaufnahme sichtlich Pappmaché, freilich genial kaschiert. Da ging es nicht nur um Senkung der Produktionskosten, sondern um einen anderen Wirklichkeitsbegriff. Roman Polanskis ‚Macbeth‘ (1971) verkörpert in vielfacher Hinsicht das Gegenteil: farbig, blutig, spektakulär, aber dafür vielleicht weniger Einblicke ins Innere.

Endlich darf nicht vergessen werden, dass der Film in hohem Maße von seinen Darstellerinnen und Darstellern (und übrigens den deutschen Synchronisations-Sprechern!) lebt. Das gilt natürlich auch für die Bühne, aber so begegnen wir im Kino unserer Stadt den ganz großen Schauspielern (wenn wir Glück haben). So ist vor allem der geniale junge Kenneth Branagh zu nennen, der mit 30 Jahren schon ‚Heinrich V.‘ wie einen Geniestreich inszeniert und gespielt hat, ein geradezu klassisch vollkommenes Werk (1989). Wir begegnen ihm als Jago, Inbegriff des literarischen Bösewichts, in ‚Othello‘ (1996; Regie: Oliver Parker), als Benedikt in ‚Viel Lärm um Nichts‘ (1992) und als tanzendem und singendem Biron in ‚Verlorene Liebesmüh‘ ‘

BiblioTheke

Literaturverfilmung
Originalfassung zum Artikel in BiblioTheke 1.08

(2000), die letzten beiden auch unter seiner Regie wie sein vierstündiger ‚Hamlet‘ (1996), der „bewundert viel und viel gescholten“ wurde. Der alternative Darsteller heißt dann z.B. Mel Gibson (1990; Regie: Franco Zeffirelli), Orson Welles (Othello, 1952) oder Laurence Olivier (Hamlet, 1948) etc. Bei Goethes ‚Faust‘ ist es dann entweder Will Quadflieg (1960; Regie: Peter Gorski/Gustav Gründgens) oder Bruno Ganz (2001).

Alle Register der Filmkunst (die Rolle der Musik haben wir bisher noch ganz außer Acht gelassen) zieht, um diesen Gang durch einige wenige Vertreter der Shakespeare-Adaption (vornehme Leute sagen: Adaptation) abzuschließen, in ‚Prosperos Bücher‘ der exzentrische Regisseur Peter Greenaway (1991), der Shakespeares ‚Sturm‘ zur opulenten Multimedia-Show mit ins Bild eingebauten Video-Sequenzen und gewaltigem Aufwand gestaltet. Das wird dem großen Text sicher vollauf gerecht, ist aber endgültig nicht einfach Shakespeare, sondern ‚Shakespeare und Greenaway‘ und hat natürlich auch Kritik auf den Plan gerufen. Das Aufeinandertreffen zweier Künstler, des Dichters und des Regisseurs, oder auch das von noch mehr Persönlichkeiten, wenn wir etwa in Branaghs ‚Hamlet‘ nicht nur den Figuren der Dichtung begegnen, sondern in ihnen Julie Christie, Charlton Heston, Gérard Dépardieu, Jack Lemmon und Robin Williams – das ist Literaturverfilmung, wie sie sein kann. Von einem ‚Mehr‘ oder auch von einem ‚Weniger‘ als der eigentliche Text kann man da nicht mehr reden. Dichtung kehrt im Laufe der Jahrhunderte und der Rezeptionsgeschichte immer neu wieder.

Roman

Wir schlagen noch einmal ein neues Kapitel auf, wenn wir uns – auch nur ansatzweise – der Verfilmung des Romans zuwenden.

Wie schon einmal bemerkt, kann ein Film – im Gegensatz zur Adaption eines Dramas – einen Roman wohl niemals ganz umsetzen. Ein solcher Transfer des vollstän-

BiblioTheke

Literaturverfilmung
Originalfassung zum Artikel in BiblioTheke 1.08

digen Textes ist nur beim Hörbuch möglich. Für Thomas Manns ‚Joseph und seine Brüder‘ (gelesen von Gert Westphal) sind das 25 Cassetten oder 30 CDs, d. h. 27 Abende oder 34 Stunden. Die einfachste Form der Verfilmung setzt die im Roman erzählte Handlung in gefilmte Aktion um, meist allerdings auch diese gestrafft, gerafft, gekürzt, vereinfacht. Festzustellen ist für diese Fälle, welche Veränderungen die Romanhandlung dabei erfährt.

