

# Volker Schlöndorffs Film „Die Blechtrommel“ als Beispiel für eine Literaturadaption

Eine Hausarbeit im Rahmen des literaturwissenschaftlichen Seminars

„Die Literaturverfilmung – Theorie und Beispiele aus der Zeit nach 1960“

(Wintersemester 1998/99)

Dozent: Dr. Johannes G. Pankau

Vorgelegt von:

Arne Wellinghorst

Wilhelmshavener Heerstraße 59

26125 Oldenburg

Tel.: 0441/302411

# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	Seite 3
2. Einige Vorbemerkungen zu Roman und Film.....	Seite 3
3. „Die Blechtrommel“ im Werkkontext Schlöndorffs.....	Seite 4
4. Die Figur des Oskar Matzerath.....	Seite 5
5. Verschiedene Beispiele für Raffung und Dehnung bei der Verfilmung der „Blechtrommel“ .....	Seite 7
6. Der Anfang und das Ende des Films.....	Seite 8
7. Literaturliste.....	Seite 10

# 1. Einleitung

Die vorliegende Hausarbeit beschäftigt sich mit Volker Schlöndorffs 1979 entstandener Verfilmung des zwanzig Jahre zuvor erschienenen Romans „Die Blechtrommel“ von Günter Grass.

Anhand einiger ausgewählter Beispiele soll exemplarisch gezeigt werden, auf welche Art und Weise Schlöndorff die knapp 800 Seiten starke literarische Vorlage bearbeitete, welche Aspekte hervorgehoben bzw. unterschlagen wurden – kurz: wie er den epischen Text filmisch umgesetzt hat. Besonderes Augenmerk gilt dabei den eingesetzten Raffungstechniken.

## 2. Einige Vorbemerkungen zu Roman und Film

Der Roman „Die Blechtrommel“ erschien 1959 zur Buchmesse, war aber schon vorher durch eine Lesung zweier Kapitel auf der Tagung der „Gruppe 47“ 1958 bekannt und als neue Erzählsensation gefeiert worden. Er wurde wegen der „wildem Energie des Ausdrucks, einer unwiderstehlichen Sicherheit der Gebärden und unheimlichen Empfänglichkeit für die bizarr-groteske Verbindung“ (Joachim Kaiser) gerühmt, dann wegen seiner „Raubtiersicherheit“, mit dem er „die Zone des Ekelhaften, Entsetzlich-Kraß-Schamlosen, Verwegenen und Mörderischen durchmißt“, zum Skandalon der bundesdeutschen Öffentlichkeit.<sup>1</sup>

Zu den äußeren Umständen der Entstehung und zur Rezeption der Verfilmung nach deren Erscheinen sagt der Medienexperte Knut Hickethier folgendes:

„Schlöndorffs Film ‚Die Blechtrommel‘ stand von Beginn an unter besonderer Beachtung der Öffentlichkeit: Hier entstand ein Film nach einem Roman, der bundesdeutsche Literaturgeschichte wie kaum ein anderer gemacht hat, der bei seinem Erscheinen 1959 zum öffentlichen Ärgernis wurde und an dem sich der Normenwandel bis zum Erscheinen des Films selten deutlich ablesen läßt. Der Roman schien zudem von Volumen, Anlage und Schreibweise her unverfilmbar, und nicht zuletzt warf sein ‚Held‘, der Blechtrommler Oskar Matzerath, der im Alter von drei Jahren beschlossen hatte, mit dem Wachsen aufzuhören, schier unlösbare Probleme der Besetzung und der Darstellbarkeit auf.“<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Hickethier, Knut: „Der Film nach der Literatur ist Film“ in: Albersmeier, F.-J. und Roloff, V. (Hrsg.): Literaturverfilmungen, Suhrkamp Taschenbuch 2093, Frankfurt am Main 1989, S.186

<sup>2</sup> Hickethier, S. 184/185

Volker Schlöndorff stand also offensichtlich unter einem sehr massiven Erwartungsdruck seitens der Öffentlichkeit und vor allem der Literatur- und Filmkritik. Wie er damit umging, wird in seinem „Tagebuch einer Verfilmung“<sup>3</sup> deutlich:

Indem er Stichworte für die Debatte um das Verhältnis von Literatur und Film im Sonderfall der Verfilmung der „Blechtrommel“ vorgab, versuchte Schlöndorff, in der Beurteilung ein Wertungsgefälle zwischen Roman und Film zu vermeiden. Er sprach dem Film von vornherein Eigenständigkeit zu und ergänzte: „Der Film darf nicht inszenierte Literatur sein.“<sup>4</sup>

Auf diese Weise versuchte er sich zumindest teilweise aus der Schußlinie der Kritiker zu nehmen.

### 3. „Die Blechtrommel“ im Werkkontext Schlöndorffs

Will man die Art und Weise, in der „Die Blechtrommel“ verfilmt wurde, wirklich verstehen, so muß man diesen Film zwangsläufig im Gesamtzusammenhang des Schlöndorff'schen Werkes bis zur Blechtrommel betrachten. Dieser läßt folgende Zusammenhänge erkennen:

- a) Erstens läßt sich eine Linie in der Benutzung literarischer Vorlagen erkennen. Den Drehbüchern der Filme Schlöndorffs liegen häufig Romane, Erzählungen oder Theaterstücke zugrunde: von Musils „Die Verwirrungen des Zöglings Törleß“ über Bertolt Brechts „Baal“, Marguerite Yourcenars Roman „Le coup de Grace“ (bei seinem Film „Der Fangschuß“) bis hin zu Heinrich Bölls Erzählung „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“.
- b) Zum Zweiten hat Schlöndorff sowohl für das Kino als auch für das Fernsehen gearbeitet und ab 1974 vor allem Kino-Fernseh-Koproduktionen hergestellt. Für ihn bestand aus den Erfahrungen dieser Produktionen kein wesentlicher Unterschied zwischen Kinofilm und Fernsehfilm. Die Tendenz zu Koproduktionen mit immer mehr Partnern hat ihre Ursache in den immer aufwendigeren Ausstattungen. Mit der Blechtrommel ist in dieser Hinsicht ein Höhepunkt innerhalb von Schlöndorffs Werkentwicklung erreicht. Die Orientierung

---

<sup>3</sup> Schlöndorff, Volker: Die Blechtrommel – Tagebuch einer Verfilmung, Sammlung Luchterhand 272, 1979

<sup>4</sup> Vgl. Hicketier, S. 185

auch auf das Fernsehen bedeutet auch das Wissen um ein breites Publikum, sie bedeutet die Benutzung einer Filmsprache, die diesem Publikum keine allzugroßen Verständnisprobleme bereitet.

- c) Die dritte Linie, die sich durch das Werk zieht und die Schlöndorff immer wieder als sein Anliegen formuliert hat, ist die ästhetisch und inhaltlich wichtigste: Es läßt sich bei ihm eine thematische Konzentration auf Figuren und Geschichten feststellen, die an Schnittstellen deutscher Geschichte angesiedelt sind und deren Probleme verkörpern. „Die Blechtrommel“ ordnet sich hier logisch ein.<sup>5</sup>

## 4. Die Figur des Oskar Matzerath

Ein Beispiel für die Veränderungen, die Volker Schlöndorff bei der Verfilmung der Blechtrommel vornahm, ist die Gestaltung der Hauptfigur Oskar Matzerath. Hierzu sagt Knut Hickethier:

„Grass hat die Hauptfigur seines Romans nicht nur mit besonderen physischen Merkmalen und Fähigkeiten ausgestattet (die Kleinheit seiner Gestalt, die Gabe, Glas zersingen zu können), sondern auch erzähltechnisch in mehrfacher Weise ausgestattet, so daß sie, ohnehin ihre Lebensgeschichte aus der in der Heilanstalt entwickelten Retrospektive aufrollend, auf verschiedenen Erzählebenen präsent ist und diese beherrscht. Dadurch verliert Oskar, der durch die sprachliche Gestaltung der Figur so plastisch erscheint, an Identität: Er wird als fiktiver Erzähler für den Leser zum ‚Vehikel‘, am historischen Geschehen teilzuhaben, zum Fokus für den Blick des Lesers, so daß er mehr ein Konstrukt ist als eine Figur, von der erzählt und über die gehandelt wird. Diese ambivalente Konstruktion macht Oskars schillernde Bedeutung innerhalb des Romans aus.

Der Film zeigt etwas anderes: Die Figur ist immer konkret und figurativ durch David Bennent besetzt. Damit ist die Figur immer auch in anderer Weise sinnlich präsent als eine literarische Figur. [...] Bennent prägt unsere Vorstellung von der Figur durch seine Körperlichkeit, seine Physiognomie, seine Ausdrucksweise, auch und gerade in scheinbar unbedeutenden und nebensächlichen Aspekten. Etwa wenn er z.B. neben dem Liliputaner-Zauberer Bebra steht und Oskar neben ihm, obwohl nur unwesentlich größer, in seiner Erscheinungsweise deutlich

---

<sup>5</sup> Vgl. Hickethier, S.188/189

ein Kind ist. Umgekehrt sind seine off-gesprochenen Kommentare, die im Film eingebaut sind und die am ehesten der Position des fiktiven Erzählers im Roman entsprechen, durch die kindlich hohe, etwas trotzig-verquere Stimme mit der Spezifik des Sprechens eindeutig dem Oskar als Handlungsfigur zugeordnet, so daß die Ebene des fiktiven Erzählers stark zurücktritt. Bennent verleiht der Figur durch sein kindliches und zugleich alt wirkendes Gesicht, die manchmal stechenden, oft hervortretenden Augen und den ernsten Mund eine präsentative Identität, ohne sie dadurch jedoch ganz eindeutig zu machen und typisierend festzulegen. Dazu trägt bei, daß er in vielen Szenen schweigt, sie nur beobachtet, allenfalls in seiner ‚Trommelsprache‘ sich äußert, die jedoch selbst wiederum mehrdeutig bleibt. Von seinem Gesicht werden Großaufnahmen in Szenen eingeschnitten, die Oskar als stumm Beobachtenden, aber das Geschehen wach Registrierenden ausweisen, selbst dort, wo er die Situation eigentlich gar nicht sehen kann: etwa wenn Oskars Mutter Agnes (Angela Winkler) sich im Stundenhotel mit Jan Bronski (Daniel Olbrychski) trifft. Die Perspektivierung der Handlung auf Oskar hin wird allerdings nicht soweit betrieben, daß die Blickhöhe der Kamera auf die Blickhöhe des gut einen Meter großen Oskar erfolgt. Dominant ist die Aufnahmehöhe aus der eines normalen Erwachsenen, in die Oskar oft dadurch gebracht wird, daß er von zusätzlichen Höhen, Treppen und Podesten etc. aus agiert. [...]

Der Oskar des Films richtet sich gegen den des Romans. Vordergründig prägt die Gestalt Bennents Oskars Bild in unserer Wahrnehmung, so daß sie auch die Vorstellung von der Romanfigur präfiguriert. Doch auf einen zweiten Blick stellt sich neben die Romanfigur eine andere: Oskar Matzerath verdoppelt sich; die Romanfigur trägt andere Merkmale, ist durch andere, weitergreifende Überlegungen, Situationen literarisch bestimmt als die gleichnamige Filmfigur, diese wiederum ist durch eine andere Dinglichkeit, auch durch die Körperlichkeit ihrer Gesten und Mimik, die Art und Weise, wie sie andere Figuren trifft (etwa im Verhältnis zu Maria), bestimmt. Beide ergänzen sich nicht oder nur teilweise zu einer einzigen: sie sind in Wirklichkeit zwei verschiedene Figuren.“<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Hickethier, S. 190 ff.

