

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin

**Band:** 32 (1990)

**Heft:** 174

**Artikel:** Weihnachtsmärchen ohne Weihnachten : Little Dorrit von Christine Edzard

**Autor:** Bösiger, Johannes

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-866933>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.04.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Weihnachtsmärchen ohne Weihnachten

LITTLE DORRIT von Christine Edzard

LITTLE DORRIT, die zweiteilige filmische Umsetzung des gleichnamigen Romans von Charles Dickens (1812 bis 1870) führt den Zuschauer zurück in eine Welt, die auf diese Art lange für nicht verfilmbar gehalten wurde. Überhaupt: Was Christine Edzard vor gut drei Jahren mit dieser insgesamt sechsstündigen Interpretation des Dickens'schen Werkes vorgelegt hat, kann als Musterbeispiel eines Versuches der Literaturverfilmung gelten, die sich einer grösstmöglichen Werk-treue verpflichtet fühlt. Auch wenn sich der Begriff «Werktreue» bei der Interpretation einer literarischen Vorlage im Medium Film durch die Unver-träglichkeit der beiden Zeichensysteme quasi selbst *ad absurdum* führt. Dem Schweizer Verleiher ist es jedenfalls hoch anzurechnen, dass er das ökonomische Wagnis LITTLE DORRIT eingegangen ist. Wagnis oder Risiko deshalb, weil LITTLE DORRIT tatsächlich zwar in zwei dreistündigen Teilen, gesamthaft aber doch an einem Stück anzuschauen ist. Wer die beiden Teile hintereinander gesehen hat, wird den vehementen Einwand des Produzenten gegen die Absicht britischer TV-Sender verstehen, LITTLE DORRIT in einstündige Episoden zu zerschneiden. NOBODY'S FAULT und LITTLE DORRIT'S STORY, wie Christine Edzard, die auch die Drehbücher geschrieben hat, die beiden Teile übertitelte, stellen den Versuch dar, mit den narrativen Mitteln des Films die erzählerische Besonderheit der Vorlage nachzuempfinden. Was man Edzard somit vor allem gutzuschreiben hat, ist, dass sie scheinbar nie mit dem Gedanken gespielt hat, die Verfilmung eines literarischen Werkes bedeute, die

ses auf der Leinwand ab-bilden zu müssen. *Au contraire* ist man nach dieser Erfahrung versucht zu sagen. Die von der Drehbuchautorin vorgenommene Einteilung entspricht denn auch nicht den Trennlinien zwischen Kapiteln und Absätzen, die Dickens auf dem Papier gezogen hat. «Poverty» und «Riches» heissen die beiden Bände, auf die der im englischen Original sich über neunhundert Seiten erstreckende Roman verteilt ist. Dickens verwendet das Instrument der mehrsträngigen Serialisierung einer komplexen Handlungsstruktur, um eine neue Stufe des Erzählens zu erreichen. Die in ihrer Basis melodramatische Handlungsstruktur, der zusätzlich ein Spannung entwickelndes Momentum innewohnt, wird «überlagert von einem zweiteiligen Aufbau, in dem Kontraste (ökonomische Verhältnisse) und Parallelen (persönliche Verhältnisse) sich kunstvoll die Waage halten.»<sup>1</sup>

Das multiperspektivische Erzählen macht den Reiz von «Little Dorrit» aus. Dickens kann seinen Leser durch Erfahrungswelten aus verschiedenen Blickwinkeln spazieren führen, ohne sich einer einzigen Perspektive verpflichtet zu fühlen.

Die Übertragung dieses Prinzips in eine dramatische Form ist ohne einschneidende Eingriffe nicht möglich. Das Hin und Her zwischen den einzelnen Perspektiven wird dem Medium Film stets als narrative Unentschlossenheit angekreidet. Der Zuschauer verliert hier noch stärker als beim Theater die Möglichkeit, sich mit einer der ihm vor Augen geführten Figuren

auch wirklich identifizieren zu können. Christine Edzards Wahl, die ganze Geschichte zweimal zu erzählen, einmal aus der Perspektive des Mannes, einmal aus der Perspektive der Frau, scheint folgerichtig.