Das Drama war ja in aller Regel nicht aufs Lesen angelegt, sondern auf eben dieses Sichtbarwerden auf der Bühne. Der Dramentext schreibt nur Dinge vor, die man sichtbar machen kann. Eine Regie-Anweisung wie: „Schneidet sich den Kopf ab und redet dabei weiter“ lässt sich nicht umsetzen, höchstens in heutigen Computer-Animationen des Films. (Vgl. den Film ‚A.I. – Künstliche Intelligenz‘; 2001; Regie: Stephen Spielberg).

Nun mögen viele Romane nahezu ausschließlich aus Handlung bestehen und ein paar äußere Bedingungen beschreiben („Die Sonne schien“ etc.). Das kann der Film leicht ausführen und sichtbar machen. Aber was macht er mit er mit einem Satz wie: „Und so vergingen 10 Jahre“? Es geht nicht einmal nur um Fälle wie diesen, denn dann genügt ein eingeblendeter Satz: „10 Jahre später ...“.

Rückblenden in vergangene Zeitstufen, auch ohne erläuternden Zusatz, kennt der Film ebenfalls seit langem (der Begriff ist ja schon ein filmischer). Die ganze Problematik ist in der Roman-Analyse spätestens seit den Arbeiten des Germanisten Günter Müller mit dem Begriffspaar ‚Erzählzeit und Erzählte Zeit‘ beschrieben. So kann der Film noch weit deutlicher Zeiten überspringen, Vorgänge überschnell ablaufen lassen (auch rückwärts) oder aber einen Vorgang (wie bei der Fußball-Übertragung) mehrfach, aus verschiedenen Perspektiven und sogar in Zeitlupe ‚beleuchten‘.

Schon durch diese ‚Eigenmächtigkeit‘ wird der Film, d.h. aber der Regisseur, selbst zu einem Erzähler der Dinge, der je nach Film stärker oder schwächer spürbar wird.

BiblioTheke

Literaturverfilmung
Originalfassung zum Artikel in BiblioTheke 1.08

Vor einem Mord in Hitchcocks ‚Frenzy‘ (1971) – übrigens kaum als Literaturverfilmung zu bezeichnen – dem wir dann doch schauernd beiwohnen werden, führt uns die Kamera zunächst von der Wohnungstür durchs Treppenhaus hinunter wieder ins Freie. Wohlgermt: uns, denn wir sehen niemanden gehen. Helfen kann der Zuschauer dem unglücklichen Opfer eben nicht mehr. Hier redet (stumm) der Regisseur, der auch sonst unsere Aufmerksamkeit lenkt.

Die Reduktion auf die Handlung zeigt also agierende Menschen, auch einmal stumm, doch meist redend, im Dialog und dann in aller Regel im Wechsel immer den gerade sprechenden Akteur. Hier bietet es sich an, laufend Schnitte zu machen. Viel seltener sind lange Einstellungen ohne Schnittpunkt. Wer nicht einfach viele Filme gesehen hat, sondern auch über das Medium und sein besonderes ‚Machen‘ reflektiert, der wird sich nicht nur fragen: Was sehe ich? sondern auch: Was macht die Kamera eigentlich, was bewirken die Schnitte? In Kamera und Schnitt äußert sich – über Drehbuch und Szenen-Arrangement hinaus – der Regisseur. Sollte man nicht einmal mit den Augen der Regisseurin Filme wie ‚Lola rennt‘ oder ‚Die fabelhafte Welt der Amélie‘ anschauen? (Auch dies übrigens Filme ohne eigentliche literarische Vorlage).

Der Roman wird vom Film gleichsam dramatisiert, besteht aber in Wirklichkeit meist nicht nur aus Aktion, erst recht, wenn wir der literarischen Entwicklung folgen, die dieser Gattung immer mehr Möglichkeiten abgerungen hat, geradezu enzyklopädische Möglichkeiten, die ganze Welt, ‚alles‘ wiederzugeben.

Es gibt ja nicht nur Handeln und Sprechen, es gibt auch Denken. Und wie stellt man ein Nicht-Handeln im Bild dar, ein Unterlassen? Auf der Bühne ist der Monolog nicht von der Rampe herunter echte Kontaktaufnahme mit dem Publikum (erst im Epischen Theater). Er ist Selbstgespräch und die übliche Form, inneres Denken außen vernehmlich zu machen. Der Film kann hier einen Schritt weiter gehen, den Menschen mit geschlossenem Mund zeigen und der Szene einen gesprochenen Text unterlegen. Dann haben wir den Inneren Monolog wieder.

BiblioTheke

Literaturverfilmung
Originalfassung zum Artikel in BiblioTheke 1.08

Der Film kann aber auch, sichtbar oder nicht, einen expliziten Erzähler einführen, der berichtet, erläutert oder kommentiert. (In ‚Little Big Man‘ ist es übrigens sogar ein Ich-Erzähler.) Das ist im Drama selten, geschah aber schon durch den Chor in der Antiken Tragödie. Rainer Werner Fassbinder betont in seinem Film ‚Fontane Effi Briest‘ (1974) diese ur-literarische Funktion stark (er könnte sie ja fast völlig unterdrücken), wenn er z.B. den Erzähler reden lässt, während wir eine Handlung sprechender Menschen sehen, ohne diese zu hören. Er schaltet häufig geschriebene Zwischentexte ein (schon der überlange Untertitel ist ein solcher) und zeigt gern Standbilder, baut also in den Film filmfremde bzw. eher in den Zeiten des Stummfilms notwendig gewesene Elemente ein.

Von der Möglichkeit, durch die Wahl von Perspektive, Einstellung, Schärfe, Filter etc. besondere Ausdrucksweisen zu schaffen, unausgesprochen, aber wirksam, war schon die Rede. Besonders hinzuweisen ist auf die Tätigkeit der Kamera, einzelne Gegenstände hervorzuheben, ohne dass das im Film gesprochene Wort dies tut.

Wieder einmal wird unsere Aufmerksamkeit gelenkt, werden Dinge angedeutet, die im Verlauf noch wichtig werden können oder einen besonderen Aufschluss geben können. Das ist die ureigene Sprache des Films. Wir haben vielleicht Effi schaukeln sehen. Nun sehen wir die verlassene Schaukel noch ein wenig ausschwingen. Der Film sagt uns in diesem Moment, in diesem ‚Augen-Blick‘: Schaukel bedeutet mehr als nur Schaukel.

Die Fähigkeit des Films ist groß, Symbole zu schaffen oder zu betonen. Das mag im zu Grunde liegenden Roman bereits angelegt oder sogar wortreich beschrieben sein – der Film kann ‚ohne Worte‘ hier auch eigene Wege gehen, durch Bilder kommentieren. Jede Betrachtung eines Films wird seine Motivarbeit würdigen müssen. Warum zeigt Fassbinder uns so viele Menschen im Spiegel?

BiblioTheke

Literaturverfilmung
Originalfassung zum Artikel in BiblioTheke 1.08

Am Beispiel des Symbols können wir die Kernfrage noch einmal herausstellen: der Film kann mit der filmischen Betonung eines Details, d.h. in der Regel durch Nahaufnahme – denn ein unbetontes Detail als Stück eines Gesamt-Bildes bedeutet das Risiko, in diesem flüchtigen Medium übersehen zu werden – der Romanvorlage folgen: was dort mit Worten hervorgehoben wird, vielleicht sogar wortreich, wird nun filmisch ‚unterstrichen‘. Der Film kann Motive hervorheben, die im Text nur schwach angelegt sind, also wie ein Pianist bisher unbemerkte Nebenstimmen herausarbeiten. Der Film kann Motive, die wir im Text für wesentlich hielten, vernachlässigen oder fortlassen. Und er kann Motive, die der Text gar nicht kennt, neu hinzufügen. Für all dies ließen sich Beispiele finden.