## 5. Verschiedene Beispiele für Raffung und Dehnung bei der Verfilmung der „Blechtrommel“

Es lassen sich bei intensivem Vergleich zwischen Romanvorlage und Film etliche Raffungs- und Dehnungstechniken erkennen, mit deren Hilfe Volker Schlöndorff den sehr umfangreichen epischen Text von Günter Grass komprimierte, bestimmte Aspekte hervorhob bzw. vernachlässigte. Einige dieser Techniken sollen an dieser Stelle aufgeführt und beschrieben werden. Bezug nehme ich dabei erneut auf Knut Hickethiers Aufsatz „Der Film nach der Literatur ist Film“.<sup>7</sup>

a) Als Oskar in der Sequenz, die den Tod des jüdischen Spielwarenhändlers Markus (Charles Aznavour) zeigt, von dem er immer seine Blechtrommeln bezogen hat, im Off einen im Roman an markanter Stelle (Letztes Kapitel des ersten Buches, S.253-264) plazierten Text spricht, wirkt dieser gerade in der Erinnerung an den Roman aufgesetzt und in falscher Weise überhöht. („...es war einmal ein Spielzeughändler, der hieß Markus und verkaufte weißbrotlackierte Blechtrommeln...es war einmal ein Blechtrommler, der hieß Oskar...“usf.)

Hier mißlingt die Annäherung der beiden (unter 4 beschriebenen) Figurationen von Oskar, weil die Filmfigur bereits eine solche Eigenständigkeit gewonnen hat, daß die aus dem Roman übernommenen (zusammenfassend raffenden) Sätze als ihr inadäquat erscheinen.

b) Der Film erzählt nicht (wie der Roman) retrospektiv, sondern chronologisch die Lebensgeschichte des Oskar Matzerath, und auch sie nur bis 1945, also unter Fortlassung des gesamten dritten Buches

c) Der Film ist von seiner Struktur her ein Tableau, das sich chronologisch entfaltet und dabei die Figuren in ihren Konstellationen zueinander erkennbar werden und sich in dem, was sie charakterisieren, erfüllen läßt. Für die Mutter in ihrem unlösbaren Dreiecksverhältnis zwischen Matzerath (Mario Adorf) und Jan Bronski beispielsweise bedeutet der in Danzig sich einschleichende Faschismus, daß das so stabil erscheinende

---

<sup>7</sup> Hickethier, S.192-196

Dreiecksverhältnis nicht länger tragfähig bleibt und letztlich alle drei, wenn auch auf ganz unterschiedliche Weise, daran zugrunde gehen.

- d) Die Figuren sind, ganz entgegen dem Gestus des chronologischen Erzählens, in sich nicht entwicklungsfähig. Nicht einmal Oskar, die Hauptfigur; macht eine Entwicklung durch. Schon in seinem Stadium als Fötus ist letztlich das Bild des Trommlers eingeschlossen. Diese Statik erst ermöglicht das Tableauhafte, das in der Verkürzung der Motivierung einzelner Handlungen seine Fortsetzung findet. Die Figuren agieren fast immer unvermittelt, oft sind ihre Handlungen nicht sofort einsichtig, erscheinen reflexhaft. Nicht immer wirkt das komisch, schafft aber eine Distanz zu ihnen, so daß wir sie mit einem eher „wissenschaftlichen“ Interesse beobachten und ihre Verhältnisse prüfen. Diese Verkürzung ist jedoch nur vom Standpunkt einer psychologisierenden Darstellung der Figuren her ein Mangel.
- e) Der Eindruck eines spezifisch Inszenegesetzten wird häufig durch eine Kameradistanz erzeugt, die selbst verfremdend wirkt: Die in einer Figurengruppe komponierten und arrangierten Gestalten werden zueinander in eine formale und inhaltliche Spannung gesetzt und dann gegenüber den herrschenden filmischen Wahrnehmungsstandards entweder in einer vergrößerten oder verkürzten Distanz aufgenommen. Dadurch entsteht das Gefühl einer Dehnung bzw. einer Komprimierung. Es entsteht der Eindruck, als sei das Gezeigte selbst in einem künstlichen, fast unwirklichen Raum eingefroren.
- f) Die einzelnen Motive und Sequenzen des Films sind auf vielfältige Weise durch Anspielungen, Variationen und Verweise miteinander verknüpft. Das Tableau schließt sich in Anfangs- und Endbilder der kaschubischen Großmutter zusammen, die in dem, was zwischen ihnen an Ereignissen geschieht, die Zeit eliminiert und damit dem Geschehen etwas naturhaft Zyklisches und damit letztlich Statisches gibt.

## 6. Der Anfang und das Ende des Films

Zwei elementare Bestandteile des Films „Die Blechtrommel“ sind der Anfang und das Ende. Er beginnt mit einer für den Roman häufig stellvertretend zitierten Szene, in der die Großmutter Anna Bronski, damals noch ein junges Mädchen (Tina Engel), an einem



Kartoffelfeuer auf einem Acker („im Herzen der Kaschubei“) sitzt, der vor den Gendarmen geflüchtete Josef Koljaiczek sich unter ihren vier Röcken verkriecht und während die Gendarmen ihn vergeblich suchen, mit ihr ein Kind (Oskars Mutter) zeugt. Der Film endet mit einem ähnlichen Bild: die Großmutter (Berta Drews als altgewordene Anna Bronski) hockt vor einem Kartoffelfeuer, während seitlich von ihr der Güterzug vorbeifährt, der Oskar und Maria (Katharina Thalbach) als Flüchtlinge ins „Reich“ bringt. Beide Bilder sind aufeinander und auf ein drittes Bild in der Filmmitte bezogen, als Oskar nach dem Tod der Mutter unter den Rock der Großmutter kriechen möchte. Sie korrespondieren mit der Titelmusik und den Tönen einer „Maultrommel“, die an Kindheit in den 30er und 40er Jahren erinnert.

Anfangs- und Schlußbild haben einen mythischen Charakter, der die Geschichte als eine zeigt, die in sich kreist. Doch darin verweisen sie sogleich auch auf den präsentativen Charakter der Bilder, die eben nicht in der narrativen Struktur der Geschichte aufgehen. Im Bild des weiten Feldes vor dem weiten, dem Dämmer sich zuneigenden Horizont bewegt sich der bläuliche Rauch des Feuers, vor das sich die Frauenfigur setzt. Mit dem Rücken zum Zuschauer, dem imaginären Bildraum zugewandt. Doch zugleich entspringen dem Horizont einige keystone-artig sich bewegende Figuren: Koljaiczek slapstickartig auf der Flucht und die Geschichte nimmt ihren Anfang. Immer wieder aber dringt dann in die Geschichte das im Visuellen aufscheinende Dingliche, nicht Erzählbare, im Material Steckende durch, sei es in der schwarzen Erde, dem Dreck an Händen und Gesicht, als der Josef sich die Hose zuknöpf und Anna über ihm sich mit den vier Röcken erhebt. Das Naturhafte aber ist nicht dokumentarisch naturalistisch gezeigt, sondern immer wieder als Inszeniertes vorgeführt. Schon zu Beginn: die Landschaft des Feldes wird als Natur vorgestellt, da betritt Anna von links her wie eine Bühne den Bildraum, um sich vors Feuer zu setzen. Alles, auch die Natur, ist Erinnerungsform, wird in das Tableau des Films als etwas Künstliches eingefügt. In dieser Ambivalenz zwischen Naturhaftem und künstlich Arrangiertem spricht das Präsentative im Film eine eigene Sprache.

Am Schluß sehen wir ähnlich die hackende Großmutter im Dämmer des Feldes, wie sie wieder als Silhouette sich vor dem bläulichen Rauch abhebt. Doch dann schwenkt die Kamera den Standpunkt unmerklich dem in die Bildmitte fahrenden Zug nach. Von der gezeigten Figur verlagert sich der Schwerpunkt auf die ins Bildzentrum führenden Gleise, auf den filmischen Schlußtopos.

Der Film verweist auf sich als Film.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Hickethier, S. 196 f

## 7. Literaturliste

Grass, Günter: Die Blechtrommel, Ungekürzte Ausgabe, 7. Auflage Juli 1998, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München 1998 (dtv 11821)

Hickethier, Knut: Der Film nach der Literatur ist Film (Volker Schlöndorffs „Die Blechtrommel“ [1979] nach dem gleichnamigen Roman von Günter Grass [1959]), in: Albersmeier, Franz-Josef und Roloff, Volker: Literaturverfilmungen, Suhrkamp Taschenbuch 2093, Frankfurt am Main 1989

Paech, Joachim: Literatur und Film, zweite, überarbeitete Auflage, Sammlung Metzler 235, Stuttgart, Weimar 1997

Schlöndorff, Volker: Die Blechtrommel – Tagebuch einer Verfilmung, Sammlung Luchterhand 272, 1979