NOBODY'S FAULT, was mit «Niemandes Fehler» übersetzt werden könnte, folgt der klassischen, dem eigenen Ansatz Dickens' wohl auch am ehesten gerecht werdenden Erzählperspektive des Arthur Clennam. Chronologisch tastet sich die Erzählung den Entwicklungslinien entlang, die Dickens seinen Figuren im Roman vorschreibt. Dessen Bilderbuch- und damit ebenfalls Parabelcharakter wird noch zusätzlich durch die zwischen real wirkender Nachempfindung und fellinesker Überhöhung pendelnden Dekors überhöht.

## Präzise literarische Gesellschaftsanalyse

Die Literaturhistoriker scheinen sich einig: Dickens' Werk spiegelt die starke und mit fortschreitender Reife tiefer und tiefer werdende Auseinandersetzung eines Intellektuellen mit dem Fundament einer Gesellschaft. Die Lektüre von Romanen wie «Nicholas Nickleby», «David Copperfield» oder eben «Little Dorrit» gewähren über den hohen literarischen Wert beziehungsweise Genuss hinaus einen Einblick in die Kinderstube jenes anbrechenden Industriezeitalters, dessen Erben wir heute sind. Mit einem kleinen «Post-» davor – versteht sich. Dieser aus unserer heutigen Sicht dem literarischen Werk möglicherweise neu zugewachsene Parabelcha-



rakter mag die Produzenten des Films fasziniert oder besser noch überhaupt zur Tat animiert haben. Die Antwort auf die Frage nach Dickens' Aktualität. *NOBODY'S FAULT* zeigt die Erlebnisse von Arthur Clennam, der nach zwanzigjährigem Aufenthalt in den chinesischen Kolonien in das elterliche Haus in London, zur Mutter, zurückkehrt. Arthur wird uns von Anfang an als ein Mann vorgestellt, der die hohen Ziele, die er sich setzt, nicht erreicht. Erziehung und Kultur, gesellschaftliche Etikette und geheime Wünsche sind für diesen Mann, der da in den späten zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts an die Themse zurückkehrt, eine familiäre Selbstverständlichkeit. Schnell wird dem Zuschauer klar, dass das Verhältnis der Mutter zu ihrem Sohn belastet ist. Da ist die Taschenuhr, die sie ihm gibt, und die er immer wieder zur Hand nimmt, eine Art *trait d'union*. Sie ist eine viktorianische Frau, diese Mrs Clennam, verbittert und bärbeissig, zäh und um materielles Wohlergehen bemüht, kalt und zurückweisend gegen jegliches Aufkeimen von Emotionen. Dem Sohn verwehrt sie den Zugang sowohl zu ihrem Innersten als auch zu den Finanzen der Familie. Eine Haltung, die für die Zeit und diese Gesellschaft nicht ungewöhnlich sein mag, die aber in dieser Ausprägung doch Verbote eines Unheils ist, das erst gegen Schluss der Geschichte das Schicksal von Arthur nachdrücklich beeinflussen wird. Es stellt sich nämlich heraus, dass er das Kind aus einer Liebschaft des Vaters ist, nicht leiblicher Sohn der Frau, die sich nicht mehr aus ihrem Zimmer im ersten Stock herausbewegt.

In der visuellen Verwebung dieses Sohn-Mutter-Verhältnisses am Anfang mit der emanzipatorischen Aussage des Schlusses zeigt die Filmemacherin Edzard, dass sie es sehr bewusst verstanden hat, jene dem Text bereits immanenten dramaturgischen Klammern in den Vordergrund zu rücken und für den Film nutzbar zu machen. Vom Roman hat sich die 1945 geborene Drehbuchautorin/Regisseurin denn wie von einem Marmorbruch inspirieren lassen. Die einzelnen Versatzstücke hat sie zu einem neuen Gefüge gruppiert. Gerade die Entscheidung, den sogenannten *main plot*, die Hauptgeschichte also, aus zwei verschiedenen Perspektiven zu erzählen, bewährt sich als Vehikel, die Vielschichtigkeit und den Reichtum der literarischen Erzählung weitgehend in den Griff zu bekommen. Dass dabei auf Episoden aus Arthurs Kindheit – um nur ein Beispiel zu nennen – verzichtet werden musste, Nebenschau-

plätze des Dickens'schen Handlungsgerüsts nur angetönt werden konnten, scheint kaum ein eigentlicher Verlust. Magie und dem Charakter des Märchens nahestehende erzählerische Eigenart des Schriftstellers schimmern durch jede einzelne Einstellung.

