

# VON VÄTERN, TÖCHTERN UND DEM COLLEGE

Zur Problematik von Intermedialität  
bei Stephen King

Technische Universität Berlin  
Fachbereich 1  
Institut für Medien-, Kommunikations-  
und Musikwissenschaften  
Studiengang Diplom Medienberater  
Prof. Dr. K.-H. Stahl

Diplomarbeit von  
Tim Langer  
Ebersstr. 69  
10827 Berlin

Matr. Nr. 11 39 33

“ICH empfinde den meisten Verfilmungen gegenüber wie ein Vater, der seine Tochter aufs College schickt. Man hofft, daß es ihr gut geht. Man hofft, daß sie nicht unter die falschen Leute gerät. Man hofft, daß sie nicht während einer Fachschaftsparty vergewaltigt wird, was im übertragenen Sinne ziemlich genau mit *Children of the Corn* passiert ist. Man hat keinen Einfluß auf diese Dinge. Man hofft, daß sie gut ausgehen. Mit Ausnahme von *Children of the Corn* hat jedes einzelne Projekt auf dem Papier großartig ausgesehen.”

Stephen King im Interview mit Craig Moddero,

*USA Today*, 10.5.1985.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> In Underwood/Miller 1990, S. 239. Kings Kurzgeschichte *Children Of The Corn* (1977) wurde 1984 von Fritz Kiersch ‚verfilmt‘.

## – Inhalt –

### I Einleitender Teil

0 Vorwort	5
1 Einleitung	6
2 Über Stephen King	
2.1 Die Person	9
2.2 Das Werk	11
a) Überblick	12
b) King-Typisches	15

### II Vorbereitender Teil

1 Merkmale von Fernseh- und Kinofilmen	
1.1 Merkmale und Anforderungen wirtschaftlicher Art	18
a) Fernsehen	19
b) Kinofilm	20
1.2 Merkmale und Anforderungen dramaturgischer Art	
a) Fernsehen	22
b) Kinofilm	24
1.3 Die unterschiedlichen Rezeptionssituationen	22
2 Zur Theorie von Literaturverfilmungen	
2.1 Der Stand der Dinge	26
a) Modelle	31
b) Analyse	32
c) Die ‚Betroffenen‘	34
2.2 Ein eigener Ansatz	36
2.3 Zusammenfassung	43

### III Analytischer Teil

#### 1 The Stand

1.1 Grundlegende Ereignisse 45

1.2 Das Buch 46

1.3 Die Verfilmung 48

1.4 Kleines Fazit 73

#### 2 The Dark Half

2.1 Grundlegende Ereignisse 78

2.2 Das Buch 79

2.3 Die Verfilmung 81

2.4 Kleines Fazit 111

### IV Fazit

1 Zum analytischen Teil 114

2 Zum theoretischen Teil 116

3 Schlußwort 118

### Anhang

A Literaturverzeichnis 121

B Gesamtwerk 125

C Filmographie 127

D Videokassette mit den analysierten Filmsequenzen

# I Einleitender Teil

## 0 Vorwort

*“Es herrscht die Meinung vor, daß jemand, der intelligent ist, sich gar nicht in diese Richtung bewegt.”<sup>1</sup>*

Stephen King – der schreibt doch immer diese Riesenschinken, die alle *Sie*, oder *Es*, oder *Er* heißen, das ist doch der, den jeder Depp liest. Nee, nee, das ist nichts für mich. Außerdem ist Horror sowieso bescheuert. Ich versuche lieber zum fünften Mal, den *Ulysses* am Stück zu lesen, vielleicht klappt's ja diesmal...

So, oder so ähnlich, verliefen meine ersten Begegnungen mit Stephen King. Das war Trivilliteratur der untersten Kategorie, sowas las man nicht mit einem Abizeugnis in der Tasche, auf dem die Tinte noch frisch war. Lovecraft – gut, das ging noch an, der Mann war ohnehin ein Sonderling gewesen. Außerdem stand der in einer literarischen Tradition von Bierce, Poe etc. Aber King?

Irgendwie war die Frage dann doch faszinierend, warum so viele meiner Freunde ihn lasen – Leute, die mit Horror eigentlich herzlich wenig am Hut hatten. Wenige Jahre später, durch Verletzung an der Lösung meiner Aufgaben für das Matheseminar gehindert, beschloß ich, dieser Frage auf den Grund zu gehen. Ich las *Brennen Muß Salem!* an einem Tag und war der Antwort keinen Schritt näher gekommen: So einen Mist mag das Volk?

Zum Glück war es Freitag, also am nächsten Tag los in die Buchhandlung meines Vertrauens, um *Es* zu kaufen. “*Es* mußt du lesen”, haben immer alle gesagt. Der Buchhändler lächelte mich, flankiert von Siegfried Lenz, Ulrich Wickert und Christa Wolf, bemitleidend an – nein, von King habe er nichts, ich solle es doch mal bei ... versuchen.

Eine knappe Stunde später, es war mittlerweile früher Nachmittag, saß ich auf meinem Bett und begann zu lesen. Die Stunden vergingen, das Licht wurde in meiner ohnehin recht dunklen Hinterhof-Parterrewohnung knapp, also flugs zum Lichtschalter, bloß keine Zeit verlieren – was war das für ein

---

<sup>1</sup> King im Interview mit Michael Kilgore zum Thema ‚Horror‘, *The Tampa Tribune*, 31.10.1980. In: Underwood/Miller 1990, S. 173.

Geräusch? – hmmm, vielleicht mache ich der Sicherheit halber im Flur gleich auch noch das Licht an...

Am Ende eines packenden, einfühlsamen und humorvollen Wochenendes (sowie einer ziemlich unruhigen Nacht) war mir endlich klar, warum alle Stephen King lesen. “Weil, öh, tja, weil... Du mußt *Es* lesen, ist sein bestes, oder *Sie*, ist der Hammer, oder... Lies ihn einfach, dann weißt du, warum.”

*Er* ist nie erschienen, und James Joyce steht immer noch nur zur Hälfte gelesen in meinem Regal.

## 1 Einleitung

*“King ist ein Autor, den man einfach im Regal haben muß, will man nicht völlig am literarischen Leben vorbeilaufen.”<sup>1</sup>*

Stephen King gehört nicht nur zu den meistgelesenen, sondern auch zu den meistverfilmten Autoren unserer Zeit. Fast alle seiner Romane, Novellen und Kurzgeschichten sind entweder bereits als Film erschienen oder zumindest mit einer Option belegt. Dabei ist es eine Tatsache, daß ein Großteil der Verfilmungen nach King – teilweise trotz kommerziellen Erfolgs – beim Publikum durchfielen:

“Meine lesenden Fans neigen dazu, keine der Verfilmungen als den Romanen ebenbürtig anzusehen; nicht etwa, weil die Bücher so großartig wären, sondern weil sich in ihnen ein Element findet, das sie völlig in den Filmen vermissen.”<sup>2</sup>

Dieser Sachverhalt ist durchaus symptomatisch für Literaturverfilmungen im allgemeinen, selten scheint der Film mit dem Buch konkurrieren zu können. Daß aber auch das Gegenteil der Fall sein kann, hat unter anderem Rob Reiners *Misery* (1990, nach dem Roman von Stephen King) gezeigt. Die Frage entsteht also, warum es manchen gelingt, King wirkungsvoll zu verfilmen, anderen aber nicht.

Das erste Ziel dieser Arbeit ist es herauszufinden, welches die Komponente sein könnte, die den Fans fehlt, und die offenbar die gelungenen von

---

<sup>1</sup> Der Übersetzer Heiko Langhans. In: Körber (Hg.) 1989, S. 345.

<sup>2</sup> King im Interview mit Bill Warren. In: *Fangoria* #5, Nov./Dez. 94, S. 23.

den schlechten Filmen unterscheidet. Zu diesem Zweck wird eine Analyse der Verfilmungen von *The Stand* und von *The Dark Half* durchgeführt.

King ist kein Autor, der sich in seinen Romanen sonderlich kurz faßt, deshalb scheinen Fernseh-Mehrteiler der angemessene Ansatz, seine Werke zu verfilmen. Da aber bisher nur fünf der Verfilmungen Fernsehproduktionen sind, fiel die Wahl sowohl auf eine Fernseh- als auch auf eine Kinobearbeitung. Auswahlkriterium für *The Stand* war, daß Stephen King hier auch das Drehbuch verfaßte. Denn es ließe sich vermuten, er selbst wäre derjenige, der am besten das ‚fehlende Element‘ einbringen könnte. Für *The Dark Half* sprach, daß ihn George A. Romero inszenierte, einer der angesehensten Regisseure des Horrorgenres, von dem also ein wirkungsvoller Film zu erwarten ist.

Daß bei der Analyse von Literaturverfilmungen die zugehörige Theorie nicht fehlen darf, versteht sich von selbst.<sup>1</sup> Jedoch wurde bei den Vorbereitungen zu dieser Arbeit sehr schnell klar, daß in dieser Hinsicht große Mängel vorhanden sind, die teils aus Fehleinschätzungen, teils aus überkommenen Ansichten seitens der Theoretiker resultieren. Zudem sind die bestehenden Theorien fast ausschließlich literaturwissenschaftlich, nicht aber filmwissenschaftlich geprägt – eine erstaunliche Tatsache, geht es doch um Literaturverfilmungen.

Zweites Ziel ist demnach, eine zeitgemäße, filmisch orientierte Grundlage zur Erneuerung der Theorie von Literaturverfilmungen zu finden.<sup>2</sup> Dies wird der theoretische Teil liefern, der aus dem ‚Stand der Dinge‘ und, in Abgrenzung dazu, einem eigenen Ansatz besteht.

Noch zwei Worte zum Vorgehen. Der analytische Teil ist pro Film in je vier Kapitel gegliedert.

- Grundlegende Ereignisse: sie sind Film und Buch gemein.
- Das Buch: hier werden Besonderheiten und Daten genannt.
- Der Film: hier werden Besonderheiten und Daten genannt, aber auch die eigentliche Analyse vorgenommen.
- Fazit der Verfilmung.

---

<sup>1</sup> In dieser Arbeit soll der Begriff ‚Literatur‘ allein für den Roman stehen, um den es im analytischen Teil ausschließlich gehen wird. In Hinblick auf eine bessere Lesbarkeit möge man mir diese Ungenauigkeit verzeihen.

<sup>2</sup> Eine gänzlich eigene, anwendbare Theorie zu generieren ist sicherlich für eine Diplomarbeit zu hoch gegriffen.

Dabei taucht im Filmteil stets auch die entsprechende Passage des Buchs auf. Durch die stark filmorientierte Herangehensweise dieses Teils wird die Rolle des Romans jedoch eher in den Hintergrund rücken.

Trotz aller Wissenschaftlichkeit ist die Beurteilung von Filmen Geschmackssache. Bei Literaturverfilmungen ist zum Beispiel die Entscheidung von Bedeutung, ob man werkgetreuen oder transformierenden Verfilmungen den Vorzug gibt. Dies wiederum schlägt sich bereits in der Analyse nieder. Entgegen dem üblichen wissenschaftlichen Vorgehen werde ich also, wenn der Bereich der Meinung erreicht ist, mich nicht in die ebenfalls übliche Floskel "Es muß angenommen werden, daß..." flüchten (die oft nichts anderes sagt als: "Ich denke, daß..."), sondern dies deutlich – und somit wie ich meine ehrlicher – kenntlich machen. Daß eine Meinung schließlich auch durch etwas *begründet* sein muß, rechtfertigt dieses Vorgehen, solange die Gründe offengelegt werden.

Was aber hat ein Kapitel über Stephen King in einer Diplomarbeit zu den Verfilmungen seiner Bücher zu suchen? Zum einen halte ich es für unerläßlich (womit wir schon bei den Meinungen wären), auch etwas über denjenigen auszusagen, um dessen Werke es hier letztlich geht. Denn Kings Romane können nicht von ihm losgekoppelt gesehen werden, sie sind zum Teil stark an sein eigenes Leben gebunden. Zum anderen ist es natürlich notwendig, auf sein Werk und dessen Charakteristik einzugehen, wenn die zu beantwortende Frage lautet, was denn den Fans in den Filmen fehlt, daß sie die Bücher bevorzugen?

Nicht zuletzt hoffe ich, daß diese Arbeit trotz ihres wissenschaftlichen Themas und des trockenen theoretischen Teils lesbar geblieben ist. Das aber müssen andere entscheiden.

## 2 Über Stephen King

*“Er wird in Bussen und Zügen gelesen; in Universitäten und Krankenhäusern; von den Guten, den Bösen und den moralisch Gleichgültigen.”<sup>1</sup>*

### 2.1 Die Person

Stephen King wurde am 21.9.1947 in Portland, Maine, geboren. Sein Vater war ein ‚Hansdampf in allen Gassen‘, ein Alkoholiker, der die Familie unvermittelt verließ, als Stephen zwei Jahre alt war.

Danach reiste die Mutter mit ihren beiden Jungen, King hat einen älteren Bruder, durch den amerikanischen Mittelwesten, hielt sie mit Gelegenheitsjobs über Wasser. Sie erzog ihre Söhne streng fundamentalistisch und ging mit ihnen zwei- bis dreimal pro Woche in eine baptistische Kirche. Stephen las damals gerne in der Bibel, dies seien die besten Horrorstories, die jemals geschrieben wurden.<sup>2</sup> Er war ein stilles, dickliches Kind (auf gewisse Weise ist er das bis heute geblieben) mit einer chronischen Bronchitis – eines der Kinder, die beim Baseball immer als letztes gewählt werden.

Seine Begeisterung für Horrorliteratur kam Ende der fünfziger Jahre zum Vorschein, als er auf dem Dachboden eine Kiste entdeckte, die seinem Vater gehört hatte. Darin befanden sich alte Taschenbücher mit Werken von Frank Belknap Long, Zelia Bishop und, wie King sagt, als Krone der Sammlung, Kurzgeschichten von H. P. Lovecraft: *The Lurking Fear and Other Stories*.<sup>3</sup>

Daraufhin begann er sich mit Horror und Fantasy zu beschäftigen, auch eigene Geschichten zu schreiben. Nachdem er 1960 eine hektographierte Broschüre mitherausgegeben hatte, war seine erste bezahlte Veröffentlichung schließlich sieben Jahre später die Publikation von *The Glass Floor* im Science-fiction-Magazin *Startling Mystery Stories*.

Ein Jahr zuvor hatte er die Schule als Bester seiner Klasse abgeschlossen – die allerdings aus nur drei Schülern bestanden haben soll. Danach studierte er Englisch am College in Orono, Maine, mit seiner Vorliebe für populäre Lite-

---

<sup>1</sup> Der Horrorautor und -regisseur Clive Barker. In: Körber (Hg.) 1989, S. 305.

<sup>2</sup> Vgl. Underwood/Miller (Hg.) 1990, S. 323. Religiöser Fanatismus wird allerdings in seinen Büchern immer negativ bewertet.

<sup>3</sup> Vgl. Körber (Hg.) 1989, S. 25.

ratur stand er freilich Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre allein da, von seinen Kommilitonen und Dozenten bestenfalls müde belächelt.

Nach seinem Abschluß arbeitete King als Tankwart und später als Bügler in einer Großwäscherei – wie früher seine Mutter. Im Jahr 1971 heiratete er Tabitha Spruce, die er am College kennengelernt hatte, und nahm eine Anstellung als Lehrer an der Hampten Academy in Bangor an, mußte aber weiterhin nachts als Bügler arbeiten. Bald lebte das junge Paar mit zwei kleinen Kinder in einem Wohnwagen auf einem Berg in Hermon.

Dort schrieb er den Roman *Carrie* und einen Großteil von *'Salem's Lot*. Bereits zuvor hatte er mehrere Bücher verfaßt, die von den Verlagen jedoch abgelehnt worden waren.<sup>1</sup> Ein mageres Zubrot konnte er durch den Verkauf von Kurzgeschichten an weniger verbreitete Herrenmagazine wie *Dude* verdienen. Dennoch war die finanzielle Lage derart angespannt, daß sogar das Telefon abgemeldet werden mußte. Aus Frustration gab sich King dem Alkohol hin, seine Ehe drohte zu zerbrechen:

“Es war ein Teufelskreis: Je kläglicher und unzureichender ich mich wegen meines Scheiterns als Schriftsteller fühlte, je mehr versuchte ich, mit der Flasche auszubrechen, was den häuslichen Streß nur verschärfte und mich noch deprimierter machte.”<sup>2</sup>

Die Lage verbesserte sich jedoch schlagartig, als der Doubleday-Verlag 1973 beschloß, *Carrie* für einen Vorschuß von 2.500 \$ zu kaufen. Der Erfolg der gebundenen Ausgabe blieb bescheiden, aber die Taschenbuchausgaben von *Carrie* und dem Nachfolger, *'Salem's Lot*, wanderten in die Bestsellerlisten. Dies gelang schließlich auch der gebundenen Ausgabe seines dritten Buchs, *The Shining*. Seitdem genießt King den Ruf, er könne selbst seinen Einkaufszettel noch veröffentlichen...

Welche Dimensionen das ‚Medienunternehmen King‘ inzwischen angenommen hat, läßt sich an dem 1996 erschienenen sechsteiligen Fortsetzungsroman *The Green Mile* veranschaulichen.<sup>3</sup> Die hiesige Startauflage des ersten Teils war mit 700.000 Exemplaren die größte, die je ein deutscher Verlag gewagt hat.<sup>4</sup> Schon drei Wochen später wurden weitere 100.000 nachgedruckt. Zu einem Verkaufspreis von fünf Mark macht das bereits einen Umsatz von 4 Mio. DM nur für den ersten, für alle Teile zusammen

---

<sup>1</sup> Darunter *Rage* und *The Long Walk*, die später unter einem Pseudonym erschienen.

<sup>2</sup> King im Interview mit Eric Norden, *Playboy* 1983. In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, S. 60. Alkoholismus ist auch immer wieder Thema in seinen Büchern.

<sup>3</sup> Die folgenden Zahlen aus Preisendörfer, *Zitty* 9/96, S. 26f.

<sup>4</sup> In diesem Fall der Bastei-Lübbe-Verlag.

einen Mindestumsatz von 24 Mio. DM, alleine in Deutschland. Und der Roman erschien weltweit...<sup>1</sup>

## 2.2 Das Werk

*“Ich schreibe über gewöhnliche Menschen  
in außergewöhnlichen Situationen.”<sup>2</sup>*

Stephen Kings Name ist untrennbar, aber nicht ausschließlich mit dem Horrorgenre verbunden. Das Vorurteil, er sei Horrorautor, begründet sich aus der schwierigen Faßbarkeit des Begriffs ‚Horror‘.

Über die Jahrtausende hat sich eine Unzahl an Themen, Motiven und Stilarten angesammelt,<sup>3</sup> durch den Einfluß anderer Genres wurde sie sogar noch vergrößert. Aus diesem Grund fällt eine Abgrenzung so schwer, wird eine Definition zum Ding der Unmöglichkeit.

Das Element der Angst findet sich auch bei vielen anderen, angefangen beim Krimi. Ebenso steht es mit dem Element des Übernatürlichen, das belegen Filme wie *Always* (Steven Spielberg, 1989) oder *Ghost* (Jerry Zucker, 1990). Ohne letztendlich zu einer Definition zu kommen, schreibt dann auch Schifferle: “Den Horrorfilm (...) gibt es in zwei Varianten: als puren Horrorfilm und als Horror im Film.”<sup>4</sup>

Die Kombination von Angstmachen und Übernatürlichem scheint allerdings einzig dem Horror vorbehalten. Jedoch gilt hier der Umkehrschluß nicht – *Jaws* (Steven Spielberg, 1975) wird gemeinhin als Horrorfilm gewertet, enthält aber kein übernatürliches Element. Die Erweiterung um das Moment der Gewalt schließt nicht nur ältere Werke wie *Frankenstein* (Mary Shelley, 1816), sondern auch moderne aus, zum Beispiel *Julia* von Peter Straub (1975), denn dies sind sicherlich Horrormane, allerdings ohne entsprechende Gewaltdarstellungen.

---

<sup>1</sup> So tauchte King 1995 auch auf der *Forbes*-Liste der bestverdienenden Entertainer auf, zusammen mit den Autoren John Grisham, Tom Clancy und Michael Crichton. Ihr Jahreseinkommen liegt zwischen 28 und 42 Mio. \$. Vgl. *Berliner Zeitung* Nr. 9, 11./12.1.1997, S. 8.

<sup>2</sup> King im Interview mit Randi Henderson, *The Baltimore Sun*, 26. August 1980. In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, S. 330.

<sup>3</sup> Die Figur des Blutsaugers findet sich zum Beispiel bereits in der griechischen und in der chinesischen Mythologie.

<sup>4</sup> Schifferle 1994, S. 13.

Von einem ästhetischen Ausgangspunkt beschreibt Brittnacher daher allgemeiner: “Im Horror kommt zur Sprache, was seit der Aufklärung und der Weimarer Klassik aus dem Kanon des guten Geschmacks ausgegrenzt wurde: die schockierende Abweichung vom Vernünftigen, Schönen und Guten.”<sup>1</sup>

Folgende Bestandteile scheinen mir ausschlaggebend und allgemeingültig:

- Horror soll angst machen, sei es um die Figuren, sei es, indem eine persönliche Angst der Rezipienten angesprochen wird.
- Horror enthält entweder ein unerklärliches (meist übernatürliches) Element oder einen zwar ‚rational erklärbaren‘, aber sehr ungewöhnlichen Bestandteil (durch Strahlung entstandene Riesenspinnen, Franksteins Monster usw.), Brittnacher nennt ihn ‚Abweichung‘.
- Dieses Element stellt immer eine Bedrohung der (Identifikations-) Figuren dar, dieser müssen sie sich stellen, eine Flucht ist unmöglich.
- Dieses Element ist daher absolut handlungsbestimmend, es liefert den Grund für das Buch/den Film.<sup>2</sup>

#### a) Überblick

Kings Werk wird immer noch leichtfertig unter Horror ‚zusammengefaßt‘, wahrscheinlich weil er den Lesern mit fast allen seinen Geschichten angst macht und weil sich in vielen ein übernatürliches Element findet, sei es noch so klein. Zwar hat er sich seinen Namen mit fantastischen Geschichten gemacht und das Horrorgenre in den siebziger und achtziger Jahren stark beeinflusst, spätestens mit *Misery* (1987) begann er sich jedoch vom Fantastischen zu lösen.<sup>3</sup>

Bereits sein erster veröffentlichter Roman, *Carrie* (1974), war weniger eine Geschichte über das Übernatürliche, als vielmehr eine Charakter- und Milieustudie. Das ‚übernatürliche‘ Moment – Carries telekinetische Begabung –

---

<sup>1</sup> Brittnacher 1994, S. 7.

<sup>2</sup> “Die Definitionsfrage ist eine Falle, und ich kann mit kein langweiligeres akademisches Thema vorstellen. Es ist (...) im Grunde genommen eine müßige Diskussion darüber, wieviele Engel denn nun auf einem Stecknadelkopf tanzen können; sie wird erst dann interessant, wenn die an der Diskussion beteiligten betrunken oder graduierte Studenten sind – zwei Zustände etwa vergleichbarer Inkompetenz.” King 1988, S. 36.

<sup>3</sup> Ich gehe an dieser Stelle nur auf die wichtigsten Veröffentlichungen von King ein, eine Auflistung des Gesamtwerks findet sich im Anhang. Zur Schreibweise: die ‚fantastischen‘ Geschichten begründen sich nicht durch die kommende Rechtschreibreform, sondern durch die Herleitung des Wortes vom englischen ‚fantasy‘.

scheint einzig dazu dazusein, um der ansonsten etwas anämischen Rahmengeschichte ein wenig Würze zu verleihen. Der eigentliche Plot<sup>1</sup> aber wird von Carries Hinundhergerissensein zwischen der fanatisch-religiösen Mutter und ihren weltlichen Schulkameraden bestimmt, an dem die Figur letztlich zugrunde geht. *Carrie* steht in der Tradition von *The Exorcist* (William Peter Blatty, 1971), einer reaktionären Horrorstory. Wie dort geht es um das Aufbegehren der Jugend gegen ihre Eltern, ihrem Scheitern und damit letztlich um die Bestätigung der alten Ordnung.<sup>2</sup>

'*Salem's Lot* (1975) war dann ein ‚echter‘ Horrorroman, eine Hommage an Bram Stokers *Dracula* (1897): Ein Vampir ‚übernimmt‘ eine Kleinstadt in Maine. Bezeichnend ist, daß das Übernatürliche zwar handlungsbestimmend, aber auch hier eigentlich nur Beiwerk ist. Im Vordergrund steht der Verfall der Stadt als Gemeinschaft ihrer Bewohner, entstanden durch das Mißtrauen, das diese sich plötzlich entgegenbringen.

Zwei Jahre später folgte der King-Klassiker schlechthin: *The Shining*. Nach dem Erfolg der beiden Vorgänger lastete jedoch eine hemmende Erwartungshaltung auf King. Er löste sie, indem er einen Roman als ‚Unbekannter‘ veröffentlichte. *Rage* erschien ebenfalls im Jahr 1977 unter dem Namen Richard Bachman.<sup>3</sup> King veröffentlichte vier weitere Bücher unter seinem Pseudonym, bis er das Geheimnis lüftete. Mit Ausnahme des letzten ist allen Bachman-Romanen gemein, daß sie kein sonstwie ‚übernatürliches‘ Element enthalten, mit dem King bis zu diesem Zeitpunkt durchaus identifiziert werden konnte.<sup>4</sup>

Dies änderte sich 1981 mit *Cujo*. Es geht um eine Mutter und ihren Sohn, deren Auto auf dem Hof einer Werkstatt den Geist aufgegeben hat. Der Werkstattbesitzer ist tot, seine Frau ist im Urlaub, das nächste Nachbarhaus Meilen entfernt. Der einzige Anwesende ist Cujo, ein tollwütiger Bernhardiner, der Mutter und Kind in ihrem Auto belagert. Der Roman zeigt

---

<sup>1</sup> Hawkes unterscheidet zwischen der *story* als der bloßen Abfolge von Ereignissen, dem Rohmaterial, und dem *plot* als der besonderen Art, durch welche die Story auf kreative Weise verändert wird. Vgl. McFarlane 1996, S. 23. Bei Hickethier 1996, S. 109f. finden sich abweichende Bezeichnungen. Ich halte mich an McFarlane und werde im folgenden entweder die englischen Begriffe eindeutschen oder ihre Entsprechungen ‚Geschichte‘ und ‚Handlung‘ benutzen. Denn der Handlungsbegriff und die Unterscheidung von einem untergeordneten Prinzip, der *Succession*, finden sich in diesem Sinne bereits bei Herder, wenn er schreibt: „Ich denke mir ein in der Zeitfolge wirkendes Wesen, ich denke mir Veränderungen, die durch die Kraft einer Substanz aufeinander folgen: so wird *Handlung*.“ Zitiert nach: Schneider 1981, S. 87. Hervorhebung dort.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu v. a. Stresau 1987, S. 170–174.

<sup>3</sup> Allerdings hatte King das Buch bereits 1966 begonnen.

<sup>4</sup> Im Spätsommer 1996 erschien ein weiterer Bachman-Roman: *Regulator*. Bei diesem ist das Übernatürliche dann absolut handlungsbestimmend.

bereits in die Richtung, die King später mit *Misery* einschlägt, die sich aber auch ansatzweise in seinen anderen Büchern finden läßt: es ist ein Thriller.

1982 erschien der erste Teil von *The Dark Tower* – einer bis heute nicht abgeschlossenen Reihe. Diese entzieht sich fast völlig einer Kategorisierung. *The Dark Tower – The Gunslinger* (so der Titel des ersten Teils) beginnt wie eine Mischung aus Fantasy und Western, nach dem Motto: Merlin der Zauberer trifft auf John Wayne. Je weiter die Geschichte (mit den folgenden Teilen) voranschreitet, desto stärker etablieren sich ein Science-fiction- und ein Krimi-Element. Was fehlt ist Horror, sämtliche Spannung wird durch die ‚handelsüblichen‘ Mittel geschaffen, zum Beispiel die Leser über Zusammenhänge im Dunkeln zu lassen.

In vielen von Kings Büchern lassen sich gemeinsame Strömungen erkennen. So hatte er zwischen 1978 (*The Stand*) und 1980 (*Firestarter*) seine ‚regierungskritische‘ Phase.<sup>1</sup> Schwerpunkt seiner neueren Bücher (*Dolores Claiborne*, 1992, bis zum Sechsteiler *The Green Mile*, 1996)<sup>2</sup> ist das Altwerden. Ein Motiv, das sich in fast allen seinen Romanen (und vielen seiner Kurzgeschichten) finden läßt, ist die Kindheit. Besonders deutlich wird dies bei *The Talisman* und *It* (1986). Letzteres ist eine sehr einfühlsame Studie von Freud und Leid der Kindheit, dem Verlust, der durch das Vergessen beim Erwachsenwerden entsteht.

Setzt man – fälschlicherweise – Horror mit dem reinen Angstmachen gleich, dann ist King ein Horrorautor, selbst seine nicht-fantastischen Romane wie *Cujo* und *Misery* empfehlen sich nicht als Gute-Nacht-Lektüre. Dies wiederum erreicht er, indem er wie kaum ein zweiter uns seine Figuren nahebringt, sie zu unseren Freunden macht.

“Der Trick besteht darin, sich das Vertrauen des Lesers zu erschleichen. (...) Ich möchte Ihr Freund sein. Ich möchte zu Ihnen kommen, meinen Arm um Sie legen und sagen: ‚He, möchtest du etwas sehen? Es ist toll! Warte, bis du es siehst. Es wird dir wirklich gefallen.‘ Wenn ich dann ihr Interesse geweckt habe, führe ich die Leser die Straße entlang, um die Ecke und in die Nebengasse, wo etwas wirklich Schreckliches ist, und dort lasse ich sie bis sie *schreien!* Das macht Spaß.”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Nimmt man die Bachman-Bücher hinzu, so läßt sie sich bis zu *The Running Man* (1982) fortsetzen.

<sup>2</sup> Die sechs Teile erschienen monatlich, nach dem Vorbild der Dickensschen Fortsetzungsromane. Angeblich wußte King zu Ende eines Teils selbst noch nicht, wie die Geschichte weitergehen sollte.

<sup>3</sup> King anlässlich eines Vortrags in Billerica, Mass. In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, S. 17f. Hervorhebungen dort.

## b) King-Typisches

Kings Stil ist geprägt von Realitätsnähe, sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene. Er benutzt reelle Produkte (*Wick Vaporub*, bestimmte Biersorten wie *Coors* usw.), um einerseits die Umgebung seiner Figuren real erscheinen zu lassen, andererseits trägt die Verwendung einer bestimmten Marke beziehungsweise eines Gegenstands aus dem ‚wahren Leben‘ oft mehr zur Charakterisierung einer Figur bei als ellenlange Absätze.<sup>1</sup> Wie King anmerkt, habe bereits Henry James um die Jahrhundertwende gesagt, eine gute Geistergeschichte müsse „an hundert verschiedenen Stellen mit den gewöhnlichen Dingen des Lebens verbunden sein.“<sup>2</sup>

Diese Vorliebe für reelle Artikel kann, wie Kings früherer deutscher ‚Hausübersetzer‘ Norbert Stresau anmerkt, einerseits die Übersetzer an den Rand des Nervenzusammenbruchs treiben, andererseits zieht sie bei einer Verfilmung unter Umständen rechtliche oder finanzielle Probleme nach sich.<sup>3</sup>

Gleiches gilt auch für seine Nähe zu Film und Fernsehen. Kaum ein Buch, in dem nicht eine alte Serie oder ein alter Kinofilm erwähnt würde. Dabei ist sich King deutlich seines Publikums bewußt:

“Tatsache ist aber, ich schreibe für eine Generation, die unter dem Einfluß der Ikonen populärer amerikanischer Kultur aufgewachsen ist, von Hollywood zu McDonalds, und es wäre lächerlich, so zu tun, als würden diese Menschen den ganzen Tag herum sitzen und über Proust nachdenken.”<sup>4</sup>

Aber King stützt sich nicht nur auf die ‚echte‘ Realität, er kann inzwischen – ähnlich wie einst J. R. R. Tolkien – auf einen Fundus eigener, virtueller Realität zurückgreifen. Den größten Themenzyklus stellen dabei seine Geschichten um die fiktive Stadt Castle Rock, Maine, und ihre Bewohner dar. Nicht weniger als sechs Romane sind dort angesiedelt und in jedem werden Anekdoten aus der Vergangenheit (will heißen: aus vorherigen Büchern) angebracht. So erfahren wir zum Beispiel in *Needful Things* (1991), daß die Ereignisse in *The Dark Half* (1989) der Hauptfigur derartig zugesetzt haben, daß seine Frau ihn verlassen hat und er zum Alkoholiker wurde.

---

<sup>1</sup> Norbert Stresau benutzt dafür den treffenden Ausdruck der „literarischen Stenographie“. Vgl. Körber (Hg.) 1989, S. 523.

<sup>2</sup> King im Interview mit Eric Norden, *Playboy* 1983. In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, S. 95.

<sup>3</sup> Vgl. Körber (Hg.) 1989, S. 522f.

<sup>4</sup> King im Interview mit Eric Norden, *Playboy* 1983. In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, S. 95. Fehler dort.

Im Grunde genommen handelt King induktiv. Indem er zu einem Zeitpunkt ‚bewiesen‘ hat, daß die Figuren real sind, kann er zu einem späteren darauf zurückgreifen, um an dieser Stelle eine fiktive Realität zu etablieren. Wichtig ist dabei sein Augenmerk auf die ‚Wahrhaftigkeit‘ der Figuren. Die Geschichte ist meist fantastisch/irreal, um so wichtiger ist es dann für den Leser, reale Charaktere agieren zu sehen: „Die Leser haben keine Angst vor Monstern, sie haben Angst um Menschen.“<sup>1</sup>

Auf Stil im Sinne blumiger Metaphern legt King wenig Wert (dieser sei wie verchromte Zierleisten an einem Auto),<sup>2</sup> er stellt die totale Zugänglichkeit für den Leser darüber. Der offensichtlichste Weg hierher führt über die Sprache, als der Schnittstelle zwischen Autor und Leser. Ben P. Indick faßt zusammen: „Der Stil ist dicht und idiosynkratisch, mit Obszönitäten gewürzt, die der gesprochenen Sprache angemessener sind als der gedruckten, aber stets getreu den Figuren.“<sup>3</sup> Es sind keine Romanhelden, die dort sprechen, es sind reale Menschen, um die man bange kann.

Und wie reale Menschen haben auch Kings Figuren zu dem Zeitpunkt, zu dem wir sie kennenlernen, eine Vergangenheit. Zu ihrer Charakterisierung erzählt er Episoden aus ihrem ‚Leben‘. Diese Abschweifungen, die mit der Geschichte oft kaum in einem direkten Zusammenhang zu stehen scheinen, können durchaus mehrere Seiten in Anspruch nehmen: „Also sage ich mir, he, die Leute wollen wissen, wie es weitergeht, sie wollen nicht hören, wie du über diese oder jene Person schwafelst. Aber ich finde, selbst der Bösewicht hat das Recht, seine Seite der Geschichte zu erzählen.“<sup>4</sup> Somit gibt es bei den agierenden Personen bis auf ganz wenige Ausnahmen keine Absoluta. Niemand ist völlig böse oder völlig gut, das Schwarz/Weiß vermischt sich, wie es Charles L. Grant nennt, zu einer „Grauen Arena“.<sup>5</sup>

Zum Aufbau der Geschichten ist zu sagen, daß King stets mehrere Handlungsstränge entwickelt und diese wie in einer Fernsehserie an spannenden Momenten abbricht und zu einem anderen Strang abbiegt. Tatsächlich scheint er sich weniger Gedanken um den *Aufbau* eines Buchs als um die *Montage* eines Films zu machen.

---

<sup>1</sup> King im Interview mit Paul Janeckzko, *English Journal*, Februar 1980. In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, S. 135.

<sup>2</sup> Vgl. Underwood/Miller (Hg.) 1990, S. 160.

<sup>3</sup> In: Körber (Hg.) 1989, S. 319.

<sup>4</sup> King im Interview mit Joyce Lynch Dewes Moore, *Mystery Magazine*, März 1981. In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, S. 127.

<sup>5</sup> Vgl. Körber (Hg.) 1989. S. 327–332.

“Filmsehende Leser haben in den Romanen des 19. Jahrhunderts ‚filmische Schreibweisen‘ bei Flaubert, Zola, Fontane u. a. entdeckt; Autoren, die auch ins Kino gegangen sind, haben angefangen, ihre filmischen Wahrnehmungen in ihre literarische Schreibweise einfließen zu lassen und schließlich auch für den Film geschrieben.”<sup>1</sup>

Dies läßt sich in allen Punkten auch auf Stephen King beziehen. Insofern verwundert es stark, daß so viele seiner ‚verfilmten Bücher‘ beim Publikum auf Ablehnung stießen – schließlich sollte man meinen, eine ‚filmische‘ Schreibweise würde die Verfilmung vereinfachen. Auf welche Schwierigkeiten diese Filme jedoch treffen, wird der analytische Teil zeigen.

---

<sup>1</sup> Paech 1988, S. VIII.

## II Vorbereitender Teil

### 1 Merkmale von Fernseh- und Kinofilmen

#### 1.1 Merkmale und Anforderungen wirtschaftlicher Art

*“Filmindustrie ist Hollywood. Dort wurde sie zwar nicht erfunden, aber dort wurde sie zum erstmalig konsequent betrieben, schnörkellos und ohne falsche Scham. Nicht Kunstproduktion, sondern Geldakkumulation war das oberste Gebot. Und so ist es noch heute.”<sup>1</sup>*

Eine Literaturverfilmung ist mehr als ‚nur‘ die Adaption eines Buchs – das Endergebnis ist tatsächlich ein *Endprodukt*, das für sich allein Bestand haben muß. Im Fall eines Films bedeutet das vor allem, daß er Geld einspielen soll, ein wichtiger Aspekt, der in der literaturwissenschaftlich geprägten Debatte über Literaturverfilmungen gerne übersehen wird.

Um diesem Gesichtspunkt genüge zu tun, soll an dieser Stelle kurz die wirtschaftliche Bedeutung von Filmen aufgezeigt werden. Was das Fernsehen betrifft, so beziehe ich mich hierbei auf Deutschland. Dieses möglicherweise recht gewagt anmutende Vorgehen hat jedoch seine Berechtigung. Zum einen werden die Beispiele plastischer, zum anderen sind die Situationen in den USA, wo die später zu analysierenden Filme produziert wurden, und in Deutschland mittlerweile durchaus vergleichbar. Denn einzig der größere staatliche Einfluß (bezüglich der Werbung usw.)<sup>2</sup> und die Tatsache, daß hierzulande die Öffentlich-Rechtlichen noch nicht zur Bedeutungslosigkeit verkümmert sind, machen die Unterschiede aus.<sup>3</sup>

Dieses Vorgehen ist daher gerechtfertigt, da es der Argumentation dient: Film und Fernsehen sind Industrien, die sich nicht mit warmer Luft finanzieren können.

---

<sup>1</sup> Schröder 1995, S. 7.

<sup>2</sup> Vgl. *Internationales Handbuch für Hörfunk und Fernsehen*, 1996, S. 122.

<sup>3</sup> Das öffentliche Fernsehen der USA, PBS, produziert keine eigenen Programme. Vgl. *Internationales Handbuch für Hörfunk und Fernsehen*, 1996, S. 123. Wegen ihrer Sonderstellung werde ich im folgenden deshalb die Öffentlich-Rechtlichen weitgehend außen vor lassen.

## a) Fernsehen

Bekanntlich wird das duale Rundfunksystem in Deutschland über Gebühren (bei den öffentlich-rechtlichen Anstalten) und über Werbekunden (private und öffentlich-rechtliche Sender) finanziert. Insbesondere die Privaten als reine Wirtschaftsunternehmen liefern sich dabei einem Quotenkampf aus, denn je besser die Einschaltquoten, desto höher ist der Preis für eine Werbeminute. Das Bemühen der privaten Sender wird also sein, ein für das Publikum möglichst attraktives Programm bereitzustellen.<sup>1</sup> Um es mit Wilhelm von Sternburg zu sagen: “Wer ein Programm nur als Ware sehen kann und vielleicht auch muß, der wird schlichtweg andere Kriterien bei seinen Programmentscheidungen anlegen.”<sup>2</sup>

Gleichzeitig steigt nach Drösser die Anzahl gesendeter Werbespots stetig: waren es zu Beginn des dualen Rundfunks 1986 noch 162.000, so hatte sich die Zahl fünf Jahre später schon mehr als verdoppelt, 1994 war sie auf 1.113.000 gestiegen. Statt hoher Preise macht die schlichte Masse eine Finanzierung der Privaten möglich. So kann bei RTL nachts ein 30sekündiger Spot schon für 400 DM plaziert werden – bei Straßenfegern wie “Traumhochzeit” steigt der Preis freilich auf bis zu 90.000 DM.<sup>3</sup>

Die für Werbung zur Verfügung stehende Zeit ist allerdings begrenzt. Bei den Öffentlich-Rechtlichen darf lediglich Werk- und samstags bis 20.00 Uhr für insgesamt 20 Minuten lang geworben werden, die Prime Time, zu der die Preise am höchsten sind, ist also werbefrei.<sup>4</sup> Die Privaten hingegen werben rund um die Uhr, bis zu 20% der Sendezeit können sie für Werbung freistellen. Laut einer Entscheidung des Stuttgarter Landgerichts ist allerdings bei Filmen unter 90 Minuten nur eine Pause erlaubt und die Werbeblöcke selbst zählen nicht zur Sendezeit.<sup>5</sup> Die für die Zuschauer unangenehme Folge ist,

---

<sup>1</sup> Genaugenommen ist natürlich das Verhältnis Kosten/Einnahmen ausschlaggebend, das aber sehr stark durch die Quote bestimmt wird.

<sup>2</sup> von Sternburg 1995, S. 21.

<sup>3</sup> Vgl. Drösser 1995, S. 82f.

<sup>4</sup> Vgl. *Internationales Handbuch für Hörfunk und Fernsehen*, 1996, S. 96. Wegen dieser unattraktiven Zeiten sind die Werbeflächen der Öffentlich-Rechtlichen nicht ausgebucht. Das ZDF hat daher 1993 mit Mindereinnahmen von 160 Mio. DM gegenüber dem Vorjahr gerechnet. Vgl. Schanze (Hg.) 1996, S. 106. Gleichwohl ist die Akzeptanz der Öffentlich-Rechtlichen hoch: “Nicht weniger als zwei Drittel der Bevölkerung erwarten von ARD und ZDF, daß sie sich durch Programme hervortun, die die kommerziellen Anbieter aufgrund der Werbefinanzierung nicht oder so nicht anbieten.” Nowotny in: von Sternburg 1995, S. 27.

<sup>5</sup> In dem Rechtsstreit hatte die ARD den Privatsender Pro 7 verklagt, der nun in die nächste Instanz gehen will. Vgl. *TV Spielfilm* 24/96, S. 35.

daß insbesondere erfolgreiche Spielfilme (die also hohe Quoten erzielen) nach der Werbung meist zurückgespult werden, damit die Sendezeit insgesamt steigt und am Ende doch noch eine Werbeminute mehr herauspringt.

Werbung hat indirekt durchaus Einfluß auf das Programm – eine Tatsache, die der Rundfunkstaatsvertrag bei Einführung des dualen Systems eigentlich hatte ausschließen wollen. Die Werbewirtschaft bezieht gesicherte Daten über Einschaltquoten natürlich erst nach einer Sendung. Die Wahrscheinlichkeit ist aber hoch, daß bei einer späteren Sendung desselben Profils (Sendezeit, Inhalt, Form) zumindest ähnliche Quoten erreicht werden. Die Folge ist eine Homogenisierung des Programms durch die Sender, die ja ihre Werbeflächen möglichst gut verkaufen möchten und ihr Angebot deshalb quotengerecht gestalten.<sup>1</sup>

Wie wichtig Werbekunden für die Unternehmensfinanzierung geworden sind, soll ein Beispiel zeigen. Im Fernsehen ist Schleichwerbung laut Paragraph 6 des Rundfunkstaatsvertrags verboten – im Gegensatz zum Kinofilm, wo dann auch der weniger negativ konnotierte Begriff *product-placement* verwendet wird. Trotz drohender (Geld-)Strafe hat jedoch der Sender RTL in seiner Serie “Drei zum Verlieben” am 6.11.1994 die Werbefigur des Versicherungsvertreters Herr Kaiser von der Hamburg-Mannheimer in die Folge eingebunden.

Dreimal taucht dieser auf, und ohne je die Gesellschaft explizit zu nennen, wird dieser Zusammenhang doch unmißverständlich klar. Insbesondere seine Antwort auf die Frage, was er denn so mache, “Ja, was man so macht: Urlaub, wandern, schwimmen. Na ja, eben „Mehr vom Leben“”, ist nicht nur ein augenzwinkernder Scherz.<sup>2</sup> Laut Drösser wird der Umsatz durch Schleichwerbung inzwischen auf 250 Mio. DM geschätzt.<sup>3</sup>

## b) Kinofilm

Kino- und Fernsehproduktionsfirmen gemein ist, daß beide die langfristige Existenzsicherung und das Wachstum des Unternehmens zum Ziel haben. Insofern spricht Eggers zumindest in Hinblick auf die Major Studios in Hollywood auch nicht mehr von Projekt-, sondern von Unternehmensfinan-

---

<sup>1</sup> Hickethier spricht in Anlehnung an den Hörfunk von Formatierung. Vgl. Hickethier 1996, S. 202.

<sup>2</sup> Der Slogen der Versicherung lautet: “Hamburg-Mannheimer: Mehr vom Leben.”

<sup>3</sup> Vgl. Drösser 1995, S. 84f.

zierung, die von vornherein auf eine Produktion von Filmstaffeln ausgerichtet sein muß und deren Grundlage Aktien, Anleihen und Bankkredite in dreistelliger (Dollar-)Millionenhöhe sind.<sup>1</sup> Durch die Begrifflichkeit zeichnet sich bereits ab, daß ein Großteil der Filme sich nicht selbst finanziert, sondern ein Kassenschlager die Produktion mehrerer ‚kleiner‘ Filme möglich macht. Somit geraten aber, ebenso wie die Programmgestalter der Fernsehanstalten, die großen Studios scheinbar in den Zwang einer Homogenisierung ihres Angebots – unter dem Motto “*never change a winning team.*” Eine Entwicklung, die sich in Hollywood leicht an den ewigen Remakes (z. B. *The Nutty Professor*), Sequels (z. B. *Alien 1–4*) und Plagiaten (z. B. von *Jaws*) ablesen läßt.<sup>2</sup>

Welche wirtschaftlichen Dimensionen das Industrieunternehmen ‚Film‘ angenommen hat, zeigt sich nicht nur in den Produktionskosten, die ‚Schallmauer‘ von 150 Mio. \$ für einen einzigen Film ist längst gefallen, sondern auch in den zum Teil recht abenteuerlich anmutenden Finanzierungsmöglichkeiten eines Films. Beim sogenannten *debt-equity-deal* wird beispielsweise die Staatsverschuldung eines Landes zur Finanzierung ausländischer Filme herangezogen. Eggers entwirft folgendes Beispiel. Eine Schuldverschreibung von Mexiko ist nur noch 42% ihres ursprünglichen Betrags wert, da das Land nicht in der Lage ist, seinen Zahlungsverpflichtungen nachzukommen. Ein Filmunternehmen kauft nun einer Bank mexikanische Schuldverschreibungen für 4,2 Mio. \$ ab, die ursprünglich also den Wert von 10 Mio. \$ hatten. Das Unternehmen gründet in Mexiko eine Tochtergesellschaft, der wiederum die mexikanische Regierung, die ja immer noch über 5,8 Mio. \$ verschuldet ist, Anteile an mexikanischen Firmen (zum Beispiel in Form von Aktien) in Landeswährung überträgt. Der Vorteil für die Regierung ist, daß sie ihre Schulden in der eigenen Währung begleichen kann, der Vorteil für das Filmunternehmen, daß es 5,8 Mio. \$ gleichermaßen ‚geschenkt‘ bekommt.<sup>3</sup>

Heute sind, zumindest in Hinblick auf die Major Studios, aus den reinen Filmunternehmen Konzerne mit unterschiedlichen Betätigungsfeldern geworden. So betreibt der Disney-Konzern nicht nur ein Medienimperium, bestehend aus mehreren Filmstudios, dem Pay-TV-Sender Disney-Channel,

---

<sup>1</sup> Vgl. Eggers 1995, S. 86.

<sup>2</sup> Vgl. Schröder 1995, S. 81. *Alien 4* ist derzeit (März 1997) noch in Produktion, soll aber 1997 noch in die Kinos kommen.

<sup>3</sup> Vgl. Eggers 1995, S. 75f.

Capital Cities/ABC (acht TV- und 21 Radiosender, sieben Tageszeitungen, 21 Wochenzeitungen und 61 Fachzeitschriften), sondern gleichzeitig mehrere Vergnügungsparks, Hotels, Disney-Stores (Merchandising-Artikel) und die Childcraft-Kette (Möbel und Bildungsspielzeug).<sup>1</sup> Darüber hinaus werden an der Börse Obligationen des Unternehmens gehandelt.<sup>2</sup>

Doch auch ein Blick auf die Geschichte des Films zeigt, daß Financiers sehr schnell das Potential des Kinos als Industrie erkannt hatten. Bereits im Jahr 1919 fand eine Beteiligung der Bank Kuhn, Loeb & Co. beim Aufbau einer Kinokette von Adolph Zukor statt.<sup>3</sup> Die deutsche UFA wurde 1917 auf Veranlassung von Reichsregierung, Banken und Schwerindustrie gegründet – daß dabei alleinig propagandistische Motive ausschlaggebend waren, läßt sich ausschließen.

Film ist eine Ware, mit der gehandelt wird. Die vorrangige Anforderung an ihn ist demnach Profit. Doch nicht nur die ökonomischen Aspekte müssen bei einer Analyse von Filmen berücksichtigt werden, auch stellt das jeweilige Medium unterschiedliche Ansprüche an die Dramaturgie – dies wird ebenfalls in der Theorie zu Literaturverfilmungen außer Acht gelassen.

## 1.2 Merkmale und Anforderungen dramaturgischer Art

*“(si une analyse scientifique de la bêtise était possible, toute la TV s’effondrerait)”<sup>4</sup>*

### a) Fernsehen

Insbesondere die Finanzierung über Werbung stellt bestimmte Anforderungen an die Dramaturgie einer Fernsehsendung. Die Handlung muß auf die häufigen Unterbrechungen durch Werbespots abgestimmt werden, die Zuschauer müssen zu Beginn der Werbung so sehr von der Handlung gefesselt sein, daß sie die Pause ‚überstehen‘. Umgesetzt wird dies meist

---

<sup>1</sup> Vgl. Hoppe 1996, S. 19–44.

<sup>2</sup> Vgl. Eggers 1995, S. 51.

<sup>3</sup> Vgl. Schröder 1995, S. 12.

<sup>4</sup> “(wäre eine wissenschaftliche Analyse der Dummheit möglich, fiel das gesamte Fernsehen in sich zusammen)”, ist das einzige, was der Literaturwissenschaftler Roland Barthes in seiner Autobiographie zum Thema ‚Fernsehen‘ zu sagen hat. Zitiert nach: Schanze 1996, S. 19. Übers. Tim Langer (TL).

dadurch, daß vor der Unterbrechung eine Spannung aufgebaut, der zu erwartende Höhepunkt aber erst danach erreicht wird. Eine weitere Variante ist die Unterbrechung genau auf dem Höhepunkt. Die Drehbuchautoren müssen sich auf diesen Umstand einstellen und

- Die Dramaturgie daraufhin abstimmen, also ‚Mini-Cliffhanger‘ einbauen.<sup>1</sup>
- Die Dialoge so anlegen, daß nach der Werbung das Geschehen noch einmal zusammengefaßt wird oder zumindest sofort erkennbar ist.

Letzteres dient dazu, die Zuschauer schnell wieder in die Handlung hineinzusetzen.

Ebenso hat – in einem größeren Rahmen – die Aufteilung in (Mini-)Serien Einfluß auf die Dramaturgie, hier gelten ähnliche ‚Gesetze‘ wie bei Werbeunterbrechungen. Da die zusammenhängende Handlung auf mehrere Folgen verteilt ist, muß zum Ende einer Folge das Interesse für den weiteren Verlauf der Geschichte hochgehalten werden. Meist wird am Ende einer Folge ein Höhepunkt eingebaut, der aber offen läßt, wie sich das Geschehen weiterhin entwickeln wird.<sup>2</sup> In Deutschland läßt sich dies wöchentlich in der *Lindenstraße* miterleben.

Gerade in Zusammenhang mit fantastischen Filmen spielt der Gewaltaspekt eine Rolle. Nachdem den Privatsendern in Deutschland vorgeworfen worden war, Sex-and-Crime-Sender zu sein,<sup>3</sup> wurde 1994 die ‚Freiwillige Selbstkontrolle Fernsehen‘ ins Leben gerufen. Nach deren Statuten gelten Sendungen als unzulässig, die „extreme Gewalt in ihren physischen, psychischen und sozialen Erscheinungsformen als allgemeingültiges und probates Handlungskonzept darstellen oder auf andere Weise Gewalt verherrlichen oder verharmlosen.“<sup>4</sup> In der Praxis bedeutet dies jedoch lediglich, daß der Akt extremer Gewalt nicht explizit gezeigt, sondern ‚verdeckt‘ in die Handlung eingebaut wird, die Konsequenzen ausgespart bleiben. So wurde in der RTL-Sendung *Der Clown*<sup>5</sup> munter mit Handgranaten um sich geworfen, mit

---

<sup>1</sup> Vgl. Field 1993, S. 90. Unter Cliffhanger wird ein dramaturgischer Kniff verstanden, der zu Ende einer Serienfolge eine Spannung aufbaut, die erst in der nächsten Folge aufgelöst wird, und der somit einen Einschaltgrund für das nächste Mal liefert.

<sup>2</sup> Außer bei Soap Operas wird bei ‚normalen‘ Serien der Handlungsbogen eher selten über mehrere Folgen weitergeführt.

<sup>3</sup> Vgl. Glogauer 1994, S. 89.

<sup>4</sup> Zitiert nach Drösser 1995, S. 100. Das US-amerikanische Pendant zu den Statuten der FSF sind die *Network Standard and Practices Guidelines*. Sie verbieten es z. B., Tote mit geöffneten Augen zu zeigen, Kinder einer direkten Bedrohung auszusetzen oder Gewalt offen darzustellen. Vgl. Kasprzak 1996, S. 25 und S. 244; Collings 1991, S. 70.

<sup>5</sup> Gesendet am 3.11.1996 um 20.15 Uhr.

Maschinen- und Schnellfeuergewehren herumgeballert, nur die konkreten Folgen dieser durchaus extremen Gewaltakte – zerfetzende Körper, herausquillende Gedärme – blieben den Zuschauern erspart. Eine übliche Vorgehensweise, die sich seit jeher auch bei den Öffentlich-Rechtlichen findet.

Auswirkungen auf die *Mise en Scène*<sup>1</sup> und damit zumindest indirekt auf die Dramaturgie hat auch die Rezeptionssituation beim Fernsehen. Gigantische Weitaufnahmen in ‚Panavision und Technicolor‘ verblassen auf einem Bildschirm mit 30 Zentimetern Bildschirmdiagonale zur Bedeutungslosigkeit, auch wenn dieser Aspekt in Zukunft mit immer größer werdenden Fernsehapparaten, HDTV, 16:9-Format und Dolby-Surround für den Heimbereich in den Hintergrund rücken wird. Dennoch muß das Drehbuch von vornherein stark auf Dialoge ausgerichtet sein, es muß erzählen, anstatt zu zeigen. Dazu Dieter Meichsner, der das deutsche Fernsehen wesentlich mitgeprägt hat, in einem Interview mit Anja Weller:

“Je kleiner das Bildformat, um so wichtiger ist paradoxerweise die Sprache. Ich wiederhole meine kühne Behauptung: Das Fernsehen richtet sich an den Kopf, die Kinoleinwand an den Bauch. Sie brauchen im Fernsehen nicht nur die kommentierende Ergänzung durch die Sprache, sondern Sie brauchen die Sprache als unerlässliches Element, das braucht das Kino nicht.”<sup>2</sup>

## b) Kinofilm

Daß mit Bildern allein die Wirkung von Filmen nicht in vollem Umfang ausgereizt wird, haben schon ihre ‚Urväter‘ erkannt – anfangs noch von mehr oder minder improvisierter Live-Musik begleitet, wurden Kinofilme in der Folgezeit durchaus abhängig vom Score.<sup>3</sup> Ohne diesen verpufft die berühmte Duschszene in *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) zwar nicht gerade im Nichts, der Schrecken beim reinen Zuschauen wird aber stark reduziert. Die geringe Berücksichtigung der Musik führen de la Motte/Emons darauf zurück, daß die so erzeugte Emotion dem Geschehen zugehörig, nicht aber als eigen-

---

<sup>1</sup> Vgl. Monaco 1995, S. 564.

<sup>2</sup> In: Schanze (Hg.) 1996, S. 336f.

<sup>3</sup> Es gibt unterschiedliche Bezeichnungen für Filmmusik. Oft wird sie auch als Soundtrack bezeichnet, was aber für Verwirrung sorgt, da die Tonspur ebenfalls Sound-Track genannt wird (allerdings eben in anderer Schreibweise). Allmählich beginnt sich deshalb die Bezeichnung ‚Score‘ für Musik durchzusetzen.

ständiges Objekt der Wahrnehmung erscheint. Musik sei besonders wirksam, wenn sie ‚nicht gehört‘ werde.<sup>1</sup> Dabei ‚schreit‘ die Vielseitigkeit von Musik geradezu nach einer Verwendung im Film. Sie kann beruhigen oder erschrecken, kann zu einem Höhepunkt ansteigen, wieder abfallen oder einfach nur ‚dasein‘, beispielsweise als Überleitung. Hinzu kommen die unterschiedlichen Wirkungen unterschiedlicher Orchestration, unterschiedlicher Instrumentation, unterschiedlicher Stilformen...

Desgleichen ist der Stellenwert der Tonspur von großer Bedeutung. Kein Action-Film, in dem es nicht ‚ordentlich‘ rummt und kracht.<sup>2</sup> Oft genug müssen Musik und Sound-Track dann aber ausbügeln, was Drehbuch, Mise en Scène und Montage nicht zu erreichen vermochten. Während sich das Fernsehen sehr stark auf Sprache beschränken muß, hat der Kinofilm die größeren darstellerischen Möglichkeiten, von denen der Sound-Track einen wichtigen Teil ausmacht. Eine akustische Orgie à la *Twister* (Jan de Bont, 1996) würde im Fernsehen allerdings zum sprichwörtlichen ‚Sturm im Wasserglas‘ schrumpfen. Nicht umsonst schreibt daher Monaco: „Der Ton trägt den Film, die Bilder werden von ihm beherrscht.“<sup>3</sup>

Zunächst nicht offensichtlich, birgt auch das Thema ‚Gewaltdarstellung‘ Probleme in sich. Einerseits zieht extreme Gewalt bei der Kinoauswertung unter Umständen ein Rating (Altersbeschränkung) nach sich. In den USA sind Horrorfilme seit den fünfziger Jahren sehr stark an ein Teenager-Publikum (und jünger) gebunden, eine Altersbeschränkung ab 17 Jahren könnte erhebliche Einbußen bedeuten. Die Drehbuchautoren werden also bemüht sein, sich mit entsprechenden Darstellungen zurückzuhalten, wollen sie nicht einen Film für ein begrenztes Genrepublikum schaffen. Zudem erschwert ein Rating eine spätere Fernsehauswertung, denn Filme ab 16 Jahren dürfen beispielsweise in Deutschland erst nach 22.00 Uhr gesendet werden (ab 18 Jahre zusätzlich nur gekürzt), also zu einer eher unattraktiven Zeit. Die Einnahmen aus der Fernsehverwertung sind aber Größen, die bereits im voraus bei der Produktion eines Films miteinberechnet werden.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Hicketier 1996, S. 95.

<sup>2</sup> Und sieht man sich die Blockbuster der vergangenen Jahre an, so zeigt sich, daß diese fast ausschließlich action-orientierte Filme sind. Vgl. Schröder 1995, S. 43.

<sup>3</sup> Monaco 1995, S. 216.

<sup>4</sup> Eggers beziffert den Anteil des Fernsehens am Gesamteinspielergebnis von Kinofilmen auf 21%. Vgl. Eggers 1995, S. 17.

Der große Nachteil des Kinos gegenüber dem Fernsehen ist seine weitgehende Abhängigkeit von zeitlichen Begrenzungen. Gerade bei Literaturverfilmungen ein nicht zu unterschätzender Aspekt:

“Parallel zum Roman eröffnet das Zeitbudget einer mehrteiligen Verfilmung sowohl die Möglichkeit der sukzessiven Entwicklung von Gestalten und Situationen als auch die Präsentation verschiedener Perspektiven innerhalb der Handlung.”<sup>1</sup>

Während für das Fernsehen Mehrteiler produziert werden können, ist den Kinobesuchern kaum zuzumuten, länger als zweieinhalb Stunden in ihren Sesseln zu verharren.<sup>2</sup> Dementsprechend muß das Drehbuch die Dramaturgie auf diese Einschränkung abstimmen und im Falle einer Literaturverfilmung unter Umständen in großem Maße Veränderungen vornehmen. Einerseits muß die Handlung auf Spielfilmlänge gebracht werden, andererseits müssen deswegen möglicherweise Schwer- und Höhepunkte verschoben und dem veränderten Plot angepaßt werden.

Wirtschaftliche und dramaturgische Bedingungen prägen einen Film maßgeblich. An diesen Faktoren ist die Industrie aktiv beteiligt (zum Beispiel durch Budgetierung). Keinen Einfluß hat sie jedoch mehr, wenn der Film erst einmal in den Kinos/im Fernsehen läuft. Dort aber fängt er eigentlich erst an, wenn er nämlich seinem Zweck zugeführt wird: der Rezeption.

### 1.3 Die unterschiedlichen Rezeptionssituationen

*“Literatur beschreibt eine Welt, Theater stellt sie dar, Film stellt sie vor, Multimedia stellt sie im Programm her: der Kreis schließt sich erneut.”*<sup>3</sup>

Was in dem einen Medium funktioniert, muß nicht auch im anderen dasselbe Resultat zeigen. Dies liegt sehr stark an den unterschiedlichen Rezeptionssituationen und Wirkungsweisen.

Kino- und oft auch Fernsehfilme sind Gemeinschaftserfahrungen. Selbst wenn man allein ins Kino geht, sitzen weitere Zuschauer um einen herum:

---

<sup>1</sup> Anja Weller in: Schanze (Hg.) 1996, S. 249.

<sup>2</sup> Der Regisseur Stewart Gordon lakonisch: “In letzter Zeit geht der Trend auch zu Filmen, die länger als zwei Stunden sind, das nervt einen auch, und meine Blase hält das nicht aus.” In: *Moviestar* Nr. 19, Juni 1996, S. 26.

<sup>3</sup> Schanze in: Schanze (Hg.) 1996, S. 84.

“Ein unheimlicher Film versammelt eine Menge Menschen, einen Mob, an einer Stelle. Das hat seine Vorteile, weil die Panik durchs Publikum läuft. Wenn es ein guter Film ist, springt die Angst von einem Zuschauer auf den nächsten über. Man kann nur deshalb schreien, weil alle anderen um einen herum schreien.”<sup>1</sup>

Das Kino reduziert die Umgebung auf das, was es zu rezipieren gilt, es ist dunkel und laut. Somit konzentriert es, in einem noch stärkeren Maße als das Fernsehen, die Sinne sehr stark auf die Leinwand und ‚entkoppelt‘ die Zuschauer von der Außenwelt. „Filme machen ihre Prämisse visuell. Sie zeigen statt zu erklären. Das wird zu einer ‚Friß oder stirb‘-Technik. Die Kamera sagt: ‚Sie sind hier, vor euren Augen. Seht ihr sie nicht? Glaubt ihr es nicht? Es ist doch alles so echt.“<sup>2</sup> Eine Tatsache, die auf der hohen Ikonizität von Film-Bildern beruht und der Fernseh-Berichterstattung eine so hohe Glaubwürdigkeit beschert.<sup>3</sup> Allerdings kann die so entstandene Atmosphäre auf wackeligen Beinen stehen. Stephen King führt als Beispiel einer zunichte gemachten Stimmung den Freund an, der sich während des Films zu einem beugt und fragt, ob man den Reißverschluß am Rücken des Monsters bemerkt habe.<sup>4</sup>

Filme sind unmittelbar an die Vorstellungen der Regie gekoppelt. Wir sind gezwungen, das zu sehen/zuhören, was der Regisseur uns sehen/hören läßt. Dies bedeutet wiederum hohe Anforderungen an die *Mise en Scène*, denn die Zuschauer sollen schließlich gewisse Elemente einer Szenerie sofort erfassen. Zudem wirken Filmbilder unmittelbar: “(...) the frame instantly, and at any given moment, provides information of at least visual complexity (sometimes increased by the input of aural and verbal signifiers) (...).”<sup>5</sup>

Das Lesen eines Buchs hingegen ist im Normalfall, also nicht wenn vorgelesen wird, eine ‚private‘ Erfahrung, es rezipiert nur ein einzelnes Individuum. Gelesen werden kann überall und jederzeit. Die Umgebung ist dabei meist eine bekannte – vermutlich wird der überwiegende Teil aller Romane vor dem Schlafengehen gelesen. Ein Aspekt, der das ‚Versinken‘ in ein Buch begünstigt.

---

<sup>1</sup> King im Interview mit M. Thomases und J. R. Tebbel, *High Times*, Januar 1981. In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, S. 355.

<sup>2</sup> Der Fantasy- und Science-fiction-Autor Fritz Leiber. In: Körber (Hg.) 1989, S. 509. Fehlendes Komma dort.

<sup>3</sup> Vgl. u. a. Hickethier 1996, S. 18.

<sup>4</sup> Vgl. Körber (Hg.) 1989, S. 29. Beim Fernsehen, wo die Zuschauer sehr viel weniger von der Außenwelt abgeschirmt sind, ist die Gefahr der Ablenkung – und sich somit nicht entfaltender Stimmung – noch weit größer.

<sup>5</sup> McFarlane 1996, S. 27.

Dies wiederum geschieht zwangsläufig, zum einen da es sich ja um eine Einzelerfahrung handelt, hauptsächlich aber, weil die ‚Bilder‘ (in Ermangelung eines treffenderen Ausdrucks) erst in den Köpfen der Leser entstehen: „Schließlich vermitteln Filme nur mit Tausenden von starren Fotos die Illusion von Bewegung. Die Phantasie dagegen fließt mit ihren eigenen Gezeiten.“<sup>1</sup> Diese Bilder sind nur bedingt an die Vorstellungskraft des Autors gekoppelt, der uns zwar grobe Anhaltspunkte gibt, wie wir uns ein Szenario vorzustellen haben, das wir uns aber eigenständig ausmalen müssen – oder dürfen: “(...) the verbal sign, with its low iconicity and high symbolic function, works conceptually, whereas the cinematic sign, with its high iconicity and uncertain symbolic function, works directly, sensuously, perceptually.”<sup>2</sup>

Diese unterschiedliche Art von medialer Wirkung darf bei der Analyse einer Literaturverfilmung nicht vergessen werden. Daß die Theorie in der Praxis allerdings meist anders aussieht, verdeutlicht das folgende Kapitel.

## 2 Zur Theorie von Literaturverfilmungen

### 2.1 Der Stand der Dinge

*“There are many kinds of relations which may exist between film and literature, and fidelity is only one – and rarely the most exciting.”*<sup>3</sup>

Seit die Wissenschaft vor etwa 60 Jahren begann,<sup>4</sup> sich theoretisch mit Literaturverfilmungen zu beschäftigen, ist eine unüberschaubare Menge an Veröffentlichungen zu diesem Thema erschienen. Einen auch nur annähernd umfassenden Überblick geben zu wollen erscheint aussichtslos.

Für die Beliebtheit der Materie lassen sich mehrere Gründe finden. Einer ist sicherlich, daß der Anteil von Literaturverfilmungen an der Gesamtheit aller Film- und Fernsehproduktionen sehr hoch ist. Nach Morris Beja waren seit der ersten ‚Oscar‘-Verleihung 1927/28 mehr als drei Viertel der Gewinner in

---

<sup>1</sup> King 1992, S. 11.

<sup>2</sup> McFarlane 1996, S. 27. Eine Ikonizität geht beim Buch allenfalls von der Typographie aus.

<sup>3</sup> McFarlane 1996, S. 11.

<sup>4</sup> Vgl. McFarlane 1996, S. 194. Die erste Literaturverfilmung ist laut Estermann Louis Jean Lumières *Faust* aus dem Jahr 1896. Vgl. Schneider 1981, S. 13.

der Kategorie ‚Bester Film‘ Literaturverfilmungen – und der Anteil an den größten Box-Office-Erfolgen aller Zeiten sei noch höher.<sup>1</sup> In Deutschland sind laut Zimmermann fast die Hälfte aller Großproduktionen für Kino und Fernsehen Literaturverfilmungen,<sup>2</sup> 1935 traf dies laut Eckert sogar auf 52,7% aller deutscher Tonfilme zu.<sup>3</sup> Und Schanze schätzt die Anzahl der im deutschen Fernsehen ausgestrahlten Verfilmungen nach literarischer Vorlage auf etwa 20.000 – die erste Sendung überhaupt in Deutschland war *Vorspiel auf dem Theater* nach Goethe.<sup>4</sup>

Dennoch, und das mag ein weiterer Grund für das anhaltende Interesse sein, gibt es bis heute keine einheitliche Methodik zur Analyse, geschweige denn zu einer Beurteilung von Literaturverfilmungen. Dies hat zum Ergebnis, daß die Debatte ungenau geführt wird, von Vorurteilen geprägt ist und zu einer Art ‚Glaubenskrieg‘ mutierte. Denn letztlich geht es hier um die Bewertung kreativer Prozesse und damit sehr schnell auch um den Bereich der eigenen Vorlieben.

Insofern verwundert es wenig, wenn Estermann schreibt, bei einer Verfilmung werde das literarische Werk “in jeder Weise ‚inkarniert‘, ‚verräumlicht‘.”<sup>5</sup> Seiner ungenauen Formulierung hält Schneider entgegen, nicht das literarische Werk, sondern das in ihm dargestellte Handlungsgeschehen werde inkarniert. “So wenig man aber das Handlungsgeschehen mit dem literarischen Werk identifizieren mag, so wenig kann man den Aspekt der Verräumlichung des Handlungsgeschehens mit der Literaturverfilmung als Ganzer identifizieren.”<sup>6</sup> Lediglich von den Maßstäben und Anforderungen der jeweils eigenen Disziplin auszugehen (im Beispiel Inkarnation und Verräumlichung) fördert sicherlich immer nur einen Teil der Faktoren zutage, die eine Literaturverfilmung bestimmen. Um so mehr ist es zu bedauern, daß es bis heute nicht zu einer interdisziplinären Methodik gekommen ist.<sup>7</sup>

Weitere Mängel lassen sich finden. So wird seitens der Literaturwissenschaft gerne das ‚Ergebnis Film‘ an der ‚Vorlage Roman‘ gemessen, ohne daß auf die Produktionsprozesse, die zu diesem Ergebnis geführt haben, Rücksicht genommen würde. Es heißt wirklich, Äpfel mit Birnen zu ver-

---

<sup>1</sup> Vgl. McFarlane 1996, S. 8.

<sup>2</sup> Vgl. Zimmermann in: Schanze (Hg.) 1996, S. 37.

<sup>3</sup> Vgl. Schneider 1981, S. 36.

<sup>4</sup> Vgl. Schanze in: Schanze (Hg.) 1996, S. 10.

<sup>5</sup> Estermann 1965. Zitiert nach: Schneider 1981, S. 53.

<sup>6</sup> Schneider 1981, S. 54.

<sup>7</sup> Schneider fordert dann auch in bezug auf ihre eigene Untersuchung eine Weiterführung durch Literatursoziologie, Publizistik und Medienwissenschaft. Vgl. Schneider 1981, S. 30.

gleichen, wenn Heinkel schreibt: „Niemals wird der Film im selben Maße wie die epische Literatur bewältigen, was sich mit den Worten ‚stille Freude‘, ‚inniger Schmerz‘ ausdrücken läßt.“<sup>1</sup> Aber niemals wird die epische Literatur bewältigen, unterschiedliche Arten zu lachen, zu weinen unmittelbar zu ‚zeigen‘, wie der Film es schafft. Eine Diskussion auf dieser Grundlage zu führen ist sinnlos. Und es ist in diesem Zusammenhang nicht von Belang, daß Heinkels Ausspruch nunmehr 40 Jahre zurückliegt, denn derart verglichen wird bis heute munter, obwohl mittlerweile klar sein sollte, daß beide Medien ihre besonderen Stärken und Schwächen haben. Es zwingt sich der Eindruck auf, hier würde befürchtet, der Film solle den Roman ersetzen.

Doch nicht nur die Literatur-, auch die Medienwissenschaften kränkeln bis heute an solchen Fehleinschätzungen. So hat Kracauers Annahme, solche Romane seien besonders für eine Verfilmung geeignet, die seiner Vorstellung von ‚filmisch‘ entsprächen, gerade in bezug auf Stephen King, einem sehr ‚visuellen‘ Romancier, keine Gültigkeit. Sie hat sich im Gegenteil als falsch herausgestellt:

“Die wesentlichen Züge der Handlung sowohl wie die Beschreibungen zeitgenössischer Milieus lassen sich leicht in die breite bildliche Kontinuität einweben; und vor allem erweisen sich die Szenen, die Gewalttätigkeit und tierisches Grauen schildern, als echtes Filmmaterial.”<sup>2</sup>

Was für Zola (auf den er sich hier bezog) noch gelten mag, hat sich bei King in fast allen Fällen als Trugschluß herausgestellt, nämlich dort, wo sich die Filmemacher auf eben die von Kracauer genannten Aspekte beschränkten.

Daß sich solche Fehltrübe sehr wohl vermeiden ließen, soll im folgenden gezeigt werden. Dazu ist es zunächst notwendig, den ‚Stand der Dinge‘ zu kennen und das theoretische Gerüst, auf dessen Grundlage das Thema ‚Literaturverfilmung‘ diskutiert wird.

---

<sup>1</sup> Zitiert nach: Schneider 1981, S. 27.

<sup>2</sup> Kracauer, 1973. Zitiert nach: Schneider 1981, S. 13.

## a) Modelle

Schanze führt vier verschiedene Grundmodelle von Literaturverfilmungen an, die sich in der Praxis möglicherweise überschneiden.<sup>1</sup>

1. Transposition: Der Film beschränkt sich darauf, ausgewählten Text einer Vorlage zu dialogisieren und die Perspektive durch Kameraposition und -einstellung, Schnitt und Montage festzulegen. Letzterer kommt nur geringe Bedeutung zu, das Produkt liegt mit der Aufnahme fest. Selektive Momente bestehen einzig in der Bestimmung der Perspektive und der Textauswahl. Die eingesetzten filmeigenen Mittel stehen im Hintergrund. Diese Art der Literaturverfilmung wurde besonders in den frühen Tagen des Fernsehens verwendet (Live-Sendungen).
2. Adaption: Aufbauend auf dem Transpositionskonzept wird der Montage-Aspekt stärker hervorgehoben, damit der Film wieder zu einem narrativen Element zurückkommt. Grundsatz ist trotz Einsatz filmeigener Mittel die Werktreue zur Vorlage. Maßgeblich entwickelt wurde das bis heute angewandte Modell von André Bazin zu Beginn der fünfziger Jahre.
3. Transformation: Voraussetzung ist die grundsätzliche Verschiedenheit der Zeichensysteme ‚Film‘ und ‚Text‘. Narration ist dementsprechend ausschließlich mit filmeigenen Mitteln zu erreichen. Die literarische Vorlage wird auf einen konzeptionellen Kern reduziert und daraus wiederum ein Film generiert. Der theoretische ‚Hintergedanke‘ ist hierbei, daß literarisches und filmisches Werk unterschiedliche, aber gleichberechtigte Bearbeitungen derselben stofflich-formalen Basis sind.<sup>2</sup> Dieses Konzept wurde in den siebziger und achtziger Jahren entwickelt, für den deutschsprachigen Raum insbesondere von Irmela Schneider. Sie versteht dann auch „Literaturverfilmung als Manifestation der Beziehung von Film und Literatur und zugleich als Transformation eines Textsystems von einem Zeichensystem in ein anderes.“<sup>3</sup>
4. Transfiguration: Hier wird völlig auf das Literarische der Vorlage verzichtet. Figuren des literarischen Kanons (z. B. Ödipus, Robin Hood usw.)

---

<sup>1</sup> Vgl. Schanze (Hg.) 1996, S. 86ff. Bei McFarlane findet sich ein ähnliches Modell. Vgl. McFarlane 1996, S. 10f. Wegen der feineren Unterteilung werde ich mich im Folgenden an die Bezeichnungen von Schanze halten.

<sup>2</sup> Hickethier führt diesen Gedanken als allgemeingültig für die Diskussion zu Literaturverfilmungen an, da somit der Vergleich von ‚Original‘ und ‚Verfilmung‘ entfällt, der zwangsläufig zugunsten des ersteren ausfallen müßte. Vgl. Hickethier 1996, S. 112f.

<sup>3</sup> Schneider 1981, S. 26.

werden aus ihrem konkreten Zusammenhang gelöst und sind als solche (fast) nicht mehr erkennbar. Auch hier wird ausnahmslos mit filmischen Mitteln gearbeitet, Filme dieser Art stellen den Grenzfall/Übergang zum ‚reinen‘ Film dar.

Somit wäre zwar ein theoretisches Kategorisierungssystem vorhanden, aber einer Analyse ist man nur einen Schritt nähergekommen. Denn schließlich muß nicht nur das ‚was wird getan‘ sondern auch das ‚wie und warum wird es getan‘ erfaßt werden.

## b) Analyse

Für die Analyse ist zunächst ein geeignetes Instrumentarium notwendig, welches wiederum je nach der ‚Schule‘ der Untersuchenden ausfällt. Anhänger des Adaptioniskonzepts werden – übertrieben vereinfacht gesagt – eher nach Romanzitaten suchen, Vertreter der Transformationstheorie sich mehr auf funktionale Aspekte von Roman und Film beschränken.

Da zumindest bei den Filmschaffenden die Frage, ob „der Literatur als Kunst oder dem Film als Kunst zu folgen sei“,<sup>1</sup> in den achtziger Jahren zugunsten des letzteren beantwortet, also der Transformation gegenüber der Adaption der Vorzug gegeben wurde, stelle ich im folgenden das Analysekonzept des australischen Literaturwissenschaftlers Brian McFarlane vor.<sup>2</sup>

Dieser befürwortet das Transformationsmodell zwar nicht explizit, räumt aber ein:

“Words like ‚tampering‘ and ‚interference‘, and even ‚violation‘, give the whole process an air of deeply sinister molestation, perhaps springing from the viewer’s thwarted expectations relating to both character and event. Such dissatisfactions resonate with a complex set of misapprehensions about the workings of narrative in the two media, about the irreducible differences between the two, and from a failure to distinguish what can from what cannot be transferred.”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Christina Kaschuba in: Schanze (Hg.) 1996, S. 192.

<sup>2</sup> Ich ziehe ihn an dieser Stelle anderen, beispielsweise Schneider vor, da sein Ansatz kein semiotisch-abstrahierender, sondern eher ein pragmatisch-analysierender ist und somit für den analytischen Teil dieser Arbeit brauchbarer scheint.

<sup>3</sup> McFarlane 1996, S. 12. Auf die Rolle des Zuschauers wird im zweiten Teil dieses Kapitels noch einzugehen sein.

Daß Narration so leicht zu formalisieren sei, führt er als möglichen Grund für das große Augenmerk auf den Anteil der Vorlage am Film an.<sup>1</sup> Mit dem Narrativen ist jedoch bei weitem nicht die Gesamtheit des Buchs erfaßt. Deshalb gilt es zu unterscheiden zwischen:

- Jenen Elementen der Vorlage, die übertragbar sind, da nicht an ein bestimmtes semiotisches System gebunden (also weitgehend Narration).
- Jenen Elementen, die komplizierte Adaptionvorgänge benötigen, da eng an ihr semiotisches System gebunden (also Enunziation).<sup>2</sup>

Ähnlich fordert auch Schneider, “daß die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Zeichensysteme, was ihre Funktion betrifft, die Basis sind, von der aus Literaturverfilmung untersucht werden soll.”<sup>3</sup> McFarlane folgert, daß zumindest in einer werkgetreuen Bearbeitung die narrative Basis des Romans übernommen, die anderen Elemente, die einer Übertragung widerstehen, aber für zu wichtig gehalten werden, um sie einfach wegzulassen, adaptiert werden müssen, um auf andere Art und Weise dieselbe Wirkung im Film zu erzielen.<sup>4</sup>

In seiner Systematik schlägt er vor, zunächst die Strukturen von Film und Vorlage herauszuarbeiten. Dies sind als Überblick die grundlegenden Ereignisse (*basic events*) und die Reihenfolge von Story und Plot. Grob gesagt bedeutet das zu beantworten, was wann warum passiert. Hier werden sich die größten Unterschiede zwischen Buch und Film zeigen.

In einem zweiten Schritt geht es um die verschiedenen narrativen Funktionen, die ja als prinzipiell übertragbar gelten. Zunächst die Kardinalfunktionen, die Roland Barthes als “die wahren Angelpunkte des Narrativen” bezeichnet.<sup>5</sup> Sie legen die insgesamte Bewegung des Narrativen fest, indem sie die weitere Entwicklung der Story vorgeben, sei es als eine neuentstandene Situation oder indem sie zu einer neuen Handlung (*action*) führen. Hier geht es um Konsequenzen. Des weiteren analysiert McFarlane die Charakterfunktionen und setzt die Ur-Charaktere, wie der ‚Bösewicht‘, der ‚Gute‘ usw., in Beziehung zueinander.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. McFarlane 1996, S. 22.

<sup>2</sup> Vgl. McFarlane 1996, S. 20. Leider kollidiert er in seinem Ausdruck ‚Adaption‘ mit Schanze. Ich werde mich trotz einer gewissen Unübersichtlichkeit an McFarlane halten. Ferner habe ich das englische *enunciation* eingedeutscht, bei Schneider findet sich die Bezeichnung ‚Deskription‘ – beides bezieht sich letztlich auf den Ausdruck, den Stil. Vgl. Schneider 1981, S. 53.

<sup>3</sup> Schneider 1981, S. 19.

<sup>4</sup> Vgl. McFarlane 1996, S. 21.

<sup>5</sup> Zitiert nach: McFarlane 1996, S. 47. Übers. TL.

<sup>6</sup> Er bezieht sich hier auf die von Propp geprägten Begriffe. Vgl. McFarlane 1996, S. 50.

Ging es bis hierhin um die relativ offensichtlichen Bestandteile von Vorlage und Verfilmung, geht er im folgenden auf Enunziation und Adaption im Sinne einer (notwendigen) Umarbeitung ein. Dies sind besondere erzählerische Aspekte (Tagebuchform usw.), Erzählhaltung (erste Person, auktorialer Erzähler usw.), aber auch Abstraktion/Symbolismus und Konkretisierung. Dient letztere zur Formung authentischer, greifbarer Charaktere, können erstere als ‚atmosphärische Verdichtung‘ derer Umwelt fungieren, beispielsweise zur Verdeutlichung der Moralvorstellungen einer bestimmten Zeit.<sup>1</sup>

In diesen Teil der Analyse fällt auch die Berücksichtigung der Codes, nämlich wo der Film visuelle Äquivalente zu an Sprache gebundene Effekte der Vorlage finden muß. McFarlane bezieht sich hier hauptsächlich auf Mise en Scène und Montage. Tatsächlich müssen ebenso die nicht-visuellen Aspekte wie Musik und Ton berücksichtigt werden.

Zusätzlich zu diesem recht formellen Vorgehen greift McFarlane in seinen Fallbeispielen jeweils wichtige Gesichtspunkte und Besonderheiten sowohl von Vorlage als auch der Verfilmung in einem *Special-Interest*-Kapitel auf.

### c) Die ‚Betroffenen‘

“Dieser Mist, daß die Bücher von Autoren verändert werden. Wenn man das nicht will, warum verkauft man dann überhaupt die verdammt Filmrechte? Ich liebe Filme.”<sup>2</sup> Die Beantwortung der Frage liefert Hans Wollschläger, der eine bessere Bezahlung der Schriftsteller fordert, damit diese nicht “resignieren und sich als gesicherte Angestellte an die Medien verkaufen.”<sup>3</sup> Freilich machte Stephen King seinen recht krassen Ausspruch lange vor der ‚Verfilmung‘ von *The Lawnmower Man* (Brett Leonard, 1992), bei der außer dem Titel von der Kurzgeschichte im wahrsten Sinne des Wortes gar nichts übrigblieb.

Die Kluft zwischen Adaption/Transformation läßt sich also nicht nur bei den Theoretikern finden, sondern auch bei den ‚Opfern‘, den Schriftstellern. Doch selbst hier sind die Forderungen und Meinungen höchst unterschiedlich. Brecht monierte, vom Kunstwerk bliebe bei einer Verfilmung nur noch

---

<sup>1</sup> Vgl. McFarlane 1996, S. 52.

<sup>2</sup> King im Interview mit M. Ketchum, P. Cardigan, L. Shiner, *Shayol* Sommer 1979, Nr. 3. In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, S. 203.

<sup>3</sup> Zitiert nach: Schanze (Hg.) 1996, S. 20.

“Melodramatisches”, “Atmosphäre”, “Renommée”, “savoir vivre”.<sup>1</sup> Thomas Mann allerdings antwortete 1955, befragt zum Verhältnis von Film und Literatur: “Natürlich ist es mir lieb, daß das Buch neben dem Film fortbesteht. Aber ich glaube nicht daran, daß ein guter Roman durch die Verfilmung notwendig in Grund und Boden verdorben werden muß.”<sup>2</sup> Er spricht damit einen wichtigen Aspekt an, der besonders von den Verfechtern der Werk-treue nicht berücksichtigt wird. Durch die Verfilmung verliert der Roman keineswegs seine Berechtigung, eher das Gegenteil ist der Fall. Das eine kann und soll nicht durch das andere ersetzt werden. So kann auch Hohmeyers Urteil zur Verfilmung von *Benoni und Rosa* (Per Bronken, 1975) als Hirngespinnst abgetan werden: “Jede mäkelnd vergleichende Drehbuch-kritik entfällt, und nach drei Film-Folgen haben sich wahrhaftig 370 Seiten Romanlektüre so gut wie erübrigt.”<sup>3</sup>

Die Unterschiede in den Forderungen setzen sich bei den Herangehens-weisen der Filmschaffenden fort. In Deutschland gab es für das Fernsehen der Siebziger und Achtziger entsprechend der beiden Modelle (Adaption/Transformation) zwei ‚Schulen‘. Der NDR unter Dieter Meichsner versuchte in seiner Reihe *Verfilmte Literatur. Große Erzähler reflektieren die Gesellschaft ihrer Zeit*, ‚authentisch‘ zu adaptieren. Das ZDF mit Heinz Ungureit betrachtete in seinen *Literaturverfilmungen im Fernsehspiel. Der Film zum Buch* dieses “als Angebot, als Steinbruch.”<sup>4</sup>

Für King, der bis zu einem gewissen Maß mit der Veränderung seiner Vor-lage leben kann, gibt es dringlichere Aspekte zu berücksichtigen als Werk-treue. So sagt er über Filmemacher:

“Ich glaube nicht, daß sie die Motivation begreifen. Sie wollen schöne Bilder; sie wollen keine Story. Als Stanley Kubrick *Barry Lyndon* machte, präsentierte er den Leuten einen Film, der eigent-lich ein Roman war. Er fiel an der Kinokasse durch, und er fiel bei den Kritikern durch, weil die Leute keinen Roman wollen. Sie wollen Filme.”<sup>5</sup>

Und er weist hier auf einen Punkt hin, der bisher noch nicht genannt wurde: was will das Publikum?

---

<sup>1</sup> In: Schanze (Hg.) 1996, S. 74.

<sup>2</sup> Zitiert nach: Schneider 1981, S. 1.

<sup>3</sup> J. Hohmeyer, *Der Spiegel* 51/1975, S. 121. Zitiert nach: Schanze (Hg.) 1996, S. 262.

<sup>4</sup> H. Knopp, zitiert nach: Schanze (Hg.) 1996, S. 297.

<sup>5</sup> King im Interview mit Paul Janeckzko, *English Journal*, Februar 1980. In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, S. 134.

## 2.2 Ein eigener Ansatz

“Nein, ich hatte eigentlich immer Vertrauen in die Intelligenz der Zuschauer.  
Man darf das Publikum nicht als dumm hinstellen.”<sup>1</sup>

Sicherlich ist es verständlich, wenn seitens der Literaturwissenschaft besonderes Augenmerk auf die Behandlung der Vorlage gelegt wird, doch Schanzes Aussage über einen Zuschauer, der sich nach dem Verlust der Aura mit einer Flut geschriebener Bilder nicht abfinden wolle,<sup>2</sup> gleichsam voraussetzend, das ‚verfilmte Wort‘ sei von einer Aura ausgeschlossen, die dem geschriebenen vorbehalten bliebe, läßt sich nicht halten. Christian Metz hingegen unterscheidet bereits bei den Grundvoraussetzungen – ein Film ist ein Film und kein Buch. So schreibt er: “The basic formula, which has never changed, is the one of that consists in making a large continuous unit that tells a story and calling it a ‚movie‘. ‚Going to the movies‘ is going to see this type of story.”<sup>3</sup>

Es ist für die Theorie, will sie von ihrem Adaption-versus-Transformation-Geplänkel wegkommen, von großer Bedeutung, sich über die Bedürfnisse und Erwartungen derjenigen, für die Roman und Verfilmung eigentlich gemacht wurden, im klaren zu sein: der Rezipienten. Wenn Schanze schreibt, der Mangel guter (sic!) Stoffe sei an einer Trivialproduktion in den Medien schuld,<sup>4</sup> dann läßt er eben diesen Aspekt unbeachtet.

Betrachtet man die Altersstruktur der deutschen Kinobesucher, so zeigt sich, daß 1993 die Gruppe der 20–29jährigen allein 47% ausmachte. Nimmt man die 14–19jährigen hinzu, ergeben sich insgesamt 71%.<sup>5</sup> Dieses Profil wiederum spiegelt sich in den Kinoerfolgen des Jahres wider:

1. *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993)
2. *Bodyguard* (Mick Jackson, 1992)
3. *Aladdin* (John Musker/Ron Clements, 1992)

---

<sup>1</sup> Regisseur Stewart Gordon im Interview mit Nicole Iskra. In: *Moviestar* Nr. 19, Juni ‘96. S. 26.

<sup>2</sup> Vgl. Schanze (Hg.) 1996, S. 81.

<sup>3</sup> Metz, 1974. Zitiert nach McFarlane 1996, S. 12.

<sup>4</sup> Vgl. Schanze (Hg.) 1996, S. 75.

<sup>5</sup> Vgl. Schröder 1995, S. 73. Das Verhältnis ist bis 1995 (letzte genannte Zahlen) in etwa gleichgeblieben. Vgl. *Cinema*, März 1997, S. 12.

4. *Hot Shots! Part Deux* (Jim Abrahams, 1993)

5. *Dennis the Menace* (Nick Castle, 1993)<sup>1</sup>

Also nicht die Stoffe sind ‚schuld‘ – diejenigen, für welche die Stoffe ausgewählt werden sind es. Und hier wird nur dem Prinzip des *panem et circenses* gefolgt.<sup>2</sup>

In den Fallbeispielen der Theoretiker fällt vor allem eines auf: es wird fast ausschließlich ‚Hochliteratur‘ behandelt. Dabei zeigt ein Blick auf die Blockbusterlisten, daß auch diese Betrachtungsweise offensichtlich an der Realität vorbeigeht. Erfolgreich sind nicht Verfilmungen nach ‚alten Meistern‘, sondern solche nach populären Autoren.<sup>3</sup> 1995 war die Verteilung der 20 bis dato erfolgreichsten Filme aller Zeiten wie folgt:

- Platz 1: *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993, nach Michael Crichton),
- Platz 6: *Interview with the Vampire* (Neil Jordan, 1994, nach Anne Rice),
- Platz 10: *The Firm* (Sidney Pollack, 1993, nach John Grisham),
- Platz 13: *Bram Stoker's Dracula* (Francis F. Coppola, 1992, nach Bram Stoker),
- Platz 18: *Robin Hood: Prince of Thieves* (Kevin Reynolds, 1991, nach Pen Densham).<sup>4</sup>

Die Entwicklung hatte Belá Balász bereits 1930 erkannt: „Doch schien es bisher ein allgemeines Gesetz zu sein, daß in der Kunst geistiger Wert und Popularität in umgekehrtem Verhältnis zueinander stehen. Für die Bildungsaristokratie galt ‚unverständlich‘ als ein Adelsprädikat.“<sup>5</sup> Bezeichnend ist an dieser Stelle auch, daß offenbar die Verfilmungen nach King, wohlgerneht einem der meistverkauften Autoren unserer Zeit, beim Publikum wenig Anklang finden.

Die Frage entsteht, ob Verfilmungen solcher populärliterarischen Vorlagen möglicherweise anderen Regeln folgen als die ‚hochliterarischer‘. Die Antwort ist eigentlich ein ‚Nein‘, denn prinzipiell gibt es keinen Grund,

---

<sup>1</sup> Vgl. Schröder 1995, S. 73f.

<sup>2</sup> Ich kann an dieser Stelle aus gegebenem Grund nicht auf die Debatte eingehen, ob das Publikum diese Filme wolle, weil es keine anderen bekommt (Stichwort: Verdummung), oder weil es sie tatsächlich sehen will. Ich bin mir der Diskussion aber bewußt.

<sup>3</sup> Eine Ausnahme stellt sicherlich das Marketing-Produkt *The Hunchback of Notre-Dame* (Kirk Wise, 1996) von Disney nach Victor Hugo dar.

<sup>4</sup> Vgl. Drösser 1995, S. 43. Auf den Plätzen 2/3 liegen *Batman's Return* und *Batman* (Tim Burton, 1992 und 89), die aber wegen der Comic-Vorlage eine Sonderstellung im Thema ‚Literaturverfilmung‘ einnehmen. Ebenso Platz 20: *Rambo: First Blood Part II* (George Pan Cosmatos, 1985, nach Figuren von David Morell).

<sup>5</sup> Zitiert nach: Schneider 1981, S. 9.

warum nicht Populärkultur mit derselben Sorgfalt bedacht werden sollte, was die Betrachtung von Narration und Enunziation betrifft. Aber die Ansätze der Filmschaffenden werden andere sein.

Man muß sich stets vor Augen halten, welchen Zweck diese Filme erfüllen: Sie sollen Geld einspielen, und zwar soviel wie möglich. Dazu müssen sich die Filmproduzenten über die Bedürfnisse des Publikums im klaren sein. Die Blockbusterlisten zeigen, daß dieses offensichtlich nicht herumsitzen “und über Proust nachdenken”,<sup>1</sup> sondern unterhalten werden will. Und da sind selbst populärliterarische Vorlagen wie *Jurassic Park* offenbar noch nicht unterhaltsam genug. Ebenso wie bei *Jaws* (nach Peter Benchley, 1975) wurde der Roman zielgruppengerecht auf die Action-Aspekte ausgerichtet, aus einem Buch über Gentechnologie wurde ein Film über Dinosaurier.<sup>2</sup>

Hollywood bemüht sich aus gegebenem Grund, zielgenau zu produzieren, wagt keine Experimente. Bestseller eignen sich insofern besonders für eine Verfilmung, als sie bereits ein außerordentlich großes Publikum ‚mitbringen‘ und sich natürlich ein Name wie Michael Crichton hervorragend auf einem Filmplakat vermarkten läßt. Aber wenn die Vorlage keine oder nicht die gewünschte Zielgruppe mitbringt, dann muß diese eben geschaffen werden. Als 1987 *The Running Man* von Paul Michael Glaser verfilmt wurde, war noch nicht bekannt, daß sich hinter dem Autoren Richard Bachman eigentlich Stephen King versteckt – also kein werbeträchtiger Name für das Filmplakat.

Aus dem beängstigend klaustrophobischen Roman, bei dem in einer nicht allzufernen Zukunft ein unscheinbarer Bürger in die Mühlen der alles dominierenden Medienindustrie gerät, wurde ein ‚lauter‘ Action-Reißer mit Arnold Schwarzenegger in der Hauptrolle.<sup>3</sup> “They obviously saw it as a book that could be adapted to fit an existing RAMBO/TERMINATOR kind of genre, where you’re able to give Schwarzenegger the tag lines that he’s known for, like ‚I’ll be back‘.”<sup>4</sup> Unter Umständen wird also die Bearbeitung so stark auf eine Zielgruppe getrimmt, daß außer dem Titel nicht mehr viel von der Vorlage übrig bleibt. Ohne hier eine Bewertung einer solch krassen Umarbeitung zu fällen, ist es dennoch eine Tatsache, daß die Zielgruppe und

---

<sup>1</sup> King in: Underwood/Miller (Hg.) 1990, S. 95.

<sup>2</sup> Bei beiden Verfilmungen waren die Romanautoren am Drehbuch beteiligt.

<sup>3</sup> “Ein zynischer Actionfilm, der die wenigen Ansätze zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Mißbrauch der Medien durch seine grelle Inszenierung verschenkt”, steht im *Lexikon des Internationalen Films* 1996, CD-ROM, Eintrag zu ‚Running Man‘, zu lesen.

<sup>4</sup> King in einem Interview mit *Cinefantastique*, Februar 1991. Zitiert nach: Lloyd 1994, S. 59.

deren gerechte ‚Bedienung‘ wichtige Faktoren für einen Film, also auch für eine Literaturverfilmung sind.

Jedoch bleiben weitere Aspekte unberücksichtigt, wenn der Ruf nach ‚Werktreue‘ erschallt. McFarlane weist in einem anderen Zusammenhang implizit auf einen der wichtigsten hin:

“When we witness a film, we share with the film’s maker a basic assumption that we know the codes (...). Failure to recognize – or, at least, to pay adequate attention to – the differences between the operation of these codes in film and the novel’s reliance on the written representation of language codes has been a key element in accounting for the fuzzy impressionism of so much writing about adaptation.”<sup>1</sup>

Und die Frage, die zwar entsteht, jedoch kaum Beachtung findet, ist, ob der nicht auf besondere Weise ausgebildete Rezipient, für den Film und Buch ja im Normalfall gemacht wurden, überhaupt in der Lage ist, diesen Codes die ihnen zukommende Beachtung zu schenken, oder sie schlichtweg nicht versteht – ohne dabei in einer Rezeption behindert zu werden. Der Regisseur Peter Greenaway dazu: “Wir alle haben gelernt, zu lesen und zu schreiben. Aber nur die wenigsten von uns sind in der Lage, wirklich zu sehen. Wir sind Analphabeten im Verstehen und Interpretieren von Bildern.”<sup>2</sup>

Es wäre sicherlich nicht übertrieben zu sagen, daß sich darüber hinaus das Erlernen von Lesen und Schreiben meist auf den reinen Akt beschränkt, nicht aber auch auf eine weiterführende Interpretation. Insofern erscheint auch Koeblers Aussage mehr wie eine Wunschvorstellung: “Bei der Interpretation treten Publikum und Kunstprodukt (...) in eine beide umgreifendes Spannungsfeld ein, in dem ästhetische und soziale, psychische und historische Dimensionen einander durchdringen und sichtbar werden.”<sup>3</sup>

Ein weiterer zu berücksichtigender Aspekt besteht aus zwei falschen Annahmen. Erstens, daß sowohl Buch als auch Film gelesen/gesehen wurden. Zweitens, daß Zweck der Rezeption eine Analyse und nicht beispielsweise Unterhaltung ist. Was für Theoretiker zwar Voraussetzung ist, darf aber für ein ‚normales‘ Publikum keinesfalls unterstellt werden. Wohl kaum werden die durchschnittlichen Zuschauer zur Analyse des Films ins Kino gehen (respektive den Fernseher einschalten).

---

<sup>1</sup> McFarlane 1996, S. 29.

<sup>2</sup> Greenaway im Interview mit Ralf Blau. In: *Cinema*, November 1996, S. 110. Vgl. auch Hickethier 1996, S. 111.

<sup>3</sup> Zitiert nach: Hickethier 1996, S. 34.

Die Folge ist, daß der Film auf eine ‚einfache‘ Rezeption ausgerichtet sein muß; was er transportieren will, muß er unmittelbar und beim ersten Mal transportieren. Denn bei allen audiovisuellen Medien gilt die wichtige Einschränkung: Es kann nicht zurückgeblättert werden. Was zu verstehen ist, muß sofort verstanden werden. Daher wird sich ein Regisseur eher auf die leicht zu vermittelnden Aspekte des Buchs beschränken, also auf Narration.

Darüber hinaus kann selbst bei verfilmten Bestsellern angenommen werden, daß nur ein Bruchteil der Filmzuschauer auch den Roman gelesen hat. Die Verfilmung muß also nicht nur insofern wirtschaftlich sein, als sie die Bedürfnisse eines breiten Publikums befriedigt, sie muß auch ohne die Vorlage bestehen können, sonst wäre die Zielgruppe von vornherein unnötig eingeschränkt.

Doch auch die Rezipienten gehen von verzerrten Voraussetzungen aus (im Gegensatz zu Analytikern dürfen sie das). Einerseits ist die Nachfrage nach Literaturverfilmungen ungebrochen – das zeigen die obigen Zahlen.<sup>1</sup> Andererseits gibt es wohl kaum eine Verfilmung, bei der nicht nachher zu hören wäre: „Das Buch war aber besser.“ Unterschiedliche Fehleinschätzungen sind hierfür der Grund. So postulierte bereits Goethe nicht ganz zu Unrecht:

“Das Auge mag wohl der klarste Sinn genannt werden, durch den die leichte Überlieferung möglich ist. Aber der innere Sinn ist noch klarer, und zu ihm gelangt die höchste und schnellste Überlieferung durchs Wort; denn dieses ist eigentlich fruchtbringend, wenn das, was wir durchs Auge auffassen, an und für sich fremd und keineswegs so tiefwirkend vor uns steht.”<sup>2</sup>

Das beim Lesen im Kopf erst entstehende ‚Bild‘ (der innere Sinn) läßt sich nicht einfach mit dem physikalisch ‚greifbaren‘ Bild auf der Leinwand/Mattscheibe vergleichen – und wie bereits oben gezeigt, läßt sich Film nicht auf das reine Bild reduzieren, es muß immer die Gesamtheit aus Bild, Ton, Musik und Sprache berücksichtigt werden. Bis nämlich auch nicht auf besondere Weise ausgebildete Zuschauer in der Lage sind, Filmbilder zu ‚lesen‘ (die Gesamtheit zu interpretieren), bleibt die Rolle des Zuschauers, im Gegensatz zu der des Lesers, eine passive. „Nicht der *Film* vermittelt Bedeu-

---

<sup>1</sup> Vermutlich besteht die Nachfrage eigentlich eher nach ansprechenden Kinoprodukten, für die aber nach Einschätzung der Industrie literarische Vorlagen geeignet sind.

<sup>2</sup> Zitiert nach: Schneider 1981, S. 32.

tung, sondern *der Zuschauer* erkennt aufgrund bestimmter Bedingungen in ihm Bedeutungen.”<sup>1</sup>

Desgleichen liegt der “Das Buch war besser”-Vorwurf sehr stark in einer nicht zu erfüllenden Erwartungshaltung begründet. Einerseits scheinen diese Zuschauer im Film lediglich die Figuren des Buchs ‚zappeln‘ sehen zu wollen – Hickethier spricht von “habitualisierten Rezeptionsweisen”, die sich in “Routinen des Zuschauens niederschlagen”.<sup>2</sup> Andererseits wäre ein ebensolcher Film sicherlich eine Enttäuschung, schließlich ist der Plot bereits bekannt und man möchte im Film (auch) etwas Neues erleben.

Gerade Anhänger des Adaptioniskonzepts neigen dazu, Veränderungen der Vorlage als Mangel anzusehen. Aber wie Christopher Orr in einem Artikel für die Zeitschrift *Wide Angle* zu bedenken gibt: “(...) the issue is not whether the adapted film is faithful to its source, but rather how the choice of a specific source and how the approach to that source serve the film’s ideology.”<sup>3</sup> Zwei Gesichtspunkte sind hierbei zu erkennen. Der *Roman* kann nicht ‚Maß aller Dinge sein‘, wenn man einen *Film* beurteilen will. Zudem stellt sich die Frage, wer erkennt denn überhaupt, auf welche Weise ein anderes Herangehen den Absichten des Films nützt, außer denen, für die der (populäre) Film zunächst *nicht* gemacht wurde?

Die Forderung, die auf jeden Fall vor dem Ruf nach Werktreue kommt, muß also lauten: Nicht die Literaturverfilmung, sondern die Ausbildung des Publikums muß besser werden.<sup>4</sup>

Über eines scheinen sich alle Beteiligten im unklaren. Der Regisseur<sup>5</sup> kann immer nur eine einzige Lesart der Vorlage präsentieren, nämlich seine: “(...) the critic who quibbles at failures of fidelity is really saying no less than: ‚This reading of the original does not tally with mine in these and these ways.‘”<sup>6</sup> Doch nicht einmal die Regie kann unter Umständen ihre Vorstellungen völlig umsetzen, sondern unterliegt, gerade bei Fernsehproduktionen, gewissen Beschränkungen. Dabei sind dies nicht nur so offensichtliche wie Gewaltdarstellungen usw., sondern auch kulturelle und soziale Konventio-

---

<sup>1</sup> Hickethier 1996, S. 107. Hervorhebung dort. Die Frage, ob Medienwirkung vom bewußten Erkennen abhängt, oder ob auch unbewußt wahrgenommene Bedeutungen quasi ‚latent mitschwingen‘, sei hier ausgeklammert. Schneiders Forderung nach Interdisziplinarität läßt sich insofern auf die Einbeziehung einer Medienwirkungs- und Rezipientenforschung erweitern.

<sup>2</sup> Hickethier 1996, S. 21.

<sup>3</sup> Zitiert nach: McFarlane 1996, S. 10.

<sup>4</sup> Womit an dieser Stelle durchaus die Lanze für eine ‚Bildung für alle‘ gebrochen werden soll.

<sup>5</sup> Der an dieser Stelle als ‚Verantwortlicher‘ für den Film stehen soll.

<sup>6</sup> McFarlane 1996, S. 9.

nen. Ein Film wie *The Exorcist* (William Friedkin, 1973), wo ein vom Teufel besessenes Mädchen einen Priester unter anderem zum Oralverkehr auffordert, wäre in den fünfziger Jahren (zumal in einer Fernsehausstrahlung!) nicht vorstellbar gewesen. Auch das Image eines Stars oder eines Studios kann Einflüsse auf einen Film haben<sup>1</sup> – ein Disney-Streifen ohne Happy-End ist undenkbar. So wurde auch das düstere Ende von Victor Hugos *Notre-Dame de Paris* (1831) zu einem glücklichen umgewandelt.<sup>2</sup>

Ebenso fließen Genre-Konventionen in das Produkt ‚Film‘ mit ein. Bereits Stanley Kubricks Versuch, in *2001 – A Space Odyssey* (1968) das Weltall wissenschaftlich korrekt schalltot darzustellen, war ein Verstoß gegen die übliche Handhabung. Die Konvention, daß Raumschiffe gefälligst effektiv mit lautem Gegrummel und in Schräglage am Zuschauer ‚vorbeizufiegen haben‘, hat sich bis heute so verstärkt, daß andere Ansätze, wie bei *Akira* (Katsuhiro Otomo, 1987), aufgrund der Allgegenwärtigkeit dieser Konvention befremdlich wirken.

Weitere Beschränkungen lassen sich finden. McFarlane fordert zu unterscheiden zwischen dem, was umgesetzt werden kann und dem, was nicht umgesetzt werden kann. Dies bezieht sich jedoch nicht nur auf Narration/Enunziation, sondern – so banal es klingen mag – auch auf das Budget. Wenn Brian DePalma *Carrie* (1976) mit 2 Mio. \$ verfilmen mußte, kann zwangsläufig keine ‚werkgetreue‘ Adaption zustande kommen. Stephen King zu der Behauptung, man habe *Carrie* ruiniert:

---

<sup>1</sup> Vgl. McFarlane 1996, S. 21f.

<sup>2</sup> *Pocahontas* (Mike Gabriel/Eric Goldberg, 1994) ist eher die Ausnahme, welche die Regel bestätigt.

“Und ich sage: ‚Tatsächlich?‘ Und sie sagen: ‚Ja – die ganze Stadt fliegt am Ende des Buchs in die Luft, sie geht in Flammen auf.‘ Und ich sage: ‚He, Paul Monash kann sich glücklich schätzen, daß er den Film überhaupt machen konnte.‘”<sup>1</sup>

Für die Umsetzung einer literarischen Vorlage bedeutet dies, daß an erster Stelle eben nicht das Buch stehen kann – schließlich wird eine *Verfilmung* besprochen und Film folgt eigenen Gesetzen. Die Frage nach einer ‚Verzerrung‘ der ‚Vorlage‘ darf nicht gestellt werden, denn nicht Literaturverfilmung an sich ist ‚schlecht‘, sondern nur ein besonderer Film kann, aus unterschiedlichen Gründen, schlecht sein. Die literaturwissenschaftlich geprägte Debatte läuft letztlich auf Kanonisierung heraus, und was dem Kanon entspricht, ist gut, was nicht, schlecht. So erscheinen in den Fallbeispielen der Literaturwissenschaft auch fast ausschließlich Werke der (kanonisierten) ‚Hochliteratur‘.

Der Film (nicht-kanonisiert) scheint in den Augen der Literaturwissenschaft immer noch und von vornherein Un-Kunst,<sup>2</sup> also schlecht zu sein, wieviel schlimmer, wenn dann auch noch das ‚Allerheiligste‘ – die Literatur – mit ihm in Verbindung gebracht wird.

Es bleibt mehr als verwunderlich, daß der Vorwurf einer Verzerrung des ‚Originals‘ ausschließlich bei filmischen Bearbeitungen erhoben wird – es kommt wohl niemand auf den Gedanken, Ravels Orchestrierung von Musorgskijs *Bilder einer Ausstellung* zu verdammen, oder gar dessen Transformation eben dieser Bilder in ein Klavierkonzert.

## 2.3 Zusammenfassung

Ob Adaptionen- oder Transformationskonzept von den Analysierenden bevorzugt wird, hängt trotz aller Wissenschaftlichkeit letztlich von den eigenen Ansprüchen ab, ob das Buch oder der Film als maßgeblich betrachtet wird.<sup>3</sup> Daran ändert auch McFarlanes Systematik nichts, obwohl sie ein für die Analyse brauchbares Instrumentarium darstellt.

---

<sup>1</sup> King auf der World Fantasy Convention 1979, Providence, Rhode Island. In: Underwood/Miller 1990, S. 281. Paul Monash ist der Produzent des Films.

<sup>2</sup> Zur Kunst-Debatte vgl. Schneider 1981, S. 31–38.

<sup>3</sup> Wahrscheinlich ist bis jetzt auch deutlich geworden, daß ich letzteres für angemessener halte.

Um den folgenden Teil der beiden Fallbeispiele übersichtlicher und einheitlicher zu gestalten, sollen hier noch einmal die Punkte aufgelistet werden, die besonders zu berücksichtigen sind. Dabei muß stets bedacht werden, daß ein Film und kein Buch primärer Betrachtungsgegenstand ist. Dieser ist das Produkt einer Industrie, welches die Aufgabe hat, Profite einzuspielen, indem es die Bedürfnisse einer Zielgruppe befriedigt. Um dies zu erreichen wird möglicherweise die ‚Bedienung‘ der Rezipienteninteressen über die Werktreue gegenüber dem Buch gestellt.

Gleichzeitig unterliegt das Produkt ‚Film‘ Beschränkungen, die durch kulturelle Konventionen begründet sind (zum Beispiel Altersfreigaben), aber auch dramaturgischen Notwendigkeiten, die das Buch nicht kennt (zum Beispiel das Abstimmen auf Werbepausen).

Nach folgenden Aspekten wird untersucht:

- Wie sind die beiden Bearbeitungen strukturiert (Story/Plot)?
- Was kann vom Buch übernommen werden (Narration)?
- Was kann nicht übernommen, sondern muß dem Film angepaßt werden (Enunziation, Symbolik, Codes, Konventionen)?
- Wie wurde was umgesetzt (Mise en Scène, Ton, Musik, Montage)?

Dabei versteht es sich von selbst, daß in diesem Rahmen nicht jeweils die gesamten Romane berücksichtigt werden können, sondern ausgewählte Stellen analysiert werden. In der Film- und Fernsehanalyse sollen „charakteristische Merkmale“ herausgearbeitet werden, schreibt Hickethier.<sup>1</sup> Auswahlkriterien sind dabei Funktion und Besonderheiten der jeweiligen Auszüge, McFarlane nennt sie *Special Interest*.

---

<sup>1</sup> Hickethier 1996, S. 26.

# III Analytischer Teil

## 1 The Stand

*“Ich habe Ihnen viel zu erzählen, und ich glaube,  
hinter der Ecke können wir uns besser unterhalten. Im Dunkeln.”<sup>1</sup>*

### 1.1 Grundlegende Ereignisse

Bei einem Unfall auf einem militärischen Stützpunkt wird ein Grippevirus freigesetzt, das zu 99,4% ansteckend ist und dann binnen kürzester Zeit absolut tödlich wirkt. Nach wenigen Wochen und einer Phase des Chaos ist die Bevölkerung (zumindest der USA) auf 0,6% geschrumpft, die Zivilisation in zwei Lager gespalten. Die einen träumen von Mutter Abigail, einer uralten Frau, die sie zu sich nach Nebraska, später nach Colorado ruft. Sie verheißt Frieden, Geborgenheit, Menschlichkeit. Die anderen träumen von Randall Flagg, dem Dunklen Mann, der sie in Las Vegas um sich schart und der seinen meist haltlosen Anhängern Macht und einen Platz in seiner Gesellschaft verspricht. Außer wenigen ‚Unentschlossenen‘ begeben sich die Menschen zu den beiden Polen.

Während die ‚Boulder Free Zone‘ in Colorado versucht, eine funktionierende demokratische Gesellschaft zu etablieren, nimmt die vom Dunklen Mann diktatorisch geführte Gruppe die militärischen Anlagen wieder in Betrieb. Um die so entstandene Bedrohung abzuwenden, wird ein Trupp von vier Männern nach Las Vegas geschickt, die den Dunklen Mann vernichten sollen.

Der Versuch mißlingt, aber einer der Gefolgsleute des Dunklen Mannes sprengt versehentlich die Stadt und ihre Bewohner mit einem Atomsprengkopf in die Luft.

Dem einzigen Überlebenden der Vier, der unterwegs wegen eines gebrochenen Beins zurückbleiben mußte, gelingt mit Hilfe eines geistig Behinderten der Rückweg nach Boulder, um dort die Nachricht von Flaggs Ende zu verkünden.

---

<sup>1</sup> King im Vorwort zu *The Stand*. King 1992, S. 7.

## 1.2 Das Buch

*The Stand*, Kings vierter Roman, erschien erstmalig 1978 in gekürzter Form, die Komplettausgabe kam 1990 auf den Markt.<sup>1</sup> Die Grippeepidemie fand jedoch schon in der Kurzgeschichte *Night Surf* aus dem Jahr 1974 Erwähnung, bereits hier wurde sie ‚im Volksmund‘ Captain Trips genannt.

“Ich glaube, die eigentliche Idee, *The Stand* zu schreiben, kam nach einem chemisch-biologischen Unfall in Utah. Eine Substanz entwich, die wie Agent Orange war, nur noch tödlicher, und sie tötete eine Schafherde, weil der Wind von Salt Lake City weg in die Wüste wehte.”<sup>2</sup>

Es ist bis heute Kings meistverkaufter Roman, bereits in der gekürzten Fassung standen sowohl die gebundene als auch die Taschenbuchausgabe auf den Bestsellerlisten, bis zur Komplettausgabe verkaufte es sich jährlich immerhin noch 200.000mal. Von der ‚neuen‘ Version (in der es keine neue Handlung gibt) gingen als Hardcover 800.000, als Taschenbuch 3 Mio. Exemplare über die Ladentheke.<sup>3</sup>

Das Buch markiert in mehrerer Hinsicht eine Neuerung in Kings Werk. Zum einen ist es der Anfang einer Reihe regierungs- und gesellschaftskritischer Romane, zum anderen etabliert er zum ersten Mal eine große Vielzahl von Charakteren, deren Situation und Werdegang er ausgiebig beschreibt und so auf einen von ihm bis dato nicht bekannten Umfang kommt. Auch die Bösewichte dürfen erstmals ihre Seite der Geschichte erzählen. Somit ergeben sich allein neun Hauptfiguren, hinzu kommen einige Nebenfiguren, die für den Plot wichtig sind, und zahllose ‚Komparsen‘.

Die epische Breite und die Komplexität der Handlung stellen hohe Anforderungen an den Aufbau, schließlich sollen die Leser den Überblick behalten. Das Buch läßt sich somit inhaltlich in fünf Teile spalten:

1. Der Ausbruch der Grippe und ihre Konsequenzen.
2. Das Sammeln um Mutter Abigail und Randall Flagg.
3. Die Reorganisation der beiden Gesellschaften.
4. Die Wanderung der Vier zu Flagg und dessen Niederwerfung.
5. Der Rückweg der beiden Überlebenden nach Boulder.

---

<sup>1</sup> Ich beziehe mich in dieser Analyse auf die deutsche Gesamtausgabe von 1992.

<sup>2</sup> King anlässlich eines Vortrags in Billerica, Mass. In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, S. 47.

<sup>3</sup> Vgl. *Fangoria* #4, Sept./Okt. 1994, S. 25. Diese Zahlen beziehen sich ausschließlich auf die USA.

Insbesondere bei den ersten beiden Teilen, in denen die (Haupt-)Figuren etabliert werden, fällt der Aspekt der Parallelmontage auf:

“In *Das letzte Gefecht* schafft der Einsatz mehrerer Nebenhandlungen Spannung, wenn ein Handlungsstrang unterbrochen wird – häufig in einer Gefahrensituation, wie sie eines jeden samstagsvormittäglichen Serials würdig wäre – und andere fortgesetzt werden.”<sup>1</sup>

King folgt hier zunächst einer notwendigen Synchronizität – es wäre für die Leser recht merkwürdig, erst einer Figur von Anfang an bis zum Zusammentreffen in Boulder (oder Las Vegas) zu folgen, und dann dasselbe Prozedere mit der nächsten Figur mitzumachen. Dieses Vorgehen lässt sich dann natürlich spannungsvoll umsetzen. Als auktorialer Erzähler hält er sich im Gegensatz zu anderen Romanen zurück, dementsprechend entfallen Vorgriffe auf den weiteren Plot.

Geplant hatte King einen pyramidenartigen Aufbau – ausgehend von einer einzigen Person an einem Ort viele neue Figuren und Orte zu etablieren – herausgekommen sei dann mehr etwas wie ein Diamant,<sup>2</sup> was besonders deutlich in den ersten beiden Teilen zutage tritt. Ab dem dritten Teil reduziert sich die Erzählung auf ein Nebeneinander der Situationen in Boulder und Las Vegas, im vierten auf die Wanderung und das Geschehen in Las Vegas. Im letzten Teil wiederum zeigt sich die neue Situation – die Bösen sind besiegt – auch im Aufbau, berichtet wird ausschließlich vom Rückweg der Überlebenden nach Boulder und ihrer Ankunft. Deshalb verzichtet King auf eine Parallelmontage Rückweg/Boulder, die aber durchaus denkbar gewesen wäre, schließlich passiert dort in der Zwischenzeit noch einiges, was wir Leser erfahren möchten. Hinzu kommen noch Prolog (Freisetzung des Virus) und Epilog (Flaggs ‚Wiedergeburt‘ bei dem Stamm eines verschont gebliebenen Inselvolks).<sup>3</sup>

Auch auf streng formaler Ebene hat King den Roman fünfgeteilt. Neben Prolog (“Der Kreis öffnet sich”) und Epilog (“Der Kreis schließt sich”) gibt es drei Bücher: “Captain Trips”, “An der Grenze”, “Das letzte Gefecht”. Hier

---

<sup>1</sup> Die Literaturkritikerin Bernadette Bosky. In: Körber (Hg.) 1989, S. 393f. *Das letzte Gefecht* ist der deutsche Titel der gekürzten Fassung, die deutsche Komplettausgabe war dann, wie beide amerikanischen Ausgaben, *The Stand* betitelt.

<sup>2</sup> Vgl. Underwood/Miller (Hg.) 1990, S. 191.

<sup>3</sup> King sagt zwar, Flagg tauche auf Hawaii wieder auf, allerdings ist es recht fragwürdig, warum gerade diese stark frequentierte Insel nicht vom Virus befallen wurde. Zudem sind es im Roman eindeutig ‚Wilde‘, und die lassen sich wohl kaum auf Hawaii finden. Vgl. Underwood/Miller (Hg.) 1990, S. 181.

drängt sich, ganz vom Inhalt abgesehen – eine Gruppe gewöhnlicher Menschen bricht auf, um das Böse zu besiegen – schon von der Form her ein Vergleich zu J. R. R. Tolkiens Fantasy-Klassiker *The Lord Of The Rings* (1966) auf. Dieser besteht aus drei Bänden (à zwei Büchern), sowie aus Pro- und Epilog.

“Ich habe das nie jemandem gesagt, weil es sich so gottverdammnt präventiös anhört, aber ich wollte *Der Herr der Ringe* mit einem amerikanischen Hintergrund schreiben. Es ist dann anders geworden, aber ich dachte, es würde Spaß machen, eine epische Fantasy vor amerikanischem Hintergrund zu schreiben.”<sup>1</sup>

Bereits bei *The Stand* zeigte sich deutlich, daß King nicht ausschließlich mit dem Horrorgenre in Verbindung gebracht werden kann. So sagte er 1983, das Buch habe auch einen Fuß im Science-fiction-Lager.<sup>2</sup> Allerdings handelt es sich eher um ein utopisches als ein Science-fiction-Element, es geht schließlich um den gesellschaftlichen Wiederaufbau.<sup>3</sup>

Bis heute ist *The Stand* Kings längster Roman geblieben. Fast 1200 Seiten (deutsche Taschenbuchausgabe) mit Handlung und Beschreibungen,<sup>4</sup> etwa 15 wichtige Figuren, zehn unterschiedliche Orte – sie scheinen eine Verfilmung unmöglich zu machen.

### 1.3 Die Verfilmung

Dennoch gab es sehr bald Überlegungen, *The Stand* zu verfilmen. Bereits Mitte der achtziger Jahre hatte der Regisseur George A. Romero, den King bei den Dreharbeiten zu *Creepshow* (1982) kennengelernt hatte, die Filmrechte erworben. Wie dort sollte Romero Regie führen, King das Drehbuch beisteuern. Eine erste Fassung brachte es jedoch auf 400 Seiten – ausgehend von der Einschätzung, daß eine Seite etwa einer Minute Film entspricht, also

---

<sup>1</sup> King im Interview mit Abe Peck, *Rolling Stone College Papers*, Winter 1980. In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, S. 166. An einer Stelle des Romans vergleicht er dann auch die Situation einer seiner Figuren mit jener der Hauptfigur aus *The Lord Of The Rings*. Vgl. King 1992, S. 981.

<sup>2</sup> Vgl. Underwood/Miller (Hg.) 1990, S. 88.

<sup>3</sup> Tatsächlich liegt die Betonung sehr stark auf ‚Wieder‘, die Frage nach alternativen Entwürfen wird zwar angesprochen, aber niemals ernsthaft in Erwägung gezogen. Insofern kann ‚utopisch‘ hier nicht im Mooreschen Sinne verstanden werden.

<sup>4</sup> Das Manuskript soll zwölf Pfund gewogen haben – so viel wie Kings bevorzugte Bowlingkugeln. Vgl. King 1988, S. 510.

mindestens 250 Seiten zu viel,<sup>1</sup> die zweite Version umfaßte dann ‚nur noch‘ 300 Seiten. Es folgten Überlegungen, einen Kino-Mehrteiler zu produzieren.

Bereits der überaus erfolgreiche *Star Wars* (George Lucas, 1977) war von vornherein als Neunteiler angelegt gewesen, und Mitte der Achtziger versuchte Robert Zemeckis mit der *Back To The Future*-Trilogie ebenfalls, dieses Konzept umzusetzen.<sup>2</sup> Doch es gab auch Beispiele, die dagegen sprachen: Die Zeichentrick-Verfilmung von *The Lord Of The Rings* (Ralph Bakshi, 1977), als Zweiteiler geplant, war trotz der Fantasy-Welle Ende der 70er Jahre ein Flop, so daß ein zweiter Teil nie für das Kino produziert wurde.

Rospo Pallenberg, der die Drehbücher zu *Excalibur* (John Boorman, 1981)<sup>3</sup> und *The Emerald Forest* (John Boorman, 1985) geschrieben hatte, wurde hinzugezogen, die Regie sollte nun Boorman übernehmen. Doch auch Pallenbergs Versuch, die Vorlage in den Griff zu bekommen, blieb ergebnislos.

Das Fernsehen schied zunächst aus: “(...) the networks don’t want to see the end of the world, particularly in prime time. Advertisers don’t want to sponsor the end of the world. Cable didn’t have enough money.”<sup>4</sup> Letztendlich verschwand das Drehbuch für mehrere Jahre in der Schublade.

Zu Beginn der Neunziger kam man bei Laurel Entertainment, der zuständigen Produktionsfirma, jedoch zu dem Entschluß, daß ein Fernseh-Mehrteiler die einzige Möglichkeit wäre, *The Stand* überhaupt zu verfilmen. Inzwischen waren mehrere von Kings Romanen und Kurzgeschichten mit unterschiedlichem Erfolg für das Fernsehen umgesetzt worden. Nach dem Quotenknüller *It* (Tommy Lee Wallace, 1990) kaufte ABC dann die Rechte an *The Stand*. Das Angebot lautete: Vier Folgen mit insgesamt sechseinhalb Stunden Laufzeit ohne Werbung und ein Budget von 26 Mio. Dollar.<sup>5</sup>

Allein 3 Mio. Dollar flossen in die Drehbuchentwicklung, mit der wieder Stephen King betraut wurde. Die Endfassung stützt sich nicht auf die vorher-

---

<sup>1</sup> Vgl. Underwood/Miller 1990, S. 143, und Field 1993, S. 39.

<sup>2</sup> Allerdings zeigten erst der zweite und dritte Teil (1989/90), daß es sich erfolgreich realisieren läßt. Der erste Teil war daher noch sehr stark auf Eigenständigkeit ausgelegt.

<sup>3</sup> Laut *Lexikon des Internationalen Films* 1996, CD-ROM, Eintrag zu ‚Excalibur‘, eine Verfilmung des Romans von Sir Thomas Malory (gedruckt 1485). Wer jedoch Malory gelesen hat, mag dies bezweifeln. Der Film greift auf die allseits bekannten Charaktere um König Artus zurück und bastelt daraus einen zeitgenössisch zubereiteten Aufguß alter Ritterfilme. Malorys Buch jedoch ist mehr eine Beschreibung der ‚High Society‘ der Zeit als eine actiongeladene Rittergeschichte.

<sup>4</sup> King in *Cinefantastique* Vol. 25, No. 2, April 1994, S. 20.

<sup>5</sup> Vgl. *Bloody Best Of Fangoria* Vol. 13, September 1994, S. 18. In: *Fangoria* #4, Sept./Okt. 1994, S. 30 und bei Kasprzak 1996, S. 242 werden die Produktionskosten auf 28. Mio. \$ geschätzt. Die Laufzeit beträgt laut Angabe auf den englischen Videokassetten insgesamt 345 Minuten, also fünf-dreiviertel Stunden.

rigen Entwürfe, sondern hält sich mehr an die erste Romanversion, trotzdem mußte auch hier gekürzt werden. Zwar blieben alle Hauptfiguren übrig, aber einige Nebenfiguren wurden ‚zusammengelegt‘ oder ganz fallengelassen.<sup>1</sup> Ebenso erging es einem Großteil der Nebenhandlung, nur die wichtigsten Charaktere haben so etwas wie eine Vorgeschichte, die Motivation der Figuren wurde auf ein Minimum reduziert: „In einer Fernsehadaptation ist für die innere Entwicklung der Figuren, die in Kings Werk immer einen so wichtigen Stellenwert einnimmt, natürlich kein Platz.“<sup>2</sup> Dennoch, die *basic events* sind vorhanden, die Reihenfolge der Handlung wurde weitgehend vom Roman übernommen. Abstriche gibt es hauptsächlich bei den Nebenhandlungen. Ob diese Zusammenfassungen von Figuren der Geschichte schaden, wird zu zeigen sein.

*The Stand* wurde nach sechsmonatiger Drehzeit im Mai 1994 bei ABC an vier aufeinanderfolgenden Abenden uraufgeführt.<sup>3</sup>

Von großer Bedeutung ist für einen Fernsehfilm natürlich die Exposition. Sie hat nicht nur wie im Kino die Funktion, die Zuschauer in die Handlung einzuführen.<sup>4</sup> Während dort das Publikum dafür bezahlt, eine ‚Anreise‘ in Kauf nimmt und somit von vornherein willig ist, sich den Film bis zum Ende anzusehen, muß das Fernsehen sie am Anfang so stark ‚an sich ketten‘, daß die Zuschauer beim Sender bleiben und nicht umschalten – oder vielleicht doch etwas ganz anderes tun. Dafür kann Fernsehen auch ein ‚zufälliges‘ Publikum erreichen, Leute, die ‚mal kurz reinschauen‘, weil es gerade kein besseres Programm gibt.<sup>5</sup> Diese Zufallszuschauer sollten natürlich auch von der Exposition angesprochen werden.

Roman wie Verfilmung beginnen mit dem Ausbruch des Virus. Bereits hier zeigen sich Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen beiden Versionen. Der Prolog des Buchs beginnt, wie so viele Kapitel in Kings Romanen, nicht mit einer Handlung, sondern mit Zitaten.<sup>6</sup> In diesem Fall auf der ersten Seite

---

<sup>1</sup> Trotzdem bringt es die Verfilmung auf nicht weniger als 125 Sprechrollen und mehr als 700 Statisten. Vgl. Kasprzak 1996, S. 242.

<sup>2</sup> Douglas E. Winter in: *Fangoria* #4, Sept./Okt. 1994, S. 34f.

<sup>3</sup> Tatsächlich war die Produktion schon im Winter abgeschlossen, aber eine frühere Ausstrahlung hätte gegen Konkurrenten wie *Monday Night Football* oder *Roseanne* wenig Chancen gehabt. Vgl. *Cinefantastique* Vol. 25, No. 2, April 1994, S. 9.

<sup>4</sup> Vgl. Hickethier 1996, S. 119.

<sup>5</sup> Insofern hatte *The Stand* bei seiner Erstaussstrahlung in den USA einen guten Stand, denn im Mai bringen die meisten Sender Wiederholungen. Vgl. *Cinefantastique* Vol. 25, No. 2, April 1994, S. 21.

<sup>6</sup> Wenn im folgenden King erwähnt wird, ist er damit in seiner Funktion als Romancier, nicht als Drehbuchautor gemeint.

von Edward Dorn, auf der zweiten aus bekannten Songtexten von Bruce Springsteen, Blue Öyster Cult und Country Joe and the Fish.

Der Plot wird damit eröffnet, daß ein offensichtlich zu Tode erschreckter Mann namens Charlie seine Frau mitten in der Nacht aufweckt und sie drängt, das Baby zu holen und mit ihm abzuhaufen. Der Situation der Frau entsprechend ist der Anfang des Buchs verwirrend, von völlig unterschiedlichen Gedankengängen durchzogen, ohne daß die Leser wüßten, was passiert, wer hier überhaupt agiert.

Eine erste Erklärung liefert ihr Einfall, daß er möglicherweise desertieren wolle. Es handelt sich also offensichtlich um eine Soldatenfamilie, über die wir, wie es inzwischen Kings Markenzeichen geworden ist, auf den verbleibenden drei Seiten des Prologs noch einige Details erfahren werden. Weiterhin wird uns mitgeteilt, daß sie sich auf einem militärischen Stützpunkt im Westen der USA befinden, dessen Sicherheitssystem defekt ist. Sie packt, wie er ihr befohlen hat, ein paar Notwendigkeiten in einen Koffer.

Der Prolog endet: “Bei Dämmerung fuhren sie nach Osten durch Nevada, und Charlie hustete ununterbrochen.”<sup>1</sup> Bis wir den Grund für sein Husten erfahren müssen wir noch 24 Seiten lang warten, denn das erste Buch, “Captain Trips”, etabliert erst einmal zwei Hauptfiguren. Im Gegensatz zum Film kann sich der Roman Zeit (und die Leser im Dunkeln) lassen, bis er verrät, um was es im folgenden gehen wird. Trotz der dramatischen Story liest sich der Plot des Prologs sehr ruhig, die Atmosphäre ist zwar angespannt, aber gerade wegen der vielen Familien-Details knistert die Spannung allenfalls unter der Oberfläche und wird stärker durch die ‚Unwissenheit‘ der Leser als durch vordergründige Effekte erreicht. Der Soldat Charlie kann hier stellvertretend für die etablierte Stimmung gesehen werden: Er ist innerlich sehr erregt, versucht aber nach Außen hin ruhig zu bleiben.

Als Eröffnung für einen Fernsehfilm wäre dies undenkbar, die Zuschauer (insbesondere zufällige) wollen sofort wissen, zumindest worum es geht und was vom Film zu erwarten ist: Action, Kostümfilm, Musical...<sup>2</sup> Häufig beginnen Filme dann auch mit einem Vorspann, der uns Antworten auf all diese Fragen liefert, uns auf die eigentliche Handlung vorbereitet oder auf sie neugierig macht. *The Stand* macht da keine Ausnahme. Zunächst wird auf schwarzem Hintergrund eine bläulich gelbe Schrifttafel aufgeblendet, darauf:

---

<sup>1</sup> King 1992, S. 19.

<sup>2</sup> Laut Syd Field hat man maximal zehn Minuten, um die Zuschauer ‚zu packen‘: “Ihre Geschichte muß sofort eingeführt werden, gleich auf den ersten zehn Seiten”. Field 1993, S. 105.

“And I saw a pale horse,  
And a pale rider upon it,  
And the name of the horse  
Was pestilence  
And the name of the rider  
Was death

Revelation 6:8”

Das Zitat aus der Offenbarung zeigt zweierlei: erstens wird der folgende Film apokalyptische Züge tragen und zweitens wird er ein starkes biblisches Element aufweisen.<sup>1</sup> Ersteres wird durch die eigentliche Eröffnungssequenz verstärkt.<sup>2</sup> Nachdem die Schrifttafel ausgeblendet wurde, blendet die Kamera wieder auf und zeigt einen Zaun mit Stacheldraht obenauf, der sich bis zum Horizont im Ödland erstreckt. Während einer Fahrt rückwärts in den Off-Screen-Raum sehen wir links dahinter eine schmale Straße mit Häusern. Die Kamera schwenkt mittels Kran nach unten und bleibt auf einem Schild stehen, dessen Klappern im Wind die Überleitung zwischen Schrifttafel und Eröffnung bildete. Durch das Schild wird uns klar, daß – der Stacheldrahtzaun ließ es vermuten – es sich hier um militärisches Sperrgebiet handelt.

Das Titelthema erklingt (bluesige Mollklänge von einer akustischen Gitarre mit Bottleneck gespielt, dazu Becken-Rauschen und sphärische Keyboards), die Kamera fährt nach rechts und ein wenig nach vorn, verharrt auf einer Krähe, die auf einem Pfosten vor dem Zaun hockt. Es erfolgt, in dem gleichen bläulichen Gelb wie zuvor, die Einblendung des Titels zwischen Vogel und Zaun: “Stephen King’s The Stand”. Der Bezug zur bevorstehenden Apokalypse wird genregemäß durch die Krähe hergestellt. Sie steht für den Verfall, ist der Vogel des Bösen.<sup>3</sup> Sie flattert nach rechts vom Zaun weg ins Off, die Flatterbewegung wird nach einem Schnitt (auch akustisch) weitergeführt, eine Frau zieht nach links ein Bettuch von der Kamera und hängt es zum Trocknen auf.<sup>4</sup> Die Wohnhäuser im Hintergrund und die amerikanische

---

<sup>1</sup> Beides gilt auch für das Buch. Vgl. *Bloody Best Of Fangoria* Vol. 13, September 1994, S. 19.

<sup>2</sup> In der deutschen Fernsehausstrahlung (Winter 95, rtl2) folgt an dieser Stelle eine zweite Tafel: “Dieser Film schildert die fiktiven Ereignisse in verschiedenen Teilen der USA vom 17. Juni bis 15. November 1990.” Diese Information müssen sich die Zuschauer bei der englischsprachigen Fassung selbst ,erarbeiten“.

<sup>3</sup> Wie sich später herausstellen wird, ist die Krähe ,in Wirklichkeit‘ eine Inkarnation des Dunklen Mannes.

<sup>4</sup> Wegen der gegenläufigen Bewegung wäre es übertrieben, hier von einem Match-Cut zu sprechen. Dennoch erhält der Film auf diese Weise eine sehr fließende Bewegung, die sich während der Exposition fortsetzen wird. In der deutschen Fernseh-Version fehlt dieser Schnitt, auch einige andere

Flagge bestätigen, was die gegenläufigen Bewegungsrichtungen vor und nach dem Schnitt angedeutet haben: wir befinden uns jetzt hinter dem Zaun, auf dem Sperrgebiet.

Zwei Kinder gehen nach rechts durch das Bild, der Titel der Folge (“The Plague”) wird eingeblendet. Schnitt, ein Haus mit einer Satellitenschüssel auf dem Dach, links davor ein Militärjeep. Ein Junge auf einem Mountainbike fährt dazwischen hindurch, eine Bodenwelle hinunter und nach rechts aus dem Bild. Die Kamera fährt auf ihn zu und schwenkt dabei ein wenig mit, bleibt dann aber auf einer Frau stehen, die mit ihren Einkaufstüten wieder nach links zum Haus geht.

Ihrer Bewegungsrichtung folgt die Kamera nach einer Überblendung, wo sie schräg unter einem dicken, sandfarbenen Rohr nach links entlangfährt. Nach einem Schwenk nach unten kommt eine Art ‚Pumpstation‘ ins Bild, mehrere Rohre laufen hier zusammen, einige verschwinden im Boden. Zwei davon ragen knapp am Betrachter vorbei, die beim Schwenk etablierte, merkwürdig-bedrohliche Atmosphäre (hervorgerufen durch die aufgrund des Weitwinkelobjektivs entstandene Verzerrung an den Bildrändern) wird noch verstärkt.

Blende, dann zwei Schnitte, die uns jeweils die ‚Pumpe‘ aus unterschiedlichen Perspektiven zeigen, die aber immer das Bild gänzlich ausfüllt: offenbar dominiert sie diese Gegend. Dann, nach einem weiteren Schnitt, eine Totale auf mehrere Häuser, von denen eines mit der Pumpe verbunden ist, in der Bildmitte hinter den Rohren die US-Flagge. Die Gitarre klingt aus, die Keyboards schwillen kurz an. Schnitt auf ein Haus mit Satellitenantenne, Froschperspektive. Dieses Haus (wie auch die Rohre, die größtenteils ebenfalls von unten gefilmt wurden) ist offensichtlich bedrohlich.

Bevor der Plot anfängt, ein kurzer Blick auf die funktionalen Aspekte dieser Sequenz. Was durch Kameraführung und Musik angedeutet wurde, verstärkt sich noch durch Farbe und Licht. Es gibt keine optischen Highlights, die Farben sind gedeckt, in blassen (ungesunden) Naturfarben gehalten. Selbst die rote Warnung auf dem Schild (“Danger Of Death”) wirkt matt.

Die Kleidung der auftauchenden Personen ist unauffällig, sowohl farblich als auch den ‚modischen Stil‘ betreffend. Was für die menschlichen Produkte gilt, setzt sich in der Natur fort. Rings um das Gelände ist Ödland mit mageren

---

Einstellungen wurden herausgenommen. Allerdings nicht, wie man vermuten könnte, aus Jugendschutzgründen, denn alle Gruselszenen blieben erhalten.

Büschen, das Gras ist fleckig. Der Himmel ist bedeckt und schon fast gelblich gefärbt. Es gibt keine Schlagschatten, also herrscht ein diffuses Licht. Einzig die in sattem Schwarz gefiederte Krähe nimmt eine besondere Stellung ein.

In diesen nicht einmal zwei Minuten schafft es Regisseur Mick Garris,<sup>1</sup> eine ähnliche Atmosphäre zu etablieren, wie es King in seinem Prolog macht – eben nur auf eine völlig andere Art und Weise. Die Zuschauer wissen nicht worum es geht (erst die nächste Sequenz wird ihnen Aufklärung verschaffen) und werden mit einer Art unterschwelliger Anspannung konfrontiert: Irgend etwas ist hier *falsch*, aber was? Die Einleitung ist, wie im Roman, eher ruhig, aber es handelt sich eher um eine Ruhe vor dem Sturm, wie zweifellos die Färbung des Himmels symbolisiert.<sup>2</sup>

Darüber hinaus greift Garris auf ein Merkmal von King vor, das sich in seinem gesamten Werk finden läßt: die Alltäglichkeit. An dieser Stelle wird sie einerseits durch die Personen (Wäsche, Spielen usw.), andererseits durch die fließenden Bewegungen der Kamera und die Übergänge symbolisiert. Das Leben geht seinen gewohnten Gang. Sie wird später bei der Etablierung der Figuren sehr deutlich, doch bereits hier zeigt sich, daß “das Entsetzen jedem von uns zustoßen könnte. Wir fühlen, daß es da ist, daß es Wirklichkeit werden könnte (...). King schüttet Horror in unseren Alltag.”<sup>3</sup> Und das geschieht plötzlich. Eben noch hängt eine Frau die Wäsche auf, fuhr ein Junge Fahrrad, ging eine weitere Frau mit ihren Einkaufstüten nach Hause, und auf einmal ertönt ein Warnsignal.

Schnitt auf die US-Flagge. Die Kamera fährt nach unten und zeigt uns einen hilflosen und offensichtlich überforderten Wachposten in MP-Uniform. Dazu eine panische Stimme aus dem Off (und dem Frequenzgang zufolge aus einem Lautsprecher), die uns über einen Kontaminationsunfall informiert. Der Soldat dreht sich hilflos um die eigene Achse und, nachdem ihn die Stimme dazu auffordert, die Basis abzuriegeln, beugt sich zu einem Mikrofon, um den Befehl stotternd zu bestätigen.

Schnitt auf seine Hand, die auf einem Knopf liegt.<sup>4</sup> Darüber zwei Kontrollmonitore (Schwarzweiß). Auf dem ersten versuchen mehrere Leute in Laborkitteln eine Tür aufzubrechen, auf dem zweiten sehen wir den Mann,

---

<sup>1</sup> Die Regie soll hier auch stellvertretend für das Drehbuch und den *director of photography* stehen, denn es ist im nachhinein schwierig zu erkennen, wer letztlich für was verantwortlich ist.

<sup>2</sup> Diese Färbung spielt wiederum auf das fahle Pferd und dessen Reiter aus der Offenbarung 6.8 an.

<sup>3</sup> Der Regisseur und Produzent Dino De Laurentiis. In: Loderhose 1993, S. 7f.

<sup>4</sup> Ich werde hier und im folgenden nur die zunächst wichtigsten Schnitte nennen, es gibt mehrere Zwischenschnitte aus unterschiedlichen Perspektiven.

der den Befehl zum Abriegeln gab: “We’re dying like flies down here!” verdeutlicht den Ernst der Lage, den die panische Verwirrung auf dem ersten Monitor andeutet.

Die Hand zieht sich vom Knopf zurück, ohne ihn betätigt zu haben. Schnitt auf den Soldaten, der sich in furchtvollem Erkennen aufrichtet, sich noch einmal hilflos um die eigene Achse dreht. Totale auf das Wachhäuschen und Fahrt darauf zu. “Sally, Baby LaVon.” Der Soldat denkt offenbar mehr an seine Familie als daran, die Basis zu verschließen. Er stürmt aus dem Häuschen, während die Stimme ruft: “We’ve lost one of the bombs!” Der Soldat rennt in Richtung Bildhorizont. Wie zuvor sind die Farben gedeckt und das Licht gedämpft. Schnitt auf einen Kontrollmonitor, darauf der rennende Soldat.

Schnitt auf eine Steadycam, die dem Soldaten folgt. Die Situation hat sich geändert, die Farben sind kräftiger, der Rasen dunkelgrün, der Himmel zwar immer noch bedeckt, aber die Wolken sind dunkler geworden. Der MP hat anscheinend seine Rolle von der eines Soldaten, der Befehle entgegennimmt (und blind befolgt), zu einer aktiven verändert.<sup>1</sup> Er rennt zu seinem Haus, stürmt die Hintertür hinein, brüllt seiner Frau zu: “We gotta get outa here!” Er greift das Baby, die Frau eine Packung Windeln und eine Strandtasche.<sup>2</sup> Die Musik setzt mit spärlichen, aber treibenden Klaviernoten ein. Sie stürmen zur Vordertür hinaus, wo ein Baum einen satten Schlagschatten auf das grüne Gras wirft, springen in ein Auto und brausen los. Die Kamera schwenkt mit, der Himmel reißt auf. Mehrere Schnitte auf das Auto und seine panischen Insassen.

Dann ein Schnitt auf das Tor der Basis. Es beginnt sich automatisch zu schließen. Die Kamera (knapp über dem Boden) fixiert die Rollen, auf denen das Tor auf sie zugleitet. Wieder zwei Schnitte aus unterschiedlichen Perspektiven auf das Auto, die Frau fleht ihren Mann an, anzuhalten. Schnitt auf die Rollen des Tors, die Kamera folgt der Bewegung, fährt davor her. Schnitt auf das Auto, Gegenschnitt aus anderer Perspektive auf das Tor, diesmal bewegt es sich von der Kamera weg auf das Wachhäuschen zu: die Zeit wird knapp. Schnitt auf das Auto, dann aus dem Auto heraus auf das sich schließende Tor. Gegenschnitt auf die Rollen, sie haben die Kamera und damit den Punkt, wo es kein Durchkommen mehr gibt, fast erreicht. Schnitt,

---

<sup>1</sup> Und scheint vor dem fahlen Pferd der Offenbarung in eine gesunde Umgebung zu fliehen.

<sup>2</sup> Im Haus sehen wir ein großes Poster von Elvis – *The King* – Presley.

das Auto rast noch eben durch, Funken fliegen, das Tor bleibt wackelnd stehen.

Das Klavier verstummt. Unterschiedliche Schnitte auf das Auto, erheblich länger als zuvor. Die Flucht ist gelungen. Das Baby wirft seine Puppe aus dem Fenster. Die Kamera läßt den Wagen in Richtung Berge verschwinden, allerdings wiederum in eine ungesund wirkende, weil bläßliche Natur hinein. Das Titelthema erklingt (Gitarre, diesmal in einer tieferen Tonart). Schnitt, die Kamera über dem Boden zeigt das Wachhäuschen. Der Himmel hat sich sehr verdunkelt. Fahrt auf das Häuschen zu, dann hinein. Schwenk auf die Kontrollmonitore.

Ab dem Losschlagen des Warntons folgt Garris der Notwendigkeit, die Zuschauer an den Film zu fesseln. Er löst dies, indem er die ruhige (neugierig machende) Eröffnung mit einer actionbeladenen Sequenz weiterführt. Der Kreuzschnitt,<sup>1</sup> der eines *French Connection* (William Friedkin, 1971) würdig wäre, steigert die durch die Handlung gegebene Spannung auf formeller Ebene weiter. Also dürfen wir von dem Film außer biblisch-apokalyptischen Elementen auch Action/Suspense erwarten. Doch auch mögliche Risiken werden bereits hier sichtbar: Garris setzt derartig viele unterschiedliche Kameraeinstellungen ein, schneidet im Tempo eines Videoclips, daß fast schon die Grenze zum Überladenen erreicht ist.

Auf formaler Ebene weisen Roman und Film bei ihren jeweiligen Eröffnungen erhebliche Abweichungen, aber auch deutliche Gemeinsamkeiten auf, das zeigt ein Blick auf McFarlanes ‚Liste‘. Die Kardinalfunktionen sind im Film um die Information erweitert, daß es einen gefährlichen militärischen Unfall gegeben hat. Dementsprechend ist die Handlungsreihenfolge unterschiedlich. Die Charakterfunktionen überlappen sich. Bei beiden ist die Frau passiv, läßt sich von ihrem Mann sagen, was sie zu tun hat.

Der Charlie des Buchs ist jedoch ein befehlsgeohnter Soldat, der weiß was er will und was zu tun ist. Im Film hingegen ist er zu Anfang hilflos, drauf und dran zu tun, was von ihm verlangt wird. Dann aber ist ihm die Familie wichtiger, er wird auf symbolischer Ebene zum (guten) Menschen, während der Mann, der ihm das Abriegeln der Basis befiehlt, für die (böse) Regierung steht.<sup>2</sup> Garris macht von Anfang an klar, wer hier der Buhmann ist.

---

<sup>1</sup> Vgl. Monaco 1995, S. 561. Der gemeinsame Schnittpunkt, auf den laut Hickethier eine Parallelmontage zuläuft, ist in diesem Fall das Durchbrechen des Tors. Vgl. Hickethier 1996, S. 133.

<sup>2</sup> Dieser Symbolismus wird sich nach der Titelsequenz fortsetzen. Natürlich muß bei der Interpretation der Bilder, wie sie an dieser Stelle vorgenommen wird, ‚entsprechen‘ als ‚können entsprechend gesehen werden‘ gelesen werden. Ein Absolutheitsanspruch kann nicht gelten.

Bezüglich der Enunziation gibt es ebenfalls Gemeinsamkeiten (die adaptiert wurden), nämlich bevor das Warnsignal beginnt, danach muß der Film erst einmal eigenen Anforderungen genüge tun. Die unterschiedlichen Bewegungsrichtungen der Kamera, die Vielzahl unterschiedlicher Bildinformationen (zwei Frauen, zwei kleine Kinder, verschiedenartige Häuser usw.) entsprechen den diversen Gedankengängen, die Charlies Frau im Buch durch den Kopf gehen.

Der Film fährt mit der Titelsequenz fort, die uns durch das Labor führt – formal umgesetzt durch eine Kamerafahrt auf die Kontrollmonitore in Charlies Wachhäuschen zu und dann ‚in sie hinein‘ – und uns das Ausmaß des Unfalls verdeutlicht. Überall sind Leichen, vor den verschlossenen Türen, in den Büroräumen, in der Kantine, im Aufenthaltsraum, wo bezeichnenderweise gerade die Gameshow *Blackout* im Fernsehen läuft.<sup>1</sup> Die Fahrt durch das Labor bestätigt De Laurentiis’ Aussage, daß uns das Kingsche Grauen mitten im Alltag trifft.

Für einen Fernsehfilm erstaunlich realistisch ist die Darstellung der Toten,<sup>2</sup> insbesondere die Vorgabe der *Network Standard and Practices Guidelines* bezüglich geöffneter Augen bleibt unbeachtet: “Broadcast Standards were pretty liberal with us because [*The Stand*] is such a widely respected novel and people know what they’re in for when they tune in to a Stephen King story.”<sup>3</sup>

Die Titelsequenz ist unterlegt mit dem Song (*Don’t Fear*) *The Reaper* von Blue Öyster Cult, aus dem im Buch zu Beginn des Prologs kurz zitiert wird. Was für Romanunkundige ein unwichtiges Detail sein mag, ist für Fans eine Art Aha-Erlebnis. Dieser wiederum befriedigt das (unterstellte) Bedürfnis, alles was in der ‚Vorlage‘ vorkommt auch im Film zu bieten.<sup>4</sup> Die Sequenz im Labor endet mit einer Abblende.

---

<sup>1</sup> Und den Filmproduzenten so die Möglichkeit für ein Sony-Product-Placement bietet. Die Drehbuch-Credits des Rock’n’Roll-Fans Stephen King werden natürlich bei einer Fahrt auf die Jukebox eingeblendet.

<sup>2</sup> Tatsächlich handelt es sich nicht um Schauspieler sondern um Dummies, die bei späteren Szenen einfach ‚recycelt‘ werden konnten. Nicht weniger als 60 wurden für diesen Zweck hergestellt. Vgl. *Cinefantastique* Vol. 25, No. 2, April 1994, S. 15. Der Vollständigkeit halber sei angemerkt, daß der Film in Großbritannien ab 15, der erste Teil (Video) in Deutschland ab 16, der zweite ab 12 Jahren freigegeben ist. Vgl. *Lexikon des Internationalen Films* 1996, CD-ROM, Eintrag zu ‚Stephen King’s *The Stand* – Das letzte Gefecht‘.

<sup>3</sup> Garris in *Bloody Best Of Fangoria* Vol. 13, September 1994, S. 18. Einschub dort. Kasprzak führt die Zurückhaltung von ABC hinsichtlich der Einhaltung der *Standards and Practices* auf die Verheißung eines neuen Quotenknüllers zurück, wie es *It* gewesen war. Vgl. Kasprzak 1996, S. 243.

<sup>4</sup> Darüber hinaus ist es natürlich toll, wenn man als Fan ein solches Detail ‚entschlüsselt‘, und man sollte in dieser Hinsicht die Fähigkeiten von Fans nicht unterschätzen.

Es folgt eine Ablende mit einer Fahrt aus einem Krater neben dem Wachhäuschen, die Kamera befindet sich im Inneren des Stützpunkts. Die Puppe des Babys liegt daneben, dann kommt die Krähe von links angeflattert. Die Regie-Credits werden kurz eingeblendet, die Krähe beginnt, an der Puppe herumzupicken, schließlich Ablende. Die Umgebung wirkt wie zu Beginn des Vorspanns äußerst ungesund, der Himmel hat wieder eine gelbliche Färbung angenommen. Die Symbolik, die bereits weiter oben sichtbar wurde, läßt sich hier fortsetzen. So kann die Puppe stellvertretend für die vernichtete Menschheit stehen, über die nun der Tod/die Apokalypse (die Krähe als Aasfresser) herfällt – wiederum eine Anspielung auf die Offenbarung.<sup>1</sup>

Allerdings zeigt sich in verstärktem Maße durch die Fahrt aus dem Krater, die sowohl dramaturgisch als auch formal völlig überflüssig ist,<sup>2</sup> was nach der Eröffnungssequenz zu befürchten war: der Film wird mit ‚optischen Leckereien‘ überfrachtet. Zudem wurde hier zugunsten eines ‚schönen Bildes‘ ein bewußter Continuity-Fehler hingenommen. Als das Baby die Puppe wegwirft, ist das Auto deutlich sichtbar schon 20–30 Meter vom Tor entfernt. Es gibt keine denkbare Erklärung (beispielsweise Wind), daß sich die Puppe von alleine zurück zum Wachhäuschen bewegt hat.<sup>3</sup>

Die Titelsequenz hat im Roman natürlich keine Entsprechung, sie ist für den Film aber insofern wichtig, als sie die Zuschauer weiter über das Geschehen aufklärt – allerdings ist es nach inzwischen mehr als sechs Minuten allmählich Zeit, den Leuten mehr als nur einen schnell geschnittenen Videoclip zu bieten und mit dem Plot zu beginnen.

Die Überleitung hierzu liefert der Film, indem er den Wagen der geflüchteten Familie nachts auf einer Landstraße in den Bergen zeigt – wir befinden uns vermutlich also auf der Fahrt durch Nevada. Was das Buch gleichermaßen durch einen Schnitt realisiert, vollführt der Film durch eine kurze Einblendung.

---

<sup>1</sup> “Und die andern wurden erschlagen mit dem Schwert, das aus dem Munde ging des, der auf dem Pferde saß. Und alle Vögel wurden satt von ihrem Fleisch.” Offenbarung 19.21.

<sup>2</sup> Eine mögliche Erklärung liefert wiederum die Offenbarung mit dem Tier, auf dem Babylon sitzt, und das “ist gewesen und ist nicht und wird wieder emporsteigen aus dem Abgrund (...)” Offenbarung 17.8. Der Vorwurf, die Fahrt sei überflüssig, bleibt dennoch bestehen.

<sup>3</sup> Allerdings geht vorher alles so schnell, daß dieser Fehler nur bei sehr genauem Hinsehen auffällt. Bereits die neue Färbung/das neue Licht bei Charlies Flucht aus dem Wachhäuschen war im Grunde genommen ein Continuity-Fehler, der aber war dramaturgisch begründet.

Beide bringen uns daraufhin zu einer Tankstelle.<sup>1</sup> Der Film zeigt sie in heruntergekommenen Zustand, die Farbe blättert ab, ein Großteil der Glühbirnen unter einem Schild, das sie als Hap's Service Station ausweist, ist kaputt. Es ist Nacht und regnet. Die Musik blendet von *(Don't Fear) The Reaper* zu sanfter Klaviermusik über. Text erscheint: "Arnette, Texas. June 17." Aus dem Off sind Stimmen zu hören.

Schnitt auf das Innere von Hap's, das Klavier (das aus einem Radio kam) wird nach nur zehn Sekunden ausgeblendet.<sup>2</sup> Statt dessen können wir den belanglosen Dialog von sechs biertrinkenden Männern gemischten Alters über Wirtschaft und ihre Familien hören. Ein Mann, der nur zuhört, ab und zu lächelt, steht abseits von den anderen im Vordergrund an der Tür, die restlichen haben sich im Raum teils stehend, teils sitzend verteilt. Durch die räumliche Verteilung erscheint er halbnahe, die anderen amerikanisch.<sup>3</sup>

Schnitt, ein Auto kommt in Schlangenlinien herangerast (der Dialog geht im Off weiter). Wieder das Klavierthema, das bereits die Flucht von Charlie und seiner Familie begleitet hat. Schnitt auf den Mann an der Tür. Er hat den Wagen gesehen und versucht, Hap auf sich aufmerksam zu machen. Schnitt auf das Auto, das jetzt als das von Charlie erkennbar ist. Schlangenlinien, Schnitt und Fahrt mit leichtem Schwenk nach oben auf den Mann an der Tür – der Wagen kommt offenbar auf ihn zugerast. Wieder reagiert Hap nicht. Schnitt auf den Wagen, die Musik wird eindringlicher. Schnitt auf den Mann, jetzt von links im Profil: "Hap, turn off the pumps." Die veränderte Perspektive zeigt, warum er im Gegensatz zu den anderen halbnahe zu sehen war und was jetzt passieren wird: er übernimmt die Führung.

Schnitt, er wieder vorne. Die anderen springen im Hintergrund erschreckt auf. Schnitt, der Wagen hat die Zapfsäulen fast erreicht, fährt an den ersten (wahrscheinlich abseits platzierten Diesel-Zapfsäulen) vorbei, die Kamera schwenkt mit, bringt kurz den Mann an der Tür ins Bild. Er dreht sich in Richtung Innenraum. Schnitt. Er stürmt nach Innen. Schnitt, (s)eine Hand legt einen Schalter um. Schnitt auf die Zapfsäulen, das Auto kommt auf sie zu und schleudert nach einem weiteren Schnitt, Kamera von links oben, in sie hinein. Noch ein Schnitt, die Kamera von rechts oben, der Wagen mäht die

---

<sup>1</sup> Auswahlkriterium für diese Szene ist die Etablierung und Charakterisierung einer Hauptfigur.

<sup>2</sup> Wie das Geräusch des Schildes im Wind ganz zu Anfang hat hier die Klaviermusik Überleitungsfunktion. Dadurch, daß sie aber so schnell wieder herausgenommen wird, wirkt die Einblendung insgesamt störend. Gleichwohl war es notwendig, von dem harten Gitarren-Rock zu der gemütlichen Atmosphäre in der Tankstelle überzuleiten. Bilder allein hätten das in dieser Zeit nicht geschafft.

<sup>3</sup> Vgl. Hickethier 1996, S. 58f.

Säulen um. Schnitt, das Auto bleibt mit dem Heck in Richtung Kamera stehen, nachdem es alle Zapfsäulen niedergemacht hat. Je zwei Schnitte auf die Männer, auf das liegengebliebene Auto, dann rennen sie heraus.

Die erste Szene der Sequenz ist vorbei. Bis zum Auftauchen von Charlie erfahren wir, wo wir uns befinden, daß die Tankstelle nicht besonders gut läuft und daß Schwiegervater und -sohn unter den Männern sind. Der Rest des Dialogs besteht aus freundschaftlichen Beleidigungen. Danach wird die Szene zum Teil dazu benutzt, den Mann an der Tür zu charakterisieren, hauptsächlich aber, um den Crash in die Zapfsäulen ‚aufregend‘ zu inszenieren. Was bei *Terminator 2 – Judgment Day* (James Cameron, 1990) mit dem explodierenden Stockwerk eines Bürohauses hervorragend funktioniert – das künstliche Dehnen der Zeit durch die wiederholte Darstellung eines kurzen Geschehens aus unterschiedlichen Perspektiven – gerät hier schon fast zur Peinlichkeit. Wieder entsteht ein Eindruck der Überladenheit.<sup>1</sup>

Atmosphärisch ist die Szene jedoch sehr dicht. Zum Teil liegt dies an der Beleuchtung, die Außenaufnahmen (Tankstellenschild, Auto) sind von harten Kontrasten geprägt: das Dunkel der Nacht wird von den Scheinwerfern zerrissen, der Regen schimmert stimmungsvoll in dieser Lichtspur. Im Inneren der Tankstelle ist das Licht gedämpft, wirkt gemütlich – und natürlich hat der Mann an der Tür das stärkste Führungslicht,<sup>2</sup> alle anderen scheinen bloß mehr oder minder aufgehellt. Die Gegensätzlichkeit der Beleuchtung setzt sich in der Raumaufteilung fort. Die behaglich-familiäre Enge im Tankstelleninneren steht der kalten und düsteren Weite der Außenwelt gegenüber, aus der sich nun die Gefahr dem Idyll nähert.

Und wieder zeigt sich, daß bei King das Grauen in den Alltag hereinbricht. Dazu tragen die überzeugend agierenden Schauspieler und die sehr natürlich gehaltenen Dialoge bei. Es entsteht der Eindruck, hier würden richtige Menschen sprechen, mit dialektalen Eigenheiten – wir befinden uns in Texas – und eigenen Persönlichkeiten.<sup>3</sup>

Die Hauptfunktion der Szene liegt in der Etablierung des Mannes an der Tür. Seine Sonderstellung innerhalb der Gruppe wird einerseits durch Aspekte der *Mise en Scène* deutlich (Raumaufteilung, Kamera, Licht), ande-

---

<sup>1</sup> Andererseits ist auch diese Szene recht kurz, alles geht sehr schnell. Insofern stellt sich die Frage, ob sich diese Überladenheit nicht erst bei einer Analyse bemerkbar macht.

<sup>2</sup> Vgl. Monaco 1995, S. 199.

<sup>3</sup> Wovon die deutsche Synchronfassung Meilen entfernt ist, was aber auch ein Buch allenfalls andeuten kann.

rerseits ist sie dramaturgisch begründet. Er beteiligt sich nicht an der Konversation, sondern hört nur zu und lächelt, er ist der erste, der das Auto und damit die drohende Gefahr sieht und er ist derjenige, welcher die Verantwortung in die Hand nimmt, die Zapfsäulen abschaltet und eine Explosion verhindert: hier ist ein Mann, der nicht viel redet, sondern handelt, wenn es sein muß. Einer, der sein Bier aus der Flasche trinkt.

Seine Charakterisierung im Roman ist dieselbe, aber wieder ist der Weg ein anderer. Die *basic events* sind zwar identisch – die anderen reden, Stu schweigt<sup>1</sup> – doch wird er nicht über sein direktes Handeln beschrieben. Vielmehr greift King auf Stus Vergangenheit zurück und erzählt, wie er ohne Vater aufwuchs, seiner Mutter helfen mußte, die Familie zu ernähren. Wie sein Lieblingsbruder starb, daß er zum Teil so schweigsam geworden ist, weil er nie Zeit für Freunde hatte etc. Der Film kann diesen extrem verknappenden Rückblick natürlich nicht einfach übernehmen, sondern greift, durchaus erfolgreich, auf darstellende Mittel zurück.

Auch bei der Beschreibung der Umgebung (die Gruppe der Männer, die Stadt Arnette) verhält sich der Roman anders. Den Eindruck der Natürlichkeit erweckt King wiederum durch Geschichten aus dem Leben der Personen und durch die Beschreibung des wirtschaftlichen Niedergangs der Stadt – die einzige größere Firma (bei der auch Stu arbeitet) ist eine Taschenrechnerfirma, alles andere hat Pleite gemacht.

Wieder ein Vorgehen, das der Film nicht imitieren kann. Insofern ist es nur konsequent, daß auch die Konversation nicht übernommen wurde. Denn von den Männern, kennt man ihren Hintergrund nicht, entstünde ein verzerrtes Bild, würde man sie in einer Tankstelle durchaus ernsthaft über Wirtschaft, Inflation und “über Geld und dessen Eigenschaft, auf geheimnisvolle Weise zusammenzuschrumpfen”<sup>2</sup> reden hören. Abgesehen davon, daß die Roman-Debatte wahrscheinlich gestelzt wirken würde, wäre sie aus dem Zusammenhang gerissen – und der besteht eben aus dem Hintergrund der Männer.

Ein Detail, das der Film sehr wohl hätte übernehmen können, betrifft die Flasche, aus der Stu trinkt. Im Buch ist es eine Dose. Mitte der siebziger Jahre (und das macht diesen Aspekt erwähnenswert), als King den Roman begann, hat sich wohl kaum jemand Gedanken um den Müllberg gemacht. Ein

---

<sup>1</sup> Einer der Vorteile von Büchern ist, daß ein Name sofort etabliert werden kann, ohne daß jemand die betreffende Person direkt ansprechen muß. Der Mann an der Tür heißt also Stuart Redman, genannt Stu.

<sup>2</sup> King 1992, S. 24.

möglicher Grund, eben keine Dose ins Bild zu bringen, wären die inzwischen veränderten gesellschaftlichen Moralvorstellungen, daß man Mehrwegflaschen statt Einwegdosen benutzt.<sup>1</sup> Ein Umstand, auf den auch McFarlane hinweist:

“Conditions within the film industry and the prevailing cultural and social climate at the time of the film’s making (especially when the film version does not follow hot upon the novel’s publication) are two major determinants in shaping any film, adaptation or not.”<sup>2</sup>

In dieser Szene schafft es der Film (auf anderem Wege), dieselben wichtigen Voraussetzungen zu schaffen wie das Buch. Denn auch dort dient sie der Etablierung und Charakterisierung von Stu. Im weiteren Verlauf zeigt sich jedoch, daß der Film Veränderungen vornimmt, die der Geschichte (oder vielmehr ihrer Rezeption) schaden. Stu, der wohl die wichtigste Rolle in der Geschichte spielt, stürmt als erster aus der Tankstelle nach draußen, kniet sich neben den sterbenden Charlie, hält ihn in den Armen. Dies verleiht ihm von Anfang an eine Art Heldenaura, die er sich im Buch erst hart erarbeiten muß. Für die Story ist dieses Vorgehen zwar nicht entscheidend, aber die Figur erscheint dadurch weniger plastisch und es geht auch etwas King-Typisches verloren: Gewöhnliche Menschen wachsen in ungewöhnlichen Situationen über sich hinaus.

Noch krasser wird diese Art der Vereinfachung bei Larry betrieben – einer für den Plot ebenfalls wichtigen Figur. Repräsentiert Stu den einfachen Arbeiter, so steht er für den urbanen jungen Menschen.<sup>3</sup> Er ist Musiker, hat gerade seinen ersten Hit gelandet und ist sehr von sich überzeugt, um nicht zu sagen selbstsüchtig. Trotzdem ist er eine Art charmanter Luftikus, der sich finanziell übernommen und mit den falschen Leuten eingelassen hat. Durch die Geschehnisse entwickelt er sich zu einer Identifikationsfigur und wird ein ‚echt netter Kerl‘.<sup>4</sup> Soweit die Gemeinsamkeiten.

Die Unterschiede liegen zum Teil in der Notwendigkeit, den Plot zu straffen. Larrys Vorgeschichte macht im Roman allein zwölf Seiten aus (im Vergleich dazu: Stus nur etwa eineinhalb). Bei seiner Charakterisierung ließ sich King völlig gehen, sie zieht sich über mehrere Kapitel (unterbrochen

---

<sup>1</sup> Natürlich kann, insbesondere als Nicht-Amerikaner, in dieser Richtung nur spekuliert werden.

<sup>2</sup> McFarlane 1996, S. 21. Im Verlauf des Films finden sich weitere Beispiele, z. B. daß anstatt von Zehn-Gang-Rennrädern, die in den 70ern gleichermaßen das Non-Plus-Ultra darstellten, in der Filmversion 21-Gang-Mountainbikes benutzt werden.

<sup>3</sup> Womit keinesfalls der Typus des *Young Urban Professionals* gemeint ist.

<sup>4</sup> An dieser Stelle zeigen sich die Schwächen von McFarlanes ‚Liste‘, die sehr gut Details analysierbar macht, mit der aber längere Entwicklungen nur schlecht erfaßt werden können.

durch die Etablierung weiterer Charaktere in anderen Kapiteln).<sup>1</sup> Das kann sich der ständig unter Zeitdruck stehende Film nicht leisten.

Wichtigste Abweichung vom Buch ist aber, daß die Gründe für seine finanziellen Nöte nicht geklärt wird – die nämlich liegen darin begründet, daß er schlichtweg 10.000 \$ Schulden bei seinem Dealer hat. Eine drogensüchtige Identifikationsfigur? Im Fernsehen undenkbar! Um dennoch ein wenig Entwicklung der Figur möglich zu machen ist der Film-Larry zu Anfang ausschließlich auf Geld und Frauen aus. Dies ändert sich kontinuierlich, er wird im Mittelteil zum treusorgenden Familienvater, übernimmt Verantwortung in der ‚Regierung‘ der Boulder Free Zone, bis er ganz zum Schluß freiwillig sein Leben opfert, damit die anderen überleben können. Doch gerade der Übergang zur ‚Zwischenstation Vater‘ geschieht im Buch sehr viel ausführlicher und deutlicher, weil Larrys Weg hierhin weiter ist.

Daß die Straffung und Zusammenfassung, die der Film vornimmt, Plot und Charakteren nicht unbedingt schadet, zeigt das Beispiel von Nadine, die Larry im von der Seuche und ihren Folgen verwüsteten New York kennenlernt. Sie wurde mit der Nebenfigur Rita des Buchs zusammengelegt. Larry und Nadine fliehen im Film zusammen aus New York, wenige Zeit nachdem sie in einer spektakulären Szene den Lincoln Tunnel durchquert haben, verläßt sie ihn.<sup>2</sup> Der Grund dafür ist, daß die Jungfrau Nadine sich einerseits zu ihm hingezogen fühlt, aber auf der anderen Seite weiß sie aus ihren Träumen, daß sie Randall Flagg, dem Dunklen Mann versprochen ist. In diesem Dilemma befindet sie sich, seit sie Larry zum ersten Mal traf und es läßt sie auch bis zu ihrem (tragischen) Ende nicht mehr los.

Was bei King in der Masse an Handlung, Figuren und Orten etwas untergeht, kann der Film durch Verknappung und Vereinfachung viel deutlicher herausstellen. In diesem Fall ist Nadines Vorgeschichte – ihre Vergangenheit als Kindergärtnerin, ihre verschiedentlichen Versuche, sich mit Männern einzulassen, ihre schlimmen Erfahrungen auf dem College mit einem Ouija-Brett – für ihre Motivation völlig belanglos. Es genügt, und das *ist* letztlich ihre Motivation, das Hinundhergerissensein zwischen Larry und dem Dunklen Mann darzustellen, zwischen dem einfachen Leben und der verheißungsvollen Position an der Seite des Bösen – wie es der Film macht.

---

<sup>1</sup> Abgeschlossen ist sie dann noch nicht, denn Charaktere, die sich nicht bis zum Ende ihrer Rolle weiterentwickeln können, bleiben meist Pappkameraden.

<sup>2</sup> Die Rita des Romans begeht dann Selbstmord. Larry und Nadine treffen sich dort erst später.

Bezeichnenderweise sind die ‚neuralgischen Punkte‘ in beiden Versionen dieselben. Während sie mit Larry unterwegs ist, träumt sie von Flagg, als sie allein unterwegs ist, träumt sie sowohl von Flagg als auch von Mutter Abigail (deren *way of life* natürlich Larry die ganze Zeit über symbolisiert). Als Larry und Nadine dann in Boulder wieder aufeinandertreffen, fleht sie ihn an, mit ihr zu schlafen, um sie von Flagg zu erlösen (was Larry nicht versteht und ihr Angebot ablehnt). Auch ihr Freitod, nachdem sie mit Flagg ‚verheiratet‘ wurde, unterscheidet sich nicht in Film und Buch. Einzig, daß wir sie im Film früher kennenlernen – und somit längere Zeit begleiten – und daß sie auf die wichtigen Aspekte eingeschränkt wurde, machen die Unterschiede aus. Und der Film gewinnt.

Bücher haben den Vorzug, daß sie innere Vorgänge, Gedankengänge usw. sehr leicht und natürlich darstellen können. Filme müssen zeigen. Mit dem “Sie sind hier, vor euren Augen. Seht ihr sie nicht? Glaubt ihr es nicht? Es ist doch alles so echt”,<sup>1</sup> was dem Film oft zum Vorwurf gemacht wird, kann aber auch gespielt werden. Bei der Verfilmung von *The Stand* geschieht dies, indem die Berichterstattung über die Seuche quasi zur Metarealität erhoben wird.

Einem Reporterteam, dem es gelungen ist, Bilder von Grippetoten und dem Vorgehen des Militärs gegen die Zivilbevölkerung zu machen, sollen diese Aufnahmen nun wieder abgenommen werden – mit allen nötigen Mitteln. Wie diese aussehen, zeigt die folgende Szene.

In gewohnter Ton- und Bildqualität sehen wir einen Militärhubschrauber auf einer Ebene in den Bergen landen.<sup>2</sup> Schnitt, die Kamera ‚sitzt‘ auf der Rückbank eines Wagens. Auf dem Beifahrersitz eine Frau, der Bildrahmen reicht bis etwas über den Innenrückspiegel hinaus, der Fahrer ist nicht im Bild. Durch die Windschutzscheibe sehen wir schwerbewaffnete Soldaten in Kampfuniformen, einen Armeejeep mit schwerem Geschütz und ein gestopptes Auto, das weitere Soldaten gerade durchsuchen.

Die Metarealität setzt hier an zwei Punkten an. Erstens, daß wir durch die Perspektive bei der (folgenden) Handlung zu Augenzeugen werden, und daß sich zweitens Ton- und Bildqualität völlig verändert haben. Der Ton enthält sehr viel Nebengeräusch und klingt eingeschränkt, besteht hauptsächlich

---

<sup>1</sup> In: Körber (Hg.) 1989, S. 509.

<sup>2</sup> Will heißen, daß kein sicht- oder hörbarer Unterschied zu vorher besteht.

aus Mitten. Das Bild ist sehr hell, zum Teil starkes Gegenlicht, die Kamera wackelt. Wir sehen durch eine Videokamera, wir *sind* der Kameramann!

Die Militärs befehlen uns auszusteigen. Die Reporterin fragt uns, ob wir das alles drauf haben, der Fahrer spricht uns an (offenbar heißen wir Mike), wir machen einen Extremschwenk auf ihn. Er rät uns zur Vorsicht. Wir steigen nach Rechts aus, laufen um unseren Wagen herum, deshalb bekommen wir einen Armeelaster nur verwackelt ins Bild. Hinter der Reporterin her, die mit dem Mikro auf den befehlshabenden Major zuläuft. Er befiehlt die Herausgabe aller unserer Aufnahmen, sie fragt ihn warum. Hinter uns hupt jemand, wir schwenken und sehen eine Reihe wartender Autos hinter uns.

Die Fahrerin des ersten Wagens wird brutal aus dem Wagen gezerrt. Wir schwenken zurück, der Major informiert uns, daß das Kriegerrecht ausgerufen wurde und daß er sich nicht mehr mit Leuten wie uns herumärgern muß. Die Reporterin fragt uns empört, ob wir alles drauf haben, da gibt der Major den Befehl, uns zu holen! Ein Soldat stürzt auf uns zu, wir ringen, können uns losreißen, bekommen ins Bild, wie unser Fahrer mit einem Schnellfeuergewehr erschossen wird. Die Reporterin schreit, die Schüsse dröhnen, Soldaten rufen durcheinander, da werden wir zu Boden geworfen, die Kamera bleibt auf der Seite liegen, der Major kommt auf uns zugeeilt und hält in bester Politiker-Manier die Hand vor das Objektiv.

Schnitt, der Hubschrauber hebt in gewohnter Bild- und Tonqualität ab und fliegt weg.

Bei King finden sich mehrere ähnliche Szenen, aber keine reicht derartig an diese Einbeziehung des Zuschauers in das Geschehen heran.<sup>1</sup> An einer Stelle versucht er diesen Effekt zu erzielen, indem er ohne sichtliche Zäsur mit der Beschreibung des Militärs abbricht, der den Befehl zur Beschaffung des Videobands gegeben hatte. Statt dessen schreibt er:

“Fährt man über die US 36 von Sipe Springs in Richtung Südosten, dann fährt man in die ungefähre Richtung von Houston, das eine Tagesfahrt entfernt ist. Das Auto, das über den Highway donnerte, mit über achtzig Meilen die Stunde, war ein drei Jahre alter Pontiac Bonneville, und als er über die Hügelkuppe und den Ford ohne Nummernschilder sah, kam es beinahe zum Unfall.”<sup>2</sup>

Mehr als eine Verallgemeinerung (,man‘) ist an Integration nicht drin. Dafür zeigt sich an dieser Stelle deutlich Kings visueller Stil, die Beschreibung des

---

<sup>1</sup> Vermutlich wäre nur noch virtuelle Realität in der Lage, den Zuschauer stärker einzubeziehen.

<sup>2</sup> King 1992, S. 147.

Autos scheint einer Filmszene entnommen. Aber die inneren Vorgänge kann (zumindest auf eine solche Art und Weise) nur das geschriebene Wort aufzeigen: "Er fing an zu schreien und warf sich Gedanken herum, um zum Bonnevillle zurückzulaufen, aber seine FüÙe setzten sich nie in Bewegung. Die Männer eröffneten das Feuer auf ihn, die Kugeln pusteten ihm Brust und Unterleib weg."<sup>1</sup>

Der zweite Satz läÙt sich natürlich ohne weiteres filmisch umsetzen, aber die meisten King-Verfilmungen kränkeln daran, daß sie sich eben ausschließlich auf den zweiten Satz beschränken und den ersten ignorieren.

"Er sah immer noch nach draußen und wandte ihr gleichgültig den Rücken zu, als sie schon lange eingetreten war. Wie lange braucht ein Mann dazu, sich umzudrehen? Zwei, höchstens drei Sekunden. Aber Dayna kam es vor, als würde der Dunkle Mann sich ewig umdrehen und dabei immer mehr von sich zeigen, wie der zunehmende Mond, zu dem er hinaufgesehen hatte. Sie wurde wieder ein Kind, das von der schrecklichen Neugier großer Angst gebannt wird. Er hatte sie einen Augenblick völlig im Netz seiner Anziehungskraft, seines *Glamours*, gefangen. Und sie war überzeugt, wenn er sich endlich ganz umgedreht hatte, unbekannte Äonen später, würde sie das Gesicht ihrer Träume sehen: einen grotesken Mönch in seiner Kutte, nur Dunkelheit unter der Kapuze. Das Negativ eines Mannes ohne Gesicht. Sie würde ihn sehen und wahnsinnig werden.

Dann sah er sie an, lächelte freundlich, ging auf sie zu, und ihr entsetzter Gedanke war: *Mein Gott, er ist in meinem Alter!*"<sup>2</sup>

Mit diesen zwei Absätzen leitet King die Begegnung ein zwischen Randall Flagg und Dayna, einer enttarnten Spionin der ‚Guten‘ aus Boulder. Das Problem an dieser Passage ist, daß sie fast völlig aus introspektiven Elementen und Abstraktionen besteht, und daß sie – in diesem besonderen Fall – somit kaum umsetzbar scheint. Der Film sollte sich deshalb auf die Funktionen konzentrieren und eventuell etwas Eigenes einbringen.

Der wichtigste Effekt der Absätze besteht in dem Kontrast, den sie hervorrufen. Im ersten wird Daynas Angst verdeutlicht – wie wir vorher erfahren haben, ist sie davon überzeugt, nun sterben zu müssen. In dieser Todesangst schwingt jetzt eine Lovecraftsche Furcht vor dem universalen Grauen

---

<sup>1</sup> King 1992, S. 148.

<sup>2</sup> King 1992, S. 991. Auswahlkriterium für diese Szene ist die Problematik, innere Vorgänge zu adaptieren.

mit,<sup>1</sup> aber auch die Furcht vor der Faszination durch das Böse. Langsam schleicht sie sich in Daynas Bewußtsein ein.

Und dann sieht er sie plötzlich an und ist richtig nett.

Was sich inhaltlich gegenübersteht, setzt sich in der Form fort. King beschreibt langatmig eine ‚langsame‘ Situation, aber kurz und knapp Daynas (plötzliches) Erkennen, daß Flagg nicht dem entspricht, was sie erwartet hat. Dem abstrakten inneren Grauen (abstrakt beschrieben, Mond) steht eine konkrete Erkenntnis gegenüber (Alter).

Dementsprechend überrascht reagiert sie im folgenden auch, muß sich überwinden, ihre ablehnende Haltung zu bewahren und nicht freundlich zurückzulächeln. Tatsächlich wissen wir Leser recht gut, daß Flagg in diesem Buch wohl der Böse sein muß. Aber die Leute, die er um sich schart, bindet er nicht nur durch Furcht und Druck an sich, sondern auch durch Freundschaft und gegenseitigen Respekt.<sup>2</sup> Und das spürt jetzt auch Dayna, auch sie wird von Flagg versucht. Der Film setzt erstaunlicherweise nicht das um, was eigentlich naheliegend scheint: Daynas Verwirrung. Vielmehr bemüht er sich, die enunziativen Aspekte des Buchs herauszustellen, Kings bildhaften (nicht: visuellen!) Stil sichtbar zu machen.

Dayna kommt durch eine Tür auf die Kamera zu und bleibt dann stehen (halbnaher Einstellung). Ihr Ausdruck ist trotzig. Schnitt, Totale. Zwei Fenster, die bis auf den Boden reichen. Eines ist offen, die bläulich beleuchteten Vorhänge wehen leicht im Wind. Die gesamte Fensterfront liegt zwei Stufen höher als der Rest des (sichtbaren) Raums. Vor den Fenstern befindet sich jeweils eine Art gläserner Paravent. Dazwischen eine Mauer, vor der Flagg im Schneidersitz hockt, die Hände im Schoß gefaltet, den Kopf gesenkt. Durch einen Spot über ihm, der einen leicht diffusen Lichtkegel auf ihn wirft, erhält er etwas Ikonisches, wirkt wie ein meditierender oder betender Mönch. Selbst seine Jeanskleidung (Jacke und Hose) erscheint fast wie ein fließendes Gewand – eine Kutte.

Schnitt, Flagg halbnah. Immer noch hält er den Kopf gesenkt. Das Licht kommt von oben und von der Seite. Er hebt langsam seinen Kopf. Durch die Beleuchtung beginnt die linke Seite seines Gesichts sich teilweise aufzu-

---

<sup>1</sup> Der Ausdruck "strange aeons" verkommt wegen häufiger Benutzung bei Lovecraft schon fast zur Floskel.

<sup>2</sup> Ein Aspekt, der in der Verfilmung fast völlig fallengelassen wurde. Die einzige Figur, die so etwas wie freundschaftliche Bewunderung für den Dunklen Mann empfindet, ist der Trashcanman, ein schizophrener Pyromane.

hellen. Zunächst die ‚Geheimratsecke‘, dann die Stirn, Nase und Kinn, jetzt auch die rechte Seite, schließlich das ganze Gesicht. Nur die Augen liegen immer noch im Dunkel. Gleichzeitig mit seiner Bewegung schrumpft der Schatten zusammen, den sein Kopf auf seine Brust warf, bis er fast völlig verschwindet. Insgesamt kommt dadurch ein sehr fließender Eindruck der Aufhellung zustande – der zunehmende Mond hat seine Phasen durchlaufen. Flagg lächelt.



© 1994, Greengrass Productions

Die Szene beweist, daß ein Mann, um seinen Kopf zu heben, tatsächlich zwei bis drei Sekunden braucht und das macht es für den Film unmöglich, ‚unbekannte Äonen‘ zu zeigen. Deshalb wird die Passage des Buchs umgestellt. Der Mönch steht zu Anfang, dann geht der Mond auf, Flagg lächelt und der Dialog kann beginnen. Daynas Verwirrung, die im Roman ständig hervorgehoben wird, zeigt der Film nur ganz kurz als sie den Raum betritt und Flagg zum ersten Mal sieht: Sie zuckt kurz mit der Unterlippe. Mehr hätte ihrer Figur widersprochen, die sich im folgenden trotzig und willensstark gibt. Die Erläuterung (und Verdeutlichung) für ihre Reaktion liefert dann Flagg: “You expected Charles Manson at the very least, didn’t you?”

Die weitere Szene nimmt in Buch und Film einen sehr unterschiedlichen Verlauf. Des besseren Überblicks wegen deshalb an dieser Stelle ein kurzer Abriß der Gegebenheiten. Dayna ist nur eine von drei Spionen aus Boulder. Ein zweiter wurde bereits an der Grenze von Flaggs Machtbereich abgefangen und versehentlich getötet. Beide hatte er durch seine übernatürliche Gabe sehen können. Nicht jedoch den dritten Spion, den Dayna zufällig in Las Vegas wiedererkannt hat. Denn bei ihm handelt es sich um einen geistig behinderten Mann, der zu allem sagt, es würde ‚M.O.O.N.‘ buchstabiert.<sup>1</sup> Im Buch liegt dieses Zusammentreffen erst wenige Seiten zurück, im Film etwa

---

<sup>1</sup> Bei seinem ersten Auftritt sagt er zum Beispiel: “Decoration is my hobby. M.O.O.N. That spells ‚hobby‘.”

ein halbe Stunde – demnach ist uns im Buch die Gefahr, Dayna könnte den dritten Spion verraten, unmittelbar bewußt.

Einer der Gründe für die unterschiedliche Dramatik sind die ‚verschiedenen Daynas‘. Im Buch kennen wir ihre Vorgeschichte sehr gut, wissen, daß sie nach der Seuche Fürchterliches durchlebt hat. Tatsächlich hatte sie bereits mit ihrem Leben abgeschlossen, wurde dann aber doch noch gerettet. Deswegen fürchtet sie nicht den Tod (wohl aber das Sterben).

Als Flagg sich dann als umgänglicher Kerl entpuppt und versucht, sie von seiner Harmlosigkeit zu überzeugen, ist ihre Verwirrung groß. Die Kombination Harmlosigkeit/Verwirrung ist dann auch der Schwerpunkt, den das Buch setzt. Ihre einzige Sorge besteht nun darin, sie könne den dritten Spion verraten – aber auf diesen Punkt kommt Flagg gar nicht zu sprechen, er schwingt nur unterschwellig in der Passage mit. Bei ihr (wie auch bei den Lesern) keimt die Hoffnung, sie könne doch noch entkommen. Erkennbar wird dieser Aspekt bereits durch die ‚Sitzordnung‘. Es gibt keine Stühle im Raum, deshalb fordert Flagg Dayna auf, sich auf den Boden zu setzen: „Der Fußboden ist gut. Wir müssen miteinander reden und die Wahrheit sagen. Lügner sitzen auf Stühlen, darum verzichten wir darauf. Wir sitzen einander gegenüber wie Freunde auf zwei Seiten des Lagerfeuers.“<sup>1</sup> Flagg hebt deutlich (und diplomatisch) die Gemeinsamkeiten der beiden ‚Lager‘ hervor.

Der Film konnte den Hintergrund der (mit Ausnahme dieser Szene) völlig unwichtigen Dayna-Figur nicht bringen, also auch nicht den Grund für ihre innerliche Verwirrung. Deshalb wird ihre Unsicherheit zu einer Art trotziger *toughness*, die sich ebenfalls in der Sitzordnung widerspiegelt. Wie wir in einer Totalen sehen, sitzt nicht nur Flagg erhöht, auch die Tür, durch die Dayna den Raum betritt und die Flagg gegenüberliegt, erhebt sich zwei Stufen über das restliche Zimmer – hier hocken nicht Freunde auf zwei Seiten des Lagerfeuers, sondern zwei Lager auf unterschiedlichen Seiten eines Grabens.

Die Farben tragen zu diesem Eindruck noch bei – Flaggs Seite wirkt kalt, weil ausschließlich in Blau gehalten. Bei Daynas Seite kommt noch ein deutlich wärmerer Branton hinzu.<sup>2</sup> Diese Dayna kann nicht darauf hoffen, doch noch zu entkommen. Deshalb kommt Flagg auch fast sofort auf den

---

<sup>1</sup> King 1992, S. 992.

<sup>2</sup> Das Blau auf ihrer Seite zeigt, daß sie sich hier in Flaggs Reich befindet. Das Braun hingegen, daß sie hier nicht hingehört.

dritten Spion zu sprechen, den er nicht sehen kann und verändert somit die Dramaturgie der Szene.

Er nennt die beiden ersten Spione (sie und Judge Farris). Als er ihr sagt, daß er jedoch die dritte Person nicht wirklich sehen kann, schneidet die Kamera auf Dayna, die unruhig einatmet und nervös zu Boden blickt. Wieder Schnitt auf Flagg, der sich aus der liegenden Position aufrichtet, die er zwischenzeitlich eingenommen hatte: "All I can see is the moon." Schnitt auf Dayna (Halbnah) und Fahrt auf sie zu (Groß). Ihr Mund öffnet sich leicht. Sie weiß, wen er meint. Flagg aus dem Off: "M.O.O.N. That spells moon."

Und damit auch jeder versteht, um wen es an dieser Stelle geht, blendet der Film zurück auf die Einstellung, in der sie den Dritten erkennt. Einerseits wirkt die Rückblende etwas plump, andererseits verstärkt sich durch die so entstandene Pause in Flaggs Monolog der Eindruck seiner Unwissenheit und damit einer Verwundbarkeit. Er reibt sich in der nächsten Einstellung nachdenklich sein Kinn: "Does that mean anything to you, Dayna?"

Ihrem Film-Charakter gemäß übernimmt sie jetzt eine aktive Rolle (die ihr im Buch aufgrund ihrer Verwirrung versagt bleibt). Sie verneint, steht auf und fragt Flagg nach dem Richter – versucht somit, ihm die Führung des Gesprächs zu entreißen – und geht auf ihn zu. Er schmettert ihre Attacke jedoch ab, indem er ihr sagt, daß er sie nach Boulder zurückgehen lassen wird. Schnitt auf Dayna (Groß), ihr Gesichtsausdruck zeigt verzweifelte Hoffnung, sie ist den Tränen nahe.

An dieser Stelle wird der Film völlig inkonsequent. Dayna ist in der übrigen Szene allenfalls verunsichert, hauptsächlich aber trotzig, charakterstark. Ihr Sinneswandel geschieht zu abrupt. Letztlich macht Kelly Overbey (Dayna) fast die Szene kaputt, indem sie hier ‚zu stark‘ spielt.<sup>1</sup> Sicherlich schöpft sie jetzt Hoffnung, aber in einen Moment ist sie noch ein Trotzkopf, im nächsten schon den Tränen nahe.

Die Einstellung fällt völlig aus dem Rest heraus, auch auf formaler Ebene: Anders als sonst wird zur nächsten Einstellung auf Flagg nicht geschnitten sondern geblendet. Allerdings in einem Tempo, daß dies selbst bei einer Analyse nur zufällig bemerkt werden kann. Die Situation hat sich geändert, das ist klar, einsichtig ist auch, warum dies formal dargestellt werden soll, aber warum liegt diese Blende unter der Wahrnehmungsgrenze? Die Antwort bleibt offen.

---

<sup>1</sup> Möglicherweise war aber an ihrem *overacting* die Regie schuld.

Zum ersten Mal ist Flagg jetzt nicht nur freundlich, sondern er fleht sie fast an, seinem Wohlwollen, seiner Harmlosigkeit Glauben zu schenken: “And when you get back, I’d simply like you to tell them for me that we are just trying to get on our feet again. As they are. That we mean them no *harm*.” Wieder liegt der Unterschied zum Buch, wo der Effekt dieses Aspekts die gesamte Passage bestimmt, in der veränderten Dayna. Wiederum in völligem Widerspruch zu ihrem Auftreten in der vorherigen Einstellung fragt sie Flagg nun in einem patzigen Tonfall, was dann seine Leute auf der Air Force Base in Indian Springs machen würden: “Are you planning to turn the missile stockpile out there into new-age water fountains or something?”

Daß man der Film-Dayna nicht allein die Schuld für den unausgegorenen Eindruck in die Schuhe schieben kann, den die Szene hinterläßt, zeigt das Ende. Nach einem kurzen Wortwechsel geht Flagg zur Tür, erklärt das Gespräch für beendet. Sie will den Raum verlassen (“You mean I can just go?”). Wieder schneidet der Film nicht, als Dayna sich zum Gehen umwendet, sondern blendet in Sekundenbruchteilen um. Die Situation hat sich also wieder geändert.<sup>1</sup> Sie erreicht die Tür, da fällt Flagg doch noch eine Sache ein. An dieser Stelle gleichen sich die unterschiedlichen Abläufe von Roman und Film wieder kurzzeitig. Denn beide kommen jetzt (erstmal/noch einmal) auf den dritten Spion zu sprechen.

Wieder blendet der Film sehr schnell von Dayna auf Flagg über. Die Situation hat sich abermals verändert. Sie versichert ihm, daß sie nichts weiß, schaut ihn flehend an. Flagg aber blickt zum ersten Mal alles andere als freundlich drein. Dann fängt er sich wieder, besteht aber darauf, daß Dayna weiß, wer der Dritte ist. Sie stürmt zurück in die Raummitte und, ganz ihrer Film-Rolle gemäß, schreit ihn an: “Why don’t *you* know? Why don’t *you* know *already*?”

Jetzt zeigt sich ganz deutlich die neue Situation – Flagg stürzt wütend auf sie zu, packt sie an den Schultern, schüttelt sie: “I don’t know! Tell me, you bitch!” Dayna zückt ein verborgenes Messer, rammt es ihm in den Leib. Flagg röchelt erschreckt, dann beginnt er zu lachen: sie hält eine Banane in

---

<sup>1</sup> Daß der Film, wie sich bereits zu Anfang der Szene gezeigt hat, großen Wert auf Form legt, spiegelt sich auch hier wider. Die Kamera steht etwas rechts von der Tür (diese ist Off-Screen), zeigt Dayna in einer Amerikanischen sich umdrehen. Im Hintergrund der gläserne Paravent mit dem geöffneten Fenster. Dayna am rechten Bildrand. Überblendung, Dayna an derselben Position im Bildkader, allerdings jetzt links nicht mehr das Fenster sondern Flagg an der Tür. In der Bildkomposition blieb also Dayna erhalten, der Paravent wurde durch Flagg ersetzt.

der Hand.<sup>1</sup> Schnitt auf Dayna, ihr Gesicht vor Entsetzen verzerrt, dann Schnitt auf Flagg (Groß). Sein Kopf verwandelt sich. Die langen, dichten Haare sind fast völlig ausgefallen, zwei geschwungene Hörner ragen aus seinem Hinterkopf, seine Zähne sind zu spitzen Hauern, seine Haut faltig geworden.

Dayna reißt sich los, schlägt mit dem Ellenbogen einen der Glasparavents ein. Schnitt, Handkamera auf einen großen, spitzen Glassplitter, welcher der Kamera entgegenragt. Die Kamera wankt vor, zurück, wieder vor, als wolle sie Schwung holen. Schnitt auf Dayna (Halbnah), den Kopf zurück. Sie läßt den Oberkörper (aus dem Bild heraus) niedersausen. Flagg schreit vor Wut.

Zwei Aspekte fallen an dieser Sequenz unangenehm auf. Der Morphing-Effekt, der 1994 fast obligatorisch für eine Großproduktion wie *The Stand* war, ist – wie so oft – völlig sinnfrei, verkommt zur bloßen Effekthascherei.<sup>2</sup> Flagg hatte Dayna in seiner Hand, er hätte ihr den Namen des dritten Spions ohne Probleme entreißen können. Tatsächlich ist Jamey Sheridan (Flagg) in Rage erheblich beeindruckender als Flagg mit seinem albernen Teufelskopf.

Hier bestätigt sich der (häufige) Nachteil des Films, zeigen zu müssen. Die Verwandlung im Buch kann wesentlich effektvoller – weil weniger effekthascherisch – dargestellt werden: „Das sanfte und hilfsbereite Gesicht der Vernunft war nicht mehr da. Randy Flagg war nicht mehr da. Vor ihr stand der Wandelnde Geck, der große Mann, der Boß, und Gott mochte ihr gnädig sein.“<sup>3</sup> Alle Details, auch mögliche Teufelshörner für diejenigen, die sie mögen, müssen wir uns selbst ausdenken. King liefert hierfür keinen Anhaltspunkt.

Das zweite störende Moment ist, daß Dayna sich losgerissen hat, die Scheibe einschlägt, Flagg aber tatenlos danebensteht und sie frei agieren läßt. So macht die Art ihres Todes im Roman dann auch mehr Sinn, wo sie aus dem Fenster springen will, aber das dicke Glas nicht völlig durchdringen kann und hängenbleibt. Als Flagg sie zurückzieht, reißt sie sich mit einer raschen Bewegung des Kopfes die Halsschlagader auf.

Die Filmversion konnte dies natürlich aus Jugendschutzgründen nicht darstellen. Aber sie hätte Gründe für Flaggs plötzliche Passivität liefern müssen. Eine einfache Lösung wäre gewesen, daß er bei Daynas Losreißen über die

---

<sup>1</sup> Allerdings ohne den ‚Chiquita‘-Aufkleber, den King im Roman so hervorhebt.

<sup>2</sup> Und setzt somit den Eindruck der Überladenheit fort, der sich bereits zu Anfang des Films bemerkbar machte.

<sup>3</sup> King 1992, S. 998.

Treppe stürzt, neben der beide stehen, und dann nicht schnell genug auf die Füße kommt. Vermutlich denkt Flagg, daß sie sich hier nichts antun kann, greift also aus Überheblichkeit nicht ein. Nur bekommen die Zuschauer diese nicht zu sehen, Flagg bleibt an dieser Stelle ohne Motivation.

Die Szene verspielt leichtfertig das Potential, das sie hatte. Die Akzentverschiebung von einer latenten Spannung, ob Dayna den dritten Spion verraten wird, hin zu einer konkreten Spannung ist (für den Film) sicherlich von Vorteil, weil direkter. Daß auch stilistische Eigenheiten aus dem Roman übernommen und umgesetzt werden konnten, ist bewundernswert. Aber all das wird wieder verschenkt durch Inkonsequenz und Effekthascherei – durchaus symptomatisch für den gesamten Film.



© 1994 Greengrass Productions

#### 1.4 Kleines Fazit

*The Stand* ist ein Monumentalwerk – das gilt für Roman und Film gleichermaßen. Dabei entzieht sich *The Stand* eines Vergleichs mit anderen (Fernseh-)Verfilmungen nach Romanen von Stephen King. Durchschnittlich 6,5–7 Mio \$ pro Folge sind eine Summe, von der Miniserien sonst nur träumen können.<sup>1</sup>

Auch die geschickt ausgewählte Besetzung hat Anteil am Erscheinungsbild der Produktion, das sie von anderen Fernsehfilmen unterscheidet. Fast alle Schauspieler werden ihren (Film-)Rollen gerecht, insbesondere Bill Fagerbakke als geistig behinderter Tom Cullen spielt seinen Charakter mit

---

<sup>1</sup> Je nachdem, ob man ein Budget von 26 oder 28 Mio. \$ voraussetzt. Legt man eine Laufzeit von eineinhalb Stunden zugrunde, dann hatte *The Stand* sogar ein höheres Budget als so mancher Kinofilm, nämlich etwa 6,8–7,3 Mio. \$. Der vielgelobte *Brainscan* (John Flynn, 1994) wird auf lediglich 6 Mio. \$ geschätzt. Vgl. *Fangoria* #4, Sept./Okt. 1994, S. 18.

Bravour. Ebenso die Cameo-Auftritte der ‚großen‘ Stars – Kathy Bates brilliert zum Beispiel in einer Kleinstrolche als Radiomoderatorin.<sup>1</sup> Die einzige wirkliche Fehlbesetzung war die des Teddy Weizak durch Stephen King.<sup>2</sup>

Die Veränderungen, die das Drehbuch an den Figuren vornahm, sind jedoch unterschiedlich gelungen. Die Zusammenlegung von Rita und Nadine verdeutlicht Nadines inneren Konflikt, der im Buch ein wenig verschwindet. Die Hervorhebung dieses Gesichtspunkts war für den Film aber notwendig, denn er steht stellvertretend für die vielen Charaktere des Buchs, die eine Unentschlossenheit für eines der beiden Lager zeigen. Hier ist die Verfilmung durchaus erfolgreich.

Zu Randall Flagg paßt der Humor sehr gut, den das Drehbuch ihm verlieh, er erhält dadurch einen der Rolle angemessenen Zynismus – allerdings wurde dieser Aspekt derartig stark hervorgehoben, daß man Flagg seine Boshaftigkeit kaum noch glauben mag. So verwundert es wenig, daß insbesondere zu Beginn des Films das Militär den Buhmann spielt: “(...) selbst Randall Flagg erreicht ein vergleichbares Niveau erst im letzten Akt.”<sup>3</sup>

Gelungen ist ebenfalls, den weitverzweigten Aufbau des Romans verständlich ‚überzubringen‘ (ein bei 125 Sprechrollen nicht einfaches Unterfangen). Die notwendigen Kürzungen betrafen hauptsächlich Nebenhandlungen, leider aber auch Charakterisierungen. Darunter zu leiden haben hauptsächlich die Bösewichte, sie müssen größtenteils ohne Motivation ‚herumlaufen‘. Auf die gesamte Dramaturgie haben diese Kürzungen allerdings nur wenig oder gar keinen Einfluß, was King beim Schreiben des Drehbuchs sicherlich entgegen kam.

Das gleiche gilt für die Vierteilung des Plots, der wegen des Miniserien-Formats nötig wurde. Da aber der Roman häufig von einer Handlung zur nächsten springt und dabei schon (latent) eigene Cliffhanger bietet, waren keine wesentlichen Veränderungen in dieser Hinsicht nötig.<sup>4</sup> Es galt ‚nur‘ noch, die weitgehend voneinander unabhängigen Episoden in eine Reihenfolge zu bringen, welche die wirkungsvollste an den Schluß stellt und den Handlungsverlauf verständlich/überschaubar hält.

---

<sup>1</sup> Bates entwickelt sich allmählich zur ‚King-Hausdarstellerin‘. Sie spielte bereits in der Verfilmung von *Misery* (Rob Reiner, 1990), für den sie einen ‚Oscar‘ als beste Hauptdarstellerin erhielt, und später in *Dolores Claiborne* (Taylor Hackford, 1995).

<sup>2</sup> Auch wenn Kasprzak da anderer Meinung ist – King kann einfach nicht schauspielern. Vgl. Kasprzak 1996, S. 242.

<sup>3</sup> Douglas E. Winter in: *Fangoria* #4, Sept./Okt. 1994, S. 34.

<sup>4</sup> Somit fällt die Dramaturgie auch bei Werbeunterbrechungen nicht auseinander.

Der erste Teil (“The Plague”) endet mit Stus spektakulärer Flucht aus dem Seuchenzentrum in Stovington, wo er als ‚Versuchskaninchen‘ festgehalten wurde. Der zweite Teil (“The Dreams”) beginnt mit der Beerdigung einer Nebenfigur und endet mit einem Gebet bei der Ankunft in Boulder.<sup>1</sup> Leider zeigt der Film hier, was sich später noch verstärken wird und im letzten Teil fast zur Unerträglichkeit steigert: Er wird kitschig.

Von einem Hügel herab blickt die Gruppe um Mutter Abigail auf die Straße. Ein Auto- und Motorradkorso mit weiteren Versprengten biegt langsam und majestätisch um die Kurve. Geigen, Klavier und Oboe säuseln steinerweichend im Hintergrund. Schnitt auf Abigail, im Hintergrund die anderen: “Help us to be true, dear Lord. Help. Us. To. *Stand!*” Ablende, Schluß. Was hier zur Not noch als Spiel mit dem Titel durchgehen kann, wird im folgenden zu einer charakteristischen Zeile von Mutter Abigail und bis zum Abwinken wiederholt.

Der dritte Teil (“The Betrayal”) beginnt mit der mißglückten Notoperation eines durchgebrochenen Bilddarms (einem Aha-Erlebnis für Romankenner) und endet mit dem Aufbruch der Vier nach Las Vegas. An dieser Stelle zeigt sich, wie King die Aufteilung des Romans sinnvoll dem Drehbuch anpaßt. Im Buch wandern die Vier quasi ‚nahtlos‘ durch, für die Verfilmung bietet sich hier ein echter Cliffhanger: Man will wirklich wissen, wie es ihnen weiterhin ergeht.

Der letzte Teil (“The Stand”) wird mit Nadine und Harold eröffnet, den *betrayers* aus dem vorhergehenden Teil. Er schließt mit Frannies Baby in Boulder, von dem jetzt feststeht, daß es nicht mit dem Grippevirus infiziert ist – die Menschheit wird überleben. Leider werden nicht nur wie im Buch das Kind und all die anderen, leeren Bettchen der Kinderstation des Krankenhauses gezeigt. Unterlegt mit einem süßlichen Engelschor (ihrem musikalischem Motiv) erscheint den Anwesenden Mutter Abigail, die den stolzen Eltern bestätigt, was für ein hinreißendes Kind sie doch haben. Der Film blendet über und zeigt uns all diejenigen (Guten), die ihr Leben für die anderen haben lassen müssen, während die Streicher zu einem herzerreißenden Crescendo anschwellen.

---

<sup>1</sup> Einschaltgrund für die nächste Folge ist also – wie bereits beim ersten Teil – kein Cliffhanger, sondern die durchaus spannende Frage, wie es insgesamt weitergeht.

Das Ende zeigt wieder Stu und Fran, in einen tiefschürfenden Dialog vertieft: “Fran, do you think people can change? Do you think that’s possible?” “I don’t know. Really, I don’t know. I think she [the baby] does.” Blende auf das Baby, Abblende, Schluß. An dieser Stelle läßt der Film Horrorfans hängen und kommt zu einem versöhnlichen Ende: “Amerika ist ein verwundetes Eden, der Weisheitsapfel ist wurmstichig. Möglicherweise behält Stephen King aber – mit einem Stu Redman als unsrem neuen Adam – recht; Vielleicht kann die Welt tatsächlich verbessert werden.”<sup>1</sup>

Wie viel anders (und wie viel mehr dem Geschehen gemäß) hingegen das Buch. Flagg wird ohne Erinnerung auf einer Insel wiedergeboren, dessen Einwohner ihn wie einen Götzen verehren – das Böse stirbt niemals. Hier wurde ein guter Schluß der Fernseh-Konvention geopfert: Kein Film ohne Happy-End.

Die Beurteilung der Miniserie in der Fachpresse reicht dann auch von lobhudelnder *Pre-Release*-Berichterstattung bis zu kategorischer Ablehnung:

“*The Stand* schafft es nicht für einen Moment, so etwas wie Spannung oder Atmosphäre aufzubauen. Dafür gibt’s katholische Moralheuchelei, Patriotismuskitsch und eine Apokalypse, die ebenso erschreckend wirkt wie eine Atompilzzeichnung auf einer Ausgabe des ‚Wachturms‘.”<sup>2</sup>

Gerade die Apokalypse (in Form der Explosion eines nuklearen Sprengkopfs in Las Vegas) bleibt bitter in Erinnerung. Selbst der dem Film mehr als wohlgesonnene Douglas E. Winter räumt ein: “Leider gibt es auch zwei recht unglücklich ausgefallene Bilder, die demonstrieren, wie verführerische Spezialeffekte – die zeigen statt zu erklären – die poetische Stärke von Kings Höhepunkt flau werden lassen.”<sup>3</sup>

Ein Eindruck, der sich nicht nur auf den Schluß und auf die Spezialeffekte beschränken läßt. Was sich in der Eröffnungsszene und bei der Etablierung von Stu abzeichnete, wird der Film bis zum Schluß leider nicht los: Er wirkt überladen. Die zum Teil wirklich beeindruckenden Kameraperspektiven, Schnittfolgen, auch die Musik – oftmals wirken sie derartig wie aus ‚dem Lehrbuch für Filmsprache‘ übernommen, daß der Film kalt und gefühllos bleibt.

---

<sup>1</sup> Douglas E. Winter in: *Fangoria* #4, Sept./Okt. 1994, S. 35.

<sup>2</sup> Peter Blumenstock in: *Fangoria* #4, Sept./Okt. 1994, S. 11.

<sup>3</sup> In: *Fangoria* #4, Sept./Okt. 1994, S. 35.

Da hilft es auch nicht, daß Kings Stil streckenweise wirklich hervorragend ‚bebildert‘ werden konnte. Denn den gibt es besser in gedruckter Form – ebenso wie die Handlung. Dadurch, daß es eben “Stephen King’s The Stand” und nicht “Mick Garris’ The Stand”<sup>1</sup> geworden ist, sehen wir ausschließlich die Figuren aus der Vorlage auf dem Bildschirm zappeln und eine bekannte Handlung nachspielen. Als Folge ist der Film für Romankenner schlichtweg langweilig.

Aber wer kann schon von sich behaupten, ein Monstrum von 1200 Seiten wirklich zu kennen?

---

<sup>1</sup> Vgl. *Fangoria* #4, Sept./Okt. 1994, S. 27.

## 2 The Dark Half

“Schneide ihn, solange ich hier stehe und zusehe. Ich will Blut fließen sehen.

Laß es nicht dazu kommen, daß ich es zweimal sagen muß.”<sup>1</sup>

### 2.1 Grundlegende Ereignisse

Der Junge Thaddeus Beaumont leidet an Kopfschmerzen und Krampfanfällen. Bei einer Operation stellt sich heraus, daß er seinen Zwillingbruder *in utero* absorbiert hat, aber Rudimente in seinem Kopf zurückgeblieben sind. Während die Überbleibsel entfernt werden, greift ein riesiger Schwarm Sperlinge das Krankenhaus an.

Als Erwachsener wird Thad für den *National Book Award* vorgeschlagen, einen Namen macht er sich jedoch mit Gewalt-Krimis unter dem Pseudonym George Stark. Nachdem ein Jurastudent hinter sein Geheimnis gekommen ist, beschließt er, sein Alter ego (im wahrsten Sinne) zu beerdigen: In einem Artikel für das Boulevard-Magazin *People* sieht man ihn mit Hacke und Schaufel an Starks Grabstein.

Stark – Thads ‚Dunkle Hälfte‘ – nimmt jedoch physische Gestalt an und begeht eine Reihe grausamer Morde. Er will Thad dazu zwingen, wieder unter seinem Pseudonym zu schreiben, damit er selbst leben kann. Denn je länger dieser ablehnt weiterzuschreiben, desto mehr verliert Stark seinen Zusammenhalt, bis er buchstäblich auseinanderzufallen droht.

Nachdem Beaumont seine Meinung nicht ändert, entführt Stark dessen Frau und Kinder. Schließlich sitzen sich Autor und seine Dunkle Hälfte gegenüber, um einen neuen Roman zu beginnen. Thad vermutet jedoch, daß falls Stark lernt, eigenständig zu schreiben, dieser ihn umbringen wird, weil er selbst nutzlos geworden ist.

Als sich diese Befürchtung zu bestätigen scheint, entbrennt ein Kampf zwischen den beiden, aus dem Thad siegreich hervorgeht, denn ein riesiger Schwarm Sperlinge erscheint und bringt Stark zurück in das Reich der Toten.

---

<sup>1</sup> Zitat aus einem fiktiven Roman von George Stark, als Eröffnung des Prologs von *The Dark Half*. King 1993, S. 7.

## 2.2 Das Buch

*The Dark Half* erschien im November 1989 und ist eines der meistverkauften Bücher Kings, es wanderte innerhalb von nur einer Woche auf Platz eins der US-Bestsellerlisten.<sup>1</sup> Ein Grund dafür mag gewesen sein, daß das Vorjahr ohne Roman-Veröffentlichung geblieben,<sup>2</sup> und der Vorgänger, *The Tommyknockers*, zwei Jahre zuvor bei den Fans durchgefallen war.<sup>3</sup>

Das Buch nimmt in mehrerlei Hinsicht eine Sonderstellung in Kings Gesamtwerk ein. Zum einen ist es der (vorläufige) Abschied von seinem eigenen Pseudonym und passenderweise auch sein letztes Buch über einen Schriftsteller.<sup>4</sup> Zum anderen zeigt sich hier deutlicher als in seinen anderen Romanen, wie stark King vom Film beeinflusst ist.

Das Buch wäre ohne Slasher-Filme wie *Halloween* (John Carpenter, 1978), und *Friday the 13th* (Sean Cunningham, 1980) nicht zustande gekommen.<sup>5</sup> So ist *The Dark Half* bis heute Kings krudester Roman geblieben, mit fast chirurgischer Präzision ‚zelebriert‘ er Starks Morde (und dessen wachsenden Verfall). Von den drei Ebenen, auf denen laut King das Horrorgenre existiert („Schrecken“, „Horror“, „der Würgereflex des Ekels“),<sup>6</sup> tritt hier die letztere am deutlichsten hervor.

Inhaltlich geht der Roman in eine Richtung, die King bereits mit *Misery* eingeschlagen hatte: „*The Dark Half* is a ‚Jekyll and Hyde‘ story (...) in the sense that it explores the dark side of all of us.“<sup>7</sup> Hinzu kommt noch eine Prise Frankenstein: Die Geister, die Beaumont rief, wird er nun nicht mehr los, das Monster das er schuf, wendet sich gegen ihn. Das ‚übernatürliche‘ (oder besser: unerklärliche) Element ist deshalb absolut handlungsbestimmend – *The Dark Half* ist eines seiner wenigen Bücher, die sich definitiv dem

---

<sup>1</sup> Vgl. u. a. Kasprzak 1996, S. 216. Der deutsche Titel ist, wie es eine Art Tradition bei der Titelgebung von Kings Romanen geworden ist, kurz und knapp: *Stark*. Es erschien auf deutsch ebenfalls 1989, ich beziehe mich im folgenden auf die deutsche Taschenbuchausgabe von 1993.

<sup>2</sup> Es war lediglich der Bildband *Nightmares In The Sky* erschienen, zu dem King den Text verfaßt hatte.

<sup>3</sup> Vgl. Kasprzak 1996, S. 216.

<sup>4</sup> So ist als Vorbemerkung zu lesen: „I’m indebted to the late Richard Bachman for his help and inspiration. This novel could not have been written without him.“ Zitiert nach: Lloyd 1994, S. 77. Damals war freilich noch nicht abzusehen, daß King 1996 ein weiteres Buch als Bachman schreiben würde.

<sup>5</sup> Beim Slasher geht es, anders als im Splatter-Film, sehr stark um extrem scharfe Gegenstände und glatte Schnittwunden mit viel, viel Blut. So wird er im Deutschen auch ‚Schlitzer-Film‘ genannt. Vgl. Körber (Hg.) 1989, S. 522.

<sup>6</sup> King u. a. im Interview mit Eric Norden, *Playboy* 1983. In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, S. 89.

<sup>7</sup> George A. Romero, der Regisseur der Verfilmung. In: Lloyd 1994, S. 75.

Horrorgenre zuordnen lassen. Dabei läßt King die Leser darüber im Dunklen, ob Stark nun Thads auf mysteriöse Weise reinkarnierter Zwilling Bruder oder auf ebenso unerklärliche Art fleischgewordenes Pseudonym ist.

Und wieder zeigt sich, daß das Entsetzen jedem von uns zustoßen könnte. Thad ist ein ganz normaler Mensch, er lehrt hauptberuflich an einer Universität Englisch, ist verheiratet und hat zwei kleine Babys (Zwillinge). Das einzige, was ihn von anderen unterscheidet, ist, daß er extrem gewalttätige Romane geschrieben hat. Die Parallele zu King selbst ist unübersehbar: "Ich führe ein vollkommen normales Leben. Ich habe Kinder, und ich habe eine Frau – abgesehen von dem, was ich mache, diesem Glitsch, ist es ein wirklich sehr gewöhnliches Leben."<sup>1</sup> Den Roman deshalb semi-autobiographisch zu nennen, wäre jedoch übertrieben.<sup>2</sup>

Der Aufbau ist, verglichen mit *The Stand*, insgesamt relativ einfach. King beschränkt sich weitgehend auf die Beschreibung der drei ‚Parteien‘: Thad, Stark und dem zweifelnden Polizisten Alan Pangborn. Der Großteil an Erzählung fällt natürlich den ersten beiden zu. Bis auf den Anfang verläuft der Plot weitgehend linear, dort jedoch bricht King den Zeitstrang massiv auf.

Nach dem Prolog (Thads Kindheit) beginnt der Roman damit, daß Thad und seine Frau Liz den *People*-Artikel lesen, in dem er sein Pseudonym begräbt. Dieses Kapitel wird immer wieder von der Entstehung des Artikels (dem Interview, der Fotosession) unterbrochen. Die Vorgehensweise setzt sich in etwa bis zu dem Augenblick fort, wo der mit der Untersuchung von Starks Morden betraute Pangborn beginnt, der wirren Geschichte des fleischgewordenen Pseudonyms Glauben zu schenken.

Das erste Viertel läßt also erhebliche Umstrukturierungen seitens des Films erwarten. Dennoch, eine überschaubare Anzahl an Haupt- und Nebenfiguren, ‚nur‘ 472 Seiten Romanvorlage und ein stark visueller Stil: sollten diese Faktoren eine Verfilmung zum Kinderspiel machen?

---

<sup>1</sup> King anlässlich eines Vortrags in Billerica, Mass. In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, S. 16f.

<sup>2</sup> Vgl. *Bloody Best Of Fangoria* Vol. 13, Sept. 1994, S. 24. Kasprzak umschreibt vorsichtiger, der Roman sei einer der persönlichsten von King. Vgl. Kasprzak 1996, S. 216.

## 2.3 Die Verfilmung

Nach vier vergeblichen Anläufen war dies endlich der Film, bei dem Kings alter Freund George A. Romero Regie führte.<sup>1</sup> Horrorfans hatten lange auf die Kombination King/Romero gehofft, denn seinen Namen hatte sich dieser mit der Zombie-Trilogie *Night Of The Living Dead* (1968), *Dawn Of The Living Dead* (1977) und *Day Of The Living Dead* (1985) gemacht, die mittlerweile zu den Klassikern des Genres zählt. Die Erwartungen der Fans waren umso größer, da Romero als Regisseur der ‚härteren Schule‘ gilt – daß gerade er Kings krudesten Roman verfilmen würde, ließ also auf einiges hoffen.<sup>2</sup>

Die Entstehungsgeschichte ist zwar nicht gar so bewegt wie die von *The Stand*, ganz ohne Hindernisse verlief aber auch sie nicht. Dies war Romeros erster Film für ein Großstudio (Orion) und gleichzeitig sein teuerster, die Angaben über das Budget schwanken zwischen 10 Mio \$<sup>3</sup> und 15 Mio. \$,<sup>4</sup> was für einen Horrorfilm schon ‚in der Oberklasse‘ liegt.<sup>5</sup> Die Dreharbeiten dauerten von Oktober 1990 bis Februar 1991, im Herbst desselben Jahres sollte der Film in die Kinos kommen. Dann aber geriet Orion in eine Finanzkrise und stand kurz vor dem Bankrott, der mittlerweile eingetreten ist. Die Uraufführung verschob sich daher um eineinhalb Jahre auf den 23.4.1993.

Doch nicht nur die Fans, auch Romero selbst freute sich, endlich einen von Kings Romanen verfilmen zu können:

“I always wanted to adapt one of Stephen’s novels. I enjoyed the challenge, because it’s always difficult to compress an ambitious book into a manageable script. And because I know him so well, I was especially concerned to make sure that Stephen’s voice as a writer could still be heard in the movie.”<sup>6</sup>

Deutlich wird hier, daß die Verfilmung aber “George Romero’s *The Dark Half*” und nicht “Stephen King’s *The Dark Half*” heißen würde. Wenn er dann im Interview behauptet: “I tried to be as faithful as possible to the

---

<sup>1</sup> Im Gespräch gewesen war er bereits für *Salem’s Lot* (Tobe Hooper, 1979), *Pet Sematary* (Mary Lambert, 1989), *It* (Tommy Lee Wallace, 1990) und Mitte der Achtziger für *The Stand* (Mick Garris, 1994), hatte jedoch immer absagen müssen.

<sup>2</sup> Der Film ist – wenig verwunderlich – ab 18 Jahren freigegeben.

<sup>3</sup> Vgl. Kasprzak 1996, S. 217 und Loderhose 1993, S. 504.

<sup>4</sup> Vgl. *Bloody Best Of Fangoria* Vol. 13, Sept. 1994, S. 24.

<sup>5</sup> Genrefilme kosten laut Eggers selten mehr als 2 Mio. \$. Vgl. Eggers 1995, S. 90. Diese Behauptung läßt sich für das Horrorgenre jedoch nicht so einfach verallgemeinern. Was für ‚Special Interest‘-Filme (Splatter, Slasher, Exploitation usw.) noch gelten mag, kann pauschal für Mainstream-Horror nicht behauptet werden.

<sup>6</sup> Romero in: Lloyd 1994, S. 77.

book, but there are a few changes”,<sup>1</sup> untertreibt er mehr als nur ein wenig. Natürlich mußten Nebenfiguren und -handlungen aus Zeit- und Kostengründen gestrichen oder zusammengefaßt werden. Aber auch der Plot wurde zum Teil erheblich verändert.

Film und Buch (dessen Hauptteile diesmal mit ‚Zitaten‘ aus Stark-Romanen eingeleitet werden) beginnen beide mit Thads Kindheit. Im Prolog des Buchs wird erzählt, daß Thads Leben durch zwei Ereignisse im Jahr 1960 geprägt wurde. Das erste war, daß er bei einem nationalen Schreibwettbewerb den zweiten Preis gewonnen hätte, wenn er nicht zwei Jahre zu jung gewesen wäre. So reichte es dann nur für eine Urkunde mit lobender Erwähnung.

Die zweite war seine Gehirnoperation. Wir erfahren, daß die Kopfschmerzen sich immer durch ein Phantomgeräusch ankündigen – dem Tschilpen Tausender kleiner Vögel. Darüber hinaus berichtet King von Thads phantasielosem Vater, der liebenden Mutter, Thads Anfall beim Warten auf den Schulbus und der anschließenden Konsultation der Eltern eines Arztes. King tritt als auktorialer Erzähler in Erscheinung, und wie immer liefert er den Lesern neben der unmittelbaren Handlung eine große Menge Nebeninformation.

Anders als die Verfilmung von *The Stand* beginnt *The Dark Half* nicht mit einem Vorspann, sondern direkt mit der Titelsequenz.<sup>2</sup> Der Film eröffnet, nachdem das Logo der Produktionsfirma, Titel, Regie- und Hauptdarsteller-Credits gezeigt wurden, mit einem Schnitt. Auf mehreren kahlen Baumwipfeln sitzt ein großer Schwarm kleiner Vögel. Mit einem Schlag flattern sie alle auf, die Kamera schwenkt mit, bleibt dann auf einem verhangenen Himmel stehen. Die Vögel zerstreuen sich. Einblendung: 1968. Die Musik ist zu Anfang leise und langsam (Klavier, Streicher), sie klingt bedrohlich. Als die Vögel aufflattern, kommt ein düsterer Frauenchor hinzu. Beim Erscheinen der Jahreszahl blendet die Musik zu Elvis’ „Are You Lonesome Tonight” über.<sup>3</sup>

Jetzt wechselt auch das Bild, zeigt die Nahaufnahme einer schreibenden Hand. Sie hält einen schwarzen Bleistift. Fahrt zurück und um einen Schreibtisch herum. Elvis wird ausgeblendet. Wir erkennen einen Jungen als den konzentrierten Schreiber. Leises Vogelgezwitscher aus dem Off. Schnitt auf

---

<sup>1</sup> In: *Bloody Best Of Fangoria* Vol. 13, Sept. 1994, S. 24.

<sup>2</sup> Auswahlkriterium an dieser Stelle ist wieder die besondere Stellung der Exposition.

<sup>3</sup> Wie bei *The Stand* ist es wieder Elvis ‚The King‘ Presley. Im folgenden werden weitere Credits einblendet.

den Jungen, der sich aufrichtet, dann Kamerablick aus dem Fenster heraus. Jetzt aus seiner Perspektive auf das Geschriebene und seine Hand, die weiterschreibt. Er spricht das, was er gerade schreibt, leise mit. Schnitt. Im Vordergrund ein Glas mit schwarzen Bleistiften,<sup>1</sup> dahinter deutlich sichtbar der Aufdruck seines T-Shirts: Castle Rock Junior High School.

Detail des schreibenden Bleistifts: Es ist ein ‚Black Beauty‘. Großaufnahme des Jungen, dann wieder die Schrift. Im Hintergrund zwitschern die Vögel etwas lauter. Das Wort, das der Junge gerade schreibt, wird krakelig. Schnitt auf den Jungen, der sich an den Kopf faßt. Schnitt auf den abbrechenden Bleistift, dann auf das Glas und schließlich auf das Heft, in dem der Junge geschrieben hat, und auf das nun die Bleistifte aus dem Glas verschüttet werden. Unter dem Heft ragt ein Zeitungsartikel mit der Schlagzeile „slow death“ hervor. Die Szene endet damit, daß er sich auf sein Bett wirft, während das zunächst vereinzelte Tschilpen zu dem Kreischen eines ganzen Schwarms anschwillt.

Daraufhin geht die Mutter (der Vater fehlt in der Verfilmung) mit dem Jungen zum Arzt und stellt einen möglichen Zusammenhang zwischen Thads Schriftstellerei und den Kopfschmerzen her: „But this all started just about the same time you started with your stories.“ Der Arzt kommt jedoch zu keiner Diagnose. In einer belanglosen Unterhaltung über Thads Ambitionen sagt er, Schriftsteller müßten eine Schreibmaschine haben. Gesagt, getan, in der nächsten Einstellung sehen wir Thad auf einer Schreibmaschine schreiben. Seine Mutter fordert ihn auf rauszugehen, sonst werde er den Schulbus verpassen und sieht ihn dann durch das Fenster einen weiteren Anfall haben. Überblende zur Operation.

Um die relativ einfache Eröffnungssequenz des Films zu verstehen, benötigen wir Einsicht in die sehr komplexen Zusammenhänge der Story, denn Romero greift sehr stark vor.<sup>2</sup> Abgesehen davon, daß er somit ebenfalls auktorial vorgeht, macht er die Zuschauer auf den Film neugierig, indem er sie mit Tatsachen konfrontiert, die für sie zunächst zusammenhang- und bedeutungslos erscheinen. Die folgenden Fakten erfahren wir also erst (wesentlich) später.

---

<sup>1</sup> Natürlich sind es mystische sieben...

<sup>2</sup> Wie zuvor steht die Regie auch stellvertretend für Drehbuch und Kamerachef. Hier fällt diese Vereinfachung allerdings weniger ins Gewicht, da Romero für die ersteren verantwortlich zeichnet.

- Die Sperlinge sind sogenannte Psychopompen, deren Aufgabe es ist, Seelen zu begleiten – zu den Toten hin oder wieder zurück zu den Lebenden.<sup>1</sup>
- Zeitgleich mit seiner ‚Krankheit‘ (der Entdeckung des Zwillings) bemerkt Thad seine schriftstellerische Begabung.
- Der erwachsene Thad schreibt auf einer Schreibmaschine, die Stark-Romane hingegen entstehen auf einem Notizblock, geschrieben mit ‚Berol Black Beauty‘-Bleistiften.
- Als Stark aufersteht, tauchen bei Thad wieder die Phantomgeräusche auf, die seit der Operation verschwunden waren. Thad stellt über die Sperlinge den Kontakt zu Stark her, aber nicht umgekehrt.

Abgesehen von ihrer Expositions-Funktion macht Romero bereits in dieser Sequenz deutlich, daß ein Zusammenhang zwischen Thad (denn er ist der Junge), den Vögeln und den Bleistiften existiert.

Gerade die Bleistifte hätten eine sinnvolle Abweichung von Kings Buch werden können, doch leider wird der Film bei Thads Schreibgerät inkonsequent. Die später sehr wichtige Zusammengehörigkeit Bleistifte/Vögel/Stark wäre verstärkt worden, hätte Thad seine Schreibmaschine erst nach der Operation bekommen, also nachdem die Ursache für die Vögel behoben wurde (nach Starks möglicher Geburt). Die ohnehin sehr verworrene Relation wird somit noch undurchsichtiger.

Dieses Vorgehen befremdet umso mehr, als Romero sich definitiv Gedanken um Details gemacht hat. So ist der Zeitungsartikel sicherlich eine Anspielung auf den jugendlichen Stephen King, der Zeitungsausschnitte über den Massenmörder Charlie Starkweather sammelte.

Gemeinsam mit der Beleuchtung des Raums kommt dem Artikel eine weitere Funktion zu. Thads Zimmer ist in beiden Szenen sehr dunkel. In den Genuß einer Beleuchtung kommt ausschließlich der Junge, selbst seine Mutter muß in der dritten Szene im Halbdunkel lesen, was er geschrieben hat. Offenbar hat der Bub eine morbide Ader, ein dunkles Geheimnis. Als Kontrast hierzu steht der zweimalige Blick nach draußen. Die Außenwelt wirkt zwar nicht sonnig, aber dennoch durch das satte Grün des Rasens freundlich.

---

<sup>1</sup> Anders im Buch. Dort sollen sie “verlorene Seelen ins Land der Lebenden zurückzuführen. Sie sind, mit anderen Worten, Vorboten der Untoten.” King 1993, S. 319. Natürlich darf weder in Buch noch Film die Anspielung auf Ziegenmelker fehlen, die bei Lovecraft häufig eine große Rolle spielen.

Das ‚Auseinanderfallen‘ der Eröffnung zeigt sich formal auch darin, wie Romero Daten aus dem Roman umsetzt. Der Ort des Geschehens wird sehr ‚sanft‘ etabliert (Aufdruck auf Thads T-Shirt),<sup>1</sup> aber daß die Kopfschmerzen begannen, als der Junge mit dem Schreiben anfang, wird uns mit der Brechstange klargemacht. Daß an dieser Stelle genau diese Tatsache hervorgehoben werden soll, wäre bereits weniger offensichtlich gewesen, wenn die Mutter auf eine Frage des Arztes geantwortet hätte. Dies hätte auch eine fließendere Bewegung zur Folge gehabt, denn die Mutter taucht quasi ‚aus dem Nichts‘ auf.<sup>2</sup>

Die Eröffnungssequenz zeigt bereits bis hier eine Richtung auf, in die sich der Film möglicherweise entwickeln könnte: einerseits eine Uneinheitlichkeit in bezug auf die Umsetzung des Plots, andererseits die Hervorhebung von Romeros Stärke – der Atmosphäre. Denn atmosphärisch ist die Sequenz sehr dicht. Der gräuliche Establishing Shot<sup>3</sup> und die Elvis-Einblendung versetzen die Zuschauer stimmungsvoll zurück in die Sechziger. Der farbliche Kontrast zum einen zwischen dem in warmen Brauntönen gehaltenen Behandlungszimmer des Arztes und dem steril-feindlichen Operationssaal (Chrom, Blau) in der folgenden Szene trägt ebenfalls dazu bei.

Dort kommt Romero seinem Ruf nach, ein Regisseur der ‚härteren Gangart‘ zu sein.<sup>4</sup> Im Roman erfahren wir auf etwas weniger als viereinhalb Seiten durch den Dialog der Ärzte, daß die Ursache für Thads Leiden die Rudimente des Zwillings waren. In den beschreibenden Passagen verläßt eine der Schwestern schreiend den Raum, muß die andere vom leitenden Chirurgen durch einen Tritt ans Schienbein daran erinnert werden, wo sie ist, und wir erhalten Aufklärung, weshalb die Schwester so überstürzt aus dem OP flieht: „Aus der glatten Oberfläche der *Dura* ragte ein einzelnes, blindes und mißgebildetes Auge heraus. Das Gehirn pulsierte leicht. Das Auge pulsierte mit ihm. Es sah aus, als versuchte es, ihnen zuzublinzeln.“<sup>5</sup>

Die Ärzte sehen dies alles durch eine Sonde, weshalb der Patient auch nur eine winzige Narbe zurückbehält. King macht die Passage weder ekelig noch blutig – er hält sie medizinisch nüchtern. Auch die Exzision wirkt eben wegen

---

<sup>1</sup> Der Film vereinfacht den Plot – wie im Buch den Jungen in Bergenfield, New Jersey, aufwachsen zu lassen, hätte das Verständnis der Handlung unnötig erschwert und die Etablierung eines weiteren Orts nötig gemacht, die Geschichte spielt aber bereits in zwei verschiedenen Städten.

<sup>2</sup> Um diesen Effekt zu mindern, läßt Romero sie auch zunächst im Dunkeln stehen. Die Untersuchung des Jungen hatte aus einem Lichttest bestanden, der Raum war zu Beginn dunkel.

<sup>3</sup> Vgl. Monaco 1995, S. 552. Die mangelnde Färbung erinnert an alte Schwarzweißfilme.

<sup>4</sup> Was auch das Auswahlkriterium dieser Szene ist.

<sup>5</sup> King 1993, S. 15.

dieser Nüchternheit eigentlich nicht abstoßend: “Das Auge pulsierte weiter und versuchte zu blinzeln, bis Dr. Pritchard das Nadelskalpell ansetzte und es erst durchstach und dann herausschnitt.”<sup>1</sup> King ist sich natürlich bewußt, daß er, indem er gerade ein Auge benutzt, den ‚Würgereflex des Ekels‘ bei den meisten seiner Leser trifft. Aber abstoßend ist nicht das, was King schreibt, sondern das, was wir Leser geistig mit dieser Passage verbinden, was wir uns ausmalen.

Im großen und ganzen hält sich Romero an die *basic events* und Enunziation, der Dialog bleibt deshalb medizinisch, eine Schwester rennt schreiend raus, nachdem sie mit einem ‚Halb-Zitat‘ aus dem Buch zurechtgewiesen wurde: “Hilary, remember where you are!” Die einzigen Änderungen sind die Plotreihenfolge (die Dialoganordnung wurde etwas umgestellt) und die Darstellung des Eingriffs. Hier folgt der Film der Notwendigkeit, zeigen zu müssen. Zum einen fällt deshalb die Sonde weg, sie wird ersetzt durch die Entnahme eines handflächengroßen Stücks Schädelplatte. Dadurch sitzen die Zuschauer bei der Operation in der ersten Reihe. Zum anderen wäre es zwar möglich, aber wesentlich weniger effektiv gewesen, das Auge scheinbar blinzeln zu lassen.

Die Musik besteht aus einer Art ‚Grundbrummen‘. Der Chirurg nimmt das Schädelstück ab, Großaufnahme des Gehirns, eine Pinzette berührt eine dunkler gefärbte Stelle. Plötzlicher Klavierakkord – ein blindes Auge öffnet sich schlagartig. Wo im Roman der Würgereflex ansetzt, gerät der Film zum Ekelschocker.

Allerdings zeigt sich hier auch (Romero läßt die Entnahme des Auges weg), daß der Film nicht alles zeigen wird, was das Buch enthält – sicherlich mit Rücksichtnahme auf die möglichen Einspielergebnisse. Denn derbere Horrorfilme erreichen nur ein kleines Liebhaberpublikum, das allerdings konnte sich Romero durch das hohe Budget nicht erlauben. Er beschränkt sich also auf ein kurzes ‚Buh!‘ (gemischt mit einem leichten Würgen) und fährt dann medizinisch-nüchtern fort.

Es folgt der Angriff der Sperlinge auf das Krankenhaus.<sup>2</sup> Der Film linearisiert und vereinfacht hier die Handlung. I\_m Buch erfahren wir davon erst 360 Seiten (und 28 Jahre) später durch ein Telefonat zwischen Sheriff Pangborn und dem Chirurgen, der damals die Operation leitete. Abgesehen

---

<sup>1</sup> King 1993, S. 15.

<sup>2</sup> Auswahlkriterium ist der unterschiedliche Ansatz von Buch und Film.

von den vermittelten *basic events* (Angriff nach der Exzision des Zwilling, mysteriöser Sperlingsschwarm) lassen sich die unterschiedlichen Darstellungsweisen daher nur auf funktionaler Basis vergleichen.

Der Roman strebt seinem Ende entgegen (vier Fünftel sind vorbei), da gibt uns King einen weiteren Hinweis auf die Rolle der Sperlinge<sup>1</sup> und verdeutlicht den Zusammenhang zwischen Thads Zwilling und Stark, ohne diesen jedoch explizit zu machen. Auch der Skeptiker Pangborn ist jetzt geneigt, an die physische Existenz von Stark zu glauben. Gleichzeitig verstärkt sich so die ohnehin schon sehr mystische Atmosphäre.

Auf diesen Aspekt setzt auch der Film, der zu diesem frühen Zeitpunkt die Zuschauer durchaus nur neugierig machen kann, ohne Zusammenhänge erklären zu müssen. Wir sehen ein Schild mit der Aufschrift ‚Nurses Lounge‘, darüber liegen verschwommen die Silhouette der Stadt und merkwürdige dunkle Flecken. Die Tür öffnet sich und Schwester Hilary tritt mit gesenktem Kopf heraus auf die Kamera zu.

Die Kamera fährt zurück, Stadt und Flecken sind auch auf Hilary zu sehen – es handelt sich offenbar um eine Reflexion. Hilary jetzt in einer Halbnahen, da erkennen wir, daß die Flecken ein Schwarm sein müssen, der über ihrem Kopf zu schwirren scheint. Die Fahrt endet damit, daß die Schwester an einem Fenster stehen bleibt, den Kopf immer noch gesenkt. Sie atmet keuchend und hebt jetzt den Kopf. Vogelgezwitscher, das Keuchen hört auf, die Musik schwillt an. Schnitt, Blick aus dem Fenster auf die Stadt. Ein riesiger Schwarm Vögel flattert umher. Die Musik wird lauter, bedrohlicher (zu den Geigen sind jetzt auch Celli gekommen).

Schnitt auf das Fenster, Hilary starrt mit vor Schrecken geweiteten Augen heraus. Sie weicht entsetzt zurück. Schnitt, Kamera durch das Fenster nach draußen. Deutlich erkennen wir jetzt, daß es kleinere Vögel sind, einzelne fliegen gegen die Scheibe. Schnitt auf Hilary, zu der eine Ordensschwester und ein Mann in OP-Kleidung treten. Sie blicken verwirrt hinaus. Wieder Schnitt auf das Fenster, die Stadt im Hintergrund ist jetzt fast nicht mehr zu erkennen, eine Unzahl Vögel flattert gegen das Glas. Wieder Schnitt auf die drei, der Mann: „What the hell...“, die Ordensschwester bekreuzigt sich. Formatfüllender Schnitt auf den Schwarm. Es müssen Abertausende Vögel sein. Die Musik steigert sich zu einem Tusch, Schnitt, Schwarzbild.

---

<sup>1</sup> Der erste war Thads Verbindung zu Stark, der zweite ihre Funktion als Psychopompen.

Sehr atmosphärisch setzt Romero diese Szene um. Er ersetzt den Angriffs-Aspekt des Romans durch eine umfassende, allgemeinere Bedrohung, anstelle des aktiven Angreifens tritt die Furcht vor einem durch die schiere Masse Erdrücktwerden. Das übernatürlich-unerklärliche Moment, das bei King im Telefonat deutlich wird (“Etwas, das ich nie recht begreifen konnte.”, “Es klingt verrückt, nicht wahr?” usw.),<sup>1</sup> zeigt sich natürlich durch die Vögel selbst, aber auch durch die Ordensschwester, fast hört man sie zu sich selbst sagen, hier sei der Teufel am Werk. Die Musik tut ihr übriges, sie leitet die Szene leise-geheimnisvoll ein, schwillt bei der ersten Einstellung auf die Vögel an und beendet die Szene mit einem Höhepunkt. Hier passiert etwas Unvorstellbares.

Damit ist die Titelsequenz beendet, Kings Prolog umgesetzt und zum Teil erweitert worden. Es hat sich gezeigt, daß Romero sich weitgehend an den Roman hält, die Abweichungen aber seinem eigenen Stil entsprechen. Manche der Veränderungen, die er vorgenommen hat, sind sinnvoll (Linearisierung), andere nicht (Schreibmaschine). Es bleibt abzuwarten, wie sich der Film in dieser Hinsicht weiterentwickelt.

Der Roman fährt jetzt in der Gegenwart fort und berichtet von Starks Beerdigung. Die enunziativen Aspekte dieser Passage kann der Film freilich nicht umsetzen, denn King springt hin und her zwischen Erzählung, Dialog und Zitaten aus dem Artikel über Thad in *People*. Dabei werden immer wieder Rückblicke eingefügt und somit der Zeitfluß unterbrochen.

Die Beaumonts sitzen in der Küche und unterhalten sich über den Artikel.<sup>2</sup> Liz fragt ihn, ob er bereue, es getan zu haben. Was ‚es‘ ist, erfahren wir zwei Seiten später, in der Zwischenzeit vernehmen wir, daß der Artikel über Thad geht, daß dieser tatsächlich Schriftsteller geworden ist (wie es sich im Prolog abzeichnete), daß er ein Tolpatsch ist usw. Dann beginnt der Roman mit der Entstehungsgeschichte des Artikels und ganz zu Ende des Kapitels wird uns schließlich mitgeteilt, warum Thad sein Pseudonym überhaupt beerdigt hat.

Romero linearisiert und vereinfacht den Plot wieder, aber die grundlegenden Daten bleiben dieselben. Zunächst sehen wir Liz ihrem Mann zu den ersten Seiten seines neuen Romans gratulieren. Sie freut sich, daß Thad endlich von seinem Bestseller-Geschreibsel loskommt und ‚ernsthafte‘ Literatur verfaßt. In der nächsten Szene wird Fred Clawson etabliert und mit ihm der

---

<sup>1</sup> King 1993, S. 382.

<sup>2</sup> Nachdem King erst einmal auf eineinhalb Seiten die Machart der Zeitschrift beschrieben hat.

Grund, das Pseudonym endgültig zu den Akten zu legen. Danach erst folgt die Entstehungsgeschichte des Artikels.

Die Clawson-Passage fehlt in dieser Art im Roman, sie ist eine ‚Erfindung‘ des Films.<sup>1</sup> Sie dient auch der Charakterisierung von Thad, über den – außer den ‚überprüfbaren Fakten‘ – noch wenig ausgesagt wurde und beginnt mit einer Einstellung auf Thads Zwillinge in der vorhergehenden Szene. Thad aus dem Off: “We are human beings. Plural.” Schnitt auf (s)eine Hand, die das ‚s‘ auf einer Tafel unterstreicht. “Each. One of us. Is two seperate beings.” Er richtet sich auf, die Kamera folgt ihm. Er steht vor der Tafel (Nahaufnahme). Hinter der Tafel die linke obere Ecke eines Goldrahmens. Wir sehen ihn vor seiner Klasse über das äußere Wesen dozieren, das wir der Umwelt zeigen, das schüchtern und gehemmt sei – und häufig ein pathologischer Lügner.

Schnitt, Totale.<sup>2</sup> Die Tafel steht auf einem Podest mit Stehpult. Im Hintergrund goldgerahmte Gemälde von ‚ehrwürdigen Herren‘. Thad geht von der Tafel weg, zu seinem Seminar hin. Und dann gäbe es das innere Wesen, das aufrechte, leidenschaftliche, hemmungslose. Er setzt sich auf einen Absatz. Die meisten Menschen würden dieses Wesen verstecken, nicht aber der Schriftsteller. Schnitt auf die gebannt lauschenden Seminaristen, Schnitt auf Thad, nah: “He doesn’t have to keep it from anything, he can let it out, bring it out in the open, let it live, let it breathe – hell, he can let it party, give it the car keys, let it riide!” Er springt auf, Schnitt auf das Seminar (Amerikanische), ein begeistertes “Yesss!”

Schnitt auf Thad, nah, im Hintergrund die Tafel. Neben seinem Kopf (zum Teil davon verdeckt) das Wort ‚Duality‘. Nachdenklich fährt er fort, der Schriftsteller müsse das sogar tun, sonst werde wiederum das Werk gehemmt, schüchtern, leidenschaftslos. Während er spricht Schnitt auf die Zuhörer (Totale), dann wieder Thad, Großaufnahme.<sup>3</sup> Er reibt seine Stirn und schaut ins Nichts. Pause. “It’ll be a pack o’ lies.” Pause. Er starrt immer noch ins Leere. Schnitt, Totale. Er wacht auf und entschuldigt sich, er habe die Nacht über gearbeitet: “That inner being kept me awake.” Die Studierenden verlassen den Raum, Thad packt seine Sachen zusammen.

---

<sup>1</sup> Weshalb an dieser Stelle auf sie eingegangen wird.

<sup>2</sup> Eigentlich liegt die Einstellung zwischen Totale und Halbtotale, da aber der umgebende Raum für das Verständnis der Szene wichtig ist, trifft die Bezeichnung ‚Totale‘ besser zu. Vgl. Hickethier 1996, S. 58.

<sup>3</sup> Es ergibt sich somit eine spiralförmige Bewegung, die sich vom Zentrum (Amerikanische) nach außen (Totale/Großaufnahme) zu immer extremeren Einstellungen bewegt.

Wozu sich King mehrere Kapitel Zeit nimmt (weil er kein eigenes dafür vorsieht), schafft der Film in eineinhalb Minuten. Die Dualität, über die Thad redet, ist natürlich auch seine eigene. Sein\_ äußeres Wesen doziert freundlich aber nüchtern und nahezu bewegungslos vor einer Tafel und der altehrwürdigen Kultur.<sup>1</sup> Ein pathologischer Lügner, denn noch ist sein Alter ego unentdeckt, doch kann er mit dieser Lüge leben? Zumindest nicht sehr gut, das zeigt sein späteres ‚ins Leere starren‘.

Doch Thad ist nicht (ausschließlich) das äußere Wesen. Er bewegt sich fort von der ‚äußeren‘ Umgebung und hin zu seinem Publikum. Er verläßt das trennende Podest und setzt sich auf eine Ebene mit denen, vor denen er jetzt nicht mehr *doziert*, sondern zu denen er *spricht*. Daß gerade jetzt, wo Thad aus seinem Inneren heraus redet, der Schnitt auf die faszinierten Zuhörer kommt, überrascht wenig.

Über die Charakterisierung hinausgehend dokumentiert der bisherige Teil auch Thads Schaffen als Schriftsteller. Zwar wurde sein erster Roman für den *National Book Award* vorgeschlagen, waren die Kritiker (symbolisiert durch die Gemälde) begeistert, nur kaufen wollte es niemand. Als er sich aber auf seine spätere Leserschaft zubewegte (und gleichzeitig von den Kritikern weg), sich auf eine Ebene begab, die sie ansprach, da wurde er zum Bestsellerautor. Dies zeigt auch sein Reiben an der Stirn. In dem Moment, wo er über das spricht, mit dem er erfolgreich wurde, wo er das Biest herausgelassen hat, faßt er sich an die Narbe, die er von der Operation in seiner Kindheit zurückbehalten hat. Er greift quasi nach seiner eigenen Dualität.

Die Art und Weise, wie Thad zu seinem Publikum spricht, zeigt ebenfalls seine Gespaltenheit. Einerseits ist er leidenschaftlich, hemmungslos, aufgedreht („give it the car keys“), er springt auf und aus dem Rahmen, die Kamera folgt, Thad reißt sie mit. Andererseits ist er aber auch introvertiert, ruhig, nachdenklich (als er ins Nichts starrt), letzteres formal durch die Großaufnahme umgesetzt. Die Spiralbewegung der Einstellungen zeigt, daß Thad sich nun wieder von seinen Zuhörern wegbewegt und verstärkt ihrerseits seine Dualität. Das einzige, was uns Romero zunächst vorenthält, ist Thads Tollpatschigkeit.

Die Farben der Szene sind dunkel, selbst die weißen Wände mit den Bildern wirken eher gräulich. Die einzige Lichtquelle ist ein Fenster rechts

---

<sup>1</sup> Für die Porträts gibt es eigentlich nur zwei Erklärungen. Entweder die dargestellten Personen sind (ehemalige) Dozenten der Universität, oder sonstige bedeutsame Menschen, wie ‚Dichter und Denker‘/Mäzene und Gönner. Auf jeden Fall hat Thad hier die Tradition im Rücken.

vom Bildrand.<sup>1</sup> Diese Beleuchtung läßt Thads ‚Dunkle Hälfte‘ deutlich zu Tage treten, denn seine rechte Gesichtshälfte liegt somit immer im Schatten. Und durch die geringe Ausleuchtung entsteht, wie zuvor in der Exposition, der Eindruck, daß dieser Mann ein dunkles Geheimnis hat. Dazu trägt seine unmittelbare Umgebung in dieser Szene bei. Unabhängig davon, ob Thad steht oder sitzt, im Hintergrund ist immer die Tafel, mit der er wegen seiner dunkelgrauen Kleidung zu verschmilzen scheint. Er ist also nach außen hin ein freundlicher, ruhiger und unauffälliger Mensch, der einen jedoch, wenn man ihm die Autoschlüssel gibt, auch mal mitreißt. Unter der Oberfläche aber schlummert etwas.

Das ändert sich, als Clawson in Erscheinung tritt. Die Studenten gehen, Thad packt seine Tasche. Immer noch verschmilzt er mit seiner Umgebung. Er reibt seine Stirn, blickt in den Raum, hält inne. Schnitt auf die leeren Plätze, einige Studenten sind immer noch im Gehen begriffen. Nur einer ist in der letzten Reihe sitzengeblieben. Schnitt auf Thad, der etwas verwundert dreinblickt, dann wieder Schnitt. Die letzten verlassen das Seminar, der Übriggebliebene steht auf. Schnitt auf Thad, der jetzt vom Podest herunterkommt, Schnitt und langsame Fahrt auf den anderen, der auf Thad zugeht und in seine Tasche greift. Schnitt auf Thad, der im Halbdunkel den Gang zwischen den Stühlen entlanggeht, Fahrt auf ihn zu.

Schnitt, der Unbekannte hat ihn fast erreicht. Bis jetzt war er entweder von den anderen Studenten verdeckt, zu weit weg oder zu schwach beleuchtet, als daß man sein Gesicht hätte erkennen können. Er tritt aus dem Dunkel ins Licht, holt ein Buch aus seiner Tasche und fragt leicht unterwürfig: “Would you autograph your book for me?”<sup>2</sup> Er trägt eine abgenutzte braune Lederjacke, ein schmutzig wirkendes graues Sweat-Shirt, ist unrasiert, hat dunkle Augenringe und ungekämmte Haare. Durch die Beleuchtung – das Fenster zu seiner Rechten – liegt die linke Gesichtshälfte im Schatten. Auch er hat offensichtlich ein Geheimnis. “Just make it out to Fred.”

Er hält das Buch Thad entgegen, der jetzt ins Bild tritt. Gegenschnitt, Thad ist immer noch dunkel, aber nicht mehr in dem Maße wie zuvor. Fred nennt seinen Nachnamen (Clawson). Thad behauptet entnervt, dies sei nicht sein Buch. Gegenschnitt, Clawson offensichtlich schauspielernd: “Isn’t it?”

---

<sup>1</sup> Bei den Aufnahmen gab es natürlich besondere Beleuchtung. Insbesondere bei den Nahaufnahmen wird klar, daß das diffuse Licht aus dem Fenster nicht solche scharfen Schatten werfen könnte.

<sup>2</sup> Durch die alternierenden Perspektiven entsteht eine Art Western-Atmosphäre (Duell auf der Hauptstraße), man hatte eher damit gerechnet, daß er eine Waffe zücken würde.

Gegenschnitt, Thad zeigt ihm das Foto auf der Rückseite des Einbands. Er geht zur Tür. Die Kamera folgt, läßt Clawson im Off stehen: "Picture's a phoney. The name, too. George Stark." Thad bleibt im Türrahmen stehen, dreht sich lächelnd um. Seine im ersten Teil so dunkel erscheinende Kleidung wirkt plötzlich erheblich heller, sein Gesicht ist ausgeleuchtet. Er ist enttarnt. Gegenschnitt auf Clawson (Halbnah), der sich jetzt gar nicht mehr unterwürfig gibt: "Phoney." Er hält das Buch neben den Mund und flüstert Thad zu: "I know all about him." Er lächelt. Anders als Thad liegt sein halbes Gesicht (nunmehr rechts) immer noch im Dunkel.<sup>1</sup> Flüstern und Beleuchtung zeigen, daß er bereit ist, das Geheimnis für sich zu behalten, sein Gebaren und seine Kleidung, daß man sich nur auf einen Preis einigen müsse.

King geht bei der Charakterisierung von Clawson völlig anders vor. Auf sieben Seiten läßt er, nach etwa einem Viertel des Buchs, Liz die Geschichte des Erpressungsversuchs erzählen, die weitgehend davon handelt, wie Clawson Thad/Stark auf die Schliche gekommen ist. Roman und Film bringen es jedoch beide kurz und knapp auf den Punkt. King durch den Ausdruck "Kriechzoide", Romero durch das erste Bild, in dem Clawson sichtbar ist, und beide kommen zu demselben Ergebnis. Er ist ein Schleimer, der sich, wenn es sein muß, unterwürfig gibt, aber lieber den großen Mann markiert.

Und er ist stolz, der Mann zu sein, der George Stark demaskiert hat. Was im Roman explizit gesagt wird,<sup>2</sup> zeigt im Film sein selbstgefälliges Lächeln, mit dem die Szene beendet wird. Der erste Eindruck, den wir von ihm bekommen haben, verstärkt sich noch in der folgenden Szene, wo er Thad (und uns) die Fakten über dessen und Starks schriftstellerisches Schaffen auflistet.

Ein Aspekt von Thad, der sein ernstes Wesen aus dem Buch erweitert, wird dort deutlich: er kann auch zum *tough guy* werden. Clawson: "Maybe you'll put me in a book someday." Thad: "Oh, I will. And I'll make you suffer. Before you die." Das bringt sogar den schmierigen Clawson zum Schweigen. Er steht auf und will sich den Stark-Roman greifen, der bei Thad auf dem Schreibtisch liegt. Da schnellt dieser vor und packt das Buch. Scheinheilig fragt er: "To Fred?" und signiert es.

Wieder liegt Romeros Stärke in der Schaffung von Atmosphäre. Bei dem Hin und Her zwischen Thad und Clawson, das im Aufeinanderzugehen auf dem Gang gipfelt, schafft er durch Schnitt, Perspektive und Licht eine

---

<sup>1</sup> Spätestens hier wird die künstliche Beleuchtung deutlich, denn das Fenster ist jetzt hinter Clawson, sein Gesicht sollte durch das Gegenlicht also insgesamt im Schatten liegen.

<sup>2</sup> Vgl. King 1993, S. 119.

äußerst stimmungsvolle Spannung. Dadurch, daß wir Fred ‚aus erster Hand‘ kennenlernen, gewinnt er an Plastizität und auch an Widerwärtigkeit. Somit hat der Film hier gleichermaßen drei Fliegen mit einer Klappe geschlagen. Thad Beaumont wird charakterisiert,<sup>1</sup> ebenso Clawson, womit auch der Grund für Starks ‚Tod‘ genannt wäre.

Wegen der Linearisierung des Plots folgt im Film erst jetzt die Entscheidung, Stark zu Grabe zu tragen, sowie die Entstehungsgeschichte des Artikels in *People*, wiederum sind wir ‚live dabei‘. Romero nutzt den Beginn dieser Sequenz, um den Zuschauern durch den Reporter eine Passage aus einem Stark-Roman vorlesen zu lassen. Somit hält er ihnen nicht vor, was die Leser von Kings Roman zu Anfang jedes größeren Kapitels erfahren: wie blutrünstig diese Bücher sind.

An dieser Stelle nimmt der Film auch die erste ‚Zusammenlegung‘ und Änderung von Figuren vor. Die New Yorker Fotografin wird durch den ansässigen Homer Gamache ersetzt, der im Buch wiederum nur ein alter Mann aus der Gegend war. Gleichzeitig ändert sich die Figur von einer arroganten Großstädterin zu einem Kleinstadtd Clown.<sup>2</sup> Auf diese Weise spart der Film (durchaus im finanziellen Sinne) nicht nur eine Figur ein, sondern auch einen später zu inszenierenden Mord. Für die Entwicklung des Plots hat dies jedoch keine größeren Auswirkungen.

Wie zuvor setzt der Film auch an dieser Stelle auf Atmosphäre, nachdem er die durch Rückgriffe entstehende Spannung des Buchs nicht nutzen kann. Er schafft allerdings eine andere, die weniger auf ein ‚wie passierte was‘, als vielmehr auf ein ‚was passiert überhaupt‘ zielt. Denn daß etwas passiert/passieren wird, macht uns wiederum die Atmosphäre klar.

Die Fotosession an George Starks ‚Grab‘ beginnt mit einer Einstellung aus Froschperspektive auf ein paar Vögel, die in kahlen Baumwipfeln sitzen. Es sind keine Details zu sehen, von Bäumen und Vögeln erkennen wir nur schwarze Schemen, die sich vom blaugrauen Himmel abheben. Die Musik (leises Klavier, ohne erkennbare Melodie) ist bedrohlich, angespannt.<sup>3</sup> Es folgt ein Schnitt auf den Friedhofsgärtner, der skeptisch an der Kamera vorbeischaut. Thad und Liz kommen an, das bis eben noch deutliche Gezwit-

---

<sup>1</sup> Wieder gilt, daß eine wichtige Figur sich zumindest bei King stets bis zum Ende weiterentwickelt.

<sup>2</sup> In John McTiernans *Last Action Hero* (1993) wird eine solche Figur ‚Der Komödientrottel‘ genannt. Seine Funktion ist es, selbst in ‚knallharten‘ Actionfilmen ein humoristisches Element unterzubringen.

<sup>3</sup> Das (scheinbare) Fehlen von Melodie als Mittel zur Intensivierung einer bedrohlichen Atmosphäre ist beim Horrorfilm üblich.

scher und das Klavier verstummen, die akustische Überleitung bildet das Motorengeräusch des Wagens. Der Gärtner klärt sie darüber auf, daß der Fotograf ihm befohlen hat, ein Grab auszuheben und daß das einzig freie jenes war, das Thads Vater vor vielen Jahren gekauft hat.<sup>1</sup> Während der Mann erzählt, gehen die drei zu der Stelle, an der fotografiert werden soll.

Schnitt auf den Fotografen und seinen Assistenten, der einen Pappmaché-Grabstein aufstellt. Musik (Streicher, Klavier) setzt ein. In dem Moment, in dem die Inschrift lesbar wird,<sup>2</sup> wirbelt ein plötzlicher Windstoß die Blätter vor dem Stein auf. Die Musik wird kurz lauter, dann Schnitt auf Thad und Liz. Die beiden sind – ganz im Gegensatz zu Homer – nicht begeistert von dieser Idee, allerdings wissen sie nicht recht, ob sie lachen oder weinen sollen. Je mehr Homer beteuert, es sei doch alles bloß Spaß, desto eindringlicher wird die Musik und straft ihn somit Lügen.

Thad und Liz stehen jetzt mit Hacke und Schaufel händeschüttelnd über dem Grabstein. Schnitt auf Homer, er hat sie im Visier. Hinter ihm Digger, der Gärtner. Der Augenblick der ersten Aufnahme ist gekommen, Digger bekreuzigt sich, die Musik steigert sich weiter. Schnitt auf einen Baum, auf dem sich Vögel niedergelassen haben (wieder nur schemenhaft erkennbar). In dem Moment, als das Klicken der Fotokamera ertönt, erreicht die Musik ihren Höhepunkt, die Vögel flattern auf. Schnitt, ähnliche Perspektive, Weit. Die Kamera folgt ihnen, läßt sie am Horizont verschwinden. Die Musik klingt aus (und leitet zur nächsten Einstellung über – dem Foto in *People*), Schnitt, Ende der Szene.

Es macht sich eine merkwürdige, gemischte Atmosphäre breit. Einerseits lauert hier irgendwo das Grauen – deutlich durch Musik, Farben (triste Herbstfarben), diffuses, gedämpftes Licht, Diggers sinistere Kommentare (wie: “Must be strange for you, Thad. Kinda like standin’ over your own grave.”) und natürlich durch die Vögel.

Andererseits erhält die Szene eine humorvolle Komponente, die größtenteils von Homer (der das Ganze offensichtlich genießt) und seinen durchgedrehten Ideen herrührt,<sup>3</sup> aber auch von Thads und Liz’ Unbehagen. Sie

---

<sup>1</sup> Leider schleicht sich hier ein Fehler ein. Denn Thad spricht als einziger ‘Eingeborener’ nicht mit dem gedehnten Maine-Akzent. Freilich gibt es hierfür denkbare Gründe, aber die hätten genannt werden müssen.

<sup>2</sup> “George Stark, 1985–1991. Not A Very Nice Guy.”

<sup>3</sup> Als wir ihn zum ersten Mal treffen, versucht er Thad davon zu überzeugen, doch den Text zu seinem Bildband “The American Way of Death” zu schreiben – der Fotos von Teddybären in Särgen zeigt. Kein Wunder, daß er jetzt seinen Spaß hat.

fühlen sich fehl am Platze, spielen aber trotzdem mit. Thads trockener Kommentar, als Homer sie dann lieber doch noch Hacke und Schaufel austauschen läßt, „Oh, much better“, verstärkt das ‚Gute Miene zum bösen Spiel‘.

Insgesamt ergibt sich ein äußerst stimmungsvoller Kontrast, der auch inhaltlich begründet ist: wir wohnen zwar der Beerdigung des fiktiven Stark bei, aber gleichzeitig auch seiner physischen Geburt.<sup>1</sup> Daß wir die Vögel zum ersten Mal verschwinden sehen (über den Horizont) sagt uns, daß sie vorerst ihre Aufgabe erfüllt haben. Ob sie wie beabsichtigt Stark geholt oder ihn vielmehr gebracht haben, muß der weitere Verlauf zeigen. Diese nicht klar definierte Rolle spiegelt sich auch in ihrer Darstellung wider. Sie sind zwar zu sehen, aber nicht wirklich zu erkennen.

Bislang mußte der Film den Plot des Buchs aus Bruchstücken zusammensetzen oder gänzlich eigene Handlung erfinden. Mit Ausnahme des Prologs, den Romero dann auch übernimmt, taucht keine der bisherigen Szenen so im Buch auf. Der sehr sprunghafte Anfang des Romans ist jetzt jedoch vorüber, auch bei King wird die Handlung nun stetig linearer, die Möglichkeiten wachsen, Passagen ‚einfach zu kopieren‘.

So auch, als nach dem Mord an Homer nach dessen verschwundenem Wagen über die Staatsgrenzen hinaus gefahndet wird.<sup>2</sup> Im Roman führt uns King nach Connecticut zu State Trooper Warren Hamilton, dessen hervorstechendes Merkmal es ist, mit sich selbst zu sprechen, wenn er auf etwas gestoßen zu sein glaubt. King unterrichtet uns, daß diese Selbstgespräche häufig wie folgt verlaufen: *“Moment. Moment mal, und dann kam so etwas wie Das sollten wir uns doch ein bißchen genauer ansehen oder Frag Mama, ob so was möglich ist.”*<sup>3</sup> Hamilton entdeckt Homers Pickup auf dem Parkplatz eines MacDonald’s und leuchtet auf das Nummernschild, was King dazu nutzt, uns über dessen Ansichten zu deren verbesserter Lesbarkeit aufzuklären, insbesondere unter Extrembedingungen wie Natriumdampfampfen. Es folgt ein Exkurs zum Thema ‚das Nummernschild von Maine und warum ein Hummer immer noch ein blödes Krabbeltier ist‘.

King benötigt eineinhalb Seiten, bis er State Trooper Hamilton überhaupt erlaubt zu handeln, jetzt aber beginnt er, Spannung aufzubauen. Der Polizist sieht den leeren Gewehrständer auf der Ladefläche. Der Wagen ist verlassen

---

<sup>1</sup> Was wie zuvor Romanunkundige nicht wissen können.

<sup>2</sup> Den Mord nutzt King dazu, Sheriff Pangborn zu etablieren und die Geschichte der Sheriffs von Castle Rock zu erzählen, indem er Geschehnisse aus früheren Romanen schildert.

<sup>3</sup> King 1993, S. 69. Hervorhebungen dort.

und wahrscheinlich hält sich auch niemand auf der Ladefläche auf. Wahrscheinlich... “Es gibt *alte* Cops und *kühne* Cops, aber keine *alten* kühnen Cops.”<sup>1</sup> Dementsprechend geht er auf Nummer Sicher, beleuchtet noch weitere Fahrzeuge, damit der Fahrer des gestohlenen Pickups nicht mißtrauisch wird, falls er ihn bemerkt haben sollte. Hamilton erstattet seiner Dienststelle Meldung und steigt aus, was ihm jetzt nicht mehr allzu kühn erscheint. Außerdem könnten ihn seine Kollegen ja sonst für einen Waschlappen halten.

Er öffnet sein Holster, ohne die Waffe zu ziehen, denn erst zweimal in seiner Laufbahn hat er die Pistole gezogen, aber noch nie geschossen. Er nähert sich dem Wagen, ohne dabei den Eingang aus den Augen zu lassen. Als ein Mann und eine Frau den Imbiß verlassen, hält er inne – sie gehen zu einem anderen Wagen und fahren fort.

Es folgen die Beschreibung von Hamiltons Dienstgürtel und ein Vergleich zu Batmans Vielzweckgürtel (Hamiltons Verehrung für Batman hatte zu seinem Entschluß beigetragen, der Polizei beizutreten), für die King sich eine halbe Seite Zeit nimmt. Dann zückt der State Trooper seine Taschenlampe. “Die rechte Hand lag nach wie vor auf dem Kolben seines Revolvers. Alte Cops, kühne Cops, aber keine *alten* kühnen Cops.”<sup>2</sup> Er leuchtet unter den Pickup. Niemand. Er geht zur Tür des Wagens, leuchtet hinein. Das Innere ist blutverschmiert und mit Müll aus Fast-Food-Restaurants übersät.

Dann hört er hinter sich ein Geräusch und wirbelt herum, mit der Gewißheit, zu langsam und letztendlich doch zu kühn gewesen zu sein. Er reißt den Revolver hoch und hätte fast geschossen – doch hinter ihm ist niemand. Aber er erkennt jetzt die Ursache des Geräuschs:

“Auf dem Gehweg sah er eine Hamburger-Schachtel – aus diesem MacDonald’s, kein Zweifel, wie schlau Sie sind, Holmes, nicht der Rede wert, Dr. Watson, es war wirklich ganz simpel –, die einen oder anderthalb Meter weit rutschte und dann wieder still dalag.”<sup>3</sup>

Die Passage endet damit, daß Hamilton mit der Waffe in der Hand auf Verstärkung wartet und den Geruch bemerkt, der von dem Wagen ausgeht, der Geruch von etwas Bösem.

Hier ist King an der Reihe, Spannung durch Atmosphäre zu schaffen. Indem er eine Beziehung zwischen Lesern und Hamilton aufbaut (dadurch,

---

<sup>1</sup> King 1993, S. 71. Hervorhebungen dort.

<sup>2</sup> King 1993, S. 72. Hervorhebungen dort.

<sup>3</sup> King 1993, S. 74.

daß wir viel Persönliches über ihn erfahren), versetzt er sie in die Lage, um die Figur bängen zu können. Durch innere Monologe und Beschreibungen von dem, was in ihm vorgeht, und weniger von dem, was um ihn herum passiert, engt King unseren ‚Blickwinkel‘ ein und erzeugt eine beklemmende Stimmung. Hier liegt die Stärke der Passage, denn ein Schockeffekt, wie er bei dem plötzlichen Scharren hinter Hamilton angedeutet wird, wirkt in gedruckter Form nicht so gut wie im Film: “Am Ende der Filmversion von *Carrie* kommt zum Beispiel diese Hand aus der Erde, und das Publikum reißt es von den Stühlen. Man kann das in einem Buch zwar auch machen, aber längst nicht so erfolgreich.”<sup>1</sup>

Doch auch Romero hat ja bisher gezeigt, daß er in der Lage ist, Atmosphären zu schaffen. Um so verwunderlicher, daß er gerade bei der Umsetzung dieser Passage auf Schocker setzt.

Ein Auto kommt bei Nacht auf die Kamera zugefahren. Kurz bevor es vor der Kamera hält, erkennen wir es als Polizeiwagen. Der Polizist schaut aus dem Seitenfenster. Schnitt, auf einem Parkplatz steht ein Pickup. Es ist windig. Ein Lichtstrahl erfaßt ihn, Musik (Streicher, vereinzelt Metallophon) setzt ein. Der Wagen ist rot, wie Homers. Schnitt, die Kamera jetzt frontal auf den Polizeiwagen. Hamilton, der im Film namenlos bleibt, steigt aus. Er zückt eine Taschenlampe, schaltet den Strahler an seinem Fenster aus und geht auf den Pickup (und die Kamera) zu. Ein plötzlicher Windstoß erfaßt ihn, weht ihm den Hut vom Kopf. Er erschrickt. Schnitt auf eine Reihe parkender Autos, wir erkennen die Umgebung jetzt als den Parkplatz eines Gebrauchtwagenhändlers, der Hut weht an ihnen vorüber. Kurzer Schnitt auf Hamilton, dann auf das Nummernschild des Pickups – es weist diesen als in Maine angemeldet aus.

Schnitt, Totale, der Cop kommt auf die Kamera zu. Ein blechernes Schep-  
pern, er dreht sich in Richtung des Geräuschs, seine Hand fährt zum Holster.  
Nichts. Dann leuchtet er unter den Wagen, auf die Ladefläche, schließlich in  
die Kabine. Während er sich dem Vorderteil des Pickups nähert, fährt und  
schwenkt die Kamera mit ihm nach rechts. Als er die Kabine erreicht, steht er  
somit direkt vor uns, wir sehen ihn durch das Auto hindurch. Er leuchtet  
hinein. Schnitt, seine Perspektive. Der Wagenboden ist übersät mit Müll und  
Blut: “Ask Mama if she believes this. He drove it like this? All the way from  
Maine he drove it like *this*?” Während er spricht schwenkt die Kamera nach

---

<sup>1</sup> King im Interview mit Eric Norden, *Playboy* 1983, In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, S. 165.

oben, um uns die gesamte Kabine zu zeigen und folgt dabei dem Lichtkegel seiner Taschenlampe. Dann Schnitt auf ihn, Nahaufnahme. Ein plötzliches Scheppern und ein disharmonischer Klavierakkord schrecken ihn auf.

Schnitt, Amerikanische, die Kamera steht links neben der Ladefläche. Keine Musik mehr, nur das Heulen des Windes. Hamilton zieht die Waffe, dreht sich dabei nach rechts, an den Zuschauern vorbei. Wieder ein Schep-pern wie von einem Mülleimerdeckel, etwas fliegt an seinem Kopf vorbei. Schnitt, seine Perspektive. Eine Zeitung flattert auf die parkenden Autos zu. Gegenschnitt auf Hamilton, er sichert die Waffe, blickt erschreckt um sich, atmet tief aus. Gehetzt: "Ask Mama if she believes this." Schnitt, Ende der Szene.

Die ‚innere Perspektive‘, wie sie King benutzt, kann der Film natürlich nicht umsetzen. Dafür versucht er, mit den genre-typischen Mitteln Spannung zu erzeugen, was ihm nicht gelingt. Ärgerlich sind hierbei insbesondere die Schock-Effekte durch plötzliche Pegelsprünge. Als die Zeitung an Hamilton vorbeisegelt sind es stattliche 12 dB – wohlgemerkt bei einem Stück Papier! Und das klingt dann auch noch wie ein Mülleimerdeckel. Die klassische Einengung des Blickwinkels durch Einstellungsgröße und Dunkelheit der Umgebung trägt an dieser Stelle ebenfalls nicht zur Spannungssteigerung bei, dazu fehlt die Andeutung einer Bedrohung von Außen.<sup>1</sup> Zudem sind die Einstellungen dafür schlichtweg zu kurz – wie soll sich mit diesen Mitteln Spannung aufbauen, wenn wir Hamilton jeweils nur für wenige Sekunden ‚eingeeengt‘ zu sehen bekommen? Ein Manko, das die gesamte Szene betrifft: sie ist zu schnell, um wirkungsvoll zu sein. Durch häufige Schnitte und – zum Teil nur geringfügige – Perspektivänderungen macht sich anstelle einer schleichenden Atmosphäre der Bedrohlichkeit Unruhe breit.

Auch Romeros Versuch, der Szene durch Zitate aus dem Roman ein King-Element zu verleihen, bleibt erfolglos. Hamiltons Spruch ist völlig aus dem Zusammenhang gerissen, wirkt deplaziert und charakterisiert ihn überhaupt nicht. Beim Roman trägt zudem die Wiederholung und Variation der Sprüche des Troopers zur Stimmung der Passage bei.

Ob der Grund, das "Ask Mama" zu übernehmen, in Romeros Ansinnen begründet ist, Kings Stimme als Autor hörbar zu machen, bleibt spekulativ. Aber er hat bereits zuvor (zwangsläufig) den Roman erheblich verändert, warum dann nicht auch hier? Romero kann Atmosphäre erzeugen, auch das

---

<sup>1</sup> Vgl. Stresau 1987, S. 48f.

hat er gezeigt, warum dann nicht hier? Die Szene ist völlig ‚in die Hose gegangen‘, man hätte sie besser weglassen sollen, da sie ohnehin für den Plot nicht wesentlich ist. Denn das einzige Detail, auf das es in dieser Passage ankommt, und das King beiläufig in einem Nebensatz erwähnt, entfällt bei der Verfilmung gänzlich: ein perfekter Fingerabdruck auf einem Blutfleck im Rückspiegel. Thads Fingerabdruck, wie sich herausstellen wird.

Die Zeit, die sich diese Szene nicht genommen hat, gewährt Romero allerdings dem Schluß.<sup>1</sup> Wieder geht der Film anders vor als der Roman. Bei King besteht die Spannung darin, daß die Situation ausweglos erscheint. Stark hat Liz und die Zwillinge gekidnappt, sogar Sheriff Pangborn, der Thad festnehmen wollte, befindet sich in seiner Gewalt. Thad, noch unterwegs zum Sommerhaus der Beaumonts, scheint Stark weder physisch noch psychisch gewachsen, ist also auch keine große Hilfe.

Mit der Ausnahme, daß Pangborn noch nicht in Castle Rock eingetroffen ist, sind die Voraussetzungen des Films dieselben. Somit besteht aber durchaus noch Hoffnung auf Rettung, denn der Sheriff ist ein Mann der Tat, im Gegensatz zu Thad.

Schnitt auf das Haus der Beaumonts, Thad kommt an und parkt den geliebten VW neben Starks Toronado. Schnitt, die beiden Autos schräg von vorne, Thad steigt aus, geht hinter dem Toronado vorbei, Schnitt, Steadycam folgt. Um nicht unterwegs erkannt zu werden, trägt er eine dunkle Sonnenbrille, Baseball-Mütze und dunkle Jacke. Er blickt auf den Kofferraum von Starks Wagen und auf den Aufkleber „High Toned Son Of A Bitch“.

Der Film spielt hier auf einen Traum an, den Thad nach Homers Ermordung hatte. Die Szene hatte genauso begonnen, außer daß er im Toronado ankam. Sogar die Kameraführung war dieselbe. Thad war dann ins Haus gegangen. In der Eingangshalle war eine Vase zersprungen, die Blumen auf dem Boden wie Glas zerklirrt. Ein alter Ofen war, unterlegt vom gesprochenen Prolog zu „Are You Lonesome Tonight?“, ebenfalls geborsten, der darin schmorende Truthahn aufgebrochen, widerlicher Schleim hervorgequollen.

Dann war Stark in Erscheinung getreten, ohne daß Thad (und wir) ihn hätten sehen können. Bereits dort hatte er ihre ‚Verwandtschaft‘ betont: „You always were the clumsy one.“ Sie gingen ins Wohnzimmer, wo Liz gefesselt auf einem Stuhl saß, ihr Gesicht eine weiße Keramikmaske. Die

---

<sup>1</sup> Der gesamte Film ist auf den sehr lang ausgefallenen Schluß hin getrimmt, auf den auch ich mich jetzt beschränken werde.

Maske zerbrach gleichfalls und ein Totenschädel kam zum Vorschein. Was für Thad zunächst nur ein Alptraum gewesen war, entpuppt sich jetzt möglicherweise als Vorahnung. Die Zuschauer beginnen, um Liz zu bangen.

Thad betritt die Veranda, zwei Sperlinge flattern heran – anders als in seinem Traum. Er hält kurz inne, geht dann aus dem Bild, betritt das Haus. Die Steadycam geht auf die Vögel zu. Schnitt, im Inneren des Hauses. Alles ist dunkel. Thad (nah) kommt herein. Die Geigen schwillen an und, als die Vase ins Bild kommt, wieder ab. Thad schaut sie an, nichts passiert. Schnitt auf den Ofen, wir hören Elvis den Prolog zu ‚Lonesome‘ sprechen. Wieder passiert nichts, Thad geht weiter. Schnitt, er kommt um eine Ecke auf die Kamera zu.

Schnitt aus seiner Perspektive auf das Wohnzimmer. Liz sitzt – ohne Maske – vor dem Fenster auf einem Stuhl. Durch das Fenster fällt ein wenig Dämmerlicht ins Haus, auch das Kaminfeuer wirft einen rötlichen Schein ins Zimmer. Schnitt auf Thad, er sieht erschreckt aus: „Liz, are you alright?“ Er läuft auf sie zu, seine größte Sorge gilt jedoch den Kindern. Da meldet sich Stark aus dem Off. Schnitt auf ihn, die Zwillinge im Arm. Er ist das pervertierte Spiegelbild von Thad: Base-Cap, Sonnenbrille, schwarze Lederjacke. Allerdings hat er sich nicht verkleidet, sondern versucht, seinen körperlichen Verfall zu kaschieren.<sup>1</sup> Sein Kopf ist in Mullbinden gewickelt, überall in seinem Gesicht sind offene Wunden zu sehen.

Anders als im Buch, wo Stark – im Gegensatz zum dunkelhaarigen und kleinen Thad – als großer, kräftiger und etwas schütterer blonder Mann aus dem Süden beschrieben wird, spielt Timothy Hutton im Film beide Rollen. Dies erschien Romero als sinnvoll, da es die Verbindung Thad/Stark deutlicher hervorhebt: „Most people, when I tell them the story, are not sure if Stark is a monster or his twin. This approach locks it in harder without having any negative effects on the internal workings of the story.”<sup>2</sup> Das Äußere wurde geändert, aber Starks Südstaaten-Herkunft blieb erhalten.

Er schaltet Elvis aus, ein krampfhaft lockeres Gespräch beginnt. Thad bittet ihn, seine Familie in Ruhe zu lassen, wenn er tut, was Stark will. Dieser verspricht es. Mit seinem gedehnten Südstaatenakzent sagt er: „I promise. You have my word. The word of a southern man, which is not given lightly.”<sup>3</sup> Er

---

<sup>1</sup> Wie er Thad zuvor bei einer ‚gedanklichen Verbindung‘ mitgeteilt hatte: „I’m losing necessary cohesion.”

<sup>2</sup> Romero in *Bloody Best Of Fangoria* Vol. 13, Sept. 1994, S. 25.

<sup>3</sup> Einmal mehr ein Romanzitat.

gibt ihm eines der Kinder, das andere bedroht er weiterhin mit einer großkalibrigen Pistole. Thad geht zurück zu Liz, sagt ihr, daß er mit ihm in sein Arbeitszimmer gehen werde, Stark würde ihm nichts tun. Liz weiß aber aus der vorherigen Szene, daß Stark, wenn er schreiben gelernt hat, Thad sich selbst überlassen würde – aber möglicherweise wäre dieser dann derjenige, der den Zusammenhalt verliert.

Nachdem Stark mit seinem Rasiermesser das Telefonkabel zerschnitten hat, läßt Liz ihr Wissen durchblicken (sicherlich auch, um den Zuschauern die Situation zu verdeutlichen). “Don’t you see what’s happening? Just look at him. He doesn’t want to help writing a book. He wants to take over your life, can’t you see that?” Die Zwischenschnitte (Halbtotale) – Stark steht breitbeinig im Raum, hält immer noch eines der Babys im Arm – bestätigen, was Liz sagt.

Aber jetzt zeigt Thad (zum ersten Mal seit der Szene mit Clawson) sich wieder von seiner harten Seite. “Well I don’t know, what he doesn’t know, is whether this will really save him. I don’t think it will save him. I think he’s finished. You know why? ’Cause I don’t want him around anymore.” Und wie zuvor bei Clawson zeigt sein Auftreten Wirkung. Das dreiste, selbstsichere Lächeln ist aus Starks Gesicht verschwunden. Ein kurzes verbales Kräftemessen beginnt, das darin gipfelt, daß die beiden nach oben gehen, um den neuen Roman zu beginnen.

Einmal mehr schafft Romero eine äußerst spannende Atmosphäre. Einerseits durch die Parallelen zu Thads Traum, andererseits durch Licht und Farben (viel Schatten, rötlich-braune Färbung) ergibt sich eine merkwürdige, fast skurrile Stimmung. Natürlich trägt auch die Musik dazu bei, Komponist Christopher Young hält sich einmal mehr an die genre-typischen Mittel. Die Streicher liefern ein ‚Klangbett‘, das Metallophon spielt langsam eine Art düsteres Kinderlied. Die Musik schwillt an den richtigen Stellen an (und ab), um den Zuschauern die Bedeutung von Details zu verdeutlichen (Vögel, Vase). Der Kontrast zwischen dem warmen Licht und der angespannten Situation/dem Monstrum Stark ist maßgeblich für das skurrile Moment der Szene. Auch Stark selbst ist ein Widerspruch in sich. Denn einerseits ist er tatsächlich ein Monster, andererseits sind wir geneigt, seinem ernsthaft vorgetragenen Versprechen zu vertrauen.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Im Gegensatz zur Hamilton-Szene funktioniert das Romanzitat hier sehr gut.

Der anfangs einzige Unterschied zum Traum – die Anwesenheit der Vögel – steigert die Spannung noch. Inzwischen wissen wir zwar, daß die Sperlinge Psychopompen sind, aber es bleibt offen, ob sie jemanden holen oder bringen, geschweige denn um wen es geht.

Auch die Tatsache, daß es Stark nicht mehr darum geht, bloß zu überleben, sondern daß er tatsächlich Thads Leben übernehmen will, wird deutlich. Einerseits natürlich, indem Liz es explizit sagt, aber auch durch die Darstellung Starks, wie er breitbeinig im Zimmer steht, als ob es ihm gehöre, mit Thads Kindern auf dem Arm, die sich zumindest nicht beschweren, von jemandem gehalten zu werden, der allmählich auseinanderfällt.

Auf diesen Aspekt setzt das Buch bereits von dem Moment an, in dem Stark während Thads Abwesenheit ihr Haus in Ludlow überfällt, Liz und die Kinder entführt.<sup>1</sup> Dort freuen diese sich sogar, bei ihm auf dem Arm zu sein, was ihn zu der Bemerkung verleitet: “Ich tue deinen Kindern nichts. Schließlich bin ich, wenn man es genau nimmt, doch gleichfalls ihr Daddy.”<sup>2</sup> Selbst den Kindern ist er kein Fremder.

Der Film hebt den Aspekt, daß Stark kein Unbekannter ist, ebenfalls hervor, allerdings nicht mittels der Babys. Zum einen wird er durch die Besetzung mit einem einzigen Schauspieler deutlich. Zum anderen, und das bestimmt die Atmosphäre der Szene wesentlich, sehen wir Thad und Stark sich zum ersten Mal gegenüberstehen. Zwar wußten wir vorher bereits von der Ähnlichkeit Starks zu Thad, aber – oh, Schreck! – nicht von Thads zu Stark. Denn die beiden gleichen einander an, beide verändern sich. Romero realisiert dies natürlich durch die sehr ähnliche Kleidung der beiden, aber auch dadurch, daß Thad jetzt wieder seine harte Seite durchblicken läßt. Wie er zu Anfang des Films in einem Gespräch mit Liz gesagt hatte: “It’s all part of me. Even the ugliness is part of me.”

Der aufmerksame Zuschauer hat diesen Gesichtspunkt bereits zu Beginn der Szene an der Art bemerkt, wie Thad zum Haus geht. Das ist nicht der Gang von Thad Beaumont, sondern der breitbeinige, schaukelnde Gang von George Stark. Starks Annäherung an Thad wiederum wird deutlich, daß er sich von dessen *toughness* beeindrucken läßt: er zeigt Schwäche.

Die Überleitung zur Szene im Arbeitszimmer ist eine Großaufnahme von ‚Berol Black Beauty‘-Bleistiften – Starks Arbeitsgerät. Dann Schnitt, die

---

<sup>1</sup> Die Szene fehlt im Film, vermutlich aus Zeitgründen.

<sup>2</sup> King 1993, S. 352.

beiden stehen vor dem dunklen Zimmer, jeder hält eines der Kinder auf dem Arm: hier scheint ein Bruder den anderen zu besuchen, der ihn im Haus herumführt. Stark tritt ein, schaut sich um: “Aaah. Yeah.” Es sieht genauso aus wie er dachte. Er geht zum Schreibtisch schaltet das Licht an. Hier hat nicht Thad das Sagen, sondern er. Sie stehen sich am Schreibtisch gegenüber, einer das Spiegelbild des anderen – Zeit für ein Duell.

Klavierakkord, Schnitt, Außenaufnahme des Hauses, schräg auf das Dach. Flügelschlagen. Draußen ist es dunkel geworden. Schnitt, Liz gefesselt auf dem Stuhl. Sie versucht ihn zum Kamin zu rücken.

Schnitt ins Arbeitszimmer, die Kinder sitzen auf dem Boden und spielen. Schnitt, Großaufnahme von einem Blatt Papier. Thad schreibt mit Bleistift: “Steel Machine by George Stark”. Er kündigt an: “I’ll start with Machine stealing the police car.” Stark bestätigt aus dem Off – beide wissen bereits, worum es in dem neuen Buch gehen wird. Schnitt, Großaufnahme von Starks Hand, er legt die Waffe auf den Tisch. Schnitt auf Thad (Nah), er hebt den Blick von der Pistole zu Stark. Hat er einen Plan?



1993 Orion Pictures

Schnitt auf Stark, dieselbe Einstellungsgröße, dieselbe Perspektive, nur achsenversetzt von links. Auch er nimmt ein leeres Blatt, schaut etwas hilflos zu Thad. Gegenschnitt, dieser denkt kurz nach (den Blick auf die Waffe gerichtet), schreibt dann wieder. Schnitt, aus Starks Perspektive auf Thads schreibende Hand. Gegenschnitt über Thads Schulter auf Stark. Er grinst fröhlich, schaut zu, wie der andere schreibt. Wie wir jetzt sehen können, ist er tatsächlich ein Spiegelbild, denn er ist im Gegensatz zu Thad Linkshänder.<sup>1</sup>

Schnitt auf Thad, er hebt den Kopf, schaut Stark nachdenklich an, schreibt dann weiter. Schnitt, Stark wendet sich seiner Arbeit zu. Der Stift schwebt über dem Blatt, ohne zu schreiben. Stark zieht eine Grimasse, als denke er:

---

<sup>1</sup> Eine sinnvolle Abweichung vom Buch.

“Öööh, womit fange ich denn jetzt an?!” Wieder schaut er auf Thads Blatt, wie ein Schüler, der bei einer Klassenarbeit abschreiben will. Seine Miene ist finster geworden. Schnitt auf den geschäftigen Thad. Er blickt skeptisch auf.

Schnitt auf Liz, die sich abmüht, den Kamin zu erreichen. Sie hält kurz inne, schaut nach oben, ganz kurz hören wir ein Flattern. Dann ruckelt sie weiter. Großaufnahme ihrer gefesselten Hände, sie versucht den Strick am Kamin-gitter aufzureiben.

Schnitt auf den Nichtraucher Thad, der gedankenverloren in die Brusttasche greift und Stark dann auffordert, ihm eine Zigarette zu geben. Auf die Nachfrage, ob er nicht aufgehört habe, antwortet er: “I did. Except for times like this.” Wie in der Szene zuvor angedeutet wurde, nähert er sich immer mehr Stark an. Dieser sucht nach seinem Feuer. Schnitt, Thad blickt verstohlen nach rechts. Großaufnahme der Waffe. Stark hat sein Feuerzeug gefunden zündet es an.<sup>1</sup> Schnitt, Halbtotale, Thad beugt sich mit seiner Zigarette über den Tisch zum Feuerzeug. Jetzt wäre der richtige Moment, die Waffe zu ergreifen. Er setzt sich, Stark gibt sich selbst Feuer.

Schnitt, Nahaufnahme von Thad, er hustet. Schnitt, Stark lacht abschätzend über den Weichling, öffnet die Schublade, holt eine angebrochene Flasche Bourbon heraus. Wieder lacht er fröhlich, öffnet die Flasche, reicht sie Thad. Der schaut sehr ernst, denn wie wir aus einem Gespräch mit Liz wissen, hatte er früher Alkoholprobleme. Dennoch greift er nach dem Whiskey. Schnitt auf Stark, er schaut gespannt, spuckt einen Tabakkrümel seiner Filterlosen auf den Boden. Schnitt, Thad trinkt. Wenn er einen Plan hat, dann bezieht sich dieser offenbar nicht auf die Waffe, denn die Chance ist vorbei.

Schnitt, Liz versucht immer noch, sich zu befreien. Ihr Gesicht leuchtet rötlich vom Kaminfeuer. Dann hält sie inne, schaut erschreckt nach rechts, der Schimmer verschwindet, Dunkelheit breitet sich in ihrem Gesicht aus. Wir hören schnelles Flügelflattern. Schnitt, Liz von schräg oben. Sie hebt den Kopf, schaut sich um. Zwitschern.

Schnitt, Stark trinkt. Dann fuchtelt er mit den Händen, zeigt auf das, was Thad geschrieben hat, als wolle er sagen: “Ja, ja. Du machst das schon, da.” Großaufnahme von Thad, der sein Gegenüber nachdenklich betrachtet. Die Zeit für seinen Plan ist gekommen: “Why don’t you try, George?” Schnitt auf Stark, wieder Spiegelung durch selbe Größe, selbe Perspektive, andere Seite.

---

<sup>1</sup> Es ist selbstverständlich ein ‚Zippo‘.

Er sieht gehetzt aus. Thad: "You gotta break in." Starks Augen zucken hilfessuchend umher.

Schnitt auf seine Hand und das jungfräuliche Papier. Der Stift setzt an, ohne zu schreiben. Großaufnahme Stark, er schaut ratlos zu Thad. Schnitt, dieser blickt zurück, scheint zu denken: "Du schaffst es nicht, George, du kannst es nicht." Gegenschnitt, ein Lächeln huscht über Starks verrottende Gesichtszüge, er gibt zu, Angst zu haben. Thad fordert ihn wieder auf. Großaufnahme von Starks Händen, er drückt seine Zigarette aus. Großaufnahmen der Gesichter, Stark ängstlich-überfordert, Thad sicher, mit dem Anflug eines Lächelns.

Großaufnahme von Starks Hand. Er beginnt mit krakeliger Schrift langsam zu schreiben. Den Bleistift hält er verkrampft, als sei er nicht gewöhnt, mit einem solchen Gerät umzugehen. Großaufnahme Stark, er lächelt kurz. Die Musik steigert sich. Gegenschnitt, Thad bewegt die Zigarette von seinem Gesicht weg, blickt erstaunt auf Starks Hand. Schnitt, die Hand schreibt jetzt schnell. Thad schaut ungläubig auf das, was er sieht. Sein Plan, George würde beim Schreiben versagen, ist offenbar fehlgeschlagen. Dieser lacht erfreut sein Gegenüber an, staunt über sich selbst. Mehrere Gegenschüsse, dann Großaufnahme von Starks schreibender Hand. Vogelgezwitscher und Flattern. Thad schließt die Augen, greift sich an die Stirn (die Geräusche kamen von den Vögeln in seinem Kopf). Stark lacht keuchend aus dem Off.

Atmosphärisch setzt diese Sequenz die vorherige Szene fort, wieder ist das Licht rötlich und gedämpft (wenn auch nicht in dem Maße wie im Wohnzimmer), die Musik ist dieselbe. Noch deutlicher als zuvor tritt nun allerdings die Ähnlichkeit der beiden zutage, der ‚Spiegelbild-Effekt‘ ist unübersehbar – wie zuvor durch Kleidung, ganz besonders aber jetzt durch Kameraführung. Ihr stilles Einverständnis über den Verlauf des neuen Romans macht es explizit. Ebenso wird der Eindruck der Annäherung größer (Rauchen, Trinken). Wir sind dabei, Thad zu verlieren, denn der hat – wie schon der Beginn zeigt – die Führung an Stark abgegeben.

Die zuvor wenig greifbare Spannung konkretisiert Romero durch die Großaufnahmen der Waffe. Als Thad aufsteht, um sich Feuer geben zu lassen, ist klar, daß er in diesem Moment danach greifen wird – die neue Perspektive (Totale von der Seite) zeigt es. Freilich ein gefährliches Ansinnen, denn Stark ist ihm trotz seines Verfalls körperlich überlegen, außerdem sind die Zwillinge immer noch im Zimmer. Als Thad sich jedoch wieder hinsetzt, ohne etwas

getan zu haben, macht sich bei den Zuschauern Verwirrung breit: War das alles? Mehr hat Thad nicht auf Lager? Romero treibt ein Spielchen mit uns, indem er uns auf eine falsche Fährte gelockt hat.

Dann aber löst er die Frage auf: Thads ‚Plan‘ bestand darin, daß er Stark nicht des Schreibens für fähig gehalten hatte. Ein Trugschluß, denn auch hier hatte uns Romero irreführt. Starks anfängliche Unsicherheit bestätigt sich nicht. Die neue Spannung besteht jetzt darin, ob es eine andere Möglichkeit geben wird, den offenbar unschlagbaren Stark zu besiegen. Schließlich ist Liz unbeaufsichtigt und dabei, sich zu befreien (die beständigen Zwischenschnitte steigern ihrerseits die Dramatik). Wie wir aus einer vorhergehenden Szene wissen, ist Pangborn unterwegs, und nicht zuletzt sind die Vögel da. Allerdings weiß man nicht, welche Rolle diese noch zu spielen haben.

Schnitt, Liz hat sich immer noch nicht befreit. Als die Geräusche eines ganzen Schwarms hörbar werden, hebt sie fassungslos den Kopf. Schnitt auf das Fenster, hinter den Vorhängen sind schemenhaft Sperlinge zu erkennen. Schnitt auf Liz, die den Kopf zum anderen Fenster dreht. Schnitt, auch dort Vögel. Liz versucht heftiger freizukommen.

Schnitt, im Arbeitszimmer hat sich die Situation verändert, die Kamera (auf Stark) fährt hinter Thad herum – das Monster wird zum Schriftsteller und umgekehrt. Das Tschilpen ist lauter. Schnitt auf Thad, Großaufnahme wie zuvor, Perspektive wie zuvor, jetzt aber achsenversetzt, so daß die Kamera seine Linke zeigt. Aus der Narbe auf seiner Stirn tropft Blut. Großaufnahme von Starks schreibender Hand (ebenfalls aus neuer Perspektive), er hat bereits ein neues Blatt angefangen. Mehrere Gegenschnitte. Im Gegensatz zu Thads Verfall scheint Stark ‚gesünder‘ auszusehen, sein Teint ist besser geworden. Thad ist fassungslos. An seinem Kiefer hat sich eine Entzündung gebildet.

Schnitt, der Stuhl bricht unter Liz zusammen. Schnitt auf die Eingangsfront, es wimmelt von Vögeln davor. Schnitt auf Liz (von oben), das Fensterglas beginnt zu zerbrechen. Schnitt auf ein Fenster, noch gelangen die Vögel nicht ins Innere.

Schnitt, Thad blickt erschreckt auf, die Kamera fährt um Stark herum: “It’s comin’, Thad. It’s comin’ easy. And it’s comin’ good.” Die Kamera hat ihre Fahrt beendet und ist jetzt wieder in der Position wie zuvor. Thads Gesichtsausdruck ist verzweifelt, aber entschlossen. Einmal mehr hat sich die Situa-

tion geändert. Großaufnahme der Waffe. Zurück auf Thad, der zwischen Stark und Pistole hin und her schaut. Währenddessen redet Stark weiter: "I can do it. I can do it." Thad auch.

Die Musik schwillt an, Thad springt auf, greift nach der Waffe – aber Stark ist schneller und packt dessen Hand. Er lächelt tadelnd. Während er Thad festhält, steht er auf. Er blickt auf den anderen herab (Kamera von unten). Gegenschnitt, auch Thad leicht von unten, er schaut nach oben. Schnitt, Stark droht, ihn zu schneiden. Er zückt sein Rasiermesser. Als Thad sagt, er könne ihm nichts anhaben, antwortet er: "I can do some shit to the other folks 'round here. Yes, Sir, I can do some real ugly shit to them!" Schnitt auf die Kinder, dann wieder die Männer. Stark redet beruhigend auf Thad ein, er solle sich einfach seinem Schicksal ergeben.

Jetzt wird deutlich, daß die Wiederherstellung der ursprünglichen Kameraposition nicht umsonst war. Mit einem "Go to hell!" übernimmt Thad wieder die Initiative, versetzt Stark einen Faustschlag ins Gesicht und stürzt sich auf ihn. Ein Gerangel entbrennt, das Stark nur durch seine fiesen Tricks gewinnt: Er rammt Thad den Schädel auf die Nase und tritt ihn, als dieser benommen in der Ecke liegt, in die Genitalien. Zweifacher Schnitt auf die Zwillinge – sie sind in Gefahr. Stark hebt das Rasiermesser auf, das ihm bei Thads Angriff entglitten war. Er kommt auf ihn zu. Die Musik steigert sich. Er hat ihn fast erreicht, da tritt Thad ihn in den Magen, springt auf, greift nach der Schreibtischlampe und zieht sie ihm über den Kopf. Das Licht verlischt.

Schnitt auf die Kinder, das Rasiermesser fällt vor ihnen auf den Boden. Wenn ihnen Stark nichts tut, so sind sie in Gefahr, sich beim Spielen damit zu verletzen. Thad schlägt mehrmals auf seinen Gegner ein, dann packt dieser seinen Arm, wirbelt ihn herum auf den Schreibtisch. Schnitt auf die Kinder, vor ihnen das Messer. Thad (hinter Starks Schulter die Kamera) keucht, blickt sich um. Gegenschnitt auf Stark, Großaufnahme der Pistole, er greift danach. Wieder Thad, dann Großaufnahme seiner Hand, die ebenfalls nach einer Waffe sucht. Gegenschnitt, Starks Hand hebt die Pistole auf. Schnitt auf Thad, die Pistole vor der Nase. Detail seiner Hand, sie umklammert einen frisch gespitzten Bleistift.

Schnitt auf Thad, er rammt Stark den Stift dreimal in den Hals, dieser taumelt zurück. Großaufnahme Stark, er röchelt, sein Gesicht verrät Unglauben. Gegenschnitt auf den keuchenden Thad, dann zurück. Stark zieht sich den Stift aus dem Hals. Schnitt auf Thad, zurück auf Stark. Seine Augen

rollen, er taumelt, Gegenschnitt, dann bricht er zusammen. Abschließender Klavierakkord – es ist vollbracht.

Großaufnahme von Thad, er greift sich erschöpft an den Kopf. Die blutende Wunde an seiner Stirn und die Entzündung sind verschwunden. Orchester setzt ein, Flattern ist zu hören. Schnitt, das Haus von außen. Fahrt darauf zu. Die Vögel sind kaum zu erkennen, wohl aber zu hören. Wieder Thad: “They’re coming to take you away, George. Take you back to the devil.” Er hört die Kinder, dreht sich um. Schnitt, eines der Babys krabbelt auf das Messer zu, hat es fast erreicht. Thad stürzt hin, nimmt es auf den Arm, dann auch das zweite. Das Kinderlied erklingt, die Balken knarren. Von unten ruft Liz nach ihm, er setzt die Kinder ab, um die Tür zu öffnen.

Wieder hat Romero die Spannung gesteigert. Indem er vorher einen Höhepunkt (Pistole/Thads Plan) hat abklingen lassen, beginnen wir ‚hoffnungsmäßig‘ bei Null. Die Situation ist eher noch schlimmer geworden, da die Positionen vertauscht wurden. Dann aber beginnt sich abermals Hoffnung aufzubauen, als die Kamera ihre Ausgangsposition einnimmt. Einmal mehr richtet Romero unsere Aufmerksamkeit auf die Waffe, aber wieder werden wir enttäuscht. Die Spannung steigert sich. Wenn Stark sagt “It’s comin’”, dann meint er damit auch den Höhepunkt dieser Passage. Der scheint wieder von der Regie vorgetäuscht, denn der Griff nach der Waffe geht ins Leere, durch die Perspektive wirkt Stark übermächtiger als je zuvor. Ein Eindruck, der durch seine Drohung, den Kindern etwas anzutun, verstärkt wird.<sup>1</sup> Er ist ein *richtiger* Fiesling. Doch jetzt passiert, womit niemand rechnet (obwohl auch Thad leicht von unten gefilmt wurde, also nicht ganz hilflos ist), es kommt zum Kampf Mann gegen Mann. Und trotz Starks großkotziger Warnungen siegt zuletzt das Gute, mit dessen eigenen Waffen (Bleistift) hat es das Böse geschlagen.<sup>2</sup>

Wieder liegt der Reiz der Passage im Atmosphärischen und im Hin und Her zwischen Hoffnung und Verzweiflung. Einmal scheint Thad die Oberhand zu behalten, ein andermal Stark. Bis zum Schluß wissen wir nicht, wie die Szene ausgehen soll. Daß der mit einer Pistole bewaffnete Stark dann ausgerechnet durch einen Bleistift zugrunde geht, hat metaphorische Qualität: Die Feder ist mächtiger als das Schwert. Endlich kennen wir auch die Funktion der Sperlinge – sie sind tatsächlich hier, um Stark dorthin zurückzubringen, wo er

---

<sup>1</sup> Somit wird ein zweiter Spannungspunkt etabliert.

<sup>2</sup> Dieser Eindruck wäre noch ‚abgerundeter‘, wenn Romero zu Beginn des Films Thad die Schreibmaschine erst nach der Operation geschenkt hätte.

hingehört. Daß sein Ende gekommen ist, wird an Thads verschwundenen Wunden deutlich.

Unvermutet (und durch einen Tusch der Musik begleitet) packt der für tot gehaltene Stark Thad am Nacken, schleudert ihn quer durch den Raum. Schnitt auf Liz, sie liegt – immer noch gefesselt – am Boden. Blaue Lichtpunkte huschen über ihren Körper: die Sperlinge brechen durch. Schnitt auf ein Gewürzregal, die Behälter vibrieren. Schnitt auf Liz, die panisch zum Fenster blickt, dann Schnitt auf das Fenster, auf den wackelnden Leuchter im Eingang und wieder zurück zu Thad.

Er rappelt sich auf. Schnitt auf Starks schwarze Cowboystiefel, dahinter die Kinder. Stark geht durch den Raum, er gibt sich jovial. Schnitt auf die als Bücherwand getarnte Tür. Sie wackelt. Stark blickt mißtrauisch auf. Großaufnahme einiger Bücher, sie bewegen sich ebenfalls. Wir hören Flattern und Zwitschern. Schnitt auf Stark, seine Augen weiten sich vor Schrecken. Thad stellt aus dem Off die entscheidende Frage: “We’re coming right to the ending, George. Is it gonna be your ending or mine?” Schnitt auf Stark, der furchtsam vor dem Flattern hinter der Tür zurückweicht. Als er stolpert kommentiert Thad: “You got clumsy, George.” Stark packt die Pistole.

Schnitt, Großaufnahme eines Stücks der Wand, sie bricht auf. Mehrere Schnitte auf das Regal, auch von dort beginnt jetzt Licht durchzuscheinen. Heftiges Tschilpen. Stark tritt ungläubig heran, Schnitt auf die Zwillinge, die ihren Spaß an der Situation haben. Stark dreht sich hilflos um sich die eigene Achse. Thad schaut ihn selbstsicher aus einer Ecke an. Stark beginnt zu betteln, er solle es aufhören lassen, der aber wartet nur ab. Stark wirbelt herum, schießt auf die Wand.

Wieder dreht er sich, die Waffe nun auf Thad gerichtet. Nach einem kurzen verbalen Ringen schwingt er herum, zielt auf die Kinder. Thad schreit auf und schlägt ihm mit seiner Schreibmaschine (derjenigen, die er als Kind bekommen hat) die Waffe aus der Hand.<sup>1</sup> Beide halten inne, denn die Balken knarren jetzt bedrohlich: die Vögel brechen durch, ein riesiger schwarzer Fleck ergießt sich ins Zimmer.

Schnitt auf Liz, sie schreit. Es rüttelt an der Tür. Als sie aufbricht, kommt mit den Sperlingen auch Pangborn ins Haus. Er befreit Liz aus ihrer Lage, die beiden stürmen nach oben. Dort haben sich die Vögel auf Stark gestürzt und zerhacken ihn bei lebendigem (?) Leibe, Thad hat sich schützend über die

---

<sup>1</sup> Wieder wäre die Wirkung stärker, wenn die Schreibmaschine später ‚etabliert‘ worden wäre.

Kinder geworfen. Gerade rechtzeitig, um Starks definitives Ende mitzuerleben, kommen Liz und Pangborn herein. Durch die Masse an Vögeln ist kaum noch zu erkennen, daß er fast nurmehr aus Knochen besteht.<sup>1</sup> Sie heben ihn an und verlassen mit ihm durch das Loch in der Wand das Haus.

Die Musik ändert sich von den drohenden Streichern zu beruhigender Klaviermusik, dann Orchester (Titelthema). Thad und Liz liegen sich in den Armen, während Pangborn dem Schwarm (und den Resten von Stark) hinterherschaut, die durch ein leuchtendes Loch im Nachthimmel verschwinden. Unterschiedliche Schnitte auf die Beaumonts, den Sheriff und die Vögel. Das Loch beginnt sich zu schließen, die Musik klingt aus, ein letzter Sperling verläßt das Haus. Das Leuchten verschwindet, nur der Mond bleibt am Himmel. Credits.

Der Film hat sich, das ließ der linearisierte Anfang vermuten, sehr stark vom Buch entfernt, ohne jedoch grundlegend anders zu werden. Auch die Stimmung wird, besonders zu Beginn der Schlußsequenz, beibehalten. So liest man im Roman: "Die beiden Männer standen einander in der Spätnachmittagssonne gegenüber, die so hell und golden war, daß die Szene fast surreal wirkte."<sup>2</sup>

Die Spannung des Buchs ist freilich eine ganz andere. Dort besteht sie darin, daß Stark nichts von den Vögeln weiß, Thad aber bei seiner Ankunft (der Traum taucht hier nicht noch einmal auf) Millionen, wenn nicht Milliarden Sperlinge um sein Haus herum warten sieht. Eine Szenerie, die umzusetzen dem Film schwergefallen wäre. Aber eben auch Thad ist sich ihrer Rolle nicht sicher, die Frage ist: wen werden sie holen? Ein Aspekt, den der Film lediglich andeutet, ebenso wie die Verführung, der er zu erliegen droht.

Darauf wird durch das Rauchen/Trinken angespielt, im Buch ist es der Reiz, wieder ‚einen Stark‘ zu schreiben – eine weit gefährlichere Versuchung. Doch daß Stark nicht gewinnen wird, erfahren wir im Roman relativ schnell, als Thad liest, was der geschrieben hat. Zu Anfang sind es noch zusammenhängende Sätze, aber dann tauchen immer häufiger die Sperlinge auf, die wieder fliegen. Jetzt weiß er, daß Starks Ende naht, spitzt einen Bleistift an und rammt ihn ihm in die Kehle. Wie im Film bedroht dieser die Kinder, aber Thad wehrt ihn ab. Als die Vögel jedoch das Zimmer ‚besetzen‘, versteht

---

<sup>1</sup> Seine Schreie werden von dem genregemäßen Knirschen und Schmatzen begleitet, das kaum ein Horrorfilm vermissen läßt.

<sup>2</sup> King 1993, S. 433.

Stark, weshalb sie hier sind und er weiß, daß sie es waren, die ihn ursprünglich in die(se) Welt gebracht hatten.

Es folgt der Epilog, diesmal nicht eingeleitet durch das Zitat eines Stark-Buchs, sondern aus Thads erstem Roman, *The Sudden Dancers*. Es endet damit, daß Pangborn und die Beaumonts das verwüstete Haus in Brand setzen, um sämtliche Spuren zu verwischen. Und endlich wird gesagt, daß Stark tatsächlich Thads Zwilling war.

Letztlich zeigt die Schlußsequenz, was in großen Teilen auch für den Rest des Films gilt: er weicht einerseits erheblich vom Roman ab, andererseits blieben gleichzeitig Aspekte des Buchs weitgehend erhalten.

## 2.4 Kleines Fazit

Der anfängliche Eindruck, eine Verfilmung von *The Dark Half* würde sich einfach gestalten, hat sich nicht bestätigt. Im Gegenteil, der sehr ‚wechselhafte‘ Beginn des Buchs zwingt den Film zur Linearisierung des Plots – kein Wunder, daß Romero nicht von einer ‚werkgetreuen‘ Bearbeitung spricht, sondern sein Augenmerk in dieser Hinsicht auf ‚die Stimme des Autors‘ legen wollte.

Das allerdings ist ihm nicht immer gelungen. Den Eindruck der ‚häppchenweisen Faktenvermittlung‘, wie sie King insbesondere zu Anfang durch Aufbrechen des Zeitstrangs praktiziert, versucht der Film zum Beispiel durch ein plapperndes Kindermädchen beim Interview mit dem *People*-Journalisten umzusetzen. Die so vermittelte Information wirkt an den Haaren herbeigezogen und darüber hinaus deplaziert.

Selbst bei einem für King eher durchschnittlich langen Roman hat der Film mit Zeitproblemen zu kämpfen, muß zwangsläufig kürzen. Das liegt weniger daran, daß im Buch so viel passieren würde, sondern vielmehr am Drumherum, das größtenteils aus Beschreibungen und Charakterisierungen der Figuren besteht.<sup>1</sup> Romero ist es jedoch weitgehend gelungen, zumindest die Nebenfiguren trotz fehlenden Beiwerks plastisch darzustellen.

---

<sup>1</sup> Durchaus ein Markenzeichen Kings: “Streicht man die 600 Seiten von *Tommyknockers - Das Monstrum* auf das reine Plot zusammen, bleiben vielleicht 200 Seiten übrig; der Rest erzählt davon, wie sehr die Medien unser Leben mittlerweile beeinflussen.” Stresau in: Körber (Hg.) 1989, S. 522.

Obwohl wir nicht erfahren, daß der Friedhofsgärtner eigentlich Steven Holt und nicht Digger heißt, daß er den Job 1964 angenommen hat usw. – wir sehen es auf die Weise, wie er spricht, aussieht, sich bewegt, daß er ein einfacher Mann und wahrscheinlich schon seit Ewigkeiten der Gärtner ist. Und mehr sagt King auch nicht. Auch daß wir bei den Ereignissen (Clawson, Fotosession etc.) ‚live‘ dabei sind, und nicht ‚um mehrere Ecken herum‘ davon erfahren, schadet dem Film in keiner Weise, zum Teil intensiviert es im Vergleich zum Buch das Erleben der jeweiligen Passage sogar.

Natürlich bleibt immer noch der Versuch, King in der Verfilmung hervortreten zu lassen:

“Sogar markante Dialogzeilen des Romans wurden unverändert übernommen, was der Dichte und Spannung des Films sehr zugute kommt, da es dieses typische ‚King-Feeling‘ heraufbeschwört, das man bloß in den besten King-Verfilmungen findet.”<sup>1</sup>

Ein Gegenbeispiel ist die Szene mit Trooper Hamilton, die fast im Verhältnis 1:1 aus dem Roman kopiert wurde und die trotz – oder wegen? – der bloßen Übernahme von Zitaten völlig mißlang. Es ist tatsächlich so, daß der Film dann am besten ist, wenn er die Geschichte auf seine eigene Art erzählt und nicht sklavisch der von King folgt. Denn dort kann Romero auf seine Weise arbeiten und nicht wie der Roman es ihm ‚vorschreibt‘. Dann spielt er seine große Stärke aus – Atmosphäre.

Sein auktoriales Vorgehen durch Anspielungen und Vorgriffe ist jedoch eine Gratwanderung. Denn einerseits schafft er eine somit große Spannung und Neugier bei den Zuschauern, aber es ist mehr als fraglich, ob man den Film überhaupt versteht (und dementsprechend genießen kann), ohne das Buch zu kennen und zu wissen, was Romero gerade andeutet.

Nachdem der Film das ‚Drumherum‘ des Romans nicht übernommen hat, verwundert es wenig, daß er einen anderen Gesamtschwerpunkt setzt und völlig auf das Ende hin ausgerichtet ist, das bei King eher unspektakulär abläuft. Romeros Veränderungen sind gerade hier ganz im Sinne des Films.

Als Thad zu Beginn des Showdowns bei Stark Eindruck schindet, indem er den *tough guy* markiert, wird der Grundstein zu dessen Gewimmer und Betteln am Schluß gelegt. Und es beginnt damit das Auf und Ab zwischen Klimax und Antiklimax, welches den Ausgang bis zuletzt offen und den Film

---

<sup>1</sup> Kasprzak 1996, S. 218. Auch für den Literaturwissenschaftler Michael R. Collings, der das ‚Standardwerk‘ über die King-Verfilmungen verfaßt hat, scheinen Romanzitate im Film eine Art Gütesiegel zu sein. Vgl. Collings 1991, S.76.

spannend hält. Auch Thad in diese Richtung hin abzustimmen, erwies sich als sinnvoll, denn so wurde der Faustkampf, der einen Großteil des Auf und Ab ausmacht, erst möglich.

Auch wenn ihm einige Aspekte genommen wurden (zum Beispiel der Respekt vor Liz), der Film-Stark ist sehr gelungen. Gerade sein hilfloses Gejammer am Ende steht in wirksamem Kontrast zu seiner früheren Fiesheit und Härte. Und ein weiterer Aspekt wird dadurch deutlich, den King einmal in bezug auf *The Stand* nannte: "(...) die Vorstellung, daß das Böse banal und letztendlich un kreativ ist. Sehen Sie, das Böse hat keine eigene Macht, abgesehen von der Macht, die die Menschen ihm verleihen."<sup>1</sup> Ein Gesichtspunkt, den der Roman *The Dark Half* allenfalls andeutet.

Erstaunlich bleibt nicht zuletzt, daß Romero die Gewaltszenen deutlich entschärft, zum Teil sogar weggelassen hat. Zwar steht im *Lexikon des internationalen Films* zu lesen:

“Perfekte Mischung aus Psycho- und Horror-Thriller. Um die Ausbreitung ekelregender Scheußlichkeiten jedoch mehr bemüht als um eine plausible Veranschaulichung der These, daß das Böse des Menschen ein Akt seiner Willensfreiheit ist.”<sup>2</sup>

Dem ist jedoch nur bedingt zuzustimmen, denn Ekel erzeugt der Film nicht einmal dort, wo es das Buch eigentlich ‚vorschreibt‘, die sehr krassen Morddarstellungen des Romans wurden allenfalls angedeutet. Die einzige Szene, in der Romero etwas über die Stränge schlägt, ist die Operation zu Anfang – möglicherweise ein Zugeständnis an die Splatter-Fans. Der Rest baut auf Spannung und Atmosphäre.

Als Film funktioniert *The Dark Half* sehr gut. Natürlich hätte der Aspekt der Willensfreiheit stärker herausgearbeitet werden können, aber schließlich wollen wir hier einen Horrorstreifen sehen und keinen moralinsauren Lehrfilm!

---

<sup>1</sup> King im Interview mit Michael Kilgore, *The Tampa Tribune*, 31.10.1980. In: Underwood/Miller 1990, S. 180.

<sup>2</sup> *Lexikon des internationalen Films* 1996, CD-ROM, Eintrag zu ‚Stephen Kings Stark‘.

## IV Fazit

### 1 Zum analytischen Teil

“Wenn man es mit dem amerikanischen Kino zu tun hat,  
dann fühlt man sich schon bei einem Gleichstand als Sieger.”<sup>1</sup>

Beide Verfilmungen – *The Stand* und *The Dark Half* – hinterlassen einen zwiespältigen Eindruck. Kränkelt ersterer daran, als reiner Film zu großen Wert auf Form und technische Spielereien zu legen, ist der zweite derart stark auf das Ende hin ausgelegt, daß für die sehr komplexe Story im übrigen Film zu wenig Raum bleibt.

Auf der anderen Seite haben beide die Probleme, vor denen sie aufgrund ihrer jeweiligen ‚Vorlage‘ standen, auf ihre Weise gut gelöst. *The Stand* bewältigte die schiere Masse des Romans, indem eben nicht wie zunächst geplant ein Kinofilm, sondern ein Fernseh-Vierteiler daraus wurde. Die Kürzungen und Zusammenlegungen von Figuren erwiesen sich weitgehend als sinnvoll, zum Teil sogar als dem Buch überlegen. *The Dark Half* veränderte die Spannung des Romans so, daß sie eben nicht wie dort aus dem sprunghaften Aufbau resultierte, sondern aus einzelnen Atmosphären und – durchaus gegensätzlich dazu – aus der klaren Hinführung auf einen Höhepunkt, wie beispielsweise am Schluß auf die Pistole.

Dabei ist es symptomatisch, daß beide Filme dann am besten wirken, wenn sie von Kings Romanen abweichen, wie in der Reporterszene bei *The Stand* und der Clawson-Szene in *The Dark Half*. Insofern hatte es gerade der erste schwer, da nicht nur King selbst das Drehbuch schrieb, sondern sich dabei so stark an seine eigene Vorlage hielt, daß eben die Reporterszene die einzige wirkliche Neuerung blieb.

Freilich stand er hierbei durchaus unter Druck. Nicht nur, daß das Buch eines der bei Fans beliebtesten ist, von einer Verfilmung also etwas erwartet wurde, sondern daß sein Drehbuch zu *Pet Sematary*, wo er sich ebenfalls sehr eng an den Roman gehalten hatte, eine der finanziell erfolgreichsten Verfilmungen nach seinen Büchern wurde.<sup>2</sup> Das Makel, das beiden jedoch durch die Nähe zur Vorlage anhaftet, ist daß sie für Kenner des Romans

---

<sup>1</sup> King 1988, S. 280.

<sup>2</sup> Vgl. Kasprzak 1996, S. 141.

schlichtweg langweilig sind. Man weiß zu jeder Zeit, was als nächstes passieren wird, Spannung kann so eben allenfalls durch optische Spielereien erreicht werden, nicht aber durch den Plot. Nicht die Frage, was passiert, sondern wie es aussieht, ist noch von Interesse.

Bei *The Dark Half* verkehrt sich dieser Aspekt schon annähernd in sein Gegenteil. Trotz Linearisierung und Vereinfachung der Handlung ist der Film, oder vielmehr Details des Films, ohne das Buch fast nicht zu verstehen – was natürlich auch seinen Reiz hat. Dieses Vorgehen schließt Romankenner mit ein, denn sie wissen zwar, wie das Ende ungefähr ablaufen wird, aber weder, wie es genau umgesetzt wird, noch wie der Film dort hinkommt. Gerade bei *The Dark Half* konnte durchaus vorausgesetzt werden, daß der größte Teil der Zuschauer den Roman gelesen hat, denn nicht nur, daß es eines der meistverkauften King-Bücher ist, Romero hat definitiv einen Genrefilm geschaffen, zwar für ein großes, aber dennoch eingeschränktes Liebhaberpublikum.<sup>1</sup> Daß Horrorfans aber die (Horror-)Romane des ohne Zweifel beliebtesten Autors des Genres ohnehin verschlingen, versteht sich von selbst.

Romero mußte also – ganz abgesehen von zeitlichen Beschränkungen, die ein Kinofilm einem Drehbuch aufzwingt – notwendigerweise den Plot verändern, um noch ein genügend großes Publikum ins Kino zu locken. Ein Problem, das *The Stand* nicht hatte. Durch das Medium ‚Fernsehen‘ fiel die Einschränkung auf ein reines Genre-Publikum ohnehin weg, die Zugeständnisse, die man an das Medium machen mußte, wuchsen hingegen. Zwar ging man locker mit den *Network Standard and Practices Guidelines* um, dennoch gab es Passagen des Buchs, die im Fernsehen nicht umzusetzen gewesen wären.

Was aber Meichsner behauptet, das Fernsehen richte sich an den Kopf, das Kino an den Bauch, kann hier nicht bestätigt werden. *The Stand* hat so ziemlich alles zu bieten, was das Kino auch hat: von Explosionen, Morphings und CGI bis hin zu Autojagden ist alles vertreten. Einzig Bildformat und Wirkung des Tons sind noch andere.<sup>2</sup> Hingegen richtet sich *The Dark Half* mit seinen Vorgriffen und dem verwirrenden Plot sehr stark an den Kopf.

---

<sup>1</sup> Was kein Gegensatz zum in III.2.3 Gesagten ist. Würde Horror ein Mainstream-Publikum erreichen, dann gäbe es bereits Filme mit dem Budget eines Science-fiction-Abenteuers (über 50 Mio. \$).

<sup>2</sup> Ob diese Effekte jedoch Sinn machen, oder der Augenwischerei dienen, sei dahingestellt. Das Fernsehvolk scheint freilich begeistert gewesen zu sein, eine Quote von über 30% ist in den USA mehr als erfolgreich. Vgl. Kasprzak 1996, S. 243.

*The Stand* ist von beiden Verfilmungen zweifellos die langweiligere, was nicht daran liegt, daß sie für das Fernsehen produziert wurde, sondern an ihrer Nähe zur Vorlage. Als Film ist *The Dark Half* sicherlich eine der packendsten King-Verfilmungen. Jedoch war diese Analyse die schwierigere, denn ein reines ‚Abarbeiten‘ von McFarlanes Liste entfiel wegen der starken (formellen) Abweichungen. Diese hat sich als nicht so einsatzfähig erwiesen wie erwartet – beziehungsweise erhofft.

## 2 Zum theoretischen Teil

*“Wenn man versucht ist, einen Text so getreu wie möglich zu verfilmen, ist man darauf angewiesen, bei dem Versuch, ihn in ein anderes Medium zu bringen, ihn zu verändern.”<sup>1</sup>*

Man mag sich abmühen wie man will, letztlich endet man doch immer damit, das Buch mit dem Film zu vergleichen. Diesen trifft gleichsam der Fluch des Zweitgeborenen: Wer zu spät kommt, den bestraft das Leben, will meinen, die Kritiker. Dies geschieht zwangsläufig, denn auf welcher Basis sollte man sonst beginnen? Selbst Schneiders Ausgangspunkt, das Handlungs-geschehen werde von einem Textsystem in ein anderes transformiert, geht letzten Endes vom Buch aus. Durch was sonst sollte man eben dieses Geschehen auch bestimmen?

Damit darf aber nicht gemeint sein, daß der Vergleich gleichbedeutend mit einer vergleichenden Wertung verstanden wird. Das Buch mag als Vorlage die Story bestimmen, aber Film und Roman müssen aus dieser gemeinsamen Geschichte nebeneinander gleichberechtigte, weil voneinander unabhängige Handlungen entwickeln, damit auch der Film zeigen kann, was in ihm steckt. Wieder passiert dies ‚von alleine‘, denn beide folgen völlig verschiedenen Gesetzen, haben unterschiedliche Zielsetzungen. Nicht zuletzt ist dies in den verschiedenen Wirkungsweisen begründet, weshalb die Forderung lautet: die Theorie der Literaturverfilmung muß um die Rezipienten- und Medien-wirkungsforschung erweitert werden.

---

<sup>1</sup> Siegfried Lenz im Interview mit Thomas Ayck. In: Denk (Hg.) 1991, S. 168.

Erst dann könnte zumindest ansatzweise ein qualitativer Vergleich gemacht werden. Nicht, um dem einen den Vorzug gegenüber dem anderen zu geben, sondern um herauszufinden, *warum* das eine besser wirkt als das andere und dieses somit beim nächsten Mal wirkungsvoller gestalten zu können.

Doch ist das Thema natürlich keineswegs durch diese Erweiterung erschöpft. Denn die Theorie der Literaturverfilmung erfordert Allround-Talente aus Literaturtheorie, Film- und Fernsehtheorie, Medienpsychologie und letzten Endes aus der Praxis: Literaten und Filmemacher. Die Interdisziplinarität der Forschung muß größer werden, damit nicht auf Vorurteilen und Fehleinschätzungen (die sich mit Sicherheit auch in dieser Arbeit finden) herumgeritten wird.

McFarlane geht einen ersten Schritt in die richtige Richtung, indem er versucht, von einer gemeinsamen Basis aus die unterschiedlichen Bearbeitungen zu analysieren, Gründe für ihre verschiedenen Ausprägungen zu finden. Seine ‚Liste‘ erfaßt hervorragend narrative und enunziative Details, war zum Beispiel sehr hilfreich bei der Analyse der Szene mit Dayna und Flagg (der Mond geht auf) – bei *The Dark Half* versagte sie hingegen. Denn was sich mit ihr nicht erfassen läßt sind Gesamtbewegungen. Zwar macht sie extreme Veränderungen sichtbar, analysieren lassen sich diese jedoch dadurch nicht.

Ein weiterer Aspekt, der bei McFarlane fehlt, sich aber in *The Dark Half* als maßgeblich erwies, ist die Erfassung von Atmosphäre. Die Analyse von Stimmungen gestaltet sich ohnehin schwierig, weil diese nicht auf vordergründige, ‚sichtbare‘ Effekte zielen, sondern auf eine unterschwellige Wirkung beim Rezipienten. Die Forderung nach dem Einbezug der Medienwirkungsforschung muß daher wiederholt werden, denn hier ist nicht von Interesse, wie etwas formal umgesetzt, sondern wie es beim Publikum aufgenommen wurde.

Letzten Endes steht und fällt eine Literaturverfilmung – wie jeder andere Film – mit ihren Zuschauern. Es besteht ein Unterschied zwischen einem staatlich subventionierten ‚Kultur‘film und einem der Marktwirtschaft ausgesetzten ‚Kommerzstreifen‘. Kann ein mit ca. eindreiviertel Millionen Mark unterstützter Film wie *Herbstmilch* (Joseph Vilsmaier, 1988)<sup>1</sup> mit einem *Jurassic Park* verglichen werden? Wohl kaum, denn wo sich ersterer wegen Subvention und Co-Finanzierung durch das ZDF kaum Gedanken um sein

---

<sup>1</sup> Bei gesamten Herstellungskosten von etwas weniger als 2 Mio. DM. Vgl. Eggers 1995, S. 85.

Zielpublikum machen mußte, sich also auch um solche Aspekte wie Werk-treue kümmern konnte, wurde letzterer noch derart umgestaltet, daß er die Bedürfnisse der Kundschaft besser trifft.

Damit soll nicht die Lanze für den Kommerzfilm gebrochen werden (der kommt ganz gut alleine zurecht, das zeigen seine Einspielergebnisse), vielmehr soll deutlich gemacht werden, daß man – gerade wenn der Ruf nach Werk-treue ertönt – nicht vergessen darf, welchen Anforderungen der Film entsprechen soll, und als Grundlage dessen, für welches Publikum er gemacht wurde.

“Ich glaube, den meisten Filmkritikern ist klar, wenn sie sich *Manhattan* von Woody Allen ansehen und vier oder fünf Seiten darüber schreiben (...), dann nehmen sie einen Film der, auf der untersten Stufe, für Analphabeten gedreht wurde und kritisieren ihn als wäre es ein Werk von Immanuel Kant.”<sup>1</sup>

### 3 Schlußwort

*“Was fehlt ist Stephen King: das Interesse, das er im Leser wachruft, das Gefühl des Realen, das allen seinen Geschichten zugrunde liegt, sein Augenmerk auf die Realität seiner Leser.”*<sup>2</sup>

Literaturverfilmungen waren immer Bestandteil der Filmkultur und auch der Filmindustrie. Ein Ende der Nachfrage und des Interesses ist nicht abzusehen, und hier ist es belanglos, ob es sich um einen John Grisham oder einen Johann Wolfgang von Goethe handelt, das zeigt die aktuelle Verfilmung der *Wahlverwandtschaften* (Paolo u. Vittorio Taviani, 1996).

Was Stephen King betrifft, so könnte man sicher sein, daß die Filmrechte seines Einkaufszettels, sollte er es eines Tages wahr machen und ihn tatsächlich veröffentlichen, im selben Moment verkauft wären. Dabei scheint es den Filmemachern unwichtig, ob es sich wirklich lohnt, gerade diesen Stoff zu verfilmen, Hauptsache auf dem Filmplakat ist zu lesen: ‚Stephen Kings soundso‘.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> King im Interview mit Michael Kilgore, *The Tampa Tribune*, 31.8.1980. In: Underwood/Miller 1990, S. 185.

<sup>2</sup> Collings 1991, S. 76.

<sup>3</sup> Auf der Liste der demnächst erscheinenden King-Verfilmungen stehen unter anderem der zwar einfühlsame, insgesamt aber recht dröge *Insomnia* und die Kurzgeschichte *The Night Flyer*.

Besonders mit den Kurzgeschichten und Novellen ist das so ein Problem. Viele wurden zwar schon verfilmt, aber die Ergebnisse reichen von ‚hat nur noch den Titel gemeinsam‘ (*The Lawnmower Man*) über ‚grottenschlecht‘ (*Children of the Corn*) bis hin zu ‚hervorragend‘ (*Stand By Me*, Rob Reiner, 1986 und *The Shawshank Redemption*, Frank Darabont 1994). Es wirkt befremdlich, daß gerade sie die gesamte Palette möglicher Beurteilungen ausschöpfen. Denn die hervorragenden Romanverfilmungen nach Stephen King kann man an einer Hand abzählen. Wirklich schlechte aber gibt es keine – der große Makel der meisten Verfilmungen nach King, und dies mag das vernichtendste Urteil sein, das man überhaupt fällen kann, ist ihre Mittelmäßigkeit. Durchschnittlichkeit aber wird, unabhängig vom Werktreue-Aspekt, Stephen King nicht gerecht.

Bezeichnenderweise sind diejenigen Filme am besten, die sich von der Vorlage trennen und ihren eigenen Weg gehen – die entsprechenden Passagen der beiden behandelten Filme sprechen für sich selbst. Dennoch wagt man sich in Hollywood nur sehr selten, dies für den gesamten Film umzusetzen, die meisten „kleben zu sehr an den eher konventionellen Plots von Stephen King, als daß sie den Geist einfangen und somit einen wirksamen *Film* zustande bringen könnten.“<sup>1</sup> Anstatt Handlung abzufilmen sollten sie, wie King es bei seinen Lesern macht, ihr Augenmerk auf die Realität ihrer Zuschauer richten und deren Interesse wecken. Das aber geschieht nicht über den reinen Plot, sondern indem uns die Figuren nahegebracht werden. Was wiederum auf die Art und Weise, wie King es in den Büchern realisiert, im Film unmöglich ist. Die ‚Vorlage‘ muß zwangsläufig umgestaltet werden.

Möglicherweise lastet jedoch ein Druck auf den Regisseuren, die sich nicht mehr trauen, ‚den Großen King‘ zu verändern. So besticht Brian DePalmas Verfilmung von *Carrie* durch die Sorglosigkeit, mit der die ‚Vorlage‘ behandelt wurde. Kein Wunder, damals war King bloß ein aufstrebender junger Autor und nicht der ‚König des Horrors‘, als der er heute gilt. DePalma hatte den Mut, mit filmischen Mitteln zu experimentieren, die Schwerpunkte des Romans so zu verändern, daß sie *seinem* Film entsprachen und ihre Wirkung tun konnten. Herausgekommen ist eine der bis heute gelungensten King-Verfilmungen.

---

<sup>1</sup> Stresau in: Körber 1989, S. 527. Hervorhebung dort.

Darin aber besteht letzten Endes der Reiz einer Literaturverfilmung: nicht nur einen Film zu bieten, sondern eine bekannte Geschichte neu zu erzählen. Und sie auf die eigene Weise zu erzählen, denn ein kopiertes Gemälde wird immer schlechter als das Original sein. Ein dem Original nachempfundenen Gemälde wird – mit und wegen seiner Abweichungen und Eigenheiten – aber zu einem eigenständigen Kunstwerk, welches diese Veränderungen erst interessant machen.

Der Reiz besteht nicht *entweder* im Buch *oder* im Film, sondern vielmehr in Buch *und* Film – beides macht Spaß auf seine besondere Art und Weise.

– Literaturliste –

1 Selbständige Veröffentlichungen

- BRITNACHER, Hans Richard: "Ästhetik des Horrors",  
1994, Frankfurt am Main.
- COLLINGS, Michael R., 1986: "The Films of Stephen King". *Stephen King und seine Filme*,  
3. Auflage 1991, München.
- DENK, Rudolf (Hg.), 1978: "Texte zur Poetik des Films",  
1991, Stuttgart.
- DRÖSSER, Christoph, 1995: "Fernsehen",  
1995, Reinbeck bei Hamburg.
- EGGERS, Dirk, 1995: "Filmfinanzierung: Grundlagen – Beispiele",  
1995, Hamburg.
- FIELD, Syd, 1984: "The Screenwriters Workbook". *Das Handbuch zum Drehbuch: Übungen und  
Anleitungen zu einem guten Drehbuch*.  
6. Auflage 1993, Frankfurt am Main.
- GLOGAUER, Werner, 1994: "Kriminalisierung von Kindern und Jugendlichen durch die Medien:  
Wirkungen gewalttätiger, sexueller, pornographischer und satanischer Darstellungen",  
4. Auflage 1994, Baden-Baden.
- HANS-BREDOW-INSTITUT (Hg.): "Internationales Handbuch für Hörfunk und Fernsehen",  
1996, Baden-Baden/Hamburg.
- HICKETHIER, Knut, 1996: "Film- und Fernsehanalyse",  
2. überarb. Auflage 1996, Stuttgart/Weimar.
- KASPRZAK, Andreas, 1996: "Stephen King und seine Filme",  
1996, München.
- KING, Stephen, 1981: "Danse Macabre". *Danse Macabre – Die Welt des Horrors in Literatur und Film*,  
1988, München.
- KING, Stephen, 1989: "The Dark Half". *Stark – ,The Dark Half'*,  
10. Auflage 1993, München.
- KING, Stephen, 1990: "The Stand". *The Stand*,  
1992, Bergisch-Gladbach.
- KÖRBER, Joachim (Hg.), 1989: "Das große Stephen-King-Buch",  
1989, München.
- LLOYD, Ann, 1993: "The Films of Stephen King".  
1994, 1st US-edition, New York.
- LODERHOSE, Willy, 1993: "Das große Stephen-King-Filmbuch",  
überarb. u. erw. Ausgabe 1993, Bergisch-Gladbach.
- McFARLANE, Brian, 1996: "Novel to Film – An Introduction to the Theory of Adaptation",  
1996, Oxford.
- MONACO, James, 1977: "How to Read a Film". *Film Verstehen*,  
überarb. u. erw. Ausgabe 1995, Reinbeck bei Hamburg.
- PAECH, Joachim, 1988: "Literatur und Film"  
1988, Stuttgart.
- SCHANZE, Helmut (Hg.), 1996: "Fernsehgeschichte der Literatur: Voraussetzungen – Fallstudien –  
Kanon",  
1996, München.
- SCHIFFERLE, Hans, 1994: "Die 100 besten Horror-Filme",  
1994, München.
- SCHNEIDER, Irmela, 1981: "Der verwandelte Text: Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung",  
1981, Tübingen.
- SCHRÖDER, Nicolaus, 1995: "Filmindustrie",  
1995, Reinbeck bei Hamburg.

- STRESAU, Norbert, 1987: "Der Horror-Film",  
1987, München.
- UNDERWOOD, Tim/MILER, Chuck, 1988: "Bare Bones – Conversations on Terror with Stephen King".  
*Angst Pur – Gespräche mit dem ‚King des Horrors‘*,  
1990, München.
- VON STERNBURG, Wilhelm (Hg.), 1995: "Tagesthema ARD: Der Streit um das Erste Programm",  
1995, Frankfurt am Main.

## 2 Zeitschriften und Zeitungen

- Berliner Zeitung* Nr. 9, 11./12.1.96, Berlin.
- Bloody Best Of Fangoria* Vol. 13, September 1994, New York.
- Cinefantastique* Vol. 25, No. 2, April 1994, Forest Park, Illinois.
- Cinema*, November 1996, Hamburg.
- Cinema*, März 1997, Hamburg.
- Fangoria* #4 (dt. Ausgabe), Sept./Okt. 1994, Eching.
- Fangoria* #5 (dt. Ausgabe), Nov./Dez. 1994, Eching.
- Moviestar* Nr. 19, Juni 1996, Hille.
- Zitty* 9/96, Berlin.

## 3 Unselbständige Veröffentlichungen

- ANONYM: "An Evening With Stephen King At the Billerica, Massachusetts Public Library".  
*Ein Abend in der Billerica Library*. In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, München, S. 13–47.
- ANONYM: "Nur ein Break bei Spielfilmen", in: *TV Spielfilm* 24/96, Hamburg, S. 35.
- ANONYM: "Die Leinwand wird älter", in: *Cinema*, März 1997, Hamburg, S. 12.
- ANONYM, ohne Titel, erstmals erschienen in *Springfield Morning Union*, 31.10.1979.  
*Mit Stanley Wiater (und Peter Straub)*. In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, München, S. 271–282.
- BARKER, Clive: "Surviving the Ride", in: Don Herron (Hg.), 1988: ‚Reign of Fear Fiction And Film Of Stephen King‘, Columbia/San Francisco.  
*Die Fahrt überleben*. In: Körber (Hg.) 1989, München, S. 301–309.
- BEELER, Michael: "Dead Bodies: Steve Johnson's XFX came up with corpses for King's plague",  
in: *Cinefantastique*, Vol. 25, Nr. 2, April 1994, Forest Park, Illinois, S. 15.
- BEELER, Michael: "The Stand: A preview of ABC's 8-hour Stephen King horror miniseries",  
in: *Cinefantastique*, Vol. 25, Nr. 2, April 1994, Forest Park, Illinois, S. 8–11 (fortges. S. 14, 17f, 22).
- BERNSTEIN, Abbie: "Stand and Deliver", in: *Bloody Best of Fangoria*, Vol. 13, Sept. 1994, New York,  
S. 18–22 (fortgesetzt S. 75).
- BLAU, Ralf: "Literatur als Liebesspiel", in: *Cinema*, November 1996, Hamburg, S. 110.
- BLUMENSTOCK, Peter: "Das Videoauge des Dr. Cyclops", in: *Fangoria* #4 (dt. Ausgabe), Sept./Okt. 1994, Eching, S. 10f.
- BOSKY, Bernadette: "Fear And Friendship: StephenKing and Peter Straub", in: Darrell Schweitzer (Hg.) 1985: ‚Discovering Stephen King‘, Mercer Islands.  
*Angst und Freundschaft: StephenKing und Peter Straub*. In: Körber (Hg.) 1989, München, S. 381–407.
- DEWES MOORE, Joyce Lynch: "An Interview with Stephen King", in: *Mystery Magazine*, März 1981.  
*Mit Joyce Lynch Dewes Moore*. In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, München, S. 119–130.
- EISENTHAL, Bram: "Brainscan: Ein tödliches Spiel", in: *Fangoria* #4 (dt. Ausgabe), Sept./Okt. 1994,  
S. 12–18.

- FREFF: "The Dark Beyond the Door: Walking (Nervously) into Stephen King's Wold", in: *Tomb of Dracula*, Ausg. 4 und 5, 1980.  
 Mit Freff. In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, München, S. 229–236.
- FRIED, Nico: "Der Mann, der die Fakten liebt", in: *Berliner Zeitung* Nr. 9, 11./12.1.96, Berlin, S. 8.
- GRANT, Charles L.: "Interview with Stephen King" in: *Monsterland Magazine*, Mai & Juni 1985.  
 Mit Charles L. Grant. In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, München, S. 136–149.
- GRANT, Charles L.: "The Grey Arena", in: Underwood/Miller (Hg.) 1982: „Fear Itself: The Horror Fiction of Stephen King“, San Francisco/Columbia.  
 Die Graue Arena. In: Körber (Hg.) 1989, München, S. 327–332.
- HENDERSON, Randi: "Stephen King is Cashing In", in: *The Baltimore Sun*, 26.8.84, Baltimore.  
 Mit Randi Henderson. In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, München, S. 330ff.
- INDICK, Ben P.: "What Makes him So Scary?", in: Darrell Schweitzer (Hg.), 1985: „Discovering Stephen King“, Mercer Island.  
 Wie macht er uns nur solche Angst? In: Körber (Hg.) 1989, München, S. 319–325.
- ISKRA, Nicole: "Brüssel 1996 – Argentos Comeback", in: *Moviestar* Nr. 19, Juni 1996, Hille, S. 25–28.
- JANECKZKO, Paul: "An Interview with Stephen King", in: *English Journal*, Februar 1980.  
 Mit Paul Janeckzko. In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, München, S. 130–135.
- JAPP, Uwe: "Das Fernsehen als Gegenstand der Literatur und der Literaturwissenschaft", in: Schanze (Hg.) 1996, S. 17–28.
- KASCHUBA, Christina: "Die Literaturverfilmungen von Rolf Hädrich", in: Schanze (Hg.) 1996, S. 192–247.
- KETCHUM, Marty/CARDIGAN, Pat/SHINER, Lewis: "Shine of the Times", in: *Shayol*, Sommer 1979, Jahrg. 1, Nr. 1.  
 Mit Marty Ketchum, Pat Cardigan & Lewis Shiner. In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, München, S. 200–206.
- KILGORE, Michael: "Interview with Stephen King", auszugsweise in: *The Tampa Tribune*, 31.8.80.  
 Mit Michael Kilgore. In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, München, S. 172–187.
- KING, Stephen: "An Annoying Autobiographical Pause", in: Stephen King, 1981: „Danse Macabre“. *Einige autobiographische Anmerkungen*. In: Körber (Hg.) 1989, München, S. 11–37.
- KING, Stephen: "Why I Was Bachman", in: Richard Bachman 1985: „The Bachman Books: Four Early Novels by Stephen King“, New York.  
 Warum ich Richard Bachman war. In: Körber (Hg.) 1989, München, S. 53–61.
- KLEIINSTEUBER, Hans J.: "Das Rundfunksystem der USA", in: *Internationales Handbuch für Hörfunk und Fernsehen* (Hans-Bredow-Institut, Hg.), 1996, Baden-Baden/Hamburg, S. 119–129.
- KUEHLS, David: "The Dark Half Takes Flight", in: *Bloody Best of Fangoria*, Vol. 13, Sept. 1994, New York, S. 24–29.
- LANGHANS, Heiko: "Kurzarbeit für die Nachtschicht: Die Kurzgeschichten des Stephen King", in: Körber (Hg.) 1989, München, S. 345–361.
- LEIBER, Fritz: "Horror Hits A High", in: Underwood/Miller (Hg.) 1982: „Fear Itself: The Horror Fiction of Stephen King“, San Francisco/Columbia.  
 Horror vom Feinsten. In: Körber (Hg.) 1989, S. 503–520.
- LENZ, Siegfried: "Über Literaturverfilmungen", in: Denk (Hg.) 1992, S. 167–171.
- MODDERNO, Craig: "Topic: Horrors", in: *USA Today*, 10.5.1985.  
 Mit Craig Modderno (*USA Today*). In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, München, S. 236–242.
- NORDEN, Eric: "Playboy-Interview: Stephen King", in: *Playboy* (US-Ausgabe), Juni 1983.  
 Mit Eric Norden. In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, München, S. 48–98.
- NOWOTTNY, Friedrich: "„Ich sitze gerne in der ersten Reihe“ oder Verfassungsauftrag und gesellschaftspolitische Aufgabe der ARD", in: von Sternburg (Hg.) 1995, S. 26–46.
- PECK, Abe: "Stephen King's Court of Horror", in: *Rolling Stone College Papers*, Winter 1980.  
 Mit Abe Peck. In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, München, S. 159–171.
- PREISENDÖRFER, Bruno: "Das Grauen erscheint in Etappen", in: *Zitty* 9/96, Berlin, S. 26f.
- SCHAFFER, Mat: "Interview with Stephen King", ausgestrahlt von WBCN-FM: *Boston Sunday Review*, 31.10.83.  
 Mit Mat Schaffer. In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, München, S. 13–47.
- SCHANZE, Helmut: "Einleitung", in: Schanze (Hg.) 1996, S. 7–13.

- SCHANZE, Helmut: "Geschriebene Bilder: Zu Problem und Geschichte der literarischen Vorlage", in: Schanze (Hg.) 1996, S. 74–81.
- SCHANZE, Helmut: "Literatur – Film – Fernsehen. Transformationsprozesse", in: Schanze (Hg.) 1996, S. 82–92.
- SCHULER-HARMS, Margarete: "Das Rundfunksystem der Bundesrepublik Deutschland", in: *Internationales Handbuch für Hörfunk und Fernsehen* (Hans-Bredow-Institut, Hg.), 1996, Baden-Baden/Hamburg, S. 119–129.
- SPITZ, Bob: "Penthouse-Interview: Stephen King", in: *Penthouse* (US-Ausgabe), April 1982. *Mit Bob Spitz*. In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, München, S. 315–330.
- STRESAU, Norbert: "Horror in Hollywood, oder: Wie aus guten Romanen miese Filme werden", in: Körber (Hg.) 1989, München, S. 521–527.
- THOMASES; Martha/TEBBEL, John Robert: "Interview with Stephen King", in: *High Times* 1981. *Mit Martha Thomases und John Robert Tebbel*. In: Underwood/Miller (Hg.) 1990, München, S. 342–360.
- WARREN, Bill: "The Stand: Der lange Weg zum Erfolg", in: *Fangoria* #4 (dt. Ausgabe), Sept./Okt. 1994, Eching, S. 24–29.
- WARREN, Bill: "The Stand: Stephen king kämpft das ‚Letzte Gefecht‘", in: *Fangoria* #5 (dt. Ausgabe), Nov./Dez. 1994, Eching, S. 22–27.
- WELLER, Anja: "Es geht darum, Film zu oder nach einem Buch zu machen und nicht unbedingt um die Verfilmung eines Buches: Interview mit Heinz Ungureit am 29.7.1994", in: Schanze (Hg.) 1996, S. 338–352.
- WELLER, Anja: "Fernsehspielreihen nach literarischer Vorlage: Vergleich der Redaktionsgeschichten von NDR und ZDF", in: Schanze (Hg.) 1996, S. 248–312.
- WELLER, Anja: "Literatur – Film – Fernsehen: Eine Bibliographie", in: Schanze (Hg.) 1996, S. 483–501.
- WELLER, Anja: "Wir wollten Literatur nicht auf diese unguete Art und Weise als Stoffsteinbruch für Fernsehspiele benutzen: Interview mit Dieter Meichsner am 20.7.1993", in: Schanze (Hg.) 1996, S. 331–337.
- WINTER, Douglas E.: "Ein bestechendes Leinwandgefecht", in: *Fangoria* #4 (dt. Ausgabe), Sept./Okt. 1994, Eching, S. 30–35.
- WOOD, Gary L.: "Development Movie Hell: How the big-budget movie ended up as a grist for TV", in: *Cinefantastique*, Vol. 25, Nr. 2, April 1994, Forest Park, Illinois, S. 19–21.
- ZIMMERMANN, Bernhard: "Fernsehlandschaft im Wandel: ein Rückblick auf die Gegenwart, ein Ausblick auf die Zukunft", in: Schanze (Hg.) 1996, München, S. 105–109.
- ZIMMERMANN, Bernhard: "Was heißt und zu welchem Ende erforschen wir die Fernsehgeschichte der Literatur?", in: Schanze (Hg.) 1996, S. 36–42.

#### 4 Sonstige

- DIE BIBEL, 1960, herausgegeben von: Württembergische Bibelanstalt Stuttgart.
- HOPPE, Claus, 1996: "Die synergetische Maus, oder: Die forcierte Renaissance des disneyschen Animationsfilms als Motor für die Walt Disney Company", Diplomarbeit im Studiengang Medienberater, Fachbereich I, Technische Universität Berlin.
- KATHOLISCHES INSTITUT FÜR MEDIENINFORMATION/KATHOLISCHE FILMKOMMISSION FÜR DEUTSCHLAND (Hg.): "Lexikon des internationalen Films", Ausgabe 1996, CD-ROM, München.

– Gesamtwerk –

B = als Richard Bachman  
 KG = Kurzgeschichten/Novellen  
 D = Drehbuch zum Film

Verfilmungen nach 1996 benennen das voraussichtliche Erscheinungsjahr.

Jahr	Veröffentlichung englisch	Veröffentlichung deutsch	Film
1974	Carrie		1976
1975	'Salem's Lot		1979
1976	The Shining Rage (B)		1980 u. 1997
1977	Night Shift (KG)	Carrie	(s.u.)
1978	The Stand (gekürzt)		
1979	The Dead Zone The Long Walk (B)	Brennen muß Salem! ('Salem's Lot)	1983
1980	Firestarter	Shining	1984
1981	Cujo Danse Macabre (Sachbuch) Roadwork (B)	Feuerkind ( <i>Firestarter</i> ) Das Attentat ( <i>The Dead Zone</i> )	1983
1982	Different Seasons (KG) The Dark Tower – The Gunslinger The Running Man (B) Creepshow (D) Creepshow (Text zum Comic)		(s.u.)  1987
1983	Christine Cycle Of The Werewolf Pet Sematary	Christine Cujo	1983 1985 1989
1984	The Eyes Of The Dragon The Talisman (mit Peter Straub) Thinner (B) Cat's Eye (D)	Frühling, Sommer, Herbst und Tod ( <i>Different Seasons</i> ) Nachtschicht ( <i>Night Shift</i> )	1996/97 1984/85
1985	Silver Bullet (D) Silver Bullet ( <i>Cycle...</i> + Drehbuch) Skeleton Crew (KG)	Friedhof der Kuscheltiere ( <i>Pet Sematary</i> ) Das Jahr des Werwolfs ( <i>Cycle Of The Werewolf</i> ) Das Letzte Gefecht ( <i>The Stand, gekürzt</i> ) Der Fluch ( <i>Thinner</i> )	1985 (s.u.)
1986	It Maximum Overdrive (D) Pet Sematary (D)	Es ( <i>It</i> ) Sprengstoff ( <i>Roadwork</i> ) Menschenjagd ( <i>The Running Man</i> ) Der Talisman ( <i>The Talisman</i> ) Der Werwolf von Tarker Mills ( <i>Silver B.</i> )	1990 1986
1987	Misery The Dark Tower – The Drawing Of The Three The Tommyknockers	Sie ( <i>Misery</i> ) Die Augen Des Drachen ( <i>Eyes Of The D.</i> ) Todesmarsch ( <i>The Long Walk</i> )	1990  1994
1988	Nightmares In The Sky (Text zum Bildband)	Danse Macabre Schwarz ( <i>The Dark Tower I</i> ) Amok ( <i>Rage</i> ) Das Monstrum ( <i>The Tommyknockers</i> )	
1989	The Dark Half Four Past Midnight (KG)	Stark ( <i>The Dark Half</i> ) Creepshow (Comic) Drei ( <i>The Dark Tower II</i> ) Nachtgesichter ( <i>Nightmares In The Sky</i> )	1991 (s.u.)

1990	The Stand (gesamt)		
1991	Needful Things The Dark Tower – The Waste Lands	In Einer Kleinen Stadt ( <i>Needful Things</i> )	1992/93
1992	Dolores Claiborne Gerald's Game Sleepwalkers (D)	The Stand Tot ( <i>The Dark Tower III</i> )	1995 1992
1993	Nightmares & Dreamscapes (KG)	Alpträume ( <i>Nightmares &amp; Dreamscapes</i> ) Dolores ( <i>Dolores Claiborne</i> ) Das Spiel ( <i>Gerald's Game</i> )	(s.u.)
1994	Insomnia The Stand (D)	Schlaflos ( <i>Insomnia</i> )	1994
1995	Rose Madder	Das Bild – Rose Madder	
1996	The Green Mile (6teiliger Fortsetzungsroman) Desperation Regulator (B)	The Green Mile Desperation Regulator	

Verfilmungen aus *Night Shift*:

- The Boogeyman* (Jeffrey C. Schiro, 1982), Kurzfilm.
- The Woman In The Room* (Frank Darabont, 1983), Kurzfilm.
- Children Of The Corn* (Fritz Kiersch, 1984).
- Graveyard Shift* (Ralph S. Singleton, 1989).
- Sometimes They Come Back* (Tom MacLoughlin, 1990), TV.
- The Lawnmowerman* (Brett Leonard, 1992).
- The Mangler* (Tobe Hooper, 1994).

Verfilmungen aus *Different Seasons*:

- The Body* (als *Stand By Me*, Rob Reiner, 1986).
- Rita Hayworth and Shawshank Redemption* (als *The Shawshank Redemption*, Frank Darabont, 1994).

Verfilmungen aus *Four Past Midnight*:

- The Langoliers* (Tom Holland, 1995), TV.

Verfilmungen aus *Skeleton Crew*:

- Gramma* (Bradford May, 1986), TV-Kurzfilm.
- The Wordprocessor of the Gods* (Michael Gornick, 1985), TV-Kurzfilm.
- The Mist* (Frank Darabont, geplant für 1997).

Verfilmungen aus *Nightmares & Dreamscapes*:

- Sorry, Right Number* (John Sutherland, 1987), TV-Kurzfilm, nach einem Originaldrehbuch von King.
- The Moving Finger* (Ken Meyers, 1990), TV-Kurzfilm.

– Filmdaten –

Um den Raum nicht über Gebühr zu beanspruchen, folgen an dieser Stelle ausführliche Daten nur zu den beiden Filmen des analytischen Teils, die restlichen beschränken sich meist auf Produktion, Regie, Darsteller.

STEPHEN KING'S THE STAND

Stephen Kings The Stand – Das letzte Gefecht

USA, 1994, 172/173 min.

FSK: ab 16/ab 12 (PG: 15)

Verleih: Warner Home (Video)

Erstaufführung: Mai 1994 (USA), 24.6.1994 Video (zwei Teile)

Produktionsfirma: Laurel Entertainment für ABC

Produktion: Mitchell Galin

Ausführende Produzenten: Richard P. Rubinstein, Stephen King

Regie: Mick Garris

Buch: Stephen King

Kamera: Edward Pei

Musik: W.G. Snuffy Walden

Schnitt: Patrick McMahon

Special Effects: Steve Johnson, XFX

Besetzung:	Gary Sinise (Stu Redman)	Jamey Sheridan (Randall Flagg)
	Adam Storke (Larry Underwood)	Ruby Dee (Mother Abigail)
	Molly Ringwald (Fran Goldsmith)	Rob Lowe (Nick Andros)
	Laura San Giacomo (Nadine Cross)	Corin Nemec (Harold Lauder)
	Ossie Davis (Judge Farris)	Kelly Overbey (Dayna Jurgens)
	Miguel Ferrer (Lloyd Henreid)	Matt Frewer (Trashcanman)
	Ray Walston (Glen Bateman)	Bill Fagerbakke (Tom Cullen)
	Peter Van Norden (Ralph Brentner)	John Bloom (Joe Bob Brentwood)
	Bridgit Ryan (Lucy Swann)	Stephen King (Teddy Weizack)
	Kareem Abdul-Jabbar (Monstershouter)	Sam Raimi (Bobby Terry)
	Tom Holland (Carl Huff)	John Landis (Russ Dorr)
	Ed Harris (General)	Kathy Bates (Ray Flowers)

THE DARK HALF  
Stephen Kings Stark

USA, 1991, 117 (gek. 110) min.

FSK: ab 18 (gek. 16, PG: 18)

Verleih: Columbia TriStar, Columbia TriStar Home (Video)

Erstaufführung: 23.4.1993/8.2.1994 Video(D)/11.2.1995 premiere (D)

Produktionsfirma: Orion

Produktion: Declan Baldwin, Christine Romero

Ausführender Produzent: George A. Romero

Regie: George A. Romero

Buch: George A. Romero

Kamera: Tony Pierce-Roberts

Musik: Christopher Young

Schnitt: Pasquale Buba

Visual Effects: VCE/Peter Kuran

CGI: Video Image

Make-Up: Everett Burrell, John Vulich

Special Make-Up-Effects: Louis Kiss, Tom Savini

Vogel-Trainer: Mark Harden

Besetzung:	Timothy Hutton (Thad Beaumont/Stark)	Amy Madigan (Liz Beaumont)
	Michael Rooker (Sheriff Alan Pangborn)	Patrick Brannan (Thad als Junge)
	Larry John Meyers (Dr. Pritchard)	Julie Harris (Reggie DeLesseps)
	Royal Dano (Digger Holt)	Molly Renfroe (Hilary)
	Robert Joy (Fred Clawson)	Tom Mardirosian (Rick Cawley)
	Rotanya Alda (Miriam Cawley)	Glenn Colerider (Homer Gamache)
	William Cameron (Trooper Hamilton)	Kent Broadhurst (Donaldson)

CARRIE

Carrie – Des Satans jüngste Tochter

USA, 1976, 98 (gek. 94) min.

Produktion: Paul Monash

Regie: Brian de Palma

Buch: Lawrence D. Cohen

Besetzung: Sissy Spacek (Carrie White)  
Piper Laurie (Margaret White)  
Amy Irving (Sue Snell)

John Travolta (Billy Nolan)  
William Katt (Tommy Ross)  
Nancy Allen (Chris Hargenson)

'SALEM'S LOT

Brennen muß Salem/Der Schrecken im Marsten Haus

USA, 1979, 103 min., TV

Produktion: Richard Kobritz, Stirling Silliphant

Regie: Tobe Hooper

Buch: Paul Monash

Besetzung: David Soul (Ben Mears)  
Lance Kerwin (Mark Petrie)  
Lew Ayres (Jason Burke)

James Mason (Straker)  
Bonnie Bedelia (Susan Norton)

THE SHINING

Shining

USA, 1980, 119 min.

FBW-Prädikat: wertvoll

Produktion: Stanley Kubrick

Regie: Stanley Kubrick

Buch: Stanley Kubrick, Diane Johnson

Besetzung: Jack Nicholson (Jack Torrance)  
Danny Lloyd (Danny)

Shelley Duvall (Wendy)  
Scatman Crothers (Halloran)

CUJO

Cujo

USA, 1982, 91 min.

Produktion: Daniel H. Blatt, Robert Singer

Regie: Lewis Teague

Kamera: Jan de Bont

Besetzung: Dee Wallace (Donna Trenton)  
Christopher Stone (Steve Kemp)

Danny Pintauro (Tad Trenton)  
Ed Lauter (Joe Camber)

CREEPSHOW

Die unheimlich verrückte Geisterstunde

USA, 1982, 94 (Video 112) min., Episodenfilm

Produktion: Richard P. Rubinstein

Regie: George A. Romero

Buch: Stephen King (Originaldrehbuch)

Besetzung: Hal Holbrook (Henry)  
Fritz Weaver (Dexter)  
Leslie Nielsen (Upson Pratt)

Adrienne Barbeau (Wilma)  
Carrie Nye (Sylvia)  
Stephen King (Jordy)

THE BOOGEYMAN (aus *Night Shift*)

Wer hat Angst vorm schwarzen Mann?

USA, 1982, 28 min.

Produktion: Jeffrey Schiro

Regie: Jeffrey Schiro

Buch: Jeffrey Schiro

Besetzung: Michael Reid (Lester Billings)

Burt Linder (Dr. Harper)

THE DEAD ZONE

Dead Zone

USA, 1983, 102 min.

Produktion: Debra Hill

Regie: David Cronenberg

Besetzung: Christopher Walken (Johnny Smith)  
Martin Sheen (Greg Stillson)

Brooke Adams (Sarah Bracknell)  
Tom Skerritt (Sheriff Bannerman)

FIRESTARTER

Der Feuerteufel/Stephen King's 'Der Feuerteufel'

USA, 1983, Scope, 114 min.

Produktion: Frank Capra jr.

Regie: Mark L. Lester

Besetzung: David Keith (Andrew McGee)  
Martin Sheen (Captain Hollister)

Drew Barrymore (Charlie McGee)  
George C. Scott (John Rainbird)

CHRISTINE

Christine

USA, 1983, Scope, 110 min.

Produktion: Richard Kobritz

Regie: John Carpenter

Besetzung: Keith Gordon (Arnie)  
Robert Prosky (Darnell)

John Stockwell (Dennis)  
Harry Dean Stanton (Junkins)

CHILDREN OF THE CORN (aus *Night Shift*)  
Kinder des Zorns

USA, 1983, 89 min.

Produktion: Donald P. Borchers, Terence Kirby

Regie: Fritz Kiersch

Besetzung: Peter Horton (Dr. Burt Stanton)  
John Franklin (Isaac)

Linda Hamilton (Vicky Baxter)  
Courtney Gains (Malachai)

THE WOMAN IN THE ROOM (aus *Night Shift*)  
Vergiftet

USA 1983, 32 min.

Produktion: Gregory Melton

Regie: Frank Darabont

Buch: Frank Darabont

Besetzung: Michael Cornelison (Johnny)

Dee Croxton (Mutter)

MAXIMUM OVERDRIVE

Rhea M... Es begann ohne Warnung/Stephen Kings Rhea M – Es begann ohne Vorwarnung

USA, 1985, 97 min.

Produktion: Martha Schumacher

Regie: Stephen King

Buch: Stephen King

Musik: AC/DC

Besetzung: Emilio Estevez (Bill Robinson)

Pat Hingle (Hendershot)

CAT'S EYE

Katzen-Auge

USA, 1985, Scope, 94 min., Episodenfilm

Produktion: Martha Schumacher

Regie: Lewis Teague

Buch: Stephen King, nach seinen Kurzgeschichten "Quitters Inc.", "The Ledge" (aus *Night Shift*)  
und "The General" (Originaldrehbuch)

Besetzung: Drew Barrymore (Mädchen)

James Woods (Morrison)

THE WORDPROCESSOR OF THE GODS (aus *Skeleton Crew*)

Der Textcomputer der Götter

USA, 1985, 23 min.

Produktion: William Teitler

Ausführende Produzenten: George A. Romero, Richard P. Rubinstein, Jerry Golod

Regie: Michael Gornick

Besetzung: Bruce Davison (Richard Hagstrom)  
Bill Cain (Mr. Nordhoff)

Karen Shallo (Lina Hagstrom)  
Jon Matthews (Jonathan)

SILVER BULLET

Werwolf von Tarker Mills/Stephen King's Werwolf von Tarker Mills

USA, 1986, 94 min.

Produktion: Martha Schumacher

Regie: Daniel Attias

Buch: Stephen King, nach seiner Erzählung "Cycle of the Werewolf"

Besetzung: Gary Busey (Onkel Red) Everett McGill (Reverend Lowe)  
Corey Haim (Marty Coslaw) Megan Follows (Jane Coslaw)  
Robin Groves (Nan Coslaw)

STAND BY ME (aus *Different Seasons*)

Stand by me - Das Geheimnis eines Sommers

USA, 1986, 87 min.

FBW-Prädikat: besonders wertvoll

Produktion: Bruce A. Evans, Raynold Gideon, Andrew Scheinman

Regie: Rob Reiner

Besetzung: Wil Wheaton (Gordie Lachance) River Phoenix (Chris Chambers)  
Corey Feldman (Teddy Duchamp) Jerry O'Connell (Vern Tessio)  
Richard Dreyfuss (der Schriftsteller) Kiefer Sutherland (Ace Merrill)

GRAMMA (aus *Skeleton Crew*)

Tee für die Omi

USA, 1986, 19 min.

Produktion: James Crocker

Regie: Bradford May

Buch: Harlan Ellison

Besetzung: Barret Olivier (Georgie) Darlann Fluegel (Mutter)  
Frederick Long (Grammas Stimme)

THE RUNNING MAN

Running Man

USA, 1987, 100 (gek. 90) min.

Produktion: Tim Zinnemann, Georg Linder

Regie: Paul Michael Glaser

Besetzung: Arnold Schwarzenegger (Ben Richards) Maria Conchita Alonso (Amber Mendez)  
Richard Dawson (Damon Killian)

SORRY, RIGHT NUMBER (aus *Nightmares & Dreamscapes*)  
Die Todesbotschaft

USA, 1987, 23 min.

Produktion: Anthony Santa Crace  
Regie: John Sutherland  
Ausführende Produzenten: George A. Romero, Richard P. Rubinstein, Jerry Golod  
Buch: Stephen King (Originaldrehbuch)  
Besetzung: Arthur Taxier (Bill Weiderman) Deborah Harmon (Katie Weiderman)  
Rhonda Dotson (Dawn) Katherine Britton (Polly)

PET SEMATARY  
Friedhof der Kuschartiere

USA, 1989, 103 (gek. 97) min.

Produktion: Richard P. Rubinstein  
Regie: Mary Lambert  
Buch: Stephen King  
Besetzung: Dale Midkiff (Louis Creed) Fred Gwynne (Jud Crandall)  
Denise Crosby (Rachel Creed) Brad Greenquist (Victor Pascow)

IT  
Stephen Kings Es

USA, 1990, 183 min., TV

Produktion: Matthew O'Connor  
Regie: Tommy Lee Wallace  
Besetzung: John Ritter (Ben Hanscom) Richard Thomas (Bill Denbrough)  
Tim Curry (Pennywise, der Clown)

MISERY  
Misery

USA, 1990, 108 min.

Produktion: Andrew Scheinman, Rob Reiner, Steve Nicolaides  
Regie: Rob Reiner  
Besetzung: James Caan (Paul Sheldon) Kathy Bates (Annie Wilkes)  
Richard Farnsworth (Buster) Lauren Bacall (Marcia Sindell)

TALES FROM THE DARKSIDE: THE MOVIE  
Geschichten aus der Schattenwelt

USA, 1990, 92 min., Episodenfilm, "The Cat from Hell" nach Stephen King

Produktion: Richard P. Rubinstein  
Regie: John Harrison  
Besetzung: Deborah Harry (Betty) Matthew Lawrence (Timmy)  
Christian Slater (Halston) James Remar (Drogan)  
Steve Buscemi (Bellingham) Robert Sedgwick (Lee)

GRAVEYARD SHIFT (aus *Night Shift*)  
Stephen King's Nachtschicht

USA, 1990, 86 min., TV

Produktion: William Dunn, Ralph S. Singleton

Regie: Ralph S. Singleton

Besetzung: David Andrews (John Hall)  
Ilona Margolis (Nardello)

Stephen Macht (Warwick)  
Brad Dourif (Ratten-Exterminator)

THE MOVING FINGER (aus *Nightmares & Dreamscapes*)  
Der rasende Finger

USA, 1990, 19 min.

Produktion: Mitchell Galin

Ausführender Produzent: Richard P. Rubinstein

Regie: Ken Meyers

Besetzung: Tom Noonan (Howie)  
Robert E. Weil (Nachbar)

Alice Payten (Howies Frau)  
Sharon Cornell (Polizistin)

SOMETIMES THEY COME BACK (aus *Night Shift*)  
Manchmal kommen sie wieder

USA, 1991, Scope, 98 min., TV

Produktion: Michael S. Murphey

Regie: Tom McLoughlin

Besetzung: Tim Matheson (Jim Norman)  
Robert Rusler (Lawson)

Brooke Adams (Sally)  
Chris Demetral (Wyne)

GOLDEN YEARS  
Golden Years

USA, 1991, 232 min., TV-Miniserie

Produktion: Mitchell Galin, Peter McIntosh

Regie: Allan Coulter, Kenneth Fink, Michael Gornick, Stephen Tolkin

Buch: Stephen King, Josef Anderson (Originaldrehbücher)

Besetzung: Keith Szarabajka (Harlan Williams)  
Frances Sternhagen (Geena Williams)

Felicity Huffman (Terry Spann)  
R.D. Call (Jude Andrews)

THE LAWNMOWER MAN (aus *Night Shift*)  
Der Rasenmäher-Mann

USA, 1991, 108 (Video 140) min.

Produktion: Gimel Everett

Regie: Brett Leonard

Buch: Gimel Everett, Brett Leonard

Besetzung: Pierce Brosnan (Dr. Lawrence Angelo)  
Jenny Wright (Mamie Burke)

Jeff Fahey (Jobe Smith)  
Austin O'Brien (Peter)

NEEDFUL THINGS  
Needful Things - In einer kleinen Stadt

USA, 1992, 121 min.  
FBW-Prädikat: wertvoll

Produktion: Jack Cummins, Peter Yates

Regie: Fraser Clarke Heston

Besetzung: Max von Sydow (Leland Gaunt)  
Bonnie Bedelia (Polly Chalmers)

Ed Harris (Sheriff Pangborn)  
Amanda Plummer (Nettie Cobb)

SLEEPWALKERS  
Die Schlafwandler

USA, 1992, 89 (gek. 77) min.

Produktion: Mark Victor, Michael Grais, Nabeel Zahid

Regie: Mick Garris

Buch: Stephen King (Originaldrehbuch)

Besetzung: Brian Krause (Charles Brady)  
Alice Krige (Mary Brady)

Madchen Amick (T. Robertson)  
Ron Perlman (Captain Soames)

STEPHEN KING'S TOMMYKNOCKERS  
Stephen King: Das Monstrum - Tommyknockers

USA, 1993, 171 min., TV

Produktion: Jayne Bieber, Jane Scott

Regie: John Power

Buch: Lawrence D. Cohen

Besetzung: Jimmy Smits (Jim Gardner)  
Traci Lords (Nancy)

Marg Helgenberger (Bobbi)  
Leon Woods (Hilly)

THE DARK HALF (s. o.)

THE SHAWSHANK REDEMPTION (aus *Different Seasons*)  
Die Verurteilten

USA, 1994, 142 min.

Produktion: Niki Marvin

Regie: Frank Darabont

Buch: Frank Darabont

Besetzung: Tim Robbins (Andy Dufresne)  
William Sadler (Heywood)

Morgan Freeman ("Red" Redding)  
Clancy Brown (Captain Hadley)

THE MANGLER (aus *Night Shift*)  
The Mangler

USA, 1994, 104 min.

Produktion: Anant Singh

Regie: Tobe Hooper

Buch: Tobe Hooper, Stephen Brooks, Peter Welbeck

Besetzung: Robert Englund (Bill Gartley)  
Jeremy Crutchley (Picture-Man)

Ted Levine (John Hunton)  
Vanessa Pike (Sherry Ouelette)

STEPHEN KING'S THE STAND (s. o.)

DOLORES CLAIBORNE  
Dolores

USA, 1995, Scope, 131 min.  
FBW-Prädikat: besonders wertvoll

Produktion:

Taylor Hackford, Charles Mulvehill

Regie: Taylor Hackford

Besetzung: Kathy Bates (Dolores Claiborne)  
Judy Parfitt (Vera Donovan)

Jennifer Jason Leigh (Selena)  
Christopher Plummer (J. Mackey)

THE LANGOLIERS (aus *Four Past Midnight*)  
Die Langoliers

USA, 1995, 180 min., TV

Produktion: David Kappes

Regie: Tom Holland

Besetzung: Patricia Wettig (Laurel Stevenson)  
David Morse (Brian Engle)

Dean Stockwell (Bob Jenkins)  
Mark Lindsay Chapman (Nick)