

1627.

DER TANGOSPIELER - AM KLAVIER IM ROMAN UND IM FILM

Eine Annäherung an den Roman von Christoph Hein

im Vergleich zu der gleichnamigen Verfilmung

Pro Gradu-Arbeit

Mariaana Nelimarkka

Universität Jyväskylä

Mai 1999

Nelimarkka Mariaana

Der Tangospieler - am Klavier im Roman und im Film. Eine Annäherung an den Roman von Christoph Hein im Vergleich zu der gleichnamigen Verfilmung.

Germaaninen filologia
Toukokuu 1999

pro gradu
84 sivua

Tiivistelmä - Abstract

Kirjallisuus on yhteiskunnan kuva. Tässä työssä tutkitaan, voiko elokuvan keinoin välittää vastaavalla tavalla syväleluotaavan yhteiskuntakuvan. Tutkimus on vertailu romaanin ja siitä tehdyn elokuvaversioiden välillä. Käsittelen tekstejä itsenäisinä kokonaisuuksina.

Romaania analysoidaan narratologisin ja reseptioesteettisin metodein. Narratologinen käsitys tarinasta kokonaisuutena evästää lukijan, joka reseptioestetiikan termein määritetty implisiittiseksi lukijaksi. Tämä tekstin eksplikoima 'sisäislukija' antaa mallin myös ohjaajalle, jonka roolin kirjallisuustilanteen prosessissa ymmärrän hyvin keskeisenä - esilukijana. Reseptioesteettinen lukutapa korostaa aukkopaikkoja, joita kukin lukija kompetenssinsa mukaisesti täydentää lukiessaan. Elokuvaohjaajan työssä korostuu erilaisten aukkopaikkojen merkitys: Iserin aukot ('Leerstellen') ovat rakenteellisia, Ingardenin aukkopaikat ('Unbestimmtheitsstellen') ovat luonteeltaan konkreettisia. Elokuvan keinoihin kuuluu luoda lisää rakenteellisia aukkoja. Konkreettiset aukot ohjaajan on kuitenkin väistämättä täydennettävä: esimerkiksi henkilöiden ulkoasun on saatava kuvallinen muotonsa, onhan se elokuvan keskeinen ilmaisukeino.

Elokuvan konventioita samoin kuin kirjallisuustilanteen historiaa tutkitaan työn ensimmäisessä osassa, jotta lajin perinne avautuisi. Analyysiosassa haetaan yhtymäkohtia ja eroja kirjailijan ja ohjaajan tarinoille juuri kertomisen tavoista. Aukkopaikat ja Heinille ominainen vaikenemalla kertominen asettavat haasteita ohjaaja Gräfin kameratyöskentelylle. Koska elokuva ei kuitenkaan ole pelkkää kuvilla kertomista vaan koostuu myös dialogista ja musiikista saaden lopullisen muotonsa tarinan rakenteesta, tavoittaa ohjaaja työssään samankaltaisen temaattisen syvyyden.

Varsinaisen haasteen tarjoaa juuri teoksen teema - toiseuden kuva sosialistisessa yhteiskunnassa. Päähenkilö hakee paikkaansa ja omaa identiteettiään vapaudesta, jota ei koskaan tavoita. Ongelma ei välttämättä ole pelkästään sosialismin kahlitsevuudessa, mutta sosialismiin sen liittävät niin tarinan tapahtuma-aika Prahan kevät 1968, Heinin teoksen julkaisuajankohta 1989 juuri ennen Itä-Euroopan poliittisia muutoksia kuin myös elokuvan teko seuraavana vuonna. Tapahtumapaikkana hallitsee DDR. Sekä romaani että elokuva osallistuvat ajankohtaiseen yhteiskunnalliseen keskusteluun.

Asiasanat: Narratologie, Rezeptionsästhetik, impliziter Leser, Leerstellen (von Iser), Unbestimmtheitsstellen (von Ingarden), Erwartungshorizont, Literaturverfilmung, DDR-Literatur

Säilytyspaikka: Aallon kirjasto, päärakennus.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	1
I THEORETISCHER TEIL	
2. DAS NARRATIVE	2
2.1 Story und Discourse	3
2.2 Strukturelle Niveaus	6
2.3 Erzählerische Stimmen	9
3. DIE LITERATURVERFILMUNG	11
3.1 Adaption - Transformation	12
3.2 Literatur vs. Film - Text vs. Text	15
3.3 Dialektik der Adaption	17
3.4 Mimesis und Diegesis	19
4. VON DEN FILMISCHEN MÖGLICHKEITEN, DAS NARRATIVE WIEDERZUGEBEN	20
4.1 Dramaturgie	22
4.1.1 Geschlossene und offene Form	22
4.1.2 Anfang und Ende	23
4.1.3 Figurenkonstellationen	24
4.2 Erzählstrategien	25
4.2.1 Der point of view	25
4.2.2 Spiele mit der Zeit	26
4.2.3 Vorgreifen und Rückwenden	27
4.3 Montage und Schnitt	29
4.3.1 Finessen der Montage	29
4.3.2 Der Schnitt als Teil der Montage	30
4.3.3 Montage als Kollision	32
5. VON DER REZEPTION	33
5.1 Das Lesen	34
5.2 Leerstellen bzw. Unbestimmtheitsstellen	36
5.3 Der Leser als Schlüssel des Textes	38
ZUSAMMENFASSUNG THEORETISCHER TEIL	40

II ANALYSE

6. ZUR MÖGLICHKEIT DER KUNST, DIE WIRKLICHKEIT

WIDERZUSPIEGELN 42

6.1 Als denkender Mensch in der DDR 43

6.2 Kurze Biographie von Christoph Hein 46

6.3 Gräf als Regisseur 47

7. DIE GESCHICHTE DALLOWS

7.1 Die Geschichte von Dallow im Roman 49

7.2 Die Geschichte von Dallow im Film 54

8. VERGLEICH ZWISCHEN ROMAN UND FILM AUF DER TEXT-EBENE 57

8.1 Thematische Struktur im Roman 58

8.2 Thematische Struktur bildende Mittel im Roman 60

8.3 Struktur des Filmes 63

8.4 Thematische Struktur im Film 66

8.5 Figurenkonstellationen 68

9. ERZÄHLEN IM ROMAN UND FILM **DER TANGOSPIELER** 72

9.1 Heins erzählerische Stimme 72

9.2 Vergleich zwischen Erzählen bei Hein und Gräf 74

ZUSAMMENFASSUNG 79

LITERATURVERZEICHNIS 81

1. EINLEITUNG

Jeder von uns hat vielleicht schon eine Verfilmung gesehen, die mit den eigenen Interpretierungen des Romans nicht übereinstimmt. Es könnte sogar sein, dass die Geschichte des Romans aus dem Film heraus kaum zu erkennen ist. Sollten die Geschichten übereinstimmen? Können sie dies überhaupt?

In dieser Arbeit werden Probleme der Verfilmung eines Literaturstückes, namentlich die Verfilmung von Christoph Heins Roman **Der Tangospieler** durch Roland Gräf, untersucht. Zum Vergleich der beiden verschiedenen Kunstformen sind theoretische Überlegungen zu Literaturwissenschaft an sich, Literaturverfilmung und Filmwissenschaft notwendig. Als literaturtheoretische Grundlage werden Narratologie und Rezeptionsästhetik vorgestellt.

In meiner Arbeit versuche ich, die Texte der beiden Autoren als Werksganzes zu untersuchen, wobei ich den als Original zu bezeichnenden Roman von Hein und dessen filmische Adaptation von Gräf als selbstständige Werke betrachte. Weil es sich hier um ein Original und eine Adaptation handelt, verstehe ich den Regisseur als eine Art Vorleser, wenn er seine Interpretation des Textes als Film wiedergibt. Ein Hilfsmittel bei der Interpretation sind die Ierschen Leerstellen.

Ziel meiner Arbeit ist, das Werk *Der Tangospieler* in seinen beiden Kunstformen zu untersuchen. Die Untersuchung wird dabei als Vergleich der Interpretation des Regisseurs Gräf mit dem Heinschen Original geführt. *Der Tangospieler* bietet daneben in seinen zwei Versionen genügend Ansätze für Interpretationen der gesellschaftlichen Wirklichkeit der DDR Ende der sechziger und Anfang der neunziger Jahre.

2. DAS NARRATIVE

Das Narrative ist das, was allen Texten zugrunde liegt. Es ist eine Kommunikation, die immer zwei Bestandteile verlangt: *einen Sender*, der *dem Empfänger* eine Botschaft sendet (Chatman 1978, 28). Diese Kommunikation vermag man leicht als von dem Autor zu dem Publikum gerichtet sehen, die nicht direkt, sondern als eine Kommunikation zwischen beiden durch ihre *impliziten* Vertreter zu verstehen ist (vgl. z.B. Chatman 1978, 147 ff.). Die notwendigen Bestandteile sind ein textinterner *impliziter Autor* und ein *impliziter Leser*, anstatt dem realen Autor und realen Leser¹, die ausserhalb des Textes wirken. Weiterhin kann das Narrative dualistisch geteilt werden: das, *was* diskutiert wird, ist *story* und *wie* es behandelt wird, wird *discourse*² genannt (Chatman 1978, 31). Die Narratologie befasst sich mit der Erzählung als einem Textganzen (anstatt zum Beispiel einzelne Worte zu analysieren). Dazu ist es nötig, die großen semantischen Komponenten der Erzählung zu schildern: die Konstruktion der Ereignisse und die thematischen Strukturen der erzählerischen Welt (Apo 1990, 62 - 63).

Als eine Erzählung wird eine nach einem formalen Erzählschema gegliederte Schilderung über ein Ereignis oder eine Ereignisfolge verstanden. Eine Erzählung beschreibt fast immer menschliche Handlung in folgenden Kategorien: die Rahmen der Ereignisse (*setting*), das Ereignis oder die Ereignisfolge und deren Resultate (*complication*, *resolution*) und die Bewertung des Berichteten durch den Erzähler (*evaluation*) (Teun van Dijk 1980, 13-14, zitiert nach Apo 1990, 63).

Eine weitere Definition des Narrativen bietet McFarlane (1996, 12), in dem er von dem Narrativen als eine Serie von Ereignissen spricht. Die Ereignisse sind kausal aneinander gekettet. Sie schliessen in sich eine kontinuierliche Gruppe von Charakteren ein, die auf die

¹ Zu dieser Trennung kehre ich noch zurück im Kapitel 2.3. Es lohnt sich von Anfang an von den *impliziten* Kommunikationspartnern zu sprechen, weil die Entstehung einer realistischen, unmittelbaren Kommunikationssituation immer fragenswürdig bleibt (vgl. auch Parry 1995, 19). Mit dem *impliziten Autor* und *impliziten Leser* wird es klar, dass hier die von der rezeptionsästhetischen Betrachtung verlangte Agenten gemeint sind.

² *Story* und *discourse* gehören zu den Grundtermini von Chatman. Im folgenden wird *story* als *story* benutzt und *discourse* als *discourse* so weit wie Chatmans Interpretation gemeint ist. Hier darf *discourse* nicht mit einem verallgemeinernden, das Textganze erfassenden Terminus Diskurs verwechselt werden (vgl. z.B. Barthes im Kap. 2.2).

Ereignisse einwirken und von diesen beeinflusst werden. Vielleicht bietet schon diese - verglichen mit den Definitionen von Literaturwissenschaftlern - etwas vereinfachte Definition des Narrativen eine Ahnung von den Problemen, die ein Text in der Umarbeitung vom Roman zum Film zu durchlaufen hat.

Eine Erzählung verwirklicht sich als ein Text, d.h. in unterschiedlichen erzählerischen Diskursen, die der Empfänger visual und/oder auditiv erlebt (Apo 1990, 63). Laut Chatman (1978, 17) ist nicht der literare Text an sich ein Subjekt der Literaturtheorie, sondern *die Literarität des Textes*. Mit Literarität definiert er eine geistige Dimension des Textes. Daher hat die Definition vom Narrativen etwas Tieferes und mehr Abstraktes. McFarlane (1996, 12) fügt hinzu, daß gerade das Narrative den großen Zusammenschluß zwischen den literarischen und filmischen Texten bietet, weil es identisch für beide ist.

2.1 Story und discourse

Wenn die Rede von dem Narrativen ist, stösst man gleich auf eine gewisse Dichotomie des Narrativen. In der Literaturwissenschaft versuchen typischerweise mehrere Termini gerade das gleiche zu erfassen. Um sich in diesem Dichotomie-Dschungel verständlich zu machen, lohnt sich eine traditionelle Betrachtung der Begriffe.

Die hier gewählten Termini *story* und *discourse* sind diejenigen, die Seymour Chatman in seiner Narratologie benutzt. Ganz traditionell, frei von irgendwelchem literaturwissenschaftlichen Diskurs, handelt es sich um eine Geschichte und eine Intrige (engl. *plot*). Genauso traditionell wirkt die Trennung der russischen Formalisten der zwanziger Jahre, die es *fabula* und *sjuzhet* nannten (Tammi 1992, 89). Pekka Tammi (1992, 87) summiert das alles zu einem *Erzählten* ('kerrottu') und einer *Erzählung* ('kerronta'), was vielleicht das Verstehen erleichtert. Ich bleibe jedoch bei Chatman's Termini, um die Deutlichkeit der hier verwendeten narratologischen Theorie zu betonen.

Wie ist die Beziehung zwischen *story* und *discourse*? Traditionell denkt man, dass erstens die *story* da war und sie dann mit Hilfe des *discourses* geordnet wurde. Diese Frage scheint

etwas ähnlich zu der, was zuerst da war, das Ei oder die Henne. Man denkt, dass erst etwas passiert ist, wovon dann berichtet wird. Die Ereignisse der *story* würden eine logische Priorität besitzen, sie seien der Grund, warum überhaupt ein *discourse* benötigt wird. Das scheint äusserst vernünftig zu sein - wenn nichts passiert ist, dann kann man ja mit nichts anfangen. Jetzt aber erhebt Tammi das Faktum, d.h. wenn wir einen Text haben, treffen wir an der Oberfläche des Textes den *discourse*, in dem der Leser erst nach einer etwas tieferen Bekanntschaft, als Schlussfolgerung, die *story* findet. Der Leser zieht Züge aus der Erzählung und markiert, was "passiert" ist, was erzählt wurde. Eine natürliche Gedankenfolge wäre, dass hier sowieso die "alte" Logik herrscht, was aber nicht stimmt. Die schönliterarischen Texte verzögern oder verhindern sogar das Finden oder Entdecken der *story* manchmal insoweit, dass sich das eigentliche Thema der Erzählung abwandelt und der Versuch des Lesers, die erzählte *story* zu finden, das Thema wird. (Tammi 1992, 87.) Gebräuchlich ist auch die die Gesamtheit des Narrativen zusammenfassende Definition von Brooks (zitiert nach Tammi 1992, 91) "Das Narrative ist [...] die aktive interpretative Verarbeitung der *story* durch den *discourse*".

Zu einem ausführlichen Bild über die *story-discourse* -Frage hilft uns noch Gérard Genette (zitiert nach Tammi 1992, 89), wenn er die *story* als Ergebnis einer Wahl beschreibt. Noch nicht einmal in der fiktiven Welt hat man die Möglichkeit, alles zu erzählen (was seinerseits wieder "Löcher", Leerstellen, verursacht; vgl. Kap. 4.). Der *discourse* ist das, was das Gewählte zu einer aktuellen Erzählung ordnet - lassen wir jetzt das Gewählte *Motive* oder *Ereignisse* oder *temporale Segmente*³ heissen (Tammi 1992, 89). Ein hypothetischer Grundfall wäre die chronologische Erzählung, normal ist aber eine gewisse Anachronie. Diese kann in Form von Analepsis vorkommen, also als Rückblende, wo das Motiv später in dem *discourse* auftaucht als chronologisch vorausgesetzt wird. Eine zweite Möglichkeit ist Prolepsis, Vorwegnahme. Die Anachronie kommt schichtweise vor. (Tammi 1992, 90.) Die Rückblenden und Vorwegnahmen bieten einen möglichen konkreten Punkt zum Vergleich der Texte in verschiedenen Formen.

Wir gelangen zu der Schlussfolgerung, dass das Narrative, die Texte, nicht nur an sich existieren. Es setzt immer eine gewisse Art *Entdeckung* oder *Dekodierung* oder

³In verschiedenen Theorien die Ereignisfolge zusammenfassende Termini.

Rekonstruktion voraus - einen Leser. Dieser wichtige, nicht weglassbare 'Bestandteil' des Textes kommt noch im Kapitel 5. zur näheren Betrachtung.

story-discourse-DICHOTOMIE

1) <i>story</i>	events	actions
		happenings
	existents	characters
		settings

2) *discourse*

(Chatman 1978, 19.)

Diese Zweiteilung von Chatman (1978, 19) dient als Hintergrund für alle nachfolgenden Schilderungen. Die Bestandteile der *story* werden anhand McFarlanes Theorie behandelt, die sich mit Hilfe der strukturellen Theorien von Barthes auf die Verfilmung richten.

Bevor die abstrakten Niveaus des Narrativen betrachtet werden, soll erst noch einiges über *discourse* gesagt werden. *Discourse* hat, wie auch *story*, eine Zweiteilung. Der *process* enthält alles, vom *Tun*; die *Stasis* enthält alles Existentielle:

DISCOURSE

PROCESS

events

A. kernels B. satellites
(log.-essential) (nicht -essential)

A. actions B. happenings
(aktiv) (passiv)

STASIS

existence of a set of things

A. characters B.elements
of setting

(Chatman 1978, 32.)

Auf diese Zweiteilung gründet sich auch die strukturalistische Textanalyse von Barthes, welche im nächsten Kapitel vorgestellt werden wird.

2.2 Strukturelle Niveaus

Das Narrative baut sich hierarchisch auf Elementen verschiedener Niveaus auf. Das unterste Niveau einer verbalen Erzählung ist das Lautniveau, gefolgt von dem syntaktischen Niveau. Aus den Sätzen konstituiert sich das dritte Niveau, die präsentierte fiktive Realität. (Apo 1990, 63.) Die zwei untersten Niveaus benötigen in diesem Zusammenhang keine nähere Betrachtung, eine bedeutsame Rolle spielt nur das dritte Niveau und im Weiteren konzentrieren wir uns darauf.

Barthes beginnt seine Betrachtung des Narrativen, wo die Linguisten das Ende sehen und aufhören, nämlich beim *Satz*. Er vergleicht den Satz mit einem Diskurs; ein Diskurs kann als ein langer Satz gelten wie auch ein Satz als ein kurzer Diskurs wirken kann. Wenn die Linguistik den Satz als das kleinste und vollständigste Repräsentativ für einen Diskurs sieht (Barthes 1984, 82), zieht Barthes eine homologe Beziehung zwischen Satz und Diskurs, insofern eine gleichartige formale Organisation alle semiotischen Systeme regelt. (Barthes 1984, 62 - 63.)

Wie die Linguistik innerhalb von einem Satz operiert, so sind auf gleiche Weise die Einheiten, die größer als ein Satz sind, in der Diskursanalyse zu klassifizieren. Ähnliche integrative und distributionale Beziehungen herrschen auf beiden Ebenen; eine Einheit vom Text ist nicht selbstständig ausdrucksfähig sondern setzt eine Integration zu höherem Niveau voraus, um signifikant zu sein - genauso gut wie ein Phonem erst als Teil eines Wortes an einer Signifikation teilnimmt und das Wort seinerseits erst als Glied eines Satzes signifikant wird. (Barthes 1984, 85 - 86.) Bei der Suche nach narrativen Einheiten, Funktionen, verliert aber teilweise der *Satz* seine wichtige Position als die maßgebende Einheit. Die Funktionen sind auch von kleineren und größeren Einheiten - bis hin zum Werkganzen zu finden (ibid, 91).

Das System für die strukturelle Analyse des Narrativen, konstruiert von Barthes, wird hier tabellarisch angeführt und später in dieser Arbeit im Zusammenhang der Adaption noch exakter behandelt, weil diese Kategorisierung sich sehr passend auf die Analyse der Verfilmung anwenden läßt. Um ein vollständiges Bild von dem herrschenden Dualismus zu

bekommen, ist es sinnvoll, noch auf das ähnliche strukturelle Schema von Chatman hinzuweisen; von den Termini abgesehen ist seine Konstruktion fast identisch zu dem System von Barthes (vgl. Kap. 2.1). Ausserdem muß noch hervorgehoben werden, daß die ganze strukturalistische oder poststrukturalistische Untersuchung nicht nur literarische Texte behandelt, sondern alles, was als ein Text, ein Narrativ, verstanden werden kann. Solche Narrative kommen in verschiedensten Formen vor: Film, natürliche Sprache, Comics, Ballett, Malerei, Mimik. (aufgelistet z.B. von Chatman, Barthes, Apo) Damit kann man auch von Intertextualismus sprechen - im weitesten Sinne ist alles was uns umgibt, Texte in Beziehung zu anderen Texten.

STRUKTUR DES TEXTES

1) DISTRIBUTIONALE

BEZIEHUNGEN

= Funktionen (*functions proper*)

A. kardinale Funktionen

= *risky moments*

B. Katalysatoren

= *kleine Geschichte*

2)INTEGRATIONALE

BEZIEHUNGEN

= Zeichen (*indices*)

A. Indizien (*indices proper*)

B. *Informanten*

(Barthes 1984, 91-96.)

Schon die erste, der klassischen Aufteilung⁴ sehr naheliegende Kategorisierung in 1) distributionale und 2) integrative Beziehungen ermöglicht eine grobe Klassifizierung des Narrativen. Funktionen schließen in sich metonymische *relata* und die Zeichen metaphorische *relata* ein - der Unterschied zwischen diesen zwei liegt in den zwei Hauptfunktionen *Tun* und *Sein*. Einige Diskurse sind eindeutig funktional, andere lassen sich eindeutig ganz gegenteilig charakterisieren, d.h. in dem Diskurs fehlen die Ereignisse (z.B. psychologischer Roman). (Barthes 1984, 93.) Die zweite, etwas schwer fassbare Kategorie lässt sich auch so charakterisieren, dass sie sich auf die Beschreibung des Status quo - des Existentiellen - konzentriert.

⁴ Hier wird auf den aristotelischen, klassischen rhetorischen Dualismus verwiesen.

Um die distributionalen, die Handlung weiterführenden Beziehungen genauer zu untersuchen, verlangt es nach weiterer Kategorisierung. Barthes teilt sie in A. kardinale Funktionen und B. Katalysatoren. Die kardinalen Funktionen definiert er als *risky moments*. Hier kann die Rede sowohl von Hauptereignissen sein als auch von großen Linien, die in anderem Zusammenhang auch Bestandteile der Fabel genannt werden. Die Katalysatoren sind die Nebenereignisse, die ausfüllend und stützend im Verhältnis zu den Hauptereignissen wirken. Die Funktionalität der Katalysatoren ist rein chronologisch. Die einander folgenden kardinalen Funktionen haben eine Doppelfunktionalität, sie sind beides, chronologische und logische Einheiten. (Barthes 1984, 93 - 94.) Das heisst, dass die Katalysatoren nur der Zeit chronologisch folgen. Die Logik bei den kardinalen Funktionen bedeutet, dass sie wirklich das Gerüst für die Handlung bilden, während die Katalysatoren eher dieses Skelett mit Fleisch ausfüllen.

Auch wenn die Katalysatoren sozusagen assistieren, sozusagen eine Nebenrolle spielen oder wegen ihrer Kleinheit sogar verschwinden, sind sie unentbehrliche Bestandteile des Narrativen. Gerade die Katalysatoren wahren den Kontakt zwischen Narrator und Empfänger. Genausogut wie die Hauptereignisse nicht weggelassen werden können, ohne die *story* zu beschädigen, müssen die Nebenereignisse beibehalten werden, so daß sie in dem *discourse* mitwirken können. (Barthes 1984, 95.) Ohne Katalysatoren wären die Hauptereignisse nur ein möglicherweise irreales Märchen, die Katalysatoren binden die ganze Geschichte zur realen Welt, bereichern den Text so, dass die fiktive Handlung sich in der Realität einwurzelt.

Die integrationalen Beziehungen können auch in zwei Unterkategorien geteilt werden. Hier spricht Barthes von *indices proper* und *Informanten*. Die ersten sind Zeichen, die auf den Charakter, auf Gefühle, Atmosphäre oder Philosophie hinweisen, also dem Empfänger etwas lehren. Die Informanten ihrerseits helfen bei der Identifizierung der Charaktere und bei der Orientierung in Zeit und Raum, sie geben exakte Daten, die die Authentizität und Realität der *story* verstärken. Ähnlich wie die Beziehung zwischen kardinalen Funktionen und Katalysatoren, die die zwei Niveaus des Narrativen präsentieren, wirkt in der Beziehung zwischen Indizes und Informanten eines auf dem Niveau der *story*, das Andere auf dem Niveau des *discourse*. Beide sind für das Werkganze in dem Maße bedeutend, daß

sie nicht ohne Folgen weggelassen werden können. (Barthes 1984, 96.) Die feineren Unterschiede werden anhand der filmischen Verwirklichungen behandelt (s. Kap. 3.3.).

2.3 Erzählerische Stimmen

Auf den *story*-Ebenen bleibt das Narrative in den verschiedenen Medien am leichtesten identisch, aber gelangt man zum *discourse*, so entstehen gleich Unterschiede. Die Erzählerstimmen gehören schon zu den Ebenen, wo man nicht an das *Was* sondern an das *Wie* denkt. Wenn wir an die verschiedenen möglichen erzählerischen Stimmen denken, stossen wir bald auf den Fakt, dass auch wenn das Narrative - das, *was* der Erzähler uns berichtet - gerade das Gemeinsame bei allem Narrativen ist, die Methoden, *wie* man es erzählt in den verschiedenen Medien nicht auf gleiche Weise funktionieren. Gérard Genette (*Discours du récit* 1972; zitiert nach Tammi 1992, 15) betont Fragen von 1) *focalisation* und 2) *voix* im Narrativen. Er trennt die Fragen 1) wer sieht, durch wen ist es fokussiert und 2) wer spricht, wem gehört die Stimme. Tammi erweitert die Fragestellung: wer weiss? wer erlebt? um das zu betonen, dass die Perspektive nicht unbedingt die des Erzählers ist (Tammi 1992, 16).

Hier muss akzeptiert werden, dass unterschiedliche Mittel benutzt werden müssen, um eine ähnliche Wirkung sowohl im Roman als auch im Film zu schaffen, wenn es überhaupt möglich ist, z.B. jede vorkommende Perspektivenveränderung nachzuahmen. Erzählen ist nicht nur auf die schriftliche oder mündliche Form der Sprache beschränkt, sondern erzählt werden kann ebenso durch Bilder, Gesten, Bewegungen oder durch deren Kombination (Hickethier 1993, 109). Es heisst also, dass bei der Kamerahandlung alle Ausdrucksformen für das Erzählen verantwortlich sind.

Einer der möglichen Erzähler ist der reale Autor, der aber eigentlich nicht mehr in dem Narrativen zu sehen oder zu hören ist. Der bleibt im Hintergrund als Regisseur oder Designer, der alles geschaffen hat. Er hat keine Stimme in der Erzählung und spielt auch keine Rolle mehr in der Handlung. Der Erzähler hat entschieden, was für einen *Narrator* (laut Chatman) bzw. *impliziten Autor* (laut Booth und Iser) es in dem jeweiligen Narrativen

gibt und ist zurückgetreten.⁵ Die Hauptkategorien der Narratoren sind extradiegetisch und homodiegetisch, wobei der erste Typ ein allwissender Erzähler ist und als Aussenseiter in Beziehung zu den Personen des Narrativen bleibt. Der homodiegetische Narrator ist einer, der seinen Blickwinkel meist *in* einem oder möglicherweise in mehreren Personen des Narrativen hat.

Die erzählende Rolle hat ein *impliziter Autor*⁶ übernommen, der nicht identisch mit dem realen Autor ist - die zwei sind nicht miteinander zu vermischen. Wenn die Rede von dem Erzähler ist, wird also immer der *implizite Autor* gemeint, der sich mehr oder eher weniger in dem Text zeigt und immer aus dem Text konstruierbar ist. Der *implizite Autor* zeigt sich als Schöpfer der narrativen Welt, in der sich auch der *implizite Leser* befindet und welche er als solche akzeptiert. (Tammi 1992, 24.) Die Beschreibung, die eine der wichtigsten Aufgaben des *impliziten Autors* ist, teilt sich in zwei Kategorien. Wenn sie *explizit* ist, konzentriert sie sich auf den Charakter und dessen Eigenschaften. *Tazit* heisst die Beschreibung, die die Ereignisse im Focus hat, aber zugleich auch etwas von dem Charakter verrät. (Chatman 1978, 38.)

Gerade hier zeigen die auf traditionelle Weise definierten Text- und Bildformate ihre Unterschiede. Was der Text zum Beispiel von den Eigenschaften des Charakters "sparen" will und kann, und wo er diese Möglichkeit ausnutzt, hat das Bild keine andere Wahl als alles gleich zu zeigen. Arbeitet man nicht mit dem Kugelschreiber sondern mit der Kamera, hat man bessere Möglichkeiten, das Äussere zu beschreiben, was aber heisst, man hat keine anderen Möglichkeiten, als gleich alles zu zeigen. (Chatman 1978, 30.) Was die eigene Wahl des Lesers betrifft, sind die Lese-Erfahrungen total anders: die verborgenen Geheimnisse und deren initiative Entdeckung, die einen wichtigen Reiz des Bücherlesens bilden, fehlen bei dem Erlebnis des Filmes ganz.

⁵ Vgl. die von Tammi dargestellte Booths-Chatmans Modell (Tammi 1992, 23).

⁶ Ein Terminus von Iser, das Symmetrie mit impliziten Leser bildet und noch näher im Kap. 4.2. behandelt wird.

Natürlich haben beide Medien - beide Texte - auch ähnliche Löcher⁷ : was der Filmmacher z.B. als einen ungebildeten, dicken Landbewohner zeigen will, sieht oder versteht nicht jeder Zuschauer in der gemeinten Weise. Der Leser eines Buches hat ja eine ziemlich freie Wahl, ob er überhaupt, oder welche mentale Images er von dem wörtlich Bezeichneten konstruiert. Der Autor hat keine Sicherheit hinsichtlich der Reaktionen des "Sehen" des Lesers. Alle haben unterschiedliche Kapazität oder keinen gleichen Willen zum Sehen. So können beide, Roman und Film, nur hoffen, dass der *implizite Leser* die Idee versteht. Problematisch wird es beispielsweise bei einer Verfilmung in dem oben schon erwähnten Fall, wo das Original so mit Schatten spielt, dass die filmische Darstellungsweise jene Möglichkeit zu einem ähnlichen Schattenspiel verhindert.

3. LITERATURVERFILMUNG

„.der Zuschauer aber, der zugleich ein Leser ist, sieht mehr, sieht genauer und tiefer.“
(Patala 1961; zitiert nach Albersmeier 1989, 14)

Die Probleme der Literaturverfilmung und ebenso die Kritik derselben sind seit dem Anfang der Filmgeschichte meistens am Rande der Literaturwissenschaft diskutiert worden. „Am Rande“, weil das traditionelle Wissenschaftsverständnis die Verfilmung für eine Degradierung des literarischen Originals hält (Albersmeier 1989, 15) oder gar nicht zum Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaft rechnet (ibid, 18). Gast (1993, 10) spricht von *der negativen Bilanz*, die durch Vorurteil und Methode vorprogrammiert ist und über das Medium urteilt. Wenn aber schon auf den ersten Metern der siebten Kunst⁸ die Literatur die Aufgabe erfüllt hat, Rohstoff für den probierenden Autor zu liefern, ist es sinnvoll, einige Fakten über diese Interaktion zu akzeptieren. Laut Albersmeier (1989, 15) soll bei der Untersuchung der Verfilmungen klar sein, daß Film eine eigenständige medienpezifische Ausformung der literarischen Fiktion sein könnte sowie auch, daß Literaturverfilmungen immer als *Interpretationen* von Literatur sinnvoll gedacht werden

⁷ Von verschiedenen Löchern oder eher Unbestimmtheitsstellen bzw. Leerstellen wird noch im Kap. 5.2 die Rede sein.

⁸ Wenn Bazin die Geburt und das Wesen des Filmes in eine geschichtliche Zusammenfassung vorstellt, spricht er von Film als siebte Kunst. vgl. Bazin in *von Bagh* 1973, 56.

können, erst dann wird eine erfolgreiche Grenzüberschreitung möglich. Teilweise handelt es sich in dieser Diskussion um die Verfilmungen immer auch um den Film als Kunst allgemein. Die seit den zwanziger Jahren immer noch einigermaßen aktuellen Bestrebungen nach Etablierung des Films als Kunst, nach einem gleichrangigen Status als Kunstform neben den traditionellen Künsten (d.h. Literatur, Theater, Musik, Bildhauen, Malerei) lassen sich immer weniger in den Worten der heutigen Filmtheoretiker hören. Früher versuchte Filmtheorie "eine Grammatik der Sprache des Films" (Balázs 1930, 7; zitiert nach Hickethier 1993, 7) zu schreiben, jetzt ist sie eher an das *Medium* gebunden. (Hickethier 1993, 6 ff.)

Weil die Verfilmungen sehr häufig gerade von den Kreisen der Literaturwissenschaftler beobachtet und kritisiert werden, die getreu den eigenen Traditionen das Original höher bewerten oder genau die Frage des *Werktreuseins* als Hauptproblem verstehen (vgl. McFarlane 1996, 8), hat der ganze Bereich gewissermaßen eine negative, allzu kritische Form gegen den Film gehabt. Dazu formulierte Bazin in den fünfziger Jahren "die Literaturkritik hat aber gegenüber dem Film immer noch eine unkluge vorgefaßte Meinung, die auf einer sehr oberflächlichen Definition seiner Realität beruht" (Bazin 1993, 34). Auf einmal treffen sich die "antiken" wissenschaftlichen Erwartungen und die des normalen, alltäglichen Zuschauers - hier wird aber darauf verzichtet, die eine oder andere dieser zwei Seiten zu bevorzugen. Im Folgenden werden einige Mittel behandelt, die eine gerechte Betrachtung und auch eine Bewertung der Verfilmung, zum Beispiel durch exakte Klassifizierung des filmischen Annäherungstyps, erleichtern. McFarlane (1996, 22) verweist auf die Wichtigkeit dieser "Mittel", wenn er die Nötigkeit der Schilderung des Adaptionstypus begründet. Ihm scheint es wichtig zu sein, daß dem Betrachter klar ist, *was für eine* Adaption angestrebt ist, so daß der Film nicht für etwas verurteilt wird, was er überhaupt nicht sein will oder zu sein versucht (McFarlane 1996, 22).

3.1 Adaption - Transformation

McFarlane (1996, 13) teilt die filmischen Wiedergaben literarischer Originaltexte in zwei Kategorien. Diese grobe Zweiteilung ergibt die oben genannten Möglichkeiten, 1) Transformation, die sich als eine sehr naheliegende, wenn nicht sogar direkte Wiedergabe

des Romans als Film verwirklicht, und 2) Adaption, in der die Elemente des Romans ziemlich verschieden wiedergegeben sind, wenn sie überhaupt zu finden sind. Das Narrative ist, wie schon früher bemerkt, das Element, das für beide Literatur und Film gemeinsam ist. Es ist auch das Hauptelement für beide und McFarlane schildert die ganze Frage von Transformieren oder Adaptieren aufgrund des Narrativen, weil jenes als wichtigstes transformierbares Element gilt. (McFarlane 1996, 12 - 13.) Auf den Dualismus von McFarlanes Termini wird noch später in der Untersuchung eingegangen (vgl. Kap. 3.3).

Helmut Kreuzer (1993, 27) schildert die Literaturverfilmungen in fünf unterschiedlichen Kategorien. Er beginnt von der der Adaption entfernten verwandten *Aneignung von literarischem Rohstoff*. Nach dieser Methode arbeiten die Dramatiker und Regisseure, die schon immer ihre Motive und Stoffe überall suchen. Ob diese Freiheit gerade bei der verfilmten Literatur erfolgt, hängt davon ab, was sie aus dem Rohstoff filmisch machen. Zweitens spricht Kreuzer von der *Illustration d.h. bebilderte Literatur*. Diese Art der Adaption hält sich an den Handlungsvorgang und die Figurenkonstellation der Vorlage und übernimmt den wörtlichen Dialog. (Kreuzer 1993, 27.)

Die dritte Adaptionsart heißt bei Kreuzer *interpretierende Transformation*, "wo nicht nur die Inhaltsebene ins Bild übertragen wird, sondern vielmehr die Form-Inhaltsbeziehung der Vorlage, ihr Zeichen- und Textsystem, ihr Sinn und spezifische Wirkungsweise erfaßt werden und dass im andern Medium, in der anderen Kunstart und der anderen Gattung aus einem anderen Zeichenmaterial ein neues, aber möglichst analoges Werk entsteht." Wichtig ist also, daß der Filmemacher sich eine Interpretation von dem Werkganzen geschaffen hat, den Sinn des Werkganzen erfaßt hat. Das ermöglicht, daß die Kritik dann einen *interpretativen Werkbezug* zu suchen und zu behandeln hat. (Kreuzer 1993, 28 - 29.)

Kreuzer betont, daß es bei Transformation nicht erforderlich ist, zum Beispiel den Dialog wörtlich zu übernehmen. Im Gegenteil, schreibt er, kann zum Beispiel ein wörtliches Erzählerzitat im Off⁹ die Analogie verhindern, wenn übersehen wird, daß es die Kamerahandlung, nicht das Wortzitat ist, die am ehesten die analoge Funktionen erfüllt.

⁹ Ein filmspezifischer Terminus, der die Erzählerstimme und auktorialen Erzähltext hinter den ablaufenden Bildern zusammenfaßt.

”Nicht nur das Was sondern auch das Wie der Darstellung [...] ist zu transformieren.”
(Kreuzer 1993, 28.)

Diese dritte Art der Adaption scheint bei der Betrachtung der Verfilmung **Der Tangospieler** das Sinnvollste zu sein. Die letzten von Kreuzer geschilderten Adaptioneweisen, *Bearbeitung* und *Dokumentation*, sind von weniger Interesse in diesem Zusammenhang. Später wird noch untersucht, wie genau die Ideen über Interpretation des Werkganzen von Kreuzer mit denen des Regisseurs Gräf übereinstimmen.

In der Filmatisationsliteratur gibt es mehrere ähnliche Definitionen der Termini, wo immer dieselben Elemente der Verfilmung zu den entscheidenden Kriterien geworden sind. Dass hier als Oberbegriff der Terminus *Adaption* verwendet wird, basiert auf den Analysen des französischen Klassikers André Bazins, der eine besondere Autorität im Bereich Filmtheorie besitzt und der selbstverständlicherweise gerade von Adaption spricht (Bazin 1993, 32). Auf Adaption trifft die Wahl auch aufgrund der Theorie McFarlanes, weil sie der Interpretation Gräfs am nächsten liegt. Laut Albersmeier (1989, 17) versteht sich die Adaption als Oberbegriff für Transformationen von einem Medium ins andere, für mediale Flexibilität (möglich auch umgekehrt vom Film zum Buch).

Abgesehen von den Termini ist eines entscheidend bei der Betrachtung der Verfilmungen. Bazin vergleicht die Adaption mit einer Übersetzung: ”aus den gleichen Gründen, aus denen eine Wort-für-Wort-Übersetzung untauglich und auch eine zu freie Übersetzung zu verurteilen ist, muß eine gute Adaption das Original in seiner Substanz nach Wort und Geist wiederherstellen können ” (Bazin 1993, 38). Milos Forman vergleicht die Literaturverfilmung auf gleiche Weise mit der Übersetzung. Das wichtigste bei einem guten Drehbuch ist laut Forman, die *Stimmung* und *Gefühle* des Originals möglichst analog wiederzugeben. (Forman 1996, 265 - 266.) Weiter bei der Suche nach Bilanz von Wort und Geist!

3.2 Literatur vs. Film - Text vs. Text

Ist die strenge Unterscheidung zwischen Literatur und Film überhaupt nötig? In der postmodernen Welt der Intertextualität, wo man überall Verhältnisse zwischen den Texten und der Welt mitreflektieren muss (vgl. Parry 1995, 19), wäre es vielleicht möglich, von gleichwertigen Texten zu sprechen, anstatt einen ständigen Streit zwischen den zwei Kunstarten weiterzuführen. Der Film verbindet das Dramatische und das Epische auf einer Art und Weise, die die antiken Gattungstheorien (vgl. aristotelische Poetik) wirklich urantik macht. Trotzdem schliesst die Literatur zu Verfilmungen hauptsächlich die Möglichkeit einer intertextualischen Interpretierung aus. Jedoch sind aber kleine Schritte in die Richtung zu sehen, zum Beispiel wenn Hickethier die von dem Nouvelle Vague benutzten Filmtechniken darstellt (vgl. Kap. 4.3.3.) oder wenn McFarlane Christoph Orr zitiert. Orr sieht das Original als eine Quelle und spricht anstatt von Werktreueheit an der Quelle von Wahl der Quelle und wie die Annäherung gerade dieser Quelle der Ideologie des Films dient (Orr 1984, 72; zitiert nach McFarlane 1996, 10). Orr (ibid) versteht die Quelle als ein Element der Intertextualität des Films. Auch der deutsche Fernseh- und Filmtheoretiker Knut Hickethier verfolgt einigermaßen ähnliche Ideen (vgl. Hickethier 1993). Der tschechische Regisseur Milos Forman ist einer, der diese Ideen in der Praxis überprüft. Er meint, dass der Geist des Romans zu erhalten ist, auch wenn der Roman nur als eine Quelle für ein neues Kunstwerk dient (Forman 1996, 266).

Laut Albersmeier (1989, 15) sind in der internationalen Filmgeschichte die Hälfte der Aufführungen Verfilmungen und McFarlane (1996, 8) fügt hinzu, daß drei Viertel der verschiedenen Filmpreise Literaturverfilmungen zuerkannt werden - somit handelt es sich bei den Verfilmungen literarischer Originaltexte nicht um einen Sonderfall, sondern um das Alltägliche in der Filmwirtschaft. Natürlich bleibt der ursprüngliche Verfasser oft im Schatten, wenn behauptet wird, sein Name sei nicht wertvoll genug auf dem Markt. Ökonomisch betrachtet bieten ja die Klassiker und Best-Seller bestes Material für die Filmindustrie, die sicherlich das Interesse des Publikums erwecken oder als geprüfte, schon verkaufte Titel gelten (ibid). Bekannt für Profis ist auch, daß eine Verfilmung immer auf den Verkauf des literarischen Originals erhöhend wirkt (Bazin 1993, 36 - 37). McFarlane (1996, 7) meint aber auch, daß ein hochbewertender Respekt hinter einer Verfilmung stecken kann.

Auch Bazin (1993, 36 - 37) sieht es als eine Achtung der Literatur; der Filmemacher hat bei einer werkgetreuen Adaption alles zu gewinnen. Alle sehen aber die Hochachtung nicht nur positiv. Forman spricht von einer "falschen Hochachtung", die eine wirkliche Interpretation verhindern kann und auch grosse Klassiker nur als bebilderte Literatur auf der Leinwand zeigt (Forman 1996, 265 - 266).

Bazin schreibt in seinem Artikel *Für ein "unreines" Kino - Plädoyer für die Adaption* von der wechselseitigen Beeinflussung der Künste. Wie schon früher erwähnt, ist die Anleihe zwischen den Künsten ein normaler Vorgang, und Bazin findet einen Grund, warum gerade die Anleihen in Filmen so sehr auffallen. Als siebte - und jüngste - Kunst hat sie viel nachzuholen, so "wie die Erziehung eines Kindes sich orientiert an der Nachahmung der Erwachsenen, die es umgeben, ist die Entwicklung des Films notwendigerweise in Anlehnung an das Beispiel der traditionellen Künste verlaufen" . (Bazin 1993, 33 - 34.)

Die Balance der Entlehnung wird aber in der heutigen Welt immer wahrscheinlicher. Die Schriftsteller kennen auch die nicht mehr so jungen Filmtradition und deren Ausführungsweisen. Es ist möglich, der Einwirkung von dem filmischen Vorkommen in der modernen¹⁰ Literatur nachzuspüren, das vor allem, "weil der Romanschriftsteller heute Erzähltechniken benutzt, sich eine Auswertung von Fakten angeeignet hat, deren Affinität zu den Ausdrucksmitteln des Films offensichtlich ist" (Bazin 1993, 35). Bazin entwirft sogar die Idee von *einem besonders weitschweifigen Drehbuchautoren* (ibid, 32), wenn er die Ähnlichkeiten zwischen den zwei Media nachprüfen will. Ein Bild von der Wechselseitigkeit gibt der Terminus *ultra-kinematographischer Romanstil* - ein Stil, der die avantgardistischen Filmemacher inspiriert hat (ibid, 35). Für den Filmemacher ist das aber nicht gerade das Traummaterial, das seinem Revier zu nahe kommt, und wie bei Dramenverfilmungen - Bazin nennt Drama einen falschen Freund - ist die Gefahr des Mißfallens sehr groß, wenn trügerische Ähnlichkeiten entstehen (ibid, 33).

¹⁰ In diesem Zusammenhang ist es möglich, gerade von modernen Literatur zu sprechen, weil Bazin seine Theorien aufgrund der in fünfziger Jahren noch beherrschenden modernen Literaturtraditionen entwickelt hat (vgl. auch Kotkavirta/ Sironen (Hg.), 1986: *Moderni/postmoderni*, 24). Bazin behandelt hier Schriftsteller wie Hemingway und Joyce.

Bevor die Betrachtung sich in die Filmatisation vertieft, ist es wertvoll, noch ein paar Worte von Bazin zu betrachten. Er betont, daß der Roman zweifellos seine eigenen Mittel hat, sein Material ist die Sprache, nicht das Bild, und seine auf den einzelnen Leser vertrauende Wirkung ist nicht dieselbe wie die des Filmes auf die Masse. Gerade die Unterschiede in ästhetischen Strukturen machen die Bemühungen um möglichst vollkommene Entsprechung noch schwieriger. (Bazin 1993, 38.) Der Film muss eine konzentrierte, verstärkte Version sein, so dass man beim Zuschauen auf einmal alles versteht, was man beim Lesen in kleineren Portionen geniessen und nachdenken - und wieder mal lesen kann (Forman 1996, 265). Zugleich soll man nicht vergessen, dass die Verfilmungen sich gegenüber dem literarischen Werk wiedergebend und interpretierend verhalten und dass in jeder Verfilmung sich Standpunkte und Anschauungen über das benutzte Werk und über die jeweilige Gegenwart des Interpretierenden artikulieren (Gast 1993, 14). Im Folgenden werden die Möglichkeiten der zwei Media betrachtet und verglichen.

3.3 Dialektik der Adaption

Bestimmte Grundeinheiten geben dem Roman seinen Charakter, was dann der Filmemacher in dem Maße, wie es ihm nötig und möglich scheint, wiedergibt. Die Zeit und der Raum sind ein Teil davon, auf der anderen Seite ist das Wesen des Romans entscheidend, nämlich ob er ein Werk des Seins oder des Tuns ist.

Estermann (1965, 39) sieht die Zeit und den Raum als "die grundsätzlichen Kategorien, an denen sich die Scheidung Literatur vs. Film (und der Vorgang der Übertragung) darstellen liessen - ihnen schließen sich die praktischen Bereiche der Gestaltung an". Die raumzeitlichen Zusammenhänge sieht er als eigentümliche Kunstmöglichkeiten, aber auch als Ursachen für das Mißlingen. Estermann kann hier einen der "alten guten Kritiker" repräsentieren mit seinen Urteilen wie "mit der Verfilmung ist eine strukturelle Veränderung der Vorlage gegeben, die oft genug einer Verschlechterung gleichkommt". Durchdringung der Raum- und Zeitelemente führt in jedem Fall zu unbestreitbarer Umschichtung, darauf bewirken erzählerische Eigentümlichkeiten wie Breite der Schilderung, Querverbindungen und epischer Atem - oder vielmehr wie sie geleugnet oder abgeschnitten werden. An deren Stelle werden einige wenige "wichtige" Hauptmomente gestreift und aneinanderkettet.

Dieser kleine Teil der epischen Vorlage wird in filmisch-rhythmischer Straffung dargeboten. Das, was Estermann für die Möglichkeit des Filmes hält, ist *wie* der Gehalt des epischen Werkes aus allen Einzelheiten sowie aus den großen Formulierungen zustande kommt. Besonders deutlich verwirklicht sieht Estermann das an solchen Verfilmungen, die möglichst viel vom originalen Gehalt übernehmen wollen. (Estermann 1965, 397 - 399.) Problematisch bleibt uns, was eigentlich *möglichst viel* ist und wieweit es letztendlich bei Verfilmung hilft. Weiter hilft uns McFarlane.

McFarlane spricht mit den Termini Barthes (vgl. Kap. 2.2) von 1) den distributiven und 2) den integrationalen Möglichkeiten der Adaption, wo unter 1) die horizontale, eigentliche Handlung (*functions proper*), also das Tun kategorisiert ist, und unter 2) die vertikalen, integrationalen Zeichen (*Indizien* von Barthes), alles was mit dem Sein zusammenhängt, sich befindet. 1) bringt die Geschichte weiter mit allen Ereignissen und Vorfällen. Die Zeichen 2) geben psychologische Information und Daten zu den Charakteren, notieren die Atmosphäre und repräsentieren den Ort der Handlung. 2) wird insoweit *vertikal* verstanden, dass diese integrativen Zeichen als ihre wichtigste Aufgabe die herrschenden Verhältnisse darstellen im Gegenteil zu den unter 1) verstandenen, die Ereignisse weiterführenden Funktionen, die in nachfolgender Betrachtung noch in "kleine" und "große" nach dem Gewicht des Ereignisses geteilt werden. (McFarlane 1996, 13-14.)

Die distributiven Funktionen teilt McFarlane in zwei Unterkategorien, in die A) kardinalen Funktionen und in die B) Katalysatoren. Unter kardinalen Funktionen werden die Höhepunkte der Geschichte verstanden, die Barthes *risky moments* nennt. Diese sind grundsätzliche Elemente, die der Filmemacher unbedingt wiedergeben muß, wenn er nach einer werkidentischen Verfilmung strebt. Die Katalysatoren sind die kleinen Ereignisse, die den kardinalen Funktionen eine bestimmte Realität einimpfen. Die Hauptaspekte der Geschichte sowie die alltäglichen nonverbalen Aktionen sind immer direkt wiederzugeben. (McFarlane 1996, 14.) Allzu klar und eindeutig darf aber der Dualismus nicht gesehen werden, so Barthes (1984, 96): die kardinalen Funktionen und Katalysatoren können auch gleichzeitig "gegenteilige" Aufgaben erhalten.

Verglichen mit den Termini, die wir früher von Barthes bekommen haben, gibt McFarlane dem Autor mehr Freiheit - mag das die künstlerische Freiheit sein? Barthes betont, dass sowohl die Haupt- als auch Nebenereignisse wichtig für die *story*- und *discourse* -Ebenen sind und dass die nicht ohne Einwirkung weggelassen werden können. In der Verfilmung von **Tangospieler** bedeckt die künstlerische Freiheit auf der *story* - Ebene einigermaßen überraschend weit die Lücken des Romans.

Auch die integrationalen Funktionen werden in zwei Unterkategorien geteilt: A) *indices proper* d.h. reine Zeichen wie die Charaktere und die Atmosphäre und B) *Informanten*, die Daten mit unmittelbaren Signifikanz sind wie Name, Alter, Profession. McFarlane nennt die Informanten "erste kleine Schritte auf die Richtung Mimesis" und schreibt weiter, dass "sich der ganze mimetische Prozess stark auf reine Zeichen stützt". (McFarlane 1996, 14.)

Der Filmemacher trifft natürlich immer seine eigene Wahl, wie weit er die im Prinzip direkt wiedergebbaren Informationen sowie die etwas vageren Einheiten des Originals adaptiert. Beispielsweise Visconti änderte den Beruf der Hauptfigur in seiner Verfilmung über Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig*, ein Komponist, den man *hören* kann, war für den Film dynamischer als ein schweigender Schriftsteller.

3.4 Mimesis und Diegesis

Auch wenn hier kein Bedarf ist, die ganze Betrachtung von der Antike her zu beginnen, sind die zwei von Aristoteles formulierten Grundbegriffe, Mimesis und Diegesis, immer noch wert betrachtet zu werden. Das Mimetische und Diegetische sind Grund für alle Narrativen, und werden als das Gemeinsame und das Unterschiedliche in verschiedenen Texten behandelt. David Bordwell formuliert es so, das die Narration zwei Möglichkeiten umfasst, nämlich mimetische und diegetische (Bordwell 1985, 3ff.; zitiert nach Hickethier 1993, 111).

Mimesis ist das Zeigen des Geschehens in einer dramatischen Handlung. Die Handlung wird als Nachahmung oder Imitation (gr. 'mimesis') verstanden, in der der Autor durch die

Figuren spricht. Diegesis ist das Erzählen einer Handlung durch einen Erzähler. Dabei ist immer deutlich, dass der Erzähler selbst spricht und er nicht den Eindruck erwecken will, dass die Figuren sprechen. (Bordwell 1985, 3 ff; zitiert nach Hickethier 1993, 111.)

Mit dem Mimetischen sind Drama und Theater gemeint und mit dem Diegetischen das Erzählen im engeren Sinne. Erzählen bedeutet, dass "ein Geschehen nicht vor Augen des Betrachters gezeigt wird, sondern durch die Worte des Erzählers in der Vorstellung der Zuhörenden entsteht" (Hickethier 1993, 111). Die Besonderheit des audiovisuellen Mediums Film ist mimetische und diegetische Narration zu verbinden. "Sie erzählen, indem sie zeigen, und sie erzählen durch Sprechen über etwas, was sie nicht zeigen." (ibid) Durch diese Eigenart ist die Möglichkeit von ästhetischen Überschüssen in beiden Richtungen gegeben. Im Präsentativen sind "sinnliche" Momente enthalten, welche als visuelle und akustische Reize sich nur im Schauen und Hören erfüllen, ohne erzählerische Funktion zu gewinnen. Umgekehrt kann also durch Erzählen vermittelt werden, was nicht zeigbar und hörbar ist. (Hickethier 1993, 111.)

Das mimetische und diegetische Erzählen und die von ihnen gebotene Möglichkeit, unterschiedlich in den verschiedenen Medien zu erzählen, ist eine der Stellen, denen ich in der Analyse besondere Aufmerksamkeit schenken werde.

4. VON DEN FILMISCHEN MÖGLICHKEITEN, DAS NARRATIVE WIEDERZUGEBEN

Eine nähere Betrachtung des Films wie auch der Vergleich zwischen dem Narrativen im Roman und Film bedarf noch weiterer Grundkenntnisse der filmischen Aufführungsweisen. Ich stelle hier solche Grundtricks vor, an die der Zuschauer gewöhnt ist und die er als normale Bestandteile der Vorführung hält, die er teilweise sogar erwartet und die dadurch gleichzeitig auch als Zeichen bestimmter Handlungen dienen. Im Analyseteil meiner Arbeit werde ich genauer untersuchen, wie der Regisseur Gräf das alles in seinem Erzählen benutzt. Als Grundlage für eine Schilderung des filmischen Erzählens dient Knut Hickethiers Darstellung unter dem Titel "Film - und Fernseheanalyse" (1993). Wie die

grundlegenden Spezialitäten der Filmtechnik die Ähnlichkeit und der Unterschied zwischen der literarischen Vorlage und der Verfilmung ausdrücken, erklärt Hickethier ausführlich.

Die Geschichte eines Films geht nicht nur im Gezeigten auf, sondern umfasst auch Nichtgezeigtes. Im Film ermöglichen dies Schnitt und Montage als diejenigen Vorgänge, welche das Ausserfilmische verkürzen und in Einstellungsfolgen komprimieren. Schnitt und Montage zeigen wechselnde Ansichten eines Geschehens, die der Zuschauer dann seinerseits zu einer Einheit verbindet. Es sind zwei Kennzeichen, die das audiovisuelle Erzählen grundlegend bestimmen: 1) Das Prinzip des Wechsels als Schnitt und 2) Das Prinzip der Kohärenz als Montage-Technik im Sinne einer Bilderfolge. (Hickethier 1993, 117.)

Kohärenz liegt vor, wenn die Bilderfolge als Text verstanden wird, dass heisst sie zeichnet das mit den Bildern Erzählte als filmischen Text aus. Diese Textualität kann auf unterschiedliche Weise erzielt werden, wie zum Beispiel durch einstellungsinterne Verweise, die Einstellungen miteinander in Beziehung setzen; durch einstellungsübergreifende Elemente, wie zum Beispiel Musik, und durch den erkennbaren Sinnzusammenhang, eine vom Zuschauer im Gezeigten erkannte Geschichte, eine Erzählform, ein Thema. Hiermit bekommen wir eine Definition zum Erzählen, dessen Aufgabe es ist: "eine *sinnhafte, phantasiegeleitete Organisation von Ausschnitten des Geschehens* herzustellen und damit Sinn zu stiften, *Anfang* und *Ende* eines Geschehens zu bestimmen und dabei im Anfang immer auch schon das Ende mitzubedenken." (Hickethier 1993, 118.)

Hickethier unterscheidet drei Ebenen, mit denen man die Geschichte in filmischer Form genauer untersuchen kann. Die *Dramaturgie* des Films bezieht sich auf die Handlung, das Geschehen vor der Kamera. Das *Erzählen* hat mit einem Erzähler, der Erzählperspektive, dem Standpunkt und der Kameraästhetik zu tun. Die *Montage* oder der Schnitt bezieht sich auf die filmische Aneinanderfügung von Erzählteilen und von Einstellungen, in denen der Film sein Geschehen noch einmal neu organisiert. (Hickethier 1993, 118-119.) Im Folgenden dient diese Dreiteilung von Hickethier als Grundlage, um die für den Regisseur offenen Möglichkeiten näher zu betrachten.

4.1 Dramaturgie

Die Filmhandlung lässt sich als dramatisches Geschehen fassen: Figuren treten auf einem begrenzten Spielfeld auf, auf dem sie miteinander handeln. Diese dramatische Interaktion ist durch einen Konflikt und dessen Lösung geprägt. Eine Struktur des Dramatischen bieten die Szenen. Die Einteilung in Szenen wie auch zum Beispiel der Wechsel der Handlungsorte gehen von der Wahrnehmungslogik aus, dass die Lokalität mit der vergangenen Zeit übereinstimmen muss. Die Handlung, oder *story*, stellt sich als eine Kette von Ausschnitten dar, die wesentliche Momente des Geschehens zeigen. Hickethier nennt diese den Zuschauer servierte verdichtete Form des Geschehens eine *Essenz*. "Weil dieses Prinzip der Komprimierung in der Filmpraxis zur Regel und damit zur Konvention geworden ist, bedeutet dies umgekehrt, dass vom Zuschauer alles, was gezeigt wird, in der Regel auch für den Konflikt und dessen Lösung für wichtig gehalten wird." (Hickethier 1993, 119.)

4.1.1 Geschlossene und offene Form

Das traditionelle Modell von Dramaturgie leitet sich von der antiken Dramentheorie her, man könnte es als eine Dramaturgie der geschlossenen Form verstehen. Sie zielt auf eine im wesentlichen emotional bedingte Wirkung beim Zuschauer ab, setzt auf Einfühlung durch den Zuschauer. Sie setzt auf Dominanz des Aufbaus von dramatischen Texten und Filmen, der Tektonik in der Handlungskonstruktion, der Figurenkonstellationen. Sie liebt symmetrische Anlagen, das Zurückführen eines Geschehens zu seinem Ausgangspunkt, eine Ähnlichkeit oder gar Wiederholung von Anfangs- und Endbildern. Eine Dramaturgie, die diesem Modell folgt, ist als Regelwerk der normativen Ästhetiken zu beschreiben. Als Gegenbegriff steht die offene Form, die sich als Negation zur Geschlossenheit definiert. Mit Offenheit ist eine Unabgeschlossenheit und Ungelöstheit gemeint, was die Bauform eines Stückes, die Abrundung einer Figurenkonstellation und dem Sinn betrifft. Die offene Konstruktionen haben einen Tendenz, nicht symmetrisch zu sein, ohne Rundungen; stattdessen gibt es eine progressive Struktur und es werden häufig episodische Abfolgen, oft auch a-chronologische Folgen gewählt. (Hickethier 1993, 120.)

4.1.2 Anfang und Ende

Anfang und *Ende* sind solche sinnstiftenden Elemente, auf denen die Geschehensstruktur basiert. Der Anfang als Exposition der Figuren und der Situation führt den Zuschauer an die Geschichte heran, macht ihm vertraut mit den Figuren, einer Situation und einem Konflikt. Der Anfang enthält die Vorgeschichte, hier wird das Wissen vermittelt, das notwendig ist, um die Figuren in ihrer Situation zu verstehen, um die Konstellationen zwischen ihnen zu begreifen, all das, was der Zuschauer wissen muss, um dem Geschehen, das dann stattfindet, folgen zu können. In dem Anfang muss der Grundstein für die folgende Darstellung gelegt werden, der den Zuschauer fasziniert. Zu nennen ist noch, dass die Vermittlung der Vorgeschichte auch später erfolgen kann, dann wird von einer nachgereichten Exposition gesprochen. Diese trifft man häufig in neueren Filmen, wo man den Betrachter schnell in das Geschehen hineinzieht. (Hickethier 1993, 121 - 122.)

Normalerweise folgt nach der Exposition die Vorbereitung des Konflikts. Häufig enthält der Handlungsverlauf auch spannungssteigernde Verzögerungen, die den absehbaren Fall oder das glückliche Ende hinauszögern. Eine Geschichte muss Eigenschaften besitzen, die sie für einen dramaturgischen Aufbau prädestiniert. Der Konflikt wird in der Auseinandersetzung zu einem Höhepunkt getrieben, auf dem sich die Kontrahenten begegnen und schliesslich einer Lösung zugeführt werden, so dass die Geschichte zu einem Schluss kommt. Ein Ende muss nicht unbedingt tragisch oder glücklich sein. Entscheidend dabei ist, wie und womit der Zuschauer entlassen wird. Die dramatische Fallhöhe in der Geschichte wird häufig mit der Macht der emotionalen Anspannung verbunden, von der eine als kathartisch empfundene Wirkung im Zuschauer angenommen wird. (Hickethier 1993, 122.)

Unterschiedlich ist die Wirkung der geschlossenen und offenen Formen: geschlossene Form schliesst den Film gegenüber dem Zuschauer ab, die offene Form verlangt ihm eine weitere Beschäftigung mit dem ungelöst gebliebenen Problem ab. (Hickethier 1993, 122-123.)

4.1.3 Figurenkonstellationen

Laut Hickethier lohnt es sich, von Figuren anstatt von Personen oder von Charakteren zu sprechen, weil der Begriff Figur deutlich macht, dass es sich um Geschöpfe eines Autors bzw. Regisseurs handelt. Die aus den Figuren eines Films gebildete *Figurenkonstellation* gibt dem Regisseur ein Tableau verschiedener Verhaltensdimensionen, damit er die Konflikte in der Geschichte verkörpern kann. "Unterscheidbar sind äussere Konflikte in der Interaktion zwischen den Figuren und innere Konflikte einer Figur mit sich selbst." (Hickethier 1993, 123.) Auch die Involvierungsintensität der einzelnen Figuren ist zu beobachten: erscheinen sie als aktiv Handelnde oder sind sie passiv. Zumeist ist die Art und Weise des Eingreifens oder Erduldens nicht statisch - wie auch die Figurenkonstellation als Ganzes "nicht statisch ist, sondern verändert sich dynamisch im Laufe des Films" (ibid, 123). Wie auf dem Niveau des Ganzen so auch bei einzelnen Figuren lassen sich Entwicklungsprozesse formulieren, z.B. Emanzipation des Helden aus Zwangsverhältnissen, in dem er aktiv wird und sich selbst befreit. (ibid, 125.)

Es gibt verschiedene symmetrische und typologische Konstellationen. Eine Prägungsart der Figuren wird durch die Zahl der Protagonisten, mit der auch ein Aktionsgefüge abgesteckt wird, definiert. Weil es sich hier keineswegs um einen Beziehungskonflikt zwischen zwei Personen, eine Liebes- oder Trennungsgeschichte handelt, verzichte ich auf diese Kategorie sowie auch auf die der Dreiecksgeschichte und auf den Vier-Personen-Konflikt. Relevant bleibt die Geschichte des einzelnen Helden, der sich zu bewähren hat im Kampf mit der Umwelt, den anderen - dem Einzelnen oder der Masse - oder mit sich selbst. In dessen Auseinandersetzung sind die anderen Figuren nur Stichwortgeber und Auslöser für neue Konstellationen. Eine beliebte Möglichkeit bietet das Ein-Personen-Stück, in dem in der Form des inneren Monologs aus einer spezifischen Sicht ein Leben resümiert oder Bilanz gezogen wird. (Hickethier 1993, 124 - 125.)

4.2 Erzählstrategien

Die erzähltheoretischen Überlegungen gehen davon aus, dass der Zuschauer ein Geschehen immer durch das Kameraauge erzählt bekommt. Die Perspektive der Kamera ist ähnlich der Perspektive eines Sprechers: auf die gleiche Weise wie in der Artikulation eines Sprechers die Situation, seine Position und sein Standpunkt mit eingehen, formuliert die Kameraperspektive das Erzählkonzept. Es ist zugleich ein Konzept des Beobachtens. Der Erzählstandpunkt - der *point of view* - gehört dazu und ist in jeder filmischen Einstellung implizit, denn das allgemeine Erzählerprinzip der Kamera beinhaltet umgekehrt auch, dass sie einen Blick darstellt, der einen Blickenden voraussetzt. (Hickethier 1993, 125.)

4.2.1 point of view

Wenn man den filmischen Erzählstandpunkt und die Erzählhaltung beobachtet, trifft man eine ähnliche Teilung der Perspektive wie in den literarischen Texten. So gibt es einen dem allwissenden Erzähler sehr nahekommenden *auktorialen Erzähler*, der mithilfe der Aussenperspektive distanziert, das zu Erzählende selbst anordnend alles berichtet. Die Innenperspektive gehört auch zu den Möglichkeiten des *auktorialen Erzählers*, wird aber häufiger durch den Off-Sprecher und durch Einschübe einzelner Einstellungen wahrgenommen, während die Aussenperspektive stärker von der erzählenden Kamera und dem Schnitt wahrgenommen wird. Ein Wissen um die Gesamtheit der Geschichte ist in der Blickfolge enthalten und mit diesem Wissen entwickelt der Erzähler seine Strategien. Die Wechsel der Erzählposition und der Ansichten bedeuten, dass "das Erzählen in die Kamerahaltung und über sie in den Ablauf des Geschehens integriert ist". (Hickethier 1993, 126.)

Der *Ich-Erzähler* kann im Film durch eine *subjektive Kamera* dargestellt werden. Wie in der Literatur, so handelt es sich auch im Film um eine begrenztere Perspektive, weil der Erzähler an dem Geschehen beteiligt ist. Subjektivität färbt die Ich-Erzählung, weil wenn auch die Aussenperspektive auf das durch eine Figur Erlebte beschränkt ist, so beschränkt sich die Innenperspektive nur auf die der Figur, die die Rolle des Erzählers übernommen hat, zugleich aber selbst in das Geschehen involviert ist. Wie das Wissen des Ich-Erzählers,

so sind auch die Möglichkeiten des Films begrenzt. Die Kamera muss dem Zuschauer durch Abweichungen von der gewohnten Form des Kamerablicks deutlich machen, dass der Blick der einer direkt am Geschehen beteiligten Figur ist. *Die subjektive Kamera* verzichtet auf alle technischen Mittel der Ruhigstellung des Blicks, sie wird auf der Schulter getragen und leistet sich Verwacklungen. Als ein zusätzliches Mittel ist oft die Off-Stimme benutzt, die die Subjektivität des Blicks durch einen Ich-Kommentar stärkt. Auch Kombinationen zwischen objektivierender und subjektiver Erzählhaltung auf den Ebenen des Kamerablicks und der Off-Stimme sind möglich. (Hickethier 1993, 126 - 127.)

Wie oben deutlich geworden ist, sind die Trennlinien zwischen auktorialem und subjektivem Erzählen im Film nicht scharf zu ziehen. Als eine dritte Erzählmöglichkeit dient *die Position der identifikatorischen Nähe*, die als eine weitere, die erzählerische Potenz des Films steigernde Vermischung gilt. Diese partielle Rücknahme der auktoriale Position funktioniert spannungssteigernd, wenn er dem Zuschauer das Gefühl vermittelt, er sei selbst in ein Geschehen involviert. Wenn die Kamera sich wie der Blick einer der Figuren bewegt, erzeugt sie diesen Eindruck. Die Kamera bewahrt die identifikatorische Nähe zu der Figur auch, nachdem sie in eine auktoriale Position zurückkehrt. (Hickethier 1993, 127 - 128.)

4.2.2 Spiele mit der Zeit

Ein wichtiger Teil des Erzählens ist die *Zeit*. Im Alltag nehmen wir *Zeit* linear auf dem Zeitpfeil angeordnet, vorwärts gerichtet wahr. Der Film könnte allerdings auch rückwärts laufen, benutzt aber diese Möglichkeit nur selten. Den audiovisuellen Medien ist eine präsentische Grundform eigen, die sie von dem rein sprachlichen Erzählen unterscheidet. Die Gegenwart der Wahrnehmung durch den Zuschauer ist auch Gegenwart der Figuren. Das heisst, dass *die Erzählzeit* und *die erzählte Zeit* des Öfteren identisch sind. Diese realistische Darstellung der *Zeit* kann durch Beschleunigung oder Verlangsamung verändert werden, diese Formen werden aber wegen ihrer reduzierenden Wirkung auf das Realistische nur in Ausnahmesituationen eingesetzt. Mit Beschleunigung erweckt man leicht den Eindruck des Komischen, mit Verlangsamungen wird die *Zeit* angehalten, z.B. als Ausdruck einer veränderten psychischen Situation der Filmfiguren wie in Situationen der Angst, des Erschreckens oder des Todes. (Hickethier 1993, 128 - 129.)

Weil die vorne erwähnten Methoden der Zeitveränderung oft zu stark oder anders ungeeignet erscheinen, werden *Zeitraffung* und *Zeitdehnung* auf andere Weise vermittelt. Die Raffung der erzählten Zeit geschieht durch Auslassung der für nicht relevant gehaltenen Teile des Geschehens. Es bedarf erzählerischer Plausibilität im Kontext oder einer Brücke über die Auslassung. Der Autorenfilm vertraut aber oft alleine auf das inhaltliche Mitgehen des Betrachters und verzichtet auf verbindende Einstellungen, er pflegt nur ein elliptisches Erzählen. (Hickethier 1993, 129 - 130.)

Die Zeitraffungen mit oder ohne Überbrückung gehören jedoch zu dem filmischen Erzählen. Sie bilden die wesentliche Komprimierung des zu Erzählenden und der Konzentration der Darstellung. Der zu erzählende Zeitraum ist in der Regel grösser als die Erzähldauer einer Filmhandlung. Die Zeitdehnung dagegen ist seltener zu finden. Sie befindet sich am häufigsten in ähnlichen psychischen Extremsituationen wie auch die Verlangsamung. Die Dehnung dient z.B. dazu, dass eine Bewegung bis zum Stillstand verlangsamt wird, so dass in dieser Zeit auf der Ebene des Tons ein psychischer Zustand eines Augenblicks vermittelt werden kann, dessen Darstellung aber länger als einen Augenblick dauert. (Hickethier 1993, 130 - 131.)

4.2.3 Vorgreifen und Rückwenden

Mit Zeit spielt der Regisseur eigentlich den ganzen Film hindurch. Wesentliche Formen der Zeitveränderungen sind die Formen der Rückwendung, des Vorgreifens und der Gleichzeitigkeit paralleler Handlungen (die letztgenannte wird hier nicht behandelt, da sie für einen Film mit nur einem Protagonisten nicht relevant ist) (Hickethier 1993, 131).

Ein im Film besonders wichtiges Mittel des Erzählens ist die *Rückwendung* bzw. *Rückblende*. Das heisst, dass Ereignisse, die vor der erzählten Gegenwart liegen, auf verschiedene Weise in die aktuelle Gegenwart eingebracht werden. Dies können sowohl die Figuren wie auch der Erzähler tun. Der wohl einfachste Weg ist das verbale Erzählen, womit die Gegenwart angereichert und handlungsrelevantes Wissen eingebracht wird; dies kommt häufig in Expositionen vor. Wenn vorzeitige Ereignisse visuell eingebracht werden,

spricht man von *Rückblende* (*Blende*, weil sie anstatt eines Schnitts ein besseres und länger sichtbares Zeichen des *Wechsels der zeitlichen Erzählebenen* für den Zuschauer bis in die sechziger Jahre signalisierte). (Hickethier 1993, 131.)

In heutigen Filmen benutzt man anstatt einer gemeinsamen Code-Sprache verschiedene Mittel, um den Zuschauern den Zeitsprung deutlich zu machen. Beispielsweise erinnert sich der jeweilige Protagonist an etwas wegen einer Stimme (z.B. Telefonschritten), die dann auch als Brücke die verschiedenen Zeiten zusammenhält. Oder es sind Erinnerungen, erlebt in dem gleichen Handlungsort, wo der Protagonist sich auch in der Gegenwart befindet, markiert dann mit Zeichen, die die inzwischen vergangene Zeit sichtbar machen. (Hickethier 1993, 132.) Ein heutzutage häufig benutztes Mittel ist eine leichte farbliche Tönung der traumhaften Vergangenheit, oder eine nach dokumentarischer Wirkung strebende Einsetzung der Vergangenheit in Schwarzweiss¹¹. Noch eine breit genutzte Möglichkeit zum Zeitwechsel bietet die Vergegenwärtigung des Geschehens, bei der der Film den Zuschauer in eine vergangene Zeit hineinversetzt (Genre: der Historienfilm). (Hickethier 1993, 133.)

Was die *Vorgriffe* betrifft, sind sie relativ selten. Es ist denkbar, dass aus der Gegenwart der Filmhandlung in eine zukünftige Situation gesprungen wird, und zwar mithilfe ähnlicher Mittel wie die, mit denen der Sprung rückwärts gemacht wurde. Aber diese Möglichkeit, etwas Irreales oder zumindest Spekulatives in der Zukunft zu beleuchten, wird nicht so oft benutzt wie die des Sich-erinnerns. Vorgriff hat oft den Charakter eines Traumes oder einer Vision, und ist besonders beliebt in einem bestimmten Filmgenre: Science Fiction. (Hickethier 1993, 133 - 134.)

¹¹ Pirjo Honkasalo spielt in ihrem Film "Tulennieliä" (1998) mit Farbe und Schwarzweiss bzw. Vergangenheit und Gegenwart: als "wirklich" tragen hier die Erinnerungen oder die Vergangenheit Farbe, und die graue Gegenwart wird in Schwarzweiss gezeigt.

4.3 Montage und Schnitt

Montage und Schnitt gehören seit den zwanziger Jahren zu den filmspezifischen Mitteln. Besonders die Werke von Eisenstein, vor allem "Panzerkreuzer Potemkin" (1925), haben die Bedeutung des Schnitts hervorgebracht. Beller (1993; zitiert nach Hickethier 1993, 139) gibt exakte Definitionen der beiden: "Meint der Schnitt ('cut') die Begrenzung einer Einstellung, indem ganz konkret der belichtete Film geschnitten und damit die Länge einer Einstellung festgelegt wird, verbindet die Montage verschiedene Einstellungen miteinander, indem die Schnittstellen der Einstellungen zusammengeklebt werden." Der Schnitt ist also das zentrale Merkmal für die filmische Narration während die Montage als eine produktive Form der zeitlichen Gestaltung filmischer Abläufe das Kernstück der filmischen Narration bildet. (Hickethier 1993, 139 - 140.)

4.3.1 Feinheiten der Montage

Die Montage ist eine verbindende Kraft, deren Gebrauch völlig von den künstlerischen Ideen des Regisseurs abhängig ist, die aber keinen Gesetzen der Realität unterliegt. Sie kann unterschiedliche Ansichten eines Objektes aber auch Ansichten verschiedener Objekte miteinander verbinden und dadurch im Zuschauer Bedeutungen hervorrufen, die im tatsächlich Abgebildeten keine Entsprechung haben. Den Zusammenhang zwischen den nacheinander gezeigten Einstellungen bildet der Zuschauer in seinem Bewusstsein. Um Bedeutungen zu verursachen, müssen die montierten Aufnahmen etwas miteinander zu tun haben - das Inbeziehungsetzen ist der eigentliche Erzählvorgang, durch den eine neue (filmische) Realität erzeugt wird. (Hickethier 1993, 140.)

Die produktive, organisierende Kraft der Montage ist nicht nur wichtig auf der Ebene der Einstellungen, der kleinsten Einheiten, sondern auch für grössere Einheiten im Film. Hickethier spricht hier von der *Sequenz*, die als *Einheit im Geschehen* verstanden wird, die sich deutlich von anderen abhebt. (Hickethier 1993, 141.) Auch ein erkennbarer *Handlungszusammenhang* hilft, eine Sequenz zu bestimmen, womit die Kontinuität der Handlung soweit gemeint ist, dass mindestens eine agierende Figur bleibt, aber Handlungszeit oder -

ort müssen nicht unbedingt gleichbleiben. Das Bestimmen der Sequenzen hilft, Strukturen zu erkennen, die das gesamte Werk gliedern. (Hickethier 1993, 142.)

4.3.2 Der Schnitt als Teil der Montage

Die Montageformen, die als historisch, aber gleichwohl heute wirksame beschrieben werden können, haben sich oft zur Konventionen entwickelt. Zum Beispiel der *unsichtbare Schnitt* gehört zu solchen Mitteln, welche heute selbstverständlich und als dem Film naturhaft zugehörig erscheinen. Er ist sowohl den Machern als auch den Zuschauern vertraut, auch wenn er nicht bewusst ist. (Hickethier 1993, 144 - 145.)

Mit dieser Unsichtbarkeit des Schnitts ist gemeint, dass der Schnitt vom Zuschauer möglichst nicht bewusst wahrgenommen werden soll, womit ein Eindruck wie durch ein Transparent in eine andere Wirklichkeit zu schauen, gewonnen werden soll. Die unterschiedlichen Einstellungsgrößen in ihrer Abfolge ermöglichen eine Annäherung des Zuschauers an ein Geschehen. Es bedarf Nah-, Halbna- und Halbtota-Einstellungen, nach denen wieder eine Übersichtseinstellung folgt, damit der Zuschauer sich wieder im filmischen Raum orientieren kann. Auch die Irritation der Zuschauerwahrnehmung kann ein Ziel sein, dann werden diese Konventionen gebrochen. Dies kann wiederum spannungsteigernd wirken. (Hickethier 1993, 145.)

Auch wenn die Rede von dem Schnitt und der Montage ist und als Werkzeug die Schere benutzt wird, muss die ganze Zeit die *Illusion des ununterbrochenen Geschehensflusses* beibehalten werden (Hickethier 1993, 145). Der Eindruck des Dabeiseins wird dadurch gewonnen, dass der Psychologie des Geschehens, also die inhaltliche Motivierung, durch Schnitte gefolgt wird (ibid, 146). Beispielsweise der Dialog wird dem Zuschauer so gezeigt, als wäre er in der Nähe, ein Teilnehmer der Intimität, dem einen und dem anderen Gesprächspartner zuhörend, manchmal gleich der Reaktion des Angesprochenen folgend. In dem narrativen Raum gerät der Zuschauer auch in wahrnehmungstheoretisch unmögliche Positionen - gerade wie ihm der allwissende Erzähler das Geschehen zeigen will. (Hickethier 1993, 146 - 147.)

Entscheidend ist, dass die räumliche Plausibilität des Kamerablicks als Markierung der Position eines zuschauenden Dritten gewahrt bleibt. In der Situation als Ganzes hat der Kamerablick beide Möglichkeiten, entweder die Haltung der Figuren zueinander zu unterstreichen oder sie kontrapunktisch einzusetzen, so dass er eine Modifikation des Dialogs durch das Bild bewirkt. Die Konventionen des Kamergebrauchs pflegen die Plausibilität noch mit weiteren Regeln. Die Kamera folgt einer gemeinsamen Bewegungsrichtung und vermeidet damit einen verbotenen Achsensprung. Die Figuren werden auch nicht seitlich aus dem Bild hinausbewegt, sondern verbleiben entweder in der Bildmitte oder verschwinden durch eine räumliche Gegebenheit (wie Tür). (Hickethier 1993, 148.)

Als eine neue Gebrauchsvariante des unsichtbaren Schnitts stellt sich die begleitende Sicht des Zuschauers als *Beobachtung der Beobachtung* dar. Bei dieser Beobachtung soll der Zuschauer mit den Augen der Figur auf das Geschehen blicken. Dies kann eine grundsätzliche Erzählhaltung sein, bei der sich der Zuschauer mit einer Figur identifiziert und aus deren Sicht ein Geschehen erlebt. Mit einer Abfolge der Blicke des zu Identifizierenden ist es möglich zu zeigen, *was* und *wie* er denkt. Dieser Trick, der es dem Zuschauer erleichtert, sich in eine Figur hineinzusetzen, ist besonders beliebt in Filmen, wo der Held eine eigenartige - vielleicht naive - Sichtweise auf die Welt hat, weil damit eine neue Weltanschauung auch dem Zuschauer vermittelt werden kann. (Hickethier 1993, 148 - 149.)

Alle diese Konventionen wollen dem Zuschauer eine Wirklichkeitsillusion bieten. Z.B. Bazin sieht in diesem Konzept des unsichtbaren Schnitts das *Prinzip des filmischen Realismus*. Weil der Anfang der Schnitt- und Montagegeschichte in dem kämpferischen russischen Revolutionsfilm der zwanziger Jahre liegt, wollen nicht alle Autoren oder Filmtheoretiker gerade dieser Tradition folgen, sondern man könnte sogar von einer Art "Anti-Montage-Theorie" sprechen. Kersting (1989, 262; zitiert nach Hickethier 1993, 150) betont als Stichworte Kontinuum, Fluss, Natur, Leben, Realismus, Mise-en-scène. Besonders das Autorenkino und die feministische Filmtheorie üben Kritik an der traditionell erzählenden und patriarchalischen Strukturen kultivierenden Filmpraxis. Auch der

experimentelle Film nimmt an der Destruierung der filmischen Illusionsbildung, an dem Kampf gegen die herrschende narrative Praxis teil. (Hickethier 1993, 150 - 151.)¹²

4.3.3 Montage als Kollision

Hier muss noch zurückgekehrt werden zu den Ideen des ersten Montage-Meisters. Eisenstein hat sich mehrfach zur Montage geäußert und dabei unterschiedliche theoretische Entwürfe vorgelegt. Er betrachtet die Einstellungen wie Zeichen, deren Fügung in einem Zusammenhang einen neuen Sinn produziert. Die Montage stellt für ihn ein intellektuelles Potential dar, welches dem Zuschauer eine Kollision der Einstellungen als eine Einheit serviert. Eisensteins Montageprinzipien sind an der Musik entwickelt, so dass er zwischen einer metrischen und rhythmischen Montage, sowie noch weiter zwischen tonalen und Oberton-Montage unterscheidet. (Hickethier 1993, 151.)

Bisher sind eher die Montage-Konventionen des Hollywood-Kinos vorgestellt worden. Man muss das gleiche auch durch die Augen des Autoren-Kinos sehen: hier "macht sich die Montage nicht unsichtbar, sondern versteht sich als ein strukturierendes, eingreifendes Moment des Erzählens und Darstellens". (Hickethier 1993, 152.) Besonders bei den Regisseuren der Nouvelle Vague ist nicht das Montieren primär durch die "Logik von Raum und Zeit" bestimmt, sondern von der "Logik der Gedankengänge" - "sprunghaft, assoziativ, bruchstückhaft, unvollendet, ungewöhnliche Verbindungen schaffend". (Reisz/Millar 1988, 218; zitiert nach Hickethier 1993, 152). Es bleibt zu bemerken, wie weit Gräfs Filmatisation die hier aufgelisteten Merkmale erfüllt, ob überhaupt. Zu vermuten ist jedoch, dass ein Film aus den DEFA-Studios nicht nur den Regeln des Hollywood-Kinos folgend gedreht ist.

Der Autorenfilm benutzt Montage zu verschiedenen, den Zuschauer zur aktiven Mitarbeit zwingenden Spielen. Einmal kann als erzählerisches Konzept des Films eine die Wirklichkeitsillusion zerbrechendes Spiel zwischen verschiedenen inszenierten Ebenen

¹² Warum bleibe ich so lange dabei? Vielleicht bin ich an der Idee des Kampfs so festgeklebt, dass wenn es sich hier um einen an sich revolutionären Text handelt, soll meiner Meinung nach auch der Film und sogar die geübte Filmpraxis auf gleiche Weise revolutionär sein und nicht traditionell erzählen. Ich vermische verschiedene Kämpfe - das im Text geschriebene Kampf eines kleinen Menschen gegen seiner Umwelt und das des Filmemachers gegen Hollywood-Diktatur. Ich versuche im Film etwas Zerbrechendes zu finden, womit ich die Knoten dann öffnen könnte oder eher den Zusammenhang zwischen die verschiedene Kämpfe zeigen könnte.

dienen. Der französische Klassiker des Nouvelle Vague, Jean-Luc Godard, reduziert systematisch illusionsstiftende Mittel des Films. Der Film wird wie Text gestaltet, mit abrupten Brüchen, langen Zitaten, Kapitelüberschriften und reflexiven Passagen. (Hickethier 1993, 152.) Der Zuschauer trifft nicht mehr die gewöhnlichen Hilfsmittel, mit denen er die Geschichte strukturieren könnte. Hickethier nennt einen deutschen Autor, Alexander Kluge, der die *Assoziation* zum Organisationsprinzip erklärt. Kluge führt damit das *Prinzip einer erzählerischen Argumentation* ein, das auch die Unterscheidung zwischen fiktional und dokumentarisch überspielt. (Hickethier 1993, 153.) Im Ganzen will ich mit diesen Beispielen deutlich machen, wie jeder Autor seinen Weg sucht, um im Sinne seiner Freiheit alles möglich zu machen und um die Ideen und Geschichten als seine eigene Imagination zur Wirkung kommen zu lassen.

5. VON DER REZEPTION

In der Literatur über Verfilmungen werden nicht oft die Ideen der Rezeptionsästhetik oder des Intertextualismus angetroffen. Auch die Ideen der Erfahrung und die die Gesamtheit betonenden Philosophien, wie Hermeneutik und Phänomenologie, bleiben ausser Interpretation und Diskussion. Im Allgemeinen ist die Rede eher von den technischen Umständen als von den Interpretationen. Jedoch liesse sich das, womit z.B. die Literaturtheoretiker Iser und Rimmon-Kenan seit den siebziger Jahren arbeiten, ausgezeichnet zu einer Theorie der Verfilmung entwickeln. Die Art und Weise der Verfilmung soll nicht als etwas Automatisches, von außen Gegebenes untersucht werden, sondern die inneren Gründe, warum die Verfilmungen sich genau so verwirklichen oder so gemacht werden, sollen focussiert werden. Die Rezeption ist in dem Prozess, wo ein literarischer Text sich zu einem Film transformieren läßt, entweder allzu "natürlich" vermutet oder ganz und gar vergessen worden.

Die Fragen der Rezeption sind äußerst relevant und benötigen deswegen nähere Betrachtung. Im Folgenden nehme ich erst das Lesen und die Leerstellen bzw. Unbestimmtheitsstellen unter die Lupe. Zum Schluss konzentriere ich mich noch auf den Leser - auf denjenigen, der alles auflöst.

5.1 Das Lesen

Das Lesen ist immer ein uniquer Prozess, indem Text und Leser einander formen. Vor dem Lesen hat der Leser den Text gewählt und nachher, als Resultat, gibt er dem Text Bedeutungen. Die menschliche Subjektivität ist am stärksten, wenn der Text den Leser trifft. (Rimmon-Kenan 1989, 117.) Der Text muß eines schaffen: er muß garantieren, daß er gelesen wird. Er muß dem Leser bekannte Gestalten bieten, so daß er verstanden werden kann. Gleichzeitig muss er das Verstehen verlangsamen, um für den Leser interessant zu bleiben. Ausserdem muß er unbekannte Elemente vorbringen, um das Interesse des Lesers beizubehalten. (ibid, 122.)

In den früheren Teilen der Arbeit wird oft auf die *Kommunikation* hingewiesen, was auch als das einzigartige Wesen des Lesens betont wird. Hier behandle ich noch einige Schlüsselpunkte von der Lesetheorie Iser, die er als einen "Akt des Lesens" bezeichnet. Eigentlich folgt hier nichts (für den Leser dieser Arbeit) Neues, wenn jetzt Iser Motivationen wie "ein literarischer Text entfaltet seine Wirkung erst, wenn er gelesen wird" und deswegen "fällt eine Beschreibung dieser Wirkung weitgehend mit einer Analyse des Lesevorgangs zusammen" gefolgt wird. Bei Iser bekommt die Kommunikation eine weitere Definition, wenn er von Textpol, Leserpol und *Interaktion* spricht. Meiner Meinung nach wichtig ist, dass die in eine Richtung geschickte *Botschaft* bei der Umschreibung zur *Interaktion* begraben werden kann und dass der kommunikative Aspekt stärker betont wird. Durch die Kommunikation - die Interaktion - erfolgen Eingriffe in die Welt, in herrschende Sozialstrukturen und in vorangegangene Literatur. Für die rezeptionsästhetische Theorie liegt das Interesse darin, dass der dialektische Dreischritt Leser, Text und Interaktion seine Füllung in ästhetischer Wirkung bekommt. (Iser 1976, 7 - 8.)

Zu betonen ist, dass ein Text "nicht ein Dokument, sondern eine Umformulierung bereits formulierter Realität, durch die etwas in die Welt kommt, das vorher nicht in ihr war" ist (Iser 1976, 8). Dürfte jetzt der Schriftsteller Hein etwas hinzufügen, wäre das vielleicht nicht in der Linie mit den rezeptionästhetischen Definitionen. Dies ist aber hier nicht von Bedeutung, weil "im Augenblick der Lektüre hat der Autor nichts mehr zu sagen" (Parry 1995, 24). Das gleiche thematisiert Roland Barthes mit seinem bekannten Spruch "Tod des

Autors" (vgl. Parry 1995, 24). Trotzdem liegen die Ideen von dem Gebrauchswert von beiden - die des hier aktuellen Schriftstellers Hein und die des Rezeptionstheoretikers Iser - ziemlich nahe beieinander, wenn ich die Grundfrage Isers mit der Heinschen Philosophie des Schreibens vergleiche. Bei Iser heisst es, dass nicht zu denken ist "was bedeutet dieser Roman", sondern "*was geschieht dem Leser* wenn er fiktionale Texte durch die Lektüre zum Leben erweckt" (kursiv von mir). Iser führt weiter "Wenn der fiktionale Text durch die Wirkung existiert, die er in uns auszulösen vermag, dann wäre Bedeutung als das Produkt erfahrener und verarbeiteter Wirkung zu begreifen." (Iser 1976, 41.)

Hein versteht sich als Chronist, der mit grosser Genauigkeit aufzeichnet, was er sieht. Hier steht Hein in langer Tradition z.B. mit Franz Kafka. Wenn Hein die Realität nur so beschreibt, wie er sie sieht, serviert er keine fertigen Bedeutungen, sondern lässt den Leser alles entdecken. "Der Schriftsteller ist kein Prediger, der den Sachverhalt, den er darstellt, auch noch selber kommentiert." (Löffler 1990, 38). In der Interpretation von Heins Texten ist gerade die neue Aufgabe der Interpretation zu erfüllen: "statt den Sinn zu entschlüsseln, muss sie [die Interpretation] die Sinnpotentiale verdeutlichen, die ein Text *parat* hält, weshalb sich die im Lesen erfolgende Aktualisierung als ein Kommunikationsprozess vollzieht, den es zu beschreiben gilt." (Iser 1976, 42.)

Weil hier die die Rolle des Lesers betonende Rezeptionsästhetik als Ausgangspunkt benutzt wird, kommt an dieser Stelle der *Erwartungshorizont* mit in die Betrachtung des Textes. Die Grenzen für die Interpretation sind nicht in dem Text selbst zu finden, sondern in den Erwartungen des Lesers. Die Erinnerungen, Erfahrungen und emotionalen Einstellungen sind Bestandteile eines jeden Lesers eigenen Erwartungshorizontes (Jauss 1979, 130 - 131). Problematisch ist die Frage nach welchem Leser, - dem "originalen", zeitgenössischen oder von allen möglichen Lesern. Beim Beantworten dieser Frage wird auch die Bewertung des literarischen Textes berührt, laut Jauss übertrifft ein ästhetisch bedeutender Text immer den Erwartungshorizont des zeitgenössischen Lesers. Die Interpretation muss die originellen Erwartungen rekonstruieren oder die Fragen finden, auf die der Text damals antwortete. (Tammi 1992, 142.) Eine Gefahr, die beim Definieren der Erwartungshorizonte droht, ist die des geschichtlichen Relativismus. Da wären plötzlich alle Erwartungshorizonte gleichwertig, was einen unsinnigen Ultrarelativismus bedeutete. (Tammi 1992, 145.)

5.2 Leerstellen bzw. Unbestimmtheitsstellen

Weitere Objekte, die nach rezeptionsästhetischen Prinzipien beim Lesen beobachtet werden, sind die *Leerstellen* (Iser) bzw. *Unbestimmtheitsstellen* (Ingarden). Iser's *Leerstellen* sind ziemlich abstrakte, strukturelle Phänomene. Iser vergleicht den Akt des Lesens mit normalen wechselseitigen zwischenmenschlichen Beziehungen (vgl. Iser 1976, 260). Wie im normalen Leben, so wird auch beim Lesen eine interpretierende Interaktion benötigt (ibid, 262). Diese bedarf gewisser Steuerungskomplexe, die mit Verhaltenskonventionen verglichen werden können (ibid, 263). Die Steuerungskomplexe im Text bringen die Interaktion zwischen Text und Leser in Gang. Auch wenn sie einen Kommunikationsprozess entstehen lassen, an dessen Ende ein vom Leser konstituierter Sinn erscheint, sind sie nicht vom Kommunikationsprozess unabhängig. (ibid, 264.) Das Verschwiegene in Form der Leerstellen stimuliert den Leser zu einer Besetzung des Ausgesparten. Das, was gesagt wird, bekommt seine Bedeutung vom Nicht-Gesagten; das Verschwiegene ist gleich eine Implikation des Gesagten. (ibid, 265.) Als eine Steuerung dienen also die *Leerstellen*, die zusammen mit Negationen den Leser beim Lesen führen. Beim Lesen füllt der Leser dann die Leerstellen. (Iser 1976, 267.)

Ingarden definiert seine *Unbestimmtheitsstellen* konkreter. Er liegen dann vor, wenn von einem bestimmten Gegenstand oder Situation aufgrund der Sätze des Textes nicht gesagt werden kann, ob er/sie eine bestimmte Eigenschaft besitzt oder nicht. Nach Ingarden muss man bei der Konkretisierung eines Werkes die Gegenstände in den vom Werk selbst geforderten Grenzen "konkretisieren". Er teilt ein ästhetisches Werk in vier Schichten, und besonders die gegenständliche Schicht enthält in sich eine Reihe von Unbestimmtheitsstellen. Jedes Ding, jede Person, jeder Vorgang enthält viele Unbestimmtheitsstellen. (Ingarden 1979, 44.) Besonders bei Schicksalen von Menschen hat der Leser ganze Zeitbereiche ihres Lebens zu bestimmen (ibid, 45).

Ingarden betont, dass Unbestimmtheitsstellen nicht zufällig entstanden und daher keine "Kompositionsfehler" sind. Im Gegenteil: eine unendliche Bestimmtheit ist nicht möglich. (Ingarden 1979, 45.) Ingardens Grund für die Benutzung von Unbestimmtheitsstellen ist

praktischer Natur: nur manche Sachen sind für die künstlerische Komposition wichtig und vorteilhaft. Das Unbestimmte lässt sich erraten, wird aber absichtlich im Dunkeln gelassen, um bedeutsamere Züge des Textes in den Vordergrund treten zu lassen. (ibid, 46.)

Ingarden stellt zwei Lesestrategien vor. Einerseits beachtet der Leser alle vorhandenen Unbestimmtheitsstellen als solche und belässt sie im Zustand der Unausgefülltheit, um das Werk in seiner charakteristischen Struktur zu verstehen. Andererseits besteht die (gewöhnliche) Möglichkeit, dass der Leser die literarischen Werke so liest, indem er die Unbestimmtheitsstellen als solche übersieht und unwillkürlich mit Bestimmtheiten ausfüllt, zu welchen der Text allerdings nicht berechtigt. (Ingarden 1979, 46.)

Für die Willkür im Prozess des Ausfüllens von Unbestimmtheitsstellen, welche Ingarden Konkretisierung und die Poststrukturalisten Dekonstruktion nennen, gibt es mehrere Erklärungen. Zu erwähnen ist hier die Intertextualität als eine hinter allen Lesestrategien steckende Annahme. Derrida (zitiert nach Parry 1995, 24) nennt diese poststrukturalistische Grundidee 'écriture', d.h. jeder Text ist ein Teil eines Gesamtfluidums der Texte aller Zeiten. Überall wird teils bewusst, teils weniger bewusst zitiert, imitiert und parodiert. Auch die reale Welt verhält sich für den einzelnen Leser nicht anders als ein weiterer Text. Weil alles als Text verstehbar ist, und dadurch auch die Zahl der Schnittstellen zwischen einzelnen Texten unbegrenzt ist, ist wieder "jede Lektüre eines Textes anders kontaminiert". (Parry 1995, 24.) Damit wäre es nachvollziehbar, dass die Unbestimmtheiten das grösste Potential des Textes sein könnten.

Iser will einen Unterschied zwischen den verwandten Konzepten machen. Er meint, dass Ingardens Beispiele, wie die Frage der Haarfarbe oder der Augenfarbe, banal seien, wenn man an die Ausfüllung von Unbestimmtheitsstellen denkt. Unbestimmtheitsstellen sind solche, deren mechanische Ergänzung nur die Bestimmtheit optischer Wahrnehmungen vermehrt. (Iser 1976, 276 - 277.) Auch wenn Iser es für den Wert eines Kunstwerkes unwichtig findet, wie ausführlich die von Ingarden gemeinten Unbestimmtheitsstellen ergänzt werden, sind sie doch diejenigen, die der Regisseur als erster Leser unbedingt beachten muss. Der Regisseur muss eine Interpretation, oder wie Ingarden es nennt, eine 'Konstituierung' oder 'Konkretisierung' des Werkes schaffen, bevor er es verfilmen kann.

In der Vorstellung des Regisseurs dürfen nicht viele Löcher bleiben, weil konkrete Erscheinungen einen konkreten Ausdruck im Film bekommen müssen. Der Film kann nicht hinsichtlich konkreter Sachen, wie Kleidung oder die Einrichtung einer Wohnung, unbestimmt sein. Er muss diese zeigen, wenn er es überhaupt in Bildern zeigen will. Jedoch können auch im Film strukturelle oder logische Lücken, Leerstellen nach Iser, existieren. Sie sind solange möglich, wie der Regisseur seine Interpretation dem Zuschauer glaubwürdig vermitteln kann (Forman 1996, 160).

In dem Vergleich zwischen den zwei Versionen des **Tangospielers** müssen die Aspekte des Erwartungshorizonts und der Leerstellen bzw. Unbestimmtheitsstellen besonders aufmerksam betrachtet werden. Die Wende 1989 verursacht vielleicht auch im Erwartungshorizont der Leser eine Wende. Auch das Wesen der Leerstellen kann sich verändern. Hier wird einem subjektiven Leser - dem Regisseur - gefolgt. Nicht nur der Akt des Lesens, sondern auch der Gang der Realgeschichte hat eine Wirkung auf das Resultat.

5.3 Der Leser als Schlüssel des Textes

Literaturwissenschaftliche Termini haben die Tendenz, missverstanden oder gar gemischt zu werden. Auch der Begriff des Lesers wird oft undeutlich benutzt. Trotz den im Laufe der Zeit und unter dem Einfluss verschiedener Philosophien sich verändernden Definitionen ist eine absolute Trennung dringend wichtig. Wenn in der Literaturwissenschaft vom Leser gesprochen wird, wird nicht ein *realer Leser* gemeint. Der Literaturwissenschaftler macht den grössten Fehler, wenn er sich selbst mit dem fiktiven Rezipienten eines Narrativen identifiziert (Tammi 1992, 113).

Die Grundfrage ist, wer liest. Es gibt unterschiedliche Modelle, welche die "Identität" des Lesers herauszufinden versuchen. Um einige vorzustellen, nenne ich hier den *Modelleser* (von Umberto Eco, 1979), den *idealen Leser* (Prince, 1973), den *auktorialen Leser* (Rabinowitz, 1977) und den *in dem Text kodierten Leser* (Broke-Rose, 1980). Einerseits wird dem Leser seine Rolle im Text angedeutet, d.h. er ist implizit oder explizit Teil der Textstruktur. In anderen Modellen wird der Leser abstrahiert: aus Eigenschaften von realen Lesern werden theoretische Lesertypen geformt. (vgl. Tammi 1992, 113.)

Pekka Tammi, der die verschiedenen Modelle eines Lesers in seiner umfassenden Narratologie-Theorie vorstellt, bevorzugt eigene Termini, um selbst das die (finnischen) Kollegen oft betreffende Problem einer terminologischen Unsicherheit zu vermeiden. Der Leser ist bei Tammi mit *sisäislukija* übersetzt, was als der 'innere Leser' ziemlich nahe an den Originalterminus von Iser's *impliziten Leser* herankommt. Bei Tammi wird der Begriff des Lesers noch mit einem zusätzlichen Teil ergänzt: das *Publikum* hilft ihm beim Definieren, was zu dem Agent "Leser" gehört. (Tammi 1992, 118.) Bewusst der auch mir drohenden Gefahr des Irregehens bleibe ich jedoch bei Iser's *impliziten Leser*, gerade um den terminologischen Dschungel zu vermeiden.

Der *implizite Leser* gehört zu den Agenten, die in dem hierarchischen Modell des Narrativen benötigt werden. Der Autor ist ein Agent, der einen fiktiven Diskurs ausspricht, und auf dem gleichen Niveau gibt es ein Publikum, das diese Botschaft empfängt. Dies heisst wiederum, dass der Sender im Narrativen ein *impliziter Autor* ist, der den sich auf gleichem Niveau befindenden *impliziten Leser* mit seiner Aussage erreicht. Beide impliziten Agenten sind aus dem Text konstruierbar. Es heisst, dass jedes Narrative beide, den vermuteten Autor und den vermuteten Leser, voraussetzt. Warum muss es einen *impliziten Autor* geben? Weil der reale Autor, die historische Person, dem Leser nicht bekannt ist. Was für ein *impliziter Leser*? Dieser lässt sich durch folgende Eigenschaften charakterisieren: gewisse Sprachkenntnisse, kultureller Hintergrund und literarische Kompetenz. Wichtig ist zu bemerken, wie Iser es formuliert "Der *implizite Leser* meint den im Text vorgezeichneten Aktcharakter des Lesens und nicht eine Typologie möglicher Leser." (Iser 1979, 9. Kursiv von mir)

Warum diese fiktiven Konstruktionen? Eine Antwort bietet Roman Jakobson, wenn er das Faktum hervorhebt, dass in jeder Kommunikation der Sender die Botschaft zu einem *gewählten* Empfänger sendet. Das bedeutet, dass der Autor einen bestimmten Leser vermutet. Im Rückschluss würde dies bedeuten, dass der Leser einen Autor vermutet, der einen Leser vermutet hat. (zitiert nach Tammi 1992, 118.)

Der fiktive Leser, den wir *implizit* nennen, reicht aber nicht immer allein aus. Es kann sein, dass die Botschaft des *impliziten Autors* nicht nur einen, sondern mehrere Empfänger voraussetzt, um verstanden zu werden. (Tammi 1992, 119.) In dem Fall der Literaturverfilmung handelt es sich nicht gerade um die Zahl der Empfänger, sondern um die Kompetenz des ersten Empfängers. Der *implizite Leser* wird für den Regisseur als ein primäres Lesemodell vermutet. D.h. der Regisseur soll die Charakteristika des *impliziten Lesers* erfüllen, um zu einer selbstständigen Interpretation und dadurch zu einer Verfilmung fähig zu sein.

ZUSAMMENFASSUNG THEORETISCHER TEIL

Die Literatur wird hier, wie meistens in den postmodernen Untersuchungen, als kommunikativer Prozess gesehen. Es beginnt auf der produktionsästhetischen Seite mit den ausgeschlossenen, gedeuteten, reflektierten Erlebnissen des Autors. Dieses fertig bearbeitete Erlebnis ist *Erfahrung* und trifft auf der rezeptionsästhetische Seite auf die *Entsprechung*. Die *Entsprechung* ist das, was der Leser aus dem Text herauslesen kann, was ihm bekannt ist und er mit der Wirklichkeit verbinden kann. Das heisst, dass die *Erfahrung* und die *Entsprechung* die beiden Vermittler zwischen Faktizität und Fiktionalität sind. Die Entsprechung des Lesers ist geeignet, die Strukturen, welche im ästhetischen Gewebe auf Reales verweisen, zu finden, auch wenn die Strukturen nicht vorgeben, dieses zu tun. (Schenkel 1995, 15 - 16.) Das bedeutet, dass ein literarisches Werk nicht direkt eine Interpretierung von etwas bietet, sondern erst gelesen werden muss und nur dadurch seine Bedeutung wiedergibt oder eine Bedeutung, in sich oder in der umgebenden Welt, entdecken lässt. Die rezeptionsästhetische Annäherung eines Textes betont die Rolle des Lesers. Als Resultat des Lesens wird der Text ein Ganzes.

Man trifft immer wieder auf die traditionelle und in der Filmkritik sehr beliebte Frage der Werktreue: "die zwei Versionen stimmen nicht überein." Es soll aber nicht die Aufgabe dieser Arbeit sein, irgendein Urteil zur Treueheit zu geben. Die Werktreue oder Ähnlichkeit an sich hat keinen bedeutenden Wert, wichtiger sind Roman und Film als selbstständige Kunstwerke. Bedeutend wäre, im Film einen neuen Aspekt, verglichen zu dem Roman zu finden, etwas was der Regisseur aus dem Text findet. Die Art und Weise des Regisseurs,

dem Text Bedeutungen zu geben, ist relevant für die Interpretation. Hat der Regisseur überhaupt eine eigene Vorstellung über den Text? Wie bearbeitet er diese? Kann er die Geschichte vielleicht auf einer tieferen Ebene bringen, etwas von der Quelle zeigen, was nicht eindeutig für alle Augen im originalen Text war. Haben die Leser des von Gräf bearbeiteten Textes (=die Zuschauer des Filmes) vielleicht etwas zu entdecken, was erst die Wende 1989 ermöglichte: eine nachträglich kluge Auffassung, ein Lehrfilm für die alten Bundesbürgern oder sogar eine Romantisierung des Realsozialismus? Es könnte auch sein, dass die Fertigstellung des Filmes noch zu nah an der sozialistischen Realität lag, um irgendwelche tieferen Gedanken zu verarbeiten. Möglich ist auch, dass der Regisseur schon radikale Meinungen hatte, die sich aus heutiger Sicht als "gewöhnlich" zeigen, so dass man sie für mehrmals gehörte und nicht mehr für "revolutionäre" Meinungen hält. Jemand musste alles als erster sagen - war es Gräf? Für die Beantwortung solcher Fragen habe ich im ersten Teil der Arbeit die Rezeptionsästhetischen Hilfsmittel analysiert: Definition für Lesen, Leser und Erwartungshorizont. Im Vergleich zwischen verschiedenen Texten gewinnen ebenso die Leerstellen und Unbestimmtheitsstellen grosse Bedeutung. Die unterschiedlichen Ausdrucksweisen der zwei Kunstformen beachtend gelangt die Analyse nicht zum Urteil, aber zum Vergleich der Verfilmung und des Romans **Der Tangospieler**.

II ANALYSE

6. ZUR MÖGLICHKEIT DER KUNST, DIE WIRKLICHKEIT WIDERZUSPIEGELN

Hein beschreibt sich als Chronist und Gräf hat seinen Beruf als Dokumentarist begonnen. Diese persönlichen Fakten, zusammen mit dem engen ästhetischen Dogma, das in der DDR herrschte, erlauben es, daran zu glauben, dass die Geschichte Dallows zweimal die Wirklichkeit in der DDR zeigen will. Für einen Leser ausserhalb der DDR sind die ersten Gefühle, die die *story* erweckt, wohl Gedanken von unglaublicher Absurdität - so kann es wohl wirklich nicht gewesen sein!

Wenn man mit Hilfe der Literatur die reale Welt widerspiegelt, handelt man immer mit einer Reflexion. Die schönliterarischen Werke bieten keine direkte Innensicht eines gesellschaftlichen Phänomens, sondern ein Stück der vom Autor geleisteten Reflexion über ein gesellschaftliches Phänomen (Schenkel 1995, 14). Damit soll klar sein, dass die Fiktion keine unmittelbare Verbindung zur gesellschaftlichen Wirklichkeit haben kann, es handelt sich keineswegs um eine monokausal verkettete Beziehung zwischen der Literatur und der Wirklichkeit. Sei es Reflexion oder Interpretation, alles was Literatur behandelt und was ein Leser mit Hilfe der Literatur behandelt, ist eine Art, die Wirklichkeit widerzuspiegeln.

Auch wenn diese gar keine biographische Untersuchung sein will, sind für die Analyse wenigstens geringe Hintergrundinformationen notwendig. Zunächst folgt eine kurze Zusammenfassung von den Möglichkeiten sich auszudrücken, welche individuell denkenden Menschen in der DDR zur Verfügung standen. Danach stelle ich den Autor Christoph Hein und seinen Leser, den Regisseur Roland Gräf, vor.

6.1 Als denkender Mensch in der DDR

Anhand der im **Tangospieler** dargestellten Gesellschaft können wir nicht nur einfach von der DDR sprechen, sie könnte sogar typologisch als Musterbeispiel von verschiedenen, aber trotzdem sehr ähnlichen Gesellschaften sowjetischen Typs verstanden werden. Einige ontologische Fragen ergeben sich dennoch: Wie ist die Wirklichkeit? Was berichtet uns die Literatur? Ist die Literatur "wahr"? Was ist wahr?

Die Wirklichkeit, welche man mit Hilfe Heinscher Literatur zu rekonstruieren versucht, ist niemals so völlig eindeutig dokumentiert worden. Immer hat man das Problem, wie die Interpretation der Realität interpretiert werden soll. So ist es nach Schenkel (1995, 13) "...ein Kardinalproblem jeder Literatur, die auf Realismus aus ist: die schwierige Bestimmung des Verhältnisses von Faktizität und Fiktionalität [...] und damit [...] die Aussagefähigkeit künstlerischer Literatur in bezug auf die Erfassung realer Prozesse der gesellschaftlichen Wirklichkeit." Trotz des allgemeinen Problems, was die Literaturwissenschaft betrifft, wird ein Anspruch erhoben, nämlich der, dass "künstlerische Literatur - zumal unter sozialistischen Bedingungen - das verlässlichere Geschichtsbuch sei". In sozialistischen Gesellschaften hat man sogar in den Gesellschaftswissenschaften die Tendenz, eher der künstlerischen Literatur als glaubwürdige und verlässliche Auskunftsinanz zu trauen als dem eigenen "wissenschaftlichen Wissen". (Schenkel 1995, 13.)

Es ist naheliegend, gleich von dem *sozialistischen Realismus* zu sprechen, wenn es um das Leben in der damaligen DDR geht. Der sozialistische Realismus war ein Ideal, dem jeder in seinem Leben folgen sollte. Die Künstler hatten eine Sonderstellung: sie sollten dem Dogma nicht nur im Alltag folgen, sondern in ihrem Schaffen den Realismus von seine besten Seite zeigen. Es war in den sozialistischen Gesellschaften fast unmöglich, Leben, Literatur und Politik voneinander zu trennen: die offizielle Definition für Kunst war die Wirklichkeit. Das herrschende ästhetische Dogma war Hilfe bei der Beurteilung der verschiedenen Versuche zur Kunst. Das Dogma wurde als Kunstprogramm im Jahre 1934 auf dem Unionskongress der Sowjetischen Schriftstellern formuliert. Das von Maxim Gorki vorformulierte Manifest wurde so ergänzt, dass die drei Aufgaben der Literatur klar wurden:

- "1) der Autor müsse das Leben der Arbeiter, die Arbeit, ihr gesellschaftlichen und technischen Bedingungen genau studieren;
- 2) die Literatur habe die Aufgabe, zum Sozialismus zu erziehen;
- 3) die Literatur habe die Realität der Arbeit und der Gesellschaft nicht als objektive Wirklichkeit darzustellen, sondern 'die Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung'."

(Brettschneider 1974, 28 - 29.)

Dieses Dogma ist besonders in der frühen DDR exakt befolgt und unbedingt verlangt worden. Einige Grundthemen der Literatur z.B. vom Anfang des 20. Jahrhunderts wurden nicht akzeptiert, weil das Politbüro definierte, was *das Leben* sei. Jedenfalls war es besser informiert als die Schriftsteller, die existentielle Problemen wie *Lebensangst* oder *Entfremdung* hatten. Dies waren die schlimmsten der gefährlichen westlichen Tendenzen, die man absolut nicht den DDR-Bürgern servieren wollte. Im Sozialismus haben positive Werte zu herrschen: Lebenslust und Optimismus unter dem *Prinzip Hoffnung*. Kulturpolitiker in der DDR der sechziger Jahren verurteilten das Lebensgefühl der jungen Schriftstellern "spätbürgerlicher Weltangst, für die es bei uns keine gesellschaftliche Basis mehr gibt". (Brettschneider 1974, 31 - 32.)

Die Verarbeitung unerwünschter Themen war unmöglich. Sogar der Staatsführer Walter Ulbricht war ein kompetenter Zensor. Wie Brettschneider bemerkt, ist die enge Verbindung zwischen politischer Führung und Literatur unerhört. Literatur wurde in einem ungewöhnlichem Ausmass ernst genommen, es wurde an die Veränderungskraft der Literatur insoweit geglaubt, als dass sie sogar die Entwicklung der Gesellschaft bestimmen könnte - möglicherweise eine Ehre, die zu keiner Zeit und in keinem Staatswesen der Literatur zuteil geworden ist. (Brettschneider 1974, 19 - 20.)

Die schon genannte aber streng verbotene *Entfremdung* gilt als ein Schlüssel zur sozialistischen Gesellschaft. Ein zweiter Schlüsselterminus beschreibt noch treffender die DDR-Bürger und ist gleichzeitig ein Synonym für die ganze Gesellschaft. Wenn man die DDR als eine *Nischengesellschaft* bezeichnet, will das sagen, dass die private Sphäre des Lebens als Zufluchtsstätte dient, in die man sich vor dem Zugriff der Politik rettet. Als

konkrete Nischen konnte man die Datschen bezeichnen. Sie sind, neben dem Zuhause, die bevorzugten Schutzplätze in allen osteuropäischen Gesellschaften gewesen. Eine Nische muss aber nicht unbedingt ein konkreter, physisch definierter Platz sein, sondern dass auch andere Wege dem sozialistischen Alltag zu entfliehen als Nischen bezeichnet werden können. Das heisst, dass auch Bildung und Ausbildung eine Zuflucht boten. (vgl. Klessmann/Wagner (von hier an K/W) 1993, 42.) Wenn man sich die Ausbildung als Nische, als eine Zuflucht von der Wirklichkeit bastelt, dann kommt es darauf an, dass wenn es anders nur geringe Denkens- oder Glaubensfreiheit gab, so gab es eine Richtung, in die man seine Gedanken erweitern dürfte. Wenn auch das geistige Selbstbestimmungsrecht ausgeschlossen war, bleibt Bildung der einzige Weg aus dem sozialistischen Alltag.

Der Umgang mit der Intelligenz war für die Machthaber in der DDR ein schwieriges Problem. Der Staat war offiziell ein Arbeiter- und Bauernstaat, in den die Intelligenz wegen ihrer schwer zu verortenden Stellung im Produktionsprozess kaum als Klasse einzufügen war. Sie dürfte von Fall zu Fall anderen Klassen zuzuordnen gewesen sein. (K/W 1993, 383; 385.)

Mit den verschiedenen Repräsentanten der Intelligenz wurde unterschiedlich umgegangen. Hochgebildete Fachleute und für den Aufbau des wirtschaftlichen Wunders wertvolle oder gar unersetzliche Vertreter dieser "Unklasse", wie Angehörige der technischen und medizinischen Bereiche wurden umworben und sorgsam behandelt. (vgl. z.B. die Erlaubnis privater Praxen für Ärzte). Es gab immer die Gefahr, dass dieser Teil des Volkes eine westliche Zuflucht bevorzugen würde, was ihm mit den hohen Professionalitätsgrad auch möglich würde. Die Humanisten, z.B. verschiedene Lehrer oder Künstler, waren dagegen einem starken Zwang zur ideologischen Loyalität gegenüber Partei und Staat ausgesetzt. Eine besondere soziale Gruppe bildeten die Pfarrer, auf die die Partei gerne als religiöse Relikte verzichtet hätte. (K/W 1993, 385 - 386.)

Es gab nicht selten solche Fälle im Ostblock, wo den individuell Denkenden das Angebot gemacht wurde, das Land zu verlassen. Diese Angebote, die im Prinzip eine Erlaubnis zum freien Denken waren, wurden aber oft abgelehnt. Hier wird diese Sorte von Denkfreiheit

nicht behandelt, weil sie nicht zu den Heinschen Auflösungsmodellen gehört. Hein versucht in beiden, in realen Leben und in seiner Prosa, eine andere Antwort zu finden.

6.2 Kurze Biographie von Christoph Hein

Christoph Hein und der Realsozialismus gehören insoweit zusammen, als dass der Schriftsteller in der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik lebte und arbeitete. Auch wenn die Biographie des Autors hier nicht im Mittelpunkt steht, lohnt es sich, ein Blick auf sein Leben zu werfen, da es einen wesentlichen Hintergrund für seine Arbeit bildet.¹³

Hein wurde 1944 in Heinzendorf, Schlesien geboren. Weil sein Vater als Pfarrer tätig war, durfte er in der DDR nicht die Oberschule besuchen. Er erfuhr früh selbst, dass seine familiärer Herkunft gesellschaftliche Nachteile mit sich bringen kann. Er besuchte ein Gymnasium in Westberlin, aber kam 1961, als die Mauer gebaut wurde, zurück in seine Heimat. Wegen seines Elternhauses kam er danach nicht in der Deutschen Hochschule für Filmkunst, so dass seine Geschichte viele Ähnlichkeiten mit der des berühmten "Nachbarn" Václav Havel hat. Beide hatten ihren Weg als Dramaturg und Autor auf Umwegen zu gehen.

Nach seinen Studien (Philosophie an der Universität Leipzig und Logik an der Humboldt-Universität in Berlin) arbeitete Hein u.a. als Journalist und Dramaturgie-Assistent für Benno Besson an der Berliner Volksbühne. Nachdem man eines seiner Dramaprojekte nicht akzeptierte, wurden Hein und einigen seiner Kollegen das Angebot gemacht, in den Westen umzusiedeln. Doch Hein blieb. Auch hier zeigen sich in Heins Lebensgeschichte Ähnlichkeiten mit der von Havel, der aus Liebe zum Vaterland im Jahre 1979 beschloss, solch ein Angebot abzulehnen.¹⁴

¹³ Die biographische Information über Heins Leben stammt aus Baier, 1990. Auch die Web-Seiten "Heinpage", die ich als eine Quelle benutze, stützen sich hauptsächlich auf Baier. Diese kurze Biographie ist nicht als ausführliche Lebensgeschichte Heins zu lesen, es werden nur grosse Züge gezogen.

¹⁴ Das Faktum, das Havels Entscheidung betrifft, ist aus den "Briefen nach Olga" (Havel 1995) zu lesen.

Christoph Hein wird als einer der bedeutendsten Schriftsteller der deutschen Gegenwartsliteratur angesehen. Bevor er 1982 mit dem Heinrich Mann-Preis ausgezeichnet wurde, kannte ihn die Öffentlichkeit kaum. Heins erste Veröffentlichungen waren Dramastücke. 1980 erschien der erste Prosaband (**Einleitung zum Lever Bourgeois**). Die Novelle **Der fremde Freund** (1982) beeindruckte mit seiner gesellschaftskritischen Handlung besonders Bürger der BRD, als er dort 1983 unter dem Titel **Drachenblut** erschien. Ähnlich wie in **Der fremde Freund** treffen wir auch in **Der Tangospieler** (1989) eine Person, die sich nicht dem System anpasst. Zu erwähnen ist noch der Roman **Horns Ende** (1987), deren Veröffentlichung fast der Zensur unterlag. Hein wurde im Ausland immer sehr schnell übersetzt und publiziert, zu Hause wurden aber seine Werke fast zu Tode geschwiegen - aber trotzdem gekauft und gelesen. In den Ereignissen, die im November 1989 zur Wende des staatlichen Systems führten, war Hein eine zentrale Figur. 1989 wurde Hein mit dem Lessing-Preis, 1990 mit dem Erich Fried-Preis, 1991 mit dem Deutschen Kultur -Preis ausgezeichnet. Zu seinen wichtigsten Prosaveröffentlichungen nach der Wende gehören **Das Napoleon-Spiel** (1993, Roman) und **Von allen Anfang an** (1997, fiktive Autobiographie). Seit Oktober 1998 ist Hein Vorsitzender des vereinigten Deutschen Pen-Klubs. Hein könnte als unbequemer Intellektueller bezeichnet werden, der sich bei keiner Seite anbiedert. Solch einen Schriftsteller, der von keiner Seite geliebt oder gehasst wird, ist eine gute Wahl für diese Position.

6.3 Gräf als Regisseur

Der 1934 in Meuselbach geborene Roland Gräf studierte an der Deutschen Hochschule für Filmkunst. Gräf begann seine Arbeit im Fernseh- und Filmindustrie der DDR im Jahre 1961. Er arbeitete erst im Dokumentarbereich als Kameramann, 1970 dreht er seinen ersten Film. Stilistisch lässt er sich zur "dritten Generation" mitrechnen, welche sich durch ausgeprägtes dokumentarisches Engagement charakterisieren lässt, indem sie das Authentische betonten. (Gersch 1993, 352.)¹⁵

¹⁵ Die hier dargestellte kurze Bio- und Filmographie von Gräf ist ausser dem Artikel von Gersch mit Informationen aus verschiedenen Web-Seiten ergänzt.

Gräfs frühes Werk lässt sich durch Vorsicht beschreiben wie z.B. sein Film "Bankett für Achilles" (1975): "Ein sanfter Realismus berührte mit Lebensbildern, die neu und nicht falsch waren, aber blass bleiben, weil, aus Vorsicht oder 'Einsicht', gegenläufige Fragen unterdrückt und die Realitäten hingenommen wurden." (Gersch 1993, 352.) Gräfs vorsichtiges Verhalten zeigt sich auch in Gersch's Rezension über Gräfs "Märkische Forschungen" (1982), indem er diesen Film zu denjenigen zählt, welche die Verhältnisse kritisieren, aber trotzdem veröffentlicht werden. Mit der filmischen Darstellung der Verlogenheit der Offiziellen und der machtlosen Rebellion von unten im Film "Märkische Forschungen" verlässt Gräf die Form des Alltagsfilms, indem er sich eng an den Text anlehnt und "ihm gelingt ein künstlerisch stringentes Werk, in dem die dominante Sprache bei den authentischen Figuren bleibt und die verkürzende Optik einen klaustrofoben Effekt erzeugt". (Gersch 1993, 360.)

Gräf verfilmte viel Prosa in der DDR-Zeit, z.B. Helga Schütz's "P.S." (1979) und oben schon genannte "Märkische Forschungen" von Günter de Bruyn. Er drehte 1988 mit "Fallada - letztes Kapitel" einen historischen Film. Dieser Film spielt im nationalsozialistischen Staat und thematisiert Selbstbehauptung und Selbstzerstörung. Gersch meint, der Film sei zugleich zeitlos und nah erzählendes Künstlerbild. (Gersch 1993, 362.) Wenn Gersch aber in seiner geschichtliche Schau bis zur Zeit nach der Wende kommt, werden die Behauptungen etwas abwertender. Gersch meint, dass die DEFA-Filme der Übergangszeit selbst das Ende der DEFA-Studios belegen. Die Studios sind frei von SED-Diktat, aber die Filme seien noch voll subventioniert. Die Filme seien unter gewohnten Bedingungen mit den eingespielten Teams produziert. Gersch beschreibt das, was damals entstanden ist, als "unsichere, wirkungsschwache Werke. Als wäre man aus der Zeit gefallen. Als schwebte man, wie Roland Gräfs **Tangospiele**, noch in der Vergangenheit, die auch ein Scherbenhaufen der Träume ist." (Gersch 1993, 323.) Gersch sieht also gar keinen grosse Wert an so einer historischen Wirklichkeitsbeschreibung.

Autoren-Politik, ein Begriff der in Frankreich nach zweiten Weltkrieg formuliert wurde, versucht das Werk eines Regisseurs zu strukturieren um grössere thematische Linien zu finden. Der *Metteur-en-Scène* zeichnet sich stilistisch dadurch aus, dass der Film sich sehr eng am Text orientiert. Er formuliert den Text um zu einem Komplex von filmischen Codes

und Kanälen. Die Bedeutung seiner Filme ist a priori zu sehen, weil der Text nicht mehr sagt, als er dem Zuschauer zeigt. Für *Auteur* dagegen ist es wichtig, die Thematik des Textes zu entdecken. Nicht nur seine formale, sondern auch seine semantische Dimension ist aus dem Werk herauszulesen. (Wollen 1977, 44.) Hinsichtlich der Arbeitsweise von Gräf vermute ich, dass er die Zweiteilung des Autorenkinos folgend in die Kategorie *Metteur-en-Scène* mitzurechnen ist. Gräf geht z.B. in "P.S." nach der Individualität der Figuren (vgl. Gersch 1993, 356). Das gleiche Thema ist im **Tangospiele**r zu erkennen. Jedoch halte ich es für ein zu allgemeines Thema in der Kunst, als dass man es zu Gräfs Programm proklamieren könnte und ihn als *Auteur* bezeichnen könnte. Eher würde ich Gräf als einen Regisseur beschreiben, der Tatsachen zeigt. Ähnlich wie Hein, der als ein Chronist mit grosser Genauigkeit aufzeichnet, was er gesehen hat (Löffler 1990, 38), bleibt Gräf in seiner Arbeit eng an der jeweiligen textuellen Wirklichkeit.

7. DIE GESCHICHTE DALLOWS

7.1 Die Geschichte von Dallow im Roman

Februar des Jahres 1968. Der ehemalige Oberassistent für Geschichte an der Universität Leipzig Hans-Peter Dallow wird nach zwei Jahren aus dem Gefängnis entlassen. Es ist kalt draussen und die Einsamkeit wartet zu Hause: in der Wohnung ist nur Staub und seit Monaten ungeöffnete Post. Die Freundin ist weg.

Der Leser trifft Dallow im Sommerkleidung, die Hände zitternd, aber er ist endlich frei, nach einundzwanzig leeren Monaten im Gefängnis. Nach seiner Haftentlassung muss er die Welt neu kennenlernen; untersuchen, ob er noch Gefallen an Frauen findet; zu Hause alles tun, was man auch nach einer langen Reise tut. Das Auto scheint ihm wichtiger zu sein als irgendein Mensch - es ist das erste, zu dem Dallow etwas zu sagen hat und warme Gefühle in ihm erweckt.

Den ersten freien Abend will Dallow in seinen Stammlokal verbringen. In der Bar begegnet er gleich seinem Verteidiger und seinem Richter, dem ein "Guten Tag" schwer fällt. Der

Richter erscheint Dallow jetzt wie ein gemütlicher rundlicher Kleinbürger, weniger als Machtmensch. Die Barfrau erregt seine Aufmerksamkeit:

Dallow sah weiterhin unverwandt auf ihre Brüste. Neben ihm diskutierten die beiden Männer noch immer über Prag und Dubcek. Sie sprachen so laut miteinander, dass sich Dallow beim Betrachten der Brüste gestört fühlte. Tangospieler (von hier an TS) S. 18.

Endlich kommt sein Freund Harry, der im Stammlokal als Oberkellner arbeitet. Er bietet Dallow an, den ersten freien Abend auf seine Rechnung zu trinken.

Dallows derzeitige Liebe, das Auto, bekommt weiterhin seine Wertschätzung. Nächsten Tag fährt er aus der Stadt, um ein wenig im Wald zu spazieren und um seine Gedanken aus der Haftzeit zu sortieren.

Die Inhaftierung hatte er nie als Strafe empfinden können, sondern allein als eine Kränkung und einen nicht wiedergutzumachenden Verlust von Zeit. Aber er hatte die beiden Jahren hinter sich gebracht, ohne verrückt zu werden, und er wollte künftig keine Minute mit einem nutzlosen Grübeln über die Haft und die unwürdigen Umstände, unter er im Gefängnis zu leben gezwungen war, verlieren. TS S. 23.

Am gleichen Abend trifft er Elke. Er begleitet sie zum ersten Mal nach Hause. Ist es der Anfang einer Liebesgeschichte?

Heins diskreter Erzähler schildert danach im Stile eines unsentimentalen Tagebuches, wie Dallow Kontakt mit den wenigen Leuten aufnimmt, welche als Nebenpersonen in der Geschichte mitspielen. Als Dallow sein Telefon überprüft, wählt er unbewusst seine alte Nummer im Institut. Der neue Leiter am Institut für Geschichte, sein ehemaliger Kollege Roessler, antwortet und sie verabreden sich, *ohne es zu wollen*, für den nächsten Tag. Roessler gibt ihm zu verstehen, dass Dallow nicht in seiner alten Position beschäftigt werden kann. Dann gibt er etwas unbeholfen kluge Ratschläge wie "Vergiss alles!" und versucht Dallow, mit Hilfe seiner Beziehungen, nach Berlin zu schicken. Dallow aber hat sich noch nicht entschieden, was er mit seiner "Freiheit" tun wird. Im Institut trifft er noch auf Sylvia, eine seiner ehemaligen Studentinnen. Sein Flirt bleibt erfolglos, trotz eines lustigen Tricks:

..schrieb er [Dallow] mit übergrossen Buchstaben "Ich muss mit dir schlafen" auf den Bogen. Er ging zu Sylvias Seminarraum, klopfte an und trat sofort ein. Die Studenten verstummten und sahen zu ihm.

"Ich will nicht stören", entschuldigte sich Dallow, "aber es ist wirklich dringend. Du

solltest das hier unterschreiben, es ist auch in deinem Interesse, Sylvia." [...]

"Es tut mir leid, aber dass musst du erst von Roessler unterschreiben lassen."

"Er ist einverstanden." [...]

"Das mag sein, aber er muss zuerst unterschreiben. Hier hat alles seine Ordnung."

TS S. 43 - 44.

Dallows erste von mehreren Begegnungen mit der Geheimpolizei findet am gleichen Tag statt. Die beiden STASI-Angehörigen Schulze und Müller empfehlen Dallow, sich einen Arbeitsplatz zu suchen. Dabei wollen sie ihm behilflich sein und machen Dallow das Angebot, mit ihnen zusammenzuarbeiten. Dallow akzeptiert keine "Hilfe" von dieser Seite. Später drohen die abgelehnten STASI-Beamten, dass sie auch hinderlich sein könnten.

"Wir können Ihnen helfen. Wir können Ihnen aber auch hinderlich sein." TS S. 100.

Einige Wochen lang genießt Dallow seine Freiheit. Er macht Ordnung zu Hause und verkehrt mit Erfolg in Nachtclubs. Er rechnet, dass er von seinen Ersparnissen höchstens ein Jahr lang leben kann. Das ewige Nachtleben langweilt ihn und die endgültige Langeweile kommt nach einer Woche. Dallow bleibt abends wieder zu Hause.

Noch ein gewichttragendes, erstes Treffen. Drei Wochen nach seiner Haftentlassung bekommt Dallow einen Brief von seiner Mutter. Er schämt sich, sich nicht bei seinen Eltern gemeldet zu haben. Dallow überdenkt die Gründe, warum er niemanden von seiner Familie und seinen Bekannten seit seiner Entlassung treffen wollte. Er stellt fest, dass er Zeit braucht, um sich wieder an das Leben ausserhalb der Zelle zu gewöhnen.

Zu Hause wird sparsam diskutiert. Der Vater erklärt seine Haltung gegen Dallow im Gefängnis. Dallow erklärt, wie ihm so was eigentlich passiert ist. Dallow versucht seinen Vater zu verstehen zu geben, was für ein lächerlicher Grund es war, welcher ihn in das Gefängnis gebracht hat und berichtet ihm die ganze Geschichte von vor zwei Jahren. Das Gespräch verbessert nicht die Beziehung zwischen Vater und Sohn.

Dallow trifft sich wieder mit Elke, aber nur, weil er mit ihr schlafen will. Ihm gefällt ihr Wesen:

Sie ist wirklich schön, dachte er, eine angenehme Überraschung.

„Was hast du vor?“ erkundigte sich Elke.

Dallow blickte weiter auf seine Hände und fragte sich, was sie hören wollte. Dann sah er sie an und sagte wahrheitsgemäss: „Ich will mit dir schlafen.“

Sie lächelte. „Du wiederholst dich.“

„Ich weiss“, sagte er, „das tu ich in diesem Fall sehr gern.“ TS S. 106.

Elke ist die zweite Person, die Dallows Vorgeschichte hört. So lange dauerte es, bis er darüber reden kann. In den nächsten Wochen setzt er seine Besuche bei Elke fort, aber er will keine enge Beziehung mit ihr eingehen.

Ziemlich bald muss Dallow sich eingestehen, dass sein Versuch, sich zum Nichtstun zu zwingen, misslungen ist.

Er hatte eine Freiheit gewonnen, die er zu nutzen nicht fähig war. Er war nicht einmal in der Lage, sie zu ertragen. TS S. 116.

Als er sich dazu noch von Elke und von den Eltern bedrängt fühlt, entscheidet er zukünftig wieder einer Arbeit nachzugehen: er will Kraftfahrer werden. Ein promovierter Doktor als Lastwagenfahrer, das ist nur eine persönliche Illusion. Die Interviews bei den Personalleitern wiederholen sich schematisch; Dass Dallow von seinem Schicksal berichtet, verhindert jede Möglichkeit, eine Stelle zu bekommen. Nach zwei Wochen erfolgloser Suche nach Arbeit muss er seine utopische Idee vergessen.

Eines Abends trifft Dallow seinen Verteidiger und den Richter wieder in Harrys Café. Beide bedanken sich für einen amüsanten Abend und es dauert, bis Dallow begreift, wovon denn eigentlich die Rede ist. Das alte Kabarett-Programm wird wieder aufgeführt! Als der Richter dann von Recht und Unrecht spricht, wird es Dallow übel und seine Hand zittert. Ihm wird klar, dass er vor zwei Jahren ungerecht behandelt wurde, und dass der Prozess wiederaufgenommen werden muss.

An einem Donnerstag, mitten im Mai, fährt Dallow wie gewöhnlich zu Harrys Cafe. Zufällig sieht er vor dem Eingang wieder das Verteidiger-Richter -Paar. Während sie sich lange voneinander verabschieden, beobachtet Dallow beide von seinem Auto aus. Er folgt mit seinem Blick dem ungleichmässigen Gang des Richters und plötzlich läuft an ihm nach. Hier folgt eine Szene, die eine Verfolgung imitiert, und ähnlich einem Krimi, endet: anstatt Worte benutzt Dallow dieses Mal Gewalt. Dallow hat eine Frage:

”Wieso haben Sie mich ’Im Namen des Volkes’ verurteilt?” TS S. 163.

Aber der Richter findet keine Antwort darauf. Dallow würgt den Richter, so dass diesem fast der Atem stoppt. Diese Situation gewinnt deshalb Bedeutung, weil es so abrupt das normale Leben von beiden unterbricht. Und weil es keine Lösung für Dallows Fragen bringt.

”Alles, was ich wollte, war eine Antwort”, sagte er laut in die Dunkelheit. TS S. 164.

Das Zwischenspiel bringt ein paar ernsthafte Gespräche mit sich, und als Folge deren ist Dallow gezwungen, sich endlich zu entscheiden, was er machen wird. Weil er immer noch nicht zurück ins Institut will, aber wegen des Mordversuchs für wahnsinnig gehalten wird, muss er irgendeine Arbeit suchen. Er wird Kellner für die Sommersaison auf einer Insel in der Ostsee.

Dallow lebt den Sommer als Kellner auf Hiddensee, aber plötzlich wird sein monotones Sommerparadiesleben unterbrochen: am 3. September bekommt er Nachrichten aus Leipzig, laut den Roessler eine politische Fehleinschätzung abgegeben hat und deswegen seine Position als Leiter des Instituts verloren hat. Die ehemalige Studentin von Dallow, Sylvia, berichtet:

Daraufhin erklärte Roessler, die Meldungen über einen Einmarsch in Prag seien nichts als eine erneute westliche Provokation, schloss militärische Massnahmen gegen die befreundete Tschechoslowakei kategorisch aus und berief sich dabei auf ältere Zeitungsmeldungen und Kommentare von Staat und Partei. Die Unglaubwürdigkeit der westlichen Nachrichten zeige sich, wie Roessler länger ausführte, an der Meldung, dass auch Truppen der DDR in dem Nachbarland einmarschiert seien. Diese Meldung empfinde er, wie Roessler den Studenten sagte, als besonders widerlich und empörend, da aus politischer und geschichtlicher Verantwortung niemals deutsche Soldaten an einem Einmarsch in Prag teilnehmen könnten. TS S. 213 - 214.

Hier öffnet sich wieder die Chance auf eine Karriere, welche Dallow vor seiner Verhaftung geplant hatte. Er wird wieder Dozent am Institut für Geschichte.

Dallow landet zurück an seinem Institut. Ohne weiter zu überlegen kehrt er zurück in dieselbe Tretmühle, aus der er rausgeworfen wurde, und welche er ein halbes Jahr lang vermeiden konnte. Er hat wieder der offiziellen Liturgie zu folgen. Er gelangt aus einem Gefängnis in ein anderes, Typus endlichem.

7.2 Die Geschichte von Dallow im Film

Im Hintergrund üblicher Informationen zu im Film mitwirkenden Menschen spielt ein Junge Klavier. Schon davor trifft der Zuschauer Dallow im Prolog zum ersten Mal. Er unterschreibt Formulare vor einem Beamten. Danach steht er vor einer Pforte in der Kälte und Klarheit eines Wintertages. Er fährt mit dem Zug nach Hause. Zu Hause wartet eine staubige, vergessene Wohnung auf ihm. Er raucht und wandelt in den dunklen Zimmern herum.

Das erste Abend: Dallow eilt sich in sein Stammlokal, um seinen Freund Harry zu treffen und sich ein wenig nach Frauen umzuschauen. Am nächsten Tag fährt er mit seinem Auto irgendwohin, wo die Strasse plötzlich mitte auf einer Wiese endet. Ein Verkehrszeichen "Verbotene Richtung" stoppt Dallows Fahrt. Symbolisiert dies vielleicht auch in grösserem Zusammenhang die Stagnation des Denkens und das Eingesperrtsein Dallows?

Das Leben in Freiheit ist für den Junggesellen Dallow hektisch, glücklicherweise trifft er aber eine Frau, die er dann öfter sieht. Beide haben kein grösseres Interesse, die Beziehung schnell zu vertiefen. Ansonsten sind es nicht so viele Leute, mit denen Dallow verkehrt. An einem von den ersten Tagen in Freiheit besucht er sein altes Institut, nur so, im Vorbeigehen. Bei einem kurzen Besuch trifft er eine ehemalige Studentin, die nun als Assistentin tätig ist. Im Büro findet ein fröhliches Wiedersehen statt. Barbara im Sekretariat hatte Dallow schon immer gern. Der heutige Leiter des Instituts, Roessler, dagegen zeigt keine Wiedersehensfreude, als er plötzlich seinen alten Kollegen wieder in dem alten, damals von beiden geteilten Zimmer trifft. Roessler und Dallow diskutieren über Dallows zukünftige Pläne, was für Dallow ein unangenehmes Thema ist, da er noch nicht weiss, was er will. Das Gespräch endet in einer wenig freundlichen Atmosphäre, weil keiner die Absichten des jeweils anderen versteht.

Am gleichen Tag trifft Dallow noch ein komisches Paar, Schulze und Müller. Sie sind sachlich und hilfsbereit, aber ihre Vorwürfe gefallen Dallow nicht. Er antwortet auf alles mit einen widerspörrischen "nein" - sogar die angebotenen Zigarette wird von ihm

abgelehnt. Es wird aber trotzdem eine der wichtigsten zwischenmenschlichen Beziehungen Dallows im Film.

Eine der wenigen Rückblenden führt den Zuschauer zurück in Dallows Kinderzeit nach Hause. Danach folgt Dallows Reise zu den Eltern; ein trauriges Wiedersehen mit dem Vater, der sich wegen seinem Sohn, seit dem er in den Knast geraten ist, schämt. Die Gespräche sind sparsam und werden in einem Klima gegenseitigen Unverständnisses geführt. Dallow erklärt, dass auch seine Eltern einen Teil von den Umständen tragen müssen, weswegen er verurteilt wurde. Die Eltern haben ihm als Kind zum Klavier gezwungen, deswegen kann er Tangos spielen, die nicht immer jedem gefallen haben.

Wieder erscheinen Schulze und Müller, diesmal beim Besuch in Dallows Wohnung. Wieder erfolglos hinsichtlich einer Zusammenarbeit. Am gleichen Abend besucht Dallow Elke zum zweiten Mal und berichtet jetzt auch von seiner Vergangenheit. Er bekommt von Elke Fragen wie: "Was willst du?" Gleich danach fängt Dallow an, sich eine Arbeitstelle als Kraftfahrer zu suchen. Jedoch vergeblich.

Die zweite Begegnung mit dem Richter ist viel dramatischer als diejenige am ersten Abend in Harrys Café. Der Richter ist wieder mit Dallows Verteidiger zusammen, beide Männer danken Dallow herzlich und belustigt für einen amüsanten Abend. Dallow muss sich beim Gespräch übergeben, ihm wird übel. Als er erfährt, welchen amüsanten Abend beide meinen, wird er wütend. Er kann sich nicht mehr benehmen und verlangt einen neuen Prozess, aber "Wem wäre damit geholfen?" Nächsten Tag holt er für sich eine Karte für das amüsante Kabarett, kann aber die damalige Show nicht wirklich genießen. Eine Unrecht ist ihm passiert.

Nachdem Dallow aus dem Kabarett kommt, folgt die Szene vor Harrys Café. Dallow sieht zufällig den Richter und folgt ihm in den angrenzenden Park. Die kurze Verfolgung könnte eine Kulminationpunkt der ganzen Geschichte sein, wirkt aber entfernt und distanziert. Dallow folgt seinem Richter, Doktor Berger, und im Schatten des Parks stellt er ihn zur Rede, versucht herauszufinden warum er zu Unrecht verurteilt wurde. Die Diskussion ist kurz, schon bald Darauf sind beide in einem Kampf verwickelt. Es ist ein Kampf, bei dem

der Richter zum Verteidiger wird. Wenn ich hier die Situation etwas distanziert beschreibe, dann deshalb, weil anstatt den in diesem Film normalerweise benutzten Halbnahe- oder Ganzbildperspektiven der Zuschauer diesen Kampf im Dunkel von einer gewissen Entfernung sieht, welche es unmöglich macht, wirklich zu wissen, was geschieht. (Ist der Regisseur gegen Gewalt ohne Gewalt?)

Nach dem Vorfall im Park wird Dallow in dunklen Bildern gezeigt. Er versucht durch Tanzen zu vergessen. Nächsten Morgen lädt Roessler ihn wieder zu einem Gespräch. Auch Schulze und Müller zeigen sich wieder - diesmal als Moralprediger: "Haben Sie Angst vor dem Tageslicht?" Die Beziehung mit Elke wird beendet, Elke will nichts mehr von Dallow und seinen Problemen wissen. Dem Vorfall folgt ein Brief vom Richter, der in Dallow Übelkeit verursacht. Er braucht sein Auto als Hilfe zum Nachdenken und entscheidet dann, der Einladung des Richters zu folgen. Der Gespräch enthält eine wichtige ~~Erforderung~~: "In spätestens drei Tagen rufen Sie an und sagen, wo Sie arbeiten". Dallow entscheidet sich schnell für eine Arbeit als Saisonkellner auf Hiddensee. Er trainiert die ihm fremde Arbeit und macht sich fertig für die Abreise. Zu seinen Vorbereitungen gehört auch der Versuch, sich von Elke, wie von einer Freundin, mit Hilfe eine Flasche Wein zu verabschieden.

Dallows Leben auf Hiddensee kann man als angepasst beschreiben. Er hat auch dort die gleichen Probleme, wie auch sonst im Leben: er findet nicht sein Platz in der Arbeitsgemeinschaft, sondern eher ausserhalb. Nach einem Streit hat er Ruhe: er bekommt eine eigene Kammer. Auch wenn der Rhythmus des Arbeitlebens hastig ist, passiert nicht so viel anderes.

Als der Sommer schon ziemlich alt ist, passiert ein kleiner Vorfall. Ein Mädchen, das ein Paar Tage in Dallows Kammer verbracht hat, beendet ihren Urlaub rasch, als sie von den Ereignissen in Prag erfährt. Dallow zeigt kein Verständnis. Wenig später bekommt er Besuch aus Leipzig: Sylvia kommt mit Nachrichten vom Institut. Die Geschichte von Roesslers Suspendierung bringt Dallow zum bitteren Lachen. Er fährt zusammen mit Sylvia zurück nach Leipzig, um wieder im Institut zu anfangen.

Auf dem Heimweg kommen ihnen Panzerwagen entgegen. Zu Hause verfolgt er im Fernseher die Berichte aus Prag, wo das Volk die Panzer mit Feuer begrüsst. Das aufgegebenes Hobby, Klavier zu spielen, macht ihm wieder Spass. Nächsten Morgen kehrt er zurück an sein Institut, wo er als erstes ein Formular zu unterschreiben hat. Die nur schwer entstehenden Buchstaben ähneln sehr denjenigen, welche er mit steifen Fingern am Anfang des Films geschrieben hat.

8. VERGLEICH ZWISCHEN ROMAN UND FILM AUF DER TEXT-EBENE

Der Filmtheoretiker MacFarlane findet es sehr wichtig, dass die Kategorisierung des Filmes richtig vorgenommen wird. Ohne ein recht gewähltes Typus der Verfilmung ist auch eine gerechte Beurteilung nicht möglich. (vgl. Kap. 3.) Ich habe schon früher erwähnt, es handle sich bei Tangospieler um eine interpretierende Adaption (3. Kat. bei Kreuzer), wo nicht die wortwörtliche Werktreue angebestrebt wird, sondern "ein möglich analoges Werk" entsteht. Laut Kreuzer ermöglicht es die Suche nach einem *interpretativen Werkbezug*. (vgl. Kap. 3.1, S. 16.) Ziel der Analyse ist die interpretative Beziehung zwischen der Interpretation des Regisseurs und dem Roman zu finden und aufzuzeigen. Wenn es sich zeigt, dass keine Beziehung vorhanden ist, muss ich die vermutete Kategorisierung anders formulieren. Jedoch wäre es in meinem Interesse, etwas gleich Tiefes und Nachgedachtes in dem Text- und Zeichensystem des Filmes aufzudecken, was im Roman an sich klar vorhanden ist - um nicht sagen müssen, dass es eigentlich hier nur um eine bebilderte Literatur, eine Illustration oder dramatisierte Erzählung handelt. Beide Vorlagen werde ich von der Form-Inhaltsbeziehung her analysieren, bevor ich die Schlussfolgerungen ziehen kann.

Zur solch wichtigen Vorkenntnissen, die man bei einer Analyse braucht, gehört auch die Information über der Charakter des Werkes. Ist das Wesen des Werkes *Tun* oder *Sein*? Estermann und Chatman haben beide eine ähnliche Zweiteilung, die als Schlüssel der Interpretation dient. *Process* und *stasis* sind die englische Termini, die Chatman benutzt. *Process* hängt zusammen mit *Tun* und *stasis* mit *Sein*; zum *process* gehören die Ereignisse und zum *stasis* die Existenten. (vgl. Kap. 2.1 und auch Tabelle in Chatman 1978, 267) Chatman betont, dass das Wichtige bei der Wahl zwischen Sein oder Tun nicht auf der

linguistische Ebene liegt, nicht auf den vorhandenen Verben. Es ist zu erkennen, ob das tiefe narrative Prädikat im Modus *Tun* oder *Sein* ist. (Chatman 1978, 146.) Estermann (vgl. Kap. 3.3) betont auch die räumlich-zeitlichen Zusammenhänge. Auf der *story*-Ebene ist der Roman meiner Meinung nach ohne viel Handlung, ganz im Gegenteil, es herrscht eine Leere des Geschehens in der Welt Dallows. *Ihm* passieren nur Vorfälle. Es gibt nicht vieles, woran er eine aktive Teilnahme hätte. Leere ist nicht gleichzusetzen mit Leerstellen - es gibt keine Hinweise, dass Dallow ausserhalb des Berichteten sein Leben mit irgendeinem "Tun" erfüllen würde. Es gibt Gespräche, bei denen von ihm verlangt wird, etwas zu tun. Das eigentliche, konkrete Tun fehlt aber in der ganzen Handlung. Trotzdem sind einige Teile des Romans so voll von Geschehnissen, dass sie dem Leser den Eindruck eines Krimis vermitteln. Das Gefühl einer Verfolgung ist auch das, der Roman vermitteln will. Im Roman nimmt sich Dallow auch unter Druck die Zeit, die er braucht. Deswegen bleibe ich auf der Sein-Seite; es passiert nichts grossartiges, geplantes, das Leben geht langsam seinen Rhythmus. Aber wenn es weiter geht, dann passiert ja etwas; vielleicht eine innere Veränderung?

8.1. Thematische Struktur im Roman

Die oberste *story*-Ebene berichtet noch nicht die ganze Geschichte. Auch wenn kein formaler, direkt auf den Leser gerichteter erzählerischer Rahmen die Geschichte einkreist, gibt es klare thematische Rahmen um Dallows Geschichte. Um die *story* in ihrem Ganzen zu verstehen sind die realgeschichtlichen Hintergründe zu beleuchten. Dem Schriftsteller Hein sind historische Ereignisse als Standpunkt für seine fiktiven Erzählungen wichtig. Verschwiegene Vorfälle aus der DDR-Zeit sind oft seine Themen gewesen. Typischerweise benutzt er einen allen bekannten Hintergrund für eine individualistische Entwicklungsgeschichte. Fischer (1990, 132; zitiert nach Schenkel 1995, 168) meint, dass Hein mit **Der Tangospieler** sein mit **Der Fremde Freund** begonnenes Projekt einer Prosa der Entfremdung im realen Sozialismus fortsetzt. Als grosse Geschichte, hinter den individuellen kleinen Geschichten, hat er die beiden *stories* zu Punkten der Geschichte des real existierenden Sozialismus verknüpft. Hinter Claudia in **Der Fremde Freund** versteckt sich der Arbeiteraufstand im Juni 1953. Er bleibt im Hintergrund wie auch im **Tangospieler** der Prager Frühling. Wenn der Leser zum Schluss die ganze Struktur rekonstruiert, sieht er

klar, wie es die Geschichte eigentlich motiviert und in Form gehalten hat. (vgl. Schenkel 1995, 170.) Die beiden Ereignisse gehörten zu den Schlüssel-Tabus in der offiziellen Geschichtsschreibung der DDR, so dass deren sehr bezeichnende Wahl von bestimmten Zeitpunkten schon als früher Versuch der Kritik am DDR-Stalinismus gesehen werden kann (vgl. Krauss 1991, 22).

Als historische Rahmenhandlung im **Tangospieler** erkennt man den Prager Frühling, der als nationale Befreiung in der Tschechoslowakei verstanden werden kann. Als Dallow im Februar aus der Haft entlassen wird, erleben die Tschechen eine neue Zeit: die sechziger Jahre waren ermunternd, das gilt sowohl für das kulturelle Leben als auch für die Freiheit des Individuums. Diese neue Linie wird ab Januar 1968 vom neuen Parteichef Alexander Dubcek verstärkt, der Individualismus als auch Rede- und Denkfreiheit anerkennt. Dies endet sehr rasch und sehr traurig im August, als auf Befehl Breschnews die Truppen vom Warschauer Pakt in die Tschechoslowakei eindringen. Das Volk, das sich schon auf die neue Freiheit freute, ist wieder gefangen, und wie die folgenden Jahre der *Normalisierung* zeigen, noch strenger als früher.

Was hat das alles mit der Geschichte Dallows zu tun? Die tschechoslowakische "Befreiung", der Prager Frühling, fängt ungefähr gleichzeitig an, als Dallow freigelassen wird. Beide freien Phasen enden mit der Invasion am 21. August 1968. Der suspendierte Institutsleiter Roessler hat, als seinen schlimmsten Fehler, die Invasion für etwas Lächerliches gehalten, weil ihm die offiziellen Nachrichten noch nicht bekannt waren. Dallow nimmt die freie Stelle als Dozent unter einer Bedingung: "keine Vorlesungen früh um sieben." Er will vorher die Tageszeitungen gelesen und damit die offizielle Lithurgie gekannt haben.

Im **Tangospieler** handelt es sich nicht einfach um eine Verhaftung oder der ihr nachfolgenden Arbeitslosigkeit, sondern um die Beziehung eines Individuums zur Gesellschaft. Ein betrogener Mensch sucht seine Stelle in einer sehr viel der sozialistischen DDR-Wirklichkeit ähnelnden Gesellschaft. Er glaubt an nichts anderes als sein eigenes Sein, und zeitweilig ist dieses zum Verzweifeln. Es ist eine Anti-Entwicklungsgeschichte eines verletzten, enttäuschten Menschen. Man mag kaum von einer Heldenfigur sprechen, wenn

Hein die Hoffnungslosigkeit und totale Unmöglichkeit beschreibt, welche Dallow bei der Suche nach seiner Lebensform begleitet. Dallow hat schon eine Enttäuschung hinter sich, er ist "im Namen des Volkes" vom Staat eingesperrt und dadurch enttäuscht worden. Aber das reicht nicht. Für seinen Entwicklungsprozess ist nötig, dass er auch sich selbst enttäuschen muss. Eine Katharsis der Trostlosigkeit.

8.2. Thematische Struktur bildende Mittel im Roman

Innerhalb des Rahmens Prager Frühling gibt es kleinere Geschehnisse, die eine etwas wichtigere Rolle in das Ganze tragen. Auch Details können rote Fahnen tragen. Ich versuche im folgenden gewichttragende Kleinigkeiten hervorzuheben und zu skizzieren. Sie unterstützen das Thema und helfen den Leser ihm zu raten.

Wenn es sich, wie bei Dallow, um einen Pianisten handelt, sind die Hände natürlich sehr wichtig. Auch, wenn der Pianist sein Spielen aufgegeben hat, reagiert er mit seinen Händen. Dem Leser wird das klar schon im ersten Satz des Romans.

Am Tage seiner Entlassung konnte Dallow seine Finger nicht bewegen. Sie waren steif und kalt und wie gelähmt. Die Beamten legten ihm vier Papiere vor die er unterschreiben sollte. Dallow klemmte den Stift zwischen Daumen und Zeigefinger und krakelte mühselig seine Unterschrift.

"Was ist mit Ihrer Hand?" fragte der Beamte, der vor ihm sass und ihm zusah.

"Nichts", entgegnete Dallow, "den Fingern ist der Schreck in die Knochen gefahren."

TS S. 7.

Ist es Schrecken, Aufregung oder Anstrengung, die Dallows Hände nicht funktionieren lassen? Dreimal bemerkt Dallow, dass er seine Hände oder Finger nicht bewegen kann. Eine Detail verbindet die Situationen, in jeder Szene ist ein Vertreter des offiziellen Staatsapparats Handelnder neben Dallow. Zuerst der Beamte, welcher Dallows Papiere bei seiner Haftentlassung zusammenfasst, dann der Richter nach dem amüsanten Abend. Am Ende sitzt Dallow auf der Fahrt zurück nach Hause in seinem Auto und überlegt bei den ihm entgegenkommenden Panzern, was passieren würde, wenn ein Soldat die Kontrolle über seinen Panzerwagen verlieren würde.

Ein vierter Vorfall erklärt sich auch durch Dallows Hände. Nach dem Abend im Johannapark fordert der Richter Dallow zu einem Gespräch auf. Schon vor Öffnen des unerwünschten Einladungsbriefts wird es Dallow übel. Seine Hände zittern wieder. Als der Richter Dallow während des Gesprächs eines Mordversuches anklagt, erklärt er:

„Nein“, sagte Dallow heftig und wandte sich zu dem Richter, „es war ein unglückseliges Missverständnis.“

Der Richter sah auf und verzog höhnisch das Gesicht.

„Ein Missverständnis? Was heisst das? Sind Sie auch noch feige?“

Dallow ging zwei Schritte auf den Schreibtisch des Richters zu.

„Lassen Sie es mich Ihnen erklären“, sagte er schnell und aufgeregt, „es ist nur eine nervöse Störung, eine konvulsive Überreaktion noch aus der Haftzeit, wie mir der Arzt sagte. Es wird langsam besser.“

Der Richter blickte ihn spöttisch und ungläubig an. Er schüttelte den Kopf und fragte: „Und das haben Sie öfter?“

„Nein, nein“, beeilte Dallow sich zu sagen, „es war ein unglücklicher Zufall.“

Der Richter verzog die Mundwinkel zu einem Grinsen. Er bemerkte, wie ängstlich Dallow ihn anstarrte, wie er fast flehend an seinem Mund hing.

„Das ist ja eine äusserst gefährliche Krankheit, Dallow“, sagte er sarkastisch.

Dallow lächelte gleichfalls. „Es stört vor allem beim Klavierspielen, ich musste es deshalb aufgeben“, sagte er in einem hilflosen Versuch, einen Scherz zu machen.

Der Richter blickte wieder in seine Akte. „Sie sollten Handschellen tragen“, sagte er, während er intensiv auf ein Papier starrte. TS S. 183 - 184.

Dallows Versuch, das Nicht-Funktionieren seiner Hände zu erklären, ist hilflos. Für einen Pianisten könnten steife Finger eine Art sein, die Spannung vor einer Vorführung abzubauen. Was sind die „Vorführungen“, die Dallow so gespannt machen? Es sind Stellen, wo er gegen der Gesellschaft und den Konventionen steht. „Der Schreck in den Fingern“ ist physische Verwirklichung des inneren Kampfs, welchen er mit sich die ganze Zeit führt.

So ein Kampf braucht auch einen physischen Gegner - gegen was oder wen kämpft Dallow? Der Richter bekommt die Rolle des Gegners. Dallow ist sich dessen bewusst. Der Richter ist leicht als eine Allegorie von der Bedeutung der Macht zu lesen. Wie zeigt sich die Macht gegenüber einem normalen Bürger? Am ersten freien Abend, im Stammlokal:

Dallow beobachtete den Richter, der etwas angetrunken wirkte. Er war verwundert, dass er ihm jetzt wie ein gemütlicher, rundlicher Kleinbürger erschien, der am Wochenende seinen Vorgarten pflegt und sein Auto putzt. In der Gerichtsverhandlung vor zwei Jahren wirkte er

kühl, überkorrekt und eifernd. Er sah den gekrümmten Rücken des Richters, das schlecht rasierte Nackenhaar, die grossen rötlichen Ohren und erinnerte sich an die dümmliche Ironie, mit der der Richter damals seine Fragen gestellt hatte. TS S. 20 - 21.

Hier scheint es schon, dass Dallows Respekt gegenüber seinem Richter geringer wird. Dadurch beginnt der Richter seine Allmächtigkeit zu verlieren. Dallows Respekt vermindert sich aber in Phasen. Das nächste Treffen ruft in ihm Übelkeit hervor und seine Hände zittern. Beim dritten Mal, als er wieder aus Distanz seinen Richter beobachten kann, sind seine Wahrnehmungen bewusst abwertend:

Dallow fiel jetzt der eigentümliche Gang des Mannes auf, er schritt ungleichmässig, mit dem rechten Bein machte er stets einen etwas grösseren Schritt als mit dem linken. Dallow war an die Bewegungen eines Volkstanzes erinnert und starrte ihm belustigt nach.

TS S. 161.

Jetzt ist Dallow dabei, Reste von Respekt gegenüber dem Richter abzulegen. An der nächsten Szene passiert das, was der Richter später als Mordversuch charakterisiert. Diese Klimax der Geschichte, oder aus moralischer Sicht Antiklimax, zeigt Dallow als jemanden, der keinen Respekt vor staatlicher Autorität hat. Soll er nun als Krimineller betrachtet werden, so wie er sich selbst-ironisch früher bezeichnet - ohne andere Sünden als den alten Tango gespielt zu haben. Der Vorfall gibt jedoch dem Richter einen Grund, Dallow Handschellen zu empfehlen.

Heinsche Ironie heisst: "Ich bin Historiker, von Gegenwart sage ich nichts." Dallow hat gerade seine Zelle verlassen und langsam merkt er, dass man die Zelle nicht einfach verlassen kann. Sie folgt ^{einmal} jemandem und ist physisch nicht zu definieren. Dallow will nicht über die tschechoslowakischen Ereignisse sprechen, die immer wieder jemand kommentiert. Dallow hat nichts für, aber auch nichts gegen Dubcek und seinen humanistischen Sozialismus zu sagen. Lange Zeit bot ihm das Historiker-Sein einen Zuflucht aus der Wirklichkeit. Jetzt aber hat diese Nische ihre Stärke als Schutz verloren und Dallow meint, er sollte eine andere Nische für sich finden. Er versucht sie im Schweigen zu finden. Dallows Erfindung ist vielleicht genial: als Kraftfahrer hätte er kaum das Bedürfnis, Prager Ereignisse oder überhaupt irgendwelche Ereignisse zu kommentieren.

Bisher wurden das Zuhause und die Bildung als Nischen bezeichnet. Es sieht jedoch so aus, als hätte Dallow beide an der Staat verloren: das Historiker-Sein wird von Staat geregelt

und sein Zuhause ständig unerwünscht von der Staatssicherheit besucht. Er hat einen "Kumpel", der ihm eine Nische bieten kann. Damit meine ich das Auto, das sehr wichtig für Dallow ist.

Eine Zeitlang blieb er im Wagen sitzen, strich über das Lenkrad, legte die Kupplung ein, schaltete an den Knöpfen. Er lehnte sich zurück und lächelte.

"Du hast mir gefehlt", sagte er zu dem Auto, "du und die Weiber." TS S. 14.

Ein befreiter Mann! Ich finde die Beziehung zwischen Dallow und seinem Auto nicht nur eine mechanische Nutzbeziehung, sondern vielmehr als eine der wärmsten in Dallows Leben. Hinsichtlich des Autos erlaubt Dallow sich auch Gefühle; voll von Mitleid wiederholt er das Schicksal seines Autos, welches auch zwei Jahre in der Garage eingesperrt war.

Auf der Heimfahrt freute ihn der gleichmässig laufende Motor seines Wagens. Die Maschine hatte die beiden Jahre der unfreiwilligen Ruhestellung unbeschadet überstanden. Sie arbeitet störungsfrei und zuverlässig. Beispielhaft, dachte Dallow, ich sollte mir mein Auto zum Vorbild nehmen. TS S. 23 - 24.

Dallows Kommentar zum Prager Frühling kommt in der Form eines bitteren Lachens, wenn er am Ende des Sommers im Radio vom Einmarsch der Truppen des Warschauer Pakts in die Prager Strassen hört. An diesem Punkt ist Dallow schon so weit beim Denken gekommen, dass es keine Freiheit für ihn gibt, kein bedeutungsvolles Dasein. Dallows Augen öffnen sich, ihm wird klar, dass er immer schon 'gesessen' hat, dass alle 'sitzen' (Sichtermann 1989, 163). Mit diesen Gedanken konnte es ihn nur befriedigen, dass auch andere zu dieser Wahrheit gekommen sind. Václav Havel fragt aber, warum die Menschen nicht die Wahrheit haben wollen, warum sie das Leben in der Lüge vorziehen? Hein bietet uns keine Antworten, aber er bringt uns zum Nachdenken.

8.3 Struktur des Filmes

Handlungsfolge im Roman und die filmische Handlung sind fast identisch. Die Veränderungen, die Gräf vornimmt, dienen meistens der Logik in der Handlung. Gräf folgt auch in den Dialogen erstaunlich eng, fast wörtlich, dem Original. Der Film ist nach aristotelischen Prinzipien strukturiert, er hat zwei Wendepunkte und damit drei Akte, die der typischen filmischen Teilung der Zeit folgen. Der Film beginnt mit einem getrennten

Prolog, der dem Zuschauer die Hauptfigur vorstellt. Das erste Bild verrät schon viel von dieser Person: der irdische Mammon und die langen Finger auf dem Tischrand. Die Hauptperson bekommt einen Namen, Hans-Peter Dallow, und einen Beruf, Pianist. Nach einer Rückblende, wo ein Junge Klavier spielt und gleichzeitig das Filmteam eingeblendet wird, beginnt der erste Akt. Der erste Akt dient als Exposition, er stellt die Figur und seine Umwelt vor, wozu viele Dallows Charakter bezeichnende Szenen gehören. Laut Hickethier (vgl. Kap. 4.1.2.) muss der Zuschauer in dem Anfang mit Grundstein der folgenden Darstellung fasziniert werden. Die Vermittlung der Vorgeschichte kann aber auch später erfolgen. In diesem Film ist so eine *nachgereichte Exposition* zu erkennen, weil der Regisseur den Zuschauer nur Teile, nicht die ganze Vorgeschichte im ersten Akt bietet.

Der zweite Akt beginnt mit einem Telefongespräch, welcher auch gleich eine neue Phase in der Geschichte bedeutet. Als Schulze und Müller mit ins Bild kommen, greift der Staat in Dallows Leben ein. Diese Thematik wird dann anhand zweier Gespräche Dallows, nämlich dem mit Schulze und Müller und dem mit Roessler, vorgestellt. Im zweiten Akt wird klar, welche politische Wirklichkeit herrscht. Die Handlung bekommt ausserdem einen zweiten *discourse* - Dallows Beziehung mit Elke. Die zwei *discourse* wechseln während des zweiten Akts und werden am Schluss des Akts in klassischer Weise zusammengebunden, als Elke zu Dallow sagt:

”Du hast ein Problem, und das musst du lösen. Und wenn du es hinter dir hast, meldest du dich wieder bei mir.”

Mehrere Ereignisse könnte man als Anfang des dritten Aktes sehen. Ein möglicher Wendepunkt könnte sein, als Dallow erfährt, dass das alte Kabarettstück wieder aufgeführt wird. Diese Information lässt Dallow verstärkt spüren, dass ihm ein Unrecht passiert ist: er wurde zu Unrecht verurteilt. Sein Versuch, es zu korrigieren, indem er den Richter würgt, ist nicht besonders geschickt. Man könnte auch den zweiten Wendepunkt ein wenig weiter nach hinten verschieben. Er läge dann dort, wo Dallow den von ihm erst zerrissenen Brief des Richters liest und dann doch seiner Einladung in das Bezirksgericht folgt. Der Einladung zu folgen bedeutet für Dallow, dass er sein bis dahin unabhängiges Leben aufgibt und Dritte, z.B. der Richter, ihm vorschreiben können, wie er zu leben hat. Dann hat er alles versucht, was ihm möglich war. In dem dritten Akt beginnt für Dallow ein neues Leben -

mir scheint es jedoch mehr eine Übergangslösung zu sein. Der kurze Zeitraum, indem Dallow seinem Leben beherrschte, endet mit Sylvias Angebot einer erneuten Dozentur:

Sylvia: Du kannst sofort anfangen.

Dallow: Wenn ich will, wenn ich überhaupt will.

Sylvia: Du wirst es tun auch wenn du dich dafür verachtest.

Auch wenn die *Handlung* im Roman und Film sehr ähnlich ist, so kann man doch einen deutlichen Unterschied zwischen den Texten sehen. Während die Romanfigur sich sehr oft in seinen Gedanken an die Vergangenheit verfangt, indem er z.B. Sehnsucht nach der Zelle hat, bleibt die Filmfigur fast immer in der Gegenwart. Gräf lässt den Zuschauer aber auch ahnen, dass Dallow keine Person ohne Vergangenheit ist - der Fakt ist ja Thema in einigen Gesprächen. Es gibt im Film einen Abschnitt, in dem Dallow sichtbar in der Vergangenheit verweilt. Inmitten des zweiten Aktes klopft er auf die Wand wie damals im Gefängnis, als er mit anderen Gefangenen kommunizieren wollte. Dann versucht er, Klavier zu spielen, aber die derzeitige Frustration verursacht nur Streitakkorde. Er versinkt in Gedanken in seine dunstigen Jugendjahre. In dieser Phase begleitet ihn die Musik bis zu seiner Familie, wo dann die Vorgeschichte Dallows behandelt wird. Mit dem einen Abschnitt der Vergangenheit will Gräf sein geschaffenes Tempo des Films nicht durchbrechen, was bei häufigeren Rückblenden wohl der Fall wäre. Gräf gelingt es auch, ohne ständige Hinweise auf die Zelle mit den von ihm hervorgehobenen, Druck ausübenden, Stasi-Angehörigen einen ähnlichen Mangel an persönlicher Freiheit Dallows zu beschreiben.

Der filmischen Struktur oder der Ausdrucksweise ist typisch, dass die Form den Inhalt erzeugt. Der Regisseur will schon in der Exposition klarstellen, an welche filmische Traditionen er sich anlehnt: seine Interpretation von Dallow im Popelinenmantel, ständig Zigaretten rauchend, lässt sich zurück verfolgen zu Agentengeschichten oder road movies. Ähnliches kann mit der Wahl der Musik erklärt werden. Der hastige Rhythmus des Filmes spricht auch inhaltlich: der Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft vertieft sich immer mehr.

Um ein einheitliches Werk zu erzeugen, soll schon der Anfang eine Hinweise auf das Ende enthalten. Gräfs Interpretation von dem **Tangospieler** folgt dem traditionellen Modell von Dramaturgie, indem der Film beinahe alle Merkmale der geschlossenen Form trägt. Gräf

schafft eine Symmetrie mit ähnlichen Anfangs- und Endbildern. Meiner Meinung nach sprechen jedoch die Form des letzten Bilds und Dallows letzter Satz gegen einander. Mit der Lösung, dass er wieder im Institut anfängt, unterschreibt er das Ende seines individuellen Lebens, und er sagt nur optimistisch:

”Das wird schon wieder.”

Wenn es im Film Lösung des Konflikts gibt, sollte diese dem Zuschauer ein fertiges, nachgedachtes Ende bieten. Trotz bildlicher und formaler Geschlossenheit bleibt meiner Meinung nach hier eine richtige Lösung ungetroffen - wenn man nicht das Ende gleich als ”Endlösung” bezeichnen will.

8.4 Thematische Struktur im Film

Das filmische Geschehen ist eine ziemlich ”flache”, einheitliche Kette von aufeinanderfolgenden Ereignissen. Dieses Gleichgewicht hat eine monotone Wirkung, ein Akt ist nicht wichtiger oder weniger wichtig als der andere. Diese Kontinuität ist eine zentrale Methode in Gräfs Interpretation des **Tangospielers**. Mit Kontinuität zeigt Gräf, was auch im Roman zu sehen ist: alles geht weiter, trotz Dallows Streben nach Individualität. Damit schafft Gräf einen Rhythmus, der das Ganze einerseits zusammenhält und andererseits die Geschichte weiterbringt. Schliesst man den Ton mit in die Betrachtung ein, bekommt die Geschichte eine Struktur. Musik und todstille Pausen wechseln derart, dass die Spannung in der Geschichte gehalten wird. Schauen wir jetzt an, welche Ereignisse die Musik hervorhebt.

Bei der Musik darf man die Vorgeschichte einbeziehen - Musik ist nicht der Schlüssel, aber gibt doch starke Hinweise, was eigentlich passiert ist. Nach dem Prolog spielt ein Junge Klavier. Den gleichen Jungen treffen wir wieder, wenn Dallow ein Paar Wochen später sich in seinen Erinnerungen an Klavierspielen vertieft ist und sich an seine Eltern erinnert. Dann errät der Zuschauer, dass der Pianist auch in der ersten Rückblende Dallow als Junge ist. Die Geschichte bekommt eine tiefere Dimension.

Was wird gespielt? Der alte Tango ”Adios Muchahos” von Julio C. Sanders ist natürlich das Wichtigste. Astor Piazzolla gibt aber dem Rhythmus mit seiner ”Pulsarion No. 4”. Dieser

argentinische Klassiker, dessen rasche Rhythmen manchen Zuschauer auch von anderen Zusammenhängen bekannt sein wird, wiederholt sich im Laufe des Films in verschiedenen Varianten, so dass er die Geschichte mitstrukturiert. Er erklingt, wenn Dallow aus der Gefängnisporde tritt und nach Hause fährt. Dann erklingt er als Dallow erstmals seinem Richter begegnet. Und wenn er ein gutes Tempo beim Autofahren erreicht, begleitet ihn der gleiche Rhythmus. Eigentlich bereitet dieser Rhythmus alle die Ereignisse vor, welche gewichtig sind. Auf dem Höhepunkt hört er auf: wenn das Liebespaar seinen Weg in Elkes Wohnung gefunden hat, wird es still. Wenn der Junge in Dallows Gedanken (in dem Rückblende) gespielt hat, hören wir den Tango und die Musik begleitet Dallow auf seinem Weg zu seinen Eltern. Er hört erst auf wenn Dallow seine Mutter zu Hause trifft. Als Dallow seinen Richter bei der Verfolgung im Park erreicht hat, hört sie auf wenn sie beginnen zu diskutieren. Es könnte sein, dass solange eine heftige Musik spielt, gehört der Film zur Kategorie des Tuns.

Ein struktureller Notruf: Nach dem Gespräch mit dem Richter aufgrund des Vorfalls im Johannapark symbolisiert die Sirene einer Ambulanz Dallows Not. Gleichzeitig symbolisiert es Not der ganzen Gemeinschaft. Normalerweise ist Hilfe schon auf dem Weg und dem Opfer wird geholfen, wenn man die Ambulanz sich nähern hört. Dallow trifft die Entscheidung zu, dass er dem Richter treffen muss und damit sein Leben wieder auf dem Bahn bringen soll.

Es gibt einige Zeichen, die Gräf wiederholt als Symbole benutzt. Aus der Vorgeschichte nimmt er das Klavier, auf dem nicht nur gespielt wird. Beispielsweise als Dallow am Anfang nach Hause kommt, ist das staubige Klavier eines der ersten Objekten, welchen er seine Aufmerksamkeit widmet. Dem Zuschauer erzählt das staubige Instrument, dass es aus dem einen oder anderen Grunde seit langem nicht gespielt wurde. Ähnlich dem Klavier, sind Hände eng an die Vorgeschichte gebunden. Dallows lange Finger am Tischrand wie bei den Klaviertasten im ersten Bild des Films lassen den Zuschauer etwas ahnen. Zumindestens: es sind Hände, die für etwas ein Grund sein könnten.

Aufgrund Heinschen Erzählens bezweifle ich, ob das Auto als symbolisches Zeichen oder als Figur behandelt werden sollte. Im Film erfährt das Auto keine Aufmerksamkeit seitens

Dallow, aber auch hier hat das Autofahren eine wichtige thematische Aufgabe. Anstatt die (filmisch angesehene) statische Besorgnis Dallows um sein Auto zeigt Gräf, wie die zusammen mit seinem Kumpel erlebte Geschwindigkeit Dallow ein Gefühl von Freiheit schenkt. Im Roman nutzt Dallow oft die Möglichkeit beim Autofahren seinen Gedanken freien Lauf zu lassen. Seine erste Fahrt im Film endet unerwartet bei dem Schild "Verbotene Richtung". Gräf hat Dallows Ausweglosigkeit perfekt eingefangen. Später sucht Dallow sich einen Platz auf einem Berg, wo er die Gedanken frei fliegenlassen kann, als er der Aufforderung im Brief des Richters nicht nachkommen will. Auch hier gelingt Gräf eine Interpretation, die den ganzen Text unterstützt. Dallows grosses Bedürfnis nach Freiheit bekommt bei Gräf seine bildliche Entsprechung.

8.5 Figurenkonstellationen

Die Hauptfigur Dallow hat in beiden Texten die wichtigste Rolle, weil beide die (Anti)Entwicklungsgeschichte einer Person zeigen. Dallows Figur verhält sich in beiden Texten eher passiv, er selbst handelt eigentlich nicht, sondern um ihm herum wird aktiv gehandelt.

Heins Dallow ist ein Protagonist, der sich Zeit nimmt. Das langsame, ruhige Leben zeigt sich z.B. am Anfang, wenn Dallow nach seiner Haftentlassung nach Hause kommt. Er gewöhnt sich langsam an das Zuhause-Sein. Er stellt die Gasheizung an, untersucht den Inhalt der Küchenschränke und kocht Kaffee. Den Kaffee trinkt er im Wohnzimmer sitzend, sieht die Briefe durch und liest sie später in der Wanne liegend, faltet sie noch zu Schiffchen. Danach hat er noch gute Zeit um ein Nickerchen zu machen. Nachdem er sich wieder angekleidet hat, durchstöbert er plötzlich die Regale, um herauszufinden, was Rita mitgenommen hat.

So plötzlich, wie er die Suche begonnen hatte, brach er sie ab. Es war zwecklos, begriff er. Er erinnerte sich kaum daran, was er alles besass. Seine Suche nach möglicherweise entwendeten Gegenständen brachte lediglich überraschende, ihn verwirrende Dinge zum Vorschein, die er längst vergessen hatte und bei denen er vergeblich zu ergründen suchte, wie sie in seinen Besitz gelangt waren. TS S. 13.

Die aktive Tätigkeit von Roman-Dallow besteht darin, passiv zu bleiben. Er hat die Intention, sein Leben zu beherrschen, aber ihm fehlt dazu der Wille. Eigentlich fehlt gemeinsamer Wille oder akzeptierte Mitteln von Dallow und den Menschen, die ihm zu helfen versuchen.

Wenn man Dallow im Film folgt und seinem Wesen kategorisiert, kommt man zu einer anderen Interpretation als im Roman. Es wird klar, dass der Status Quo die Hauptfigur nicht befriedigt. Dallow sucht eine Lösung. Gräf berichtet Dallows Geschichte, indem er den Zuschauer warten lässt. Der Zuschauer folgt einem Prozess, der irgendwohin zu führen hat. Am Anfang symbolisiert zum Beispiel das Kaffeetrinken etwas von einer gezielten inneren Änderung: als Dallow Kaffee auf die Papiere auf seinem Schreibtisch giesst, zeigt Gräf, wie wenig Dallow auf seine Vergangenheit achtet. Die auch oben erwähnte "wieder zu Hause" - Phase enthält noch ein zweites charaktergebendes Geschehen: Dallow reisst mit rasender Wut und ohne einen scheinbaren Grund Bücher aus dem Regal. Solche dem Zuschauer des Films nicht motivierte Überschüsse prägen das Bild, welches sich der Zuschauer bildet. Das wahnsinnige Ausreissen soll hier Dallows Frustration markieren. Es scheint mir aber so, dass so eine rasende Handlung kein Platz für Gedanken lässt, weil es keinerlei Grund dafür gibt - besonders wenn dem Zuschauer keine Hinweise einer sich seit anderthalb Jahren zerbrochenen Beziehung gezeigt werden; die Vorgeschichte ist hier nicht ganz mit dem Original identisch. Es muss auch nicht identisch sein, störend wirkt nur das Unlogische "Tun für Tun". Die Figur Dallows formt sich völlig anders, wenn er ohne eine dem Zuschauer beleuchtete Ursache aggressiv ist. Hier muss man doch an das filmische Tempo denken, welches Vereinfachungen wegen Deutlichkeit und Verständnis verlangt. Meistens folgt Gräf dem Romantext, insbesondere indem Dallow nicht als aktiv Handelnder dargestellt wird, sondern eine passive Figur bleibt. Für filmische Darstellungsweise ist es nicht typisch, dass die Hauptfigur nur auf das äusseren Druck reagiert, darauf was auf ihn von Aussen stösst. In dem Sinne ähnelt Dallow sich sehr an einer Romanfigur. Gräf gewöhnt den Zuschauer daran, dass Dallow physisch reagiert auch wenn es ihm psychisch nicht gut geht. Zeitweilig wartet der Zuschauer schon gespannt darauf, welches medizinische Problem das Nächste sein wird.

Die anderen Figuren im Roman würde ich gerne als Assistenten bezeichnen. Hein folgt Regeln, nach denen die Nebenpersonen desto flacher sein können, je kleinere Rollen sie spielen oder je weiter sie von der Hauptfigur entfernt sind. Damit entsteht einmal mehr eine möglicherweise trügerische Ähnlichkeit zur filmischen Darstellungsweise. Typen, die nur geringe Charakteristika haben, erfüllen Heins Bedürfnisse, nur das Notwendigste implizit auszudrücken. So gibt es einen Freund, der Dallow ins Gefängnis vergessen hat. Es gibt eine emanzipierte "Freundin"; eine Familie, mit der Dallow wenig teilt; einen Kollegen, der nur seine eigenen Interessen sieht; einen Nachbarn, der trösten will. Und es gibt Stasi-Angehörige, die Dallows Leben intensiver führen als er selbst. Es gibt einen mächtigen Richter und einen Verteidiger, der die Macht mit dem Richter teilen will. Die Nebenpersonen unterstützen die Geschichte, indem jeder Träger einer bestimmten Funktion ist. Sie erfüllen ihre Aufgabe als Verkörperung der thematischen Probleme.

Im Film sind zumeist die Informanten beibehalten worden. Dies stimmt beispielsweise hinsichtlich der Hauptfiguren: *Dallow* ist der ehemalige Oberassistent der Historischen Fakultät, etwa 36 Jahre alt; die in dem Film zu einer Freundin umformulierte *Elke* arbeitet in einer Buchhandlung und hat ein Kind. Leerstellen um *Dallows* Beziehung zu *Elke* werden wiederum unterschiedlich geöffnet; der Regisseur lässt nicht vieles offen, indem er diese Beziehung hervorhebt und wichtiger als im Roman zeigt. Hein beschreibt nur Einzelfälle, wo die zwei sich treffen, aber Gräf beschreibt sogar alltägliches Zusammensein. Auf der Dialog-Ebene gibt es einen kleinen aber deutlichen Unterschied: in beiden fragt Dallow Elke, ob sie nicht gerne mit ihm zusammenziehen würde. Im Film verneint Elke es nicht. Elkes Stärke hat sich meiner Meinung nach vermindert. Ist dies etwa ein Versuch den DDR-Feminismus im nachhinein zu verbergen?

Durch Hervorhebung spiegelt Gräf noch andere Beziehungen betonter und wichtiger wieder als sie im Roman erscheinen. Eine bedeutende Aufgabe der Filmfiguren ist, die im Text vorhandene Abstrakta zu verkörpern. So bekommt zum Beispiel der Richter eine Rolle als Richter, Wegzeiger und Lehrer, auch nach Dallows Haftentlassung. Auch haben sich Haupt- und Nebenereignisse einigermaßen vertauscht, und zwar nicht in dem Sinne, wie Barthes oder auch McFarlane es sehen. Sie funktionieren nicht gegenteilig, die Ausgabe des anderen erfüllend, sondern aus Nebenereignissen, wie z.B. zufälligen Begegnungen, wird

eine Haupthandlung. Die Kontrolle durch die Staatssicherheit spielt eine sehr bedeutende Rolle in dem Film, den Stasi-Angehörigen ist die Vertretung der sozialistischen Bevormundungsgesellschaft anvertraut. Die Beziehung mit Elke würde ich auch als zu gewichtige transformierte Nebenhandlung bezeichnen, indem sie als zweiter *discourse* in die Handlung eingebaut wurde. Ohne ein wenig Romantik wäre **Der Tangospieler** zu schwer zu verdauen (laut Hollywood-Regeln??).

Ein besondere Funktion tragen im Roman auch die Anzahl der Frauen, die Dallow trifft, nicht nur Elke. Er wird sogar müde von diesem ständigen Vergnügen.

Jeden Abend fuhr er in die Stadt und besuchte Restaurants, in denen getanzt wurde. Er setzte sich stets an die Bar, trank etwas und beobachtete die Frauen. Er selbst tanzte selten und immer in der Absicht, sich mit seiner Tänzerin für die Nacht zu verabreden. [...] Nach jedem Barbesuch schlief er mit einer anderen Frau[...] Er wechselte häufig die Gaststätten, [...] um ein Wiedersehen mit einer der Bekannten einer Nacht zu vermeiden. Schon nach wenigen Wochen stellte er diese Barbesuche ein. Der immer gleiche Ablauf dieser Abende und der Bekanntschaften lähmten seine Lust, und er verspürte nur noch die Mühe [...] An einem Abend blieb er, ausgehertigt angezogen, in der Küche sitzen und fand nicht die Kraft aufzustehen, den Mantel überzuziehen und das Haus zu verlassen. TS S. 55 - 56.

Vielleicht kann man sagen, dass Dallow hier erstmalig seines Lebens müde wird. Jenes Lebens, das er nach der Entlassung zu führen versucht. Mit den Frauen verwirklicht er das Einzige, wovon er in der Haft geträumt hat. Die Intimsphäre ist eine Nische in der sozialistischen Gesellschaft, wo man persönliche Freiheit hat. Sie bietet eine Lücke, wo die Seele sich entfalten kann. Diese Freiheit ist zu nutzen und bleibt einige Wochen lang die einzige Aktivität Dallows. Ich finde es gleichermassen traurig und lächerlich, dass der einzige Lebensbereich, wo man selbst herrscht, das Sexualleben¹⁶ ist. Dann kommt Dallow an einen Punkt, wo er müde ist, sein Glück wie Gnadensbrot vom Staat entgegenzunehmen. Für Dallow reicht keine in Portionen geteilte Individualität.

Den Filmtheoretiker folgend muss man beim Betrachten des Films immer mit einer gewissen Vereinfachung rechnen, was besonders mit den Nebenfiguren verknüpft ist. Nicht die Vielzahl von Personen, sondern deren starke Reduzierung in der Anzahl betont die Wichtigkeit von jeder einzelnen Person. Zur filmischen Darstellungsweise gehört Typologie,

¹⁶ Anhand das von Hein bezeichnete Intimleben von Dallow wäre es banal, sein Verkehr mit Frauen mehr mit Gefühl zu beschreiben.

zu der möglichst umfangreiche Persönlichkeitsbildung mit geringsten möglichen Zügen gehört. Öfters muss jedoch der Entwicklung der Hauptfigur die grösste Beachtung geschenkt werden. Der Regisseur denkt dabei mehr an das Verständnis des Zuschauers (als der Schriftsteller dem Verständnis des Lesers denkt), weil es auf den Augenblick ankommt. Damit müssen auch die Eigenschaften der Figuren eindeutig gezeigt werden. Es ist schwer zu verneinen, dass alle mitgenommenen Figuren ihren Platz im Film haben und auch als symbolische Gestalten ihre Stelle erfüllen. Es reicht z.B. nicht, dass Dallow mit mehreren Frauen zufällig verkehrt. Es muss eine Freundin sein, damit in der Beziehung tiefere Ebenen von möglichen Konflikten zwischen Männern und Frauen gezeigt werden können. Die Nachlässigkeit in einer Beziehung zeigt mehr von Dallow als würden dies Sequenzen von verschiedenen Barbesuchen tun. Beispielhaft dafür ist folgende Szene des Filmes: Dallow besucht Elke zum zweiten Mal nachdem er sie für einen Monat vergessen hat. Er gibt zu, dass er nur mit ihr schlafen will. Als Preis für das sexuelle Vergnügen erzählt Dallow ihr seine Lebensgeschichte.

Elke: "Na, [erzähl] weiter oder ich höre auf."

9. ERZÄHLEN IM ROMAN UND FILM **DER TANGOSPIELER**

Um zu wissen, wie Hein seine Geschichten charakteristisch strukturiert, welche Möglichkeiten er dem Leser bietet, seine Geschichte zu rekonstruieren, sollten wir uns Heins Erzählweise anschauen. Danach ist ein Vergleich zwischen Hein und Gräf zu führen.

9.1 Heins erzählerische Stimme

Hein benutzt einen allwissenden Erzähler, der aber nicht viel von den konkreten Umständen berichtet, unter denen die Handlung geführt wird. Hein arbeitet mit einer personalen Erzählsituation, um die Möglichkeit einer distanzierten Betrachtung zu schaffen. Der Leser verfolgt die Handlungen wie unter einem Vergrößerungsglass. Information bekommt der Leser aus der Handlung selbst - daraus was passiert und was nicht passiert. Oder daraus, was gesagt und was verschwiegen wird. Lehmann (1991, 44 - 45) notiert, dass nicht der Erzähler den Leser informiert, sondern diejenige Figur, die auch Dallow in den jeweiligen

Situationen informiert, als Informationsträger in Richtung Leser dient. Der Aussensicht des Lesers wird nicht häufig mit Dallows Gedanken oder Gefühlen in den berichteten Augenblick geholfen. Hein versucht, dass der Leser Gefühlswelt und Innenleben seiner Figuren durch äussere Vorgänge und konkrete, real-fassbare Umstände, erahnt. Aus dem Erzählten ist es nicht erkennbar, welchen Schluss der Autor selbst ziehen mag. (Renoldner 1990, 128 - 129.)

Ein wichtiges Merkmal Heinscher Prosa ist Verzicht auf repräsentatives Erzählen, Antipathos und Antimoral. Eine scheinbare Entpersönlichung und Unkenntlichkeit alles "Autobiographischen" gehört zu Heins Programm der Entkoppelung des Erzählers. In seinem Artikel "Vom Pathos der Sachlichkeit" nennt Renoldner (1990, 129) als erzählerische Eigenschaft Heins die leidenschaftslose Sachlichkeit, womit Objektivität und Glaubwürdigkeit des Berichteten suggeriert wird. Dies führt zu dokumentarischer Genauigkeit. Das alles hat sehr viele Übereinstimmungen mit Gräfs Regisseurwesen.

Es ist für den Leser wichtig, die Ereignisse zu kennen, auf die verwiesen wird. Hein gibt keinen Unterricht in neuerer Geschichte und versucht auch nicht das für Geschichtsschreibung typische "alles korrigiert wiederzuschreiben". Bei ihm gibt es nur selbstverständliche Verweise auf Tatsachen. Heins Stil lässt den Schluss zu, dass er besonders gut die neuere literaturtheoretische Betrachtungsweisen kannte. Die zahlreichen Leerstellen, die er seine Leser ausfüllen lässt, sind mit beidem, mit grossen und kleinen Geschichten auszufüllen. Anstrengender wird es, wenn die Heinsche Erzählerstimme dem normalen allwissenden Erzähler nicht ähnlich ist und die Ereignisse weder kommentiert noch wertet. Lehmann (1991, 45) sieht den Heinschen Erzähler eher als auktoriale Stimme, die anscheinend die Bewertung der berichteten Ereignisse dem Leser überlässt. Der Autor leitet den Leser nicht mit seinen in den Text eingestreuten Lebensweisheiten.

Heins autorische Arbeit ist von Nüchternheit geprägt. Er gelangt zu diesem Ziel durch Operieren mit Verborgenen, mit Andeutung und Aussparung. Er kalkuliert mit dem Schweigen und seine Arbeit entsteht aus Reduktion, Kürzung, Straffung und Auslassung. Sein Arbeit zielt mittels immer weiter getriebener Besinnung auf das unbedingt Nötigste. Ein Zitat von Martin Walser trifft dies gut: "Er ist so zurückhaltend, dass man das Gefühl

hat, jede Wichtigkeit hat dreimal bei ihm anklopfen und sich ebensooft ausweisen müssen, bevor er sie in seine Prosa einliess.“ (zitiert nach Renoldner 1990, 130.) Hein wird oft als Beschreiber des Schweigens gezeichnet. Man kann sogar sagen, das Schweigen sei das Relevante in Heins Prosa. Damit will ich sagen, dass sein Versuch das Nicht-Gesagte durch nicht-zu-sagen zu vermitteln und dadurch auch hervorzuheben zu seiner zentrale Methode wird. Heins Texte berichten das Wichtigste durch die Leerstellen. Da konnte man sein Schaffen von Struktur und Charakter her als rezeptionsästhetisch geladen bezeichnen. Wenn Schweigen beides, Innen- und Oberstruktur des Textes, beherrscht, gelingt dem Text eine besondere Harmonie. Das Schweigen bekommt tiefere Bedeutungen. Es werden nicht für mehrere Dinge proklamiert.

Heins distanzschaffende Erzähltechnik unterstützt sein Hauptthema Entfremdung. Mit Entfremdung versucht Hein die Unmöglichkeit einer authentischen Identitätsbildung zu definieren, die die DDR beherrschte. Hein zeigt dieses reduziert auf eine Person, dem Leben des Leipziger Historikers Hans-Peter Dallow. Wie oft bei Heinschen Figuren führt Dallow, oberflächlich gesehen, ein unauffälliges, gesellschaftlich angepasstes Leben. Tiefere Bindungen oder Beziehungen mag er nicht eingehen, weil ihm die menschlichen Kontakte als anstrengend und enervierend vorkommen (Schenkel 1995, 169). Im **Tangospieler** erprobt Hein die Grenzen der staatlich erlaubten Ausdrucksfreiheit, wenn er Dallow als amoralisch und arbeitsscheu beschreibt. Doch kann man das Ende der Geschichte oberflächlich als glücklich und gesellschaftlich akzeptabel lesen - ein Grund, der vielleicht die Veröffentlichung des Romans ermöglichte. Die Oberflächlichkeit der Darstellung bezweckte vielleicht auch die staatliche Zensur zu umgehen. Oberflächlichkeit in diesem Sinne, als verblüffende Dimension des Textes, hat den Lesern viel zu bieten, alleine wenn es die einzige Möglichkeit ist, der staatlichen Zensur auszuweichen (vgl. Löffler 1990, 44).

9.2 Vergleich zwischen Erzählen bei Hein und Gräf

Sind Heins Chronist-Stil und Gräfs dokumentarische Wirklichkeitstreue als eine ungünstige Konstellation des Erzählens zwischen die zwei Autoren zu sehen? Ungünstig in dem Sinne, wie beispielsweise Bazin Drama als falschen Freund für den Film bezeichnet und Forman von zu grosser Treue zum Original spricht. Eine wort-wörtliche Übersetzung sei nicht das

Beste. Verursachen ähnliche Arbeitsweisen ein zu flaches Resultat? Beide, Hein und Gräf, finden das Dramatische für ihre Darstellung des Geschehens fremd und vermeiden es geschickt.

Es müssen nicht unbedingt Worte sein, die *story* oder *discourse* oder überhaupt etwas im Film vermitteln. Das Erzählen ist nicht nur auf mündliche oder schriftliche Form der Sprache beschränkt, sondern erzählt werden kann ebenso durch Bilder, Gesten, Bewegungen oder durch die Kombination von diesen. Dies lässt die audiovisuellen Medien zu erzählenden Medien werden, in denen nicht nur mit Sprache, sondern mit allen Ausdrucksformen und vor allem, durch ihre wechselseitiges Aufeinanderzogenensein Bedeutungen und Erzählprozesse vermittelt bzw. durch die Zuschauer ergänzt werden. (Hickethier 1993, 109 - 110.) Das heisst, dass die Gedanken der Figuren im Film oft in der Form einer filmischen Handlung umgeformt sind. (Beispiele in folgenden Abschnitten.) Gefühle oder Wechsel des geistigen Klimas sind auch mit Veränderungen im umgebenden Spielraum zu vermitteln, wie z.B. Dallow nach dem Vorfall im Park in der Dunkelheit seiner Wohnung hinter den Gardinen gezeigt wird.

Filmisches Erzählen hat mit einem Erzähler, der Erzählperspektive, dem Standpunkt und der Kameraästhetik zu tun (vgl. Kap. 4.). Die Kamera als Gräfs Auge und als Repräsentant der Handlungsorte folgt der Heinschen Erzählweise und bleibt eng an dem, was passiert. Gräf malt keine Landschaften, er gibt keine Hintergründe, welche weniger wesentlich oder unnötig für die Handlung sein könnten. Wie im Heins Text, wo die Information durch Handlung kommt, wird auch im filmischen Text nichts Überflüssiges erklärt, die Kamera folgt Dallow eng an dem was ihm passiert. Gräf gibt, wie auch Hein, aktuelle Information der Prager Ereignisse in Radio-, und Fernsehsendungen sowie in Gesprächen. Dazu wird das Kommentieren des Alltags durch Radiostimmen zu einem erfrischenden - beinahe avantgardistischen - Effekt. Zum Beispiel einmal frühstückt Dallow allein in Elkes Wohnung, es klingelt an der Tür und parallel zu Dallows Gedanken fragt eine Stimme im Radio: "Und was wollen sie nun?" Oder am Ende des Sommers auf Hiddensee; Dallow fragt einem Mädchen nach einer gemeinsamen Nacht: "Du hast mir doch gar nicht gesagt, wie du heisst... oder?" Als er eine Antwort ("Margarete.") bekommt, antwortet eine zweite Stimme aus Radio: "Das Gretchen... weder blond noch unschuldig." Unschuldig

oder nicht, gleich erfährt diese junge Tschechin von den Nachrichten, dass ihre Heimat okkupiert ist.

Zu den Möglichkeiten des Erzählstandpunkts - des point of view - gehören die dem Ich-Erzähler entsprechende *subjektive Kamera* und ein *auktorialer Erzähler*, als ein dem allwissenden Erzähler des literarischen Textes sehr nah kommender Erzähler. Die erzählende Kamera könnte als Dallows Augen dienen. Wenn Gräf wirklich die Aussenseiter-Rolle von Dallow hätte betonen möchten, hätte er öfter die Ereignisse durch Dallow focussiert. Es wäre sogar möglich, das Ganze von diesem Aspekt her zu zeigen. Ganzzeitliche Fokussierung durch Dallow würde sehr deutlich zeigen, dass Dallow nicht in die Umgebung passt und auch nicht passen will. Im Normalfall kombiniert der Regisseur zeitweilig die subjektive Kamera mit dem auktorialen Erzähler - so auch Gräf. Sie ermöglicht dem Zuschauer eine Identifizierung mit der jeweils benutzten Perspektive. (Vgl. Kap. 4.2 ff.) Gräf bietet uns ein paar Mal die Position der identifikatorischen Nähe. Beispielsweise wenn Dallow die Haustür den Stasi-Angehörigen öffnet, ist der Zuschauer mit auf seiner Seite - das damit geschaffene Mitleidsgefühl wird so lange bewahrt, bis der Zuschauer gut versteht, weshalb Dallow zu solch einer unhöflichen und unerwünschten Zeit von ihnen geweckt wurde. Es hilft dem Zuschauer zu begreifen, was Dallow über Schulze und Müller und ihre Besuche bei ihm zu Hause denkt. Ein anderes Mal wird die subjektive Kamera nach der Vorfall im Johannapark benutzt. Dallow schämt sich, fühlt sich mehr denn je zuvor als Aussenseiter. Er will das Tageslicht vermeiden und guckt nur vorsichtig durch sein Fenster auf die Strasse. Hier schaut der Zuschauer zusammen mit Dallow nach draussen. Noch ein weiteres Mal wird die subjektive Kamera kurz danach benutzt: Dallow geht zu Elkes Buchhandlung nachdem Elke ihm verlassen hat. Der Zuschauer blickt mit Dallows Augen über die Strasse, wie Elke sich mit einer Kollegin unterhält und sich dann entfernt. Dallow lässt sie weglaufen.

Das Verlassen der Gefängniszelle am Anfang der *story* ist ein kluger Hinweis des Autors, der dem Leser einen möglichen Weg für seine Interpretation gibt. Die anfängliche Szene bietet dem Leser wichtige Information, aber gleichzeitig lässt sie sehr vieles offen. Diese Leerstellen sind eigentlich der clue der Geschichte. Es zeigt, dass der Regisseur den Text ganz genau gelesen und die Wichtigkeit der Leerstellen verstanden hat. Früher war die Rede

von der Schwierigkeit, Leerstellen in einer anderen Kunstform beizubehalten. Jedoch scheint es, dass dem Regisseur Roland Gräf mit Hilfe des Schnitts gelungen ist, die gewollten strukturellen Lücken beizubehalten. Gräf überrascht dem Zuschauer ab und zu mit dem "Todesschnitt", d.h. beide Bild und Ton werden gleichzeitig weggeschnitten. Dies ermöglicht, dass der Leser seines Textes, der Zuschauer, etwas Unbekanntes zu entdecken und die Leerstellen zu ergänzen hat.

Der Leser des Heinschen Textes wird am Anfang öfters, später nicht mehr wort-wörtlich in seiner Interpretation geleitet. Wenn die Gedanken Dallows noch in den verpassten Monaten in seiner Zelle verweilen, muss auch der Leser die Zelle besichtigen, und ihm bleibt damit die Interpretation vom Leben in der Zelle die ganze Zeit offen. Dallow ist nicht mehr physisch gefangen aber immer noch psychisch bestraft. Eine Zelle, die am stärksten auf das Individuum wirkt, ist im menschlichen Kopf programmiert.¹⁷ Hein beschreibt Dallow als Modellopfers der "Mikrophysik der Macht". Dallow bekommt die Rolle eines Unterworfenen, dessen Bedeutung nur als Arbeitskraft konstituiert wird. Seine Seele passt in die Zahnradgetriebe-Idee, die Foucault über die Seele pflegt. Mittels des Zahnradgetriebes ermöglichen die Machtbeziehungen ein Wissen und das Wissen erneuert und verstärkt die Machtwirkungen. Auf Verzahnung seien auch die moralischen Ansprüche des Humanismus gegründet. (Foucault 1977, 37; 41 - 42.) Ich sehe Hein als einen sehr Foucault-treuen Schreiber. Es ist, als hoffte er, eine Lektüre der Mikrophysik der Macht zu schreiben. Die ganze Handlung im Tangospieler ist wie ein Paradebeispiel einer Machtstrategie, in der ein Netz von ständig gespannten und tätigen Beziehungen herrscht, die sich nicht auf das Verhältnis des Staates zu seinen Bürgern reduziert (Foucault 1977, 38).

Möglich ist auch die Interpretation des filmischen Textes im Foucault-Kontext. Das gespannte Netz lässt den Kreis um Dallow herum immer enger werden. Gerade die Konzentration auf wenige, aber wichtige Handelnde hilft dem Zuschauer, Gräfs Interpretation als Allegorie der Macht zu sehen. Besonders das Wesen des Richter-

¹⁷ Foucault definiert Gefängnis in seinen machtpolitischen Forschungen in zwei Teile. Erstens ist der Körper als Produktionskraft von Macht- und Herrschaftsbeziehungen besetzt und wird zu einer ausnützbar Kraft nun wenn er sowohl produktiv und unterworfen ist. (Foucault 1977, 37.) Für die Seele gibt Foucault Definitionen, laut den die Seele "Effekt und Instrument einer politischen Anatomie" und "Gefängnis des Körpers" sei (Foucault 1977, 42).

Verteidiger -Paars ist zu beobachten. Mehr als im Roman erhebt das immer gleichzeitige Auftreten des Richters und Verteidigers die Aufmerksamkeit. Ihre Untrennbarkeit könnte ein Indiz dafür sein, dass beide auch in politischen Prozessen zusammengearbeitet haben. Daher erscheint es fraglich, inwieweit der Verteidiger wirklich Dallows Interessen vor Gericht vertreten hat. Dallows Gefühl von der ungerechten Handlung ist nicht nur Erfindung seines empfindlichen Egos.

Die Veränderungen im Erwartungshorizont des vermuteten Lesers von Heins Text 1989 und des vermuteten Zuschauer Gräfs Interpretation 1990 sind am klarsten in der Macht-Komponenten zu sehen. Die Arbeit der Geheimpolizei bildete zu beiden Zeiten noch eine Leerstelle - zumindest war sie noch nicht in der Öffentlichkeit behandelt. Wenn Heins Text als eine "Vorbote der Wende" zu betrachten ist, kann Gräfs Text als aktive Teilnahme an der Diskussion nach der Wende verstanden werden. Er wollte mit seiner Stasi-Verkörperungen Schulze und Müller dem Publikum eine Leerstelle zeigen - damit wurde eindeutig, wie die Stasi einzelne Bürgern unter Druck setzen konnte und wie man diese Leerstelle zu ergänzen hat.

ZUSAMMENFASSUNG

Das Lesen zeigt sich als eine Interaktion zwischen Text und Leser. Auch andere Texte, die zu der Erlebniswelt des Lesers gehören, spielen eine Rolle in diesem Dialog. Der Schriftsteller Hein hält den Dialog für sehr wichtig, er meint, das im Lesen auch immer die eigenen Erfahrungen verarbeitet werden. "Wenn ein Satz fällt, dann trifft er auf offene Ohren oder auf taube Ohren, je nach den eigenen Erfahrungen des Lesers." (Jachimczak 1990, 53 - 54)

Mir scheint es beim Lesen Heins notwendig, auch die Aspekte des Politischen in die Betrachtung einzubeziehen. Das Politische verstehe ich dabei ziemlich weit. Auch das Anderssein, das eng zur Heinschen Thematik gehört, war sowohl im Roman als auch im Film zu finden. Zu untersuchen blieb, ob der Regisseur-Leser **den Tangospieler** "politisch" oder z.B. als eine Foucault-Lektüre gelesen hat - welche Aspekte hat er bemerkt und welche versucht er, dem Zuschauer zu vermitteln.

Jeder sucht seinen Weg. Im Sozialismus bedarf es die Alternativen selbst zu finden. Das nennt man Initiative. Aber ist es etwas, das beim Lesen Heins auffällt? Meines Erachtens herrscht in Heins Texten geistige Apathie gegen das offizielle *Prinzip Hoffnung*. Die zu durchbrechende Hoffnungslosigkeit ist nur schwer als menschenwürdiger Weg zu verstehen oder zu akzeptieren. Wenn man Dallow betrachtet, scheint er sich seiner Hoffnungslosigkeit bewusst zu sein. Es ist keine Selbsttäuschung mehr, nachdem er ein halbes Jahr nach seinem Weg gesucht hat und sich dann entscheidet, wieder das Spiel mitzuspielen, an dem die Mehrheit auf die eine oder andere Weise teilnimmt. Wenn die Romanfigur so zu definieren ist, entspricht dem die Filmversion gedanklich vollkommen. Indem Dallow wieder im Institut anfängt, vergisst er die Frustration, unter der er seit der Haftentlassung leidete. Die Entscheidung, *wieder optimistisch anzufangen*, entspricht der Situation in der umgebenden Gesellschaft 1990. Wegen seiner Themenwahl aus Vergangenheit bekam Gräf auch Kritik; andererseits kann man das Werk zu "Trauerarbeit" zählen. "Trauerarbeit" in dem Sinne, wie im östlichen Teil des neuen Deutschlands oft noch Nostalgie der alten Nischengesellschaft gefunden werden kann. Die gemeinsamen Paradies-Früchte darf wohl keiner vergiften - auch nicht im Nachhinein. Gräf hat nicht versucht, die Geschichte von 1968 in die

Gegenwart zu bringen, aber am Ende kann er sich kleine Hinweise auf dem damaligen Neuanfang leisten.

LITERATURVERZEICHNIS

PRIMÄRLITERATUR

GRÄF, ROLAND, 1990: Der Tangospieler. Film. DEFA-Studios, Berlin. (Drehbuch und Regie von Gräf.)

HEIN, CHRISTOPH, 1991 [1989]: Der Tangospieler. Sammlung Luchterhand, Hamburg.

SEKUNDÄRLITERATUR

ALBERSMEIER, FRANZ-JOSEF, 1989: Einleitung: Von der Literatur zum Film. Zur Geschichte der Adaptationsproblematik. In *Albersmeier, Franz-Josef und Roloff, Volker (Hg.): Literaturverfilmungen. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. S. 15 - 37.*

APO, SATU, 1990: Kertomusten sisällön analyysi. In *Mäkelä, Klaus (Hg.): Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta.* Gaudeamus, Helsinki.

ARENDE, HANNAH, 1981: Vita activa oder Vom tätigen Leben. R. Piper & Co. Verlag, München.

BAIER, LOTHAR (Hg.), 1990: Christoph Hein. Texte, Daten, Bilder. Sammlung Luchterhand, Frankfurt am Main.

BARTHES, ROLAND, 1984: Introduction to the Structural Analysis of Narratives in *Barthes, Roland, 1984: Image - Music - Text. Hill and Wang, New York.*

BAZIN, ANDRÉ, 1993 : Für ein "unreines" Kino - Plädoyer für die Adaption (1959) in *Gast, Wolfgang (Hg.), 1993: Literaturverfilmung. Themen - Texte - Interpretationen. C. C. Buchners Verlag, Bamberg. S. 32 - 39.*

BORDWELL, DAVID UND THOMPSON, KRISTIN 1993: Film Art: an Introduction. International edition. McGraw-Hill, Inc.

BRETTSCHEIDER, WERNER, 1974: Zwischen literarischer Autonomie und Staatsdienst. Die Literatur in der DDR. Erich Schmidt Verlag, Berlin.

CHATMAN, SEYMOUR, 1978: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Cornell University Press, Ithaca and London.

- ESTERMANN, ALFRED, 1965: Die Verfilmung literarischer Werke. H. Bouvier und Co. Verlag, Bonn.
- FORMAN, MILOS UND NOVAK, JAN, 1996: Otetaan hatkat. Elokuvaohjaajan muistelmat. Otava, Keuruu.
- FOUCAULT, MICHEL, 1977: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- GAST, WOLFGANG (Hg.), 1993: Literaturverfilmung. In der Serie Themen - Texte - Interpretationen. C.C. Buchners Verlag, Bamberg.
- GERSCH, WOLFGANG, 1993: Film in der DDR. Die verlorene Alternative. In *Geschichte des deutschen Films. Hg. von Jacobsen, Wolfgang, Kaes, Anton und Prinzler, Hans Helmut. Verlag Metzler, Stuttgart und Weimar. S. 323 - 364.*
- HAVEL, VÁCLAV, 1995: Briefe an Olga. Betrachtungen aus dem Gefängnis. rororo aktuell essay. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg.
- HAVEL, VÁCLAV, 1990: Versuch, in der Wahrheit zu leben. rororo aktuell essay. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg.
- HICKETHIER, KNUT, 1993: Film-und Fernseheanalyse. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart und Weimar.
- INGARDEN, ROMAN, 1979: Konkretisation und Rekonstruktion. In *Warning, Rainer (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. Wilhelm Fink Verlag. München. S. 42 - 70.*
- ISER, WOLFGANG, 1976: Akt des Lesens. Wilhelm Fink Verlag. München.
- ISER, WOLFGANG, 1979: Der implizite Leser. Wilhelm Fink Verlag. München.
- JACHIMCZAK, KRZYSZTOF, 1990 [1986]: "Wir werden es lernen müssen, mit unserer Vergangenheit zu leben." Gespräch mit Krzysztof Jachimczak. In *Baier, Lothar (Hg.), 1990: Christoph Hein. Texte, Daten, Bilder. Sammlung Luchterhand, Frankfurt am Main. S. 45 - 67.*
- JAUSS, HANS ROBERT, 1979: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In *Warning, Rainer (Hg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. Wilhelm Fink Verlag. München. S. 126 - 162.*
- JÄGER, MANFRED, 1995: Kultur und Politik in der DDR 1945 - 1990. Edition Deutsche Archiv. Verlag Wissenschaft und Politik. Claus-Peter von Nottbeck. Köln.

- KLESSMANN, CHRISTOPH UND WAGNER, GEORG (Hg.), 1993: Das gespaltene Land. Leben in Deutschland 1945-1990. Texte und Dokumente zur Sozialgeschichte. Verlag C. H. Beck, München.
- KRAUSS, HANNES, 1991: Mit geliehenen Worten das Schweigen brechen. Christoph Heins Novelle "Drachenblut". In *Arnold (Hg.): Text und Kritik, H.111. Christoph Hein. München. S. 16 - 27.*
- KREUZER, HELMUT, 1993: Arten der Literaturadaption. In *Gast, Wolfgang (Hg.), 1993: Literaturverfilmung. Themen - Texte - Interpretationen. C. C. Buchners Verlag, Bamberg. S. 27 - 31.*
- KOTKAVIRTA, JUSSI UND SIRONEN, ESA, 1986: Modern/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun. Tutkijaliitto, Gummerus, Jyväskylä.
- LEHMANN, JOACHIM, 1991: Christop Hein - Chronist und "historischer Materialist". In *Arnold (Hg.): Text und Kritik, H.111. Christoph Hein. München. S. 44 - 56.*
- LÖFFLER, SIGRID, 1990: "Die alten Themen habe ich noch, jetzt kommen neue dazu". Gespräch mit Sigrid Löffler (März 1990). In *Baier, Lothar (Hg.), 1990: Christoph Hein. Texte, Daten, Bilder. Sammlung Luchterhand, Frankfurt am Main. S. 37 - 44.*
- MCFARLANE, BRIAN, 1996: Novel to Film. Oxford University Press, Oxford.
- PARRY, CHRISTOPH, 1995: Zum Umgang mit literarischen und nichtliterarischen Texten unter besonderer Berücksichtigung ihrer narrativen Struktur. In *Finlance. A Finnish Journal of Applied Linguistics vol XV 1995, S. 13 - 34. Language Centre for Finnish Universities, University of Jyväskylä. Jyväskylän yliopistopaino. S. 13 - 34.*
- RENOLDNER, KLEMENS, 1990: Vom Pathos der Sachlichkeit. Der Erzähler Christoph Hein. In *Baier, Lothar (Hg.): Christoph Hein. Texte, Daten, Bilder. Sammlung Luchterhand, Frankfurt am Main. S. 128 - 137.*
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH, 1989: Narrative Fiction. Contemporary Poetics. Routledge, London and New York.
- SCHENKEL, MICHAEL, 1995: Fortschritts- und Modernitätskritik in der DDR- Literatur. Prosatexte der achtziger Jahre. Stauffenburg Verlag, Tübingen.

- SICHTERMANN, BARBARA, 1989: Weder Aussenseiter noch Pechvogel. In *Baier, Lothar, 1990: Christoph Hein. Texte, Daten, Bilder. Sammlung Luchterhand. Frankfurt am Main. S. 161 - 166.*
- TAMMI, PEKKA, 1992: Kertova teksti. Esseitä narratologiasta. Gaudeamus. Gummerus, Jyväskylä.
- WOLLEN, PETER, 1977: Merkityksen ongelma elokuvassa. Oy Gaudeamus ab, Kustannustoimi, Helsinki.