

INGO KAMMERER

Einsamkeit zu zweit – von der eigentümlichen Paarbeziehung verfilmter Lyrik

Kleines Solo

1 Einsam bist du sehr alleine.
Aus der Wanduhr tropft die Zeit
Stehst am Fenster. Starrst auf Steine.
Träumst von Liebe. Glaubst an keine:
5 Kennst das Leben. Weißt Bescheid.
Einsam bist du sehr alleine –
und am schlimmsten ist die Einsamkeit zu zweit.

Wünsche gehen auf die Freite.
Glück ist ein verhexter Ort.
10 Kommt dir nahe. Weicht zur Seite.
Sucht vor Suchenden das Weite.

Ist nie hier. Ist immer dort.
Stehst am Fenster. Starrst auf Steine.
Sehnsucht krallt sich in dein Kleid.
15 Einsam bist du sehr alleine –
und am schlimmsten ist die Einsamkeit zu zweit.

Schenkst dich hin. Mit Haut und Haaren.
Magst nicht bleiben, wer du bist.
Liebe treibt die Welt zu Paaren.
20 Wirst getrieben. Mußt erfahren,
daß es *nicht* die Liebe ist ...
Bist sogar im Kuß alleine.
Aus der Wanduhr tropft die Zeit.
Gehst ans Fenster. Starrst auf Steine.
25 Brauchtest Liebe. Findest keine.
Träumst vom Glück. Und lebst im Leid.
Einsam bist du sehr alleine –
und am schlimmsten ist die Einsamkeit zu zweit.¹

¹ Kästner 1986, 179f. (Hervorh. im Original)

Die »Einsamkeit zu zweit« soll hier in doppelter Hinsicht das Thema sein. Denn Kästners scheinbar paradoxe Formulierung erläutert nicht nur das gebrochenen Verhältnis seines Solisten-Du zu dessen Umwelt, sondern auch die selten genug zu Tage tretende Beziehung von Lyrik und Film und damit den hier zu diskutierenden Untersuchungsgegenstand. Es wird im Folgenden am exemplarischen Beispiel der Verfilmung dieses Gedichts (aus dem Spielfilm *Poem* – Ralf Schmerberg, D 2003) gezeigt werden, dass eine Allianz der doch so gegensätzlichen Texte im Sinne einer Zweisamkeit durchaus möglich ist. Und dass zugleich doch das Alleinsein der ungleichen Partner bestehen bleibt. Wenn man so will: zwei Formen einander nutzen, ohne je vollständig miteinander verschmelzen zu können. Eine Symbiose eben zur im besten Falle »wechselseitigen Erhellung der Künste« (Walzel).

Um dieses ein wenig irritierende Verhältnis zu verdeutlichen, möchte ich in drei Schritten vorgehen:

- Ist zu Beginn das komplizierte Verhältnis zwischen Lyrik und Film zumindest kurz zu streifen.
- Soll folgend das Angebot des Kästner-Textes auch im Hinblick auf eine mögliche Verfilmung betrachtet werden.
- Steht schließlich die filmische Transformation Schmerbergs im Fokus.

1 *Einsam bist du sehr alleine* – Lyrik wird nicht Film

Im Oscar-prämierten Stasi-Drama *Das Leben der anderen* (Florian Henckel von Donnersmarck, D 2006) liest Stasi-Hauptmann Gerd Wiesler in einem Buch, das er seinem »Überwachungsobjekt«, dem Schriftsteller Dreymann entwendet hat. Wieslers Zweifel an der Entwicklung des »real existierenden Sozialismus« und an seinem Tun im Getriebe des korrumpierten Überwachungsapparats MfS benötigen offensichtlich nach Maßgabe der Autoren ein »Bild«, eine Chiffre, eine verdichtete Idee zur ästhetischen Fassung der ihn umtreibenden Suche nach »Reinheit«. So kommt Bertolt Brecht zum Einsatz. Wiesler liegt, verklärt lächelnd, auf seinem Sofa, liest »Erinnerung an die Marie A.« bzw. »hört« Dreymanns Stimme die erste Strophe vortragen, und wir tun es mit ihm (vgl. Henckel von Donnersmarck 2006: 75). Die auch noch musikalisch unterstrichene Verzauberung wirkt: Wiesler wird die Erinnerung zurückholen. Sein Bemühen um die Wiederherstellung der »sehr weißen Wolke« macht aus ihm im Fortlauf der Handlung einen besseren Menschen.

Lyrische Texte, außerzeitlich geformte, auf den Punkt gebrachte und daher filmfreundliche kurze Weisheiten, verleihen als Formen faszinierend vieldeutiger »Zaubersprüche« den schematischen Erzählungen des Mainstream-Kinos »Tiefe« und kommen deshalb im fiktionalen Spielfilmangebot als in die Narration integrierter Textbaustein immer mal wieder vor. Zumeist (wie hier) als Unterstützung des Plot Points, als einprägsame Markierung eines besonders handlungsrelevanten Wendepunkts: Das Unzeigbare wird dann auf den (polyvalenten) »Punkt« gebracht – die sinnstiftende Auslegung der Handlungsleerstelle wird durch Integration der maximalen Projektionsfläche, die die Dichtung besitzt, dem Rezipienten überlassen. Solche Plot Points wirken demnach nicht durch die

action der Akteure, sondern durch die *analysis* der Rezipienten und deren Projektion des Erkannten auf den Protagonisten der Handlung. Somit ist der Einsatz lyrischer Texte als Vortragstext im Spielfilm immer auch ein Teilnahmeofferte an den Zuschauer und bleibt demnach ein (wenn auch »geöffneter«) dramaturgischer Baustein und Effekt im narrativen Spielfilm.

So weit – so gut: Lyrik kommt im Kino durchaus vor. Nur sind das keine Verfilmungen von Lyrik, wie sie hier diskutiert werden sollen. Denn hierzu müssten die Verse komplett ins audiovisuelle Medium und dessen »Sprache« bzw. Zeichensystematik übertragen werden. Und solches ist auch weiterhin eine Seltenheit bzw. findet eigentlich als Filmform (auch in den Köpfen der Zuschauer) nicht statt.² Warum ist das so?

»[W]oran liegt es eigentlich, dass die dritte große literarische Gattung, die Lyrik, in der Verfilmung seit jeher eine lediglich marginale Rolle spielt [...]?« (Bohnenkamp 2005: 29) Auch Anne Bohnenkamp stellt sich im Vorwort eines Büchleins zu Literaturverfilmungen diese Frage. Doch irgendwie fragt sie rhetorisch. Gibt nämlich keine Antwort und wendet sich hurtig epischen und dramatischen Werken und deren filmischen Transformationen zu. Freilich, das ist legitim, denn das Lexikon der (deutschsprachigen) Literaturverfilmungen weist für den Zeitraum von 1945-2000 reichlich Umwandlungen epischer und dramatischer Werke vor (jeweils über 2000). Die dagegen gerademal 13 Versuche mit lyrischen Ursprungstexten sind so besehen tatsächlich eine Randnote, kaum der Rede wert, zumal jene Werke auch noch den wenigsten bekannt sein dürften (vgl. Schmidt/Schmidt 2001²: Xf.).

Man kennt in der Regel Mickey Mouse als »Zauberlehrling«, mit den Besen kämpfend. Gerade diese Zeichentrick-Episode in Disneys »Fantasia« ist aber keine direkte Goethe-Verfilmung, sondern Visualisierung von Paul Dukas' musikalischer Transformation der Ballade. Und zudem auf die (filmrelevanten) epischen und dramatischen, nicht auf die lyrischen Elemente dieser Gattung fixiert (vgl. Krommer 2006: 83). Diese Rolle der lyrischen Randerscheinung im fiktionalen Film zu erläutern, also die oben aufgeworfene Bohnenkamp'sche Frage zu beantworten, ist eine komplexe Sache und kann in der hier geforderten Kürze nur angedeutet werden. Grundsätzlich sind aber ökonomische und poetologische Differenzen der beiden Textfelder nicht zu übersehen.

1.1 Publikum

Ökonomisch betrachtet, fristen die meisten Lyrik-Publikationen das Dasein eines Geheimtipps. Mehr geheimer Zirkel mit entsprechend kleinen Auflagen denn breit vertriebene Bestsellerlektüren. Andreas Thalmayr alias Hans-Magnus Enzensberger stellt als Ursache dieser Missachtung lakonisch-polemisch (und publikumswirksam) fest, dass »Lyrik nervt« (Thalmayr 2004), und wenn das

² Und nicht nur in den Köpfen der Zuschauer. Selbst in Publikationen, die sich explizit mit Literaturverfilmungen beschäftigen bzw. das Verhältnis zwischen Literatur und Film beleuchten, existiert keine Lyrik. Bei Lektüre dieser Publikationen ist auffällig, dass die Beziehung des Films zur Epik (im Fokus: der Roman) und zur Dramatik ausgiebig diskutiert wird, während Lyrik als »Literatur« in diesem Kontext nicht vorkommt. Vgl. z.B. Gast 1999; Paech 1997²

auch zu kurz greift, ist doch festzustellen, dass Lyrik für so manchen ein angstbesetzter ›Raum‹ ist, vor dem er lieber flieht und eine Auseinandersetzung vermeidet. Iris Radisch, Literarchefin der *ZEIT*, weiß das auch und wirft mit der Absicht der Aufklärung Fragen auf, wie man denn nun Gedichte zu lesen habe. Da werden zunächst formale Erkennungszeichen bestimmt, wird erläutert, dass man Gedichte (nach-)fühlen und auch verstehen könne, und festgestellt, dass das Gefallen eines Gedichts nun doch eine Art (individuelles) Geheimnis sei (vgl. Radisch 2007: 53). Trotz aller pädagogischen Anstrengung ist das natürlich kontraproduktiv, denn der oben konstatierte genervte »Lyrikvermeider« wird bei Radisch-Lektüre nicht umhin können, seinen Angstapparat bestätigt zu finden. Zu viele offene Fragen. Zu wenige klare Antworten. Es ist schon ein ›Kreuz‹ mit der Lyrik. Und weil das so ist, wobei nach Thalmayr/Enzensberger der Schule und dem Literaturwissenschaftsbetrieb natürlich die Hauptschuld zukommt (Thalmayr 2004: 7ff.), hat der Lyriker ökonomisch einen schweren Stand. Unter pekuniären Bedingungen ist demnach immer eine »Schlechte Zeit für Lyrik«; der Genervten, sich Ängstigen und nach schnellem Verstehen Suchenden sind einfach zu viele – man bekommt sie nicht beruhigt³. Und Gottfried Benns Rechnung zufolge (vgl. Benn 2003: 188ff.), nach der er in 15 Jahren monatlich 4.50 Mark für seine Kunst verdient habe (wovon ~ 41 Pfennige seiner Lyrikproduktion gutschreiben sind), muss man daher den Lyriker unbedingt als Idealisten bezeichnen. Er schreibt für eine Gruppe »Auserwählter«, lebt demnach von kleinen Auflagen, die nicht selten auf dem Markt liegen bleiben.

Das alles sind furchtbar schlechte Voraussetzungen für eine filmische Adaption. Denn die Filmproduktion ist ein teurer Apparat, der zur Amortisierung der eingebrachten Kosten ein möglichst großes Zielpublikum voraussetzt. Und man mutmaßt von Seiten der Filmproduzenten sicher nicht zu Unrecht, dass ein lyrisch Interessierter nur selten zum Cineasten mutiert und überhaupt, selbst wenn, dann ist diese Gruppe noch immer viel zu klein. Schon André Bazin stellte im Kontext zu verfilmender Literaturvorlagen fest: »Das Kino kann ohne ein Mindestmaß (und schon dieses Mindestmaß ist riesig) an unmittelbarer Publikumsresonanz nicht existieren« (Bazin 2004: 133). Bestseller sind also gefragt, spannende, unterhaltsame Geschichten. Lyrik im Kino lohnt einfach nicht. Das finanzielle Risiko für den Produzenten ist zu groß.

Natürlich keine Regel, ohne die sie durchbrechende Ausnahme. Als irritierende Größe in dieser »Einsamkeit« muss ja festgestellt werden, dass es einen Markt gibt, der gerade jugendliche Konsumenten mit »Lyrik-Verfilmungen« regelrecht überfüttert. Fernsehkanäle wie MTV und VIVA senden rund um die Uhr Musik-Videoclips und sind damit erfolgreich. Wirkt hier auch die Musik als Hauptargument, so sind doch die Texte (in welcher Qualität auch immer) Lyrik. Auch ein weiteres, vornehmlich von Jugendlichen frequentiertes subkulturelles Phänomen verhilft der Lyrik zu neuer Popularität. So genannte »Poetry-Slams« ermöglichen es Rap-Poeten, Dichtern, im Prinzip Jedermann aufzutreten und Texte zu präsentieren. Dabei oder extra erstellte filmische »Poetry-Clips« gras-

³ Auch Thalmayrs/Enzensbergers Poetik im jugendlich-lässigen Ton dürfte daran kaum etwas ändern.

sieren in der Szene. »Lyrik nervt« also nicht immer und findet offensichtlich Formen der ›filmischen Niederschrift!

1.2 Form vs. Story

Aber lyrische Texte sind »schwierige Texte«. Die Bedeutung erschließt sich einem nicht auf den ersten Blick. *Poetologisch* ist ein Grundsatz der Lyrik deren Überstrukturiertheit. Auf zumeist kurzem Raum werden Bedeutungspotenzen gedrängt bzw. verdichtet und normalsprachliche Kodierung durch die Bedeutungshöfe der Versifikation überformt. Goethes »gemalte Fensterscheiben« und Eichendorffs »singende Welten«, das Wort als Bild und Klang bekommen in der Lyrik eine ganz eigene Gewichtigkeit und das zumeist in unmittelbarer »sprachlicher Gestaltung seelischer Vorgänge im Dichter, die durch erlebnishaft Weltbegegnung [...] entstehen, in der Sprachwerdung aus dem Einzelfall ins Allgemeingültige, Symbolische erhoben werden« (Wilpert 2001⁸: 488), es kommt somit zum unmittelbaren »Ausdruck eines Bewusstseinsinhalts in formalisierter Sprache« (Gelfert 1990: 11).

Nun sind Goethes und Eichendorffs metalyrische Bilder ja durchaus auf den Film zu übertragen. Der Frame des »Fensters zur Welt« ist dem Film zueigen und seit der Erfindung des Tonfilms klingt diese zuvor stumme Welt ganz nachhaltig in den Ohren des Rezipienten. Zu einem trennenden Problem wird allerdings die in der Regel nicht-narrative, unmittelbare Darbietungsform von Gedichten. Denn kinematographische Sprechakte sind immer Erzählakte (vgl. Lohmeier 1996: 29), haben eine doppelte zeitliche Struktur (Filmzeit – gefilmte Zeit; vgl. ebd.: 30) und vollziehen sich im Akt der Abbildung dramatischer Sprechsituationen (vgl. ebd.: 39). Die Kamera wird zum (unsichtbaren) Erzähler, zum Mittler zwischen Story und Rezipient, indem sie Handlung in bestimmter Form aufzeichnet. Die formale Gestalt, die den lyrischen Inhalt im Gedicht vor dem wirkungslosen Zerfließen bewahrt und demnach das Wesen des Gedichts ausmacht, wird im Film zum ästhetischen Detail, das sich konstitutiv dem Kausalitätsprinzip der Story unterzuordnen hat.

Filme erzählen also, Gedichte in der Regel nicht. Und aufgrund dieser entscheidenden formalen und letztlich auch medial begründeten Differenz benötigt der Film Geschichten resp. Handlungen, die er gemäß seines Zeichenrepertoires und Wirkungsspektrums beliebig ausbeuten und deren Inhalte er variabel handhaben kann. Gerade das ist aber mit den durch die Unverletzlichkeit der formalen Gestalt konstituierten Gedichten nicht zu machen. Wird nämlich dort die Form storyrelevanten Bereichen untergeordnet, ist das Lyrische zugunsten epischer und dramatischer Darbietung zerschlagen und mithin kein Gedicht mehr vorhanden (vgl. auch Krommer 2006: 85f.). So erkannte schon der russische Formalist Šklovskij in der »Vorherrschaft technisch-formaler Momente [...] über semantische« den »sujetlosen« und so »›verschafften« Film« (Šklovskij 2005: 133). Bezeichnet man demzufolge einen »lyrischen Stil« im Film, sind rhythmische, perspektivische Auffälligkeiten und vom Handlungszwang gelöste Impressionen

gemeint (vgl. Koebner 2002: 143), die allerdings eher dem dokumentarischen als dem fiktionalen Film zugeschrieben werden.⁴

Natürlich gab und gibt es Gruppierungen, die in abstrakten und absoluten Filmen, den Film von seinen narrativen Fesseln zu befreien suchen. Dennoch hier greift wieder der bereits geschilderte ökonomische Problemfall: Diese Werke sind nicht massenkompatibel. Und auch Sergej Eisensteins Ansatz, die Handlungs- und Ereignisstruktur seiner frühen Filme wesentlich durch die formale Wirksamkeit seiner Montageexperimente zu prägen (er selbst spricht unter anderem von der dialektischen »Dramaturgie der Filmform«, vgl. Eisenstein 2006) – also durchaus lyrische »Qualitäten« (Verdichtung, Rhythmisierung, Symbolisierung) in die Narration zu integrieren – scheiterte nach kurzer Blütezeit am »Formalismusvorwurf« der sowjetischen Machthaber. Ein Film (zumal ein propagandistischer) hat »der Masse zu dienen«: Einfühlung und schnelles Verstehen sind dabei der intellektuellen Distanzierung immer vorzuziehen. Freilich ist auch hier interessant, dass Eisensteins Montageformen heute vornehmlich in Musik-Videoclips und Werbefilmen eine Art der Renaissance erfahren (vgl. Beller 2005: 168).

Was die poetische Differenz letztlich auch verdeutlicht, ist, dass wir es eben nicht mit Lyrikfilmen zu tun haben können, wenn wir Schmerbergs Transformationen betrachten. Es sind Verfilmungen einer literarischen Vorlage. Filme, die in ihrem Kodierungssystem den überstrukturierten unmittelbaren Formenreichtum des lyrischen Texts in medienspezifischer Weise mittelbar in Szene setzen. Zwei Sprachsysteme kollidieren, das Ergebnis kann nur eine Symbiose zur im besten Falle »wechselseitigen Erhellung der Künste« (Walzel) sein.

2 *Einsamkeit zu zweit* – Lyrik wird Film

2.1 Kästners (filmisches) Angebot

Was bietet uns nun Kästner im »Kleinen Solo« als Rohmaterial? Verkürzt gesagt: die sich durchaus narrativ entwickelnde und zugleich nie wirklich verändernde Zustandsbeschreibung eines Solisten. Eines Einsamen im Leben, in der Liebe, in der verzweifelten, weil von vornherein als Illusion markierten Suche nach dem Glück. Es ist ein Gedicht zum von Kästner immer wieder aufgegriffenen Thema der Einsamkeit. Korrespondenztexte liegen vor⁵, erhellen dieses um 1947 datierte lyrische Spätwerk durch Einbettung in den Werkkontext und sind, betrachtet man die Biographie des Autors, natürlich Ich-Spiegelungen des »linken Melancholikers« (Walter Benjamin). Kästner verbirgt das lyrische (und

⁴ Allerdings gibt es bestimmte Sujets des fiktionalen Kinos, die durch rhythmische Montage, Visualisierung der Figurennensicht, die Tendenzen zur Aufhebung der histoire-Ebene und zur Tropenüberfrachtung stark lyrisch geprägt sind und im Falle direkter schriftlicher Übertragung durchaus zu freien Versen neigten. Zu denken ist hierbei vor allem an das assoziativ-beschreibende Filmsujet des Traums bzw. an andere subjektivierende Introspektionen wie Gedanken, Erinnerungen, Visionen in ihren unterschiedlichen filmischen Gestaltformen.

⁵ Z.B. *Sozusagen in der Fremde; Apropos, Einsamkeit; Sachliche Romanze*; vgl. auch Vogel / Gans 1999: 58-64

empirische) Ich denn auch nur notdürftig im gespiegelten Du und präsentiert seine Unfähigkeit zu Kompromissen und zur Bindung, freilich auch seine Egozentrik und pessimistische Grundeinstellung recht deutlich. Der melancholische Trauergesang ist offenkundig, Weltschmerz und Lebenstraurigkeit (ein bisschen Überdruß ist auch dabei) finden zueinander und so kann man das lesen.

Nicht nur. Denn die neu-sachliche Ironie, die in Kästners Werk der häufig traurigen inhaltlichen Grundnote die humoristische Würze die ambivalente Brechung verleiht, sollte nicht überhört werden. Der Kästner'sche Ton, metrische und reimtechnische Harmonie, das antagonistische Spiel mit Liebe und Triebe (Z. 19-21) und das groteske Bild des Alleinseins beim Kuss (Z. 22) konterkarieren zumindest teilweise das Wehklagen. Zur Träne im Augenwinkel gesellt sich ein (kleines) Schmunzeln.

Zudem sind die auffälligen leitmotivischen Wiederholungen zu beachten. »*Einsam bist du sehr alleine*« (Z. 1, 6, 15, 27) gibt dabei den Rahmen vor und wird in der dreimaligen Kombination mit »*am schlimmsten ist die Einsamkeit zu zweit*« (Z. 7, 16, 28) refrainartig als unveränderbarer Zustand des (unverbesserlichen) Solisten zum unwiderruflichen Markstein des Gedichts. Die positiv konnotierten Substantive *Liebe*, *Glück* und *Wünsche*, die in narrativer Rückschau aufgesucht, überprüft und nicht gefunden werden, ändern nichts am Zustand, dem sie dieses Scheitern ursächlich verdanken. Die reizvolle Metapher der aus der *Wanduhr tropfenden Zeit* (Z. 2, 23) unterstreicht so letztlich das Monotone der einmal ausgebrachten und fortwährend bestätigten Grundthese, die damit einhergehende Langeweile (unter den Menschen/im Leben) und zugleich das undichte, Seelenflecken verursachende Lebensuhrwerk, dessen Reparatur dem Solisten schwer fallen dürfte. Stetig *am Fenster stehend*, spiegelt er sich doch nur wider, sieht er sich von *Steinen* (Z. 3, 13, 24), leblosen Objekten oder vielleicht auch nur von seiner eigenen Gefühlsmauer umgeben. Das antithetische Bauprinzip von Innen und Außen, von Wunsch/Traum und pessimistisch wahrgenommener Wirklichkeit findet in diesem dreifach wiederholten, leicht variierten Versmotiv seinen Höhepunkt und latenten Lösungsansatz. Das Fenster wäre zu öffnen, gegebenenfalls zu überwinden, die Steine wären wegzuräumen, der Starrende müsste wieder sehen lernen.

Reichlich Angebote für einen Filmregisseur, in der Tat.

2.2 Schmerbergs (lyrische) Transformation

Schmerberg greift dann auch in seiner Verfilmung (vgl. Schmerberg 2003) zur Großmetapher.⁶ Er baut ein Haus bzw. eine Festung mit unsichtbaren Menschen. Denn all das dort Versammelte reflektiert nur den dahinter stehenden Sammler und gibt ihm ein Gesicht.

⁶ Da Kästner in seinem Gedicht einen »unveränderlichen« Zustand in der Versabfolge beschreibt, also eine Form des »sukzessiven Stillstands« vorlegt, ist die *ewige Wiederkehr des Immergleichen* in Schmerbergs Übertragung konsequente Visualisierung der Kästner'schen Vorlage. Auch deshalb wird hier auf eine Untersuchung der Wortsprache-Bild-Korrespondenz verzichtet, obgleich dort einige interessante Interpretationen vorliegen. In beiden Texten rahmt letztlich das Großbild des fixierten Zustands die zugrunde liegenden pittoresken Details.

Der Sprung nach Außen, bei Kästner immerhin als Kurzereignisse integriert, wird von Schmerberg verweigert und in den Objekten widergespiegelt. Das Innenleben wird Erinnerungsalbum, Raum für (abgelegte) Sehnsüchte, geordnete Sicherheitszone und Lebensersatz, das Außenleben findet nicht statt. »*Kennst das Leben. Weißt Bescheid.*« (Z. 5) Wie bei Kästner auch hat die Skepsis gesiegt. Der Solist bunkert sich wohnlich ein. Und wie.



Abb. 1: Einstellungsprotokoll: »Kleines Solo« (Schmerberg 2003: Min. 45.22 - 48.09)

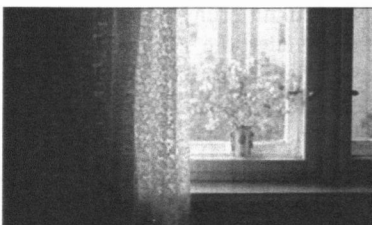
Die Bildinhalte (siehe Abb. 1), in Variationen wiederholt, geben einen Einblick. Da sind »gute Stuben« und Schlafzimmer, Funktionales und Kitschiges, nicht selten paarweise. Da wird die Natur gezähmt und hereingeholt, gibt es Spiegel und Spiegelungen allerorten und eine auffällige Sichtgrenze: Vorhänge verbergen »Fenster« und »Steine«. Die Inszenierung verzichtet großflächig auf Bewegung, ist statisch, photographisch, eingefroren. Nur die deskriptive Montage und wenige (gemächliche) Kamerafahrten und -schwenks erfüllen das Bewegungsprinzip des Films. Letztlich unterstreichen aber auch sie nur das Ausweglose

und Unbewegliche der bereits in Kästners Gedicht-Struktur angelegten Situation.

Schmerberg gelingt m. E. so eine durchaus »lyrisch« zu nennende filmische Übertragung. Zum auditiven Gedichtvortrag aus dem OFF beschreibt er auf der visuellen Ebene den Daseinszustand durch Anordnung der Innenräume und Bildmotive, die inhaltlich mehrdeutig angelegt und formal durch das Kompositionsprinzip der variierenden Wiederholung gebunden sind. Die überraschende Konfrontation mit dem unerwarteten Haus-Vergleich vermittelt auch durch den dokumentarischen, nicht-narrativen und exemplarisch verdichteten Charakter der Inszenierung den Eindruck der Unmittelbarkeit. Und die Leitmotive des Kästner'schen Urtextes sind in jedem Moment des Films präsent.



7



30



22

Abb. 2: »Der Weg ins Freie«

Die *Einsamkeit (zu zweit)*, »lichtlos« gerahmt (Einstellungen 1 und 32 – siehe Abb. 1), ist greifbar. Kein(e) Mensch(en), nur Objekte. Überwiegend Lebloses, wohl Bedeutsames, Verweisendes, Erwünschtes ist hier angesammelt. Kästners Sehnsucht nach Glück und Liebe wird in allerhand Nippes projiziert und diese Projektionen pedantisch angeordnet. Es sind dies freilich kleine und triviale Glücks- bzw. Erinnerungsmomente, somit offensichtlich beherrschbare, weil privatisierte. Diese Festung des Innenlebens ist auch durch »Steine« der Außenwelt nicht zu zerstören. Nur ist das eben ein Leben in geordneter Erinnerung und keines im Hier und Jetzt. Eine rückwendende Spiegelung also und häufig eine zwar sehnsüchtige, aber zugleich naive Weltenillusion.

Es *tropft* denn auch die audiovisuelle *Zeit* aus der *Wanduhr*. Einschläfernd, beruhigend, bewegungslos lullt uns das »musikalische Valium« von Terje Rypdal ein. Da passiert nichts mehr. Man hat den Eindruck: Der beruhigende Gleichklang dieses Lebens ist musikalisch vorgezeichnet, der resignierte Rückzug nach

Innen ist vollzogen. Ein musikalisch verdeutlichter »Beta-Blocker« kappt die Seile des Solisten zur Außenwelt. Die Zeit tropft aber auch in Form der Bilder durch den Film. Da ist Stillstand, Statik in den photographischen »Schüssen«. Und das in verschiedenen Formen und Wiederholungen. Denn trotz der Varianten verändert sich nichts: Langeweile und Monotonie des Lebensrückzugs sind konkret einzusehen. Und dass hierbei in Bildkomposition und -verknüpfung

eine zweite (ironisch-kritische) Ebene erkennbar wird, ist im Wortsinne ›nicht zu übersehen‹.

Und dennoch wird eine Lösung im Kontext des *Fenster Stehens* und *Steine Starrens* angedeutet. Die Einsamkeit als Resultat des erinnerungsseligem und ordnungsliebenden Rückzugs vom Leben ist aufzuheben. Es bedarf des Weitergehens, über die Schwelle Schreitens, Hinaustretens. In drei Bildern (siehe Abb. 2) schildert Schmerberg bei Vernetzung möglichst vieler Bildmotive den Istzustand und offeriert zumindest im Ansatz die Möglichkeit der Veränderung: Der Vorhang lichtet sich allmählich. Das Fenster ist geöffnet. »Wege entstehen durch das Gehen!«

3 Fazit

Schmerbergs Kästner-Verfilmung ist nur ein Beispiel für die gewinnbringende Symbiose zweier eigentlich ›unverträglicher‹ Textsorten. Zwar kann der Film nie das Rezeptionserlebnis einer Gedichtlektüre ersetzen, auch nicht adäquat oder »werktreu« die formalisierte und überstrukturierte Sprachverwendung der Vorlage in seine Sprachcodes überführen, aber der Film ermöglicht eine eigene künstlerische Ausformung und Sinnstiftung im eben anderen Medienfeld und damit eine Form der rezeptionsästhetischen Neustrukturierung des Lektüreprozesses. Der Leser wird (Regie-)Autor, nutzt und erweitert die Vorlage in seinem Sinne: Lyrikverfilmungen sind immer ›Nachtexpte‹, Sekundärtexte. Sind Interpretationen und somit auch im externen zeithistorischen und soziologischen Umfeld ihrer Entstehung und Produzenten zu betrachten.

Und Lyrikverfilmungen sind, eben anders als Epik- und Dramatikverfilmungen, nie ohne Rückbezug zum Ursprungstext wirklich (d.h. vertiefend, rezeptiv-analytisch) zu verstehen. Der ›Nachtexpte‹ fordert die Lektüre des zugrunde liegenden Primärwerks. Eine alleinige Filmrezeption des vorgestellten Beispiels wäre natürlich möglich und in jedem Falle unterhaltsam, ließe aber den Text des Gedichts zu sehr verschwinden. Zu mächtig sind die Bilder, zu brachial die musikalische Intervention. Das formalisierte lyrische Wort verschwindet immer ein bisschen im audiovisuellen Superzeichen. Es ist demnach zurückzuholen. Die grundsätzlich mögliche, wirksame und formal de facto bestehende »Einsamkeit« der beiden Texte ist paarig eben besonders gewinnbringend und gegenseitig erhellend. Eine Zweisamkeit, die sich nichts nimmt, immer aber hitzig diskutiert werden dürfte (wie die gelegentlich hilflosen, aber feurigen Rezensionen zu Schmerbergs *Poem* deutlich machen; vgl. Hesse u.a. 2006: 114-122) – an anschlusskommunikativer Auseinandersetzung wird es hier nicht mangeln.

Was haben wir nun also? Keinen Kästner-Film, sondern ein Film von Ralf Schmerberg nach einer Textvorlage von Erich Kästner. Damit eine persönliche Lektüre des Regisseurs, transformiert in ein anderes Zeichen- und Kunstsystem, und so eine audiovisuelle Interpretation des polyvalenten lyrischen Textangebots. Ein Film nach Literatur ist immer zuallererst Film und als solcher zu beurteilen. Freilich, und darauf hat Schmerberg immer hingewiesen (vgl. ebd.: 124), ist das auch ein zusätzliches Angebot, dass durch seine andersartige Ästhetik uns wieder neugierig auf die Grundlage machen soll und, will man nicht nur

oberflächlich ›verstehen‹, auch macht. Quasi eine inhärente Aufforderung, »zurück zu den Quellen« zu greifen und eigene ›Lektüre- resp. Kopffilme‹ zu drehen. Lyrik wieder wahrzunehmen in der Originalform. Und auch dies, im Sinne einer beinahe zwingend notwendigen Reaktion auf die erläuterte ›Einsamkeit zu zweit‹, scheint didaktisch äußerst brauchbar!

Literaturverzeichnis:

- Bazin, André (2004): Für ein unreines Kino. Plädoyer für die Literaturverfilmung (1952). In: Ders.: Was ist Film? Hrsgg. von Robert Fischer. Mit einem Vorwort von Tom Tykwer und einer Einleitung von François Truffaut. Berlin, S. 110-138
- Beller, Hans (2005): Montage. In: Schleicher, Harald / Urban, Alexander (Hgg.): Filme machen. Technik, Gestaltung, Kunst, klassisch und digital. Frankfurt a.M., S. 155-200
- Benn, Gottfried (2003): Summa Summarum (1926). In: Ders.: Gesammelte Werke in drei Bänden. Hrsgg. von Dieter Wellershoff. Band 3: Vermischte Schriften. Autobiographische Schriften. Frankfurt a.M., S. 1881-1884
- Bohnenkamp, Anne (2005): Literaturverfilmung als intermediale Herausforderung. In: Dies. (Hg.): Literaturverfilmungen. Stuttgart, S. 9-38
- Eisenstein, Sergej M. (2006): Dramaturgie der Filmform (1929). In: Ders.: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Hrsgg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a.M., S. 88-111
- Gast, Wolfgang (Hg.) (1999): Literaturverfilmung (1993). Bamberg
- Gelfert, Hans-Dieter (1990): Wie interpretiert man ein Gedicht? Stuttgart
- Henckel von Donnersmarck, Florian (2006): Das Leben der anderen. Filmbuch. Frankfurt a.M.
- Hesse, Matthias / Krommer, Axel / Müller, Julia (2006): POEM. Ein Film von Ralf Schmerberg. Paderborn
- Kästner, Erich (1986): Der tägliche Kram. Chansons und Prosa 1945-1948 (1948). Zürich
- Koebner, Thomas (2002): Episch, dramatisch, lyrisch, dokumentarisch. In: Ders. (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart, S. 143
- Krommer, Axel (2006): Lyrik und Film. Filmtheoretische, literaturwissenschaftliche und mediendidaktische Anmerkungen zur wechselseitigen Erhellung der Künste. In: Marci-Boehncke, Gudrun / Rath, Matthias (Hgg.): Bild-Text-Zeichen lesen. Intermedialität im didaktischen Diskurs. München, S. 81-92
- Lohmeier, Anke-Marie (1996): Hermeneutische Theorie des Films. Tübingen
- Paech, Joachim (1997²): Literatur und Film. 2., überarb. Aufl. Stuttgart u. Weimar

- Radisch, Iris (2007): Nie wieder Versfüßchen. Wie liest man eigentlich Gedichte? Die schönsten aus den vergangenen 25 Jahren – ein Lektürebericht. In: DIE ZEIT, Nr. 22 (24.05.2007). S. 53
- Schmerberg, Ralf (Filmregie) (2003): *POEM. Ich setzte den Fuß in die Luft, und sie trug* (Hilde Domin). Deutschland
- Schmidt, Klaus M. / Schmidt, Ingrid (Hgg.) (2001²): Lexikon Literaturverfilmungen. Verzeichnis deutschsprachiger Filme 1945-2000. 2. erw. u. aktual. Aufl. Stuttgart
- Šklovskij, Viktor (2005): Poesie und Prosa im Film (1927). In: Beilenhoff, Wolfgang (Hg.): *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*. Frankfurt a.M., S. 130-133
- Thalmayr, Andreas (2004): *Lyrik nervt. Erste Hilfe für gestresste Leser*. München u. Wien
- Vogel, Harald / Gans, Michael (1999): *Erich Kästner lesen. Lesewege und Lesesezeichen zum literarischen Werk*. Baltmannsweiler
- Wilpert, Gero von (2001⁸): *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verb. u. erw. Aufl. Stuttgart