Ausblick auf einige Filmbeispiele

Auch eine Reihe der ganz großen Romane, von denen man gern behauptet hätte, sie seien unverfilmbar, haben die Regisseure als Herausforderung gereizt.

Seien es nun James Joyce‘ ‚Ulysses‘, Marcel Prousts ‚Auf der Suche nach der verlorenen Zeit‘ oder Thomas Manns ‚Zauberberg‘ – mehrere Filme haben Möglichkeiten gesucht, Wesentliches daraus in Bild und Ton darzustellen. Dass der Film dazu eigene Wege beschreiten muss, Extrakte herstellen muss, weiter auseinander liegende Motive nicht selten zusammenzieht (z. B. Volker Schlöndorff in ‚Eine Liebe von Swann‘, 1983), den Roman gleichsam verdichtet, kündigt von zwei Seiten einer Medaille: von unvermeidlicher Abweichung oder auch Einbuße und zugleich von souveräner Eigenständigkeit.

Rainer Werner Fassbinder hat dann umgekehrt die Fülle von Alfred Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘ in die Monumentalität einer dreizehnteiligen Fernsehfassung (930 Minuten; 1980) gebracht; Eric Rohmer setzt Kleists Novelle ‚Die Marquise von O...‘ in eine wortgetreue, ungekürzte Inszenierung um (1975).

BiblioTheke

Literaturverfilmung
Originalfassung zum Artikel in BiblioTheke 1.08

Die vermeintlich anspruchslosen Genres von Kriminal- oder Agentenroman, von Schauerliteratur oder Science Fiction erweisen in Wahrheit ihre ganz besondere Affinität zum filmischen Medium – auch sie sind Kunst und bedeuten eine Herausforderung an die andere Kunst. Hier kann der Film alle Register seiner besonderen Ausdrucksmöglichkeiten ziehen, Steigerung, Rasanz, Licht und Dunkel, und etwas so schwer Fassbares wie Atmosphäre schaffen. Es sind hier einige der berühmtesten und großartigsten Werke der Filmliteratur (was für ein Begriff!) entstanden, die manchmal auch bedeutende literarische Vorlagen beinahe vergessen (oder aber dann gerade auch auf diese begierig) machen. Genauso kann eine schwache Regie hier versagen.

Besonders hingewiesen sei auf einige meisterhafte Beispiele des ‚film noir‘, Verfilmungen der sogenannten ‚hard-boiled school‘ (Hammett, Chandler u. a.), auf Agentenfilme nach John Le Carré und Len Deighton und auf die großen Schauerstoffe um Frankenstein (nach Mary Shelley) und Dracula (nach Bram Stoker). Der Science Fiction-Film würde leicht eine mehrwöchige Veranstaltung rechtfertigen. Stanley Kubricks ‚2001 – Odyssee im Weltraum‘ nach Arthur C. Clarke (1965 – 1968) ist der Klassiker schlechthin geworden.

Resümee

Betrachten wir nun im Rückblick den Film als Interpreten der Literaturvorlage, dann steht diese seine Leistung im Vordergrund: das Abweichen oder Folgen, das Kürzen und Längen, das Entstellen, Verzeichnen oder positiv: die Text-Treue.

Ganz entgegengesetzt ist die Auffassung absoluter Eigenständigkeit des Films, was bei unbekanntem Textvorlagen leicht fällt, aber dem Regisseur bzw. Drehbuchverfasser auch gegenüber Shakespeare & Co. eine hohe Souveränität zuspricht: wenn Welles von Shakespeare abweicht, dann ist das seine Sache, sein Recht. Der Film erhält dann mit einer gewissen Folgerichtigkeit leicht auch den Vorrang vor der Dich-

BiblioTheke

Literaturverfilmung
Originalfassung zum Artikel in BiblioTheke 1.08

tung, weil, wie schon einmal bemerkt wurde, nicht selten zuerst (oder für immer allein) der Film (und nicht das literarische Werk) dem Betrachter bekannt wird.

Wir sollten hier zu einer mittleren Position kommen können. Dem Shakespeare-Leser und der Goethe-Leserin entgeht etwas, wenn sie niemals eine bedeutende Verfilmung des ihnen am Herzen liegenden Werkes kennen lernen. Der Freund Polanskis, die Freundin Greenaways oder des so erfolgreichen Kenneth Branagh werden vom Film wahrhaftig schon nah an den Text herangeführt. Gut gesehen und gehört, liest es sich leichter. Der starke audiovisuelle Eindruck aus zwei Stunden Kino lässt sich durch die anschließende Lektüre entscheidend vertiefen. Vielleicht ist ein Film oft auch ohne Kenntnis der literarischen Vorlage gar nicht ganz zu verstehen. Dies sei gesagt in voller Würdigung der vielen Differenzen: zwischen den Medien untereinander generell, zwischen den besonderen Inszenierungen und zwischen Inszenierung und Text. Über jede Differenz lässt sich wunderbar streiten. Texttreue zum obersten Prinzip zu erheben, knebelt den Film als Kunstwerk. Filmische Eleganz wird auch nicht das erste Gebot sein können; Welles und Fassbinder wagen es, ihr zu widerstehen. Gerade die Spannung, die zwischen zwei so aufeinander bezogenen Kunstwerken aus zwei Medien-Reichen entsteht, ist die wahre Summe, der Ertrag der Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte. Shakespeare heute ganz zurückzudrängen auf Urfassungen ist philologischer Purismus. Das ‚Shakespeare-Handbuch‘ (hrsg. V. Ina Schabert, 4. Aufl., Stuttgart 2000) ist ein großartiger Beweis für die gegenteilige Auffassung. Shakespeare heute ist der Dichter im Buch, auf historisierenden und auf experimentellen Bühnen, wahrscheinlich im Comic und ganz sicher in Hunderten besserer und schlechterer, guter und sehr guter Filme.

Eine solche gegenseitige Beförderung und Befruchtung der verschiedenen Medien entspricht nicht nur dem Informations-Aufnahmeverhalten des modernen Menschen, sie hält die Kunst lebendig, auch noch in Streit und Kritik. Und es ist kein übertriebener Anspruch für eine Bücherei, auch nicht für eine kleinere KÖB, sofern sie neben

BiblioTheke

Literaturverfilmung
Originalfassung zum Artikel in BiblioTheke 1.08

Büchern auch Videos oder gar DVDs anbietet, wenn sie außer den erfolgreichen Filmen den Literaturverfilmungen besondere Aufmerksamkeit widmet. Sie sollte freilich den Ehrgeiz haben, zu jedem Film, dessen Vorlage einen guten Namen hat, das Buch bereit zu halten. Das will natürlich attraktiv präsentiert sein, aber es könnte Leseförderung im besten Sinne werden, bei Jugendlichen vor allem, doch brauchen wir auch eine Leseförderung der Erwachsenen! Und wenn sich der eingefleischte Leser dem vermeintlich vergrößernden Medium öffnet, sich vielleicht auch einmal provozieren lässt, so wird er seine Lektüre bereichert finden. Ich bin nicht bange: nach einer großartigen Verfilmung wird die Rückkehr zur bescheidenen Buchform keine Enttäuschung sein.

Dr. Karl Allgaier ist Direktor der Katholischen Akademie des Bistums Aachen. Sein Beitrag ist in gekürzter und bearbeiteter Form abgedruckt in dem Magazin BiblioTheke 1.2008, S. 10 bis 15. Das Magazin steht zum kostenlosen Download online:

http://www.borro.de/files/383ec6586f4aaad3e957d20da9ae126d/2479/BiblioTheke_1-08_gesamt.pdf

Ein Probeexemplar des Magazins können Sie bei der Redaktion anfordern: Borromäusverein e. V., Redaktion BiblioTheke, Wittelsbacherring 9, 53115 Bonn. Auch per E-Mail:

redaktion@borro.de