### Schuld und Liebe

Dickens, der im Gegensatz zu einem H. G. Wells oder G. B. Shaw kein Sozialtheoretiker, sondern eher ein sozialkritisch denkender Moralist war, hat in «Little Dorrit» seine Kritik am Umgang mit Bankrotteuren und der Bürokratie des frühen 19. Jahrhunderts angebracht. Der Moralist scheint dort durch, wo das Überwinden von Klassenschranken eine Rolle spielt, in der Liebesgeschichte zwischen Arthur Clennam und «little Dorrit», der kleinen Tochter von William Dorrit. Arthur lernt sie im Haus seiner Mutter kennen, wohin Little Dorrit als Haushilfe kommt. Da der Heimgekehrte in ihr die personifizierte Güte und Reinheit entdeckt, beginnt sein Kampf für Gerechtigkeit. Mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln setzt er sich für die Entlassung der Familie Dorrit ein, die wegen des Konkurses von William lebenslang im Schuldgefängnis Marshalsea einsitzen muss. (Marshalsea ist ein Gefängnis, das eher als eine Art Ghetto bezeichnet werden kann und das Angus Easson<sup>2</sup> zufolge durch den Ritter Marshal, den Verantwortlichen für den Haushalt der Krone, geführt wurde.) Diesen recht eigenartigen Ort charakterisiert Dickens zwar als Endstation für jene, die den finanziellen Forderungen nicht mehr gewachsen waren, das bedrückende und erniedrigende Element der Freiheitsberaubung aber – das als Verständnishilfe für den Akt der Bestrafung dienlich gewesen wäre – tritt sowohl bei Dickens wie auch im Film hinter eine allzu starke Romantisierung zurück.

Dramaturgen und Produzenten müssen sich bei einem Projekt, das einen historischen Stoff – sei dieser nun sogenannten «authentisch» oder ein Stück klassischer Literatur – zum Inhalt hat, immer wieder die Frage stellen, ob und warum gerade diese Geschichte heute erzählt werden muss. Dickens zu verfilmen ist unter dieser Optik gesehen eher ein konservativer Akt. Die Parallelen zu unserer unmittelbaren Gegenwart, der aus der Erzählung ableitbare parabelhafte Charakter hält sich in Grenzen. Karl Dickopf<sup>3</sup> hat Dickens einmal sehr treffend charakterisiert: «Im Geiste stand er eben 'Father



Christmas' näher als Karl Marx.» An gleicher Stelle umreißt Dickopf die Ausrichtung dieser Literatur, wonach Dickens' Anklage, «die er selten ohne Pathos und Sentimentalität vortrug, verdichtete sich nicht zu einem theoretischen System der Weltveränderung, sondern blieb altmodisch und kam über das Anpreisen einer karitativen Mildtätigkeit als soziales Heilmittel (...) nie hinaus. Er lieferte keine 'Systemkritik', wie die sozialistischen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts, sondern moralische Erbauung am bösen Beispiel.» Dass Dickens trotzdem ein geradezu zur Verfilmung einladender Klassiker ist, mag wohl darin begründet liegen, dass er «mehr realistischer Märchenerzähler und gefühlvoller Sozialromantiker und geschickter Melodramatiker als ideologischer Zeitkritiker» (Dickopf) war.

Diese Grundcharakteristik des schriftstellerischen Schaffens von Charles Dickens prägt *volens volens* Christine Edzards Film.

### **Masterpiece der Unterhaltung**

Durch Dickens, dessen Hauptwerke ja mit zu den Grundsteinen der literarischen Gattung des Romans zählen, muss man sich kämpfen. Und das in zweierlei Hinsicht. Zum einen führt er seine Leser an immer neue Schauplätze, zu immer neuen Figuren, zu immer neuen Nebenhandlungssträngen, auch wenn er es versteht, diese Vielheit als Einheit bis zum Schluss konsequent durchzutragen. Zum anderen offenbart sich die Intention des Schriftstellers erst nach Absolvierung des Marathons. Desgleichen bei der Verfilmung. *LITTLE DORRIT* erschliesst sich dem Zuschauer als ein ausladendes Panoptikum des frühen 19. Jahrhunderts. Und da haben Christine Edzard und ihre Produzenten an nichts gespart. Was Kostüme, Architektur, Requisiten, Besetzung, Beleuchtung angeht, ist alles dem Ziel untergeordnet worden, ein möglichst getreues Abbild der Epoche zu liefern, in der «Little Dorrit» spielt. Auch die Entscheidung, dem ganzen Film Fragmente oder auch ganze Sätze aus Werken Giuseppe Verdis zu unterlegen, muss unter diesem Aspekt betrachtet werden.

