

Literaturverfilmung

→ LITERATUR & FILM, Entwicklung	1
aktuelle Situation/Diskussion	1
Historische Entwicklung / Diskussion	4
→ FILMISCHE SCHREIBWEISEN / Filmsprache	18
→ WERKTREUE?	22
→ Der UNTERTAN, 1906-14. Heinrich Mann	25
→ Autor	25
→ Buch	26
→ Regisseur	30
→ Film	31
→ PETRA VON KANT, 1972, RWF	35
→ Buch	36
→ Film	36
Die Abhängigkeit von Text und Bild: <i>Die bitteren Tränen der Petra von Kant</i>	38
◆ Bild, Einstellung, Kadrierung und Framing	39
◆ Bühnenraum, Kulisse, Licht und Schatten	41
◆ Montage, Kamerabewegung und Bewegung der Personen	42
◆ ‚Filmischer Raum‘ und Zeitkonstante	43
Zusammenfassung der Ergebnisse	43
→ MEPHISTO	44
→ Autor	44
→ Regisseur	45
→ Roman: Mephisto. Roman einer Karriere. 1936.	46
→ Film: Mephisto, István Szabó, 1980, 81. D/Ö/U. Brandauer, Rolf Hoppe... 2h24	47
Literatur:	49

→ LITERATUR & FILM, Entwicklung

aktuelle Situation/Diskussion

→ *Gast*: Legitimationsprobleme einer sich mit verfilmter Literatur beschäftigenden LW gehören der Vergangenheit an (ungeachtet von Polemiken -> kulturpessimistische Szenarios, vermeintlicher kultureller Verfall jeglicher literarischen Bildung durch die Medien).

Interesse der LW an Literaturverfilmungen seit **70ern** verstärkt. → '**Veränderungen des Literaturbegriffs**': quantitativer wie qualitativer Art → unterhaltende Textgenres versch. Massenmedien finden immer selbstverständlicher das Forschungsinteresse (Comics, Hörspiele, Serien, filmische Adaptionen...). UND Fokussierung auf den Text wird in 2erlei Hinsicht ergänzt - durch literatursoziologische, sozialgeschichtliche u.a. methodische Zugriffe; durch die Einbeziehung weiterer wichtiger Faktoren des massenkommunikativen Feldes wie Produktionsaspekte, mediale Verarbeitungsmodalitäten, Rezeptionsprozesse.

- **Produktionsbedingungen** wichtig (Kino? TV? Koproduktion?) → Finanzierung, Rezeptionsbedingungen, Werthierarchie...

Kinofilm hat Aura eines originären künstlerischen Produkts gewonnen - Platz neben der schönen Literatur erobert; Traditionen, Stile, Epochen ausgebildet; leistet eigenen künstlerischen Beitrag zur Interpretation der Wirklichkeit.

TV aber hat immer noch Ruf als geschichtsloses Massenmedium, trotz Anstrengungen um Originalfernsehspiel in den 60ern & 70ern. Krasser Widerspruch zu ihrer quantitativen & qualitativen Bedeutung (für viele Rezipienten einziger Berührungspunkt mit literarischen Stoffen).

- ◆ **Problemkontext Lesen/Sehen bzw. Buch/TV:** Fehlt Film das, was Literatur ausmacht? Sprachlicher Text, dessen sprachliche Bilder im Kopf des Lesers mittels Phantasie generiert/komplettiert werden? Geschlossenes, beziehungsreiches, sprachliches, ästhetisches Textgebilde? Rezeptionsweise, die eigenes Lesetempo erlaubt? Diese **Diskussion** ist der Auseinandersetzung über Wert & Funktion von Literaturverfilmung vorgelagert. Degradiert Film den Rezipienten zum passiven, gelähmten Zuschauer, während das Lesen ihn aktiviert? Das wäre sehr eindimensional-positivistische Argumentation. Dagegen: Fernsehkommunikation ist in soziale Kommunikation von Familie, Peers, Berufsgruppe einbezogen. TV besteht nicht aus reinem Aufnahmeakt. Beim **Zuschauen** laufen erwiesenermaßen andere produktive Vorgänge ab als beim Lesen. Die Textstimuli für die **Phantasietätigkeit** sind aufgrund medialer Unterschiede beim Sehen **anderer Art:** Nicht die inkomplette Personenzeichnung im Roman z.B., die Leser im Kopf ergänzen muß, sondern die Montage zweier Einstellungen, die Komposition von Sequenzen, werden vom Zuschauer mit Sinn versehen, entschlüsselt. → bei Filmen kann es auch im Teilnahme, aktive Rezeption, gedankliche Auseinandersetzung, ästhetische Erziehung gehen.

→ *Paech:* aktuelle PROBLEMATIK:

Diskussion um Krise Literatur/Literaturwissenschaft angesichts der Herausforderung durch neue Medien. Reaktion der Literaturwissenschaft oft einfaches Ignorieren & Katastrophenstimmung (oft fehlende Ausbildung z.B. von Lehrern im Bereich der audio-visuellen Medien, Mangelnde Berücksichtigung im Studium / Panik vor dem Ende der Schriftkultur). Aber Angst unbegründet und Verweigerung nicht durchzuhalten.

→ **Paradigmenwechsel zur Neubestimmung von Literatur, die unterschiedlichste (Kon-)Texte der medienvermittelten Kommunikation einbezieht**, vollzieht sich längst. Produktion & Konsumtion von Literatur in allen Medien. Filmdidaktik sollte mehr sein als die ergänzende Diskussion einer Verfilmung zum liter. Text.

→ **Perspektive der Darstellung hat zugunsten des Films gewechselt** (gegenüber Literaturgeschichte / Literaturgeschichte des Films): Ausgangspunkt sind die Anfänge des Films am Ende des 19. Jh. → Bedingungen aufzeigen, unter denen historisch und aus jeweiligen Mediencharakteristiken die Beziehungen zwischen ihnen möglich wurden, daher zunächst auf weitgehend autonomen Ursprüngen des Films beharren - UND - von Anfang an wesentliche Frage: **wie haben Filme gelernt zu erzählen?**

→ *Gast et al (LV als Kulturphänomen):*

- Verhältnis von Literatur und Verfilmung:

Eine **LV ist immer in erster Linie ein Film** und etwas anderes als das als Vorlage benutzte literarische Werk. Für Romanleser kann daher die Verfilmung nur eine mögliche Interpretation dieses Romans von vielen sein. **Dem literarischen Werk verhalten sich Verfilmungen** damit **zugleich wiedergebend & interpretierend**, in jeder Verfilmung artikulieren sich Standpunkte und Anschauungen über das benutzte Werk und zugleich über die jeweilige Gegenwart des Interpretieren.

Kritisches Interesse an Verfilmungen älterer Werke ist aus der historischen Differenz zwischen Entstehungs- und Verfilmungszeit bzw. Rezeptionszeit erklärbar (daher auch Großteil der immer wieder hervorgehobenen Probleme wie *Werktreue...*).

Bei der Verfilmung von Gegenwartsliteratur aber müssen andere Momente in der Diskussion hervorgehoben werden. Die literarischen Werke, die hier adaptiert werden, sind alle unter Eindruck bzw. mindestens in Kenntnis von Film und tv TV entstanden. Filmische Formen des Erzählens sind den Autoren präsent. **Verfilmungen von Gegenwartsliteratur beziehen sich also auf den gleichen kulturellen Kontext wie die Werke selbst.** Der historische Vermittlungsaspekt reduziert sich also, die medialen Transformationsprobleme treten deutlicher hervor, die medialen Unterschiede & Gemeinsamkeiten von literar. Werk und Verfilmung lassen sich pointierter hervorheben.

Die Adaption als eine Form produktiver Rezeption, als Aneignung von Werken, die selbst wiederum Produktgestalt annimmt, fordert immer auch eine Wertung heraus, so wie sie auch von der Theaterinszenierung als Realisierung und Interpretation eines dramatischen Textes herausgefordert wird.

→ **Funktionen von Adaption** als Rückgriff auf bereits etablierte Medien:

Gegenüber einem zu gewinnenden **Publikum** gegenüber ist der Rückgriff auf bereits bekannte und als kulturell wertvoll ausgewiesene Stoffe & Werke ein **Mittel, die neuen Medien kulturell zu legitimieren und zugleich das Publikum an neue Darstellungs- und Wahrnehmungsweisen zu gewöhnen.** Prozeß wird durch Benutzung tradiert & bekannter Stoffe erleichtert.

Literatur als Reservoir an Gestaltungen.

Benutzung von Vorlagen war Hilfsmittel (Gesetzmäßigkeiten und Wirkungen der neuen Medien erkunden).

Ursache für Rückgriff nicht zuletzt auch **Mangel an Autoren, die mit den neuen Medien vertraut waren** - und: **auch ökonomische Gründe** (Honorarkosten sparen/senken).

→ **Bewertung:**

Adaptionen gelten deshalb in der Film-, Hörspiel- und Fernsehspieltheorie **auf weiten Strecken als Anfangs- und Übergangsform in der Herausbildung medienspezifischer Gattungen.** Als eigentlicher künstlerischer Ausweis eines neuen Mediums gelten jedoch originäre, für das Mediums speziell verfertigte Werke. Die jeweilige Spezifik der Mediengattungen wurde dabei in dem gesehen, was nur im betreffenden Medium realisierbar war und nicht durch andere substituiert werden konnte. Dahinter steckte die Vorstellung, eine Wesensbestimmung der Medien aus ihren technischen Bedingungen ermitteln und daraus wiederum ästhetische Gesetzmäßigkeiten einzelner Gattungen ableiten zu können (ontologisierender Ansatz, der sich spätestens bei TV als wenig tauglich erwies).

- **Heute: gegenseitige Beeinflussung der Medien, Wechselwirkung, Medienverbund.** Die Adaption stellt dabei nur eine Möglichkeit dar - hier bestehen Bezüge auf Textebene zur Buchliteratur, zum Drama und Theater, zum Hörspiel und dem Rundfunk. Auf der Ebene der Realisierung steht heute neben elektronischer Produktion im TV die filmische, die auf Kinofilm als Bezugsmedium verweist. Seit Mitte 70er sehr bestimmend: Koproduktionen (TV-Kino). Unterschiedliche Rezeptionsbedingungen Kino-TV.

Kennzeichen des heutigen Schriftstellers oft gerade Mobilität zwischen den verschiedenen Medien (Mehrfachverwertung eines Stoffes). neben der von fremden Bearbeitern vorgenommenen Transformation spielt für zeitgen. Autoren immer mehr die **vom Autor selbst vorgenommene Bearbeitung** eine Rolle. [Petra von Kanf]. Für viele Autoren ist die Adaption durchaus nicht mehr unbedingt mit dem Makel der Reproduktion, der Wiederholung verbunden.

Historische Entwicklung / Diskussion

→ *Gast et al (LV als Kulturphänomen):*

Literaturverfilmung ist nur eine mögliche Form der **Adaptation** → **Transformation eines Werks aus einem Medium, für das es ursprünglich bestimmt war, in ein anderes.** Aufgreifen bereits vorhandener, literarisch oder

in anderer künstlerischer Form gestalteter Stoffe, Handlungen, Motive stellt eine **Grundform kultureller Überlieferung und Traditionsbildung** dar. Zum besonderen Problem wurde diese Weitergabe erst mit der Durchsetzung bürgerlicher Gesellschaftsformen, mit der Entwicklung neuer Überlieferungs- und Vermittlungstechniken, die eine nur mehr technische Reproduktion ermöglichten und damit den subjektiven, verändernden Einfluß eines Bearbeiters und Überliefernden auf ein Minimum reduzierten. *Lessing, Laokoon* (Bildende Kunst → Literatur und umgekehrt als Thema) → **Bei einer Stofftransformation muß dieser mit den Möglichkeiten des betreffenden Mediums jeweils neu formuliert werden.**

- **Ende 19. Jh: Aufwertung des Autors** (z.B. Theater: neue Wertschätzung des Dramas als einer in sich bereits vollkommenen und nicht veränderbaren künstlerischen Leistung) → Hier wurden bereits die Kategorien entwickelt, die die Kritiker dann in der zeitgleichen bzw. wenig später einsetzenden Adaptiondiskussion im Kinofilm benutzten.

- **Stoffhunger Kino → erste Verfilmungen:**

Das Kino machte die Adaption als Problem erst virulent. Immenser Stoffhunger → Symptom für Ungleichzeitigkeit in der **Entstehung der modernen Massenmedien**. Für ihre Entwicklung waren neben technischen Erfindung spezieller technischer Reproduktionsverfahren v.a. Aspekte der ökonomischen Verwertung & politischen Indienstrahmung ausschlaggebend. Kommunikationsbedürfnisse und ~kompetenzen müssen bei ihnen erst mobilisiert und organisiert werden: Publikum gewinnen - Produzenten, Autoren, Regisseure etc. gewinnen.

Literaturverfilmung ist sowohl bei nur auf literarisches Kunstwerk eingeschworenen Kritikern wie auch von den Cinéasten ins Gerede gekommen (abschätzige Beurteilung, 'Ausdruck einer schlechten Filmkultur', 'letztlich nicht zu sich selbst gekommener Film'). **Ist den einen die Unversehrtheit der literarischen Vorlage wichtigstes Kriterium, ist den anderen gerade die Bezugnahme auf literarischen Text ein Zeichen des Niedergangs.** Trotz dieser Vorgehalte nimmt Literaturverfilmung einen herausgehobenen Platz in der Fernsehunterhaltung ein.

→ *Paech*: aktuelle PROBLEMATIK:

→ **Paradigmenwechsel** zur Neubestimmung von Literatur, die unterschiedlichste (Kon-)Texte der medienvermittelten Kommunikation einbezieht, vollzieht sich längst. Produktion & Konsumtion von Literatur in allen Medien. Filmdidaktik sollte mehr sein als die ergänzende Diskussion einer Verfilmung zum liter. Text.

→ **Perspektive der Darstellung hat zugunsten des Films gewechselt** (gegenüber Literaturgeschichte / Literaturgeschichte des Films): Ausgangspunkt sind die Anfänge des Films am Ende des 19. Jh. → Bedingungen aufzeigen, unter denen historisch und aus jeweiligen Mediencharakteristiken die Beziehungen zwischen ihnen möglich wurden, daher zunächst auf weitgehend autonomen Ursprüngen des Films beharren - UND - von Anfang an wesentliche Frage: **wie haben Filme gelernt zu erzählen?**

◆ Die **Literarisierung des Films seit ca. 1908/10** setzt voraus, daß Filme fähig sind, mit filmischen Mitteln literarisch Erzähltes wiederzugeben (hier werden auch systematisch die rudimentären Formen filmischer Artikulation erkennbar).

Literarisierung bedeutete für den Film

a) **Zugang zur (bürgerlichen) Institution Kunst und Literatur zu suchen** und zugleich

b) **ein unerschöpfliches Reservoir an erzählten Geschichten für das eigene, filmische Erzählen vorzufinden und in Anspruch zu nehmen** sowie

c) **die eigenen Fähigkeiten des Erzählens am Vorbild der Literatur ständig weiterzuentwickeln.**

◆ **ABER die Beziehung Literatur-Film ist nie einseitig gewesen.** 'Filmische Schreibweisen' bei Flaubert, Zola, Fontane o.a.: Autoren, die Kinogänger waren, haben ihre filmischen Wahrnehmungen in ihre literarische Schreibweise einfließen lassen und schließlich **auch für den Film geschrieben.**

Drehbücher.

- ◆ Film & Literatur haben unterschiedlich und widersprüchlich aufeinander reagiert: Zumal die **Avantgarden beider Medien** in ihrer **Opposition gegenüber der etablierten (institutionalisierten) Literatur & Kunst** versucht haben, sich im Falle des
FILMS → von literarischen Einflüssen freizuhalten (avantgardistischer Stummfilm, Malerei näher als Literatur) - oder sich im Falle der
LITERARISCHEN AVANTGARDE des Expressionismus, Surrealismus... → 'filmisch' zu geben, um gegen einen traditionellen von Literatur eine filmische Praxis zu setzen, die der Moderne mit ihren urbanen, dynamischen Lebensformen Ausdruck zu geben imstande ist.
- ◆ **Einführung Tonfilm:** ganz neue Situation entstanden, da der Film von nun an tatsächlich 'mitreden' kann. Der (realistische) Tonfilm ist in einem Maße literarisch, daß er es schwer hat, sich von den Einflüssen der (realistisch erzählenden) Literatur freizuhalten und eigene, filmische Ausdrucksmöglichkeiten zu behaupten (Nouvelle Vague), während die **Adaption literarischer Vorlagen zum Normalfall der Produktion** für das Kino und das Fernsehen wird.

FILMGESCHICHTE (Filme lernen zu erzählen):

- *Die Anfänge des Films in der Populären Kultur:*

- Film: Kind der Industrialisierung des 19. Jh. Erst Vorführung Lumière: Paris, Grand Café, 28.12.1895. Skladanowsky: Berlin, Varieté Wintergarten, 1.11.1895.

Anfänge des Films waren untrennbar mit den Einrichtungen der Unterhaltungsindustrie der Jahrhundertwende verbunden (Varietés, Music-Halls, Vaudeville-Theater, Jahrmarkt).

- **In den ersten Vorführungen war nicht wesentlich, was die noch recht wenigen Filme zeigten, sondern wie sie es taten:** Das wesentlich Neue, der Novitätscharakter, die wesentliche Information & Faszination der ersten Filmvorführungen beruhte auf der Tatsache, daß der projizierte Gegenstand sich *bewegte*.

Filme als Teil des Unterhaltungsprogramm, als eine Programmnummer unter vielen. **Inhalt:** Arbeiter verlassen Fabrik Lumière, Einfahrt eines Zuges in Bahnhof, begossener Gärtner... **sehr kurze Filme, eine Einstellung.** Sind sie schon Erzählung? Oder nur Ereignissaussage?

- **Bedingungen des narrativen Minimalschemas für Erzählung:** mindestens 2 Sätze → Ereignisfolge: Zustand 1 → Übergang, Ereignis → Zustand 2. Ereignis = etwas, das geschehen ist, obwohl möglich war, daß es nicht geschah; je geringer Vorkommenswahrscheinlichkeit desto größer die Sujethaftigkeit.

Grundsätzlich ist es möglich, daß ein Film mit nur 1 Einstellung die Gliederung des narrativen Minimalschemas realisiert und als (Mini-)Erzählung gelten kann (s. *Arroseur arrosé*). → Jede Einstellung enthält grundsätzlich die *Möglichkeit* einer Erzählung und ist zugleich Teil der Sequenz einer Möglichen Erzählung, die erst durch weitere Einstellungen gebildet werden muß.

In ersten 10 Jahren der Filmgeschichte bestand überw. Mehrzahl aller Filme nur aus einer Einstellung. **Da die Entfaltungsmöglichkeiten filmischen Erzählens innerhalb nur einer Einstellung äußerst begrenzt ist, mußte der entscheidende Schritt zur Entwicklung einer filmischen Erzählweise im Übergang zum mehrgliedrigen Film bestehen.** Übergang erfolgte nicht chronologisch konsequent. → *Typologie narrativer Sequenzbildung, s.u.: Match-Cut, Temporal Overlap, Jump-Cut/Ellipse*

- **Die Entwicklung des filmischen Erzählens näherte sich der bruchlosen, unmerklichen Montage zeitlicher & räumlicher Kontinuität, dem Match Cut.** Zunächst aber herrschte die nicht-kontinuierliche Form des Anschlusses vor, die Film in Kontext der Nummernfolge in Varietés integrierte.

- **Cross-Cutting** in alternierender/Parallelmontage

→ **Beziehung Literatur-Film:** Film hat das Erzählen keineswegs unter der 'Anleitung' der Literatur oder der traditionellen Künste gelernt → *Bazin*: Die Autonomie der Ausdrucksmittel, Originalität der Themen ist nie größer gewesen als in den ersten 20, 25 Jahren des Kinos.

In den nicht-literarischen Anfängen steckt auch die permanente Herausforderung einer anderen, 'genuin kinematographischen' Ästhetik des Films (→ anti-institutionelle Avantgarde, gegenwärtige Video-Ästhetik).

- *Die Institutionalisierung und Literarisierung des Films:*

Der allmähliche **Wechsel vom nicht-kontinuierlichen zum kontinuierlichen filmischen Erzählen** mit match-cut-Anschlüssen und immer komplexerer Syntax (alternierende, Parallelmontage...) vollzog sich **zwischen 1906 und 1908. 3 Momente, die wesentlich zu den Veränderungen der Filme beigetragen haben:**

Fiktionalisierung, Ökonomisierung, Institutionalisierung (hängen alle indirekt zusammen).

→ **Fiktionalisierung des Films:** Verhältnis zwischen den 'dokumentarischen' und den fiktionalen Filmen änderte sich, geradezu Umkehrung.: 1900: 87% dokumentarisch - 1908: 96% fiktional-narrativ, 4% dokumentarisch. Entwicklung auch durch Nachstellen dokumentarischer Szenen aus ökonomischen Gründen. Die Vermischung der dokumentierenden Reportage mit der fiktionalen Erzählung trug auch zum realistischen Stil im Erzählkino Hollywoods bei.

→ Entscheidend war der Effekt der **Ökonomisierung der Filmproduktion**. Publikum blieb angesichts der Darstellung vorhersehbarer, ritualisierter Ereignisse aus (langweilig). Der Fiktionale Film war die geeignetste filmische Form, um den Anforderungen der Industrie nachzukommen, Filme für die steigende Nachfrage schnell und billig und unabhängig von äußeren Bedingungen zu produzieren. Filmindustrie antwortete auf diese Herausforderung mit dem Studiosystem, das den Film als Industrie etablierte. Das **Äquivalent** hierzu und zugleich Auslöser der Industrialisierung der Filmproduktion: Institutionalisierung des Films im Kino.

→ **Institutionalisierung des Films im Kino:** in USA Datum: 19.6.1905, erstes Nickelodeon (Ladenkino) in Pittsburgh eröffnet. Bald folgten 1000de nach. Eine Bedingung dafür, daß der Film im Kino autonom wurde, war die Umstellung des Verkaufs auf das Verleihsystem 1903. Enorm ansteigender Bedarf, Kinoboom in den Gründerjahren des Kinos - Industrie antwortete mit Fiktionalisierung und Standardisierung der Filmproduktion.

- Veränderungen in Filmproduktion und ~rezeption im ersten Jahrzehnt des 20. Jh mußte nicht nur Filme anders, sondern v.a. auch **andere Filme** als bisher hervorbringen. Sie sollten möglichst auch ein **anderes**, noch breiteres **Publikum** erreichen.

In **Frankreich** war zuerst der **Versuch** gemacht worden, zusätzlich zum proletarischen Publikum der Ladenkinos & Jahrmärkte **auch das bürgerliche Publikum in die Kinos zu holen, das sich bisher offen feindlich gegenüber dem Film gegeben hatte**. → Film & Kino mußten den kulturellen Bedürfnissen der Bürger entgegenkommen (ohne Proletarier zu frustrieren). → Suche nach respektierlichen Erzählmodellen und entsprechenden Inhalten. Um die anerkannte Literatur des bürgerlichen Realismus verarbeiten zu können, mußte der Film zunächst seine gesamten Produktionsverhältnisse umwälzen: Produktion & Distribution, Zuschauer und Rezeptionsverhalten mußten andere werden. **Institutionalisierung des Films** umfaßt also auch einen neuen Standard der Filmästhetik, der auf veränderte Bedingungen im Sinne einer **tendenziellen 'Einschreibung' des Films in die Institutionen der bürgerlichen Kultur und Kunst**. → **Elemente der 'institutionalisierten Art (filmischer Darstellung)** - also jene der **FILMSPRACHE**, wie sie sich bis heute entwickelt haben, **verstärkt und nicht etwa in Frage gestellt durch den Tonfilm**. Die wesentlichen Merkmale der Veränderung gegenüber der vorangegangenen

populär-kulturellen Phase des Films sind: *Dominanz der Zeit gegenüber dem Raum. Kontinuität des Erzählens. Etablierung des diegetischen Horizonts als imaginärem Referenten filmischen Erzählens. s.u.*

→ Die **neue narrative Struktur, die die alte des literarischen Erzählens der realistischen Literatur des 19. Jh ist, wird sich mit ihrer Linearisierung des Erzählens** im Sinne einer kontinuierlich vorgestellten Handlung **in der Filmproduktion der USA und dann auch in Europa bis zum 1. WK durchgesetzt haben.**

- Äußeres Zeichen der sozialen Veränderungen, die mit diesem PARADIGMAWECHSEL in der Filmgeschichte einhergehen, sind auffallende **Veränderungen auch der Kinos**. Kinopaläste für **Massenpublikum** in USA - Kinofilme wurden immer länger, Frequenz der Besuchererneuerung sank, durch Vergrößerung Säle ausgeglichen.

Aber nicht erst das Kino, sondern auch die **Literatur**, die künftig die materiale Basis vieler Kinofilme abgeben sollte, hatte bereits für sich ein **Massenpublikum in der 2. Hälfte des 19. Jh** konstituiert (*Dumas, Verne, Victor Hugo...*). Die **Verbindung dieser Literatur** mit ihrer spezifischer Erzählweise, mit der sich auch die ihr zugrundeliegende bürgerliche Denkstruktur im Kino durchsetzte, **begründete erst den Film im modernen Sinne als kontinuierlich erzählender zunehmend realistischer Fiktionsfilm für das Kino als Massenmedium.**

2 wichtige Zwischenschritte: *L'assassinat du Duc de Guise, 1908. Verfolgungsjagd* (Solange 2 Handlungen zeitgleich aufeinander bezogen sind, können sie räumlich beliebig weit voneinander getrennt werden; die Kontinuität ist dann offensichtlich keine räumliche mehr, sondern primär an die erzählte Gleichzeitigkeit von Handlungen gebunden: Und das ist die **Freiheit literarischen Erzählens, über Zeit & Raum gleichermaßen verfügen zu können; diese adaptiert der Film mit der Struktur und den Inhalten des literarischen Erzählens**).

- Film fängt an, Individuen zu produzieren, die als '**Autoren**' ihrer Filme auch deren Stil beeinflussen. Die Konkurrenz der Produzenten wird zur Konkurrenz der **(Star-)Regisseure und (Star-)Schauspieler**. *D.W. Griffith* als erster Star-Regisseur der Filmgeschichte, wesentlicher Beitrag zur Herausbildung der neuen narrativen Strukturen. KONTROVERSE: War Griffith als Einzelperson der Schöpfer von Filmsprache und Filmkunst? (s. 33f, z.B. Sadoul: Griffith war nicht Erfinder der Montage o.ä. - er hat die Syntax des Films entwickelt, er stellte die Gesetze einer Filmsprache auf, die längst in Gebrauch war). Verdienst **Griffith** sicherlich: zumindest die **Grundformen der narrativen Syntax des kontinuierlich erzählenden Films, die alternierende und die Parallelmontage, zur Perfektion gebracht**. (konnte Spannung erzeugen, moralische Aussagen machen, Motivationen entstehen lassen. (*chronologische*) *alternierende* und (*a-chronologische*) *Parallelmontage, s.u.*

- Daß der **Film eine Ware** in einer kapitalistischen Unterhaltungsindustrie ist, steht seit *Griffith* ebenso fest, wie es die Aufgabe der verwendeten Mittel ist, die Ware für diese Gesellschaft operational zu machen. Gerade die 'neue' narrative Struktur der Filme seit Griffith zeigt, daß es **durchaus nicht um revolutionäre Veränderung** ging (*keine Berührung der Klassen durch Parallelmontage, s.u.*). **Wurzeln der narrativen Struktur dieser Filme in der Tradition des literarischen Erzählens des 19. Jh.**

→ **Während die Anfänge des Films in einer wesentlich nicht-literarischen populären Kultur zu suchen sind**, die auch die Nicht-Kontinuität der narrativen Struktur der frühen Filme bestimmt hat, **schließt die Entwicklung des Films seit etwa 1908 deutlich an die Tradition des literarischen Erzählens an, deren Paradigma der realistische Roman des 19. Jh ist.** Die Literarisierung bedeutet nicht nur, daß explizit **literarische Werke und ihre narrative Struktur** dem Film künftig als Grundlage dienen, sondern auch dessen allgemeine **Integration in die bürgerlich-literarische Kultur**, die allein die Institutionalisierungs-Bestrebungen der Filmindustrie absichern konnte. Die künftigen Debatten um den

Film als Kunst drehen sich um die Rolle des Films innerhalb der etablierten Kulturinstitutionen. Nichts konnte dieser Rolle wirksamer dienen, als **den Film so nah wie möglich an die anerkannte Literatur anzunähern**, indem Stoffe der Weltliteratur 'verfilmt' wurden und indem die Literaturgeschichte selbst zur Vorgeschichte des Films apostrophiert wurde.

- *Literaturgeschichte als Vorgeschichte des Films:*

Bsp: Griffith: *After many years* (Drama um verschollenen Seemann - Parallelmontage/flashback)

- Es gehört bis heute zu den Grundprinzipien der Hollywood-Dramaturgie, daß zunächst getrennt werden muß, was dann durch die Erzählung des Films in einer neuen, imaginären Einheit wiedervereinigt wird; dieses Verfahren der imaginären Vereinheitlichung oder Homogenisierung setzt die Uneinheitlichkeiten, Differenzen, Widersprüche oder Trennungen (auch als gesellschaftliche Referenz-Erfahrungen) voraus, die, indem sie erzählt, zugleich homogenisiert und (als imaginäre) 'gelöst' werden.

- Filmemacher Griffith ist in die Rolle des literarischen Erzählers geschlüpft, weil sie ihm weit über die viel zu enge gewordenen Grenzen szenisch organisierter Handlungen hinaus Operationen in einem narrativen System ermöglicht, dessen solide und im realistischen Roman des 19. Jh ausreichend erprobte Struktur ihm und den Zuschauern nun die Beherrschung einer großen Zahl und eines Gewirrs von Figuren, Situationen, Ereignissen und Details eröffnet, die in viel höherem Maß auch der Realitätserfahrung der Menschen des beginnenden 20. Jh entspricht. **Der Film, selbst Produkt der Industrialisierung, erweist sich als legitimer Erbe der literarischen Erzähltradition des 19. Jh, die auf ähnliche Voraussetzungen in der (gesellschaftlichen) Realität mit derartigen Erzählstrukturen reagiert hatte.**

- Nicht nur die Filmemacher haben Anleihen bei der Literatur des 19. Jh gemacht, sondern diese **Literatur hat bereits vor dem Film Aspekte des Filmischen im literarischen Erzählen vorweggenommen, die Literaturgeschichte ist also gleichsam die Vorgeschichte des Films**, was gewisse Affinitäten erklären würde, wenn man klären könnte, wie eine Literaturgeschichte des Filmischen vor dem Film möglich geworden ist.

- *Verweise auf Dickens* → Wenn Griffith also narrative Strukturen in seinen Filmen (wie Parallelmontage) auf seine Dickens-Lektüre zurückführt und Eisenstein diesen Zusammenhang als Homologie von narrativer und Gesellschaftsstruktur bestätigt, liegt es nahe, **das literarische Erzählen in den realistischen Romanen des 19. Jh als Vorläufer/Vorform für das filmische Erzählen des 20. Jh zu verstehen.** → *Parallelmontage* z.B. bei Zola, Flaubert (Jahrestag der Landwirte & Emma Bovarys & Rudolf Boulangers Annäherung), Dickens.

- Wie sehr die Erzählstruktur der **alternierenden Montage** mit der Organisation von Blickpunkten, dem Sehen und der Herausbildung historisch bedingter und also auch veränderbarer Wahrnehmungsweisen zu tun hat, macht Bsp. von E.A. Poes Erzählung "Der Mann in der Menge" deutlich.

- Die bürgerlich-realistische Literatur des 10. Jh ist geprägt von einer Hypertrophie des Sichtbaren, die allerdings erst im 20. Jh ihre adäquaten Medien Kino und TV bekommen wird, um in der Literatur des vergangenen Jh die geeigneten Stoffe vorzufinden. In jedem Fall entspricht der Dominanz des Sichtbaren eine Strategie des Verbergens. Die so ungemein realistisch vorgestellte Welt ist vor die Welt gestellt, die dahinter den unansehnlichen Alltag der bürgerlichen Wirklichkeit verdeckt. → *Abenteuerromane von A. Dumas, Karl May, Jules Verne* (muffiges Alltagsmobiliar heimischer Bürgerlichkeit scheinbar zurückgelassen).

Narrative Strategie → Verfahren des 'klassisch-realistischen Filmtextes' (leitete sich direkt aus der realistischen Literatur des 19. Jh her): Der Erzähler behält den Überblick, verfügt aus einer distanzierten Position über die Sicherheit des Wissens, das er erzählend veranschaulicht und zur wahrnehmbaren, sichtbaren Realität des Erzählten macht. Erfolgreiches Sichtbarmachen des bis dahin Unsichtbaren → s. E.T.A. Hoffmann: "Des Veters Eckfenster"

- Vorgeschichte des Films in der Literatur (des 19. Jh, realistische Literatur).

- Kulturgeschichte als Vorgeschichte des Kinos:

- Es ist erforderlich, im Rahmen der Film- wie auch der Literaturgeschichte, auch die Produktionsgeschichte - Kino und Buchmarkt - zu untersuchen. Noch kaum ist bisher das Kino als Inhalt einer (Rezeptions-)Form, d.h. als Struktur ernstgenommen worden, die einen gleichberechtigten Anteil an dem hat, was wir Film nennen.

- Eisenstein behauptet nicht - wie andere -, daß Autoren wie Zola, Flaubert, Dickens etc sich filmischer Mittel bedienen, daß sie 'Kino' mit ihren Romanen gemacht hätten. Wenn es Gemeinsamkeiten zwischen Dickens und Griffith gebe, dann deshalb, weil **vergleichbare äußere Bedingungen zu ähnlichen Lösungen und Formen des Erzählens in unterschiedlichen Medien gefunden hätten.**

Die der Literatur und später dem Film gemeinsame Montageform rührt von den Veränderungen, die das Leben der Mensch im 19. Jh insgesamt betreffen: Die Industrialisierung hat mit ihren Fabriken, Maschinen, Eisenbahnen und neuen Großstädten Wahrnehmungsweisen geschaffen, die ihren Ausdruck in der literarischen und schließlich filmischen Montageform gefunden haben. Weil sie Realität entsprechend wahrgenommen haben, nicht weil sie Kino vorwegnehmen wollten, haben sich die Autoren des bürgerlichen Realismus des 19. Jh formaler Mittel bedient, die denen der Filmemacher im 20. Jh unter ähnlichen Bedingungen vergleichbar sind.

Gegenüber allen vorangegangenen künstlerischen Repräsentations- und Artikulationsweisen ist **'Film' v.a. Bewegungsdarstellung** (während es kaum 'neue' Inhalte gegeben hat). → **seit der Industrialisierung, Urbanisierung etc müssen sich v.a. in der Wahrnehmung von Bewegung wesentliche Veränderungen vollzogen haben. Entscheidender Bruch zwischen bis dahin 'natürlicher' und von nun an 'mechanischer' Fortbewegung;** Sensation der mechanisch hervorgebrachten Geschwindigkeit. Eisenbahn.

- Die Eisenbahn:

- Die Eisenbahnfahrt, Einführung in England 1826, auf dem Kontinent Mitte der 1830er. Unterschiedliche Art der Fortbewegung → folgenreiche Veränderung in der Realitätswahrnehmung. Schockierende Erfahrung der mechanischen Fortbewegung, deren (zunehmende) Geschwindigkeit nur als Veränderung der Realitätswahrnehmung kenntlich wird. in der *Kunst* des 19. Jh ausführlich verarbeitet, v.a. in Malerei von *Impressionisten (Monet...)* und in Literatur.

Der Verlust des Raumes läßt ein Zuviel an Zeit zurück. Und weil der Blick aus dem Abteifenster außer Bewegung nichts mehr sieht, wendet er sich nach innen. → Filmprojektion: Ein selbst bewegungsloser Zuschauer ist der Betrachter eines bewegten Bildes, das sich nicht mehr nur die durchfahrene Landschaft, sondern darüber hinaus die äußere Welt und die Träume, Ängste, Hoffnungen, kurz, das Imaginäre eingeschrieben hat. Das Kino hat das Dispositiv der Eisenbahn ökonomisiert: Die Anordnung ist die Gleiche, aber die Inhalte der bewegten Bilder vor dem Abteifenster sind im Kino entfesselt.

- Das Panorama:

- Die Literatur des 19. Jh ist fanz wesentlich auch Reiseliteratur; sie kam mit ihren Reisebeschreibungen, sentimental Reisen und Abenteuerreisen demselben Bedürfnis entgegen, wie die beliebtesten 'Massenmedien' der Epoche, die Panoramen, Dioramen... (bevor das Kino und dann das TV sie ablöste).

Literarisches Erzählen und panoramatisches Sehen schaffen gemeinsam die Voraussetzung für das kontinuierliche filmische Erzählen nach der Literarisierung des Films (so ist die Illusion der abgebildeten Realität auf den Rundhorizonten nur vollkommen, wenn sie bruchlos, der Horizont geschlossen und die Wahrnehmung so kontinuierlich ist).

- Die **panoramatische Einstellung** schafft den bruchlosen Illusionsraum, auf den das kontinuierliche Erzählen des literarisierten Films im Sinne des filmischen Realismus zielt.

Die Realität wird dem Menschen des 19. & 20. Jh zum Gegenstand der Betrachtung in der illusionären Abbildung. Verbürgt wird dieser Realismus nicht durch die Wahl der Inhalte, sondern allein durch die Struktur, mit der die dargestellten Inhalte zum Betrachter in Beziehung gesetzt sind.

- *Das Warenhaus:*

- Eisenbahnfahrt & Panorama sind exemplarische Dispositive, die ihre Benutzer in der Weise zu einer realen oder illusionären Seh-Veranstaltung anordnen, daß das Wahrgenommene unterschiedslos zu einem Wirklichkeitseffekt wird. **Der 'Realismus der Struktur' setzt die empirische Trennung vom Wahrnehmungsgegenstand voraus, um den Betrachter umso enger in einer illusionären Beziehung an diesen Gegenstand als vorgestellten zu binden.** Diese Anordnung stellt sich im Warenhaus zu jedem einzelnen ausgestellten Warengegenstand her. Solange die Ware ausgestellt ist, ist ihre Gegenständlichkeit als Gebrauchswert nur real in der Vorstellung des Kunden, der zum Kauf 'verführt' werden soll.

- Waren als Fetisch (Gebrauch Fetisch zieht Substitut bewußt demjenigen vor, das er ersetzt).

- *Fließband und Traumfabrik:*

- Die Erfahrung der Fließbandarbeit, die etwa gleichzeitig mit der Eisenbahn entstanden ist, hat zu Vorstellungen von Bewegungsabläufen geführt, die schließlich in Bewegungsphasen gegliedert und im (Film- oder Bilder-) Band wieder zusammengesetzt wurden.

- Experimente zu Bewegungsabläufen → Organisation von Arbeitsabläufen in der Fabrik (Jh-Wende). Zerlegte Bewegung wurde durch Fließband im Sinne der Arbeitseffektivität unter der Vorstellung eines sinnvollen Ganzen reorganisiert.

- **auch der Film setzt grundsätzlich Teile (Phasenbilder, Einstellungen, Sequenzen) zu einem imaginären Ganzen (erzählte Geschichte) zusammen.** Hier ist es die Kontinuität des Erzählens, das sich und sein filmisches Material in sinnvollem Ablauf zu einem erfahrbaren Ganzen zusammensetzt und als Bewegung des Erzählens wie als erzähltes Produkt begehrt und konsumiert wird. **Die 'Traumfabrik' vermag dann dem fiktiven Sinn dieses Zusammenhangs den Schein von Sinnlichkeit zurückzugeben, den Fließbandarbeit und zerstückelte Lebenserfahrung der Vorstellung eines sinnvollen Ganzen des Lebens nicht mehr zu geben vermögen.** Die Literatur des bürgerlichen Realismus und in ihrer Nachfolge der literarisierte Kinofilm sind mit ihren unendlichen Folgen erzählter Ereignisse aus kontinuierlich erzählten Handlungen ganz wesentlich an der **Re-Produktion von Sinn beteiligt.**

- Wenn von den wahrnehmungsgeschichtlichen Voraussetzungen einer Vorgeschichte des filmischen Sehens die Rede ist, geht es NICHT um Inhalte (das Imaginäre), sondern um den 'Realismus der Struktur' (Inhalt einer Form). Es ist die Art der Anordnung, mit der Menschen zu Zuschauern der Realität in ihren 'wirklicheren, wie bedeutenderen' Abbildern gemacht werden. Anordnung tendiert dazu, im Rahmen dieser Dispositive die Realität zunehmend in ihren Abbildungen (und womöglich nur noch dort) zugänglich zu machen.

- *Der literarische Film:*

- ca. 1907 drohte die Entwicklung der Filmindustrie wg. allg. Wirtschaftskrise und einer Krise der Ästhetik des Films erneut zu stagnieren. Eine der Strategien, die Krise zu überwinden, war die Integration von Vaudeville-Nummern in die Kinos (bis zur Durchsetzung des Tonfilms Anfang der 30er). → **Rahmenbedingungen für das Einsetzen der Literarisierung des Films ca. seit 1907. Filmindustrie & Kino mußte bisherige Zuschauer zurück und neue hinzugewinnen;** populär-kulturelle Kontext mußte auf andere kulturelle Traditionen hin erweitert werden; der **Film**

mußte ein allgemeinverständliches Medium fiktionalen Erzählens werden und sich damit als Film und als Kino der Rolle von Literatur und Theater annähern - er fand sich in diese Rolle, indem er primär die Struktur literarischen Erzählens und zunächst auch szenischen Darstellung adaptierte und nur sekundär auch deren Inhalte, die ja auch vorher schon übernommen worden waren.

- USA: Wandel zur Literarisierung des Films durch Adaption von Formen & Inhalten der Literatur des 19. Jh vollzog sich relativ kontinuierlich, ohne große Brüche & Auseinandersetzungen.

EUROPA: Verhältnisse kulturgeschichtlich komplizierter. Frankreich: Filmindustrie wandte sich nun ausdrücklich den gehobenen Kulturkonsumenten zu. 1908: Industrieller Pierre Lafitte gründet *film d'art*-Firma zur Produktion von Kunstfilmen (berühmte Schriftsteller, Comédie française-Mitarbeiter...). Gescheiterte Episode.

Entscheidender Impuls für die Erneuerung des (europäischen) Films kam **aus der zeitgenössischen** und zwar **zunächst v.a. naturalistischen Literatur** und Dramaturgie. Naturalistisches Filmprogramm. Charles Pathé gründet Firma S.C.A.G.L. Verfilmt u.a. *Hugo, Zola, Racine, Balzac*. **Filme wurden immer länger** (bis 3,4 Std.). Übertroffen an Länge und pompöser Ausstattung wurden die französischen Filme noch vom italienischen historischen **Monumentalfilm** (Quo Vadis...).

Die deutsche Filmindustrie hatte dem noch nichts eigenes entgegenzusetzen. Stattdessen waren die Kinos in D zum Ort eines erbitterten **Kulturkampfes** geworden, der zunächst der 'Schundliteratur' gegolten hatte und nun verstärkt gg die 'Schundfilme' fortgesetzt wurde. → **Das Kino sollte zum 'Theater' werden, der Film zur 'Literatur', damit das Kino als Medium bürgerlicher Wertvorstellungen fungieren konnte, die noch immer durch Literatur und Theater repräsentiert wurden.** In demselben Vorgang der Einschreibung des Kinos in die bürgerliche Kultur sahen deren Repräsentanten einen Kulturverfall, eine Gefahr (s. heute).

Literarische Intelligenz begann sich dann ca. 1911/12 doch für den Kinematograph zu interessieren. Versch. Gründe. Es war das Kino, das sich schließlich an die **Schriftsteller** wandte und zur **Mitarbeit** aufforderte. Bekannte Autoren arbeiteten für Film: *Hauptmann, Schnitzler, Hofmannsthal*... Ganz abgesehen von der Frage, **warum** sie sich der Filmindustrie als Mitarbeiter verpflichtet haben, aus der **Überzeugung, dem technischen Reproduktionsmedium Film gehöre die Zukunft**, wg. **Tantiemen**, weil sie **neues Publikum proletarischer & kleinbürgerlicher Schichten** im Kino erreichen wollten, **in jedem Fall stellte sich ihnen das Problem, WIE man denn für den Film schreiben müsse.** Man nannte Film, der sich auf die Mitarbeit berühmter & bekannter Schriftsteller berufen konnte, 'Autorenfilm'. Literatur- und Theaterkritiker begannen sich für das Kino zu interessieren - **Anfänge des literarischen Films in D sind auch die der ernsthaften Filmkritik.**

- Bsp: "*Der Andere*", 1913. (Jekyll & Hyde-Geschichte) → Filmszenen (Verwandlung) als 'Intensivierung' des Theaters erlebt - aber weiterhin getreue Wiedergabe eines Theaterstücks; immer Bühnenraum als Orientierungsrahmen.

- Bsp: "*Der Student von Prag*", 1913. (Doppelgänger-Motiv): Erst dieser Film kann wirklich als der **Beginn der Filmkunst in Deutschland** gelten. Allerdings mutet die Gesamtstruktur des Films noch recht konventionell an; Einstellungen noch ganz nach Theaterkonventionen aufgebaut, Figuren in Mitte der Szene plaziert, Kamera bewegt sich nicht; Kontinuität des filmischen Erzählens beruhen auf der *mise-en-scène* (autonome Szenen werden miteinander verbunden, ohne daß in den Szenen selbst (soweit sie Innenräume darstellen) geschnitten wird. Das Besondere: Die Doppelgänger-Aufnahmen (beide im Bild durch Stopp-Trick).

Mit diesem Film hat 1913 auch in D die Geschichte des künstlerisch ambitionierten Films begonnen (keine literarische Vorlage, aber romantisches Erzählen). Dieser Anschluß an das literarische Erzählen bedeutete auch den Anschluß an die Entwicklung des (künstlerischen) Films in anderen Ländern und der Beginn der allmählichen Anerkennung des Films in D durch seine Integration in die 'Institution Literatur'.

- *Eine neue Literatur?*

- Nicht das Sehen oder die improvisierte Filmproduktion standen am Anfang, sondern das geschriebene Wort des Szenariums (→ versch. schriftliche Vorlagen: Exposé, Treatment, Drehbuch etc). Diese **Film-Szenarien** sind noch keine 'Literatur', die auch unabhängig von ihrem Gebrauch für Theater oder Film rezipiert wurden; sie enthielten nur die Liste der Charaktere, die Szenenfolge mit Angabe der Spielorte und die zeitliche Abfolge von Aktionen.

Zunächst wurde Szenarium auf Funktion als bloße Drehvorlage reduziert, die sich die Filmemacher am besten selbst herstellten → Schriftsteller als Drehbuchautoren kamen in Konflikt mit ihren Vorstellungen als Literaturproduzenten (wenn ihr Szenarium ganz im filmischen Ergebnis aufgehen sollte). Schließlich Ausweg (auch im Interesse der Verdienstmöglichkeiten der Autoren): Drucklegung der Dramenhandschriften und **Veröffentlichung** in Buchform. Aber **nur wenige** Szenarien sind tatsächlich in Buchform erschienen, sogar dann, als mit literarischem & filmischem Expressionismus die stilistische Gemeinsamkeit des Ausdrucks und die künstlerische Anerkennung des deutschen expressionistischen Films auch die literarische Würdigung der Textvorlage nahelegte.

- Erst wenn das gesprochene Wort auch im Film dazutritt, wird dem Filmzenarium analog zum (Theater-)Drama mehr Autonomie gegenüber der Rolle bei der Filmproduktion gegeben und dem Tonfilmszenarium als 'neue literarische Gattung' die Anerkennung folgen.

- Die literarische Vorgeschichte des Films wurde bisher bei *Poe, Dickens, Flaubert, Hoffmann, Zola* recht einseitig in der Tradition der 'großen' bürgerlich-realistischen Literatur des 19. Jh aufgesucht. Zu unrecht - denn die Filme des Massenmediums Kino haben sich sehr bald einer anderen, **populärerem Literatur** angenommen und damit der Leseliteratur des überwiegenden Teil ihres Publikums. → *Sherlock Holmes, Nick Carter*.

Herausgefordert durch die franz.& dän. Erfolge haben sich die **typischen Serienfilme der Western-, Abenteuer-, Krimi-, oder Polizeiserien in den USA entwickelt und mit ihnen gewann die US-Filmindustrie in Hollywood die Vormachtstellung in der Welt**. Hauptgrund für Durchsetzen serials sicherlich ökonomischer Natur. Die **Stoffe** für die *mystery-, adventure-, detective-, oder western-serials* wurden den *dime-novels* und später den **pulp-magazines** entnommen.

- Frankreich: *Fantômas. etc.* → populäre Literatur entstanden, die in gleichem Maße filmisch & literarisch erfolgreich ist. Das **gleichberechtigte Nebeneinander der gefilmten Erzählungen und (im Romn) erzählten Filme hat schließlich zu einem tatsächlich neuen literarischen Genre und einer neuen Publikationsform geführt: ciné-roman**. Diese 'Filme zum Lesen' sind lange auf dem Buchmarkt außerordentlich erfolgreich gewesen. Verständnishilfe. 'Alibi' für gehobene bürgerliche Schichten.

- Das 'Ansehen' der Filme bedeutete anfangs, lernen, Filme 'sehen' zu können und die Anerkennung des Films und des Kinos als Institution der Kultur und der Kunst. Beides schien durch die Gleichzeitigkeit des Films mit seiner schriftlichen (literarischen) Form möglich zu sein. Gegenwärtig ist die multimediale Auswertung ursprüngl. genuin filmischer Stoffe auch zwischen Buchdeckeln wieder üblich geworden. (Ursache Bedürfnis 'Verdoppelung in der Imagination?')

- *Filmische Schreibweise:*

- Während Griffith dabei war, den Film auf der Grundlage tradierter literarischer Erzählmuster weiterzuentwickeln und als Kunst zu institutionalisieren, hat der alte Tolstoi über die **Auswirkungen der Erfahrung des Kinos auf die literarische Schreibweise** nachgedacht. Die **Produktion und Rezeption von Literatur** werden sich 'angesichts' der Filme im Kino wesentlich ändern: sie **werden 'filmisch'**.

- Indem sich im Kino das filmische Sehen zum Sehen von Filmen konkretisiert hat, wurden auch die damit verbundenen Bedingungen radikalisiert: Das Sehen im Kino ist von der gleichzeitigen Erfahrung des 'Außen'

abgeschnitten; der 'Blick' aus dem Fenster (der Leinwand) trifft auf keinen wirklichen Gegenstand mehr, sondern nur noch auf Projektionen imaginärer Signifikanten als Vorstellungen des realen; diese sind zusätzlich zum Eindruck des Wirklichen bereits als Elemente einer filmischen Erzählung strukturiert und mit Sinn aufgeladen.

- Die **Großstadt ist die Einheit des wesentlich Widersprüchlichen**; der Ort der Konzentration von Menschen, die sie isoliert, indem sie sie versammelt; ihre Topographie beschwört eine Gleichzeitigkeit, die sich sofort in eine Vielzahl unzusammenhängender Bewegungen, das Nebeneinander oder Nacheinander auflöst. Diskontinuierlich und schockartig entstehen Eindrücke, die durch nichts anderes als die Gleichzeitigkeit des Ortes und die Kontingenz der Beziehung begründet sind. Was sich als Erfahrung der Großstadt im Kino und dort in der 'schockförmigen Wahrnehmung als formalem Prinzip' der Filme abbildet, ist das Urbane selbst.

Womöglich produziert diese Wahrnehmungssituation im filmschenden Schriftsteller ein Bewußtsein, das zwischen Film und großstädtischer Lebenspraxis eine lineare Beziehung rekonstruiert: In ihrem Innersten, dem Kino, öffnet sich dem Blick auf die Leinwand im Film ein Fenster auf die urbane Wirklichkeit außerhalb; **die filmische Schreibweise wäre dann die literarische Form der erzählerischen Wiedergabe dieses Blicks auf die Wirklichkeit strukturiert durch das Hyper-Dispositif Film-Kino-Großstadt.**

- Die Mimesis des Realen als Form hat die **Montage** als einen ihrer wesentlichen Inhalte. **Montage kann tendenziell folgende 3 Bedeutungen zugleich realisieren: Mimesis. Konstruktion. Dekonstruktion.**^{s.u.}

Bsp. 1: Fritz Lang: Dr. Mabuse, der Spieler.

Die Entwicklung des 'literarischen Genres' hat die Fixierung an die Einheit des Ortes (Bühne) zugunsten der Dominanz der Zeit (des literarischen Erzählens) überwunden.

Wenn also von einem **Höhepunkt des literarischen Films und zugleich** seinem **Schlußpunkt** gesprochen wird, dann ist gemeint, daß in diesem Film die **Stilmittel sowohl des realistisch-literarischen Genres voll ausgebildet** sind, also **auch**, daß sich die **neue Tendenz des autonom über seine Mittel verfügenden (Montage-) Films ankündigt** (bei Eisenstein, später Godard etc).

Bsp. 2: Joyce: Ulysses & Dos Passos: Manhattan Transfer.

- → ROMANE: (Automatische) Tätigkeit des Rezipienten [im Kino], auch heterogene Montageeile des Films gedanklich zum Strom einer 'inneren Rede' miteinander zu verbinden, unterscheidet sich zunächst von der Alltagswahrnehmung, da sie nicht verbal artikuliert, sondern Elemente der Wahrnehmung sinnstiftend in Beziehung setzt; der Film fordert vom Zuschauer eine gewisse spezielle Technik des Enträtselns. Als **'filmische Schreibweise'** ahmt *Ulysses* im letzten Kapitel die **Rezeptionsform des Films als 'innere Rede'** nach.

- ROMANE: Die **Anwendung kinematographischer Erzähltechniken** geschieht auf **2 Ebenen**: Die **Erzählweise wird vollkommen objektiv**, Handlungen etc werden von außen, ohne Kommentierung/psychologische Interpretation beschrieben. Auf der Ebene der filmischen Schreibweise kommt es zu **ständigen Verschiebungen der Kameraposition**, der Autor kann seine Kamera aufstellen, ihre Position verändern, wie er will; hinzu kommen **filmische Techniken wie Auf- und Abblenden, Überblendungen, alternierende Montagen**, all das unter Wahrung der für jede Geschichte notwendigen Kontinuität, ob sie nun gedruckt oder gefilmt ist. Bemerkenswert v.a.: **Gleichzeitigkeit von Fragmenten und elliptischem Erzählen einerseits und Kontinuität andererseits**. Während Ellipsen Wirklichkeit ungebrochen gleichsam als Rohmaterial wiedergeben, führen sie auch den **Autor** wieder in den Text ein, **der die Fragmente anordnet**.

Bsp. 3: Döblin: Berlin-Alexanderplatz (radikaler Großstadtroman, montagehafte Rekonstruktion der Stadt. Formale Innovation → Zustände sollen nicht 'wiedergegeben', sondern erst 'entdeckt' werden)- *Fassbinder: Drehbuch Berlin-Alexanderplatz*

Indem RWF die filmische Schreibweise des Romans getreulich im Film rekonstruiert, geht ihre Wirkung fast vollständig verloren; im Film ist 'normal' und nur noch konventionell, was literarisch aufsehenerregend war, wie es die Konventionen der Literatur durchbrochen hat.

- *Der 'reine' und der 'unreine' Film:*

Die Entwicklung der Beziehungen zwischen Literatur & Film verläuft von nun an zunehmend widersprüchlich: Auf der einen Seite wird der **Film** das Sprechen lernen und als Kino- und später als TV- und Video-Film die Kulturindustrie mehr und mehr dominieren; die Literatur wird als Futter für diesen Moloch erhalten müssen, und das literarische Erzählen wird dem Konsumenten als Filmisches Wiederkehren. Film wird sich in den Erzähltraditionen einrichten, in die Institutionen der Literatur und Kunst eindringen und dort mit literarischen Medien konkurrieren.

Auf der anderen Seite wendet sich eine in ihrem Selbstverständnis **avantgardistische Literatur** kritisch von der Institution Kunst ab (Apparat / herrschende Vorstellungen über Kunst). Diese literarische Avantgarde findet im Kino ihren Ort, der sie in die (physische) Nähe zu den bislang ignorierten Bevölkerungsschichten bringt - mit denen gemeinsam die Schriftsteller auch eine populäre Literatur, welche ihnen inhaltliche Elemente für die Mimesis von Wahrnehmungsformen geben.

Filmemacher indes, die sich ihrerseits der **kinematographischen Avantgarde** zurechnen, werden sich entschieden von Berührungen mit 'der Literatur' (auch dem Theater) zurückziehen: Der 'reine' Film will v.a. frei von literarischer Bevormundung sein und eigene, kinematographische Ausdrucksmittel entwickeln, die das Bild betonen und damit in die Nähe der Malerei der Moderne rücken.

- *Literarische und filmische Avantgarde:*

Nicht anders als die deutschen literarischen Expressionisten haben die **Schriftsteller der Avantgarde** in Frankreich schon vor dem 1. WK im Kino gesessen und sich für Serials, Westernserien, Phantômas... begeistert. Und wie in D hat sich diese Kinoerfahrung in der französischen Literaturproduktion bemerkbar gemacht.

Für die **kinematographische Avantgarde** stellte sich hingegen das Problem, innerhalb einer industrialisierten Filmproduktion künstlerisch mit dem Film arbeiten zu wollen → Gretchenfrage der Filmavantgarde: 'Reiner' oder kommerzieller Film? Wunsch, Film unmittelbar auf die Leinwand bringen zu können. Kritik der Avantgarde gegen Einspannen des Films als 'Vehikel' zur Nachahmung von Theater & Literatur, gegen institutionalisierte Literatur, mit der der gereinigte Film nichts mehr zu tun haben sollte (aber avantgardistische Filmemacher, die auch literarisch tätig waren, haben Gemeinsamkeiten zwischen Film & Literatur erkannt). Die **Absage an die Literatur als dem tradierten und also traditionellen Medium ging in 2 Richtungen, die entweder die Bewegung und Beschleunigung 'pur' feierte oder den Film 'pur' als rein visuellen Ausdruck verfügbar machen wollte.** *italienischer Futurismus Marinettis. Kinoglasz-Manifeste Dziga Vertovs* (keine Erzählung, die der Montage Vor-Schriften machen könnte, sondern die Fakten des Lebens sollten Zusammenhänge stiften - Godard z.B., der sich wiederholt auf Vertov bezogen hat, teilt viele Vorstellungen mit dieser kinematographischen Avantgarde, u.a. Wunsch, Film mit der Kamera direkt auf die Leinwand 'malen' zu können [ohne Vor-Schrift]).

Die **Befreiung des Kinos 'aus dem Griff der etablierten Künste'** bestimmt die Ideen all dieser Avantgarden des Kinos, wenngleich der anti-institutionelle Affekt verschiedene Richtungen hat.

- *Die Kunst des Sichtbaren?*

Während in Frankreich das theoretische Reflektieren über den Film immer an eine ästhetische Praxis gebunden blieb, wurde die **Theorie des Films** in Deutschland zwischen den beiden WKs zur '**Philosophie**' von Intellektuellen, die

theoretisch-definitive Zuordnungen des Films i.R. innerhalb des Systems der Künste versuchten. Über 2 Jahre, 1924-26, erschienen in D eine ganze Reihe von explizit theoretischen Schriften zum Film. *Balázs, Harms...* Rolle spielte dabei, daß die zuvor weitgehend von ausländischen Filmen dominierte **Filmproduktion** durch das Ausbleiben 'feindlicher' Filme im **1. WK** und entspr. **Rückgriff auf die eigene Filmproduktion** im Krieg und die Tatsache, daß der **Film als politischer & wirtschaftlicher Machtfaktor im Staat** erkannt wurde, zu seiner Anerkennung in D beigetragen hat. **Seitdem ist die kulturkritische Ablehnung des Films weitgehend dem Kampf um den Einfluß auf die Bevölkerung mit filmischen Mitteln gewichen.** (reaktionär, Ufa, Hugenberg ↔ Münzenberg, kommunistisch). **Eine theoretische Definition des Films mußte einer Standortbestimmung in dieser gesellschaftl. Auseinandersetzung gleichkommen.**

Zum anderen hat eine Rolle gespielt, daß die **Entwicklung der Filmindustrie 1919-24 außerordentlich dynamisch** verlief - hinsichtlich der **Zahl** der produzierten Filme wie hinsichtlich **stilistischer Experimente** (*filmischer Expressionismus, Hbpkt: Caligari 1919/20, Exportschlager*). Aber Jahre **1924-26** wurden zu **Krisenjahren** der Filmwirtschaft in D.

- **3 Positionen der theoretischen Reflexion:**

a) Versuch Rudolf Harms (*Philosophie des Films, 26*), **den Film in das System der Künste zu integrieren.**

Interesse von Harms: Film in das (idealistische) 'System der Ästhetik' (1905) seines Lehrer Johannes Volkelt zu integrieren und so zu legitimieren. Künstlerische Techniken geben einem zunächst einheitlichen künstlerischen Willen unterschiedlichen Ausdruck; aber der Film ist als Kunst wesentlich Technik. Harms relativiert die technische Abbildqualität, indem er sie weitgehend der ästhetischen Intention unterordnet. (Idealismus). Nicht der Vergleich zwischen den Künsten, sondern ihr jeweiliges Verhältnis zu den ästhetischen Normen ist Gegenstand dieser 'Philosophie des Films'. Die Mittel des Films als Kunst, mit denen er diesen Normen gerecht werden soll, sind das Bild und die Handlung, dazwischen vermittelt das Wesen des Films, die Bewegung.

b) Bildästhetik des Films von Béla Balázs (*Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, 24*) und die **Antwort von Eisenstein.**

Für **Balázs** schließt 1924 die enthusiastische Feier der Kultur des Sichtbaren die Abrechnung mit der Kultur des Buches und der Worte, "wo die Seele fast unsichtbar geworden ist", ein. Nicht wie für Harms die größere Nähe zum Theater, sondern der entschiedene Gegensatz zur Literatur ist Ausgangspunkt. Sogar dort, wo fiktionales Erzählen filmisch realisiert werden soll, muß sich die Bilderfolge an der Kontinuität des (vorfilmisch) sichtbaren orientieren (deutet voraus auf die ontologischen Realismustheorien bei Bazin & Kracauer). Obwohl B. am Ende doch der 'Bilderführung' eine gewisse Bedeutung analog zum literarischen Stil gibt, liegt der wesentliche Gegensatz zur abstrakten Literatur in der Bindung des Film-Bildes als filmischem Ausdrucksmaterial an die Kontinuität des vor-filmisch Sichtbaren, weshalb der Film nur kleine, kontinuierlich erzählbare Geschichten darstellen sollte.

Selbstverständlich widerspricht **Eisenstein** als Theoretiker & Praktiker des 'Montage-Films' [Formalist] diesem Ansatz: "*Béla vergift die Schere!*" Für Eisenstein existiert die einzelne Einstellung (von der Balázs immer spricht) nur als Element der Montage, das erst in der Verbindung mit anderen Montage-Elementen etwas artikuliert; Film ist dabei viel weniger Abbildung als Ausdruck - deshalb rückt Eisenstein das Montage-Element in die Nähe der Vorstellung von einer Film-Sprache bzw. auf der Ebene der Abbildungsschicht in die Nähe der Schrift. Eisenstein will weder Literatur nachahmen noch die Fähigkeit der Literatur, komplexe Zusammenhänge darzustellen, verwerfen, sondern die *literarische Erfahrung* für den Film mit dessen spezifischen Mitteln nutzen. Bemühungen gehen zunächst & primär von der Konstruktion visueller (auch auditiver) Elemente durch Montagformen aus; ihre (dialektische, kontrastive, additive) Verbindung begnügt sich gerade nicht mit dem Vorzeichen des Sichtbaren, sondern zielt in der Wirkung auf

die begriffliche Aussage im Medium der Abbildung. Die intellektuelle Montage produziert über das Sichtbare hinaus Vorstellungen, die das Sehen ins Denken münden lassen (sollen).

c) Diskussion des Films als "Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit" bei Brecht (unter Einfluß von Benjamin).

Brecht als Autor: Prozeß gegen Art der Verfilmung der 'Dreigroschenoper'. soziologisches Experiment. → Benjamin. Prozeß der Technifizierung künstlerischer Produktionsweisen durch Reproduktionsapparaturen (v.a. im Film) muß notwendig den tradierten Kunstbegriff auflösen. Stattdessen wird der Kunstbegriff als Qualitätsmerkmal den Industrieprodukten wie ein Label aufgedrückt. Ergebnis des soziologischen Experiments → Entgegensetzung von Kunst und Industrie verschleiert die tatsächliche Bedingtheit künstlerischer Produktion von den apparativen Reproduktionstechniken und ihren industriellen Agenturen. Nicht Wirklichkeit der Kunst (cinéma pur) versus kunstlose Wirklichkeit (Industrie), sondern eine Kunst, die die industrielle Wirklichkeit analytisch zu durchdringen und wiederzugeben vermag, ist gefragt.

- *Der neue Realismus des Tonfilms:*

- Der reine Film ist eine Abstraktion, die von den Bedingungen des Films selbst absieht, in jedem Fall davon, die Aufzeichnung und Wiedergabe einer vor-filmischen Wirklichkeit durch die (Produktions- und Rezeptions-) Wirklichkeit im Film/Kino zu sein. Also ist *Bazin's* [und auch *Kracauer's*] Plädoyer für ein '**unreines Kino**' realistisch. 'Unrein' ist der Film, weil er sich mit seinen Techniken der Erzählung auf etwas bezieht, was er selbst nicht ist, eine vor-filmische Wirklichkeit, die insb. auch das Theater und die Literatur einschließt. Diese haben aufgrund ihrer Narrativität zum (fiktionalen) Film besondere Affinität, der eben auch in erster Linie eine erzählende Kunst ist. Unreiner Film - zugleich fiktional und realistisch (durch vor-filmischen Bezug auf bereits narrativ verarbeitetes Material).

- Der **Tonfilm** ist der 'unreine' Film par excellence. Der Wirklichkeitseindruck des Films ist erst vollkommen, wenn auch der nicht sichtbare Raum in die filmische Repräsentation mit einbezogen ist. **Erst der quasi-natürliche Synchronon kann dem Film, der sich unter die Herrschaft der Zeit begeben hatte, den äquivalenten Raum in seiner virtuellen Unendlichkeit zurückgeben.**

Der 'irrealisierte' (niemals der Berührung zugängliche) Realitätseindruck des Kinos kommt in die Nähe des Fiktionalen, dem er den Eindruck des Realen im Film geben soll. **Der Realitätseindruck im Film ist die Mimesis des Fiktiven unter dem Eindruck des Realen.** Wenn das Sichtbare der Fiktion im Film den Kriterien der Glaubwürdigkeit unterliegt, produziert es im Unsichtbaren, aber Hörbaren seine Wahrheit, weil es sich dort unmittelbar mit dem Imaginären verbindet; die Lücken zwischen 2 Einstellungen werden erst 'wirklich' ausgefüllt durch die (All-)Gegenwart des Tons; **erst als hörbarer ist der nicht-sichtbare, aber vorgestellte Raum, 'wirklich'. Während der sichtbare Raum den Zuschauer aus seiner Wirklichkeit ausschließt, um sie zu einer Wirklichkeit(srepräsentation) für uns zu machen, schließt uns der nicht-sichtbare, hörbare Raum als eine Wirklichkeit mit uns ein. Der Realitätseffekt des Tonfilms macht das Imaginäre des fiktionalen Films für den Zuschauer bewohnbar.**

- Weil der **literarische & filmische Realismus** gerade hinter der ästhetischen Erscheinung der Formen das Wesen des Realen als dargestellten Inhalt sucht, muß er zugunsten der Kontinuität des Erzählens und der Transparenz zur bedeuteten Realität alles vermeiden, was auf Brüche (Montage) und das signifikante Material selbst verweist; das bewirkt, daß Literatur & Film jenseits ihrer Spezifik in ihrem Beitrag zur Konstitution ihres gemeinsamen Imaginären aufgehen.

- Eisenstein wollte den Film vor dem Tonfilm retten - er wollte, daß der Ton im Film als Kunst der Montage auch montagefähig (kontrapunktisch) gegen den Realitätseindruck nicht automatisch, sondern künstlerisch motiviert sein müsse. So, wie auch die russischen Formalisten Kunst als Differenz zur Alltagswahrnehmung definiert und kontinuierliche Übergänge abgebrochen haben, mußte der Film als Kunst gerade als Tonfilm gegen die Evokationen des Realitätseindrucks in Schutz genommen werden.

- Entwicklungen in der **modernen LITERATUR** haben mit traditionellen Verfahren gebrochen und den **Roman erneuert, indem sie mit der Erzählung Schluß gemacht haben** und auf den Boden der Literatur, die **Schreibweise** zurückgekehrt sind.

- Eine Annäherung an Vorstellungen vom Film als Schrift (und historisch an den modernen 'nouveau roman') ist die Idee von der 'Kamera als Federhalter' (**caméra stylo**), die Alexandre Astruc 1948 proklamiert hat. Vermittelt v.a. über Cocteau sind mit dieser Idee Theoreme der franz. Avantgarde der 30er wachgeblieben. Nicht die filmische Adaption von Literatur als Wiedererzählung des Inhalts eines Romans mit der Kamera ist gemeint, sondern einen Film schreiben wie einen Roman, und das setzt voraus, daß der Film eine Sprache entwickelt, die der literarischen Sprache genau entsprechendes Äquivalent bietet.

- Die Aufforderung an die Filmkritik, die 'persönliche Handschrift' der Film-Autoren zu würdigen, hat dazu geführt, daß sich Persönlichkeiten gleichermaßen mit dem Film kreativ auseinanderzusetzen begannen, d.h. die Parallelität von *nouveau roman* und *nouvelle vague* ist u.a. der **Gemeinsamkeit des Autoren-Begriffs** geschuldet.

- *Literarische und filmische Schreibweise:*

- Daß der Film eine Schrift bzw. eine Schreibweise (**écriture**) sei, ist in der Stummfilmzeit häufig bemerkt worden. Während der Zeit des Tonfilm-Realismus ist diese Rede verstummt und erst bei *Astruc* und schließlich mit der Renaissance der Montagetheorie des Films (*Eisenstein, Godard*) wieder laut geworden. Unter dem Aspekt der Schrift oder Schreibweise lohnt es sich, parallel zur Schreibweise der Literatur, eine Beziehung herzustellen.

Die Konvergenz von Bild und Ton im Tonfilm ist nur zum Teil gelungen, da die technisch getrennt gebliebenen Spuren von Licht und Ton auch aus film-künstlerischen Überlegungen bald wieder unabhängig voneinander eingesetzt wurden. Die Ebene, auf der in diesem Fall der Film als Kunst wiederhergestellt wird, ist die Schreibweise.

- Die **Schreibweise als Geste der Freiheit** gegenüber den Konventionen, Automatismen etc der Sprache und des Stils (den sozialen und individuellen Bedingtheiten) ist semantisch Differenz, pragmatisch Unterbrechung. [Unterbrechung → Gesten. sozialer Gestus als die Schreibweise des Brechtschen epischen Theaters].

Die Schreibweise als Gestus der Freiheit gegenüber den Bedingungen des literarischen Schreibens entsteht auf dem Theater aus der Unterbrechung der Kontinuität der Handlungen. Die Schreibweise im **Film** ist demnach der **kinematographische Gestus des Unterbrechens (Montage) raum-zeitlicher Kontinuität**, der Elemente (kinematographischer Gesten) hervorbringt, deren vor-filmisch szenische oder kinematographische Bedeutung in neuen Kontexten überprüfbar wird. [s. z.B. *Godard, Zeitlupe* als signifikantes Element kinematogr. Unterbrechung]

- Andere Richtungen, die mehr an spezifisch kinematographischen Problemen orientiert sind, haben die Diskussion einer Schreibweise auf die Frage einer kinematographischen Schrift eingeengt (Eisenstein...Pasolini: Sprache des Kinos als geschriebenes Moment der Sprache der Wirklichkeit).

- *Der klassisch-realistische Text:*

Der Begriff **klassisch-realistischer Text** bezeichnet ein Kino, das auf der analogischen Repräsentation und der linearen Erzählweise (Transparenz & Präsenz), also augenscheinlich völlig ins ideologische 'System' einbezogen ist, das diese Begriffe unterstützt und zusammenhält. - *Cahiers du cinéma*: kritische Analyse eines Hollywood-Films als

Modell für das Funktionieren des narrativen realistischen Films im herrschenden ideologischen (bürgerlich-kapitalistischen) System.

Der Klassisch-realistische Text kann als **Text** definiert werden, **in dem zwischen den Diskursen, die den Text bilden, eine Hierarchie besteht, die von einem empirischen Wahrheitsbegriff bestimmt wird.** Im Roman z.B. ist die wörtliche Rede der Diskurs der Unmittelbarkeit und der empirischen Wahrheit (Objektsprache), dem mit der narrativen Prosa eine Metasprache zugeordnet ist, die erst das Verhältnis des Textes zur bedeuteten Wirklichkeit klärt: das Wissen des Erzählers setzt die Rede in ein Verhältnis zur bedeuteten Realität.

Der **narrative Diskurs** ist die **Dominante**, diejenige Komponente eines Kunstwerks, an der sich alle anderen orientieren: sie regiert, determiniert & transformiert die restlichen Komponenten und garantiert die Integrität der Struktur. **In dieser Funktion wird der narrative Diskurs im Roman fast unmerklich und scheint als Artikulation im Film (fast) ganz zu verschwinden, nur als Erzählerperspektive ist das Wissen weiterhin anwesend** (Kamera steht 'zufällig' dort, wo Protagonisten gesehen werden etc). → Zuschauer, beruhigendes Wissen, selbst am dominanten Wissen teilhaben zu können. **Vergnügen am klassisch-realistischen Roman- oder Filmtext ist der Genuß der Illusion von Macht gegenüber einer Fiktion erzählter Ereignisse. Darin ist der realistische Film - noch heute der Normalfall in Kino & TV - der direkte Nachfolger des Romans des bürgerlichen Realismus.** Und indem der Film diesen Roman mit Vorliebe 'verschlingt', verwandelt er sich ihm zusätzlich in der Verfilmung an.

Der klassisch-realistische Text ist auch definiert durch die Abwesenheit einer Schreibweise; es gibt keinen Gestus, der auf ihn selbst als Geschriebenes, Erzähltes, Gefilmtes aufmerksam macht - im Ggt, er tut alles, um von sich als Text, als Rede etc abzulenken.

- ABSCHLUSS/FAZIT: Kontinuität und Bruch bestimmen die filmischen Schreibweisen, die bisher in recht unterschiedlichen Kontexten analysiert wurden. Für die **Autoren des *pré-cinéma*** bedeutete das, was im Nachhinein als 'filmische Schreibweise' bei *Flaubert, Zola, Dickens* etc bezeichnet wurde, die Wiedergabe neuer Wahrnehmungsweisen und Erfahrungen mit neuen Dispositiven, die die industrielle Revolution, die Urbanisierung und Technifizierung des Lebens mit sich gebracht hatte. Der Kontinuität des Erzählens war die 'filmische Schreibweise' als eine Geste des Bruchs, als Ausdruck der Erfahrung der Distanzierung und Entfremdung und damit als Markierung der Moderne ebenso eingeschrieben, wie als Ausgangspunkt für eine neue Institutionalisierung des Imaginären zwischen Erfahrung und Realität: Die Erfahrung des **Kinos** scheint gerade die filmische Schreibweise im Bewußtsein der Realitätswahrnehmung als 'filmisch' ontologisiert zu haben: Während das Montageförmige des Films als adäquater Ausdruck des Gesamt-Dispositifs Großstadt und Kino in der filmischen Schreibweise einer **'modernen' avantgardistischen Literatur** von *Joyce, Dos Passos, Döblin* aufgegriffen wird, erobert sich das Kino mit dem **Tonfilm** die Kontinuität des Imaginären zurück, die Gegenwelt, die viel mehr in der kontinuierlichen, realistischen narrativen Struktur des Hollywood-Films deutlich wird als in deren Sujets. Zur Sache des Kinos wird die 'Geste des Bruchs' der Schreibweise erst wieder in der **Konfrontation mit dem *cinéma de qualité* oder 'Opas Kino'**, dessen Formlosigkeit die bewußte filmische Formulierung entgegenzusetzen versucht wird (*Godard etc*). Das 'Filmische' (Montageförmige etc) 'pur' garantiert allerdings keine Schreibweise für den avantgardistischen Film mehr, Godard z.B. hat zunehmend Elemente der Literatur, der populären Ikonographie, Musik etc in seine Filme integriert. Die avantgardistische Literatur dagegen kann sich vorübergehend noch den 'Kamerablick' als Schreibweise leisten, da die Artikulation des Filmischen im Literarischen noch immer der Anerkennung des Films in der Institution Literatur voraus ist.

➔ FILMISCHE SCHREIBWEISEN / Filmsprache

➔ *Paech:*

- **Bedingungen des narrativen Minimalschemas für Erzählung:** mindestens 2 Sätze ➔ Ereignisfolge: Zustand 1 ➔ Übergang, Ereignis ➔ Zustand 2. Ereignis = etwas, das geschehen ist, obwohl möglich war, daß es nicht geschah; je geringer Vorkommenswahrscheinlichkeit desto größer die Sujethaftigkeit.

Grundsätzlich ist es möglich, daß ein Film mit nur 1 Einstellung die Gliederung des narrativen Minimalschemas realisiert und als (Mini-)Erzählung gelten kann (s. *Arroseur arrosé*). ➔ Jede Einstellung enthält grundsätzlich die *Möglichkeit* einer Erzählung und ist zugleich Teil der Sequenz einer Möglichen Erzählung, die erst durch weitere Einstellungen gebildet werden muß.

Da die Entfaltungsmöglichkeiten filmischen Erzählens innerhalb nur einer Einstellung äußerst begrenzt ist, mußte der entscheidende Schritt zur Entwicklung einer filmischen Erzählweise im Übergang zum mehrgliedrigen Film bestehen.

- Typologie narrativer Sequenzbildung:

➔ a) **Simultaneität von Aktionen in derselben Einstellung:** narrativ einfachstes, aber technisch oft sehr kompliziertes Verfahren. ➔ Gliederung des Filmbildes in mehrere Handlungsräume (z.B. durch Teilung des Filmbildes [cadre], bei Telefonszenen an untersch. Örtlichkeiten...). Hier entwickelten sich genuin filmische Darstellungsweisen durch die Montage im Bild [cadre].

➔ b) **Additive Reihung autonomer, inhaltlich aufeinander bezogener Einstellungen:** schon vor 1900 gab es lange Filme mit über 20 Einstellungen. allerdings war jede der Einstellungen gegenüber der anderen autonom, ein szenisches Tableau wie ihm Theater ohne direkte Verbindung zu den benachbarten Einstellungen (jede Einstellung konnte auch separat zum Kauf angeboten werden. Filmvorführer konnten sich relativ frei eigene Programme zusammenstellen ➔ Filmvorführer als eigentlich erster Erzähler im frühen Film). Neu ist an diesem Verfahren nur gewesen, daß sich die 'Bilder' bewegten (sonst gab es das auch bei Laterna Magica). ➔ Reihung von tableauartigen Einstellungen zu bestimmten Thema.

Der entscheidende Punkt bei diesen Versuchen, filmische Erzählweisen zu entwickeln, war die Verständlichkeit der dargestellten Handlung für das Publikum. (Film illustrierte lediglich bekannte Ereignisse /Erzählungen auf 'authentische' Art). **Die im Film dargestellten Szenen - ohne narrative Verbindung untereinander - illustrierten das kulturelle Wissen, das in den Zuschauenden vorausgesetzt werden mußte.**

Und man konnte dazu erklären (Erzähler/Schrifteinblendung). ➔ **Grundvoraussetzung für die Verständlichkeit der Filme war die Gemeinsamkeit der populären Kultur;** die **Fähigkeit zu erzählen** blieb in diesen frühen Filmen **äußerlich**, nicht sie erzählten, sondern sie wurden durch eine Erzählung in ihrem Zusammenhang organisiert, die entweder Publikum bekannt war oder zusätzlich mitgeteilt werden mußte. ➔ **Stoffe** der gehobenen Literatur kamen noch kaum in Betracht, weil ihre Kenntnis beim Variété-Publikum nicht vorausgesetzt werden konnte. **Brücke zwischen populärer Literatur und frühem Film.**

➔ c) **Prinzipien der raum-zeitlichen narrativen Verbindung zweier Einstellungen:** Grundsätzlich kann ein filmischer wie ein literarischer Text aus einem einzigen Satz/Einstellung bestehen, wenn dessen Binnenstruktur die Bedingungen für eine Minierzählung erfüllt. Komplexere Erzählungen setzen aber auch kompliziertere syntaktische Strukturen voraus, d.h. daß die Verbindung zwischen den Sätzen (oder Einstellungen) zum entscheidenden Problem der Herausbildung größerer narrativer Strukturen in jedem (filmischen/literarischen) Text wird.

KRUX: Raum-zeitliche Kontinuität des filmischen Erzählens.

- **Flashback:** Vorausgegangene Ereignisse werden in der Erinnerung nachgeholt (Einblendung in fortdauernde Einstellung; neue Einstellung). [Ehefrau erinnert sich an Affaire Ehemann]
- **Match Cut:** direkter Anschluß, zweite Einstellung schließt sich unmerklich der ersten an; bruchlose Montage. Die Zeit als kontinuierliche Bewegung und auch die Räume schließen kontinuierlich an, alles paßt genau. [Ehemann geht in Nebenraum]
- **Temporal Overlap:** partielle Gleichzeitigkeit der Handlungen, sehr enge Verbindung, da sich die Handlungen teilweise überlappen (Gleichzeitigkeit). [Streit, lauschendes Dienstmädchen, Mann kommt in Raum zu Dienstmädchen]
- **Jump Cut:** Der problematische Übergang zwischen 2 Einstellungen wird 'ausgelassen' → Lücke, die die zeitliche Kontinuität deutlich unterbricht und mehr oder weniger deutlich auch einen räumlichen Sprung bewirkt. Nicht-Kontinuität, bei der die räumliche Kameraperspektive beibehalten und ein zeitlicher Sprung gemacht wird, [Streit. Ehemann flirtend mit Dienstmädchen im selben Raum (später)].
- **Ellipse:** Derartige Auslassungen als deutliche Nicht-Kontinuitäten.

Ellipse und Temporal Overlap schließen an Theatererfahrungen der Filmemacher/Zuschauer an. Auch die Flashback-Variante gehört hierher (ebenfalls Ellipse, Lücke durch vorangegangene Ereignisse gefüllt).

- Der allmähliche **Wechsel vom nicht-kontinuierlichen zum kontinuierlichen filmischen Erzählen** mit match-cut-Anschlüssen und immer komplexerer Syntax (alternierende, Parallelmontage...) vollzog sich **zwischen 1906 und 1908. 3 Momente, die wesentlich zu den Veränderungen der Filme beigetragen haben:**

Fiktionalisierung, Ökonomisierung, Institutionalisierung (hängen alle indirekt zusammen).

→ **Institutionalisierung des Films: wesentliche Veränderungsmerkmale gegenüber filmischer Darstellung in populär-kulturellen Phase:**

- **Die Dominanz der Zeit gegenüber dem Raum:** Vorherrschaft des zeitlichen Ablaufs ermöglichte nun, daß Handlungsorte weit auseinandertreten können. Zwei Handlungen an verschiedenen Orten können zeitlich parallel verlaufen (**Parallelmontage** oder **Alternation**) und schließlich zusammengeführt werden. **Erzählen wird auch im Film zur imaginären Herrschaft über den Raum in der Zeit und nähert sich damit dem literarisch Imaginären an.**

- **Kontinuität des Erzählens:** Bemühen um Hervorbringen von Einstellungsfolgen als kontinuierliche, homogene Erzählung (Illusion einer sich selbst erzählenden Erzählung). Damit geht die **Linearisierung** des filmischen Erzählens einher - Linearität der Narration nach Metz: "eine einzige Zeitfolge, die sämtliche im Bild gesehene Aktionen verbindet" - als **Voraussetzung für die Adaption literarischer Erzählstrukturen.**

- **Etablierung des diegetischen Horizontes als imaginärem Referenten filmischen Erzählens:** Die nicht-kontinuierliche Erzählweise hatte im dokumentierenden wie auch im fiktionalen Film ihren Referenten außerhalb der Erzählung: in der populären Kultur und im Wissen ihrer Mitglieder. die kontinuierliche, homogene Erzählweise tendierte dazu, eine **eigene in sich stimmige, verstehbare, homogene Welt zu inaugrieren. Diesen Horizont erzählter imaginärer Welten teilen sich künftig Literatur und Film.**

→ Diese **neue narrative Struktur, die die alte des literarischen Erzählens der realistischen Literatur des 19. Jh ist, wird sich mit ihrer Linearisierung des Erzählens im Sinne einer kontinuierlich vorgestellten Handlung in der Filmproduktion der USA und dann auch in Europa bis zum 1. WK durchgesetzt haben.**

Freiheit literarischen Erzählens, über Zeit & Raum gleichermaßen verfügen zu können; adaptiert der Film mit der Struktur und den Inhalten des literarischen Erzählens).

- Verdienst **D.W. Griffith** sicherlich: zumindest die **Grundformen der narrativen Syntax des kontinuierlich erzählenden Films, die alternierende und die Parallelmontage, zur Perfektion gebracht.** (konnte Spannung erzeugen, moralische Aussagen machen, Motivationen entstehen lassen).

- **Paralleles Syntagma** (*Metz*): Montage bringt 2 o. mehr Motive zusammen und verflechtet sie miteinander, d.h. sie läßt sie im Wechsel wiederkehren, ohne daß die Annäherung ein präzises (zeitliches oder räumliches) Verhältnis zwischen ihnen konstituiert.

- **Alternierendes Syntagma** (*Metz*): Durch den Wechsel in der Montage werden 2 o mehr Ereignis-Serien so dargestellt, daß innerhalb jeder Serie die zeitlichen Beziehungen der Konsekution eingehalten werden, aber zwischen den en bloc aufgenommenen Serien Simultaneität herrscht.

Kontinuierliche Montage heißt nicht, daß die o.g. Anschlüsse zwischen 2 Einstellungen nicht mehr verwendet werden. Kontinuierliche Bewegung im Raum über mehrere Einstellungen → match-cut immer noch benutzt, aber immer geringere Rolle. Einen weichen (smooth), unmerklichen Anschluss auch dort herzustellen, wo geschnitten werden mußte, muß bei immer komplexer werdenden Erzählungen durch eine **Reihe zusätzlicher Regeln** erreicht werden, wenn eine Bewegung (Handlung) durch eine wachsende Zahl **unterschiedlicher Perspektiven** dargestellt werden soll. **Narrative Struktur des realistischen Romans** → Fülle von Blickpunkten, Sprünge über größere Lücken... charakteristisch. Ihre **Adaption erfordert vom Film die Fähigkeit, die Verbindung heterogener Blickpunkte womöglich divergenter räumlicher Situationen zur Vorstellung einer homogen erzählten Zeit realisieren zu können** (bzw. umgekehrt lernt der Film in der Adaption, auch heterogene Handlungsmuster und die Erzählung widersprüchlicher Inhalte zu bewältigen).

Blick von **Signifikanten-Ebene der Montage** zur **Signifikantsebene erweitern**; Montage ist nicht mehr nur ihre möglichst an der Realwahrnehmung orientierte filmische (Re-)Konstruktion vor-filmischer Tatsachen, sondern darüber hinaus ihre (narrativ realisierte) **Intention**, die zu erreichen der **Zuschauer** künftig **'mitarbeiten'** muß: Seine Alltagserfahrung, sein Raum- und Zeitbewußtsein müssen ihm helfen, die Regeln der zu rezipierenden Kontinuität (ein ganzes Bündel von Codes) als Folge'richtigkeit' der dargestellten Ereignisse in der Form ihrer Darstellung zu erkennen und anzuwenden.

- In *folgenden Bsp. funktioniert eine kontinuierliche Montage insbesondere auf folgenden Ebenen:*

a) als Fortsetzung der kontinuierlichen (Kamera-/Objekt-)Bewegung mit den Mitteln der Montage von Einstellungen (kontinuierliche Reihung) - *match-cut*.

b) als Konstruktion einer raum-zeitlichen Einheit aus divergierenden Kamerapositionen (Herstellung Homogenität aus Großaufnahme Gesicht/Gegenstand mit raum-zeitlicher Situation oder Definition von Schuß-Gegenschuß-montagen sprechender Köpfe als Gespräch - zu erlernende Zuschauerleistungen).

c) als Alternation von Handlungen an verschiedenen Orten mit der Bedeutung von Gleichzeitigkeit oder inhaltlichem Zusammenhang (arm-reich o.ä.).

Bsp 1: Griffith: The Lonedale Operator. Bsp. 2: Griffith: A Corner in Wheat.

1: Alternation: Alternation konstruiert die Einheit der Zeit aus der Dekonstruktion der Einheit des Raumes, die erst als Ergebnis der Handlung und das heißt, im Paradigma der Zeit wieder hergestellt wird. *Metz*: Alternation wesentlich auf **Wechsel der Handlung(sorte) in der Simultaneität der Ereignisse.** (Beziehungen zwischen Orten werden durch die Beziehungen zwischen Menschen definiert, die erst zusammen, dann getrennt und unter dem Aspekt der Rettung wieder zusammen sind. *Telegraphistin & Lokführer*).

2.: Prinzip der Alternation zugunsten des **Prinzips der Parallelität** verändert, **deren Merkmal eine a-chronologische und primär thematische Beziehung ist** (*im Bsp. das Nebeneinander von arm und Reich - hungernde Bauern und Weizenspekulant* → *Weizen Spekulationsobjekt, Lebensmittel, Ursache Reichtum & Tod Spekulant* →

Wirkungsverhältnis zwischen beiden Seiten/Klassen hergestellt). Die lautlosen Reihen der Hungernden und das (montierte) Bankett der Reichen sind nicht mehr zwei alternierend dargestellte Teile derselben Situation, sondern es handelt sich um zwei unterschiedliche Situationen, die durch 'Welten' getrennt sind und deren Zusammenhang erst behauptet und narrativ entwickelt werden muß. Parallelmontage → Parallelen, die sich aber nicht berühren.

- Montage:

Die Mimesis des Realen als Form hat die **Montage** als einen ihrer wesentlichen Inhalte. **Montage kann tendenziell folgende 3 Bedeutungen zugleich realisieren:**

Mimesis einer montageförmig erlebten Realität.

Konstruktion von Bedeutungen aus der Reihung oder dem Zusammenprall von Elementen zu einem neuen Zusammenhang.

Dekonstruktion bestehender Zusammenhänge und ihre Auflösung in Elemente, die in ihrer Heterogenität erhalten bleiben und in einer offenen textuellen Struktur variable Verbindungen eingehen.

Wenn von nun an von kontinuierlichem literarischen oder filmischen Erzählen gesprochen wird, dann ist Kontinuität als Form eines Inhalts (eine folgerichtige Geschichte) und Inhalt einer Form (z.B. match-cut-Anschlüsse) auf diese Bedeutung von Montage zu beziehen.

Bsp. 1: Fritz Lang: Dr. Mabuse, der Spieler. Die offensichtlich Verschiedenheit der Orte, an denen jeweils eine Aktion ihren Ausgangspunkt nimmt, wird durch die bedeutete Gleichzeitigkeit zusammengehalten; danach ermöglicht die Identität des Ortes das Nacheinander einer Serie aufeinander bezogener Handlungen. Nur eine Position bleibt örtlich und zeitlich dieselbe: Mabuse, von ihm gehen die Handlungen aus, zu ihm kehren sie zurück, er hält die Uhr in der Hand, die in zeitlicher Abstimmung die Handlungen zu gleichzeitigen macht. Enorme Beschleunigung. Ergänzt werden diese primär **narrativen Verfahren** durch **ikono/graphische Effekte**, die wiederum auf der Ebene der Darstellung (kinematographisch) wie auch des Dargestellten) funktionieren. Formen. Während die Vertikalen einen dynamisierenden Effekt haben (z.B. sich Aufrichten) und die Horizontalen den (zeitlichen) Fluß der Bewegung betonen, ist im Kreis Mabuses magische Herrschaft symbolisiert.

Die Entwicklung des 'literarischen Genres' hat die Fixierung an die Einheit des Ortes (Bühne) zugunsten der Dominanz der Zeit (des literarischen Erzählens) überwunden. Wenn also von einem Höhepunkt des literarischen Films und zugleich seinem Schlußpunkt gesprochen wird, dann ist gemeint, daß in diesem Film die Stilmittel sowohl des realistisch-literarischen Genres voll ausgebildet sind, also auch, daß sich die neue Tendenz des autonom über seine Mittel verfügenden (Montage-) Films ankündigt (bei Eisenstein, später Godard etc).

→ WERKTREUE?

- historisierende, parodierende, aktualisierende Adaptation

→ *Gast et al (LV als Kulturphänomen):*

- **Literaturverfilmungen sind Neuversinnlichungen literarischer Texte, die gerade andere Sinne der Zuschauer ansprechen als die literarischen Texte selbst. Literatur ist hier in einem anderen Aggregatzustand. Erzählt wird auch in der Verfilmung, aber anders.** Handlungen, Orte, Figuren werden gezeigt, Sinn wird vermittelt, aber **in einem anderen Vermittlungsmodus. Neuversinnlichungen können den Sinn eines literarischen Textes verfälschen oder ihn reduzieren, sie können aber auch versuchsweise Erprobungen sein, zu bestimmten, literarisch vorgegebenen Sinnkonzepten sich zu verhalten, sie zu deuten und neu zu formulieren.** s. Regietheater. Für die Adaption in den verschiedensten Medien ist Frage nach Interpretation des Vorgegebenen, Qualität ihrer Realisierung ebenfalls als Selbstverständlichkeit zu fordern.

→ *Helmut Kreuzer (in: Gast): Arten der Literaturadaption:*

Aneignung literarischen Rohstoffs, Illustration, interpretierende Transformation, transformierende Bearbeitung, Dokumentation

- Die früheste und bis heute häufigste ist die uneigentlichste, die **Übernahme herausgenommener Handlungselemente oder Figuren**, die man im autonomen Filmkontext für brauchbar hält: **Adaption als Aneignung von literarischem Rohstoff**. Das Urteil über diese Filme wird davon abhängen, was sie aus dem Rohstoff und den Bruchsteinen literarischer Herkunft filmisch machen. D.h.: man wird sie sinnvollerweise nur als Filme und nicht als Adaption beurteilen.

- Die zweite, in unserem Zusammenhang relevantere Adaptionstyp ist die **Illustration, die bebilderte Literatur**. Sie **hält sich**, soweit im neuen Medium möglich, **an den Handlungsvorgang und die Figurenkonstellation der Vorlage und übernimmt auch wörtlichen Dialog**, ja u.U. einen längeren auktorialen Erzähltext, der im Off gesprochen wird, während gleichzeitig die Bilder des Films ablaufen. Eine solche Adaption **kann auf einem künstlerischen Irrtum beruhen**, auf einer Vorstellung von **Werktreue**, die in der Verbildlichung der Handlungsinhalte und in der Unantastbarkeit des Wortes ihre Kriterien hat, darüber aber die Verschiedenheit von Medium und Zeichenmaterial und mit ihr verbundene Formgesetzmäßigkeiten außer acht läßt und nicht bedenkt, daß das für die Bühne oder Lektüre geschriebene Wort anders wirkt, wenn es im/zum Film gesprochen wird. In solchen Fällen: Gutgemeinte, aber verfehlte Adaption, die sich als Adaption wie als Film legitimer Kritik aussetzt. Es ist jedoch **auch denkbar**, daß sich ein Filmender der Medien- und Kunst-Differenzen bewußt ist und trotzdem den **Adaptionstyp der Illustration experimentell erprobt. Wie Gattungen sich kombinieren oder vermischen lassen, so auch Künste, Medien, Zeichenrepertoires**.

Eine alte Form der Kombination ist das illustrierte Buch (Text dominiert) oder die Bildreportage (Text nur Legende) oder der Fotoroman. Es ist auch durchaus möglich, eine gleichgewichtigere Kombination von Wort- und Bilderzählung anzustreben, nicht aus falscher Werktreue gegenüber dem Wortgebilde, sondern im Bewußtsein, etwas Neues zu produzieren, wenn der Kamera- den Erzählbericht absichtsvoll begleitet. Ein durchgängig vom Film illustrierter Text ist auch dann nicht mehr derselbe, wenn er nicht gekürzt wird.

- Eine dritte Adaptionstyp nenne ich die **interpretierende Transformation**. **Transformation soll heißen**, daß nicht nur die Inhaltsebene ins Bild übertragen wird, **daß vielmehr die Form-Inhaltsbeziehung der Vorlage, ihr Zeichen- und Textsystem, ihr Sinn und ihre spezifische Wirkungsweise erfaßt werden und daß im anderen Medium in der anderen Kunst und der anderen Gattung aus einem anderen Zeichenmaterial ein neues aber möglichst analoges Werk entsteht**. Diese Analogie erfordert nicht, daß der Dialog wörtlich übernommen wird, im Gegenteil: Sie kann erfordern, daß er geändert wird, um gerade dadurch im Kontext des Films eine analoge Funktion auszuüben. Merke: Es ist die Kamerahandlung, nicht das Wortzitat, was im Film noch am ehesten analoge Funktionen zur literarischen Erzählhaltung und Erzählperspektive erfüllt. **Nicht nur das erzählte Geschehen, sondern auch das Erzählgeschehen ist zu transformieren, nicht nur das WAS, sondern auch das WIE die Darstellung**, das uns auf den Akt des Erzählens verweist und uns vermittelt, wie das Dargestellte angemessen aufzufassen sei. **Transformationsbegriff**, da Spezifik von Vorlage und ihres Mediums wie auch von Spielfilm und Kino künstlerisch und sozial begriffen sein müssen, damit Umsetzung nicht mechanisch, sondern semiotisch, ästhetisch und soziologisch adäquat.

Interpretierende Transformation, weil zuerst der Sinn des Werkganzen erfaßt sein muß, bevor entschieden werden kann, welches Detail auf welche Weise sinngerecht umzusetzen sei.

Der Terminus der Transformation hebt den Terminus der **Werktreue** auf: **das in den Film transformierte Buch ist eben ein anderes Werk, so weit entfernt von seinem 'Original' wie Buch und Film überhaupt**

voneinander entfernt sind. Der Terminus der Interpretation aber zeigt an, daß mit der Transformation der Werkbezug zum 'Original' dennoch nicht negiert, sondern prinzipiell festgehalten wird. **Als Interpretation bezieht sich die Transformation auf das ursprüngliche Werk, ohne es ersetzen zu können. Die Interpretation steht unter dem Postulat der Angemessenheit, aber sie hat auch den Charakter der Relativität.** Es gibt nicht die absolute Verfilmung eines Werks, wie es nicht die absolute Interpretation einer Partitur oder eines Theaterstücks gibt. Es kann sich so Bereicherung des Zuschauers aus der Erfahrung neuer Interpretationen und ein historischer Zusammenhang unter den LVs ergeben.

Jede Transformation kann in Entscheidungszwänge geraten, in denen sie jeweils **eigene Prioritäten setzen** und z.B. im Konfliktfall entweder der Haltung oder Handlung, der Stimmung und Atmosphäre oder dem Erzählduktus, dem kulturhistorischen Informationsgehalt, der psychoanalytischen Ergiebigkeit, der ideologischen Stoßrichtung und emotionalen Wirkung etc. der Vorlage den Vorrang geben muß - will sie nicht überhaupt vor dem Transformationsproblem kapitulieren. **Eine angemessene Kritik der Verfilmung setzt daher voraus, daß der Kritiker die Zielrichtung erfaßt hat, die die Entscheidungen des Filmautors an den meist unvermeidlichen Kreuzwegen des Transformationsprozessen gesteuert hat. Die Verfilmung ist - wenigstens annäherungsweise - der sinnlichen Konkretisation eines Buchtextes durch die Einbildungskraft des Lesers vergleichbar.** Zahl möglicher Konkretisationen ist nicht fixierbar; eine Interpretation ohne eigene Entdeckung ist überflüssig. **Die Verfilmung sieht sich doppelter Kritik ausgesetzt - der Kritik am 'Film' als solchem und der Kritik ihres Verhältnisses zum Verfilmten und zu früheren Verfilmungen.** Ihre eigene **Historizität** sollte die interpretierende Transformation filmisch mitreflektieren. Sie kann **sichtbar machen**, worin sie den bestimmenden Sinn ihrer Vorlage erkennt und wieweit sie ihn sich zu eigen macht, d.h., worin das **Sinnzentrum & Wirkungsziel der Verfilmung liegt.** Diese kann mit der Vorlage 'spielen'; Momente der Kritik, Parodie, Ironie gegenüber der Vorlage wie gegenüber älteren Verfilmungen sind nicht ausgeschlossen - auch das spricht dafür, von **interpretativem Werkbezug statt von Werktreue zu sprechen: letzteres scheint nur ein Verhältnis kritikloser Unterordnung zuzulassen.**

Die LV ist in der Transformation ihrer Vorlage sowohl der Literaturgeschichte verpflichtet, aus der sie in bestimmter Weise hervorgeht und in die sie ihrerseits hineinwirkt, wie der speziellen Verfilmungs- und der allgemeinen Filmgeschichte; sie läßt sich als Kollision oder Synthese unterschiedlicher Traditionen auffassen & analysieren. Oft setzt bereits das Detailverständnis der äußeren Handlung die Kenntnis der Vorlage voraus. Je wichtiger für die Eigenart der Vorlage sprachliche Brillanz und Metaphorik, theoretischer Diskurs, innere Monologe sind, desto unübersehbarer wird der künstlerische Identitätswechsel, desto unüberbrückbarer die Distanz, im künstlerischen Glücksfall aber auch: desto intimer die Nähe und Verwandtschaft zwischen zwei Werken.

Wenn eine Verfilmung eine **historische Vorlage** hat, **kann die historische Distanz in der Verfilmung betont oder überspielt werden. Im zweiten Fall sollte erkennbar werden, wie sich die ungebrochene Aktualität des verfilmten Werkes begründet - im ersten Fall, worin die künstlerische Aktualität der historisierenden LV liegt, der aktuelle Sinn der Transformierung eines Werkes, das als ungegenwärtiges begriffen und gezeigt wird, in ein gegenwärtiges Massenmedium.**

- Läßt sich dieser aktuelle Sinn ohne wesentliche Abweichungen vom literarischen Original nicht erreichen, Abweichungen, die nicht durch den Transformationsprozeß als solchen bedingt sind, sondern aus der Kritik an der Vorlage folgen oder aus einem Wirkungswillen, dem die Vorlage aus historischen Gründen nicht genügen kann, dann geht die interpretierende Transformation in eine **transformierende Bearbeitung** über, bei der der Vergleich mit der Vorlage wichtig bleibt, auch wenn es auf die

Abweichungen mehr ankommt als auf die Übereinstimmung. Die Bemühungen um **'kongeniale Transformation'** setzt Voraus, daß der Filmemacher der Vorlage zustimmt oder sie bewundert. Vorlagen niedrigeren Niveaus dienen dem überlegenen Filmemacher als Stimulans für eine qualitative Steigerung und legen die Bearbeitung nahe. **Die Grenzen zwischen Bearbeitung und Transformation sind offenbar fließend, sowiet auch die Pole von dienender Interpretation und polemischem Gegenentwurf auseinanderliegen.**

- Als letzte Adaptionart nenne ich die **Dokumentation**. Sie spannt sich von der Aufzeichnung vorgegebener Aufführungen des Theaters bis zu Neuinszenierungen, die speziell für die Leinwand oder den Bildschirm bestimmt sind und dennoch 'verfilmtes Theater' realisieren, d.h. statt der Transformation einer dramatischen Vorlage in die Gattung Spielfilm die Reproduktion eines Theaterwerkes in einem anderen Zeichensystem und einem anderen Medium als Ergebnis haben und in vielen Fällen haben sollen. Steht unter anderen Kriterien als die anderen Adaptionarten. Die Adaption als Dokument stößt an ihre Grenzen, wo die Übertragung ins andere Medium die ursprüngliche Wirkung notwendig entstellt und damit den dokumentarischen Wert der Adaption reduziert. Strebt man in solchen Fällen die Analogie zur ursprünglichen Wirkung an, setzt man sich zwangsläufig den Postulaten der Transformation aus.

→ *Schmid:*

LVs werden stets am Vorbild gemessen. Aber sie kommen ja gar nicht mit dem Anspruch auf Werktreue daher, nur die Kritiker postulieren ihn. Wer aus einem Medium in ein anderes 'übersetzt', schaltet die eigene Rezeption dazwischen und gibt eine 'Lesart'. Vorgang demonstriert RWF mit Effi-Film.

→ *Paech:*

Die Geschichte, die im Film und im Roman erzählt wird, ist etwas sowohl vom Film als vom Roman Unabhängiges, die jedoch in einer dieser (oder einer anderen) Form erzählt werden muß, damit es sie gibt. Was für die **'Verfilmung' eines Romans** gilt, nämlich daß **nicht ein literarischer Text zum Film wird, sondern eine Geschichte filmisch erzählt wird, die zunächst ein Roman ist**, gilt auch in der Umkehrung (Geschichte in Roman erzählen, die zuvor von Film erzählt worden ist).

→ **Der UNTERTAN, 1906-14. Heinrich Mann**

→ Autor

- Heinrich Mann , *27.3.1871 (Lübeck) -+ 12.3.1950 (Santa Monica, CA)

- Bruder Thomas Mann.

- Jugend: zwischen Italien und Münchner Bohème schwankendes Reiseleben. Kritische, auf D gerichtete Impulse verschärfen sich. 1900: satirischer Roman *Im Schlaraffenland* (aggressive Schilderung des modernen Kapitalismus in Berlin). 1915 Essay über Zola: Anprangern Chauvinismus & Militarismus (Satire → politische Kampfansage). Politisch-weltanschauliches, bitteres Zerwürfnis mit seinem Bruder Thomas (kein Kontakt mehr, auch nicht während 1. WK).

1905: *Professor Unrat*. Kritik an Scheinmoral des Kleinbürgertums. Mit Verfilmung 1930 wird er international bekannt.

- 15.2.33: Entfernung aus der Sektion Dichtkunst der preußischen Akademie der Künste (Vorwand: Unterschrift unter Appell für den Aufbau einer einheitl. Abwehrfront von SPD und KPD). Gewarnt, **emigrierte HM am 21.2.33** zunächst nach Toulon, später nach Nizza. **Nazi-Gegner**.

Erste Emigrationsjahre 33-38 waren der Sammlung der antifaschistischen Intellektuellen und der Stärkung ihres Widerstandes gewidmet.. Unzählige Beiträge plädierten für streitbaren Humanismus.

1940 nach dt. Einmarsch: Flucht über Pyrenäen in die USA, Beschäftigung als script-writer bei Metro-Goldwyn-Mayer (Produkte nie verwendet). Finanziell nicht gut gestellt. Selbstmord 2. Ehefrau Dez 1944 - noch stärkere Vereinsamung. Skepsis gegenüber Versuchen von DDR-Politikern, ihn zur Übersiedlung zu bewegen.

- Schütte: Film und Roman:

Aufgeschlossenheit **HM** für Film. Unter Filmdichtung verstand Mann (Rede 1928) nicht die Verfilmung literarischer Werke, nicht die äußerliche Literarisierung des Films, sondern die "absolute Filmdichtung, vom wörtlich ausgesprochenen Gedanken [...] unabhängig. [...] Mit Stoffen, die nicht erst durch die Literatur hindurch gegangen sind, kann ein Regisseur Größeres Erreichen." → **differenziertes Verständnis von der Eigenständigkeit des Films.**

- **WR:** HM kann eine ihm immer fremder werdende Gesellschaft nicht mehr mit dem Netz seiner herkömmlichen erzählerischen Topographie einfangen - in diesem Zusammenhang muß man die **Adaption filmischer Mittel im Werk HMs in der WR sehen.** tauchen, bewußt angezeigt, zuerst in *Mutter Marie* (1927) auf. v.a. *Rückblenden, Überblendungen, Montage (mit Totalen, Großaufnahmen...Personen, die auf GEsTen reduziert sind)*

- *Stellungnahme zum Verhältnis Film-Roman:* Als **kinohaft** bezeichnet HM eine expressive, übersteigerte, kolportagehafte Gesellschaftsdarstellung. Aber er läßt diese Darstellung unmittelbar selbst aus der Gesellschaft hervorgehen, als **wahre Reproduktion gesellschaftlicher Bewegung** - ist der Roman Bewegung, um wieviel mehr ist es dann noch der Film. → Bewegung als oberstes Gesetz in *Die große Sache* (1930) - deutlich an der filmischen orientiert.

→ **Buch**

- **1906 begonnen** (Luftkurort, nackter Mann im Luftbad als Vorbild) - 7 Jahre Arbeit - **1914 vollendet.** Beginn Abdruck als Fortsetzungsroman in Zeitschrift. Wg Krieg (Angst vor Zensurschwierigkeiten) unterbrochen. **Eigentliche Erstausgabe konnte erst 1918, nach Ende Zensur, erscheinen. Großer Erfolg - kontroverse Rezeption.**

Russische Fassung, 1915 erstmals als Buch erschienen (abweichender Text, ohne mildernde Textänderungen).

1929 dt. Neuauflage. Während Nazizeit war Roman verboten. 1946 erste Nachkriegsausgabe, Aufbau-Verlag, Ostberlin.

Gilt heute als das Hauptwerk deutscher Satire im 20. Jh. Erster großer deutscher satirischer Gesellschaftsroman des 20. Jh

- schließt die Reihe des 'wilhelminischen Bücher HMs ab. Schließt in topographischen Anspielungen wie Mikroskopie von Autoritätsfiguren unnm. an *Prof. Unrath* an. Hier wie dort geht es um die **Kritik der 'Grundlagen' des Staates:** "eine einflußreiche Kirche, ein handfester Säbel, strikter Gehorsam und starre Sitten.

In Aufsatz *Reichstag* (1911) ist der **wilhelminische Bürger** beschrieben als "dieser widerwärtig interessante Typus des imperialistischen Untertanen, des Chauvinisten ohne Mitverantwortung, des in der Masse verschwindenden Machtanbeters, des Autoritätsgläubigen wider besseren Wissens und politischen Selbstkasteiers.

- geschichtsphilosophisches Fundament: **Idealismus.** Primär bewegende Kraft in einem für ihn *offenen* Geschichtsprozeß sah er im **Geistigen.** Hielt die Welt & auch die Natur des Menschen für veränder- und verbesserbar - sah als Skeptiker jedoch auch die Grenzen.

Schließlich: Bekenntnis zu **Demokratie und sozialer Gerechtigkeit.** humanistische und demokratische Ideale. **Zum Ideal HMs gehörte selbstbestimmte Individualität.**

- Kunstkonzept: Wollte mit seiner Kunst i.S. seiner geschichtsphilosoph. Grundüberzeugung **menschenbildend** wirken. Scharfe & genaue Sozialanalysen. Traditionsbezug der sozialkritischen Prosa auf *Heine*.

Folge weder dem Naturalismus noch der Neoromantik: **für HM stand das Kunstwerk zwischen Realität & Wahrheit - und dem Kunstschönen; sollte zwischen beiden vermitteln.** Montierte Wirklichkeitspartikel in Werke; Arbeit mit Übertreibung & Überhöhung; oft allegorische Gestaltungsweise, nicht zuletzt in Satiren.

Romane gg ausschließlich auf Einfühlung oder Wiedererkennungseffekt wirklicher Vorgänge geschrieben. **Rezeption funktioniert, wenn kritische Distanz zu der Wirklichkeit, auf die Romane sich beziehen, ins Spiel kommt und Leser Genuß an der ästhetischen Konstruktion empfindet.**

Romanwelten im Spannungsfeld zwischen Realismus und ästhetischem Konstrukt.

- Struktur: Keine Rückblenden - **Aufbau folgt Chronologie des Geschehens.**

Fabel: ein Mensch, hineingeboren in eine bereits deformierte Gesellschaft, erfährt schon als Kind deren Gepflogenheiten, als Jüngling lernt er, sich ihnen anzupassen bzw. wird ihnen angepaßt. Auf dieser Grundlage steigt er mit Hilfe übler Gaunereien zum mächtigsten Mann in einer preußischen Kleinstadt auf. Er manövriert außerordentlich gerissen, beherrscht die Klaviatur eines ausgefeilten Intrigenspiels, das bis in die Zonen des Verbrecherischen reicht.

Aber Story selbst ist nur Vehikel. Erzähler hat Beobachtetes, Erfundenes, Realitätsabbilder & Fiktives, Figurengeschichten & Sozialkritik, Satire & satirefreie Darstellung zu Romankonstrukt zusammengefügt. Szenische mit beschreibenden und erzählenden Darstellungsweisen vermischt. **Wichtigen Raum nehmen die handelnden, szenisch gestalteten Teile ein. Viele wichtige Szenen sind entweder direktes Theaterspiel oder werden aufgeführt wie Theater. Die Szene ist nicht nur bühngemäß: Mann 'arbeitet' mit den damals noch kaum erschlossenen 'Sehgewohnheiten' der Filmkamera, mit einer ständig sich verändernden Optik, mit Nah- und Großaufnahmen, dann wieder mit einer Totalen, v.a. aber mit bewegten Bildern.** Nicht zuletzt so kann er das Handlungstempo steigern und auf ein künstlerisches Sehen vorgreifen, das den damals einsetzenden **Veränderungen der Sehgewohnheiten** entsprach.

Roman hat **nicht Entwicklung einer Person** zum **THEMA**, sondern die **kritische Diagnose der Gesellschaft**. nicht wie EW-Roman werten.

Über weite Strecken dominiert die **Satire**, tritt z.T. aber auch zurück. Äußerst kunstvoll: **Wiederholungen, Gegenüberstellungen, Spiegelungen**, in denen Figuren sich selbst bloßstellen. → in **Spiegelungen** werden **Kaiser und DH** entweder in Realhandlungen oder Phantasie zusammengeführt (→ Geschehen & Held unm. mit Staatsaktionen verbunden → politische Schärfe der Satire). **Motiv der Begegnung von Kaiser & Untertan, das in jedem der 6 Kapitel als leitmotivischer Schlußstein wiederkehrt → strukturiert Roman.**

- **6 Kapitel - 2 Teile:**

1) Kapitel 1&2, die vorwiegend in Berlin handeln & EW zum Untertan darstellen: Soziogenese des Untertantypus, seine sozialpsychologische und individualpsychologische EW, die Innen- und Außengeschichte des 'Helden'.

2. Kap.: retardierendes Element, knüpft Faden zur Liebesgeschichte Agnes-DH.

Entwicklung DH nun abgeschlossen.

2) folgende 4 Kapitel in Netzig: schärferes Tempo. *Wechsel Makro-Mikrokosmos → Sozialstruktur der Gesellschaft kann gleichsam wie durch Lupe betrachtet werden. Sozialstruktur & Machtverhältnisse Netzig stehen für wilh. Staat & Gesellschaft.*

3&4: DH verkündet Absicht zur Änderung der Machtverhältnisse in Netzig, Platz Buck einzunehmen. Konflikte & Widersprüche in Netzig spitzen sich nun schlagartig zu. Doch zunächst 'Abstieg', der auch DH scheitern lassen könnte. 4. Kap. führt Handlung ins Zentrum des Romans, zum Prozeß (als Theaterspiel gestaltet)- öffentliche Enthüllung von Ds Charakter und 'Annahme' dieses Charakters durch Öffentlichkeit: Grundlage für erfolgreiches Machtstreben gelegt. *Rednertribüne wird eins seiner Hauptaktionsfelder.* machtstützende Justiz kommt ins Blickfeld.

5&6: DH kann jetzt Macht entfalten, sich zum wirtschaftlich stärksten Unternehmer in Netzig aufschwingen und den wilhelminischen Geist ganz Netzig erobern lassen.

- **Figuren:** Um zentrale Gestalt Figurenensemble, die das soziale Gefüge spiegelt. Kap 1: Figuren, die DH in das soziale Umfeld unter Wilhelm II. einfügen und zum nationalgesinnten Untertan erziehen sollen. Kindheit & Schulzeit formen dafür wesentliche Charaktereigenschaften. Nötiges Weltbild lehren ihn die Neuteutonen. *Agnes Göppel* fällt heraus, versucht erfolglos, DH ein anderes Lebenskonzept mit positiveren moralischen Werten zu vermitteln.

Netzig: Panorama aller Vertreter des Untertanenstaates: v. *Wulkow* & *Frau* - Junkertum. *Bürgermeister Scheffelweis* - städtische Bürokratie. Vertreter der Justiz wie *Assessor Jadassohn*... (Wiederholungen des Heßling-Typs). *Pastor Zillich*, Gymnasialprofessor... - Intelligenz (karikieren alle Untertanentyp). *Unternehmer Buck*, 48er. *Napoleon Fischer etc* (Fischer agiert auch intrigant, nicht positiv gezeichnet)- Arbeiter (Manns Sympathie galt dem Volk, den unorganisierten Arbeitern - immer von 'Macht' betroffen, nie daran beteiligt, daher kein Schaden an Integrität, Hoffnungsträger). Frauenfiguren: Wilhelminisches D war Männergesellschaft → Frauen hier fast nur im Privaten gezeigt → **scharfe Satiren des dt. spießbürgerlichen Familienlebens.** → *Geschäftliche Beziehungen treten an die Stelle menschlicher Liebesbeziehungen* (Guste, Emmi). *eheliche Beziehungen instrumentalisiert. in Familie zieht DH gleiches System von Subordination auf, wie es in der Gesellschaft bestand* (spiegelt wieder Gesellschaft). Gelegentlich Rollentausch → *masochistischer Zug gehört zum Untertan (wer treten wollte...)*.

Buck: Dilemma des Intellektuellen am Ende des vergangenen Jh. Wie einst junger HM sucht W. Buck den Ausweg aus gutbürgerlichen Leben in der Kunst. Der Autor widerlegte schließlich aber den Ausgliederungsversucht. Das Spiel allein - auch mit edelsten Absichten - konnte Welt nicht verändern. Entscheidende Schranke Bucks: fand keine Brücke zwischen Geist & Tat. Kontrastcharakter der Figur.

- **Gesamtzeitraum Handlung:** ca. 1870-97 (100. Geb. des alten Kaisers)

- **6 Kapitel, wiederum in locker gefügte Einzelszenen unterteilt. An Kette von Episoden und mit Hilfe eines aus Kaiserreden entlehnten Zitatfeldes wird die Doppelrolle DHs als Tyrann und Untertan entwickelt. Wer treten wollte, mußte sich treten lassen.** DH formuliert sich selbst in Festrede als repräsentativen Typus der Zeit: *die Seele deutschen Wesens mit der Verehrung der Macht, der überlieferten und von Gott geweihten Macht, gegen die man nichts machen kann* gleichgesetzt. ⇔ **Gegenfigur:** Wolfgang Buck - Medium & Objekt der Kritik zugleich, der die in Ästhetizismus abgeglittene intellektuelle Opposition, die den wilhelminischen Bürger an seinem teutonischen Kunstbegriff richtet, exemplifiziert.

Mit diesem zweiseitig kritischen Gegensatz von Macht und Geist verknüpft HM die historische Auseinandersetzung zwischen wilhelminischem Imperialismus und verkümmertem Liberalismus.

- Scharfe Kritik & Entlarvung der **Ästhetisierung des Politik.** Theatralisch auftretende Macht faszinierte & hypnotisierte die Rechtlosen - sie ließen sich durch Theater in die Irre führen.

- **Schlußszene:** großartiger gestalterischer Schlußpunkt; Wechsel vom Bericht zu tempo- und aktionsreicher szenischer Darstellung. Redeszene. **Schlußszene könnte, wie auch Empfang Kaiser in Rom oder Demonstration am Ende des 1. Kapitels als eine für den Film genau gestellte Massenszene gelten.**

Denkmals steht für Ästhetisierung politischer Ideen, alles auf Festplatz angeordnet nach dem Gesetz der Machtpyramide. **Rede:** DH fordert nun die Welt hinaus - eindeutig imperiale Akzente. In genormten Sprachstücken feiert DH das deutsche Wesen, meldet expansionistische Ansprüche an; nutzt Vokabular & Ideenwelt, die in 1. & 2. WK eine so maßgebliche Rolle spielen sollten. Rede stellt in satirischer Umkehrung das Wesen des wilhelminischen D bloß (Aussagen über Frankreich). Erzähler kommentierte durch den Mund der Figur und geißelte so die neue Zeit und deren Ideologie, Expansionismus & Chauvinismus. **Gewitter wird zum Gegenspieler DHS - es entfaltet sich**

Schritt um Schritt; Etappen scheinen jeweils auf bestimmte Redepassagen von DH. aber 'apokalyptische Reiter' folgen vorbei. DH am Ende Sieger. Buch endet mit Sterbeszene Buck.

- **Kunst:** DH kommt mit ihr öfters in Berührung - sie dient ihm nicht als moralischer Appell, sondern als Beruhigung, Verdrängung - Gefühlsersatz löscht letztlich das individuell bestimmte Gefühlsleben. Bürger unter Wilhelm II gebrachte Kunst, um sich & Welt Gemühtiefe vorzuspielen, sich aufzurichten, sich über Wirklichkeit hinwegzumogeln - und die Macht selbst strebte danach, mittels Staatskunst affirmativ den Erhalt des bestehenden zu besorgen. Nationalismus in allen extremen Formen bedient sich des Irrationalismus, und es gab 'Kunst', die Mystizismus verbreitete und festigte.

Eine andere Art von Kunst, die die 'Schaubarkeit der Welt' herstellt, hat Mann in Roman nur angedeutet.

- **Zeichen des Untertans bleibt der Verzicht auf eigene Verantwortung** (HM).

- **Diederichs autoritärer Charakter:**

- *Emmerich:* **primäre Sozialisation:** Versuch, die fixierte psychologische, charakterologische Gestalt eines Menschen aus seinen Lebensbedingungen von frühester Kindheit an als prozeßhaft entstandene anschaulich zu machen. Untertan = bestimmter Sozialcharakter - nicht als fertiger denunziert, sondern entwickelt. Zunächst wird vorgeführt, wie das Herrschaftssystem des wilhelminischen Kapitalismus sich diejenigen Charaktere formt, die es zu seiner Reproduktion braucht.

Das 'weiche Kind' ist noch im Zustand der Formbarkeit, ohne Zwangsläufigkeit. Doch sofort wird gezeigt, wie frühzeitig, heftig und determinierend der gesellschaftliche Verformungsprozeß einsetzt. Familienverband als erste 'Agentur' solcher Deformation. **Vater** als Verkörperung schrankenloser Macht. Kaum verhüllt ovm Schleier der väterlichen, notwendig strafenden 'Liebe' fordert er Triebverzicht und übt rohe Disziplinargewalt aus. → ursprünglich positiv objektgerichtete Triebwünsche verkehren sich in ihr destruktiv-masochistisches oder sadistisches Gegenteil und schaffen sich in Träumen und Phantasien, teils auch in der Wirklichkeit Raum. Das vom Vater nicht wirklich erwiderte Liebesbedürfnis wandelt sich in Aggressionen um, die - da sie sich gegen ihren Erzeuger nicht wenden dürfen - folgerichtig gegenüber anderen, Schwächeren ausgelebt werden. Das sind v.a. die Arbeiter in der Fabrik. → Projektion der Triebregungen vom Vater auf die Arbeiter.

Das andere Objekt, auf das D seine Aggressionen projiziert, ist die **Mutter**. Fast ebenso unterdrückt, hat entsprechend infantile Strebungen und höchst beschränktes personales Ich.

Wo Triebwünsche frühzeitig unterdrückt, deformiert und parzelliert wurden, kann sich keine souveräne, sich selbst verwirklichende Persönlichkeit ausbilden. Stattdessen entsteht nur ein Rollen-Ich, dem seine eigenen Strebungen zunehmend als ihm fremde, zu unterdrückende erscheinen. Spätere Romanpassagen → schwankende Beziehung zu Agnes und Buck, veranschaulichen Widerspruch in DH selbst.

- *Vogt:* autoritärer Charakter wird durch spezifische Konstellationen und Erfahrungen der frühen Kindheit festgelegt.

- **primäre Sozialisation:** Schrankenlose Macht des **Vaters** ist im beschriebenen Typus der bürgerlichen Familie die alles beherrschende Erfahrung des Kindes. Rechtfertigung zieht sie - ohne dies einzugestehen - aus der physischen Überlegenheit des Vaters und aus der ökonomischen Verfügungsgewalt über Menschen und Sachen. Legitimation kann nicht rational ergründet werden → Autorität des Vaters muß als natürlicher Zustand erscheinen.

Masochistische Identifikation mit herrschender Macht → Garantie, daß kindliche Aufsässigkeit nur selten gegen diese Macht selber gerichtet, sucht sich stattdessen wehrloses Ziel.

Allem Genuß haftet das Bewußtsein von **Schuld** an. Das **erotische Verhalten** ist bei D geprägt durch mangelhafte Integration von Sexualität und Affekt. Die Deformation der kindlichen Sexualität programmiert das Individuum für

eine Welt, in der nicht Triebbefriedigung, sondern ~unterdrückung gefordert ist, wo sadistische und masochistische Energien v.a. im öffentlich-politischen und ökonomischen Bereich ausgelebt werden.

- *Emmerich*: **sekundäre Sozialisation**: Nachdem D das Wechselspiel von Macht und Unterwerfung in der Familie als naturgegeben erfahren hat, lernt er, diese Erfahrung auf die soziale Umwelt zu übertragen. Keine menschliche Beziehung bahnt sich an, die nicht von vornherein hierarchisch definiert wäre. Die **Autoritätserfahrung**, immer mit Angst verbunden, löst sich von der bestimmten Person (des Vaters) ab und **wird auf wechselnde Personen übertragen**. → schrittweiser Lernerfolg: Autorität und Gewaltprivileg sind nicht an best. Personen oder Fähigkeiten gebunden, sondern erscheinen 'als solche' verehrungswürdig. → D lernt, sich ungefragt nicht nur Personen, sondern auch **Institutionen**, kurz: der **Macht** schlechthin zu unterwerfen. Umgekehrt richtet sich sein eigener deformierter Trieb gg alles, was er für schwächer als sich selbst hält.

Mit der **Schule** beginnt der Einfluß all der sekundären **Sozialisationsinstanzen**, die nicht mehr nur die Triebe & Affekte zum autoritären Charakter hin modellieren, sondern diesem auch einen konkreten **ideologischen Inhalt** geben. Autoritäre Institution Schule verstärkte die masochistische Triebstrebung des Kindes, indem es zunehmend lernte, aus Leiden & Demütigung Befriedigung zu ziehen (*bekränzter Robrstock*).

GG Vogt hält Emmerich die Bezeichnung 'analytisches Verfahren' für literarische Technik HMs für unangemessen. Dennoch ist die **nähe der Darstellung zur damals im Entstehen begriffenen Psychoanalyse Freuds wie auch zur späteren Theorie des autoritären, faschistoiden Charakters bei Reich, Horkheimer, Adorno, Fromm, Marcuse, frappierend**.

Zeit- und Ereignisraffer in **erstem Kapitel** blendet buchstäblich alles aus, was nichts mit der Modellierung der Triebstruktur des autoritären Charakters liegt.

- *Vogt*: DH & **Staat**: Dessen Macht steht am Endpunkt der fortschreitenden 'Depersonalisierung' von Autorität. Doch den Untertan drängt es nicht nur nach **Unterwerfung**, sondern auch nach **Identifizierung**. So muß er die anonyme Macht wiederum personalisieren: Er tut es im Bild des **Kaisers**, dessen Autorität offensichtlich in nächster Nähe zur göttlichen wie zur väterlichen steht: Vater der Nation von Gottes Gnaden. Im Kaiser hat der Untertan das höchste Objekt seiner sado-masochistischen Identifikation gefunden. *Imitation, Schnurrbart, Zitate...*

- *Emmerich*: **Umkehrung des bürgerlichen Bildungsromans**:

Prozeß der Auseinandersetzung mit der realen Welt der Untertanen führte literarische zur parodistischen Umkehrung des Bildungsromans. Muster des klassischen Bildungsromans wird aufgegriffen und seinem Gehalt nach auf den Kopf gestellt. Familiäre und schulische Erziehung, Berufsausbildung und politische Orientierung vervollkommen nicht schrittweise die allseitige Bildung der autonomen Individualität, sondern umgekehrt: vernichten systematisch Keime einer solchen und erzeugen stattdessen ein angepaßtes, untertäniges Rollen-Ich. Steht am Ende des klassischen Bildungsromans die Emanzipation von Idolen, so hier die Unterwerfung unters Idol - statt Autonomie die krasseste Form der Heteronomie.

- **Satire als schöpferische Methode**:

Satiriker verzerrt, übertreibt, entstellt, was wirklich ist → kann man sich mit Hilfe einer Metaphorik des Sehens klarmachen (→ *Frosch- und Vogelperspektive, Ferne, schräger Winkel, verzerrt, grell beleuchten etc* → **Filmische Mittel, wie Staudte sie einsetzt!!!**) - Satiriker hält Zerrspiegel vor. Aufgabe des Satirikers: optische Verfahren in episch versprachlichende umzusetzen (*und Regisseur: alles retour?*).

Szenische Regie als strukturbildendes Element. Oft geschickte **Entfernung** oder **vordergründige 'Erniedrigung'** des Helden → lächerliche Wirkung.

→ Regisseur

Wolfgang Staudte, 1906-1984

Kind Schauspielerehepaar. Studium, Praktika, Schauspieler. im 3. Reich Schauspielerlaubnis entzogen - Antifaschist, aber blieb da, unauffällig - Synchronsprecher, Werbefilme. Studiofilme.

1946: *Die Mörder sind unter uns*.

1951 *Der Untertan* nach Roman von HM. Drehbuch: Staudte.

Probleme & Bekämpfung als 'Kommunist' im Westen. Später dann konnte er im Westen Drehen.

1959: *Rosen für den Staatsanwalt*.

→ Film

- im Westen heftig umstritten - Polemik, Nestbeschmutzerei... (im Osten z.T. Kritik, er habe die Rolle der Arbeiter nicht positiv genug herausgestellt). Großer internationaler Erfolg.

im Westen erst 1957 genehmigt - aber erhebliche Schnittauflagen UND Vorspann vorgeschrieben, welcher die Figur DH als Einzelfall deklarierte.

- **Entstehung:** Version a): Trotz der eigenen Drehbücher versteht Staudte sich nicht als Schreiber. Ohne Vorlage sieht er sich nicht in der Lage, immer "eine funktionierende dramatische Formel" für das zu finden, was ihm am Herzen liegt. So ist er glücklich über das Buch, mit dem er sich inhaltlich identifizieren kann, das in der Art, wie es erzählt, voller formaler Anregungen ist: "Da finde ich nun den Roman von HM und sage mit: etwas Besseres kann ich nicht finden, diese Vorlage muß ich nehmen."

Version b): (Interview): Bei Premiere *Mörder* in London sagte ein englischer Kritiker, Hans Wollenberg zu mir: Dieser Paulsen [...] mit dem müßten sie den 'Untertan' machen. - Damals kannte ich den Roman gar nicht. Als ich zurück nach Berlin kam, habe ich leichtsinnigerweise zu den DEFA-Leuten gesagt: Den Untertan müßte man machen, mit Paulsen. Und da sprangen sie voll drauf an - aber Rechte lagen in Amerika, erst mal habe ich das aus Augen verloren. Eines Tages hieß es, wir haben die Rechte erworben, Staudte macht als nächstes den Untertan. Da habe ich schnell erst mal das Buch gelesen.

- **Film:** thematisiert wie Roman Macht & Ohnmacht eines beherrschten wie beherrschenden Spießbürgertums zur Zeit Wilhelm II, wobei Film die fatale Kontinuität dieser historischen Epoche mit verarbeitet.

SW. Schafft mit Hilfe Kameraführung & sehr variantenreichen Montagetechnik eine Filmsatire, die hinsichtl. der filmischen Gestaltung ihresgleichen sucht. Gilt als **Meisterwerk der Filmgeschichte**. SIEHE BUCH!!!!

- **FILMISCHE GESTALTUNGSMITTEL DER SATIRE:** spiegeln die dominante ästhetische Struktur dieses Films & dessen allg. Erzählweise wider. Film als Symbiose von Bild & Ton findet hier einen großen Fundus gestalterischer Mittel zur Schaffung von Satire vor. Staudte bedient sich weitgehend der gleichen satirischen Techniken (Karikatur, Überzeichnung, Ironie, heterogene Fügungen einzelner Handlungselemente etc), die er bei HM vorfindet - gestaltet sie aber mit filmischen Mitteln (nicht vorrangig sprachliche Ebene). Gestalterische Mittel aus Bild & Ton: **sprachlicher Kommentar, Dialog, Musik, Ton (z.B. als Toncollage), versch. Spielarten der Montage, Perspektive, Einstellungsgrößen, Kameraführung, visuelle Verfremdung, Interieur, Kostüm, Maske, Gestus etc.**

Montage: DAS sinngebende Element filmischer Gestaltung, v.a. im satirischen Film. → *Zigarrenszenen* (entlarven der Großmannssucht DHs). *Kabnszenen* (zeitliche Raffung & DHs große Worte (stark sein, Leben weihn) durch visuelle Kontrastierung als Worthülsen entlarvt - Konfrontation von Anspruch und Wirklichkeit. *Verführungsszene Guste* (selbst Stelle wie entlassene Arbeiter → Montage schafft heterogene Führung 2er Handlungselemente, was DHs

Doppelmoral entlarvt). *Religionslehrer* ↔ *Fliege* (unm. Bild-Ton-Kontrast → Doppelmoral (Auseinanderfallen von Denken & Handeln) entlarvt).

Perspektive: Ausdruck von Aussageintention. Zeigt auch, daß abgebildetes Geschehen im Film immer Ergebnis einer perspektivischen Darstellung ist und drängt den Zuschauer in eine Wahrnehmungsrolle. Bewußte Einnahme eines Standpunkts des Regisseurs. → *von Wulkow nimmt DH auseinander* (Froschperspektive → Machtverhältnisse). *Rombegegnung* (extreme Perspektiven, u.a. extreme VP auf buckelnden DH, orientiert am Adler → Versinnbildlichung des Verhältnisses Kaiser-Untertan & zugleich wird Satire geschaffen) → *subjektive Kamera* (z.B. auf Höhe Hund, Höhe DH als Kind → für DH bedrohliche Situationen verdeutlicht & auch ironisiert [AK]).

Zusammenfassend: Staudte nutzt die Perspektive fast immer dazu, Aspekte wie Macht & Ohnmacht, Überlegenheit & Unterlegenheit bildlich darzustellen - oft wird dabei mit Hilfe verfremdender Effekte auch das scheinbar Mächtige der Lächerlichkeit preisgegeben.

Einstellungsgrößen: wird bei Staudte neben Perspektive zu gestalterischem Mittel, das z.B. besonders karikierende Zeichnungen ermöglicht. Reduzierung auf die Wesensmerkmale & Übertreibung und Überzeichnung des Charakteristischen. V.a. etliche Karikaturen durch Detail- und Großaufnahmen. → *feiste Specknackeln* (Reduzierung DH auf Specknackeln, komisch). → *Schmißnarben* (Entlarvung der Primitivität die Verstümmelung des einzelnen bewirkenden Ehrenkodex).

Musik: hier weniger illustrierend als kritisch-interpretierend oder ironisch kommentierend. → *Musik mit leitmotivischem Charakter* (S 1&2, Pendeln zwischen sentimentaler Film- und Marschmusik [scheinbare bürgerlich-idyllische Privatsphäre ↔ gesellschaftliche Sphäre, militarist. Gesinnung]) → *eigenständiges satirisches Element* (Sq 6: Wir sind des Kaisers Soldaten). → *Musik als ironisches Zitat* (DH & Agnes am Klavier - "schönster Platz im Leben...". Iroisierung des Musizierens und des bürgerlichen Privatlebens). → *als vorausdeutend-interpretierendes Element* (Schlußzene: Musikcollage, die Satire in größeren historischen Kontext stellt → Verweis auf 1. & 2. WK: Passagen aus "Wacht am Rhein" (1. WK), "Horst-Wessel-Lied" (Faschismus), Anfangsklänge Wochenschau-Fanfaren (2. WK). [→ TON: Brüllwiewermusikgeschrei des Hauptmanns in Militärszene]

Sprachliche Mittel: Bemühen, Dialoge & auch erzählende Teile aus Roman weitgehend - wenn auch gekürzt - zu übernehmen. *Erzähler aus OFF* hat besondere Rolle. Verschiedene Funktionen: *handlungsführend und ~motivierend* (Kindheit, Überleitung 1. Göppel-Besuch...). *Transportiert, was visuell nur schwer vermittelbar ist: innere Verfassung DHs, Gefühle, Ängste...* (da war sie wieder, die Macht...). *quasi kommentierend Haltung gegenüber konkretem Filmgeschehen* (Darstellung Verbindungsleben, Militär... - alltägliche Begebenheiten aus diesem Bereich auf Bildebene - Erzähler ironisch-kritisch).

→ *Koch: Blauer Engel:* Auch die Verehrung und Anbetung des Stärkeren vollzieht sich auf einer äußerst ambivalenten Gefühlsbasis. Die Anbetung schließt nicht Neid & Haß aus. Zwar sind diese Gefühle normalerweise verdrängt, aber sie können eruptiv aus der Verdrängung hervorbrechen. Wird die Autorität als brüchig und hinterfragbar erkannt, kann es zu 'Durchbrüchen' kommen, die sich direkt gegen die Autorität richten. Das ist bereits im **Untertan** nachzulesen: Die Ergebenheit DHs gegenüber seinem Vater mischt sich stets mit Zweifel, wenn sein Vater eine Untat des sohnes nicht bemerkt. Einmal kommt es sogar zu einem Durchbruch gegen die väterliche Autorität, als der Vater mit seinem invaliden Bein die Treppe runterstürzt. DH "klatschte...wie toll in die Hände..." → SuS brauchen zur Kanalisierung ihre Aggressionen nicht mehr einer Minderheit /eines schwächeren Individuums, wenn der Unterdrücker Schwächen zeigt, die den Verfall der Autorität signalisieren. Der Masochismus wendet sich in sadistische Strebungen gegenüber ein und derselben Person.

- **BUCH & FILM:**

Ausgangssituation: Was findet Staudte vor? **a)** Roman, der mit Hilfe der Satire als kritischer Methode eine scharfe & letztlich vorausschauende Kritik des Staates & des Menschentypus, der diesen Staat (wilh. Zeit) stützt und trägt. Unheilige Allianz von Staat, Kirche, Militär, restriktive gesellschaftliche Moral. Zugleich: Am Bsp. DH, Lebensweg, der exemplarisch die Voraussetzungen, Ews und charakteristischen Ausprägungen des 'Untertanencharakters' jener Zeit verdeutlicht. In Gesellschafts- und Sozialanalyse eingebettetes Psychogramm. Bestandsaufnahme & Schilderung - und 'prophetischer Charakter': Romanschluß mit Motiv des 'Jüngsten Gerichts', das als Unwetter über Denkmalsfest hereinbricht und so das zerstörerische und selbsterstörerische Element des 'Wilhelminismus' andeutet → apokalyptische Vision wird mit 1. & 2. WK zu katastrophaler Realität.

b) Folgen jener katastrophalen Realität - zerstörtes D, das Welt mit 2 Vernichtungskriegen überzogen hat und für Holocaust verantwortlich ist.

c) Problematik: Realität hatte ihr Zerrbild längst eingeholt.

→ **Staudte läßt sich weniger von den konkreten historischen Gegebenheiten leiten, sondern wendet sich konsequent der Charakterisierung des Untertanentypus zu, der von seiner Denk- und Handlungsstruktur weniger an konkrete historische Zeiten gebunden ist, vielmehr Modellcharakter aufweist und dessen Denk- und Verhaltensstrukturen auch Millionen Mitläufern des 3. Reichs tw / vollständig auf den Leib geschrieben sind.**

Eingrenzung bedingt zugleich Ausgrenzung/Verkürzung bestimmter wichtiger Themenfelder (Politik, gesellschaftl. Leben, Heßlings Verhältnis zu Frauen etc).

Während im Roman noch die Figur des Kaisers [und Begegnungen] ein wesentliches Strukturierungsprinzip darstellt, gerät im Film in rasch aneinandergereihten Episoden der **Weg der Sozialisation DHs in Familie, Schule, Militär, Studium in den Vordergrund**. Und auch im weiteren Verlauf bildet **DH als Untertan stets den Mittel- und Ausgangspunkt der Handlungsführung**.

Keine platte Personifizierung - **satirische Erzählweise, die sich stark an satirischen Methoden HMs orientiert**, sie aber mit anderen Mitteln umsetzt.

Apokalyptische Vision am Schluß wird mit Hilfe einer Musikcollage aktualisiert & konkretisiert (Erfahrungen bis 45 in Andeutungen eingebracht). Gelungene Transformation!!!

Unterschiede Buch & Film:

Handlungsführung: im Roman sind Dynamik & Stagnation prägend (Dynamik der EW DHs im 1. Teil - abgeschlossen im 2. Teil (Stagnation) - dafür aber rasanter, unaufhaltsamer gesellsch. Aufstieg).

Themenfelder im Roman: Heßlings Begegnungen mit der Macht. / DHs Verhältnis zu den Frauen. / DHs Sozialisations- und Erziehungsinstanzen. / DHS Verhältnis zur Politik. Im **Roman** weitgehend gleichberechtigt repräsentiert → Sittengemälde & sozialpsychologische Studie. **Film:** Kürzung & Eingrenzung erforderlich. Klare Entscheidung: Themenfelder DH & Frauen sowie DH & Politik nur sehr knapp und andeutungsweise ausgeführt.

Roman als Steinbruch → **Konzentration auf Erziehung & Sozialisation sowie DHs Begegnungen mit der Macht**. → Figur DH rückt stärker in den Vordergrund. s. z.B. *Reduzierung der Figur des jungen Buck* (Geschrumpft zu frustrierendem, ins SCHauspielermilieu fliehenden Weichling). *alter Buck*. *Fischer* - nur noch am Rande Rolle. *Beziehung DH-Wulkow* wird stärker in den Vordergrund gerückt. *Szenen, die gesellschaftl. Leben insges. charakterisieren sind fast vollständig ausgespart*. *Verhältnis zu Frauen weniger differenziert akzentuiert* (→ Agnes. Ehe mit Guste). → **Staudte orientiert sich wesentlich an Handlungsführung Roman - kommt aber zu anderem inhaltlichem Schwerpunkt, der v.a. auf Verdichtung der Problematik auf Figur DH setzt.**

Personenkonstellation: Bei **HM** gleichsam 2 Personengruppen: sehr stark karikierte ⇔ typisierte, aber dennoch differenziert geschilderte. Alle stehen idealtypisch für best. gesellschaftliche Haltungen oder Auffassungen oder Gruppen/Schichten. → Zusammenspiel schafft umfassendes & differenziertes Gesellschaftsbild.

Film: anderes Vorgehen, Konzentration auf Figur DH, gesellsch. Hintergründe treten zurück (es geht um Untertanentypus, der unabh. von histor. Gegebenheiten stets den Weg nach 'oben' über Anpassung, Rücksichtslosigkeit, Selbstverleugnung, Brutalität sucht & findet). Wichtig sind dagegen die Instanzen, die die Sozialisation prägen UND solche, die die jeweilig angestrebte Macht verkörpern → **2/3 des Films aus Kap. 1 und 6.** → Konfrontation mit Instanzen und entspr. Ausprägung der Untertanenmentalität. Entwicklungsprozeß: Erleiden der Macht → Partizipation an der Macht.

Erzählperspektive: Roman: allgegenwärtiger Erz., der beliebig Standort ändert und auch uneingeschränkten Einblick in Figureninneres, v.a. bei DH, gewährt. Zudem erzählerische Spielarten z.B.: Passagen, in denen das erzählende & erlebende Ich in einem den Leser einbeziehenden Wir oder Uns quasi zusammenfallen (z.B. in erster pers. Begegnung mit Kaiser → Jeder angesprochen hins. Anfälligkeit für Unterwerfung unter eine Macht). Weiterhin: steter Wechsel von eher berichtendem und einer in Teilen sehr bildhaften Erzählweise, die sehr unmittelbar und detailliert das Geschehen vergegenwärtigt.

Diese Grundbedingung des Erzählens findet sich noch unmittelbarer auch im **Film** wieder. Auch hier wird starke, z.T. voyeuristische Nähe zum Geschehen gesucht, aber immer mit satirisch-kritischem Gestus unterlegt. Hier drückt sich Erzählerperspektive **weniger in Worten als in der visuellen Gestaltung** aus: Einstellungsgrößen, K-Führung, Perspektive, Bild-Ton-Montage als konstitutive (und variantenreich vorhandene) Elemente:

→ *die sich in DH einfühlende Perspektive*, die seine Wahrnehmung des Geschehens und verbundene Gefühle, Stimmungen vermittelt. - arbeitet i.w. mit Mitteln der extremen Perspektiven, Detail & Großaufnahmen.

→ *die voyeuristische Perspektive*, die aus gew. Distanz, aber doch sehr nah am Geschehen beobachtet.

→ *distanziert-ironische Perspektive*, die weitgehend aus HN oder HAT das Geschehen quasi neutral beobachtet, indem sie Dinge für sich sprechen läßt.

→ *unm. entlarvende Perspektive*, die v.a. das visuelle Gestaltungsmittel in den Vordergrund rückt, so daß Bild fast schon alles sagt (Schmißfeier, Rom...).

Konzentration auf DH prägt i.w. auch die Erzählperspektive, indem das Geschehen stets mit Sicht auf /aus Sicht DH gezeigt wird (steht nur in 4 & 29 nicht im Mittelpunkt).

- Buch *Professor Unrat* ist geistreiche Gesellschaftssatire, Tendenz anarchistisch ('Untertanenseele' Unrat wird Anarchist). Film *Blauer Engel* ist nicht anarchistisch, sondern systemstabilisierend in der Tendenz (unstandesgemäßes Verhalten - unpassend für bürgerliche Ordnung - Tod des Abweichlers, ges. Ordnung bleibt unberührt). Die Konzentration des Drehbuchs auf das persönliche Schicksal Unrats verschleierte die Kritik an der Gesellschaft.

Vergleicht man die Zubereitung des Romans für den Film 'Blauer Engel' mit den Zensurmaßnahmen, denen Staudtes 'Untertan' in der BRD ausgesetzt war, ergibt sich eine Parallele: 1956 verfügte der dubiose interministerielle Ausschuß - nach 2monatiger Ablehnung - einen Vorspann, der darauf verwies, daß DH "Einzelfall" sei. 1930 sorgte das Drehbuchteam des 'Blauen Engels' selbst dafür, daß die gesellschaftliche Frage nicht gestellt wurde.

- **Nach 2. WK:** Viele dt. antifaschistische Künstler & Philosophen setzen auf Erziehung zu Selbstbestimmung & Demokratie als entscheidende Voraussetzung für D - da HMs Roman nicht nur den 'Phänotyp' des Untertanen (an Verbrechen Faschismus beteiligt) bloßgelegt, sondern auch eine konsequente Demokratie verfochten habe, **erhoffte man sich von Roman Einfluß auf 'demokratische Umerziehung' Ds.** → einer der ersten Romane des

neugegründeten Aufbau-Verlags. **DEFA-Verfilmung von Staudte (1951) stand noch ganz unter diesem Vorzeichen:**

Regisseur hatte mit der satirisch zugespitzten Anlage des Films v.a. jene Handlungsstränge in den Mittelpunkt gerückt, in denen die nationalistische und chauvinistische Erziehung, die Verachtung und Verkrüppelung des Menschen durch den Untertanengeist zum Ausdruck kam. Schärfer satirisch noch als HM wertete er die Mutter, die Fam. Göppel und auch Agnes, die ebenfalls über weite Strecken satirisch abgefertigt wird.

➔ **WICHTIGE SEQUENZEN (Bsp-Szenen):**

- **Bilderfolge Kindheit (2)**

- **Schule (3.** Beginn [Perspektive...], Zeitraffer-Exerzieren, Religionslehrer & Fliege, Hohenzollernkriege)

- **SPECKNACKEN (5.** Karikatur)

- **Variété (6.** Nazi-on)

- **Göppel Besuch & Drohung Mahlzahn (7)**

- **D im Elternhaus (13.** Kopie Vaterbild)

- **D beim Militär (14.** Verfremdung Trompete. Exerzieren in Kniehöhe ("Laus"). Zahnbürste. Hauptmann zu Pferd)

- **Zigarrenmontage (16)**

- **Parallelsequenzen 19 & 41.**

- **Parallelverführungssequenzen 21 & 33**

- **Verhandlung (27.** Specknackten. Größenunterschiede v. Wulkow/DH. Justitia)

- **Ball bei v. Wulkow (28.** DH und Dogge. Parallelhandlungen. Montage ➔ Folgeszene Ritterrüstung)

- **DH und Kaiser in Rom (36.** Embleme. Hüte. Adler. DH durch Rad. Hut & Adler grüßen sich. Perspektiven...)

- **Kameravoyeur (40).**

- **Schluß-Szene, Enthüllung! (42.** Gewitter. Tonmontage! Musikcollage! / Trümmerstadt Netzig. Redezitate wiederholt. Erzähler: Off)

➔ **PETRA VON KANT, 1972, RWF**

➔ **Autor & Regisseur** Fassbinder

- 31.5.45-7.10.1982.

Schauspieler & Regisseur. Schulabbruch kurz vor Abi, Jobs. 1967 zu *action theater* - erste Erfahrungen als Schauspieler, Autor, Regisseur. 1969 Gründung *antitheater*, gleiches Jahr Film-Debüt (Liebe ist kälter als der Tod). Durchbruch: Katzelmacher. Innerhalb seiner häufigen Beschäftigung mit sozialkritischen Themen läßt sich Spielfilm-Schwerpunkt für die Entstehungszeit der BRD feststellen. Große Produktivität. Auch TV.

- **Themen:** Dominanzkämpfe in zwischenmenschlichen Beziehungen, Liebe und ihre wirtschaftliche Ausbeutung, Gefühlszersetzung, Deutschlandfragen, Frauenfragen.

„Wenn ich Geschichten von Menschen erzähle, wo ich von vornherein mal sagen will, daß ich traurig darüber bin, daß sie auf diese Art und Weise leben müssen, auf die sie leben, muß ich das irgendwie zeigen. Ich zeige es anhand von Räumen, die sie sich [...] als die Fluchtmöglichkeit ihrer Existenz hergestellt haben. Film ist ja so eine sinnliche Umsetzung von Gedanken [...] und die Enge von Phantasie anhand der Enge von Räumen zu zeigen, finde ich etwas ganz logisches, eigentlich.“

Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) war sich - geschult durch seine Theatererfahrung - schon zu Beginn seiner Karriere als Filmemacher der immensen inszenatorischen Aussagekraft ‚szenischer Räume‘ bewußt. Sein filmisches Œuvre, welches „kongeniale Literaturverfilmungen und gesellschaftskritische Studien, publikumswirksame Melodramen und selbstquälerische Bekenntnisfilme“ sowohl in Form von „Low-Budget-Produktionen“ als auch im „Hollywood-Format“ umfaßt, ist bis heute in seinem Umfang und seiner Vielschichtigkeit von keinem anderen

deutschen Regisseur übertroffen worden. Die spezifische Ästhetik, die Fassbinder in seinen Filmen entwickelte, fußt in besonderem Maße auf einer die Räumlichkeit nutzenden Bildsprache, die behutsam inszenatorische Prinzipien des Theaters auf das Medium Film überträgt. Vor allem die frühen Filme sind geprägt von einer deutlichen Zurückhaltung im Einsatz filmischer Stilmittel zugunsten der räumlichen Positionierung von Personen und Objekten in zumeist statisch präsentierten Tableaux.

Die Auflösung des *antitheater*-Kollektivs Mitte 1971 bildet für Fassbinders frühe Theater- und Filmarbeit den wohl wichtigsten persönlichen und künstlerischen Einschnitt. Fassbinder war bereits im August 1967 auf den Vorläufer des *antitheaters*, das von Ursula Strätz und Horst Söhnlein gegründete Münchner ‚Action-Theater‘ gestoßen und hatte mehr und mehr dessen ‚Leitung‘ übernommen. Im Juni 1968 wurde das ‚Action-Theater‘ im Zuge einer amtlichen Schließung der Spielstätte aufgelöst und nahezu ohne Veränderung des Stamm-Ensembles von Rainer Werner Fassbinder, Irm Hermann, Kurt Raab und Wilhelm Rabenbauer offiziell als *antitheater* neu gegründet. Neben einem Bühnenprogramm realisierte das *antitheater* als Kollektiv (mit Fassbinder als Regisseur an der Spitze) die ersten Filme. Der rasante Erfolg des *antitheaters* führte bei den Dreharbeiten zum fünften Kinofilm, *Why?*, zu Streitigkeiten unter den Mitgliedern, schließlich zum Bruch und zur endgültigen Auflösung des weitgehend ‚chaotisch‘ organisierten Ensembles; *Warnung vor einer heiligen Nutte* bildet als letzter *antitheater*-Film die künstlerisch-reflektorische, filmische Aufarbeitung dieser Ereignisse. Der mit der Auflösung des *antitheaters* erfolgte künstlerische Schnitt in der Chronologie der Arbeit Fassbinders wird als historische Trennungslinie herangezogen, die das Frühwerk von den späteren Filmen abgrenzt. Somit würde der Blickwinkel zunächst auf insgesamt sieben Kinoproduktionen fokussiert, die in der Zeitspanne von April 1969 bis September 1970 entstanden: *Liebe – kälter als der Tod*, *Katzelmacher*, *Götter der Pest*, *Warum läuft Herr R. Amok?*, *Why?*, *Der amerikanische Soldat* und *Warnung vor einer heiligen Nutte*. Um jedoch den Wandel der ästhetischen und stilistischen Konzeption im Kontext einer sich an das Frühwerk anschließenden, künstlerischen Neuorientierung Fassbinders beleuchten zu können und damit auch die Abgeschlossenheit der *antitheater*-Periode zu verdeutlichen, ist ein Ausblick über diesen zeitlichen Rahmen hinaus notwendig. Mit *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* und *Der Händler der vier Jahreszeiten* werden deshalb zwei Filme in die Analyse des Frühwerks integriert, deren Entstehungszeit nicht mehr in die *antitheater*-Phase fällt, sich aber direkt an diese Periode anschließt.

→ Buch

→ Film

- Ausdruck des Leidens hat noch fast jeden RWF-Film gekennzeichnet. In RWFs Filmen äußern die Menschen **Verzweiflungsausbrüche**, wie es sie in den Werken anderer junger dt. Regisseure nicht gibt. → PvK: "ich liebe sie..."

- RWFs **Helen leben in den Räumen seiner Filme, wie man in einem Gefängnis leben mag.** → PvK: Gefängnishaft. Menschen leben dort wie exotische Fische in einem Aquarium. Durch Zimmerpalmen & Blumenschmuck hat er vielen seiner Filme diesen Effekt gegeben. Wir betrachten die Menschen dabei wie durch Glaswand, die sie selbst nicht zu bemerken scheinen, bis einige von ihnen sie dann eines Tages doch erkennen und ahnen, daß da draußen, jenseits der Scheibe, das eigentliche, wirkliche Leben sein muß.

In RWFs Filmen hat man nicht selten den Eindruck, die Klassenzugehörigkeit sei das eigentliche Gefängnis dieser Menschen. Keinem der Helden gelingt es, die Scheibe zu zerschlagen.

- RWFs Menschen sind **auch in ihrer Sprache gefangen, die sie an best. Milieu bindet** → PvK: Petra ↔ Karin. Sprache dient kaum noch zu sinnvoller Kommunikation - ist i.G. das Hilfsmittel der Denunzianten und Lügner. **Fast alle Menschen Fassbinders lügen. In den Eingangsszenen vieler seiner Filme werden wir Zeuge einer solchen Lüge.** - > PvK, Telefonat mit Mutter. **Viele Menschen flüchten bei RWF in die Stummheit** → PvK: Stumm lebt die ausgebeutete Marlene. Oft werden Menschen durch Verhältnisse sprachlos gemacht, oft genügt dazu das

Telephon in ihrer Hand. In jedem Film mehrere Stufen der Sprachlichkeit. Kommunikative Sprache entsteht fast nie.

- Die **menschliche Beziehungen erscheinen weitgehend als Beziehungen zu Sachen**. → PvK: Marlene wird wie ein Objekt behandelt.

- **Fassbinder verweigerte sich den Kino-Konventionen: Er brach den Realismus auf durch Stilisierung, komponierte Filmbilder wie theatralische Tableaus. Montage-Rhythmus & v.a. die starre Kamera ließen nicht mal ansatzweise Kinoillusion aufkommen. Grenzen des Rechtecks Leben nicht verwischt, sondern lakonisch ausgestellt. Auch Darsteller: füllen Rollen nicht aus, sondern zitieren nur unverkennbar geliehene Gesten.**

- **Fabel:** PvK, erfolgreiche Modeschöpferin in Bremen, lebt mit Dienerin M in geräumigem Appartement. Erster Mann verunglückt, von ihm Tochter Gabi, von 2. hat sie sich scheiden lassen. Verliebt sich in Mädchen, das ihre Freundin Sidonie mitbringt: Karin, ca. 10 J jünger. P will K ganz für sich allein haben - K will P ausnutzen und ihre Freiheit bewahren. Aus ihr Mann sich überraschend aus Australien zurückmeldet, kehrt sie (mit Ps Geld!) zu ihm zurück. Petra verzweifelt. Ausbrüche. Schließlich erkennt sie: habe sie nur besitzen wollen. Sie bietet Marlene an, jetzt fair und gemeinschaftlich zu leben, bittet sie, die stets Stumme, aus ihrem Leben zu erzählen. [Stück: Ende ⇔ Film:] Marlene packt und geht.

- **Thema:** Besitzgier, Eifersucht, Unterdrückung, Abhängigkeit. Warencharakter Beziehungen. Kälte, Leid und Ausnutzen und Verletzen in Beziehungen. Sehnsüchte. **Beziehung Petra-Marlene in Beziehung Petra-Karin gespiegelt. Beziehung Petra-Sidonie dient nur der 'Selbstbespiegelung'**. Keine ehrliche, gleichberechtigte, offene, erfüllte Beziehung. Keine vernünftige Kommunikation.

- **Motive:** Spiegel. Puppen (auch P sieht z.T. mit Perrücke wie Puppe aus). Kunst & Leben - Realismus & Illusion - Leben und Bühne...Gefängnis.

- **Stilistik:** Wiederholungen & Spiegelungen (Szenen, Konstellationen, Positionen...). Voyeur-Kamera. Kamerahöhe und VG/HG zeigt Hierarchien, Achsen Konstellationen. Parallelen Puppen-Protagonisten. Man schaut immer aneinander vorbei. Keine Identifikation möglich/erwünscht. Künstlichkeit & Stilisierung. Frames! Symbolisch aufgeladene Bilder. Film aussagestärker als Stück. Marlene viel präsenter, Bedeutung Beziehung P-M viel stärker im Vordergrund! Ton!!! Ton erweitert oft den Raum, macht Marlene auf Tonebene anwesend. Oft M hinten, im Hintergrund, klein - mit Reaktionen auf Geschehen.

- **Szenen:**

- **Dreiecksbild** P, M, Puppe → Vorausdeutung, Beziehungskonstellation.

- M legt Hand aufs Fenster = auf P: Verlangen, Liebe? Glaswand dazwischen.

- Mann aus Akt zwischen P & S, verbindend, als Gespräch über Männer. Puppen als 'Lauscher an der Wand' - wie Zuschauer. Akteinteilungen mit SW-Blenden wie Vorhang. Ganzes Stück könnte auf Bühne spielen. Alles 1 Tag?

- Selbstbespiegelung P bei Gespräch mit S.

- Dreiecksbild mit Karin → neue Konstellation.

- Marlene "als Tablett und Schatten" (Position & Funktion)

- Eß-Szene vor Akt (mit Obstplatte) wie Öl-Schinken, extreme Stilisierung.

- **Szene mit gedritteltem Bildschirm - Barriere P-K; Spielraum K und gerückte, gefangene K.**

- *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, die neunte Kinoproduktion Fassbinders, wurde im Januar 1972 in zehn Tagen als Produktion der *Tango-Film* mit einem Gesamtbudget von etwa 350.000 DM auf 35mm-Farbmateriale gedreht. Der weitgehend textgetreuen Adaptation liegt das gleichnamige Stück

Fassbinders zugrunde, das im Jahr zuvor im Frankfurter Theater am Turm uraufgeführt worden war. Von der Kritik hochgelobt, wurde der Film bei seiner Premiere auf den Berliner Filmfestspielen im Juni 1972 mit drei Preisen für die Hauptdarstellerin (Margit Carstensen), für die weibliche Nebenrolle (Eva Mattes) und für die Kamera (Michael Ballhaus) ausgezeichnet; *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* wurde daraufhin vom Filmverlag der Autoren in die Kinos gebracht.

Die Abhängigkeit von Text und Bild: *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*

Trotz aller konzeptueller Übereinstimmungen wird *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* in strengem Gegensatz zu *Katzelmacher* und *Warum läuft Herr R. Amok?* charakterisiert durch eine nunmehr sämtliche klassischen formalen und stilistischen Mittel filmsprachlicher Ausdrucksmöglichkeit nutzende Bildsprache. Die Geschlossenheit des Handlungsraumes, die Übertragung der dramaturgischen Prinzipien der Stückvorlage und die theatralische Komposition der Tableaux machen aus *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* darüber hinaus eine Adaptation, die ihren theatralischen Charakter nicht nur nicht verleugnet, sondern durch konsequente Übertragung theatralischer Inszenierungsmethoden diese sogar zum eigentlichen Prinzip des Films erhebt. Die Kombination theatralischer Inszenierungstechniken im auf den Mikrokosmos der Protagonistin beschränkten Handlungsraum mit einer sensiblen filmischen Stilistik kristallisiert sich so im wörtlichen Sinne zu einem ‚filmischen Kammerspiel‘. Fassbinder hält sich in *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* akribisch an die Textvorlage und läßt dabei die Schauspieler sogar die im Text vorgegebenen Regieanweisungen umsetzen. Eine solch textgetreue Bearbeitung führt notwendigerweise zu drastischen filmstilistischen Konsequenzen, da sich die Narration und die der Geschichte innewohnende Dramatik bereits über die Ebene des Textes entwickeln. Bazin beschreibt einen solchen Sachverhalt wie folgt:

„Der Text ist in der Funktion theatralischer Wirkung zu begreifen, er trägt sie bereits in sich. Er legt Stil und Ablauf der Aufführung fest, er ist aus eigener Kraft bereits Theater. Man kann sich nicht für ihn entscheiden und ihn gleichzeitig seines spezifischen Ausdrucks berauben.“

Das größte Risiko sieht Bazin in einer bloßen ‚Übersetzung‘ der theatralischen Story, welche die „Dialektik des filmischen Realismus einerseits und der theatralischen Konvention andererseits“ verkürze durch eine naive Verbildlichung dessen, was im Text sowieso vorhanden sei. Die naheliegende Gefahr besteht somit darin, das Visuelle zu reinem Schmuckwerk oder zur eigentlich unnötigen bildlichen Explifikation zu degradieren - bis hin zur Sinnverfälschung oder völligen Entkräftung der einer Szene innewohnenden Dramatik. Auf der anderen Seite bietet eine filmische Adaptation die Möglichkeit, die Textgrundlage durch Visualisierung an den Stellen zu erweitern, wo die Textebene an ihre Grenzen stößt, oder aber Akzentverschiebungen über die Bildebene vorzunehmen. In *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* wird dieses Potential in der Inszenierung der Figur der Marlene (Irm Herrmann) ausgeschöpft; ihre sich im Stück ausschließlich in Regieanweisungen und durch den Text der anderen Figuren manifestierende Präsenz wird im Film durch eine entsprechende Mannigfaltigkeit der spezifisch filmstilistischen Mittel bildlich umgesetzt.

Die Vermittlung konnotativer Inhalte über das Filmbild muß – um eine stilistische Überladung zu verhindern – an den Stellen geringer dosiert werden, an denen der Text die entscheidenden Akzente setzt. Eine entsprechende inszenatorische Zurückhaltung wird in *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* in den Dialogszenen deutlich, die tendenziell unspektakulär häufig über ‚Schuß-Gegenschuß‘ als ‚overshoulder‘ gelöst oder über eine statisch-geometrisch komponierte räumliche Gruppierung der Personen wie in *Katzelmacher* vermittelt werden. In fünf Akten, die jeweils durch einen den Bühnenvorhang imitierenden ‚fade-out-fade-in‘ voneinander getrennt sind, wird so sukzessive und unter ständigem Wechsel der Gewichtung zwischen filmischer Stilistik und theatralischer Inszenierung die melodramatische Liebesgeschichte zwischen der mondänen und erfolgreichen Protagonistin und der aus kleinbürgerlichem Milieu stammenden Karin (Hanna Schygulla) entwickelt.

◆ ***Bild, Einstellung, Kadrierung und Framing***

Der wesentliche Unterschied zwischen *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* und *Katzelmacher* besteht in der differierenden Nutzung des Bildraumes im Zusammenspiel mit der Auswahl des jeweiligen Kamerablicks. Wird *Katzelmacher* noch von Einstellungen bestimmt, die den ‚Guckkastenblick‘ des Zuschauers auf eine imaginäre Bühne imitieren (indem der Raum streng rechteckig komponiert, die Ausrichtung der Objekte und Personen dieser Geometrie untergeordnet und die Kamera an einer Seite des Rechtecks postiert wird), so ist die Kamera in *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* mobiler Bestandteil der Szenendramaturgie und verschafft weitaus intimere Einblicke in das ‚Bühnengeschehen‘. Die Kamera wechselt permanent ihren Standpunkt, umkreist die Personen, ‚blickt‘ zwischen Einrichtungsgegenständen hindurch, ‚schaut‘ durch Fenster und partizipiert so unmittelbar, zuweilen auch voyeuristisch, am Handlungsgeschehen. Die daraus resultierende räumliche Nähe zu den Figuren wird weiterhin unterstützt durch die Auswahl der Einstellungsgrößen. Eine hier exemplarisch am Beispiel des ersten Aktes vorgenommene Quantifizierung deutet im Vergleich zu *Katzelmacher* auf eine tendenzielle Verschiebung zu ‚kleineren‘ Einstellungsgrößen hin:

Abb. 1: Häufigkeit der Einstellungsgrößen in Die bitteren Tränen der Petra von Kant (1. Akt)

Die Naheinstellungen bestimmen nach wie vor die Bildsprache Fassbinders, nun wird jedoch die Großaufnahme in das filmische Vokabular integriert. Eine auch hier auffällige Ausklammerung der Extrembereiche erscheint für *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* vor allem im Hinblick auf die Detailaufnahmen ungewöhnlich, da die fast klaustrophobische Enge der Tableaux eine häufigere Verwendung nahelegen würde.

In der Entstehungsphase von *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* ist der in der Einleitung bereits angesprochene ästhetische Umschwung in der Stilistik Fassbinders bereits vollzogen - eine Folge künstlerischer Neuorientierung nach der Auflösung des *antitheater*-Kollektivs und der damit zusammenhängenden Abkehr von der kargen Stilisierung der von ihm selbst rückblickend als „zu elitär und zu privat“ eingeschätzten frühen Filme. Vor allem die Begegnung mit den Filmen Douglas Sirks im Herbst 1970 hinterläßt bei Fassbinder einen so starken Eindruck, daß er in der Februarausgabe der Zeitschrift *Fernsehen und Film* (1971) ein begeistertes Essay über sechs Filme dieses Regisseurs veröffentlicht. Bemerkenswert an der Begeisterung Fassbinders für die Filme Sirks ist für den vorliegenden Zusammenhang, daß in dessen Einstellungsvokabular ebenfalls die Weitaufnahmen konsequent ausgeklammert und Groß- oder gar Detailaufnahmen nur in seltenen Ausnahmefällen verwendet werden. Fassbinder findet somit gleichsam im Nachhinein - das heißt nach Kenntnis der Filme Sirks - sein filmhistorisches Vorbild und so auch in einer neuen Form Bestätigung für seine eigene künstlerische Arbeit. Alle folgenden Filme Fassbinders sind von der tendenziellen ‚Beschränkung‘ auf mittlere Einstellungsgrößen geprägt.

In den Kadrierungen der Filmbilder ist der Einfluß der Filme des Hollywoodregisseurs ebenfalls deutlich abzulesen; Fassbinder selbst legt in seinem Essay die Übereinstimmungen der narrativen Grundhaltungen frei:

„Douglas Sirks Filme sind beschreibende Filme. Selbst bei Schuß-Gegenschuß ist der jeweilige Partner noch angeschnitten. Das intensive Empfinden des Zuschauers kommt nicht aus der Identifikation, sondern aus Montage und Musik.“

Wie bereits die vorangegangenen Kapitel gezeigt haben, verhindert die Stilistik Fassbinders in *Katzelmacher* und *Warum läuft Herr R. Amok?* den emotionalen und identifikatorischen Zugang. In *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* wird darüber hinaus eine ‚subjektive‘ Annäherung erschwert durch die Bildkadierungen, die mit symbolischen Objektkonstellationen gleichsam überfrachtet sind. Die räumliche Staffelung des Bildraumes, welche die handelnden Personen – vor allem die Protagonistin und ihre Angestellte Marlene – mit Objekten im Vordergrund verknüpft und so in einen vorgegebenen ‚Rahmen‘ zwingt, verortet die Personen immer wieder in einem ‚objektiven‘ Zusammenhang.

◆ **Bühnenraum, Kulisse, Licht und Schatten**

Die Mise-en-Scène in *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* erinnert - angefangen von der Aufteilung der Räumlichkeiten und deren Staffelung in kleine, aber dennoch Durchblicke gewährende Parzellen, über die Möblierung der Wohnung und die Lichtdramaturgie bis hin zur Auswahl der kleinsten Requisiten - an eine Bühnenszenierung. Der Raum, in dem sich die Schauspieler und die Kamera bewegen, könnte in seinem Aufbau nahezu unverändert auch als Bühne verwendet werden. Hier vor allem wird die Aufhebung des Primats des filmischen Realismus deutlich, die Bazin als Voraussetzung für eine glaubhafte filmische Umsetzung von Theaterstücken fordert – ein unmißverständliches Bekenntnis zum theatralischen Ursprung. Der in *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* gezeigte Raum übernimmt durch seine offensichtliche Kulissenhaftigkeit einerseits die Aufgabe, die Glaubwürdigkeit der Handlung als Bühnengeschehen zu verstärken, eröffnet darüber hinaus dem Zuschauer aber auch einen theatralisch-reflektorischen Blickwinkel auf den Handlungszusammenhang:

„In this etiolated atmosphere, props and lightning assume a rich and perverse significance: the mannequins dotted about the apartment later wind up in Petra’s bed in a parody of love-making after Karin’s desertion; the lush textures of light and shadow emphasize both the opulence of the setting and the emotional deviousness [...]“

Das aufwendig schicke Dekor der Wohnung, mit dem die Protagonistin wie mit ihrer attitudenhaften Sprache ihr verletzendes Ich zu verschleiern versucht, hat wie auch die Beleuchtungstechnik zudem eine metaphorisch aufgeladene Funktion. Mit der theatralischen Ausstattung und dem genau kalkulierten Einsatz des Lichtes wird der Film mit einem „Kunstfirnis“ überzogen, wie er auch den Melodramen Sirks anhaftet. So gelingt es Fassbinder, „den

Bildern eine starke Evidenz zu verleihen, so daß die Gefühle weniger erzählt werden“ müssen, sondern sich vielmehr über diese Evidenz selbst vermitteln. Die immer in schwarze Kleider gehüllte Marlene etwa ist nahezu permanent in dunkle Ecken des Raumes verbannt, wo sie tippend, zeichnend oder einer anderen Hilfstätigkeit nachgehend im Bildhintergrund in Szene gesetzt wird. Der Schattenwurf des durch die Fenster dringenden Lichtes, der das Muster der Jalousien in die Gesichter der Figuren einschreibt, rückt die Bilder in ihrer klaren, hellen Strukturierung - wie der modern-ornamentale Charakter der „Schöner-wohnen-Gruft mit Hirtenteppich, [...] verschachtelten Auf- und Abgängen“ und dem gigantischen Wandfresko im Hintergrund - in die ästhetische Nähe von Hochglanzphotographien in Einrichtungsjournalen oder in den Modezeitschriften, für welche die Protagonistin ihre Kleidungsstücke entwirft.

◆ **Montage, Kamerabewegung und Bewegung der Personen**

Die Technik der Montage in *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* erweist sich im krassen Gegensatz zu *Katzelmacher* und *Warum läuft Herr R. Amok?* nicht mehr als reiner Schnitt zwischen zwei in sich abgeschlossenen Handlungssegmenten, sondern als nunmehr klassisches filmisches Stilmittel zur Strukturierung einer Szene oder Sequenz durch den Wechsel des jeweiligen Kamerablicks. Dennoch ist die Montage weit davon entfernt, im Vordergrund des filmsprachlichen Vokabulars Fassbinders zu stehen. Sie tritt vielmehr hinter der in *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* außerordentlich auffälligen und mit metaphorischen Bedeutungsinhalten überladenen geometrisch-ikonographischen Komposition des flächigen Bildinhaltes, der räumlichen Strukturierung der Tableaux, der Lichtdramaturgie und - nach wie vor - hinter dem stark theatralischen Spiel der Darsteller als eher ‚flankierendes‘ Stilmittel zurück. Eine weitaus stärkere Rolle spielt die Bewegung der Kamera, die in ihrer künstlich überhöhten Langsamkeit ähnlichen ästhetischen Prinzipien folgt wie die auf Hochglanzphotographie ‚getrimmten‘ Bildinhalte. Niemals wird in *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* der Kamerablick mit dem subjektiven Blick der Personen verzahnt, um entweder die Identifikation zu fördern oder etwa eine Dialogszene rhythmisch zu gliedern. Die Kamera behält vielmehr auch in der Bewegung ihren rein deskriptiven Charakter. Sie wahrt - ähnlich wie in *Katzelmacher* und *Warum läuft Herr R. Amok?* - ihre Distanz als kühle Beobachterin und bewegt sich entsprechend in langsamen, tastenden Parallelfahrten, wobei sie immer den Abstand zur Bühnenhandlung beibehält. Auch einzelne Personen, Personenkonstellationen oder Objekte werden höchstens in Halbkreisbewegungen umfahren; niemals bewegt sich die Kamera in den Raum hinein, das heißt auf irgendein Objekt oder auf eine Person zu. So erhält der Subjektblick des Zuschauers, vor allem in Verbindung mit der auffälligen Tiefenstaffelung des Raumes - wenn etwa Möbelstücke, Teile von Trennwänden oder Balken im Vordergrund sichtbar werden oder die Kamera in Kniehöhe über den Boden zu kriechen scheint - auch stark voyeuristische Züge. Fassbinder schürt diesen Voyeurismus bewußt durch den Einschub von Einstellungen, die dem Zuschauer wichtige Informationen vorenthalten und so zwangsläufig dessen Phantasie aktivieren. So wird zum Beispiel in einer Einstellung gezeigt, wie die Beine von Petra und Marlene (vom Knie abwärts) in einer Art Tanz auf dem Teppich eng umeinanderwirbeln, ohne daß der Handlungszusammenhang bildlich oder auditiv näher erläutert würde. Im Gegensatz zur Kamera nutzen die dargestellten Personen alle Bewegungsrichtungen aus, wenn sie den stets deutlich konnotativ aufgeladenen, theatralisch inszenierten Kompositionsmustern folgen.

◆ **„Filmischer Raum“ und Zeitkonstante**

Die zeitliche Strukturierung in *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* ergibt sich – wie angesprochen – durch die vom Text vorgegebene Parzellierung in einzelne Akte. Diese unterliegen sowohl der zeitlich nicht durchbrochenen Kontinuität der klassischen Theaterszene wie auch der zeitlichen Geschlossenheit des in sich nicht unterteilten Syntagmas; die Akte sind somit nichts anderes als Einzelszenen, deren Kontinuität ausschließlich durch den

‚fade-out-fade-in‘ - den ‚filmischen Bühnenvorhang‘ - unterbrochen wird. Die sich bereits im Text manifestierende ‚erzählte Zeit‘ hingegen erstreckt sich vom Punkt des Kennenlernens der beiden Frauen über ihre gemeinsame Zeit als Liebespaar bis hin zur Trennung und zum Zusammenbruch Petras - nicht eindeutig spezifiziert - über mehrere Wochen, vielleicht sogar Monate. Über diese beiden Ebenen hinaus beinhaltet der Film eine zusätzliche, ausschließlich über filmstilistische Mittel auffällig in Szene gesetzte zeitliche Strukturierung, welche die Narration auf einen einzigen Tag im Leben der Protagonistin reduziert: Der Film beginnt mit der noch schlafenden Petra, die unsanft vom hellen ‚Sonnenlicht‘ geweckt wird, das durch das von Marlene geöffnete Fenster dringt. Im Laufe des ersten Aktes verwandelt sie im hellen ‚Tageslicht‘ allmählich ihr noch verschlafenes Outfit zu dem der mondänen Heroine. Sie erfährt während des ‚Tages‘ die Höhen und Tiefen der Liebe zu Karin, wobei die Lichtintensität nach und nach ab- und die Lichtqualität kontinuierlich an Künstlichkeit zunimmt. Am ‚Abend‘ schließlich erleidet Petra in grellem Neonlicht ihren psychischen Zusammenbruch, und die Geschichte endet in der abgedunkelten und isolierten Atmosphäre eines Schlafzimmers in der ‚Nacht‘. Die komplexe, simultane Verschachtelung der Zeitebenen bildet - in Anbetracht der räumlichen Beschränkung auf die Wohnung der Protagonistin und der daraus resultierenden Geschlossenheit des Handlungsraumes - die zentrale Voraussetzung für die Entstehung des ‚filmischen Raumes‘ in der Rezeption und Interpretation durch den Zuschauer.

Zusammenfassung der Ergebnisse

Unter Einbeziehung der chronologischen Entstehungsgeschichte der drei vorliegenden ‚theatralischen‘ Filme Fassbinders zeigt sich ein klarer Wandel in der Nutzung sowohl der flächigen Komposition des Bildraumes wie auch in der Erzeugung des ‚filmischen Raumes‘. Die Einstellungsgrößen werden in einem stetig zunehmenden Wechsel und in sukzessiver Erweiterung ihrer Bandbreite eingesetzt. Die ‚improvisierte Kameraarbeit‘ in *Warum läuft Herr R. Amok?* ist dabei als experimentelles ‚Herantasten‘ an die Möglichkeiten der Bildkadrierung zu interpretieren, das in *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* in bewußter und kalkulierter Bildkomposition mündet. Die Integration der Großaufnahme spielt dabei eine genauso große Rolle wie die stetig sich steigernde Komplexität der Kadrierungen. Die Filmbilder werden mithilfe aufwendiger Objektkonstellationen, dem Einsatz verspielter, komplexer Architekturelemente und einer Vielzahl von Requisiten und Ausstattungsgegenständen aufgewertet.

Werden in *Katzelmacher* konnotative Bedeutungsinhalte noch ausschließlich über die Figurenkonstellationen und über die Kompositionen der Tableaux vermittelt, finden sich bereits in *Warum läuft Herr R. Amok?* Ansätze einer Erweiterung des narrativen Vokabulars um die Bewegung der Kamera. Die Bewegung spielt hier allerdings primär bei der Unterstützung des experimentell-dokumentarischen Charakters des Films eine Rolle und dient weniger der Narration. Erst in *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* wird die Kamerabewegung den selben ästhetischen Prinzipien unterworfen wie die in hohem Maße stilisierten Bildinhalte in *Katzelmacher* und fügt sich somit ein in die extreme Künstlichkeit der frühen filmischen Ästhetik Fassbinders. Die für *Katzelmacher* noch geltende, kühl anti-illusionistische Statik der Bildinhalte wandelt sich bis zur mobilen, voyeuristischen Erkundung des Handlungsablaufes in *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*. Dabei wird die Distanz zu den Personen, deren starke Gefühle dem Zuschauer stets aus sicherer Position, aber in der größtmöglichen Intensität vermittelt werden, beibehalten. Die Distanz zu den Figuren wandelt sich in allen drei untersuchten Filmen unweigerlich um zu einer inneren Distanz des Zuschauers zum präsentierten Handlungsgeschehen und führt - Brechtscher Tradition gemäß - schließlich zu einer inneren Distanz zur Leinwand selbst.

In weitaus geringerem Maße verändert sich in den drei untersuchten Filmen die räumliche Strukturierung der Tableaux. In allen drei Fällen folgt diese einer stark theatralischen Methodik und steigert sich in dieser Theatralizität sogar kontinuierlich. Ähnlich wie sich die Mobilität der Kamera hin zu komplexeren Fahrten

entwickelt, wird auch die zu Beginn von einfachen, hauptsächlich rechtwinklig ausgerichteten geometrischen Figuren bestimmte Komposition der Tableaux durch eine kompliziertere Raumstruktur ersetzt.

Letztendlich kann die Entwicklung der technischen und stilistischen Mittel in den drei untersuchten Filmen als Lernprozeß interpretiert werden, der von den photographischen Bildern in *Katzelmacher* (die weitaus mehr eine ‚Bildergeschichte‘ erzählen als eine filmische Story) über das filmische Experiment *Warum läuft Herr R. Amok?* führt, in welchem bewährte theatralische Stilmittel in die Sprache des Filmes übersetzt werden. Dieser Lernprozeß kulminiert schließlich in einer Synergie der sich gegenseitig stützenden Anwendung theatralischer und filmischer Mittel in *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*. Gerade bei der Untersuchung des Raumes und der Bewegung offenbart sich in diesem Entwicklungsprozeß die Tatsache, daß Fassbinder sein ‚theatralisches Inszenierungsvokabular‘ - das auf praktischer Theaterarbeit gründet und daher mit einer gewissen Sicherheit eingesetzt wird - in weitaus geringerem Maße erweitert und modifiziert als die rein filmische Stilistik.

➔ *Moeller: Maria Braun*: Deutlicher als feministische Elemente kristallisiert sich **Fassbinders thematische Konstante des Dominanz- oder Machtkampfs in Partnerbeziehungen heraus. Der Filmemacher übt an bürgerlicher Sexualmoral wie in *Die bitteren Tränen der Petra von Kant (1972)* und Faustrecht der Freiheit (74) Kritik.**

[*Fassbinder- Interview*: Erzählt lieber über Frauen etwas über Geschichte (Frauen als geschichtliche Figuren) - Männer haben vorgeschriebene Rollen in Geschichtsschreibung. Um deutsche Nachkriegsgeschichte zu recherchieren greift RWF gerne auf weibliche Gestalten zurück.]

➔ MEPHISTO

➔ Autor

- KLAUS MANN. 18.11.1906 (München) - 21.5.1949 (Cannes, Selbstmord).

Zäsur für Entwicklungsweg zu politischer, kämpferischer Position: Machtantritt Nazis. Bekämpfung Faschismus als Lebensaufgabe. Exilliteratur.

Ältester Sohn Thomas Mann, Neffe Heinrich Mann, Bruder Erika Mann. Erika war mal mit Gründgens verheiratet. Scheidung 1929.

Homosexuell (bekannte sich dazu gleich in erstem Roman).

Beginn Laufbahn: Erzähler, Dramaturg, Schauspieler. Auftritte mit seiner Schwester Erika, seiner Verlobten Pamela Wedekind, Regisseur Gründgens. Gründeten Theaterensemble. KM versucht sich im Kabarett. Weltreise.

Gab (wg Vater) kaum unvoreingenommene Leser für Klaus Mann. Fand Weg v.a. in Antithesen zum Vater: extravagante, exzessive Lebensweise ohne festen Wohnsitz, Rauschmittel; äußere Unruhe.

1933 **Emigration**, wurde bald zu einem Repräsentant der dt. Exilschriftsteller. Bevorzugter Aufenthaltsort: Amsterdam, dort 33-35 (mit Unterstützung H. Mann, Gide, Huxley) hrsg. literar.-polit. Monatszeitschrift *Die Sammlung* (Forum der europäischen Literatur, Vielfalt der Positionen der Faschismus-Gegner). Mann warb mit Essays, Aufrufen, Vorträgen für die Einheit der Antifaschisten, unterstützte aktiv die Bemühungen um ein Volksfront-Bündnis. Beeindruckt von UDSSR-Reise und beeinflusst von damalig maßgeblichen Vorbildern H. Mann und André Gide näherte er sich zeitweise sozialistischen Ideen. Im Konzept des großen antifaschistischen Bündnis blieb er auf Breit & Toleranz bedacht. Gerade im Exil muß Mann erleben, wie Homosexualität diskriminiert wird.

1936 erscheint *Mephisto*, Roman über Schauspieler Hendrik Höfgen, der sich mit den Nazis nach Machtantritt arrangiert und zum gefeierten Star des neuen Reiches aufsteigt. Höfgen repräsentiert den Verrat des Künstlers an Schönheit und Moral. Die Figur war als symbolischer Typus gemeint, trägt aber unverkennbare Züge von Gründgens

(wie Mann häufig fiktive Figuren nach vertrauen, realen Personen gestaltete, ohne dabei Portraits zu beabsichtigen). Mephisto wurde schon von Zeitgenossen als Schlüsselroman mißverstanden. **1966 Verbot** der Verbreitung des Romans für BRD, 1971 verfassungsgerichtlich bestätigt (3:3. Figur HH sei "Beleidigung, Verächtlichmachung, Beschimpfung von Gründgens"). Erst **1981, nach 24 J, konnte Neuauflage erschienen, wurde zu Bestseller, leitete Wiederentdeckung KM ein.**

1938 wurde KM als Reporter Augenzeuge des Spanischen Bürgerkriegs. Dann zwang ihn Faschismusexpansion, in **USA** auszuweichen. Artikel, Bücher, Zeitschrift (Überwachung durch FBI). Sprachwechsel - erfolgreich, aber fortan fast nur noch essayistische Bücher. Autobiographie zuerst auch auf englisch: *The Turning Point* (42). Der zentrale Topos 'Wendepunkt' bezeichnet Entscheidung, Rolle als bloßer Kommentator, Warner... aufzugeben und in **US-Armee** einzutreten. 1944/45, in psycholog. Kriegführung eingesetzt, Teilnahme an Invasion der alliierten Streitkräfte (dt. Truppen aus Italien zurückdrängen). Bei Kriegsende sah er als Sonderberichterstatter der Army-Zeitung Stars and Stripes die Heimat wieder.

Sehnsucht nach friedlicher Weltrepublik erwies sich im bald aufbrechenden Kalten Krieg als Illusion. KM pendelt zwischen Europa & USA - äußeres Lebenszentrum fand er so wenig wie geistige Heimatstatt. Publikation seiner erweiterten Autobiographie auf deutsch 1952 erlebte er nicht mehr. Schlaftabletten. Politische & persönliche Enttäuschung. H. Mann: "Neffe Klaus von dieser Epoche getötet."

- *Treffpunkt im Unendlichen* (1932). *Symphonie Pathétique* (35). *Mephisto* (1936). *Der Vulkan* (Roman, 39)...

→ Regisseur

- *18.2.1938, Budapest

- Offenbar Interesse an Thematik Aufsteiger, Identität, Macht & Moral, Karriere, Opportunismus. Macht, Leben, Kunst, Situation in totalitären Regimes. Interesse auch für diese Zeit. → Trilogie.

→ Roman: Mephisto. Roman einer Karriere. 1936.

- LEX: 1936 erscheint *Mephisto*, Roman über Schauspieler Hendrik Höfgen, der sich mit den Nazis nach Machtantritt arrangiert und zum gefeierten Star des neuen Reiches aufsteigt. Höfgen repräsentiert den Verrat des Künstlers an Schönheit und Moral. Die Figur war als symbolischer Typus gemeint, trägt aber unverkennbare Züge von Gründgens (wie Mann häufig fiktive Figuren nach vertrauen, realen Personen gestaltete, ohne dabei Portraits zu beabsichtigen). Mephisto wurde schon von Zeitgenossen als Schlüsselroman mißverstanden. **1966 Verbot** der Verbreitung des Romans für BRD, 1971 verfassungsgerichtlich bestätigt (3:3. Figur HH sei "Beleidigung, Verächtlichmachung, Beschimpfung von Gründgens"). Erst **1981, nach 24 J, konnte Neuauflage erschienen, wurde zu Bestseller, leitete Wiederentdeckung KM ein.**

- Spangenberg:

- Brief von Hermann Kesten vom 15.11.1935 mit Anregung zum Stoff (Sie sollten den Roman eines homosexuellen Karrieristen im 3. Reich schreiben, und zwar schwebte mir die Figur des von Ihnen künstlerisch schon bedachten Herrn Staatstheaterintendanten Gründgens vor. Kein Agitprop, ironischer Spiegel. Gesellschaftssatire. Satire auf den Streber, auf viele Arten des Strebens - der Hauptstadt erzählen, wie man Indendant wird...).

- Roman erscheint erstmals 1936 im Querido Verlag, Amsterdam, dt. Sprache. Später mehrere Übersetzungen. In D erschien Roman erstmals 1956 im Aufbau-Verlag, Ost-Berlin. Als 1963 Nymphenburger Verlagshandlung das Erscheinen einer KM-Werkausgabe ankündigte (mit Mephisto) → Prozesse, von Peter Forski als Adoptivsohn und Erbe des verstorbenen GG angeleiert. → "Duell der Toten" - GG hat zu Lebzeiten nie geklagt (agierte aber gg Erscheinen Roman), hätte wohl auch nie, und KM war auch schon tot.

- Postmortales **Aufsehen** erregte der Streit wg seiner **politischen Bedeutung**. Dazu familiärer Aspekt. **Prozeß gilt als bekanntester Literatur-Prozeß der dt. Nachkriegszeit**. Entscheidende Rolle: welcher Natur ist der künstlerische Schöpfungsakt. Schlüsselroman? Dokumentation oder Roman? Telegramm KM, Juni 1936 an Redaktion Pariser Tageblatt, die Mephisto abdruckten: Protest gg Aussage vom 'Schlüsselroman'. "Ich bin genötigt, feierlich zu erklären: Mir lag NICHT daran, die Geschichte eines bestimmten Menschen zu erzählen. Mir lag daran, einen bestimmten TYPUS darzustellen und mit ihm die verschiedenen Milieus (Roman spielt nicht nur im 'braunen'), die soziologischen & geistigen Voraussetzungen, die solchen Aufstieg erst möglich machten. Mein Schmerz, mein Zorn, meine Entrüstung haben größere Gegenstände als ein Schauspieler oder Indendant es sein könnte. Verdichtung, erfundene Figur, im Mephisto fließen vielerlei Züge zusammen, kein Portrait, sondern symbolischer Typus."

- Es gibt 'Vorläufer' von HH: Gregor Gregori im Zeitroman *Treffpunkt im Unendlichen*, der auch Züge von GG trägt. HH und Gregor G sind beide die **stilisierte Figur eines Typs, der in seinem Drang zum Erfolg und mit seinem Karrierestreben zum 'Affen der Macht' und zum 'Clown der Zerstreuung der Mörder' im 3. Reich wurde**.

- **Weil:** Während die Mehrheit der Exilierten im NS nicht länger das Regime einer korrupten Minderheit sah, behandelte KM erstmals die Frage nach der Faszination der Macht innerhalb der breiten Bevölkerung anhand eines umfangreichen literarischen Werkes.

1936 als 'Wendepunkt' für die Exilierten, die spätestens jetzt einsehen mußten, daß 3. Reich keine kurzlebige Epoche der dt. Geschichte sein würde → *Mephisto* steht deutlich im Schnittpunkt dieser Bewußtseinsveränderung (Gewicht für Kampf der Illegalen → 1. Periode / Schärfe des Urteils über HH → neue Sicht)

HH steht nicht nur für den Teil der dt. Intellektuellen, die sich des 'Verrats am Geist' schuldig gemacht hat - er ist darüber hinaus ein rücksichtsloser Karrierist, dessen hochgradiger Opportunismus es ihm ermöglicht, sich in ganz bewußter Weise jeder neuen Situation anzupassen. Will unter allen Umständen im Mittelpunkt stehen (unter Exilierten wäre er Außenseiter). **Statt des 'Charakters' gibt es bei JJ nur Ehrgeiz, Eitelkeit, Rumsucht, Wirkungstrieb - kein Mensch, sondern Komödiant (KM). Situation des Komödianten auf der Bühne, fremde Charaktere und fremde Handlungen glaubwürdig zu vermitteln, wird zu Grundsituation HHs überhaupt: er tut das Böse und weiß es (*bin ich nicht ein Schurke...*), interpretiert es als das Vernünftige, überzeugt andere und sich selbst.**

In der Rolle des Mephistopheles avanciert er zur "Inkarnation des Bösen" (M). HH ist nur scheinbar ein apolitischer Mensch, den das intellektuelle Mitläufertum trug nicht unwesentlich zur Konsolidierung des NS-Regimes bei.

HH wird zur Inkarnation des Bösen, **Sein Leben selbst wird zum maskenhaften Theaterspiel, in dem er aber der Gefühle unfähig ist, die er als Schauspieler darzustellen hat.**

Am Schluß steht HH von allen verlassen da, quälende Einsamkeit → Fragen. HH hat durch seine masochistische Hörigkeit seinen eigenen Untergang mitverschuldet - "der Intellektuelle, der gegen den Geist zeugt, verwest bei lebendigem Leibe." (KM)

→ Film: *Mephisto*, **István Szabó, 1980, 81. D/Ö/U**. Brandauer, Rolf Hoppe... 2h24

- OSCAR

- 1. Teil TRILOGIE über verwandte Themen aus der europäischen Geschichte - Alle Anfang 20. Jh, alle Modellfall, Karriere, Aufsteiger, Identität, Moral, autoritäre Systeme... alle mit Brandauer:

Mephisto / Oberst Redl (84): Aufstieg Eisenbahnersohn zu Geheimdienstchef K6K-Doppelmonarchie und Umstände, die zu seinem Selbstmord führen als Modellfall einer fiktiven künstlerischen Biographie. Diskurs über positive Moral, Karrieresucht, Vertrauen, Verrat, Identitätsverlust, Untertanengeist in autoritären Systemen / Hanussen (88): Aufstieg Variété-Illusionist zu gefeiertem & gefürchtetem Hellseher, der Machtentwicklung und Chaos der 20er + 30er nicht ausreichend reflektiert. Thematisiert Machtsituation im 20. Jh

- LEX: **Mephisto**: Aufstieg HH vom Provinzmimen zu Staatsschauspiel-Intendant während Nazi-Zeit - **nach Motiven von Roman KM** gestakktetes Psychogramm eines Karrierebesessenen.. Aufstieg zugleich Modellfall für vielschichtigen Diskurs über Politik, Macht Moral, Kunst, Kultur unter Bedingungen totalitärer Systeme.

- SPR.: Film inszeniert, (direkt) nachdem 25] verbotener Roman wieder publiziert werden darf. Szabo inszeniert nach Motiven vom KM-Roman einen Modellfall der Geschichte, Schlagabtausch zwischen Kunst & Politik, Macht & Moral, Identität & Rollenspiel. Aufstieg als Psychogramm Karrierist, Opportunist, der unter NS-Machthabern den Pakt mit dem Teufel riskiert.

- *Beobachtungen zum Film - das markanteste:*

- UNTERSCHIEDE → BUCH, FABEL: Die übernommenen Szenen sind sehr nah am Text in Dialogen. Die Abfolge der Szenen ist verändert - besonders markant: Vorspiel Roman ist (chronologisch korrekt) fast Abschluß im Buch. Einiges ausgelassen (Hochzeit, Nicoletta-Marder etc). Schluß anders.

UNTERSCHIEDE → FIGUREN:

HH: viel weniger unsicher; Ängste & Komplexe weniger spürbar; Perversität (sexuell) und Impotenz fehlen!

JULIETTE: ganz anders - viel sanfter, keine Schläge, nicht so grob, brutal, archaisch-animalisch, Beziehung nicht pervers- 'Normale' Geliebte, die HH zunehmend liebt, zärtlich (!), will Kind von ihm. nicht die archaische Domina, der Fetisch!!!

UNTERSCHIEDE → INTENTION, KONZENTRATION...:

mehr Psychogramm als (von KM auch intendierte) Milieustudie - die fällt fast völlig weg. ebenso die Perversitäten, die sexuelle Ebene. Es geht alles um HH als Modellfall - Rahmenbedingungen sind fast weggelassen. Auch Dichotomie Klbgt ↔ Großbgt, Neid, Scham etc... (obschon HHs Erfolgssucht motivierend) fehlt fast ganz.

Starkes Interesse an Opportunismus, Erfolgssucht, Narzißmuß, Selbstbelügen und Kreisen um sich selbst (keine Kommunikation mit anderen, ständige Selbstbespiegelung... Masken, wer bist du...). An Fragen nach Kunst & Politik & Moral. An Frage nach Identität, Rollenspiel (wer ist HH?).

MARKANTE SZENEN, FORMALES:

- Auffallende, mehrfach benutzte Stilmittel: **verbal**: Ich bin Schurke, bin ich nicht Schurke, ist das nicht Sauerei...

Aufbau: Parallelszenen! (Dankeskarte, Theatertheoretische Ausführungen...)

Ausstattung/Kamera: Spiegel! Ständig ist Spiegel im Raum, HH vor Spiegel, HH im Spiegel - oft HH doppelt / Dialog mit Spiegelbild → *Identität, Narzißmus, Unfähig, mit anderen zu kommunizieren, sich auf andere zu konzentrieren. Kein Interesse an anderen. Höfgen lebt nur im Spiegel (der anderen), Erfolg = ihre 'Liebe' und Bewunderung ist ihm das Höchste.*

Oft ganz groß & dominant: NS-Embleme, Fahnen

dauernd: Fotos von HH → Sein Verhalten wird propagandistisch ausgeschlachtet, muß er merken!

Motiv: Mephisto-Maske

Kamera ganz viel & oft & nah: HH. Sein 'Rollenspiel', Theater im täglichen Leben wird stark betont.

- **Szenen:**

7: Absage an Juliette wg B: Während er mit ihr spricht (und sie sehr verletzt), schaut er nicht sie an, sondern sich im Spiegel.

10: Schlafzimmer-Szene mit B. Erzählt über Scham. Er spricht mit B, die man nur als 'Spiegelbild'-Gesprächspartnerin sieht: Entfremdete Kommunikation.

11/Hamlet-Szenen: Parallelszenen Rev. Theater - 'völkischer' Hamlet. Dieselben theatertheoretischen Aussagen. Beide Male geht es um das TOTALE Theater (1x vorausdeutend, 1x im Nazi-Kontext)

Dankeskarten-Parallele: Einmal an Jüdin DM, einmal an Nazi-Frau Lotte. → Spielt immer Rollen, bewährte Rollen.

Leitmotivisch: Szenen HH vor Spiegel, Dialoge mit sich selbst (oft in Garderobe)

27: SA schlägt zusammen, HH geht: Parallele zu Szene mit Miklas - hier gilt Alkohol als Entschuldigung, Bei M nicht.

Übergang 30/31: Vorhang im Haus & Vorhang auf Bühne: Sein ganzes Leben ist / er spielt immer Theater!

Faust-Szenen

55: Probe mit Miklas unter NS-Regime: Neues Regime, alte Machtverhältnisse. Beim Proben Faust-Dialog wird gezeigt, daß HH sich (immer) auf der Seite der Macht befindet, und Miklas sich (immer) auf der Seite der Verlierer [denn: Miklas hat Überzeugungen, HH nicht]

57: Schlüsselszene bei Mephisto-Premiere: HH in Loge MP. Das ganze Theater sieht in bei MP, Händeschütteln, Verbeugung. Er bekennt sich also öffentlich, setzt Symbol. Ganz zentral und betont inszeniert.

Paris-Reise → Rückkehr. Wichtig! Schlüsselszene! In Paris: B hatte ihn gefragt, was ihm Freiheit bedeutet → HH irrt in Paris herum: Was bedeutet mir Freiheit, Freiheit - wozu? Irritiert, Aufgeregt. Aber dann geht er 'Runter', in Metro-Schacht. SCHNITT. Kreisfahrt um (neue HH-) Villa, hell erleuchtet, von außen durch GITTERZAUN: eingekreist & im Gefängnis. da hat er sich freiwillig hinbegeben. Entscheidung gg Freiheit, endgültig. Hochzeit mit Nicoletta. Tanz mit Mephisto- und Schweinemasken-Tänzern.

HH im Ministerium: HH zunächst von Türrahmen 'gefangen', umschlossen, umzingelt, darüber NS-Adler.

Ball-Szene (Vorspiel Roman): Kamera aus Sicht HH auf verbeugende, grüßende Menschen. Kurz darauf: Kamera aus Sicht MP & Lotte auf verbeugende, applaudierende Menschen → Parallele. Alle auf einer Seite!

Szene, wo Lotte & MP auf wartenden HH zugehen - erst Totale zeigt Raum von oben → Spalier: Weg MP zu HH.

Schluss-Szene: Olympiastadion. HH 'ins Licht gezerrt', im Fadenkreuz der Scheinwerfer, geblendet. verzerrt, kann nicht entkommen. Gesicht wird überblendet wie Negativ, gleichsam aufgelöst (→ er ist exponiert als Opportunist, kann nicht mehr entkommen. / Identität nicht vorhanden).

Literatur:

- ◆ Fassbinder, Rainer W.: Die bitteren Tränen der Petra von Kant. In: Sämtliche Stücke. Frankfurt a.M. 1991. S. 553-602.
- ◆ Mann, Heinrich: Der Untertan. München 1992.
- ◆ Mann, Klaus: Mephisto. Roman einer Karriere. Reinbeck bei Hamburg 1980.
- ◆ **Deiker**, Barbara und Wolfgang **Gast**: Film und Literatur 2. Der Untertan. Woyzeck. Effi Briest. Frankfurt a.M. 1993.
- ◆ **Emmerich**, Wolfgang: Heinrich Mann: "Der Untertan". München 1980. S. 41-87.
- ◆ **Gast**, Wolfgang (Hg): Literaturverfilmung. Bamberg 1999. Darin v.a. **Kreuzer**, Helmut: Arten der Literaturadaptation. In: Ebd. S. 27-31.
- ◆ **Jansen**, Peter W. und W. Schütte (Hrsg.): Reihe Film 2: Rainer Werner Fassbinder. München 1974.
- ◆ **Jarmatz**, Klaus: Heinrich Mann: Der Untertan. Frankfurt a.M. 1995.
- ◆ **Stiftung Dt. Kinemathek** (Hrsg): Wolfgang Staudte. Berlin 1974.
- ◆ **Paech**, Joachim: Literatur und Film. Stuttgart 1988.
- ◆ **Töteberg**, Michael: "Der Betrieb braucht einen wie mich": Rainer Werner Fassbinder und der Neue deutsche Film. In: Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Trier 1993. S. 233-247.

- ◆ **Vogt**, Jochen: Diederich Heßlings autoritärer Charakter. In: Heinrich Mann. Sonderband der Reihe text & kritik. Hrsg. von Heinz L. Arnold. München 1971. S. 58-69.
- ◆ **Weil**, Bernd: Klaus Mann. Leben und literarisches Werk im Exil. Frankfurt a.M. 1983. S. 65-75.