Strengt man Vergleiche an etwa mit Bertoluccis *NOVECENTO* oder Viscontis *IL GATTOPARDO*, lässt sich *LITTLE DORRIT* neben diesen beiden zwar durchaus sehen, unterscheidet sich aber dort, wo es um die Abhandlung universeller Themenbereiche geht. Auch die herausragenden schauspie-



lerischen Leistungen – Sarah Pickeering als Little Dorrit ist geradezu eine Entdeckung – vermögen letztlich dieses Manko nicht zu übertünchen. Eine Art Weihnachtsmärchen ohne Weihnachten also. Es sind Stimmung und Atmosphäre, nicht Inhalt und Bedeutung, die hier den Überschwang haben und dem Zuschauer einen ganz besonderen Kinoabend, nein: Kinotag bescheren.

Johannes Bösiger

<sup>1</sup> zitiert nach Wolfgang Karrer, Eberhard Kreuzer: «Daten der englischen und amerikanischen Literatur von 1700 bis 1890», München, 1976

<sup>2</sup> im Vorwort zu Charles Dickens: «Little Dorrit», edited by John Holloway, London, 1967/85

<sup>3</sup> «Englische Literatur» in «Literatur», herausgegeben von Hermann Stadler und Karl Dickopf, Frankfurt a. Main, 1973

Die wichtigsten Daten zu *LITTLE DORRIT*:  
Regie: Christine Edzard; Drehbuch: Christine Edzard nach dem gleichnamigen Roman von Charles Dickens; Kamera: Bruno de Keyzer; Kamera-Führung: Philippe Brun; Kamera-Assistenz: Mick Mason, John Fletcher, David Hatter, Michaela Mason; Schnitt: Olivier Stockman, Fraser MacLean; Beleuchtung: Jack Collins, Colin Vinton, Pat Noonan, Chris Mortley, Harold Farley; Bauten: John McMillan; Kostüme: Barbara Sonnex; Frisuren: Pam Meager; Musik: Giuseppe Verdi; Arrangeur und Dirigent: Michel Sarvoisin; Ton: Godfrey Kirby; Ton-Mischung: Paul Carr.

Darsteller (Rolle): Derek Jacobi (Arthur Clennam), Joan Greenwood (Mrs Clennam), Max Wall (Flintwicht), Patricia Hayes (Affery), Luke Duckett (Arthur als Kind), Alec Guinness (William Dorrit), Cyril Cusack (Frederick Dorrit), Sarah Pickeering (Little Dorrit), Miriam Margolyes (Flora Finching), Daniel Chatto (Tip), Bill Fraser (Mr Casby), Roger Hammond (Mr Meagles), Sophie Ward (Minnie), Julia Lang (Henry Gowans Mutter), Pip Torrens (Henry Gowan), John Savidant (Tite Barnacle), Brian Pettifer (Clarence Barnacle), John Harding (Ferdinand Barnacle), Edward Burnham (Daniel Doyce), Harold Innocent (Mr Rugg), David Pugh (Mr Parker), Christopher Whittingham (Mr Plornish), Ruth Mitchell (Mrs Plornish), Howard Goorney (Bob), Liz Smith (Mrs Bangham), Gwenda Hughes (Mrs Dorrit), Heathcote Williams (Dr Haggage), Eleanor Bron (Mrs Merdle), Michael Elphick (Mr Merdle), Simon Dormandy (Sparkler), Roshan Seth (Mr Panks), Ken Morley (Mr Wobler).

Produktion: Sands Films; Produzenten: John Brabourne, Richard Goodwin. Grossbritannien 1987. Farbe, Technicolor; Format: 35 mm, 1:1.66. Dauer: 1. Teil: 177 Min., 2. Teil: 183 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich.