

Literaturverfilmung als Wahrnehmungsprozeß narrativer Texte

Analyse von Verfilmungen ausgewählter Werke Heinrich Bölls
anhand eines wahrnehmungstheoretisch fundierten Modells

DISSERTATIONSARBEIT ZUR ERLANGUNG DES DOKTORGRADES

IM FACHBEREICH 7:

SPRACH- UND LITERATURWISSENSCHAFT

DER UNIVERSITÄT OSNABRÜCK

Vorgelegt von

NAM, Wan-Seok

Seoul, Korea

Oktober 1998

Für meine Eltern

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einführung	1
2. Theoretische Überlegungen	8
2.1. Literaturverfilmung als Transformation von Textsystem.....	8
2.1.1. Strukturalistischer Denktyp als theoretische Grundlage	8
2.1.2. Irmela Schneider: Der verwandelte Text.....	12
2.1.3. Hagenbüchle: Narrative Strukturen in Literatur und Film.....	18
2.1.4. Michaela Mundt: Transformationsanalyse	20
2.1.5. Michael Schaudig: Literatur im Medienwandel	22
2.1.6. Resümee	24
2.2. Narration als Wahrnehmungsprozeß.....	25
2.2.1. Wahrnehmung als schemageleitete Informationsverarbeitung.....	25
2.2.2. Narration und Wahrnehmung.....	28
2.2.3. Narrative Schemas.....	31
2.2.4. Aktivität des Rezipienten beim Narrationsprozeß	35
2.3. Narrationsmodell von David Bordwell.....	37
2.3.1. Narration als Struktur	37
2.3.2. Narration als Prozeß	42
2.3.3. Taktiken der Sujetkonstruktion.....	48
2.3.4. Narrative Strategien	50
2.3.5. Narrative Modi.....	52
2.3.5.1. Klassischer Modus	54
2.3.5.2. Künstlerischer Modus	56
2.3.5.3. Historisch-materialistischer Modus.....	59
2.3.5.4. Parametrischer Modus	61
3. Modellierung des Analyseverfahrens	66
4. Einzelanalyse.....	76
4.1. Das Brot der frühen Jahre	76

4.1.1. Vorgeschichte	76
4.1.2. Fabel und Sujetkonstruktion.....	77
4.1.3. Taktiken der Sujetkonstruktion.....	92
4.1.4. Narrative Strategien	102
4.1.5. Narrative Modi.....	109
4.2. Billard um halbzehn/Nicht versöhnt	120
4.2.1. Vorgeschichte	120
4.2.2. Fabel und Sujetkonstruktion.....	122
4.2.3. Taktiken der Sujetkonstruktion.....	141
4.2.4. Narrative Strategien	161
4.2.5. Narrative Modi.....	168
4.3. Die verlorene Ehre der Katharina Blum.....	185
4.3.1. Vorgeschichte	185
4.3.2. Fabel und Sujetkonstruktion.....	187
4.3.3. Taktiken der Sujetkonstruktion.....	199
4.3.4. Narrative Strategien	219
4.3.5. Narrative Modi.....	226
5. Schlußbemerkung	239
Literaturverzeichnis	260
I. Primärliteratur	260
II. Sekundärliteratur	260

1. Einführung

Trotz ihrer relativ langen Geschichte wurde der Forschungsbereich „Literaturverfilmung“ erst in jüngster Zeit als ein eigenständiges Forschungsgebiet ernst genommen. Als ein neu etabliertes Forschungsgebiet hat sie sich auf dem traditionellen Spektrum der Disziplinen in dem Zwischenbereich von Literatur und Film angesiedelt und als ein sog. „interdisziplinärer“ Bereich beschäftigt sie sich mit dem nicht unumstrittenen Phänomen, Filme zu machen, die auf literarischen Vorlagen basieren, und mit der nicht geringfügigen Problematik, die dabei herauskommt und herauskommen kann. Neben solcher Problematik, die teilweise auf Vorurteile und teilweise auf die faktischen und praktischen Probleme zurückzuführen ist, hat diese Übergangsposition zwischen Literatur und Film methodologische Probleme hervorgerufen, die sich aufgrund solcher Lage nicht vermeiden lassen: Einerseits müssen sich die willigen Forscher aus den beiden Disziplinen erstmals darum bemühen, sich von dem eigenen Standpunkt zu befreien, der von den jeweiligen Erkenntnisinteressen und von der historischen Entwicklung der Tradition vorbestimmt wurde. Andererseits haben sie eine nicht leicht lösbare Aufgabe, erst einmal die für ihren Forschungsgegenstand geeigneten Methoden und Modelle zu entwickeln, die solche Voreingenommenheit möglichst ausschließen. Diese Situation hat einerseits dazu geführt, daß dieser Forschungsbereich lange Zeit zurückgeblieben ist, und zwar trotz großer Interessen und Bemühungen, die schließlich auf den wohl bekannten Befund zurückgehen, daß die Mehrheit der heutigen Filme auf literarischen Vorlagen basiert oder auf irgendeine Weise mit Literatur in Verbindung steht, was unabhängig von der Frage der Beurteilung über solche Praxis die Notwendigkeit der Forschung bekräftigt. Andererseits konnte wegen der unterschiedlichen methodischen Ansätze trotz zahlreicher Ergebnisse aus jüngster Zeit keine kontinuierliche Fortentwicklung verzeichnet werden, die besondere neue Erkenntnisse hervorbringt.

Unter den diversen Forschungsrichtungen der Literaturverfilmung stellt die „Theorie der Literaturverfilmung“ einen gesonderten Teilbereich dar, in dem man sich vor allem mit den theoretischen Fragen über die Relation zwischen Literatur und Film beschäftigt. In diesem Teilbereich, dem auch diese Arbeit zugeordnet werden kann, wird aufgrund des jetzigen Erkenntnisstandes und der methodologischen Ansätze dieses Phänomen der Literaturverfilmung im allgemeinen als Transformation des literarischen Text(system)s ins filmische definiert. In dieser Umschreibung spiegeln sich einerseits die grundlegenden Erkenntnisse in der modernen Linguistik und Zeichentheorie wider, deren zentrale Grundlage auf den sog. „strukturalistischen Denktyp“ zurückgeht. Durch diese neue Bestimmung und durch Anwendung von dementsprechenden neuen Ansätzen, die gewissermaßen die traditionellen Vorurteile über dieses Phänomen weitgehend ausgeräumt hatten, kann sich die Literaturverfilmung endlich aus der unproduktiven Debatte über ihren Sinn oder Unsinn, über ihre Berechtigung und Eigenständigkeit befreien und unter einem relativ sachlichen und wertneutralen Standpunkt untersucht werden. Gleichzeitig wird dadurch eine bis dahin fehlende allgemeinwissenschaftliche Systematik hergestellt, die erst recht eine systematische und wissenschaftliche Arbeit mit der Literaturverfilmung ermöglicht.

Diese Systematik, welche die Grundbasis für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Phänomen gebildet hat, geht auf die allgemeine Zeichentheorie, Kommunikationstheorie und schließlich auf die darauf basierende Narrativik zurück. Gegenüber den anderen bieten solche theoretischen Ansätze einen geeigneteren Ausgangspunkt für die Forschung der Literaturverfilmung, weil sie auf der theoretischen Ebene den medialen Unterschieden grundsätzlich keine große Bedeutung zuschreiben - ob diese

„Transmedialität“ in der Praxis auch so umgesetzt werden konnte, stellt eine andere Frage dar, worauf in dieser Arbeit später eingegangen werde. Gleichzeitig tragen sie mit der Besonderheit Rechnung, daß es sich dabei um gewisse Strukturen auf einer bestimmten Ebene, vor allem um die narrativen Strukturen handelt. Daß die Mehrheit von den letzten Forschungen in diesem Gebiet von diesen strukturalistischen Ansätzen, besonders von dem narrativistischen ausgeht, spiegelt schließlich diese Erkenntnisse wider.

Der Ausgangspunkt dieser Arbeit liegt in der Ansicht, daß diese strukturalistisch fundierten narrativistischen Ansätze, die zur Zeit den meisten Forschungen der Theorie der Literaturverfilmung zugrunde liegen, trotz ihrer unbestreitbaren Verdienste einige Schwachstellen aufweisen:

Erstens, auf der Ebene der theoretischen Modellierung liegt ihnen die Vorstellung zugrunde, daß alle Phänomene, vor allem die aus Zeichen bestehen, eine Sprechhandlung darstellen. Diese Auffassung wurde in dem sog. Sender-Nachrichten-Empfänger-Modell deutlich zum Ausdruck gebracht, das ursprünglich aus der Nachrichtentechnik stammt und in vereinfachter Form als Grundmodell für die Kommunikation durch Zeichen angenommen wurde. Dieses Modell setzt somit die Handlung des Senders als Quelle der Nachrichten voraus. Auf die narrative Situation übertragen wird dieser Aspekt der Handlung des Senders, unterstützt durch die traditionelle Vorstellung von Mimesis und Diegesis, in die Sprechhandlung des Erzählers bzw. Autors umgewandelt und hat als solche die Basis für die weitere Modellbildung in der Narrativik gebildet. Unabhängig davon hat sich die Narrativik auch ihrerseits zu einer allgemeinen, medienunabhängigen Theorie der narrativen Texte entwickelt, zu denen nicht nur das sprachliche Medium, sondern auch andere Medien zugehören, welche bestimmte narrative Funktionen ausüben können. So gesehen kommt eine an sich widersprüchliche Situation zustande, daß die Grundvorstellung der Narrativik im allgemeinen grundsätzlich auf ein bestimmtes Medium der Sprache eingestellt ist, während die Entfaltung bzw. Anwendung dieser Ansätze darauf abzielt, medienübergreifende sogar systemübergreifende Geltung zu beanspruchen. In bezug auf den Forschungsbereich der Literaturverfilmung, in dem schließlich zwei unterschiedliche Medien als Forschungsgegenstand in Betracht gezogen werden, stellt dieser Widerspruch ein kritisches Problem dar, weil dadurch von Anfang an eine objektive Annäherung an die Objekte nicht gewährleistet werden kann.

Zweitens, auf der Ebene der Praxis der Theorie der Literaturverfilmung gehen die meisten Untersuchungen zu sehr deskriptiv und analytisch vor. Diese Herangehensweise der analytischen Deskription stellt zwar einen Grundsatz der strukturalistischen Narrativik dar, die sich als ein Teil der systematischen Untersuchung des Gegenstandes bestrebt, möglichst lückenlos jede denkbaren Möglichkeiten und Aspekte zu beschreiben. In bezug auf die Literaturverfilmung führt dies aber oft zu dem obligatorischen Versuch, möglichst alle Strukturebenen akribisch zu protokollieren, um zu zeigen, wie die narrativen Strukturen bei der Transformation umgewandelt, konstant geblieben bzw. verloren gegangen sind. Dabei geht einerseits meistens der Aspekt des narrativen Textes als eine relativ abgeschlossene kohärente Ganzheit aus den Augen verloren und statt dessen werden seine Teilaspekte vereinzelt in den Vordergrund gestellt. Andererseits liegen der analytischen Deskription und Protokollierung keine einheitlichen Kriterien und Kategorien zugrunde, die die Grenze einzelner Untersuchungen überschreiten können, so daß zwischen ihnen weder Kontinuität noch Kompatibilität besteht, die ihre kontinuierliche Entwicklung bzw. Verfeinerung gewährleisten könnte. Dies läßt den Sinn solcher aufwendigen Unternehmen bezweifeln, der wohl darin liegt, die intermediale und intertextuelle Transparenz abzusichern.

Aufgrund dieser Beobachtungen werden in dieser Arbeit zwei Ziele verfolgt. Das erste Ziel ist einen

alternativen Ansatz für die Theorie der Literaturverfilmung und für die komparative Analyse jeweiliger narrativer Texte zu finden, der nicht von der strukturalistischen Sprachorientiertheit voreingenommen ist. Für diesen Zweck wird hier das Modell von David Bordwell herangezogen, das er in seinem Buch „Narration in the Fiction Film“ für die Analyse des narrativen Films aufgestellt hat.¹ Der Grund für die Übernahme seines Modells, das speziell für den narrativen Film konzipiert ist, auf die Theorie der Literaturverfilmung, bei der es sich um zwei unterschiedliche Medien handelt, liegt in der Einsicht, daß sein Anliegen bei dem Modellentwurf in erster Linie darin lag, die Sprachorientiertheit in den bisherigen filmtheoretischen Ansätzen zu kritisieren und zu überwinden. Diese von ihm kritisierte Tendenz der Sprachorientiertheit betrifft und belastet m.E. auch die bisherigen theoretischen Ansätze für die Literaturverfilmung, denn es handelt sich schließlich dabei nicht allein um die Literatur, also das Medium der Sprache, sondern auch um den Film und somit das Filmmedium, die mediale Beschaffenheit von denen sehr unterschiedlich sind. Bei seinem Modellentwurf geht er davon aus, daß die filmische Narration nicht als Sprechhandlung eines Senders, sondern als Prozeß betrachtet werden soll, der dem Rezipienten Hinweise und Indizien gibt, damit der Rezipient durch seine Aktivität der Wahrnehmung die Narration verfolgen und verstehen kann, um schließlich daraus die erzählte Geschichte zu rekonstruieren. Im Mittelpunkt dieses Modells steht also nicht der Aspekt der Sprechhandlung bzw. der Produktion, sondern der der Wahrnehmungsaktivität bzw. der Rezeption.

In den bisherigen Modellen vom narrativen Text und auch in der Diskussion über die Transformationsfrage in der Literaturverfilmung vor allem auf der theoretischen Ebene ist zwar ansatzweise solche Vorstellung zu beobachten, in der der Aspekt der Rezeption hervorgehoben wurde. Aber er wurde nicht als Zentralkriterium benutzt, sondern nur als ein Teilaspekt behandelt, und zwar in bezug auf solche Vorstellungen, daß die Literaturverfilmung nicht nur den Aspekt der Produktion, sondern auch gleichzeitig den der Rezeption impliziere, oder daß das Wiedererkennen der literarischen Vorlage in der Verfilmung von der Rezeption des Rezipienten abhängig sei.

Diese Geringschätzung der Rolle des Rezipienten innerhalb der Literaturverfilmung geht m.E. einerseits darauf zurück, daß dabei die Verfilmung vor allem aus dem Aspekt der Transformation und damit überwiegend aus dem Standpunkt der Produktionsästhetik betrachtet wurde. Andererseits hat sich die Narrativik, welche die Grundlage der Forschung von Literaturverfilmung gebildet hat, den ursprünglichen Erkenntnisinteressen folgend in erster Linie mit der Beschaffenheit der Struktur narrativer Texte beschäftigt. So konnte es auch bei der Theorie der Literaturverfilmung nicht zu einem wesentlichen Perspektivenwechsel in den theoretischen Grundsätzen kommen.

Da ein wesentlicher Grund für den Einsatz der narrativistischen Ansätze in der Literaturverfilmung eigentlich darin liegt, daß sie in ihrem eigentlichen Sinne den Anspruch erhoben haben, ein medienübergreifend gültiges Erklärungsmodell für narrative Texte im allgemeinen zu sein, ist m.E. durchaus vorstellbar, einen neuen Ansatz aufzustellen, der dieser Forderung nicht ansatzweise, sondern konsequent entgegenkommen könnte. Aus dieser Hinsicht stellt m.E. die Auffassung der Narration aus der Sicht der Wahrnehmungsaktivität des Rezipienten einen geeigneten Ansatzpunkt dar, ein solches Modell über narrative Texte aufzustellen.

Dieser theoretische Ansatz der Wahrnehmungsaktivität des Rezipienten hat inzwischen auch in den

¹ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, London 1985.

beiden benachbarten Disziplinen der Literatur- und Filmwissenschaft Einzug gefunden. In der Literaturwissenschaft hat in letzter Zeit die Rolle des Rezipienten als Konstituente literarischer Kommunikation einen festen Platz gefunden, so daß sie mit den anderen Konstituenten von Autor und Text gleichgesetzt wird. Darüber hinaus wird er anders als in der früheren Zeit, wo der Rezipient eine imaginäre Größe dargestellt hatte, die nur als Mittel für die bessere Beschreibung der Produktionsintention bzw. -wirkung benutzt wird, in letzter Zeit als eine reale Größe angesehen, welche die literarische Kommunikation (mit)bestimmt bzw. sogar die Situation der literarischen Kommunikation erst konstruiert. In der Sprachwissenschaft wurde auch dieser Ansatz intensiv verfolgt, und zwar in den Bereichen des Textverstehens und der Textverarbeitung. Hier wird dem Rezipienten eine aktivere Rolle als Subjekt des Textverstehens- und Textverarbeitungsprozesses gegeben. Trotz lebhafter Auseinandersetzungen und beachtlicher Erfolge bleiben die Forschungen aus diesem Lager aber insgesamt auf einer Metaebene, wo der direkte Einsatz der Ergebnisse in die Praxis der Analyse von konkreten narrativen Texten ausbleibt.

Etwas konkreter wird dieser Ansatz in der Filmwissenschaft, vor allem in der Filmpsychologie behandelt. Hier wird in jüngster Zeit dieser Aspekt der Rezeption viel diskutiert, und zwar im Sinne von Wahrnehmung als Informationsverarbeitung.² Aber aus diesem Lager kommt auch bis jetzt kein konkreter Ansatz für die Diskussion über Narrativik und Literaturverfilmung. Die Untersuchungen in diesem Forschungsbereich konzentrieren sich mit wenigen Ausnahmen bis zu jetzigem Zeitpunkt überwiegend auf die Einzelaspekte der Filmwahrnehmung und auf solche Experimente, die innerhalb einer kontrollierbaren Umgebung eines Labors stattfinden und deshalb keine Aussage über solche Phänomene machen können, die diese Begrenzung überschreiten. Aus dem jetzigen Forschungsstand kann ihnen also nur der Stellenwert der Grundlagenforschung eingeräumt werden, die noch einen weiten Weg vor sich hat, um konkrete Aussagen über die Wahrnehmungsaktivität des Rezipienten nicht nur im Film, sondern auch im narrativen Text im allgemeinen zu formulieren.

Bordwells Versuch, ein Narrationsmodell aufgrund dieser Wahrnehmungsaktivität des Rezipienten aufzustellen, stellt in dieser Hinsicht ein Wagnis dar, trotz empirisch unzureichend gesicherter Theorieansätze ein generelles Narrationsmodell zu entwerfen. Als solches wird sein Modellentwurf sicherlich nicht nur Vorteile, sondern auch gewisse Probleme mitbringen. Das gleiche Bedenken könnte um so stärker meinem Vorhaben zutreffen, seine Modellvorstellung in den Bereich der Literaturverfilmung zu übertragen. Trotz solcher nicht gegenstandslosen Bedenken sehe ich in diesem Modell, das konsequent auf der Wahrnehmungsaktivität des Rezipienten basiert, eine Möglichkeit, die Eigenschaften und Merkmale narrativer Texte auf einer Ebene zu beobachten und zu behandeln, die grundsätzlich von den Unterschieden der jeweiligen Medien unabhängig ist, was genau die Schwachstelle der bisherigen Theorieansätze in der Theorie der Literaturverfilmung darstellt.

In diesem Aspekt kann die folgende Arbeit als ein Versuch verstanden werden, einen Perspektivenwechsel von der Produktion und Sprechhandlung zur Rezeption und Wahrnehmung in die Theorie der Literaturverfilmung einzuführen, der darüber hinaus nicht als Teilaspekt, sondern als Gesamtkonzept die ganze Arbeit entscheidend bestimmt.

² Für den Überblick, was innerhalb dieser Arbeit nicht geboten werden kann, vgl. Hans J. Wulff (Hg.), 2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium. Berlin 1989; Jürgen Felix und Heinz-B. Heller (Hg.), 3. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium. Marburg 1990; Gerhard Schumm, Hans J. Wulff (Hg.), Film und Psychologie I. Kognition - Rezeption - Perception. Münster 1990; Knut Hickethier (Hg.), Filmwahrnehmung. Berlin 1990.

Solcher sich von den bisherigen Forschungen grundsätzlich unterscheidende Forschungsansatz setzt einen anderen Ausgangspunkt als den der bisherigen voraus. So wird in dieser Arbeit die Literaturverfilmung zunächst nicht als Transformation vom literarischen zum filmischen Text(system), sondern aus dem Standpunkt des Wahrnehmungsprozesses narrativer Texte betrachtet. Dies bedeutet, daß statt des Aspekts der Transformation, der bis jetzt im Mittelpunkt der Theorie der Literaturverfilmung gestanden hat, der Aspekt der Wahrnehmungsaktivität des Rezipienten in bezug auf narrative Texte in den Vordergrund der Untersuchung gestellt wird. Somit wird die hier vertretene Auffassung über die Literaturverfilmung von der gängigen Auffassung differenziert, in der sie vor allem als Transformationsfrage narrativer Struktur betrachtet wird. Als nächstes wird hier der Forschungsbereich der Literaturverfilmung als Beschäftigung vor allem mit den beiden Texten angesehen, die zwar an sich selbständig, aber unter dem Begriff von Literaturverfilmung miteinander in Zusammenhang gebracht worden sind. Dies bedeutet allerdings nicht, daß solche Forschungen, die überwiegend bzw. ausschließlich aus einem Standpunkt, nämlich entweder der Literaturwissenschaft oder der Filmwissenschaft an die Sache herangehen, keine Berechtigung beanspruchen könnten. Diese Beschränkung impliziert nur, daß sie dann nicht zu dem Forschungsbereich der Literaturverfilmung angerechnet werden können, was auch den ursprünglichen Intentionen solcher Untersuchungen entsprechen wird. Zusätzlich beschränke ich die in Frage kommenden Texte auf den „narrativen“ Text im herkömmlichen Sinne, d.h. auf solche Texte, die so konstruiert sind, um vor allem „Geschichten“ zu erzählen. Auf der theoretischen Ebene könnten zu den narrativen Texten alle potentiellen Textsorten gehören, die in gewisser Weise narrative Funktionen ausführen können. In der Praxis kommen aber dabei nur bestimmte Textsorten wie Spielfilm, Roman, Kurzgeschichte oder Erzählung in Frage. Unter den narrativen Texten wird also hier in erster Linie solche verstanden, die in der Praxis häufig zu treffen sind. Diese Beschränkung kann zwar aus der wissenschaftlichen Sicht als ein Defizit betrachtet werden. Aber sie kann m. E. angesichts ihres sehr hohen Anteils in der Praxis der Verfilmung der literarischen Texte aus der praxisorientierten Sicht gerechtfertigt werden.

Aufgrund dieser Voraussetzungen wird in dieser Arbeit versucht, ein Narrationsmodell aufzustellen, das den Narrationsprozeß nicht durch metaphysische Vorstellung wie den sog. hermeneutischen Zirkel des Verstehens, sondern durch die konkrete Wahrnehmungsaktivität des Rezipienten modellhaft beschreiben kann. Der Verstehensprozeß des Rezipienten wird also nicht durch imaginäre und idealisierende Vorstellungen und Kategorien, sondern aufgrund seiner biologischen (Un-)Fähigkeit als Organismus beschrieben. Aus diesem Standpunkt stellt der menschliche Verstehensprozeß grundsätzlich einen Prozeß der schemageleiteten Informationsverarbeitung dar, der auf die Wahrnehmungskompetenz des Menschen hin optimiert ist. In diesem Ansatz sehe ich vor allem die Möglichkeit, relativ neutrale Kriterien für die Beschäftigung mit Literaturverfilmung herauszufinden, die weder sprachorientiert, noch produktionsästhetisch vorbestimmt sind.

Die Aufstellung eines neuen Narrationsmodells in dieser Arbeit zielt nicht darauf ab, einen neuen theoretischen Ansatz zu propagieren, der eine Art uneingeschränkte universale Gültigkeit beansprucht, sondern darauf, einen Analyseraster für die komparatistische Analyse von konkreten Gegenständen aufzustellen. So liegt das zweite Ziel dieser Arbeit darin, anhand des aus diesem Narrationsmodell gewonnenen Analyserasters, der aus diversen Kategorien und Kriterien besteht, eine komparatistische Analyse über Heinrich Bölls literarische Werke und deren Verfilmungen durchzuführen. Das Hauptinteresse der Analyse liegt dabei nicht darin, die jeweils zu untersuchenden literarischen und filmischen Texte als ein Kontinuum der Transformation vom literarischen zum filmischen Text zu betrachten und zu behandeln. Hier

wird statt dessen davon ausgegangen, sie als an sich abgeschlossene selbständige narrative Texte zu betrachten und als solche deren narrative Merkmale zu beschreiben.

Um diese Arbeitsziele zu erreichen wird in dieser Arbeit folgendermaßen vorgegangen. Nach dieser Einführung wird im zweiten Kapitel versucht, einen Überblick über die bisherigen Forschungsergebnisse zu verschaffen. Dabei wird der Schwerpunkt vor allem auf den Forschungsbereich der Theorie der Literaturverfilmung gelegt. So werden in diesem Überblick nur solche Untersuchungen behandelt, die diesem Forschungsbereich eingeordnet werden können. Sie werden dann hauptsächlich auf den Aspekt der Sprachorientiertheit ihrer Theorieansätze hin zusammengefaßt und kritisch referiert. Anschließend wird die Modellvorstellung des Narrationsprozesses als schemageleiteter Wahrnehmungsprozeß des Rezipienten als ein alternativer Ansatz vorgestellt. Dafür wird zunächst in die Grundbegriffe und -vorstellungen aus der Kognitionswissenschaft über die menschliche Wahrnehmung eingeführt. Diese u. U. zu sehr allgemeine Einführung ist m.E. notwendig, weil solche Begriffe und Vorstellungen einerseits die Grundlagen für die Modellvorstellung des Narrationsprozesses als Wahrnehmungsaktivität des Rezipienten darstellen. Andererseits sind die theoretischen Einzelheiten dieser Vorstellung in diesem Bereich der Literaturverfilmung, in dem die strukturalistisch eingestellten Ansätze dominieren, relativ unbekannt. Aus diesen Gründen kann m.E. solche Einführung gerechtfertigt werden. Anschließend werden diese kognitivistischen Ansätze aus dem Standpunkt der Narration betrachtet. Dabei wird die Narration als Wahrnehmungsprozeß des Rezipienten beschrieben, in dem er von diversen Schemas geleitet Informationen verarbeitet, die ihm die Narration vorgibt. Nach dieser Einführung wird dann der Modellentwurf von David Bordwell relativ ausführlich vorgestellt, um die Differenzen zwischen ihm und den anderen strukturalistischen Ansätzen zu verdeutlichen.

Im dritten Kapitel wird dann aufgrund bisheriger Überlegungen und Beobachtungen der Vorgang der konkreten Analyse modelliert, in dem die Vorgehensweise bei der Analyse einzelner Texte nach dem zuletzt aufgestellten Modellentwurf und nach den Kriterien, die sich aus diesem Modell als Kriterien für die Beschreibung einzelner narrativer Texte herausgebildet hatten, schrittweise beschrieben werden soll. Die wichtigsten Merkmale solcher Kriterien liegen vor allem darin, daß sie als Kriterien für die medienübergreifende vergleichende Analyse von literarischen sowie filmischen narrativen Texten in der Tat auf einer Ebene operieren, die von den jeweiligen Medien unabhängig ist.

Im vierten Kapitel werden anhand solcher Kriterien die komparativen Einzelanalysen durchgeführt. Dabei wird einerseits weder eine vollständige Beschreibung aller narrativen Merkmale jeweiliger Texte, noch eine systematische Protokollierung aller strukturalen Merkmale bzw. deren Veränderungen durch die Transformation angestrebt. Die Analyse konzentriert sich nur auf die Kriterien und Kategorien aus dem Modellentwurf, mit denen als solche die Eigenschaften und Merkmale jeweiliger Texte beschrieben werden können, ohne sich dabei von einem bestimmten Medium voreingenommen zu werden. Andererseits wird dabei auch nicht eine vollständige Behandlung von Verfilmungen von Bölls Werken angestrebt, sondern unter ihnen werden 3 Verfilmungen und deren Vorlagen ausgewählt. Die Auswahl der zu analysierenden Texte ist dabei nicht zufällig, sondern aufgrund der narrativen Merkmale der filmischen sowie der literarischen Texte an sich getroffen. So lassen sich die ausgewählten narrativen Texte vor allem durch ihre spezifische Art und Weise kennzeichnen, Geschichten zu erzählen, was unter den Kategorien der narrativen Modi im Bordwellschen Sinne besonders deutlich werden wird.

Im fünften und letzten Kapitel wird nun über die Resultate und neu gewonnene Erkenntnisse dieser Arbeit

referiert. Dabei werden die Merkmale jeweiliger Texte, die durch die Analyse anhand eines wahrnehmungstheoretisch fundierten Modells herausgestellt worden sind, zusammengefaßt und auf einer umfangreicheren Ebene miteinander verglichen.

2. Theoretische Überlegungen

2.1. Literaturverfilmung als Transformation von Textsystem

2.1.1. Strukturalistischer Denktyp als theoretische Grundlage

Der Forschungsbereich der Literaturverfilmung schließt diverse Richtungen und Forschungsschwerpunkte ein, die ein breites Spektrum bilden: von den Forschungen über die medialen Unterschiede zwischen Literatur und Film, über Forschungen über die gegenseitigen historischen Einflüsse, Forschungen über die mögliche Typologienbildung zu Adaptionenfragen, filmphilologische Forschungen bis hin zu den Forschungen über eine Theorie der Literaturverfilmung.¹

Einen im qualitativen sowie quantitativen Maße nicht geringfügigen Teilbereich unter ihnen stellt die zuletzt genannte „Theorie der Literaturverfilmung“ dar. In diesem Bereich wird die Literaturverfilmung vor allem aus dem Aspekt der Transformation zwischen unterschiedlichen Textsystemen betrachtet und stellt dementsprechend die Frage in den Mittelpunkt, wie ein literarisches Textsystem zum filmischen transformiert wird bzw. werden soll. Dies führt dann dazu, daß die komparative Analyse von den beiden Textsystemen und besonders von ihren narrativen Strukturen als Hauptaufgabe dieses Bereichs angesehen wird. So läßt sich dieser Forschungsbereich der Literaturverfilmung vor allem charakterisieren als „die Suche nach einem begrifflichen Instrumentarium und Kategorien, die den komplexen Wechselbeziehungen zwischen den beiden Medien Literatur und Film gerecht werden.“²

Im deutschsprachigen Raum geht diese Forschungsrichtung vor allem auf die Untersuchung von Irmela Schneider zurück, die 1981 unter dem Titel „Der verwandelte Text“³ veröffentlicht wurde und bis jetzt als die umfangreichste und ergiebigste in diesem Forschungsbereich gilt, ohne die die Diskussion über Literaturverfilmung zumindest in dieser Richtung nicht weiterzuführen wäre.⁴ Aus diesem Grund ist es m.E. sinnvoll, die theoretische Überlegung damit anzufangen, sich zunächst mit ihrer Auffassung und Vorstellung auseinanderzusetzen.

Wie der Untertitel ihrer Arbeit besagt, versucht sie in ihrer Arbeit, eine Theorie der Literaturverfilmung aufzustellen, deren Ziel sie darin sieht,

„die Bedingungen zu ermitteln, unter denen eine Erzählung mit der in einem anderen Semiosen-Kontext realisierten Erzählung so verglichen werden kann, daß von ihrer semiotischen Realisierung abstrahiert ist, d.h. daß sie den Status eines tertium comparationis zwischen wortsprachlichem und

¹ Für einen Überblick über die diversen Forschungslinien innerhalb der Literaturverfilmung vgl. Franz-Josef Albersmeier, *Literaturverfilmung*. Frankfurt am Main 1989, S.15-37.

² Franz-Josef Albersmeier, ebd., S.13 auch vgl. Joachim Paech, Thema: Literaturverfilmung, in: *Diskussion Deutsch* 88 (April, 1986), S.188-193., S.188: „das aktuelle Forschungsinteresse richtet sich auf Mittel und Wege des Vergleichs zwischen literarischen und (analogen) filmischen Werken.“

³ Irmela Schneider, *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen 1981.

⁴ Vgl. Joachim Paech, a.a.O., S.192f.

filmischem Erzähl-Text erhält.“⁵

Dieser Zielsetzung für die Aufstellung von Instrumentarien für den Vergleich beider unterschiedlichen Erzähltexte liegen einige theoretische Voraussetzungen zugrunde, die an dieser Stelle kurz erwähnt werden sollen.

Zunächst sieht Schneider in der Literaturverfilmung die „Manifestation der potentiellen Beziehung zwischen Literatur und Film“.⁶ Die Literaturverfilmung als konkrete Gegenstände mit geschichtlichem Hintergrund bildet nach ihr „eine Entwicklungslinie in der Geschichte des Films, die sich durch ihre spezifische Anlehnung an literarische Muster des Erzählens“ definieren läßt.⁷ Dies bedeutet, daß die Literaturverfilmung eine unter vielen Entwicklungsmöglichkeiten des Films darstellt, die der Film seit seiner Geburt hätte annehmen können. Dies verweist einerseits auf die enge geschichtliche Beziehung zwischen Literatur und Film, als eins von deren Resultaten die Literaturverfilmung verstanden werden kann. Andererseits weist dies darauf hin, daß die Narrativität des Films in seinem heutigen Entwicklungsstand nicht gänzlich auf das Wesen des Filmmediums zurückgeht, sondern ihr beachtlicher Teil von der Literatur übernommen und gegebenenfalls zu bestimmten Konventionen weiterentwickelt worden ist. Diese Beziehung zwischen Literatur und Film und ihre faktische Entwicklung bilden die Grundvoraussetzung für die Auffassung der Literaturverfilmung, in dem Sinne, daß das, was die beiden verbindet, aufgrund ihres Entwicklungsstandes unter dem Standpunkt des Erzählens betrachtet werden kann, das seit dem russischen Formalismus als eine autonome Struktur betrachtet wird, die als solche der zu erzählenden Geschichte gegenübersteht. Diese Vorstellung über die Strukturiertheit des Erzählens wurde seitdem vor allem durch die strukturalistische Erzähltheorie weiter entwickelt, die im allgemeinen als Narrativik bzw. Narratologie bezeichnet wird, um sich von der klassischen Erzähltheorie zu unterscheiden. Diese Narrativik, die aus diesem Zusammenhang die theoretischen Instrumentarien für die Theorie der Literaturverfilmung bereitstellt, hat einige theoretische Voraussetzungen, die verallgemeinert als strukturalistischer Denktyp bezeichnet werden können.

Ohne auf die Einzelheiten einzugehen, was den Rahmen dieser Arbeit leicht sprengen könnte, sei im folgenden nur auf einige wichtigste Merkmale dieses Denktyps zu verweisen, die ihnen grundlegend und in bezug auf die Vorstellungen relevant sind, die der Darlegung der Theorie der Literaturverfilmung von Schneider zugrunde liegen. Für diesen Zweck wird an dieser Stelle die Darstellung von Michael Titzmann über die Struktur und den Strukturalismus zusammenfassend herangezogen.⁸

Der Ausgangspunkt dieses Denktyps stellt den Begriff „System“ dar. Ein System besteht zunächst aus Elementen, die die kleinste konstitutive Einheit bilden, und aus ihren Relationen miteinander. Ein System kann auch je nach der gegebenen Situation einerseits in weitere Subsysteme untergliedert und andererseits in andere Relation gesetzt werden. Die Menge der Relationen zwischen den Elementen eines Systems wird dann als Struktur bezeichnet. Diese Begriffe können auf verschiedenste Sachverhalte angewendet werden, die als Systeme betrachtet werden und als solche miteinander auf verschiedenste Weise korrelieren können. So kann z.B. von Sprach-, Literatursystem und soziales, kulturelles oder

⁵ Irmela Schneider, a.a.O., S.137.

⁶ Irmela Schneider, ebd., S.24.

⁷ Irmela Schneider, ebd., S.25.

⁸ Michael Titzmann, Struktur - Strukturalismus, in: Klaus Kanzog (Hg.), Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd.4 Sl-Z. Berlin 1984, S.256-278.

politisches System gesprochen werden. Was dabei jeweils als Element, Relation, System fungiert, liegt nicht vorab fest, so daß ein ontologisches Merkmal zuzuschreiben wäre, sondern es ist relativ, in dem Sinne, daß es unter jeweiligem Aspekt anders klassifiziert werden könnte. So kann z.B. ein Element, das in bestimmtem Kontext als die kleinste, unzerlegbare Einheit fungiert, unter anderem Aspekt als System beschrieben werden. Dies bedeutet, daß die jeweilige Bezeichnung von der Wahl der Ebene oder von der Betrachtungsweise eines Systems abhängig ist. So kann ein Roman einerseits ein Subsystem des gesamten Literatursystems bilden. Andererseits kann er als System aufgefaßt werden, in dem sich wiederum verschiedene strukturelle Ebenen wie z.B. die syntaktische und narrative unterscheiden lassen, die auch ihrerseits miteinander in komplexen Korrelationen stehen.

Diese Relativität führt dann zu der Feststellung, daß die Beschreibung der Struktur eines Objekts das Ergebnis einer Interaktion ist, und zwar zwischen dem Objekt und den rekonstruierenden Operationen eines Subjekts. Die Strukturbeschreibung eines Objekts ist folglich nicht gleichzusetzen mit einer Aussage über das „Wesen“ dieses Objekts, sie stellt nur ein virtuelles Modell des Objekts dar. Strukturen sind aus diesem Standpunkt ein theoretisches Konstrukt, das nicht als solche beobachtbar sind. Dies gilt auch für solche Begriffe, die für die Beschreibung der Struktur eingesetzt werden. Sie stellen nur eine Prämisse dar, über heterogene Objekte einheitlich zu reden. Als solche sind die Basisbegriffe theoretisch auf jede Objekte anzuwenden.

Mit Hilfe dieser Basisbegriffe wird dann ein Objekt als System beschrieben. Diese Systembeschreibung setzt als erstes voraus, zunächst die relevanten Einheiten des Systems zu segmentieren und zu klassifizieren. Danach werden die Einheiten identifiziert und beschrieben. Bei der Beschreibung kommt aber nicht auf die Elemente selbst an, sondern in erster Linie auf ihre Relationen untereinander. Diese Relationen der Elemente untereinander werden nun als Funktionen bezeichnet. Dabei wird angenommen, daß eine und dieselbe Einheit verschiedene Funktionen ausführen kann, während eine und dieselbe Funktion durch verschiedene Einheiten ausgeführt werden kann.

Als nächstes impliziert eine Systembeschreibung, dem Objekt eine relative Abgeschlossenheit gegenüber seiner Umwelt zuzuschreiben. Diese relative Autonomie schließt aber die oben erwähnte Korrelation der Einheiten nicht aus, sondern sie ergänzen sich miteinander. Dies bedeutet auf die Literaturwissenschaft übertragen, daß sie einerseits die relative Autonomie des literarischen Textes zu respektieren hat und andererseits ihn auch in seinen Beziehungen zu anderen kulturellen Teilsystemen beschreiben muß. Dabei gilt als Grundprinzip, daß zunächst die systeminternen Strukturen, nach denen das System funktioniert, d.h. die „Logik“ des Systems selbst, rekonstruiert werden müssen, bevor es auf die Hilfe anderer Systeme zu seiner Beschreibung rekuriert werden darf.

Die Transformation bildet einen anderen Schlüsselbegriff in den strukturalistischen Vorstellungen. Ursprünglich bezieht sich dieser Begriff auf eine Korrelation zweier Systeme oder Systemzustände. Dabei wird ihre Korrelation nicht als statische Relation beschrieben, sondern als eine Operation, als ein dynamischer Prozeß der Herstellung einer Relation zwischen Ausgangs- und Endpunkt der Veränderung. Dies bedeutet, daß jede Struktur an sich als System von Transformationen beschrieben werden kann. So hat z.B. Chomsky den Übergang zwischen der theoretischen Tiefenstruktur eines Satzes und seiner empirischen Oberflächenstruktur durch eine Menge von Transformationsregeln beschrieben. Dadurch kommt die Vorstellung zum Ausdruck, daß jede Relation dynamisch, d.h. im ständigen Wandel ist.

In den bis zu dieser Stelle kurz beschriebenen strukturalistischen Vorstellungen stellen die Literatur sowie

der literarische Text jeweils eigene Systeme dar, wobei sich das Literatursystem auf eine makrostrukturelle Ebene bezieht, in der die Literatur als eine Ganzheit und ihre Relationen und Funktionen mit den anderen Systemen in den Mittelpunkt gestellt werden. Ein literarischer Text als ein System bezieht sich dagegen auf eine mikrostrukturelle Ebene, in der die Strukturen und Funktionen der intratextuellen Elemente im Mittelpunkt stehen. Wie oben kurz dargestellt wird im strukturalistischen Denktyp von den beiden Ebenen in erster Linie der mikrostrukturellen Ebene die höhere Priorität eingeräumt.

Unter diesen theoretischen Voraussetzungen charakterisiert Lotman in seinem Buch „Die Struktur literarischer Texte“ den Textbegriff zunächst mit den 3 Merkmalen: Explizität, Begrenztheit und Strukturiertheit.⁹ Das erste Merkmal besagt, daß der literarische Text zunächst in bestimmten Zeichen fixiert ist und damit in Opposition zu den textexternen Strukturen steht. Was die Substrukturen angeht, können sie nach diesem Schema je nach der Situation als systemintern oder systemextern betrachtet werden. Als nächstes ist der Text begrenzt. Diese Begrenztheit kommt dabei oft in zeitlicher oder räumlicher Form vor, so daß ein literarischer Text z.B. stets mit Anfang und Ende oder durch die materielle Form eines Buches begrenzt ist, während der Text bildender Kunst oder ein Filmtext z.B. durch einen physikalischen Rahmen begrenzt ist. Diese Begrenztheit stellt darüber hinaus ein wesentliches Merkmal des „ästhetischen“ Texts im allgemeinen dar, in dem Sinne, daß er anders als das wirkliche Leben, das stets im Prozeß ist, eine relative Abgeschlossenheit aufweist. Drittens stellt der Text nicht eine einfache und beliebige Abfolge von Zeichen dar. Sie hat eine innere Organisation, d.h. gewisse Strukturen.

Mit solchen Merkmalen stellt der literarische Text einerseits Äußerungen des Sprachsystems dar. Aufgrund der oben kurz erwähnten Transdisziplinärität der strukturalistischen Begriffe und Analyseoperationen werden andererseits nicht nur der literarische Text, sondern auch andere Texttypen als Analyseobjekte einbezogen. Darin liegt die Ansicht zugrunde, daß jede konkrete Analyse eines theoretischen Apparats bedarf, und jede allgemeine Theoriebildung nur mittels konkreter Analysen entwickelt und getestet werden kann.

Bei der Analyse werden nicht die Kategorien des Betrachters als Kriterium genommen, sondern es wird zunächst versucht, die für die Objekte eigentlichen Kategorien zu rekonstruieren, allerdings ohne die aktuellen wissenschaftlichen Erkenntnisse dabei auszuschließen. Dies zeigt die Objektorientiertheit dieses Denktyps deutlich, obwohl anfangs die Interaktivität zwischen dem Objekt und dem rekonstruierenden Subjekt betont wurde. Diese Objektivität wird allerdings durch den nicht normativen Charakter der strukturalistischen Vorstellung kompensiert, was auf die Relativität und Universalität der Basisbegriffe zurückgeht. Diese Nicht-Normativität der Herangehensweise verlangt eine systematische Vollständigkeit der Beschreibung, so daß bis auf die nicht realisierten aber logischen Möglichkeiten einbezogen werden sollen.

Wie oben kurz erwähnt besteht ein Text aus Zeichen und er fungiert als Ganze auch als ein Zeichen, so daß er oft als „Superzeichen“ bezeichnet wird. Diese Zeichenhaftigkeit bestimmt die Organisation eines Textes. So wird anhand der Dichotomie von Signifikant und Signifikat angenommen, daß sein Signifikant festgelegt ist, während sein Signifikat je nach der Situation variiert wird. Ein Text besteht also aus mehreren Zeichen, die sich einerseits voneinander unterscheiden und andererseits miteinander in Relation stehen. In diesem Sinne kann ein Text auch als ein System betrachtet werden. Als solches wird er mit der

⁹ Jurij M. Lotman, Die Struktur literarischer Texte. 2.Aufl.. München 1981.

Semiotik in Verbindung gesetzt, die als eine allgemeine Theorie der Zeichensysteme und der Kommunikation die Grenze zwischen Literatur- und Sprachwissenschaft überwindet. Zu den Objekten der Semiotik gehören dabei alles, was als Zeichensystem zur Vermittlung einer Nachricht dient, unabhängig davon, ob es sich um sprachliche oder nicht-sprachliche Sachverhalte handelt.

Im Mittelpunkt der Semiotik steht die Kommunikation als Austausch von Informationen zwischen Sender und Empfänger. Dabei wird ein Zeichensystem(Code) für die Sendung und für den Empfang benutzt. In bezug auf dieses Zeichensystem werden dabei drei Aspekte unterstrichen: Erstens, es besteht aus einem materiellen Träger, dem Signifikanten. Zweitens, es bedeutet eine bestimmte Vorstellung, das Signifikat und drittens, es bezeichnet eine bestimmte Klasse empirischen Sachverhalts, den Referenten. In einem Text werden unter dieser Auffassung Zeichen aus Zeichensystemen ausgewählt und zu Systemen von Zeichen verknüpft. Diese Zeichensysteme können dabei ihrerseits mehr oder weniger in paradigmatische Teilsysteme untergliedert werden. Dabei ist ein Paradigma eine Klasse alternativer Möglichkeiten, deren Glieder bezüglich eines übergeordneten Sachverhalts gleichartige bzw. gleichwertige (äquivalente), bezüglich ihrer Relationen untereinander aber einander wechselseitig ausschließende (oppositionelle) Varianten sind. Aus dieser Hinsicht können also alle in einer bestimmten Kultur, Epoche, Gattung usw. geltenden Systeme alternativer Möglichkeiten als Paradigmen bezeichnet werden. Die Kombination von den Paradigmen in einem konkreten Fall ergibt sich dann als eine bestimmte syntagmatische Folge.

Bis zu dieser Stelle werden die Merkmale strukturalistischer Vorstellungen referiert, die der allgemeinen strukturalistischen Auffassung über Literaturverfilmung generell zugrunde liegen. Sie gelten als eine Art allgemeine Voraussetzungen und Grundbasis (nicht nur) für die Bildung der Theorie der Literaturverfilmung. Die Gründe für den Einsatz strukturalistischen Denktyps in die Theorie der Literaturverfilmung können m.E. folgendermaßen zusammengefaßt werden: Zunächst ermöglichen die dabei eingesetzten Grundbegriffe, die systemübergreifend einzusetzen sind, ihren Einsatz auf verschiedenste Objekte, die im Fall der Literaturverfilmung als Literatur- und Filmsystem bezeichnet werden können. Als nächstes stellt die Literaturverfilmung als Transformation vom literarischen zum filmischen Textsystem aus dem strukturalistischen Standpunkt keine Besonderheit dar, in dem alle Systeme grundsätzlich als Transformation betrachtet und beschrieben werden können. Diese Transdisziplinärität führt zur Folge, daß die beiden Systeme und die Literaturverfilmung als Transformation zwischen ihnen als gleichwertig zu betrachten sind. Somit kann eine generalisierende Diskussion über den Wert oder Unwert der Literaturverfilmung von Anfang an ausgeschlossen werden, die bis dahin die Auseinandersetzung mit diesem Phänomen kontraproduktiv bestimmt hat. Darüber hinaus wird durch die Relativität der Systeme bzw. Elemente und durch ihren daraus resultierenden ständigen Wandel die mögliche Ontologiesierung bzw. Fetischierung des Textbegriffs bei dieser Diskussion zumindest auf der konzeptionellen Ebene grundsätzlich vermieden.

2.1.2. Irmela Schneider: Der verwandelte Text

Unter diesen methodologischen Voraussetzungen setzt Schneider die strukturalistischen Vorstellungen als Grundlage ihrer Theorie der Literaturverfilmung ein. Als Ausgangspunkt definiert Schneider die Literaturverfilmung zunächst als einen Transformationsprozeß vom wortsprachlichen zum filmischen Erzähltext. Da der Textbegriff in dem hier angewendeten Sinne keine feste ontologische, sondern eine funktionale Größe darstellt, braucht diese Definition der Literaturverfilmung als Texttransformation weitere Differenzierung. So stellt Schneider fest:

„Wenn von Literaturverfilmung gesprochen wird, so handelt es sich immer um die Transformation eines Systems, nicht um die Transformation eines Realisierten, einer Manifestation eines Systems“¹⁰

Bei der Literaturverfilmung wird also nicht der Text als materielle Basis transformiert, sondern das Textsystem. Dieses Textsystem stellt nun ein Bedeutungsgefüge dar, „das auf der Basis unterschiedlicher Codes aufbaut.“ Dies wird in ein filmisches Textsystem transformiert, das ebenfalls ein Bedeutungsgefüge bildet, das wiederum auf der Basis unterschiedlicher Codes beruht.¹¹

Da der Text in dem strukturalistischen Denktyp immer als Transformation von Systemen zu beschreiben ist, stellt die Literaturverfilmung als Transformation von Textsystem in diesem Sinne einerseits keine Besonderheit dar. Somit erübrigt sich die Diskussion über die Berechtigung der Literaturverfilmung grundsätzlich. Andererseits hat die Literaturverfilmung als solche einen besonderen Aspekt, nämlich daß sie aus dieser Hinsicht Transformation im mehrfachen Sinne darstellt, weil das Textsystem schon eine Transformation von Systemen ist. So stellt Schneider fest, daß der Prozeß der Literaturverfilmung einen wesentlich komplexen und vielschichtigen Prozeß darstellt, in dem nicht einfach ein literarischer Text in einen filmischen umgewandelt wird.

Dies bedeutet zunächst auf einer banalen Ebene, daß es aus diesem Standpunkt von Anfang an ausgeschlossen ist, von einer Identität zwischen den beiden Texten, also zwischen der literarischen Vorlage und der Verfilmung zu sprechen. Als nächstes impliziert dies, daß bei der Verfilmung nicht der gleiche Text bzw. die gleiche Struktur transformiert wird, sondern sie baut sich auf einem völlig anderen Prinzip auf. Um dieses Aufbauprinzip aufzuklären, muß vor allem die Frage in Betracht gezogen werden, in welcher Relation der literarische und der filmische Text stehen.

Diese Relation charakterisiert Schneider mit dem Begriff der Analogie: Die beiden Texte stehen also in einer analogen Beziehung. Dabei betont sie den funktionalen Aspekt des Zeichensystems und stellt dementsprechend fest:

„Wenn hier von Analogiebildung zur literarischen Vorlage gesprochen wird, so meint dies nicht eine Strukturverwandtschaft in den Zeichensystemen, sondern eine Strukturverwandtschaft in der Art der *Verwendung* der Zeichensysteme, im Umgang mit den Codes.“¹²

Die Analogiebeziehung zwischen den beiden Texten liegt also nicht in den Zeichensystemen des Textes, sondern darin, wie diese Zeichensysteme gebraucht werden. Damit betont Schneider den Aspekt des Rezipienten und seiner Wahrnehmung. Sie geht von der Vorstellung aus, daß jede Lektüre „eine Konstruktionsarbeit“ darstellt, „indem das dem Text zugrunde liegende Textsystem ermittelt wird.“¹³ In dieser Konstruktionsarbeit, das Textsystem zu ermitteln, sieht sie das Wesentliche der Kommunikation durch Text. Aufgrund dieser Vorstellung wurde hier der Analogiebegriff auf dem Rezipienten begründet. Unter diesen Überlegungen schreibt dann Schneider die Literaturverfilmung folgenderweise um, was im Vergleich zu der letzten Definition etwas konkreter erscheint: „Es geht um die Umsetzung einer literarischen Vorlage in filmische Bilder, bei der intentionale Analogien zum literarischen Text feststellbar sind, die es

¹⁰ Irmela Schneider, a.a.O., S.123. (Hervorhebung im Original)

¹¹ Irmela Schneider, ebd., S.120.

¹² Irmela Schneider, ebd., S.161. (Hervorhebung im Original)

¹³ Irmela Schneider, ebd., S.124.

verbieten, die literarische Vorlage als puren Stofflieferanten zu bestimmen.“¹⁴ Somit wurde die intentionale Analogie als das Kriterium für die Relation zwischen dem literarischen und filmischen Text in der Literaturverfilmung konstatiert.

Als nächster Schritt wurde diese Analogie konkret beschrieben, indem die Frage gestellt wurde, worin diese Analogien zwischen einer literarischen Erzählung und ihrer Transformation festzustellen sind.¹⁵ Schneider schlägt dafür „Transformationscodes“ vor, was ein Regelsystem darstellt, „mit dem man Analogien des Sinns eines Textes in einem Text mit verändertem Zeichensystem herstellen kann.“¹⁶

Dem Begriff von Transformationscodes geht dabei die Differenzierung von Codes im allgemeinen voraus. Zunächst teilt Schneider die Codes nach dem Kriterium ein, ob die Informationen von der spezifischen semiotischen Realisierung abhängig ist oder nicht. Die davon abhängigen Codes bezeichnet sie als sprachlich-spezifische Codes und die unabhängigen als nicht-sprachlich-spezifische Codes. Zu den nicht-sprachlich-spezifischen Codes gehören die Gruppen der kulturellen Codes und Sub-Codes, die Codes des Wissens und die narrativen Codes. Bei der konkreten Analyse von Transformationsprozeß geht es nach ihr schließlich darum, zu ermitteln, „inwieweit nicht-sprachlich-spezifische Codes ‘unmittelbar’ in der Literaturverfilmung wirksam werden bzw. in welcher Kombination sie mit anderen Codes stehen.“¹⁷

Unter ihnen greift Schneider die narrativen Codes als zentrales Kriterium für die Analogie zwischen den beiden Textsystemen auf, allerdings ohne die anderen völlig außer acht zu lassen. Unter den narrativen Codes versteht sie dann das Regelsystem für die Transformation eines Geschehens in die erzählende Redeform, das unabhängig von der Sprache ist, in der es erzählt wird. Als solche stellen nach ihr die narrativen Codes einen idealen Kandidaten für die Zielsetzung dar, Instrumentarien für den Vergleich beider unterschiedlichen Erzähltexte aufzustellen. Im Mittelpunkt der narrativen Codes stehen nach ihr die Gesetze des Handlungsablaufes und die Handlungseinheiten. Als Kriterien dafür werden invariante, nichtaustauschbare Glieder, elementare und abgeschlossene Sequenzen und schließlich die syntaktische Verbindung von elementaren Sequenzen gestellt. Dabei wird die Geschichte als ein logisches Konstrukt vorausgesetzt, das in der Transformation gegebenenfalls verändert werden kann:

„Die Veränderung der Geschichte beim Transformationsprozeß eines wortsprachlich-erzählenden in einen filmisch-erzählenden Text ist [...] kein Problem der semiotischen Unterschiede von Film und Literatur, sondern eine, von den semiotischen Gegebenheiten her, fakultative Veränderung, die ihre Gründe im medialen Umfeld, in der Absicht des Autors o.ä. haben mag.“¹⁸

Unter diesem Umstand wurden dann die sog. elementaren Sequenzen als das Kriterium für die Frage betrachtet, ob eine analoge Beziehung zwischen den beiden Texten besteht oder nicht. So setzt Schneider die Grenze des Wiedererkennens, was auf die Analogie zurückgeht, dort an, wo diese elementaren Sequenzen fehlen.¹⁹

Wie oben erwähnt liegt Schneiders Hauptziel darin, *tertium comparationis* zwischen dem literarischen und filmischen Erzähltext aufzustellen, um damit den Transformationsprozeß der Literaturverfilmung zu

¹⁴ Irmela Schneider, ebd., S.119.

¹⁵ Irmela Schneider, ebd., S.199.

¹⁶ Irmela Schneider, ebd., S.198.

¹⁷ Irmela Schneider, ebd., S.148.

¹⁸ Irmela Schneider, ebd., S.145.

¹⁹ Vgl. ebd..

beschreiben. Dafür wird zunächst der Analogiebegriff eingeführt, der als allererste Voraussetzung für die Beschäftigung mit der Literaturverfilmung bezeichnet werden kann, in dem Sinne, daß er bei der Entscheidung die Schlüsselrolle spielt, ob ein literarischer Text und ein filmischer Text unter dem Aspekt der Literaturverfilmung betrachtet werden können bzw. sollen. Als nächstes stellt sie die narrativen Codes als die Instrumentarien für diese Entscheidung fest. Sie stellen folglich konzeptionell die *tertium comparationis* zwischen den beiden dar. Hier stellt sich nun die Frage, was dabei konkret zu vergleichen ist.

In bezug auf diese Frage des Vergleichs sei hier als theoretische Voraussetzung nochmals auf die strukturalistische Vorstellung zu verweisen. Dabei stellt die Vergleichbarkeit eine Frage des Abstraktionsgrades dar:

„Wenn alle Elemente sich wandeln oder wenn materiell heterogene Systeme mit hinreichender Abstraktion trotz ihrer verschiedenartigen Elemente verglichen werden, kann sehr wohl die Struktur trotz der Veränderung der Elemente invariant bleiben: so mögen z. B. ein technisches und ein biologisches System unter bestimmten kybernetischen Aspekten dieselbe Struktur haben, d. h. trotz der Divergenz ihrer konkret wahrnehmbaren Gegebenheiten als isomorph beschreibbar sein.“²⁰

Unter dieser Voraussetzung handelt es sich bei der oben gestellten Frage des Vergleichs darum, auf welcher Ebene der Vergleich ausgeführt werden kann. In diesem Bezug stellt Schneider fest: „Wenn man also etwas vergleichen will, so kann man immer nur das aus dem literarischen Text abgeleitete Textsystem vergleichen. [...] Verglichen werden können nur die Systeme.“²¹ Diese Feststellung wird an späterer Stelle noch konkreter dargestellt: „[...] vergleichbar ist der durch den Rezipienten erstellte Sinn, den er aus den designierten Sachverhalten und der Perspektive des Erzählers, der sie designiert, bildet [...].“²² Hier wird nochmals der Aspekt des Rezipienten als Kriterium der Vergleichbarkeit einbezogen. Aber dieser Aspekt des Rezipienten wird hier ausschließlich aus dem Standpunkt des Kommunikationsmodells betrachtet, das dem strukturalistischen Denktyp zugrunde liegt, und in dem die Rollen des Senders und der Nachrichten in den Mittelpunkt gestellt werden. So wurde schließlich nicht die Ebene der Rezeption, sondern die Ebene der Wirkung als Vergleichsgrundlage zwischen den beiden Texten konstatiert, wobei die Erzähltechnik für die Organisation und Arrangement von den elementaren Sequenzen das konkrete Kriterium für den Vergleich gebildet hat.

Diese Ebene der Wirkung und die Erzähltechnik für die Organisation der elementaren Sequenzen stellen für Schneider schließlich das Kriterium, von dem aus man Regeln für den Transformationsprozeß gewinnen kann bzw. die Textstrukturierung einer Literaturverfilmung gedacht werden muß. Als Bezugspunkt für die Einführung dieser Kategorie stellt sie dann wiederum die „Analogiebildung“ als Postulat fest. Diese Analogie, die im Grunde genommen auf den Aspekt des Rezipienten zurückgeht, wird aber nicht durch eine konkrete Beschreibung des Prozesses der Analogiebildung, sondern durch den hermeneutischen Verstehensprozeß beschrieben.

„Der Prozeß der Transformation, der die Erzähltechniken betrifft, geht aus von der Wirkung dieser Erzähltechniken, die sich nicht ‘Stück für Stück’ ermitteln läßt, sondern die sich in einem hermeneutischen Verstehensprozeß bildet.“²³

²⁰ Michael Titzmann, a.a.O., S.264.

²¹ Irmela Schneider, a.a.O., S.123.

²² Irmela Schneider, ebd., S.197.

²³ Irmela Schneider, ebd., S.163.

Als das wichtigste Kriterium für die Relation zwischen den beiden Textsystemen wird also die Analogie konstatiert, die schließlich in den Transformationscodes zu finden ist, die als Regelsystem zur Herstellung der Analogie betrachtet werden. Unter den diversen Transformationscodes wird dann zum Schluß die narrativen Codes als das zentrale Kriterium konstatiert. Daß diese narrativen Codes dann vor allem als Gesetze der Handlungsablaufes und Handlungseinheit betrachtet werden, führt dazu, daß sich die elementaren Sequenzen als Maßstab für die Analogie und Wiedererkennung zwischen den beiden Textsystemen avanciert haben. Aufgrund dieser Auffassung werden dann die Erzähltechnik für die Organisation und Arrangement dieser elementaren Sequenzen und ihre Wirkung in dieser Hinsicht als Kriterium für den Vergleich betrachtet. Dabei sollen sie nicht einzeln, sondern auf der Ebene des hermeneutischen Verstehensprozesses beobachtet und beschrieben werden.

In dieser Untersuchung, die ursprünglich als ihre Habilitationsschrift vorgelegt wurde, wurde sehr umfangreich und konsequent über die theoretischen Aspekte der Literaturverfilmung nachgedacht. Durch sie hat einerseits die Diskussion über die Literaturverfilmung eine theoretische Grundbasis erhalten, auf der eine systematische und wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Phänomen der Literaturverfilmung durchgeführt werden kann. Die Definition der Literaturverfilmung als Transformation unterschiedlicher Textsysteme hat auch die Gleichberechtigung beider Textsysteme auf der theoretischen Ebene gesichert. Außerdem wird durch die Feststellung des Textsystems als ein Bedeutungsgefüge auf der Basis unterschiedlicher Codes einerseits die Vielschichtigkeit und Komplexität der Literaturverfilmung als Transformation zum Ausdruck gebracht. Andererseits wird damit grundsätzlich die Frage der Identität von den beiden Textsystemen ausgeschlossen, die oft in Form der teilweise unsinnigen Diskussion über „Werk-treue“ vorkommt. Darüber hinaus wurden dadurch der Umfang (die narrativen Codes) und die Richtung (Wirkung der Erzähltechnik) des Forschungsbereichs für die nachkommenden Untersuchungen mehr oder weniger festgelegt.

Neben solchen bedeutenden Aspekten ihrer Untersuchung für diesen Forschungsbereich seien auch einige kritische Momente zu erwähnen. Sie führt das Kriterium der Analogie auf den Standpunkt des Rezipienten zurück. Dabei schließt sie ungewöhnlich klar und deutlich solchen Fall von der Analogie aus, in dem die Vorlage als purer Stofflieferant benutzt wird. Hier stellt sich nun die Frage, wie solche Bestimmung über die Vorlage, wenn sie erst durch den Rezipienten gebildet wird, aus seiner Sicht verboten werden kann. Mit anderen Worten läßt sich hier fragen, wie der Rezipient in der Lage sein kann, solche Benutzung der literarischen Vorlage als purer Stofflieferant zu verbieten bzw. eine Verfilmung als solche aus der Bestimmung der Literaturverfilmung auszuschließen. Eine Analogiebeziehung zwischen der Verfilmung und ihrer literarischen Vorlage zu bestimmen hat aus der Sicht des Rezipienten eigentlich nichts damit zu tun, eine Verfilmung als Verarbeitung des literarischen Stoffs zu beurteilen. Hier wird m.E. die zwiespältige Auffassung ihrer Theorievorstellung deutlich. Einerseits geht sie von dem strukturalistischen Ansatz aus, in dem die Objektivität der textuellen Strukturiertheit der Wahrnehmung des Rezipienten Vorrang hat. Gleichzeitig setzt sie die Analogie als das zentrale Kriterium für die Transformation fest, und zwar aus dem Standpunkt des Rezipienten, was sie aber bald zugunsten der Wirkungsebene aufgibt. Darüber hinaus versucht sie nicht, die Einzelheiten des Rezeptionsprozesses, d.h. des Prozesses der Erstellung vom Textsinn konkret zu beschreiben, sondern bezieht sich statt dessen einfach auf den traditionellen Begriff des hermeneutischen Prozesses.

Dies geht teilweise auf die damalige und teilweise auch jetzige Forschungslage zurück, was auch Schneider als Dilemma angesprochen hat:

„Angesichts der Fülle ungelöster Fragen im Blick auf die Probleme der Semiosebildungen allgemein, der erkenntnistheoretischen Implikationen von Textinterpretationen, der empirisch ungesicherten Annahmen zur Rezeption von literarischen und filmischen Erzählungen steht man vor der Wahl, sich entweder - als 'Vorarbeiten' zum Problem der Literaturverfilmung - mit diesen Fragestellungen zu befassen. Das Thema Literaturverfilmung hätte man dann an eine der späteren Generationen verweisen. Oder man versucht, das Thema in den Griff zu bekommen, was immer auch heißt, den eigenen Schatten des Wissenschaftsskeptizismus versuchsweise zu überspringen. Ich baue also auf einigen Axiomen auf und versuche, mit ihnen Wege zu einer in sich stimmigen Theorie der Literaturverfilmung zu entwickeln.“²⁴

Hier kann also festgestellt werden, daß der Widerspruch in ihrer Modellvorstellung auf die allgemeine wissenschaftliche Lage zurückzuführen ist, in der manche grundlegende Basiserkenntnisse (vor allem über den Rezeptionsprozeß) nicht gesichert sind. Der Einsatz der Vorstellung des hermeneutischen Zirkels in die Beschreibung der Transformation in der Literaturverfilmung stellt also eine Notlösung dar, um trotz mancher ungelösten Probleme, besonders mangelnder empirischer Befunde über die Rezeption eine Theorie der Literaturverfilmung überhaupt entwickeln zu können. Die Besonderheit dieser Situation, die dem damaligen Stand der wissenschaftlichen Erkenntnisse über die Rezeption entspricht, beeinträchtigt aber den gesamten Entwicklungsweg der Theorie der Literaturverfilmung nachhaltig, so daß der Aspekt der Rezeption in der methodologischen Diskussion ins Abseits gestellt worden ist. Aus dem daraus resultierenden Widerspruch kann schließlich festgestellt werden, daß ihre Modellvorstellung und die Kriterien weniger als rezeptionsorientiert denn als produktionsorientiert bestimmt ist. Dieses Merkmal der Produktionsorientiertheit stellt die Grundeinstellung dar, die nicht nur Schneiders „Axiomen“, sondern auch den strukturalistisch fundierten Ansätzen im allgemeinen zugrunde liegen, die auf dem sprachlich orientierten Kommunikationsmodell durch Zeichen basiert.

Dieses Defizit bzw. die Voreingenommenheit ihres strukturalistisch fundierten Theorieansatzes übt teilweise auch auf andere Aspekte der theoretischen Auseinandersetzung über die Literaturverfilmung einen negativen Einfluß aus. Bei der Ausführung ihrer Vorstellung gerät sie immer wieder in die alten Dichotomie von Können und Nicht-Können jeweiliger Medien, was auch genau betrachtet nicht stimmt. So stellt sie z.B. fest:

„Der Film hat also durch die Kamerahandlung, wie der literarische Text, die Möglichkeit des Perspektivenwechsels. Aber die Kamerahandlung erlaubt es nicht, zwei Perspektiven gleichzeitig aufscheinen und damit das Geschehen ambivalent werden zu lassen.“²⁵

Ohne auf solche Diskussion detailliert einzugehen sei hier nur auf einige Einwände verwiesen, die keine logische Einheit bilden können und dürfen. Zunächst wurden hier andere Figuren der Kamerahandlung wie Tiefe oder Einstellungsformen (z.B. die sog. Vogelperspektive und Froschperspektive, die je nach der Situation unterschiedlich angedeutet werden können) nicht berücksichtigt, die grundsätzlich solche Funktion ausführen können. Der eigentliche Grund, warum solche Figuren meistens nur als theoretische Möglichkeiten angesehen und nicht berücksichtigt werden, liegt aber m.E. darin, daß der Film auch andere Mittel einzusetzen hat, um gleichzeitig zwei oder mehrere Perspektiven zu simulieren: Farbe, Musik, Off-Stimme usw., um nur einiges zu nennen. Hier gerät Schneider damit in das bekannte Irrtum, den Aspekt der Perspektive im Film nur auf die Kamerahandlung zurückzuführen, die nur eine unter den diversen filmischen Figuren zur Perspektivenbildung und -simulation darstellt. Dieses Defizit verweist eigentlich auf ein gemeinsames Problem von solchen Theorieansätzen, die auf die Tradition der mimeti-

²⁴ Irmela Schneider, ebd., S.197f.

²⁵ Irmela Schneider, ebd., S.190.

schen und diegetischen Theorien zurückgehen, zu denen auch die strukturalistisch fundierte Narrativik gehört. Aus einer anderen Perspektive kann auch die Sprache in dem obigen Sinne genau genommen nicht *gleichzeitig* zwei Perspektiven simulieren. Es setzt immer gewisse serielle, syntaktische bzw. semantische Beziehung voraus. Die Ausführung dieser Einwände soll weniger dazu dienen, die Ansicht von Schneider argumentativ zu widerlegen, sondern eher dazu, um zu zeigen, wie kontraproduktiv solche direkt vergleichende Beobachtung für die Diskussion über Literatur und Film sein kann.

Die Stärke ihrer Untersuchung auf der theoretischen Ebene stellt zugleich ihre Schwäche dar: Im Vergleich zu dem detailliert und ausgeklügelt aufgebauten theoretischen Ansatz sind die konkreten Einzelbetrachtungen und Analysen der von ihr ausgewählten Texte relativ bescheiden. Ihre Analysen und Beispiele konzentrieren sich überwiegend darauf, die Analogiebeziehung zwischen der Verfilmung und Vorlage zu beschreiben und somit ihre theoretischen Ansätze zu untermauern.

Trotzdem gibt Schneiders Verweis auf den Rezipienten in der Diskussion über Literaturverfilmung und auf die Analogiebeziehung als Kriterium für die Literaturverfilmung einen wichtigen Ansatz für Weiterführung der Gedanken. Außerdem wird mit ihrer Theorievorstellung der Weg zur narrativen Struktur als der zentrale Forschungsgegenstand innerhalb der Theorie der Literaturverfilmung geöffnet. Die Konzentration auf die narrative Struktur ist zwar in Anbetracht des gesamten Umfangs der Literaturverfilmung sehr eng gefaßt. Sie kann aber m.E. aus mehreren Gründen als folgerichtig betrachtet werden. Zunächst geht dies auf den theoretischen Ursprung des Strukturalismus und der sich darauf basierenden Narrativik als moderne Erzähltheorie zurück. Dies wird als nächstes dadurch begünstigt, daß es an grundlegenden Kenntnissen über die sog. diachronische Geschichte der Literaturverfilmung mehr oder weniger mangelt und daß die unübersehbaren Unterschiede zwischen den Medien die Aufmerksamkeit besonders auf die Medien selbst geführt haben könnte. Diese Gründe haben m.E. zur überwiegenden Beschäftigung mit der synchronischen Textanalyse, und zwar mit den narrativen Strukturen geführt.

2.1.3. Hagenbüchle: Narrative Strukturen in Literatur und Film

Schneiders Arbeit konzentriert sich überwiegend auf die Aufstellung einer theoretischen Basis für die Literaturverfilmung. Dabei sind die eigentlichen Aspekte der narrativen Codes bzw. Strukturen und deren Beschaffenheit im konkreten Einsatz zu kurz gekommen. Hagenbüchles Untersuchung über die „narrativen Strukturen in Literatur und Film“ ergänzt in diesem Standpunkt diese Defizite.²⁶

Dabei teilt er die strukturalistische Grundvorstellung von Schneider über Literaturverfilmung. Folglich weist sein Grundverständnis über die Literaturverfilmung viel Ähnlichkeiten mit dem von Schneider auf. Er versteht zunächst unter der Literaturverfilmung ein neues Konstrukt, das aus der Umwandlung von einem wortsprachlichen in ein audiovisuelles Medium entsteht. Darüber hinaus stellt die Literaturverfilmung auch für ihn eine Analogiebildung gegenüber der literarischen Vorlage dar. Unter diesen Voraussetzungen stellt er die narrativen Strukturen als das zentrale Kriterium fest, „über welche die unterschiedlichen Darstellungsformen des Films mit den Verfahrensweisen literarischen Gestaltens verglichen werden können.“²⁷ Während Schneider die narrativen Codes als Gesetze des Handlungsablaufes bestimmt hat und nicht näher darauf eingegangen ist, stellen sie bei Hagenbüchles Untersuchung nun ihren Zentralpunkt dar: So stellt er zunächst als Grundkategorien der narrativen Strukturen Raum-Zeitstruktur, Erzähl-

²⁶ Walter Hagenbüchle, *Narrative Strukturen in Literatur und Film*. Bern 1991, S.55.

²⁷ Walter Hagenbüchle, *ebd.*, S.48.

situation und Diskursmuster vor und als Unterkategorien für die komparastische Analyse werden Figurenbeschreibung, Raum-Zeitstruktur, Erzählperspektive und Erzählverhalten vorgeschlagen. Er stellt anschließend fest, daß der intermediale Vergleich anhand der narrativen Kategorien, d.h. der unterschiedlichen Erzählformen, welche die Narrativik für die Literatur etabliert hat, legitim ist, weil „der Film sich in den wesentlichen narrativen Verfahrensweisen analog zur sprachlichen Erzählkunst entwickelt hat.“ Somit unterstreicht er wie Schneider die faktische Entwicklung des Films als ein narratives Medium als Voraussetzung für die Untersuchung der Literaturverfilmung. Dabei stellt er fest, daß es allerdings zu beachten ist,

„daß die von der modernen Erzähltheorie geschaffenen Begriffe auf einem sprachlichen System aufbauen; der Film unterscheidet sich von diesem System, die Verbalsprache bildet hier nur einen Teil der Gesamtaussage des audiovisuellen Mediums. Daher ist es hypothetisch, den literaturtheoretischen Begriffskanon unmodifiziert auf den Film zu übertragen.“²⁸

Dieses Bedenken, das m.E. die wesentliche Problematik der strukturalistisch fundierten Theorieansätze in der Literaturverfilmung getroffen hat, wird aber von ihm nicht weiter verfolgt. Statt dessen hat er sich - m.E. zu sehr einfach - dieses Bedenken aufgegeben, und zwar mit dem Argument: „der terminologische Kanon dieser Disziplin(=Literaturwissenschaft; W.-S. N.) beschreibt ja nicht die Sprache als linguistisches Regelsystem, sondern zeigt Zusammenhänge auf, welche die Sprache als Medium der narrativen Form geschaffen hat.“²⁹ Hier wird also darüber nicht weiter nachgedacht, ob solche durch die Sprache geschaffenen Zusammenhänge doch nicht durch die spezifische Beschaffenheit der Sprache beeinflußt bzw. vorbestimmt sein können.

Solcher Widerspruch kann auch bei seiner Auffassung über die Erzählinstanz festgestellt werden. Ausgehend von der Annahme, die auf Christian Metz zurückzuführen ist, daß der Film grundsätzlich Diskurs darstellt, der sich als reine Geschichte vorgibt, konstatiert er, daß es sich bei der Frage der Erzählinstanz um die Wahl der Darstellungsperspektive handelt, deren Konstituenten im Film von der Struktur der Geschichte unabhängig sind. Demzufolge stellt es eine Frage der Wahl dar, ob ein Erzähler überhaupt in einem narrativen Text als narrative Vermittlerinstanz vorkommt oder nicht. Diese Auffassung stellt einen Fortschritt gegenüber den Auffassungen dar, in denen stets eine anthropologische Erzählinstanz als narrative Quelle vorausgesetzt wird.

Aber bei der weiteren Beschreibung erliegt er auch dieser anthropologischen Vorstellung, so daß er versucht, bestimmte Figuren des filmischen Ausdrucksmittels mit einer lebendigen Größe zu verbinden. Dies ist z.B. der Fall, wenn er die auktoriale Perspektive in der Literatur ohne großes Bedenken mit der Vogelperspektive bzw. der Off-Stimme im Film gleichsetzt. Auch seine darauf folgende Feststellung, daß das filmische Referenzakt, das die Basis für die Narrativität des Films darstellt, durch die Manipulation der Kamera durchgeführt wird, geht auch auf solche anthropologische Auffassung über die Erzählinstanz zurück. Hier wird somit vorschnell auf eine der zahlreichen Figuren des Filmmediums konzentriert. Damit werden andere filmspezifische Möglichkeiten, die im obigen Fall solche referenzielle Funktion durchführen können, außer acht gelassen.

Ein alternativer Ansatzpunkt ist aber m.E. schon von ihm selbst gegeben: Nämlich funktionale Betrachtungsweise aus der Sicht des Rezipienten. Er stellt fest, daß der Rezipient die eigentliche narrative In-

²⁸ Walter Hagenbüchle, ebd., S.74.

²⁹ Ebd..

stanz sei, denn „Voraussetzung für die Lektüre einer filmischen oder literarischen Erzählung ist die Bereitschaft des Rezipienten, zwischen verschiedenen Elementen eine narrative Beziehung herzustellen.“³⁰ Hier wird die Bedeutung des Rezipienten als solche, die narrative Beziehung herstellt, besonders in der Forschung der Literaturverfilmung unterstrichen. Dieser Ansatz wurde aber wie bei Schneider nicht weiter verfolgt, sondern nur als Voraussetzung hingestellt. Statt dessen beschäftigt er sich mit den einzelnen Kategorien der narrativen Strukturen in bezug auf die beiden Medien. Wie bei anderen Untersuchungen werden dabei die angeblich wesentlichen Merkmale jeweiliger Medien in bezug auf die narrativen Paradigmen dargelegt, in der Weise, was der eine besser machen kann als der andere. Diese Unterschiede führen nach ihm schließlich zu den angeblichen Problemen bei der Transformation.³¹ Aus dem Standpunkt der Funktion sind aber m.E. solche Unterschiede nicht von wesentlicher Bedeutung. Sie werden erst dann zu Problemen, wenn man versucht, die Vorlage möglichst unverändert, mit anderen Worten werkgetreu zu transformieren. Es ist deshalb m.E. anzunehmen, daß gerade diese Vorstellung hinter dieser angeblichen Problematik der Transformation versteckt sein kann.

Seine Untersuchung bietet wie oben kurz beobachtet einige Ansätze an, die im Vergleich zu Schneiders Untersuchung als Weiterentwicklung und Vertiefung bezeichnet werden können. Diese neuen Ansätze wurden aber hier nicht weiter verfolgt, sondern schnell aufgegeben. Aus diesem Grund sind in seiner Untersuchung im Vergleich zu Schneiders Untersuchung keine wesentlich neuen Erkenntnisse festzustellen. Der theoretische Rahmen bleibt bei ihm gleich wie bei Schneider. Die positiven Aspekte können eher bei der Beschreibung der Kategorien der narrativen Strukturen gefunden werden. Dabei operiert er allerdings mit solchen Kategorien, die keinem einheitlichen Konzept folgen, sondern von den unterschiedlichen Theorieansätzen unreflektiert übernommen wurden. Dies bewirkt auch auf die konkreten Analysen einzelner Texte, bei denen eine systematische Grundlage für die Beschreibung narrativer Strukturen in Literatur und Film fehlt.

2.1.4. Michaela Mundt: Transformationsanalyse

Diese Defizite wurden m.E. durch die Untersuchung von Michaela Mundt einigermaßen beseitigt.³² Den Ausgangspunkt dieser Untersuchung stellt ihre Feststellung dar, daß es keine befriedigenden systematischen Konzeptionen für ein Untersuchungsmodell zur praktisch-analytischen Auseinandersetzung mit der Literaturverfilmung vorliegen. Es wurde deshalb als das Ziel der Arbeit gesetzt, systematische, konkrete Ansatzmöglichkeiten einer vergleichenden Textanalyse und praxisorientierte Untersuchungssystematik aufzustellen. Als theoretische Grundlage beruft sie sich dabei neben den Grundlagenwerken der Filmanalyse auf die Verfahrensweisen der strukturalistischen Narrativik.

Aus diesem Standpunkt der strukturalistischen Narrativik, deren Merkmale an früherer Stelle angesprochen sind, stellt das Kernstück ihrer Überlegung die schematische Rekonstruktion der Textsysteme auf einer Strukturebene dar, auf der filmische und literarische Texte einander direkt vergleichbar sind.³³

Dafür geht sie zunächst von der Annahme aus, daß der Prozeß der Literaturverfilmung ein Kommunikationsprozeß ist. Als solcher setzt er einerseits die Komponenten voraus, die einen Kommunikationsprozeß

³⁰ Walter Hagenbüchle, ebd., S.56.

³¹ Vgl. Walter Hagenbüchle, ebd., S.101f.

³² Michaela Mundt, Transformationsanalyse. Tübingen 1994.

³³ Michaela Mundt, ebd., S.5f.

im allgemeinen bilden: Sender, Empfänger und Botschaft. Andererseits betrachtet diese Auffassung diesen Prozeß als Codierungsprozeß vom Zeichensystem. Dabei unterscheidet Mundt zwischen zwei Decodierungsniveaus. Als Kriterium dafür wird die Frage benutzt, ob die Zeichenstrukturen medienspezifisch sind oder nicht. Die medienspezifischen Zeichenstrukturen stellen dabei in bezug auf die Literaturverfilmung keine angemessene Vergleichsgrundlage dar, weil deren Code jeweils einen anderen Stellenwert im System hat.³⁴ Als Vergleichsgrundlage kommen nach ihr dann die medienunabhängigen Zeicheninhaltsstrukturen in Frage. Diese Gliederung der Zeichenstrukturen ist m.E. in ihrem theoretischen Wurzel mit der Gliederung der Transformationscodes bei Schneider identisch. Auch als identisch zu bezeichnen ist die Gleichsetzung der medienunabhängigen Zeicheninhaltsstrukturen, die auf den zwei Decodierungsniveaus die Tiefenstruktur darstellen, mit der inhaltlichen Ebene, zu ihr nicht Thema, sondern Ereignisse, Geschichte gehören.

Diese inhaltliche Ebene bezieht sich beim Erzählen einer Geschichte grundsätzlich auf die Prämisse, daß es sich dabei um fiktionale Sachverhalte handelt. Unter dieser Voraussetzung wurde dann das Erzählmodell herangezogen, in dem das fiktive Erzählen mit dem Kommunikationsmodell erklärt wird.³⁵ Anschließend wurden Raum, Figur, Geschehen und Zeit als Basisparadigmen aller Erzähltexte auf der inhaltlichen Ebene vorgestellt. Diese Basisparadigmen werden dann weiter danach untersucht, „welche Komponenten der Textstruktur in Abstraktion von den medienspezifischen Zeichensystemen als direkt vergleichbare Inhaltsstrukturen angesetzt werden können.“³⁶

Damit wird auch hier die narrativen Codes im Sinne von Schneider als direkte Vergleichsgrundlage zwischen Verfilmung und literarischer Vorlage herangezogen. Unter dieser Voraussetzung richtet sich ihre Aufmerksamkeit nun auf die Frage, „wie die für ein singuläres Textsystem spezifischen elementaren und syntaktischen Realisationsformen der allgemein narrativen Basisparadigmen auf dem Wege einer schrittweisen Textsegmentierung als solche rekonstruiert und dann in einem schematischen Protokoll systematisiert werden können.“³⁷

Im Mittelpunkt ihrer Untersuchung steht also eine systematische Rekonstruktion und Protokollierung der narrativen Basisparadigmen. Dadurch kann nach ihr die Transformationsrelation zwischen den beiden Texten gewonnen werden. Diese Transformationsrelation läßt sich dann in drei Relationen auf der konzeptionellen Ebene der Verfilmung differenzieren: Analogiebildung, Interpretation und Eigenständigkeit. Diese Relationen können in zahlreichen Kombinationen manifestiert werden. Unter dieser Voraussetzung die dominante Relation herauszustellen stellt schließlich das Ziel einer Transformationsanalyse dar.³⁸

Um dieses Ziel zu erreichen werden die oben eingeführten Basisparadigmen daraufhin untersucht, wie eine solche konzeptionelle Relation systematisch über die Einzelanalyse der Paradigmen bestimmt werden kann. Dafür werden die Paradigmen „im Hinblick auf ihre medienspezifische Konstituierung, ihre vergleichbaren Strukturkomponenten, die bestehenden strukturellen Transformationsrelationen, die

³⁴ Michaela Mundt, ebd., S.22.

³⁵ Dem hier herangezogenen Erzählmodell sowie den Basisparadigmen der Erzähltexte liegt das Modell von Kahrmann zugrunde. Vgl. dazu Cordula Kahrmann u.a., Erzähltextanalyse. Eine Einführung mit Studien- und Übungstexten. Königstein (Ts.) 1986.

³⁶ Michaela Mundt, a.a.O., S.25.

³⁷ Ebd..

³⁸ Vgl. Michaela Mundt, ebd., S.40.

Funktionalität dieser Strukturen für die Erzählung und deren konzeptionelle Implikationen befragt und dann in Beziehung zu den übrigen Paradigmen der Narration gesehen.“³⁹

Aufgrund des Entwurfs ihres Untersuchungsmodells kann hier festgestellt werden, daß sich die Untersuchung ausdrücklich darauf beschränkt, auf der Grundlage der allgemein narrativen und direkt vergleichbaren Strukturen das Konzept einer textimmanenten Transformationsanalyse zu entwickeln.⁴⁰ Diese Beschränkung auf die textimmanente Transformationsanalyse und auf die Transkription durch Textprotokoll ist nach ihr in dem Aspekt eher vorteilhaft, daß damit die voreiligen Bewertungen der Verfilmung und ihrer Beziehung zur literarischen Vorlage verhindert werden können.

In bezug auf das von ihr formulierte Ziel ist ihre Herangehensweise als sehr konsequent zu bezeichnen. Ihre Beschränkung auf die Basisparadigmen, die gegebenenfalls zu einfach und banal erscheinen kann, wird durch ihre präzise Beschreibung der Einzelparadigmen weitgehend kompensiert. Gleichzeitig aber wurden einige m.E. wesentliche Aspekte dadurch zum Opfer gefallen. Zunächst wurde durch die Beschränkung auf die Basisparadigmen ein wichtiger Aspekt verloren gegangen, und zwar die Narrativität jeweiligen Textes. Bei der Modellierung setzt sie so z.B. die Präsenz einer Erzählinstanz als logische Folge, als Grundoperationen der Textkonstituierung voraus und behandelt sie nicht. Zusammen mit den Basisparadigmen, die ausschließlich mit der Inhaltsebene in Verbindung gesetzt sind, stellt diese Auffassung damit die Narrativität komplett ins Abseits der Diskussion, die eigentlich den zentralen Aspekt der Narrativik darstellt, die hier zur Rate gezogen wurde. Als nächstes wurde wie bei den anderen auch hier mit der Frage nicht gründlich auseinandergesetzt, ob die Ergebnisse der literaturwissenschaftlichen Narrativik nicht „literarisch“ vorbestimmt sein können. Hier wird also auch ohne große Überlegung stillschweigend angenommen, daß die Ergebnisse der literaturwissenschaftlichen Narrativik auf den Film und damit auf Literaturverfilmung zu übertragen sind.

2.1.5. Michael Schaudig: Literatur im Medienwandel

Diese Untersuchung weicht von den anderen oben erwähnten in einigen Aspekten ab. Zunächst liegt der Unterschied darin, daß hier nicht nur das Phänomen der Literaturverfilmung, also Transformation von Literatur zu Film untersucht wird, sondern auch Transformation der Literatur zu den anderen Medien. Dabei sind alle anderen Medien grundsätzlich als gleichberechtigt betrachtet und kommen als Forschungsgegenstand in Frage. Somit kann man hier weniger von der Theorie der Literaturverfilmung sprechen, als von einer Medienkomparatistik, die nun im Umfeld der Diskussion über das Verhältnis zwischen Literatur und Film versucht, sich von dem bisherigen Hauptuntersuchungsfeld der Literaturverfilmung zu befreien, indem nicht mehr bestimmte Medien, sondern alle Medienarten als potentielle Forschungsgegenstände betrachtet werden. Aus diesem Standpunkt unterscheidet sich diese Untersuchung von den anderen, die sich ausschließlich mit der Relation von Film und Literatur beschäftigen haben. Hier wird die Literaturverfilmung aus einem übergeordneten Standpunkt des allgemein praktizierten Medienwechsels als ein Teil dieser Praxis betrachtet.

Ein weiterer Unterschied liegt darin, daß der theoretische Ansatz dieser Untersuchung nicht allein auf den oben erwähnten strukturalistischen Ansätzen beruht. Sie beziehen sich lediglich auf die mikrostrukturelle Ebene. Als eine Rahmentheorie werden hier die Ansätze aus der Kybernetik und Informatik herangezo-

³⁹ Ebd..

⁴⁰ Vgl. Michaela Mundt, ebd., S.211.

gen, in denen der menschliche Wahrnehmungsprozeß vor allem als Informationsverarbeitung betrachtet wird.

Trotz dieser Unterschiede, die letztendlich diese Untersuchung zu einem anderen Bereich hätten einordnen lassen, sei hier auf die Einzelheiten dieser Arbeit eingegangen, weil gerade dieser zweite theoretische Ansatz in bezug auf das Anliegen dieser Arbeit von großer Bedeutung ist.

Das Augenmerk dieser Untersuchung richtet sich nach Schaudig darauf, sich an dem philologischen Ansatz der textsemantischen Analyse eines Adaptionmodells zu orientieren, in deren Mittelpunkt der Medienwechsel steht.⁴¹ Dafür behandelt er den Medienwechsel von Gerhart Hauptmanns Theaterstück „Die Ratten“ in zahlreiche Medienformen und Textsorten. Damit zielt er nicht darauf ab, eine allgemeine Theorie für den Medienwechsel aufzustellen, sondern darauf, ein konkretes Exempel für die medienkomparatistische Analyse zu statuieren, in der die isolierte Textualität eines Sprachmediums zugunsten einer generellen Intertextualität aufgegeben wird.

Dabei bezieht er sich nicht auf die Ansätze der Transformation narrativer Strukturen bzw. Codes, die im Bereich der Theorie der Literaturverfilmung als theoretische Grundbasis angenommen wurden, sondern er nimmt die Mustererkennung aus der Kybernetik und Informatik als seinen theoretischen Rahmen, wobei der menschliche Wahrnehmungsprozeß vor allem als ständig vergleichende Informationsverarbeitung betrachtet wird, in der die wahrgenommenen Objekte und Ereignisse mit Hilfe von Abstraktionsverfahren und Invariantenbildung erkannt und sinnvoll erfaßt werden. Dieser Wahrnehmungsprozeß als Mustererkennungsprozeß vollzieht sich durch diverse Operationen. Zunächst werden die wahrgenommenen komplexen Strukturen in konstitutive Substrukturen bzw. -elemente segmentiert. Als nächstes werden die so erfaßten Daten hierarchisiert, ihre Merkmale selektiert und aufgrund dieser Operation die Strukturen verglichen. Als letztes werden dann aufgrund deren Resultate die Muster klassifiziert. Somit wird die medienkomparatistische Analyse eines Medienwechsels mit dem Mustererkennungsprozeß der menschlichen Wahrnehmung beschrieben.

Unter dieser Voraussetzung hat Schaudig als Ausgangspunkt einer medienkomparatistischen Analyse ein allgemeines dramentheoretisches Funktionsmodell genommen, das das komplexe System des Dramas durch sechs zentrale Strukturmuster repräsentiert. Sie sind Strukturmuster der formalen Organisation, Figureninventar, Raumkonzeption, Zeitkonzeption, Verbalisation und Handlungskonzeption und fungieren beim Medienwechsel als interdependent-intervenierende Variablen. Schaudig stellt dann fest, daß der Transformationsprozeß eines Medienwechsels als ein interpretatives Selektionsverfahren im Bereich dieser textkonstitutiven Strukturmuster erfaßt werden könne. Damit versucht er, die historischen Hintergründe sowie die Strukturmuster jeweiliger Adaption eines literarischen Textes zu beschreiben, wobei die Segmentierung und Protokollierung von Strukturmustern als die Hauptaufgabe der Untersuchung konstatiert werden können.

Der wichtigste Aspekt dieser Untersuchung in bezug auf diese Arbeit liegt darin, daß hier zum ersten Mal der Wahrnehmungsprozeß als die zentrale theoretische Basis herangezogen wurde. Dabei wurde er nicht etwa mit Hilfe von dem hermeneutischen Zirkel des Verstehens beschrieben, sondern anhand des kybernetischen Mustererkennungsprozesses. Dieser neue Ansatz wurde aber von ihm nicht konsequent angewendet, sondern nur als ein theoretischer Rahmen für die Absicherung der komparatistischen Analyse

⁴¹ Vgl. Michael Schaudig, *Literatur im Medienwechsel*. München 1992, S.147f..

des Medienwechsels benutzt, der nur die theoretische Grundlage für die Möglichkeit medienkomparatistischer Analyse beschreibt. Die Kriterien für die eigentliche Analyse wurden weiterhin aus dem traditionellen Kommunikationsmodell von Dramentexten ohne überzeugende Begründung übernommen. Dies führt zu den folgenden Defiziten dieser Modellvorstellung: Erstens wurde durch den Einbezug des herkömmlichen Kommunikationsmodells, das auf das Sender-Nachrichten-Empfänger-Modell zurückgeht, die Sprachorientiertheit der strukturalistischen Ansätze im allgemeinen nicht überwunden. Zweitens wurde durch den Einbezug des Dramentextmodells der Aspekt der Narrativität nicht genügend berücksichtigt, der nicht nur bei der Literaturverfilmung, sondern auch bei dem Medienwechsel im allgemeinen eine nicht minder wichtige Rolle spielt.

2.1.6. Resümee

Zunächst kann man nicht umhergehen, die Verdienste der strukturalistisch angelegten Ansätze in der Diskussion über die Literaturverfilmung zu erwähnen. Erst durch diese Ansätze konnte sich auf der methodologischen Ebene die Literaturverfilmung als selbständiger Forschungsbereich zwischen Literatur- und Filmwissenschaft etablieren, die wissenschaftlich und sachlich betrieben werden kann, ohne sich mit der Diskussion über ihre Berechtigung oder Eigenständigkeit zu beschäftigen. Dies führt darüber hinaus dazu, daß die traditionellen Vorstellungen über Literatur bzw. Film, die wegen diverser methodologischer und historischer Gründe nicht gerade als neutral bezeichnet werden können, zur potentiellen Gleichheit aller Medien mit jeweiligen Spezifikationen revidiert werden konnten.

Gleichzeitig haben diese Ansätze den Schwerpunkt der Literaturverfilmung auf der theoretischen Ebene einengend bestimmt: In den Mittelpunkt der Theorie der Literaturverfilmung wurden einerseits die Transformation der narrativen Strukturen und deren Vergleich gestellt. Andererseits wurde auf die systematische Auffassung jeglicher Merkmale bei der Transformation durch akribische Protokollierung zu viel Wert gelegt.

Dabei ist m.E. der Aspekt nicht genügend nachgedacht, ob auch diese Ansätze nicht von einem bestimmten Medium von den in Frage kommenden vornherein einseitig vorbestimmt sein könnten. Die strukturalistisch fundierten Ansätze für die Literaturverfilmung und die darauf basierende Narrativik wurden wie oben dargestellt aufgrund ihrer sprachwissenschaftlichen und kommunikationstheoretischen Herkunft von dem Sprachmedium voreingenommen, so daß die Spezifität des Filmmediums nicht optimal in Rücksicht genommen werden konnte. Damit wurde gleichzeitig eine Möglichkeit geboten, im schlimmsten Fall die Unzulänglichkeit der Verfilmung literarischer Texte theoretisch zu begründen und zu untermauern. Diese Sprachorientiertheit hat auch zu der Tendenz beigetragen, in den Untersuchungen stets aus dem produktionsästhetischen Standpunkt an die Sache heranzugehen und dabei dem Aspekt der Rezeption keine besondere Bedeutung zu schenken.

Diese Sprach- und Produktionsorientiertheit ist einerseits verständlich in dem Sinne, daß das Phänomen der Literaturverfilmung immer eine Handlung der Transformation impliziert, die von einem Subjekt veranlaßt wird, die somit als Sprech- und Produktionshandlung angesehen werden kann. Andererseits ist aber diese einseitige Haltung gerade in dem Bereich unverständlich, in dem das Interesse vor allem darauf gerichtet ist, optimale Instrumentarien für den Vergleich unterschiedlicher Medien herauszufinden.

Es ist m.E. an der Zeit, eine kritische Bilanz darüber zu ziehen, welche Vorteile und Nachteile solche Ansätze für die Forschung von Literaturverfilmung gebracht haben und weiter bringen könnten. Die

Narrativik, die sich als Grundbasis der Theorie der Literaturverfilmung etabliert hat, schreibt in ihrem weitesten Sinne den medialen Unterschieden keine wesentliche Bedeutung zu. So behauptet sie sich, eine allgemeine Theorie über „narrative“ Texte zu sein. Sie betont zugleich die Selbständigkeit eines narrativen Textes als eine mehr oder weniger abgeschlossene Größe. Unter diesem Standpunkt kann in bezug auf Literaturverfilmung vorausgesetzt werden, daß sowohl die Vorlage, als auch der Film ein eigenständiger „narrativer“ Text sind, eigenständiger, nicht in dem Sinne, daß sie an und für sich existieren, so daß jegliche Verbindung zwischen den beiden unnötig und überflüssig sei, sondern in dem Sinne, daß ihre Merkmale und Beschaffenheit als eine abgeschlossene Größe in den Vordergrund der Diskussion gestellt werden sollten.

Ein Ansatz, der diese Voraussetzungen erfüllen könnte, soll dann in der Lage sein, die medialen Unterschiede nicht nur auf der theoretischen, sondern auch auf der praktischen Ebene umzuschließen und die Eigenständigkeit jeweiligen Textes zu berücksichtigen. Diese Voraussetzungen haben zwar die strukturalistischen Ansätze weitgehend erfüllt, und zwar besonders auf der theoretischen Ebene. Aber auf der praktischen Ebene hat ihre Transmedialität wegen ihrer Voreingenommenheit durch das Medium der Sprache nicht zu optimalen Ergebnissen geführt. Einen alternativen Ansatz, der diese Voraussetzungen auf den beiden Ebenen erfüllen kann, bietet m.E. die kognitionswissenschaftliche Auffassung über die menschliche Wahrnehmung, in der sie als eine aktive Handlung des Menschen betrachtet wird. Dieser theoretische Ansatz, der zur Zeit von den diversen Disziplinen als Grundbasis für ihre Modellvorstellung angenommen wird, kann m.E. auch auf das Gebiet der Theorie der Literaturverfilmung erfolgreich übertragen werden, was im folgenden Abschnitt näher beschrieben und ergründet werden soll. So können nicht nur die medialen Unterschiede, sondern auch die Produktions- und Sprachorientiertheit der bisherigen Ansätze überwunden werden.

Da es bis zu diesem Zeitpunkt kein Versuch zu finden ist, diesen kognitivistischen Ansatz auf die Theorie der Literaturverfilmung zu übertragen, wird in dieser Arbeit auf den Versuch von David Bordwell bezogen, ein kognitionstheoretisch fundiertes Narrationsmodell für den narrativen Film aufzustellen. Obwohl er sich darin ausschließlich mit den Fragen über den Narrationsprozeß im fiktiven Film beschäftigt, kann sein Modell m.E. als ein Ansatzpunkt für meine Arbeit benutzt werden. Der erste Grund liegt darin, daß sein Narrationsmodell statt eines Kommunikationsmodells, das die Größe des Senders und Empfängers stets impliziert, auf einem Narrationsmodell beruht, das die Narration vor allem als ein Prozeß beschreibt, in dem der Rezipient durch seine Wahrnehmungsaktivität die erzählte Geschichte rekonstruiert. Aus diesem Standpunkt können die beiden in Frage kommenden Texte in der Literaturverfilmung als ein gleicher Prozeß betrachtet und beschrieben werden, der durch die Wahrnehmungsaktivität des Rezipienten konstruiert wird. Der zweite Grund liegt dann darin, daß diese Vorstellung der Wahrnehmungsaktivität in seinem Modell sehr konsequent, d.h. von der Konzipierung des Modellentwurfs bis zur Aufstellung der Analyse Kriterien angewendet worden ist. So bekommt dieses Modell eine globale Homogenität, die die Möglichkeiten der Selbstwidersprüche minimalisieren kann.

2.2. Narration als Wahrnehmungsprozeß

2.2.1. Wahrnehmung als schemageleitete Informationsverarbeitung

In der sog. „Kognitionswissenschaft“, die sehr unterschiedliche wissenschaftliche Disziplinen von Biologie bis zu Philosophie einschließt, wird im allgemeinen als ein Grundsatz angenommen, daß die Kognition

des Menschen keine passive Reaktion auf die Reize aus der Umwelt, was in dem sog. „Behaviourismus“ vertreten wurde, sondern eine aktive Handlung darstellt, wobei die Umwelt, die sogenannte ontische Wirklichkeit, erst durch den Wahrnehmenden konstruiert wird. Diese skeptische Vorstellung über das Verhältnis zwischen menschlicher Kognition und ontischer Wirklichkeit ist keine neue Erfindung des postmodernen Zeitalters, sondern hat eine lange Tradition, die bis auf die Antike zurückgeht, was in der Philosophie unter dem Begriff „Solipsismus“ zusammengefaßt wird.⁴² Dies tritt somit solchen Vorstellungen entgegen, „daß der vernunftbegabte, erkenntnisfähige Organismus in eine bereits strukturierte Welt geboren wird und daß es darum zur Aufgabe des denkenden Menschen gehört, Struktur und Gesetze jener von ihm prinzipiell unabhängigen Welt zu „erkennen“.“⁴³ Solche Vorstellungen implizieren, daß ein wahres Weltbild von vornherein existiert und daß die Menschen durch unermüdliches Suchen und Denken an das gelangen können, auch wenn die menschlichen Sinnesorgane und Vernunft nicht allzu zuverlässig sein mögen. Somit stellt dieser Ansatz, der gegenüber dem menschlichen Verstand und der sich darauf stützenden objektiven Wirklichkeit skeptisch ist, diese Ontologiesierung der Wirklichkeit grundsätzlich in Frage. Diese Ansicht, die lange Zeit in der traditionellen Erkenntnistheorie auf der metaphysischen Ebene ohne konkrete Beweise vertreten wurde, wurde in der Kognitionswissenschaft durch die erst in jüngster Zeit experimentell bewiesene Beobachtung unterstützt: Die menschlichen Sinnesorgane können im Grunde keine Dinge an sich, sondern nur die Unterschiede wahrnehmen, die sie in bezug auf die anderen aufweisen. Diese Unterschiede bzw. Veränderung der Reize wird dann erst durch „eine Korrelation von Bewegung“ mit ihr zu einer kohärenten und stabilen Vorstellung konstruiert.⁴⁴ Dieses Merkmal der menschlichen Wahrnehmung bestimmt somit die „Subjektabhängigkeit der Wirklichkeitsmodelle“⁴⁵, was wie oben erwähnt seit langer Zeit einen Pol in der traditionellen Erkenntnistheorie dargestellt hat.

Aus der kognitivistischen Sicht stellt also die Wahrnehmung im allgemeinen immer eine subjektive, vor allem aber aktive Handlung dar. Dies berührt somit den Bereich der psychologischen Wahrnehmungstheorie, in der der Mensch vor allem als ein „psychologisches System“ verstanden wird und die menschliche Wahrnehmungstätigkeit als „kognitive Invariantenbildung“ betrachtet wird. In diesem Bereich wird im allgemeinen angenommen, daß alle menschlichen Wahrnehmungen eine aktive Handlung darstellen, die nicht bloß auf Reize automatisch reagieren, sondern bestimmten Regeln folgend sie selektieren und organisieren. Im folgenden wird aus diesem Standpunkt die menschliche Wahrnehmungsaktivität kurz referiert.

Die Wahrnehmung des Menschen ist auf der biologischen Ebene im Vergleich zu den anderen Lebensformen auf der Erde in mehrfacher Hinsicht begrenzt. Der Mensch kann zunächst nicht alle Informationen von außen wahrnehmen. Die menschliche Wahrnehmungsfähigkeit ist einerseits auf bestimmte Arten beschränkt.⁴⁶ So kann man nicht etwa magnetische Impulse wahrnehmen. Andererseits ist die menschl-

⁴² Zur geschichtlicher Darstellung über diese Tradition vgl. Ernst von Glassersfeld, Konstruktion der Wirklichkeit und des Begriffs der Objektivität, in: Carl Friedrich von Siemens Stiftung (Hg.), Einführung in den Konstruktivismus. München 1985, 1-26.

⁴³ Ernst von Glassersfeld, ebd., S.4.

⁴⁴ Diese Eigenschaft der menschlichen Wahrnehmung wurde z.B. von Heinz von Foerster durch die moderne verbesserte Meßtechnik experimentell veranschaulicht. Vgl. dazu Heinz von Foerster, Entdecken oder Erfinden, in: Carl Friedrich von Siemens Stiftung (Hg.), a.a.O., S.39ff.

⁴⁵ Siegfried J. Schmidt, Vom Text zum Literatursystem, in: Carl Friedrich von Siemens Stiftung (Hg.), ebd., S.121.

⁴⁶ In der Wahrnehmungspsychologie unterscheidet man zwischen visueller, auditorischer, taktiler, olfaktorischer,

che Wahrnehmung auf bestimmte Bereiche begrenzt: Man kann z.B. den ultravioletten Bereich des Lichts nicht wahrnehmen. Als nächstes kann der Mensch auch nicht alle wahrgenommenen Informationen verarbeiten. Dafür sind die Informationsmenge in einer bestimmten Phase häufig zu groß und gehen deshalb verloren.⁴⁷

Da die Wahrnehmung der Umwelt eine für den Menschen (über)lebenswichtige Aktivität bedeutet, hat er aus dieser biologischen Beschränkung und angesichts daraus resultierender unvollständiger Informationsbestände einige Fähigkeiten bzw. Strategien entwickelt, sich mit solchen Mißständen zurecht zu kommen: Um die ständigen Verluste der Informationen kontrollierbar zu machen, versucht er zunächst, den Informationsfluß in Teile zu zerlegen, d.h. zu segmentieren. Daraus wurde zunächst das Teil-Ganzheit-Schema entwickelt und aufgrund dieses Schemas werden die Informationen weiter in kleinere Einheiten aufgeteilt. Dann werden von den aufgeteilten Einheiten solche ausgelassen, die für ihn nicht wichtig erscheinen.

Diese Operationen von Aufteilen, Selektieren und Auslassen der in Frage kommenden Informationen stellen somit die grundlegenden Operationen menschlicher Wahrnehmung dar. Im Laufe der Zeit wurden neben ihnen andere weitere Operationen entwickelt, um die Informationsverarbeitung noch effizienter zu gestalten. Dazu gehören solche Operationen wie Hinzufügen, Ersetzen, Permutation und Kombination von Einheiten.

- Hinzufügen: Beim Wahrnehmungsprozeß können solche Teile hinzugefügt werden, die nicht direkt aus der Wahrnehmungsquelle stammen, sondern raumzeitlich zu anderen Quellen gehören.
- Ersetzen: Einige Teile können auch je nach der Situation mit den anderen passenden bzw. unpassenden ersetzt werden.
- Permutation: Die Positionen bzw. Reihenfolge der Teile können ausgetauscht oder umgestellt werden.
- Kombination: Mehrere Teile können miteinander kombiniert werden und eine noch größere Einheit bilden.

In der Kognitionswissenschaft wird darüber hinaus angenommen, daß diese Operationen des Menschen nicht erst an dem Moment der Informationsaufnahme durchgeführt, sondern schon vor bzw. während der Aufnahme voreingestellt und gesteuert werden. Diese Voreinstellung und Steuerung werden durch bestimmte Größen veranlaßt, die er schon vor der Aufnahme der neuen Informationen durch frühere Wahrnehmungsaktivität angeeignet hat. Dadurch ist der Mensch im Endeffekt in der Lage, die ständige Informationsströmung aus seiner Umwelt zu kontrollieren und zu verarbeiten, die oft lückenhaft und unorganisiert ist.

gustatorischer und kinästhetischer Wahrnehmung. Vgl. Philip Banyard u.a., Einführung in die Kognitionspsychologie. München 1995, S.15.

⁴⁷ George Miller z.B. stellt fest, daß die menschliche Wahrnehmungskapazität auf etwa 7 Quellen begrenzt ist. Das heißt, man kann höchstens 7 Informationsquellen gleichzeitig wahrnehmen und verarbeiten. Die übrigen gehen dabei verloren. Vgl. dazu George Miller, The magical Number Seven, Plus or Minus Two. Some Limits on Our Capacity for Processing Information, in: Psychological Review 63, 1956, S.81-97 und Peter Wuss, Filmanalyse und Psychologie. Berlin 1993. S.46ff.

Solche Größe, welche die Wahrnehmung vorher einstellt und steuert, wird im allgemeinen als Schema bezeichnet.⁴⁸ So wird die menschliche Wahrnehmung als schemagesteuerte Informationsverarbeitung definiert. Zunächst handelt es sich bei dem Schema um „Wissensblöcke“, die auf die früheren Erfahrungen zurückgehen, d.h. durch Induktion entstanden sind. Dabei sind sie keine Kopie von den Erfahrungen, sondern eine abstrakte Größe.

„Das Schema, das als Resultat früherer Erfahrung mit einem bestimmten Ereignis entsteht, ist keine Durchschlagkopie dieses Ereignisses; Schemata sind abstrakte Repräsentationen von Regularitäten der Umgebung. Schemata können von ganz konkret bis ganz abstrakt variieren; sie sind sowohl für Wahrnehmungselemente eines Ereignisses als auch für die abstrakte Repräsentation seiner ‚Bedeutung‘ oder seines Wesens möglich. Wir verstehen Ereignisse durch Schemata, die sie aktivieren.“⁴⁹

In diesem Sinne wird es als „semantisches Gedächtnis“ bezeichnet und damit von dem episodischen Gedächtnis unterschieden, das sich auf die persönlichen Erfahrungsepisoden bezieht, in denen es angeeignet worden ist.

Als nächstes werden sie in bezug auf die anzuwendende Information als Variablen oder Leerstellen aufgefaßt. Diese Variablen bzw. Leerstellen werden je nach der Situation ihrer Anwendung entweder mit den entsprechenden Werten oder mit einem voreingestellten Wert gesetzt. Als solche ist Schema nicht eindeutig zu identifizieren. Es ist stets mit dem jeweiligen Wahrnehmungsprozeß gebunden.

In der Schematheorie wird vorausgesetzt bzw. angenommen, daß der Mensch schon bei der Geburt über bestimmte Schemas verfügt, aufgrund derer weitere Schemas im Laufe der Zeit gebildet werden. Durch das Zusammenwirken mehrerer Schemas können neue Schemas entstehen bzw. vorhandene geändert werden.

Die menschliche Wahrnehmung als aktive schemagesteuerte Informationsverarbeitung bildet somit einen dynamischen Prozeß, in dem bewußt oder unbewußt diverse Operationen durchgeführt werden. Um Wiederholungen zu vermeiden wird auf die weiteren Einzelheiten des menschlichen Wahrnehmungsprozesses im folgenden Abschnitt über die Aktivitäten des Rezipienten beschränkt näher eingegangen.

2.2.2. Narration und Wahrnehmung

In letzter Zeit wurden innerhalb der Narrativik sowie der mit ihr angewandten Forschungsbereiche einige Versuche unternommen, die Narration aus dem Standpunkt der Aktivität des Rezipienten zu beschreiben. Im Vergleich zu den vorherigen ähnlichen Versuchen liegt der entscheidende Unterschied solcher Versuche darin, daß hier die Aktivität des Rezipienten nicht aufgrund des metaphysischen Modells vom hermeneutischen Zirkel, sondern aufgrund der biologisch bedingten Wahrnehmungsaktivität des Menschen begründet wird, die vor allem in der Kognitionswissenschaft im weiteren Sinne erforscht und beschrieben worden ist. Im Bereich der Literatur- und Sprachwissenschaft zählen etwa Textverstehens- und Textverarbeitungstheorie zu solchen Bereichen und im Zusammenhang mit dem Film sind unter dem Bereich „Film und Psychologie“ solche Versuche zu beobachten. Dabei konzentrieren sie sich bis zu jetzigem

⁴⁸ Neben diesem Begriff „Schema“ werden auch andere Begriffe wie „Chunk“, „Frame“ oder „Script“ mit anderen Schwerpunkten benutzt. In dieser Arbeit wird aber auf den Schema-Begriff konzentriert. Für die Einzelheiten von den diversen Begriffen vgl. Peter Wuss, ebd., S.46ff.

⁴⁹ Vgl. George Mandler, Aufbau und Grenzen des Bewußtseins, in, Viktor Sarris u. Allen Parducci (Hg.), Die Zukunft der experimentellen Psychologie. Berlin 1986, S.115-130, S.117. Hier zitiert nach Peter Wuss, a.a.O., S.51.

Zeitpunkt überwiegend auf die Einzelaspekte der Narrativik, so daß sie hier nur als Grundlagenforschung betrachtet werden können. Ein Narrationsmodell, das aus dem kognitivistischen Standpunkt alle wichtigen Aspekte einschließt, wie bei der traditionellen Narrativik, bleibt also bis jetzt aus. Unter diesen Umständen stellt der Versuch von David Bordwell, der ein mehr oder weniger vollständiges Narrationsmodell für den fiktiven Film aufgestellt hat, eine Ausnahme dar, wenn auch nur im bedingten Sinne.

Nach Bordwell liegt das entscheidende Motiv bzw. die Notwendigkeit solches neuen Ansatzes in der Forschung von Narrativik in dem Sachverhalt, daß die bisherigen Forschungen fast ohne Ausnahme die Aktivität des Rezipienten ausschließlich als linguistische Handlung betrachtet haben, nicht als kognitive, perzeptive Handlung.

Aus diesem Standpunkt zieht David Bordwell zunächst eine kritische Bilanz über die bisherigen Filmtheorien:

„too many theories rely on weak analogies with pictorial or verbal representation, emphasize certain film techniques, concentrate on isolated narrational devices at the expense of the whole film, and impute a fundamental passivity to the spectator.“⁵⁰

Diese Defizite, die hier im Zusammenhang mit den Filmtheorien angesprochen wurden, können m.E. auch für die allgemeine Theorie der Narrativik gelten, weil sie sich zum großen Teil auf den gleichen theoretischen Ansätzen beruhen. Die Gründe für solche Defizite sieht er vor allem in den Grundannahmen der traditionellen Theorien der Narration, die sich nach ihm in zwei Hauptströmungen, in mimetische und diegetische Theorie unterscheiden lassen. Diese Unterscheidung geht nach ihm bis auf die „Poetik“ von Aristoteles zurück, bei der es sich um die Methode bzw. Technik für die Abbildung menschlicher Handlung in der sprachlichen Kunst handelt. Dabei kann der Autor einerseits selbst bzw. durch andere Person darüber erzählen. Andererseits kann er das so zeigen, als ob alle Personen, die in dem zu Erzählenden vorkommen, vor uns stehen und handeln würden.

In der Ästhetik haben sich die beiden Grundannahmen zur traditionellen Dichotomie von „telling“ und „showing“ herausgebildet und stellen zugleich die Zentralbegriffe der Narration dar. Aus diesem Standpunkt kann die Narration einerseits als eine Art „sprachlicher Akt(verbal activity)“ betrachtet werden, der aus „telling“ besteht. Diese Theorie bezeichnet Bordwell als diegetische Theorie. Andererseits kann die Narration als eine Präsentation von Spektakeln betrachtet werden, die aus „showing“ besteht, was als mimetische Theorie zu bezeichnen sei. Diese beiden Ansätze haben die beiden Grundsätze in der Erzähltheorie gebildet und unterschiedliche Traditionen entwickelt.

Nach Bordwell wird die mimetische Theorie, die auf dem Modell des Zeigens und Beobachtens basiert, zunächst auf das Theater angewendet und dort als Theorie der Perspektive weiter entwickelt. Er führt dann in die Theorie der Perspektive ein, die ihrerseits diverse Ansätze entwickelt hat, und stellt dabei fest, daß die Perspektiventheorie in der Kunst nicht der wissenschaftlichen optisch-physikalischen Wahrscheinlichkeit unterliegt, sondern sie bildet eher ein mentales System, das sich der Notwendigkeit der Narration angepaßt hat. Diese Perspektiventheorie wurde nach ihm im 16. und 17. Jh. auf die Literatur übertragen, so daß die Literatur seitdem als eine bildende Kunst oder als eine Art Theateraufführung betrachtet wurde. Nach der Geburt des Films ist nun der Film an die Stelle des Theaters angetreten, so daß der Autor eines Romans jetzt nicht als Maler, sondern als Filmregisseur betrachtet wurde. Diese

⁵⁰ David Bordwell, a.a.O., S.xiii.

Vorstellung wurde dann umgekehrt auf den Film übertragen. Dies bedeutet, daß der Film aus der Sicht der mimetischen Theorie vor allem als eine perspektivische Kunst betrachtet wird. Diese perspektivische Tradition hat nach Bordwell bis vor 1960 die Szene der Filmtheorie beherrscht.

Aus dem perspektiventheoretisch fundierten filmtheoretischen Ansatz wird ein narrativer Film als eine aufgenommene Theateraufführung angesehen, bei der bestimmte Details durch den Wechsel der Kamerapositionen betont werden. Darüber hinaus wird aus dieser Theorie die Vorstellung von dem „unsichtbaren Beobachter (invisible observer)“ geboren. Nach dieser Vorstellung repräsentiert ein narrativer Film die Geschichte bzw. Handlung aus der Perspektive eines virtuellen Beobachters. So wurde die Kamera mit dem Auge dieses Beobachters und der Einstellungswechsel mit der Verschiebung seiner Aufmerksamkeit verglichen. Dieses Modell bildete schließlich die theoretische Grundlage für das sogenannte „mainstream narrative filmmaking“ und legte die Gedanken nahe, den virtuellen Beobachter mit dem Erzähler oder mit dem Regisseur gleichzusetzen. Bordwell nimmt kritische Haltung gegenüber dieser Vorstellung und stellt fest, daß der unsichtbare Beobachter nicht die Basis, sondern nur eine Figur des filmischen Stils darstellt, die ausschließlich für die Zwecke der Narration geschaffen ist.⁵¹ Durch diese besondere Hervorhebung des unsichtbaren Beobachters wird nach ihm in der mimetischen Filmtheorie nicht der gesamte Prozeß der Filmnarration, sondern ein Teilaspekt in den Mittelpunkt gestellt.

Bei der diegetischen Theorie liegt nach Bordwells Auffassung die Vorstellung von Platon zugrunde, daß die Narration grundsätzlich sprachliche Handlung darstelle. Als Art und Weise dieser sprachlichen Handlung wird dann die Narration in Diegesis und Mimesis unterschieden. Bei Diegesis handelt es sich um eine einfache narrative Situation, bei der nur der Autor selber der Erzähler ist. Bei Mimesis handelt es sich dagegen um eine imitative Narration, bei der der Autor durch andere Personen spricht. Diese Grundvorstellung wurde später von dem russischen Formalismus weiter entwickelt, in dem die Literatur vor allem als sprachliches Ereignis betrachtet wurde. So wird ein Roman nicht als Präsentation von Spektakeln, sondern als Montage von verschiedenen Stimmen verstanden. Der Höhepunkt dieser Vorstellung wurde dann durch den Strukturalismus erreicht, bei dem alle nichtsprachlichen Kulturphänomene mit dem Modell der Sprache untersucht und schließlich als ein ihr Ähnliches betrachtet werden. Die Sprache wurde somit als das Basissystem aller kulturellen Systeme konstatiert.

Unter den wichtigen Begriffen des Strukturalismus, der sich in erster Linie linguistisch orientiert hat, spielt das Begriffspaar von „histoire“ und „discours“ in bezug auf die Narrativik eine wichtige Rolle, dessen Unterscheidung auf der Differenzierung der Sprache in Objekt- und Metasprache zurückgeht. Auf die Einzelheiten von dieser Dichotomie werde im folgenden Abschnitt über das Narrationsmodell von David Bordwell näher eingegangen. Christian Metz, der auch in dieser strukturalistischen Tradition stand, hat diese Begriffe auf den Film angewendet. Nach ihm ist der Film in seinem Wesen „discours“. Aber ein normaler narrativer Film versteckt dieses Merkmal und läßt sich als „histoire“ auftreten. Dabei stellt die Kamera den Träger des Diskurses dar, der die Geschichte vorantreibt und sie uns vermittelt. Der Zuschauer identifiziert sich seinerseits mit diesem omnipotenten Träger und bekommt im Idealfall sogar den Eindruck, als er selber der Träger des Diskurses wäre.

⁵¹ David Bordwell, ebd., S.12: „The invisible observer is not the *basis* of film style but only one *figure* of style. The observer's ubiquity, the verisimilitude of perception, and the very sense that this filmed world could be known independently all are formal effects. Like the novelist's commanding consciousness or the implied viewer of a picture, the invisible observer is created to be ideal, solely for the purposes of narration.“ (Hervorhebung im Original)

Nach Bordwell ist trotz der Nützlichkeit dieser Vorstellung problematisch, die Kategorien aus der Linguistik ohne weiteres auf den Film zu übertragen. Vor allem die Kriterien, die für die Unterscheidung zwischen „histoire“ und „discours“ in der Literatur eingesetzt werden, können nicht die entsprechenden Größen im Film finden, weil der Film über solche grammatischen Kriterien nicht verfügt. Angesichts solcher Probleme schlägt Bordwell eine alternative Theorie der Narration vor, wobei die Narration als ein Wahrnehmungsprozeß des Rezipienten betrachtet wird.

2.2.3. Narrative Schemas

Aus der Sicht der Kognitionswissenschaft und speziell aus der der Kognitionspsychologie stellt Narration oder ein narrativer Text Vorgabe für die Informationsverarbeitung des Rezipienten dar. Dabei wird die Informationsverarbeitung als schemagesteuerte Invariantenbildung verstanden. Als solche nimmt sie einen begrenzten und spezifischen Teil der alltäglichen menschlichen Wahrnehmung. Aus diesem Standpunkt sei zunächst zu erklären, wie die Informationsverarbeitung in bezug auf die Narration abläuft. Noch konkreter heißt es, welche Schemas bei der Narration in Funktion sind. Als nächstes kann gefragt werden, wo die unterschiedlichen Merkmale der alltäglichen und nicht-alltäglichen Narration liegen.

In bezug auf die zweite Frage soll in dieser Arbeit schnell der Umfang der Behandlung begrenzt werden, weil die ausführliche Einführung in die Definition von Narration bzw. narrativem Text aus der Sicht der Wahrnehmung als Informationsverarbeitung schnell den begrenzten Raum sprengen würde. So wird hier die Diskussion auf die fiktive bzw. künstlerische Narration beschränkt, deren Merkmale wie folgt kurz zusammengefaßt werden könnten. Zunächst können hier Explizität, Begrenztheit und Strukturiertheit, die an früherer Stelle in bezug auf die Merkmale eines literarischen Textes eingeführt wurden, als Merkmale einer fiktiven bzw. künstlerischen Narration betrachtet werden. (Siehe oben auf Seite 11) Die Strukturiertheit bedeutet, daß die Narration kein Zufallsprodukt, sondern Resultat von bestimmter Wirkungsintention ist. Sie ist durch diese Wirkungsintention organisiert und strukturiert. Diese Strukturiertheit und Intensität bestimmen und steuern den Wahrnehmungsprozeß des Rezipienten. Die Narration weist auch eine relative Homogenität auf, die sich dadurch von ihrer Umwelt abgrenzen. Diese Begrenztheit kommt meist in zeitlicher oder räumlicher Form vor, so daß der literarische Text stets mit Anfang und Ende oder durch die materielle Form eines Buches begrenzt ist, während der Text bildender Kunst oder ein Filmtext z.B. durch Rahmen begrenzt ist. Als solche hat die Narration zugleich eine Explizität gegenüber dem, was sich außerhalb ihrer befindet. Neben diesen Merkmalen unterstreicht ein besonderes Merkmal die Spezifität der Narration: die Narrativität. Dies bedeutet, daß das Wesen bzw. die Spezifität eines narrativen Textes gegenüber den anderen künstlerischen Texten vor allem darin liegt, eine oder mehrere *Geschichten zu vermitteln*.

Was in dieser Arbeit wichtiger ist als diese Zusammenfassung, ist die Frage, welche Schemas dann diesen Narrationsprozeß leiten, d.h. mit anderen Worten welche „narrativen Schemas“ zu finden sind. In bezug auf diese Fragestellung gibt es diverse Ansätze aus unterschiedlichen Forschungsrichtungen. Hier wird auf 3 Beispiele konzentriert, weil die meisten Forschungen Grundlagenforschungen darstellen, die mit der Narration in dem hier behandelten Sinne nicht in einem direkten Zusammenhang stehen.

Dieser Frage haben zunächst im Bereich der Textverarbeitungs- bzw. Textverstehenstheorie viele For-

scher nachgegangen und haben dort versucht, die sog. „Geschichtenschemas“ herauszustellen.⁵² Dabei stellt den Ausgangspunkt solcher Forschungen die Auffassung dar, daß das Geschichtenverstehen einerseits als die Auswahl und Verifikation spezifischer Schemas und andererseits als ein Problemlösungsprozeß aufgefaßt werden kann: Durch das Auslösen eines Ereignisses wird dem Protagonisten der Geschichte ein Ziel gestellt, das er lösen muß. Der weitere Verlauf der Geschichte ist dann ein Prozeß, in dem er dieses Ziel erreicht, indem er die Probleme löst. Dabei wird angenommen, daß die Geschichtenschemas zunächst aus zwei Subschemas bestehen, das Episoden-Schema und das Versuch-Schema. Das Episoden-Schema legt die Beziehung zwischen dem auslösenden Ereignis, dem Ziel und dem Versuch der Zielerreichung fest und enthält vier Variablen: den Protagonisten, das auslösende Ereignis, das Ziel und das Ergebnis des Versuches. Das Episoden-Schema selbst enthält wiederum Subschemas, zu denen auch das Versuch-Schema gehört, das seinerseits weitere Subschemas enthält. So wird daraus eine hierarchische Struktur herausgebildet, in der die Schemas miteinander verbunden sind, die beim Verstehen einer Geschichte fungieren.

Solche hierarchische Einteilung der Geschichtenschemas wurde dann basiert auf dem Modell der generativen Transformationsgrammatik zu den generativen Regeln für die „Geschichtengrammatik“ weiter entwickelt. So legt z.B. Perry W. Thorndyke 10 generative Regeln für die Geschichtengrammatik fest⁵³:

1.	Story	→	Setting + Theme + Plot + Resolution
2.	Setting	→	Characters + Location + Time
3.	Theme	→	(Event) + Goal
4.	Plot	→	Episode
5.	Episode	→	Subgoal + Attempt + Outcome
6.	Attempt	→	Event Episode
7.	Outcome	→	Event State
8.	Resolution	→	[Event State
9.	Subgoal Goal	→	Desired State
10	Characters Location Time	→	State

Hier handelt es sich um die sog. Ersetzungsregeln aus der Transformationsgrammatik. Das bedeutet, daß die links stehenden durch die rechts stehenden ersetzt werden können bzw. aus ihnen bestehen. Aufgrund dieser Transformationsregeln der Geschichtengrammatik versteht man also einen narrativen Text. Dabei können jede einzelne Regeln als narrative Schemas betrachtet werden, weil sie nach Thorn-

⁵² Für den Überblick über die unterschiedlichen Theorieansätze und über die theoretischen Einzelheiten der Geschichtenschemas vgl. Siegfried Hoppe-Graff, Verstehen als kognitiver Prozeß. Psychologische Ansätze und Beiträge zum Textverstehen, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 55 (1984), S.10-37.

⁵³ Vgl. Perry W. Thorndyke, Cognitive Structures in Comprehension and Memory on Narrative Discourse, in: Cognitive Psychology 9 (1977), S.77-110, S.79.

dyke beim Verstehen eines narrativen Textes intersubjektiv und teilweise interkulturell fungieren. Trotz ihrer wissenschaftlichen Anerkennung ist jedoch fraglich, das daraus gewonnene Modell der „Geschichtenschemas“ auf die Ebene der fiktiven, künstlerischen Narration problemlos übertragen zu können, weil das sich einerseits hauptsächlich auf das alltägliche Geschichtenverstehen bezogen hat und andererseits sich ausschließlich mit der syntaktischen Ebene befaßt. Das gilt m.E. grundsätzlich für alle Versuche in der Textverstehens- und Textverarbeitungstheorie: Bei ihnen wurde zwar dargelegt, wie solche Schemas in der Narration fungieren. Aber um welche Schemas konkret es sich dabei handelt, darüber konnten sie keine klare Antwort geben. In diesem Sinne können die Erkenntnisse aus den Geschichtenschemas als eine Art Grundlage betrachtet werden, die für den Einsatz in fiktiven narrativen Text weiter elaboriert werden soll.

Einen anderen relativ konkreten und praktischen Ansatz, der vor allem dem Gegenstand der fiktiven, künstlerischen Narration entspricht, vertritt Peter Wuss.⁵⁴ Hier werde auf seine Modellvorstellung über den Narrationsprozeß relativ ausführlich eingegangen, weil sie in bezug auf den theoretischen Grundansatz mit dem Bordwellschen Modell große Gemeinsamkeit aufweist, deren größter Teil darin liegt, daß er die Narration als einen Informationsverarbeitungsprozeß durch die Wahrnehmung des Rezipienten betrachtet. Ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Modellen liegt darin, daß Wuss als Ausgangspunkt unter anderen die Strukturiertheit eines narrativen Textes für sein Modell für den filmischen Narrationsprozeß voraussetzt. Aus der Sicht des wahrnehmenden Rezipienten stellt nach ihm die Struktur ein zeitweilig relativ invariantes Relationsgefüge zwischen Teilen eines Ganzen bzw. Elementen eines Systems dar. So lassen sich in bezug auf den narrativen Text mehrere Strukturen vorstellen: Erzählstrukturen, Figuren- und Konfliktkonstellation. In diesem Bezug ist der kognitive Prozeß nichts anderes als ein Prozeß, in dem das innere Modell des Rezipienten über seine Umwelt durch solche Strukturen im narrativen Text erweitert, revidiert oder in Ordnung gebracht wird. Dieser Prozeß läßt sich nach ihm als Informationsverarbeitung auf mehreren Ebenen charakterisieren. Die Ebenen der Informationsverarbeitung hängen dabei mit den unterschiedlichen Kognitionsebenen zusammen, die je nach dem durch Perzeption, Konzepte oder Stereotypen geleitet werden. Aufgrund dieser unterschiedlichen Kognitionsebenen unterscheidet er nun die textuellen Strukturen in perzeptionsgeleitete, konzeptgeleitete und stereotypengeleitete Strukturen.

Die perzeptionsgeleiteten Strukturen entstehen, wenn einige Ereignisse invariante Reizkonfigurationen haben, die sich intratextuell und in homologer Form wiederholen und dadurch immer intensiver wahrgenommen werden. Da sie wenig evident sind und vom Rezipienten relativ unbewußt aufgenommen werden, muß die perzeptive Invariante von Erscheinungen erst von ihm aufgefunden und ermittelt werden. Das bedeutet, daß ihre Zeichenhaftigkeit erst allmählich gebildet wird. Als solche ist sie semantisch instabil und kann nicht längere Zeit im Gedächtnis behalten werden.

Die konzeptgeleiteten Strukturen entstehen, wenn die Vorgänge eine Kette von Ursachen und Wirkungen bilden. Sie machen dabei unterschiedliche Phasen aus, die so signifikant sind, daß der Zuschauer sie bewußt erlebt und leicht im Gedächtnis behalten kann. Als solche sind sie semantisch stabil.

Die stereotypengeleiteten Strukturen entstehen, wenn die Ereignisse vor allem anhand der gesellschaftlich-kulturell vorgegebenen Präinformationen als Stereotyp erfaßt werden können, die sehr hohe Zei-

⁵⁴ Peter Wuss, a.a.O..

chenhaftigkeit besitzen. Sie haben für einige Rezipientengruppen sogar eine Normqualität. Als solche können sie kaum vergessen werden und infolge der Gewöhnung werden sie oft unauffällig, unbewußt rezipiert.

Sieht man bei seiner Modellvorstellung davon ab, daß sie ihre Grundkategorien wiederum aus den strukturalistischen Ansätzen nimmt, worauf später näher eingegangen werde, bietet sie 3 mögliche Typen an, aus denen narrative Schemata herausgebildet werden können. So kann man zunächst solche Schemata vorstellen, die bei der Herausbildung der perzeptivgeleiteten Strukturen fungieren. In gleicher Weise können Schemata vorgestellt werden, die bei der Herausbildung von konzeptgeleiteten und stereotypengeleiteten Strukturen fungieren.

Bordwells Vorstellung, die in dieser Arbeit als Arbeitsmodell aufgegriffen wird, weist viele Ähnlichkeiten mit dieser von Wuss. Aber der entscheidende Unterschied liegt darin, daß er die Prozeßhaftigkeit des Narrationsprozesses betont, während Wuss von der Strukturiertheit des narrativen Textes ausgeht. Welche Folge diese unterschiedliche Auffassung auf das konkrete Narrationsmodell haben kann, darüber wird im nächsten Abschnitt näher beschrieben und an dieser Stelle wird nun die Bordwells Vorstellung über die narrativen Schemata eingeführt. Der Grundsatz seines Modells, einen narrativen (Film)Text zu verstehen, bedeutet mit anderen Worten ihm gewisse Invarianten zu geben. Dabei spielen zunächst allgemeine Kategorien wie Einheit oder Kohärenz zentrale Rollen. Der Rezipient setzt also voraus, daß ein narrativer Text Sinn macht. Anlehnend an den Vorschlägen von Reid Hasti unterscheidet er dann solche Schematypen, die bei dem narrativen Verstehen konkrete Rollen spielen.

Erstens kommen solche Schemata im Narrationsprozeß ins Spiel, die vor allem aufgrund vorhandener Normen fungieren. Dazu gehören z.B. Personenklassifizierung bzw. -identifizierung als ein Typ wie Schurke, Bösewicht usw.. Solche Schemata werden als Prototyp-Schemata bezeichnet. Sie spielen vor allem bei der Erfassung von Figuren, Handlungen, deren Ziel und Lokalität die entscheidende Rolle. Diese Prototyp-Schemata könnten m.E. mit den Schemata gleichgesetzt werden, die beim Wuss'schen Modell bei der Herausbildung von stereotypengeleiteten Strukturen fungieren. Ein narrativer Text kann demnach als eine bestimmte Kombination von allen möglichen Prototyp-Schemata betrachtet werden.

Als nächstes gibt es solche Schemata, die als Kriterien dafür fungieren, wie die einzelnen Ereignisse bzw. Elemente eines narrativen Textes einerseits sich voneinander unterscheiden und andererseits gleichzeitig zu einer Ganzheit zusammenfügen können. Im Detail bedeutet das, daß der Rezipient von einem narrativen Text erwartet, daß jedes Ereignis voneinander zu unterscheiden ist, daß es in einem mehr oder weniger gleichen Ort passiert und daß es miteinander aufgrund zeitlicher und kausaler Reihenfolge verknüpft ist. Diese Arten von Schemata werden als templative Schemata(template-schemata) bezeichnet. Als ein typisches templatives Schema kann das traditionelle Aufbauprinzip einer Geschichte vorgestellt werden, die z.B. in Form von Exposition - Entwicklung - Krise - Wendung - Auflösung dargestellt wird. Anhand dieser Schemata werden einerseits die fehlenden Informationen in der Geschichte ergänzt und andererseits werden die vorhandenen Informationen ständig überprüft. Diese sind, was den theoretischen Ausgangspunkt betrifft, gleichzusetzen mit den, die im Wuss' Vorstellung bei der Herausbildung von konzeptgeleiteten Strukturen fungieren.

Wenn ein narrativer Text den Erwartungen bzw. Annahmen nicht folgt, dann muß der Rezipient entweder seine Erwartungen bzw. Annahmen korrigieren oder eine andere Erklärung dafür aufstellen. Dieser Prozeß wird auch von bestimmten Schemata begleitet, die als prozedurale Schemata bezeichnet werden

können. Eins von ihnen ist die „Motivation“. Mit diesem Schema der Motivation rechtfertigt der Rezipient gewisse Textelemente. So kann eine Szene, in der Marlene Dietrich in einer Kneipe vor dem Publikum singt, als Beispiel für diese Motivation betrachtet werden. Sie kann zunächst als kompositorische Motivation gerechtfertigt werden, die auf die logische Notwendigkeit dieser Szene innerhalb der im Film erzählten Geschichte verweist: So wird sie als weibliche Protagonistin in dieser Szene den männlichen Protagonisten kennenlernen. Diese Szene kann als nächstes auch als realistisch motiviert betrachtet werden, so daß sie sich dadurch als Sänger charakterisieren läßt. Sie kann auch als transtextuell motiviert angesehen werden, in dem Sinne, daß sie als obligatorische Darbietung ihrer Persönlichkeit bzw. Geschicklichkeit als prominente Schauspielerin betrachtet wird. Zuletzt kann sie als solche betrachtet werden, die ohne jegliche oben genannten Zusammenhänge allein für sich selbst motiviert wird. In diesem Fall kann man von einer „künstlerischen Motivation“ sprechen.

Die bis jetzt erwähnten narrativen Schemas beziehen sich fast ausschließlich auf den inhaltlichen Aspekt, bei dem die Handlung oder Geschichte im Mittelpunkt steht. Dies ist aus einem gewissen Standpunkt legitim, denn in der Kognitionspsychologie wird normalerweise angenommen, daß die stilistischen Merkmale wesentlich schwerer als die informativen zu merken seien. So kann man sich z.B. in bezug auf eine Uhr zwar an die Zeit erinnern, aber nur schwer an die Form der Ziffer. Aber bei der fiktiven, künstlerischen Narration steht nicht immer der Aspekt der Handlung im Mittelpunkt. Dabei spielen auch gewisse stilistische Schemas eine nicht minder wichtige Rolle. Sie wird nur in den meisten Fällen nicht bewußt gemacht. Die stilistischen Schemas fungieren also eine gewisse Rolle bei der Aktivität des Rezipienten, einen narrativen Text zu verstehen.

Trotz der unterschiedlichen Bezeichnungen und der bis jetzt unzureichenden Forschungen über die konkreten narrativen Schemas ist festzustellen, daß diverse narrative Schemas im Narrationsprozeß fungieren. Dies unterstreicht den dynamischen Aspekt der Wahrnehmungsaktivität des Rezipienten, worauf im folgenden näher eingegangen werde.

2.2.4. Aktivität des Rezipienten beim Narrationsprozeß

Nachdem Bordwell die theoretischen Schwächen der traditionellen Theorien der Narrativik angesprochen hat, verweist er auf die unterschiedlichen Einschätzungen über die Rolle des Rezipienten in den mimetischen sowie diegetischen Theorien: In der mimetischen Filmtheorie wird dem Rezipienten kein mentales Merkmal eingeräumt. Er wird hauptsächlich betrachtet als „the sum total of ideal vantage points shifting from shot to shot.“⁵⁵ In der diegetischen Filmtheorie, deren Interesse vor allem auf die Merkmale des Erzählers gerichtet ist, wird angenommen, daß der Rezipient die filmische Narration für eine unvermittelte, natürliche Repräsentation hält. Die Passivität des Rezipienten, die in den beiden Theorien gleichermaßen festzustellen ist, geht nach Bordwell auf den übermäßigen Einsatz des mimetischen Begriffs sowie solcher räumlichen Metaphern wie „Position“ oder „Platz“ des Subjekts zurück. Dies impliziert stets eine Erzählinstanz mit dreidimensionalen und anthropologischen Merkmalen, die die Narration kontrolliert, und somit verdrängt die Rolle des Rezipienten in die Ecke des passiven Empfängers.

Er stellt dagegen aufgrund der kognitivistischen Auffassung über die Wahrnehmung fest, daß der Film niemanden „positioniert“, sondern den Rezipienten auf Indizien verweist, so daß er diverse Operationen

⁵⁵ David Bordwell, a.a.O., S.29.

durchführen kann.⁵⁶ Die Rolle des Rezipienten ist also nicht mehr passiv, sondern er bestimmt und führt den Narrationsprozeß aktiv mit. Allerdings räumt er von Anfang an ein, daß die Erklärung über die Aktivität des Rezipienten nicht alle narrativen Phänomene aufklären kann. Dadurch kann aber die Vorstellung der Passivität des Rezipienten vermieden werden, was nach ihm die entscheidende Ursache für den Hauptschwachpunkt bisheriger Theorien in der Narrativik dargestellt hat.

In seinem Modell bestimmt Bordwell der kognitivistischen Vorstellung entsprechend die Aktivität des Rezipienten nicht als linguistische Aktivität, sondern als kognitive, perzeptive Handlung. Der Zuschauer, also der Rezipient ist, so seine Definition, „a hypothetical entity executing the operations relevant to constructing a story out of the film's representation.“⁵⁷ Der Rezipient konstruiert also aktiv die Geschichte aus der Narration des Films, indem er gewisse Operationen durchführt, die für die Konstruktion der Geschichte relevant sind und von den oben benannten diversen Schemas gesteuert werden.

Nach Bordwell versucht der Rezipient anhand dieser Schemas, einen narrativen Text zu verstehen. Dieser Versuch wird durch die folgenden Operationen bei der Wahrnehmung der Umwelt durchgeführt. Zunächst stellt er gewisse Basisannahmen auf. So wird z.B. angenommen, daß eine Person im Film durch einen gleichen Darsteller dargestellt wird und sich in der Räumlichkeit weiter befindet, auch wenn man sie nicht sehen kann. Sie besitzt innerhalb einer Narration auch relativ konstante Merkmale. Solche Annahmen sind meistens unbewußt. Sie werden erst bewußt, wenn sie nicht gehalten bzw. bestätigt werden, indem eine Person z.B. ohne nennenswerte Gründe durch mehrere Darsteller dargestellt wird oder in eine andere Figur verwandelt. Dies gilt nicht allein für den Film. In der Literatur könnte auch solche Basisannahme vorgestellt werden. Als Beispiel sei zu verweisen auf die Verwandlung des Protagonisten in einen Käfer bei Franz Kafkas „Die Verwandlung“, was erst durch Verletzung dieser Basisannahme trotz der Unwahrscheinlichkeit als ein Symbol für die Krisensituation des Protagonisten bewußt wird.

Als nächstes liegt die Aktivität des Rezipienten im Narrationsprozeß in Inferenzen und Elaborationen, die von unterschiedlichen Schemas geleitet werden. Als Rezeptionsvorgabe, also als eine Konstruktion von und über die Wahrnehmungsfähigkeiten des Menschen hat ein Text grundsätzlich Lücken bzw. Leerstellen(gaps), die von dem Rezipienten auszufüllen sind. Die sinnvolle Ausfüllung dieser Lücken ist nur aufgrund eines aktualisierten Schemas möglich. Wenn das entsprechende Schema nicht bereitsteht, werden die unbesetzten Stellen nicht wahrgenommen oder werden mit anderen Werten besetzt und somit dementsprechend (miß)verstanden.

Der Text regt den Rezipienten auch zu Elaborationen an, die keine direkten Schlußfolgerungen aus dem Text darstellen. Das heißt, der Rezipient fügt etwas hinzu, was im Text nicht vorkommt. Dies wird auch auf der Basis der Schemas erzeugt, die durch den Text aktualisiert worden sind. Sie verknüpfen die neuen Informationen in vielfältiger Weise mit vorhandenen Schemas und bilden so das eigentlich kreative Moment bei der Rezeption narrativer Texte. Eine andere Aktivität des Rezipienten kann als schemageleitete Verkürzungen bezeichnet werden. Alle Details des Textes können nicht von dem Rezipienten verstanden bzw. behalten werden. So werden vor allem solche Teile im Laufe der Rezeption ausgelassen, die für den gesamten Kontext zumindest für ihn irrelevant sind oder durch eine allgemeine schon

⁵⁶ Ebd..

⁵⁷ David Bordwell, ebd., S.30.

bekannte verallgemeinert bzw. ersetzt werden können.

Ein wesentlicher Teil der Aktivität des Rezipienten bei einem Narrationsprozeß besteht darin, sich ständig an die Vorgegangenen zu erinnern. Dabei handelt es sich nicht um eine bloße Reproduktion früherer Informationen, sondern um eine Konstruktionsaktivität, die auch durch bestimmte Schemas gesteuert wird.

In bezug auf die kommenden Informationen beschränkt sich der Rezipient auf bestimmte Annahmen, die auch aufgrund diverser Schemas gestellt und überprüft werden. Dieser Prozeß führt den Rezipienten dazu, Hypothesen aufzustellen. Der Schwerpunkt der Hypothesenbildung liegt nach Bordwell in „anticipating and weighing the probabilities of future narrative events“.⁵⁸ Die Hypothesen bilden also die Grundlage für die Spannung bzw. Erwartung auf die kommenden narrativen Informationen. In diesem Zusammenhang stellt die Verzögerung von kommenden Informationen einen zentralen Teil der Narration dar. Genau in diesem Sinne charakterisiert Meir Sternberg den narrativen Text als „a dynamic system of competing and mutually blocking retardatory patterns.“⁵⁹ Unter diesem Aspekt wird angenommen, daß der Rezipient normalerweise von den Schemas ausgeht, die bei der sog. kanonischen Geschichte eingesetzt werden, daß er beim künstlerischen Text relativ offene Hypothesen aufstellt, wohl wissend, daß seine Hypothesen eher widerlegt werden würden als bestätigt. Aus diesem Grund unterbricht er, auch wenn es ihm möglich wäre, den Narrationsprozeß nicht, wenn eine bestimmte Hypothese im Lauf der Narration nicht bestätigt bzw. deren Bestätigung verzögert wird, sondern wartet bis zu dem Zeitpunkt ab, als die Revidierung der Hypothese unumgänglich wird. Dies bezeichnet Bordwell als „Wait-and-see-Strategie“ des Rezipienten.

2.3. Narrationsmodell von David Bordwell

2.3.1. Narration als Struktur

Im vorigen Abschnitt wurde die Narration als ein Prozeß behandelt und beschrieben, in dem Materialien bzw. Informationen für die Konstruktion der Geschichte durch die Wahrnehmungsaktivität des Rezipienten organisiert werden. In diesem Abschnitt werde dann unter den oben erwähnten theoretischen Voraussetzungen das konkrete Narrationsmodell von David Bordwell relativ ausführlich skizziert. Es ist m.E. aber sinnvoll, davor in einige andere Modelle einzuführen, die mehr oder weniger auf der traditionellen Narrationstheorie basieren, um hervorzuheben, wo der entscheidende Unterschied des Bordwellschen Modells liegt. Ein anderer wichtiger Grund für einen solchen Umweg liegt darin, daß die traditionellen Modelle der Narrativik auch die Grundlage für die Ausbildung der Theorie der Literaturverfilmung gebildet haben. Dies gilt auch im gewissen Sinne für Bordwells Modell, das auf der traditionellen Dichotomie von Fabel und Sujet basiert, was an späterer Stelle näher betrachtet werden wird. Zugleich kann damit die theoretischen Ansätze der bisherigen Narrativik kurz referiert werden, die von Anfang an keine einheitliche Theorie gebildet haben und dementsprechend unterschiedliche Auffassungen über die Definitionen und Konstituenten narrativer Texte vertreten.

In der Narrativik in bisheriger Tradition wird das Modell von Gérard Genette für ihre weitere Entwicklung

⁵⁸ David Bordwell, ebd., S.37.

⁵⁹ Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore 1978, S.177.

als richtungsweisend angesehen. Sein Modell steht auf der Linie der traditionellen Narrativik, die sich vor allem als „Strukturanalyse erzählender Texte“⁶⁰ versteht, als eine wissenschaftliche Beschäftigung mit den Texten, die Geschichten erzählen. Dabei wurden mit den erzählenden Texten in erster Linie die sprachlichen Texte gemeint. In bezug auf die Narrativik in diesem Sinne bietet sein Modell einen guten Überblick über die Beziehung und Mitwirkung von den Größen, die die Gegenstände der Narrativik ausmachen.

In seiner Schrift „Discours du récit“, die erst seit 1994 als deutsche Übersetzung unter dem Titel „Die Erzählung“⁶¹ vorliegt, geht er von drei Aspekten der Erzählung aus. Erstens bezieht sich die „Erzählung“ auf „die narrative Aussage, den mündlichen oder schriftlichen Diskurs, der von einem Ereignis oder einer Reihe von Ereignissen berichtet.“ Zweitens wird darunter „die Abfolge der realen oder fiktiven Ereignisse, die den Gegenstand dieser Rede ausmachen, und ihre unterschiedlichen Beziehungen zueinander“ verstanden. Drittens bezieht es sich auf den Akt des Erzählens selbst.⁶²

Um Verwechslung zu vermeiden und die Unterschiede zu verdeutlichen wurde jeder Aspekt mit einem anderen Terminus bezeichnet. So wird mit der Bezeichnung von Erzählung nur der erste Aspekt des Diskurses gemeint, während der zweite als Geschichte und der dritte als Narration bezeichnet wird. Diese drei Aspekte der Erzählung bilden in diesem Modell also keine hierarchische Beziehung miteinander, sondern es handelt sich dabei um unterschiedliche Aspekte desselben Gegenstandes, nämlich der Erzählung. Der wesentliche Teil der Untersuchung der Narrativik bezieht sich dabei auf den Aspekt des Diskurses. Aber dies impliziert stets die Untersuchung der Beziehung zwischen diesem und den anderen Aspekten. Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen also nicht jede Aspekte allein, sondern ihre Beziehungen miteinander.

Ausgehend von Todorovs Aufteilung von „Zeit“, „Aspekt“ und „Modus“, und von linguistischen Metaphern führt Genette anschließend Kategorien von „Zeit“, „Modus“ und „Stimme“ ein, um die Relationen zwischen den drei Aspekten der Erzählung zu charakterisieren. Unter Zeit werden die Probleme eingeordnet, die zu den temporalen Beziehungen zwischen Diskurs und Geschichte gehören. Der Modus bezieht sich auf die Probleme, die zu den Weisen und Formen der narrativen „Darstellung“ gehören, und die Stimme betrifft schließlich die Art und Weise, wie in der Geschichte oder im narrativen Diskurs die Narration selber impliziert wird.

Diese Kategorien decken sich nicht mit den drei Aspekten der Erzählung ab, sondern sie beziehen sich auf ihre jeweiligen Relationen miteinander. So beziehen sich die Zeit und der Modus auf die Relationen zwischen Geschichte und Diskurs, während die Stimme auf die Relation zwischen Narration und Diskurs sowie zwischen Narration und Geschichte bezogen ist. (Vgl. Figur 1⁶³)

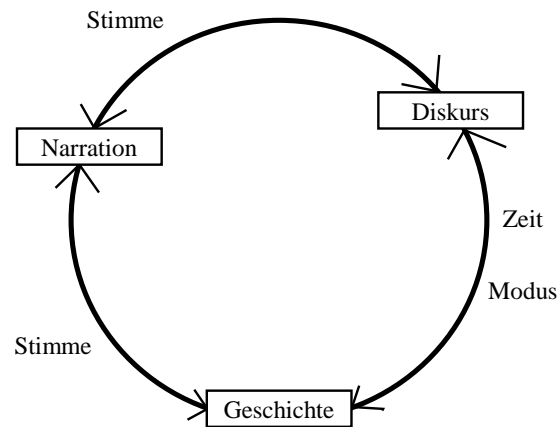
Diese drei Relationen machen die Hauptuntersuchungsfelder der traditionellen Narrativik aus. Genette führt dann weiter in die Einzelheiten jeweiliger Felder ein. Anders als in der Grammatik, aus der er diese

⁶⁰ So lautete der Titel der Ausgabe der Zeitschrift Communication, die die offizielle Geburtsstunde der Narrativik markiert haben soll.

⁶¹ Gérard Genette, Die Erzählung. München 1994.

⁶² Gérard Genette, ebd., S.15.

⁶³ Vgl. Manfred Jahn, Narratologie: Methoden und Modelle der Erzähltheorie, in: Ansgar Nuenning (Hg.), Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung. Trier 1995, S.29-50, S.31.



Figur 1

Begriffe entnommen hat, bezieht sich dabei die Zeit in der Narrativik vor allem auf die Phänomene der Ordnung, Dauer und Häufigkeit der Handlungseinheiten. Mit Modus werden Aspekte der Informationsselektion behandelt. Dabei wird der Grad der Abweichung von reiner Mimesis vor allem durch die perspektivische Fokalisierung gemessen. Zuletzt behandelt die Stimme die Aspekte, die sich mit der Frage des Erzählers zusammenhängen. Dabei geht es um die Frage, wo sich der Erzähler befindet, nicht nur im realen, sondern auch im metaphorischen Sinne. Diese Beziehungen zwischen ihnen bleiben nicht konstant, sondern andere diverse inhaltliche Ausfüllungen sind möglich.

Die 3 Hauptuntersuchungsfelder der Narrativik lassen sich dann folgendermaßen skizzieren.

I. Zeit

- a) Ordnung (Anachronie, Achronie usw.)
- b) Dauer (Zeitraffung, Ellipse, Zeitdehnung, Zeitdeckung, Pause)
- c) Häufigkeit (Singularität, Pluralität)

II. Modus

- a) Distanz
 - Erzählen (telling, Diegesis)
 - Zeigen (showing, Mimesis)
- b) Perspektive
 - 1) Fokalisation (null, extern, intern)
 - 2) Alteration (Paralepse, Paralipse)

III. Stimme

- a) Person (Homodiegetik, Heterodiegetik)
- b) Ebene (Extradiegetik, Intradiegetik)

Dieses Modell veranschaulicht die Gegenstände und zugleich die Grenze der traditionellen Narrativik sehr deutlich. Zunächst stehen in diesem Modell der narrative Text und seine Beziehung mit den anderen im Mittelpunkt der Narrativik, so daß die Beschäftigung in der Narrativik überwiegend von formaler Tendenz geprägt und der inhaltliche Aspekt vernachlässigt wird. Dies führt dann auch zur textimmanenten Tendenz, wobei die außertextlichen Faktoren bei dem Geschichtenerzählen nicht in Betracht gezogen werden. Auch die Differenzierung von den drei Feldern und deren jeweiligen Aspekten, wie sie auch so sehr klar definiert sein mögen, bringt nicht immer eindeutige Resultate. Dies zeigt sich auch bei Genette selbst deutlich, wenn er in bezug auf die jeweiligen Aspekte in seiner neuesten Ausgabe des oben ge-

nannten Buches nicht von einer oben dargestellten strengen Hierarchie ausgeht, sondern sie mehr oder weniger als gleichrangige Kategorien nebeneinander gestellt hat. Das entscheidende Defizit dieses Modells liegt aber m.E. in dem Bezug auf die verschiedenen narrativen Medien. Die von Genette eingesetzten Kriterien von Zeit, Stimme und Modus und ihre Untergliederungen in weitere Aspekte sind zu sehr sprachorientiert bestimmt, was auf die Dominanz der linguistischen Ansätze in der Narrativik zurückgeführt werden kann.

In diesem Modell bestimmt vor allem das Kriterium von Stimme die Narrativität der Vermittlung wesentlich. So wurde sie als das Kriterium für die Unterscheidung zwischen Objekt- und Metasprache im narrativen Text angenommen. In bezug auf die sprachliche Narration spielt die Stimme in der Tat die entscheidende Rolle bei der Unterscheidung zwischen Geschichte und Diskurs, weil dieser Unterschied bei der Sprache durch grammatische Mittel gekennzeichnet wird, und zwar meistens unmißverständlich klar und deutlich. Dagegen bereitet die Übertragung dieses Kriteriums auf die anderen narrativen Medien, z.B. auf den Film Schwierigkeiten, weil sie einerseits nicht über solche grammatische Mittel verfügt und andererseits bei ihnen andere Kriterien die Narrativität bestimmen.

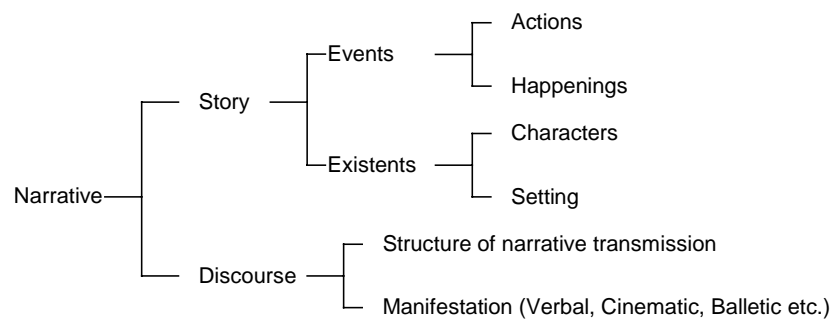
Obwohl ursprünglich von sprachlichem Text ausgegangen haben einige Forscher unternommen, die Narrativik langsam zu einer allgemeinen Theorie des Erzählens zu entwickeln, in der die Unterschiede der diversen Medien nicht mehr ausschlaggebend sind.⁶⁴ Solche Vorstellung von einer weiten Narrativik wird z.B. von Seymour Chatman in seinem Modell vertreten.

Er geht von einer weiten Auffassung des narrativen Textes aus, daß alles, was eine Geschichte hat, als eine Art Erzähltext zu betrachten ist. Entscheidend für ihn ist dabei nicht die Frage, wie sie vermittelt und realisiert wird, sondern die Tatsache, daß in einem narrativen Text „doppelte Chronologie“ zu beobachten ist.⁶⁵ Dies bedeutet, daß sich ein narrativer Text in doppelter Weise mit Zeitebene zusammenhängt bzw. sie verändert: Einerseits hat eine Geschichte stets mit der Zeit zu tun, weil die Geschichte aus Ereignissen bestehen, die die Veränderung von Zuständen implizieren. Diese Veränderung von Zuständen setzt einen gewissen Zeitraum voraus. Andererseits beansprucht das Erzählen selbst auch seinerseits Zeit. Dieses für einen narrativen Text wesentliche Merkmal der doppelten Chronologie ist nach Chatman nicht nur in Romanen, sondern auch in den anderen Bereichen wie Drama, Film, sogar in Ballett oder Lyrik zu finden, die aus dem traditionellen Standpunkt nicht dem Bereich der Narrativik zugerechnet werden.

Solche Erweiterung der Narrativik bringt nun zur Folge, daß ein narrativer Text aus dem Standpunkt des Geschichtenerzählens grundsätzlich als medienunabhängig betrachtet werden kann. Dies bedeutet, daß eine gleiche Geschichte durch mehrere und unterschiedliche Medien erzählt werden kann. Dies impliziert auch, daß die Übertragung einer Geschichte von einem zum anderen narrativen Medium nicht immer

⁶⁴ Dies bedeutet allerdings nicht gleich, daß sich die Narrativik im allgemeinen zu einer medienübergreifenden Theorie entwickelt hat. Damit wird lediglich auf die Verbreitung der Vorstellung in der Narrativik verwiesen, daß nicht nur die Sprache, sondern auch andere Medien „narrativ“ fungieren können.

⁶⁵ Vgl. Seymour Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. New York 1990, S.9: „As has been clearly established in recent narratology, what makes Narrative unique among the text-types is its „chronologic,“ its doubly temporal logic. Narrative entails movement through time not only „externally“ (the duration of the presentation of the novel, film, play) but also „internally“ (the duration of the sequence of events that constitute the plot). The first operates in that dimension of narrative called Discourse (or *récit* or *syuzhet*), the second in that called Story (*histoire* or *fabula*).“

**Figur 2**

zum Qualitätsverlust des Originals führen muß. Unter dieser Voraussetzung der Medienunabhängigkeit bzw. Transmedialität stellt er den narrativen Text (the narrative) in den Mittelpunkt seines Modells hin. Dabei werden die Felder der Narrativik hierarchisch gegliedert, so daß der narrative Text den Ausgangspunkt darstellt und aus discourse und story besteht. (Vgl. Figur 2⁶⁶) Dieses Modell dient dann als Grundlage für seine Auseinandersetzung mit den Fragen um story und discourse in Literatur sowie in Film.

Durch die Erweiterung der Narrativik als medienunabhängige Vermittlung der Geschichte kann die enge Vorstellung über die Narrativik aufgehoben werden, die zunächst überwiegend auf die literarischen und linguistischen Gegenstände eingestellt war. Außerdem bietet sich dadurch auch ein idealer Ansatzpunkt für die Forschungen an, die wie die Theorie der Literaturverfilmung intermediale Vergleiche zwischen unterschiedlichen Medien anstreben.

Neben solchen Vorteilen bringt dieses Modell allerdings auch Nachteile mit. Hier wird der narrative Text als eine hierarchische Struktur beschrieben. Daraus könnte solcher Eindruck entstehen, daß die beiden Größen „story“ und „discourse“ voneinander klar zu differenzieren und als solche in einem narrativen Text als eine feste Größe auffindbar sind. Dabei sind sie stets miteinander gemischt und stellen als solche eine Art imaginäre Größe dar.

Das entscheidende Defizit dieses Modells liegt m.E. aber darin, daß es auch von den sprachorientierten bzw. literarischen Ansätzen verfangen ist. Dies zeigt sich einerseits in seiner klaren Differenzierung zwischen story und discourse und andererseits in seiner intensiven Beschäftigung mit den Fragen über Autoren, Narratoren und Lesern besonders deutlich. Am deutlichsten aber zeigt sich dies in seinem Beharren auf die Existenz vom Narrator im Film, obwohl er beim Film große Probleme einsieht, wenn keine Vermittler bzw. Erzählinstanz zu lokalisieren sind. Um dieses Problem zu umgehen, unterscheidet er zwischen „covert“ und „overt narrator“. So kann der Erzähler im Film nach Chatmans Ansicht entweder in den Vordergrund des narrativen Textes treten und seine Existenz bewußt machen, oder er kann sich hinter der zu erzählenden Geschichte zurückziehen und sich selbst unsichtbar machen.⁶⁷ Diese Vorstellung ist vergleichbar mit der von Christian Metz, daß der Film ein Diskurs sei, der als Geschichte verkleidet ist, und genauso wie diese von der Idee einer anthropologischen Erzählinstanz verfangen, die eine Nicht-Existenz solcher Instanz nicht zuläßt.

⁶⁶ Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. London 1978, S.26.

⁶⁷ Vgl. Seymour Chatman, ebd., vor allem Kapitel 5 *Discourse: Covert versus overt narrators*, S.196-260.

2.3.2. Narration als Prozeß

In bezug auf die allgemeine Narrativik sowie auf die Beziehung zwischen Literatur und Film kann ein neuer Theorieansatz bis jetzt nicht beobachtet werden, der solche Sprach- und Strukturorientiertheit zu überwinden versucht und dadurch einen Perspektivenwechsel einführen will. Solche Versuche sind eher in anderen Bereichen wie der Filmwissenschaft oder Wahrnehmungspsychologie zu finden. Allerdings sind sie sehr sporadisch und konzentrieren sich auf bestimmte Teilaspekte, so daß ein globales Modell, das die Narration als eine Ganzheit zu beschreiben versucht, kaum zu finden ist. Zu solchen seltenen Versuchen gehören die Modellvorstellungen von Peter Wuss und David Bordwell. Dabei handelt es sich nicht um einen völlig neuen, ausschließlich wahrnehmungstheoretisch fundierten Ansatz, sondern eher um einen Ansatz, die bisherigen strukturalistischen Ansätze aus einem anderen Standpunkt umzuschreiben und damit sie zu ergänzen.

Wie an der vorigen Stelle kurz erwähnt nimmt Peter Wuss an, daß drei Strukturen im narrativen Film zu unterscheiden sind, die auf der Kognitionsebene unterschiedlich geleitet werden können: Perzeptivgeleitete, konzeptgeleitete und stereotypengeleitete Strukturen. Bei seiner Modellvorstellung geht er zunächst davon aus, die filmische Erzählung „eine Datenstruktur (bildet), die erstens in der Rezeptionsphase einen schemageleiteten aktiven Wahrnehmungsprozeß realisiert, zweitens im Werk selbst fixiert ist und drittens dort wiederum als Resultat einer Informationsverarbeitung des Filmemachers erscheint. Wenn wir über filmisches Erzählen sprechen, meinen wir das gesamte Feld von Beziehungen.“⁶⁸

Darin wird seine Position deutlich, daß er die filmische Erzählung zwar grundsätzlich aus dem Standpunkt der Wahrnehmungstätigkeit des Menschen als Informationsverarbeitung betrachtet, aber gleichzeitig die Aspekte der Produktion und Werkstruktur mit berücksichtigen will. So stellt er „die Beziehung zwischen Werkstruktur und mentaler Repräsentation externer Beziehungen beim Rezipienten“⁶⁹ in den Mittelpunkt seiner Modellbildung.

Die so gebildeten drei filmischen Strukturtypen können den aktiven Wahrnehmungsprozeß des Rezipienten befördern und werden damit narrativ wirksam, und zwar auf jeweils unterschiedliche Weise und in einem wechselseitigen Zusammenhang. Wuss stellt daraufhin fest, daß es durch dieses dreistufige Modell der Filmrezeption möglich ist, eine hypothetische Beschreibung filmischer Kompositionen vorzunehmen.

Dabei wird die filmische Narration als eine künstlerische Abstraktionstätigkeit betrachtet, die Geschehenswahrnehmung zu organisieren. Diese Organisation, deren Ziel vor allem darin besteht, eine bessere Aneignung von Sinnzusammenhängen zu ermöglichen und somit bei dem Rezipienten den Kohärenzefekt der Narration zu erzeugen, wird durch die Strukturierung der Ereignisse gesteuert. Diese Kohärenz läßt nun den Rezipienten die dargestellten Vorgänge als ästhetische Ganzheit begreifen. Als solche steht in der filmischen Narration die Konstruktion der Fabel im Mittelpunkt. Die Fabel als Verknüpfung von Begebenheiten fungiert nicht als eine virtuelle Grundlage für einen Inhalt, sondern als ein Auszug, um sich den komplizierten Werkzusammenhang kognitiv zu verwalten. Unter dieser Voraussetzung definiert Wuss die filmische Narration wie folgendes:

„[...] jener Prozeß, in dessen Verlauf perzeptiv geleitete Strukturen, konzeptgeleitete Sujetbezie-

⁶⁸ Peter Wuss, a.a.O., S.88f.

⁶⁹ Peter Wuss, ebd., S.21.

hungen und stereotypisierte Abläufe gemeinsam zur Konstruktion der Fabel beitragen und unter Einbeziehung von anderen Reizmustern, die den verschiedensten Gestaltungs- und Abstraktionsebenen entstammen, die Wahrnehmungs- und Erlebensvorgänge des Films hinsichtlich ihrer zeitlichen Organisation bestimmen.“⁷⁰

Die Aufgabe dieser Modellvorstellung sieht er anschließend darin, „alle schemageleiteten Strukturen der Komposition, die potentiell narrativ wirksam werden und damit die Fabel beeinflussen können, gleichermaßen zu berücksichtigen und in einem systematischen Zusammenhang darzustellen.“⁷¹

Daraufhin stellt er drei Basisformen der filmischen Narration vor, und zwar als handlungsübergreifende, fabelwirksame Beziehungen. Die erste Basisform ist Topik-Reihen, die durch intratextuelle Wiederholung der perzeptionsgeleiteten Strukturbildung gebildet werden. Die zweite Basisform stellen die Kausal-Ketten dar, die durch konzeptualisierte Handlungsbeziehungen nach dem Prinzip von Ursache und Wirkung gebildet werden. Die letzte Basisform bilden Story-Schemata, die durch stereotypische Gestaltphänomene innerhalb eines Kulturkreises gebildet werden. Diese Basisformen organisieren den Erzählvorgang und stehen miteinander in Wechselwirkung. Deshalb kann man in bezug auf sie Ausprägung, Verteilung und Korrelation von Strukturtypen unterscheiden und von Dominanzverhältnissen zueinander sprechen.

Die dominante Basisform wird dann zur narrativen Grundstruktur, die die Fabel bestimmt. Dies führt dazu, daß die Sinnggebung des Ganzen und der Fabeltyp durch diese Grundstruktur bestimmt werden. So bilden die Topik-Reihen als dominante narrative Grundstruktur offene Bauformen des Erzählens mit episodenhaften Geschichten, die Kausal-Ketten geschlossene Bauformen des Erzählens mit konflikthafte, ereigniszentrierten Geschichten nach dem Prinzip der Ursache und Wirkung und die Story-Schema stereotypische Geschichten durch intertextuelle Pluralität.

In diesem Modell wird die Narration als eine Abstraktionstätigkeit betrachtet, die Geschehenswahrnehmung des Rezipienten zu organisieren, damit er die Zusammenhänge der Ereignisse verstehen und gewisse künstlerische Effekte gewinnen kann. Den Ausgangspunkt dafür stellt die Wahrnehmungstätigkeit des Rezipienten als Informationsverarbeitung dar, die auf drei verschiedenen Kognitionsebenen erfolgt. Aufgrund dieser Kognitionsebenen lassen sich 3 unterschiedlich geleitete Strukturen unterscheiden, die dann nach ihrem Dominanzverhältnis miteinander unterschiedliche narrative Grundstrukturen bilden.

Mit diesem Modell wird auf den ersten Blick die Prozeßhaftigkeit der Narration hervorgehoben. Die Narration charakterisiert sich als ein dynamischer Prozeß. Aber sein Modell und seine Kriterien erscheinen in bezug auf die Praxis, den Narrationsprozeß analytisch zu beschreiben, zu sehr dynamisch. Der Grund dafür liegt m.E. paradoxerweise darin, daß er auf die Strukturiertheit der narrativen Texte nicht verzichtet hat. Er versucht die Strukturiertheit der narrativen Texte durch Wahrnehmungsaktivität umzuschreiben. In der Praxis bedeutet es, daß eine Struktur nach diesem Modell ständig mit den anderen in Wechselbeziehung gestellt wird und damit sich ihre Bestimmung bzw. Charakterisierung ständig verändert. Ein Teil eines narrativen Textes kann z.B. zunächst als eine perzeptivgeleitete Struktur betrachtet werden, dann später als konzeptgeleitete bzw. stereotypengeleitete Struktur oder umgekehrt. Dadurch wird die Beschreibung des Narrationsprozesses zu sehr verschwommen. Auch die Kategorien können nicht annä-

⁷⁰ Peter Wuss, ebd., S.96.

⁷¹ Ebd..

hernd alle Aspekte der traditionellen Modelle abdecken bzw. ersetzen. Sie sind zu sehr auf die Konstruktion der Geschichte, also auf die Fabel konzentriert und haben dadurch das wesentliche Merkmal der Narration, nämlich die Narrativität außer acht gelassen. Aus diesem Grund ist es problematisch, seine Modellvorstellung, die als ein heuristisches Modell sinnvoll sein kann, als ein universales Modell für die Beschreibung der Narration im allgemeinen zu benutzen. Dies wird in bezug auf das Anliegen dieser Arbeit um so mehr problematischer, seine Vorstellung als Modell für die Beschreibung der Literaturverfilmung heranzuziehen, was allerdings auch nicht seine ursprüngliche Absicht darstellen sollte.

Das Modell von David Bordwell, das er in seinem Buch „Narration in the Fiction Film“ vorgestellt hatte, betont wie das von Peter Wuss die Prozeßhaftigkeit der Narration. Dabei akzentuiert er, wie an der vorangegangenen Stelle dargestellt, die aktive Rolle des Rezipienten bei der Narration. Aus diesem Standpunkt legt er die Narration als eine formale Aktivität (formal activity) fest, die den Rezipienten zum Aufbau der Geschichte ständig veranlaßt. Hier wird der Prozeßcharakter der Narration deutlich. So spricht Bordwell nicht von einem narrativen Text, sondern stets von Narration. Er betrachtet unter dieser Auffassung die Narration nicht als statische, hierarchische Struktur, sondern als ein dynamischer Prozeß, der „deploys the materials and procedures of each medium for its ends.“⁷²

Wie in dem oben eingeführten Modell von Chatman wird in der Narrativik im allgemeinen angenommen, daß ein narrativer Text aus zwei Schichten besteht, die in diesem Modell als „story“ und „discourse“ bezeichnet sind. Diese Annahme geht auf die gängige Teilung der Sprache in Tiefen- und Oberflächenstrukturen in der modernen Linguistik zurück. Dabei bezieht sich die Tiefenstruktur in der Narrativik auf solche Größen wie „story“, Geschichte, „histoire“ bzw. „Fabel“, deren Gemeinsamkeit vor allem darin liegt, daß sie eine chronologisch angeordnete Ereignisfolge darstellen. Diese Tiefenstruktur wird dann im narrativen Text zur Oberflächenstruktur umgewandelt oder transformiert, die als „discourse“ oder „Sujet“ bezeichnet wird.

Im Grunde steht Bordwells Modell auch auf der gleichen Linie. In seinem Modell stehen auch die Dichotomie von „Fabel (fabula)“ und „Sujet (syuzhet)“ im Mittelpunkt, die er aus den traditionellen Narrationsmodellen übernommen hat. Allerdings ist seine Auffassung von Sujet und Fabel im Vergleich zu den anderen sehr eigensinnig, aber in bezug auf seinen Ansatz, den Narrationsprozeß aus dem Standpunkt der Aktivität des Rezipienten zu beschreiben, konsequent. Daß der Schwerpunkt seines theoretischen Ansatzes auf die Aktivität des Rezipienten liegt, wird m.E. auch dann deutlich, wenn man sich darüber überlegt, warum er hier die – moderneren - Dichotomie von „discourse“ und „story“ nicht aufgegriffen, sondern statt dessen auf das alte Begriffspaar von Sujet und Fabel aus dem russischen Formalismus zurückgegriffen hat. Ein Grund dafür liegt m.E. vermutlich darin, daß die Bezeichnung „discourse“ eine Sprechhandlung, d.h. gewissen Zusammenhang mit der Sprache impliziert, von dem sich Bordwell gerade in seinem Modell distanzieren wollte.

Was sich sein Modell in bezug auf diese Dichotomie von den anderen deutlich unterscheiden läßt, ist, daß er die gängige logische Richtung umgedreht hat: In der Narrativik wird im allgemeinen angenommen, daß die Tiefenstruktur der Fabel durch das Erzählen in die Oberflächenstruktur des Sujets transformiert wird. In dieser Auffassung spiegelt sich der Aspekt der Handlung der Produktion sowie der Sprechhandlung von Erzählen wider. In Bordwells Modell wird dagegen angenommen, daß der Rezipient im Narrati-

⁷² David Bordwell, a.a.O., S.49.

onsprozeß das Sujet wahrnimmt, verfolgt und schließlich daraus die Fabel konstruiert. Er dreht somit die logische Richtung dieser Dichotomie zugunsten des Rezipienten und seiner Aktivität um.

Unter dieser Voraussetzung definiert er die Fabel folgendermaßen: „the fabula embodies the action as a chronological, cause-and-effect chain of events occurring within a given duration and a spatial field.“⁷³

Ausgehend von der menschlichen Wahrnehmungsaktivität nimmt er an, daß wir angesichts narrativer Ereignisse an erster Stelle nach ihren kausalen, temporalen und räumlichen Beziehungen suchen. Bei dieser Suche entsteht ein imaginäres Konstrukt, das vor allem chronologisch ist. Das so entstandene imaginäre Konstrukt ist die „Fabel“. Als solche ist sie vom Medium unabhängig, was auch in der traditionellen Narrativik angenommen wird.

Anschließend stellt er die Definition des Sujets folgendermaßen fest:

„The *syuzhet* [...] is the actual arrangement and presentation of the fabula in the film. It is not the text in toto. It is a more abstract construct, the patterning of the story as a blow-by-blow recounting of the film could render it.“⁷⁴

Das Sujet wird also als eine Präsentation der Fabel in einem konkreten Fall und in einer konkreten Form angenommen. Dabei handelt es sich in Bordwells Modell nicht um den Text als Ganze, sondern um ein abstraktes Konstrukt, in dem die Komponente - die Ereignisse und Zustände der Geschichte - aufgrund bestimmter Prinzipien organisiert sind. Als solches handelt es sich bei Sujet um „Geschichtenmuster“, die der Rezipient durch seine Aktivität, also durch Inferenz und Annahme konstruiert, indem er Indizien sammelt, Schemas anwendet und Annahme überprüft. Dieser Prozeß wird also nicht wahl- und ziellos, sondern durch diverse Schemas gesteuert. Als solche sind das Sujet und seine Organisation auch vom Medium unabhängig.

So bilden das Sujet und die Fabel ein System in dem Narrationsprozeß, in dem nicht nur eine gleiche Fabel, sondern auch ein gleiches Sujet in unterschiedlichen Medien und Formen wie Film, Drama oder Roman realisiert werden können, die narrativ eingesetzt werden. Die Spezifität jeweiligen Mediums kann dabei erst auf der Ebene des Stils festgestellt werden. Der Stil bildet also die Ebene, die für das jeweilige Medium spezifisch und deshalb von ihm abhängig ist. Somit bildet der Stil in seinem Modell als systematische Anwendung der medialen Mittel ein eigenes System. Der Stil operiert mit dem Sujet in diverser Weise.

„Note that in a narrative film these two systems coexist. They can do this because *syuzhet* and style each treat different aspects of the phenomenal process. The *syuzhet* embodies the film as a „dramaturgical“ process; style embodies it as a „technical“ one. While it would often be arbitrary to separate the two systems in the process of perception, the distinction has precedent in much narrative theory“⁷⁵

Die Narration stellt also einen Prozeß dar, in dem das Sujet und der Stil einen jeweils unterschiedlichen Aspekt darstellen. (Figur 3)⁷⁶ Das Sujet vertritt dabei den dramaturgischen Aspekt der Narration und der Stil den technischen.

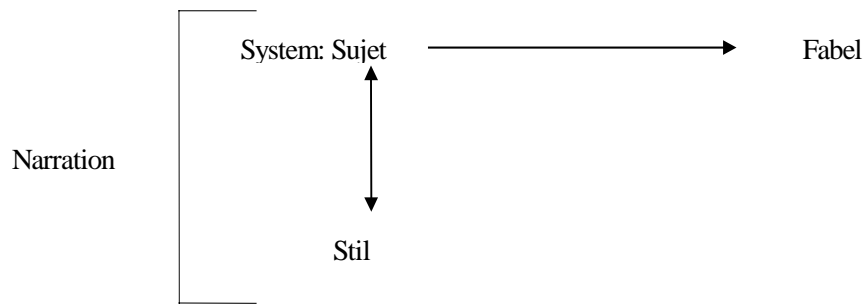
Wie oben kurz erwähnt stellt er dann aufgrund dieser Auffassung fest, daß die filmische Narration keine

⁷³ Ebd..

⁷⁴ David Bordwell, ebd., S.50.

⁷⁵ Ebd..

⁷⁶ David Bordwell, ebd., S.344.



Figur 3

nicht-markierte Sprechhandlung darstellt, wie es Christian Metz gemeint hatte, sondern eine Reihe von Inferenzen des Rezipienten. Der Narrationsprozeß bedeutet dann „All inclusive process which uses both *syuzhet* and style to cue spectators to construct a *fabula*, or story.“⁷⁷ Die von Bordwell hier angewendete Dichotomie von *Sujet* und *Fabel* ist also nicht gleichzusetzen mit der in der sprachorientierten Narrativik üblichen Dichotomie von *story* und *discourse*, wobei die Oberflächenstruktur des Diskurses generell als medienabhängig angesehen wird. Dieser kleine Unterschied hat in bezug auf die Literaturverfilmung eine wichtige Folge: In den Forschungen, die von der Dichotomie von Geschichte und Diskurs ausgehen, stellen die Tiefenstruktur als medienunabhängige Ebene und ihre Transformation den Mittelpunkt der Untersuchung dar. Aus dieser Hinsicht ist die Tendenz in der Forschung der Literaturverfilmung zu erklären, sich in bezug auf die narrativen Strukturen überwiegend mit der Geschichtenebene zu beschäftigen. Dies gilt auch für die Schwierigkeiten, die dabei zu schaffen sind, wenn die Diskursebene einbezogen werden sollte. Dagegen kommen beim Bordwellschen Modell potentiell die beiden Ebenen grundsätzlich als medienunabhängige Größe in Frage.

Die *Fabel* im Bordwellschen Sinne stellt keinen nicht-markierten Sprechakt, der erst durch die Transformation durch Erzählen als solcher markiert wird, sondern Resultat mehrerer komplexer Inferenzen dar. Das *Sujet* in diesem Modell basiert auch nicht auf äußerlichen sprachspezifischen Kriterien wie *Tempus*, *Modus* und *Stimme*, die aus der Grammatik der Sprache stammen, sondern auf flexibleren Kriterien bzw. Prinzipien, aufgrund derer das *Sujet* mit der *Fabel* verbunden wird. Als solche Kriterien schlägt Bordwell narrative Logik, Zeit und Raum vor.⁷⁸ Hier handelt es sich nicht um sprachliche Kriterien, sondern um kognitive Grundkategorien, die als universal und interkulturell angenommen werden können. Durch diese Kriterien werden also die Relationen von *Fabel* und *Sujet* in einem Narrationsprozeß charakterisiert.

In bezug auf die narrative Logik stellt der Rezipient bei der Konstruktion der *Fabel* bestimmte Phänomene als Ereignisse fest, indem er ihre Beziehungen miteinander bestimmt. Diese Beziehungen sind meistens

⁷⁷ Ebd..

⁷⁸ Diese 3 Kriterien wurden in diesem Buch von ihm zwar nicht begründet und einfach postuliert. Aber er verweist in einem anderen Schrift über den Kognitivismus auf die theoretische Grundlage dieser Kriterien indirekt, die auf den Anthropologe Robin Horton zurückgeht: „Anthropologist Robin Horton has proposed that all cultures share a „primary theory“ that furnishes the world with a set of enduring, solid objects of middle size (say, a hundred times smaller or bigger than a human). *Relations among these objects are defined by spatial contiguity, temporal successivity, and a „push-pull“ conception of causality.* A „secondary theory,“ such as a scientific or religious conception of some realm behind or beyond this tangible world, is derived by analogy from aspects of primary theory“ (Hervorhebung. von W.-S. N.) Vgl. David Bordwell, A Case for Cognitivism, in: *IRIS* No 9, Spring 1989 (Cinema and Cognitive Psychology), S.11-40, S.28.

kausal. Das Sujet fördert dabei im normalen Fall solche Inferenzen, die aufgrund dieser Kausalität gestellt werden. Oder es kann sie auch verhindern, so daß statt Kausalität Parallelität zwischen ihnen angenommen werden kann.

In bezug auf die zeitlichen Beziehungen zwischen Sujet und Fabel lassen sich auch diverse Aspekte vorstellen. Hier lehnt sich Bordwell an das Modell von Gérard Genette an, das zumindest in diesem Aspekt in der Narrativik den Maßstab gesetzt hat. Demzufolge kann das Sujet als Organisationsprinzip der Fabel die Ereignisse, um genauer zu sein, die Handlungseinheiten, welche die Fabel ausmachen, in beliebiger Ordnung, Dauer und Häufigkeit vorkommen lassen. In bezug auf die Ordnung kann das Sujet dem Rezipienten Hinweise geben, damit er die Ereignisse der Fabel in beliebiger Reihenfolge anordnen kann. In bezug auf Dauer und Häufigkeit kann das Sujet die Fabel so repräsentieren, daß sie in einem bestimmten Zeitspann beliebig oft geschieht. Das Sujet kann somit die zeitliche Konstruktion der Fabel befördern oder verhindern, was nicht einer festen Regel folgt, sondern sich mit den historischen Konventionen und mit dem jeweiligen Kontext der Narration verändert.

Bei der Kategorie Raum geht es um die räumliche Beziehung zwischen Sujet und Fabel. Das Sujet repräsentiert die Fabel normalerweise im räumlichen Zusammenhang, auch wenn es sich dabei um etwas Abstraktes handelt. Dabei steuert das Sujet die Konstruktion des Fabelraumes durch den Rezipienten, indem es ihm die entsprechenden wichtigen Informationen gibt oder unterschlägt.

Im Narrationsprozeß stützen sich die Aktivitäten des Rezipienten, Inferenzen aufzustellen und darauf bestimmte Hypothesen zu bilden, auf diese drei Kategorien. Sie können auch als die Art und Weise verstanden werden, wie das Sujet die Fabel präsentiert. Sie bestimmen damit die narrative Wirkung eines konkreten narrativen Textes auf den Rezipienten. So kann das Sujet bzw. seine Konstruktion als Dramaturgie des fiktiven Textes verstanden werden.

Was die Relation zwischen Sujet und Stil betrifft, kontrolliert normalerweise das Sujetsystem das Stilsystem. Das bedeutet, daß der filmische Stil vor allem dazu benutzt wird, bestimmte Aufgabe des Sujets zu erfüllen, nämlich Informationen und Indizien zu geben. Dies bedeutet aber nicht, daß der Stil nur „Mittel“ des Sujets darstellt. Der Stil kann auch seinerseits aktiv die Aktivität des Rezipienten steuern und beeinflussen. Diese aktive Rolle des Stilsystems wird deutlich, wenn man sich vorstellt, daß verschiedene Stilmittel vorhanden sein können, die zum gleichen Zweck des Sujets dienen können. Darüber hinaus kann die Ebene des Stils gegenüber der Ebene „Sujet und Fabel“ in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit des Rezipienten gestellt werden. Auch in diesem Fall kann noch von narrativer Funktion des Stils gesprochen werden, weil der Stil als solcher in großen und ganzen gewisse narrative Funktion erfüllt oder sie bewußt nicht erfüllt. So faßt Bordwell seine Vorstellung über die Narration im fiktiven Film folgenderweise zusammen:

„narration is the process whereby the film's syuzhet and style interact in the course of cueing and channeling the spectator's construction of the fabula. Thus it is not only when the syuzhet arranges fabula information that the film narrates. Narration also includes stylistic processes.“⁷⁹

In seinem Modell stellt die Narration also einen Prozeß dar, in dem das Sujet- und Stilsystem in Wechselbeziehung dem Rezipienten Indizien anbietet, damit er daraus die Fabel konstruieren kann. Somit räumt Bordwell im Vergleich zu den anderen Narrationsmodellen dem Stil mehr Bedeutung ein. Diese

⁷⁹ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, a.a.O., S.53.

spezifische Ansicht stellt die Voraussetzung dafür dar, daß er später in bezug auf die diversen Narrationsmodi den Modus, der die Stilebene unabhängig von dem Sujet in den Mittelpunkt stellt, als einen eigenständigen „narrativen“ Modus hervorhebt.

Außerdem wird der Narrationsprozeß als Zentralbegriff vorgestellt, in dem der Rezipient die Information aus dem Sujet wahrnimmt und verarbeitet, um dadurch die Fabel zu konstruieren. Dadurch wird hier die Narration weder als eine hierarchische Struktur, noch als eine sprachliche Handlung, sondern als ein Prozeß verstanden. Aus diesem Standpunkt kann diese Vorstellung als ein Versuch betrachtet werden, sich von der bisherigen Erklärungsweise der Narrativik zu entziehen, die auf dem Modell der Sender-Empfänger-Kommunikation basiert und deshalb produktionsspezifisch und sprachorientiert ist. Vor allem aber wird dadurch der taktische, strategische Aspekt dieses Narrationsprozesses hervorgehoben, worauf im folgenden näher eingegangen wird.

2.3.3. Taktiken der Sujetkonstruktion

Hier geht es um die Frage, wie die Relation zwischen Sujet und Fabel organisiert ist, die vor allem aus den logischen, zeitlichen und räumlichen Ebenen besteht. Noch konkreter heißt die Frage, wie das Sujet die Konstruktion der Fabel durch den Rezipienten kontrolliert. Diese Kontrolle erfolgt nach Bordwell erstens durch die Informationsmenge über die Fabel, die dem Rezipienten zur Verfügung gestellt wird, und zweitens durch die Adäquatheit der gegebenen Informationen und drittens durch die formale Wechselbeziehung zwischen Fabelmaterialien und die Repräsentation des Sujets. Darunter stellt die letztere die wichtigste Variable dar. Aus diesem Standpunkt werden die Fragen in den Mittelpunkt gestellt: „to what extent does the unfolding syuzhet correspond to the logical, temporal, and spatial nature of the fabula we construct? Are there disparities, incompatibilities, lacks of synchronization?“⁸⁰

Aus der oben erwähnten Vorstellung über die Relation zwischen Sujet und Fabel kann angenommen werden, daß das Sujet auch im idealen Fall nicht mit der Fabel identisch werden kann. Normalerweise bezieht sich das Sujet nur auf bestimmte Teile der gesamten Fabel. Dies bedeutet, daß das Sujet bestimmte Ereignisse aus der Fabel einerseits selektieren und andererseits kombinieren muß. Diese Selektion bringt dann bestimmte Leerstellen(gaps) zur Folge und die Kombination der selektierten Teile bezieht sich auf den Aspekt der Komposition.⁸¹

Solche Leerstellen verweisen normalerweise darauf, daß zwischen ihnen nichts Besonderes passiert ist, und zwar im logischen, zeitlichen und/oder räumlichen Aspekt. So kann angenommen werden, daß eine Prinzessin in der Zwischenzeit ein ganz normales, deshalb nicht erzählenswertes Leben geführt haben könnte, wenn der Vorgang zwischen ihrer Geburt und dem bestimmten Alter nicht erzählt und übersprungen wird. Solche Leerstellen versucht der Rezipient während des Narrationsprozesses durch Inferenzen und Elaborationen zu überbrücken bzw. zu rechtfertigen. Mit anderen Worten bedeutet es, daß solche Leerstellen die Konstruktion der Fabel vom Rezipienten direkt beeinflussen und steuern können. So kann der Prozeß der Sujetführung als solcher charakterisiert werden, der bestimmte Leerstellen in Fabel hinstellt, verlängert oder abschließt.⁸²

⁸⁰ David Bordwell, ebd., S.54.

⁸¹ Vgl. Ebd.: „Selection creates gaps; combination creates composition.“

⁸² Vgl. David Bordwell, ebd., S.55.

Die selektierten Informationen können dann in diverser Weise, vor allem aber logisch, raumzeitlich kombiniert werden. Durch diese Kombination wird die Aktivität des Rezipienten entweder gefördert oder verhindert. Aus diesen Kombinationsweisen können zwei allgemeine Prinzipien für die Sujetführung gewonnen werden, die medienübergreifend die Konstruktion des Sujets steuern: Retardation und Redundanz.

Meir Sternberg differenziert in seinem Buch „Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction“ die Retardation in diversen Aspekten, auf die auch Bordwell ohne ausführliche Darlegung zurückgriff.⁸³ Als solches kann das Sujet sich verzögern bzw. sogar verweigern, die Informationen über die Fabel preiszugeben. Mit diesem Prinzip können teilweise solche affektiven Aspekte wie Spannung, Aufmerksamkeit, Erwartung, Überraschung in bezug auf die Narration erklärt und beschrieben werden. Solche Verzögerung geschieht meistens durch Einbettung anderer Ereignisse, die logisch, zeitlich oder räumlich mit dem vorigen nicht direkt zu tun haben. Diese Einbettung erfolgt normalerweise in Form von Erinnerungen, Träumen und Illusionen. Sie kann auch in Form von Wiederholungen der schon an früheren Stellen erzählten bzw. berichteten Ereignisse erfolgen. In diesem Fall handelt es sich dann gleichzeitig um Redundanz. Dies wird auch von Bordwell in seinem Buch ohne ausführliche Darlegung nur kurz zusammengefasst und auf die Arbeit von Susan Suleiman verwiesen. Da aber diese Redundanz interessante Aspekte in einem narrativen Text hervorbringen kann, wird an dieser Stelle auf ihre Arbeit näher eingegangen.

Susan Suleiman faßt in ihrem Buch „Authoritarian Fictions“⁸⁴ die Redundanz zunächst nicht als einen unnötigen Störfaktor, sondern als ein notwendiges Element, um überhaupt etwas zu verstehen. In bezug auf den narrativen Text stellt die Redundanz dann nach ihr ein generelles Kriterium dar, mit dem der narrative Modus jeweiligen Textes charakterisiert werden kann. Dabei beschreibt sie aufgrund der Dichotomie von „story“ und „discourse“ auf drei Ebenen die Merkmale der Redundanz in der realistischen Literatur, worüber nun hier in gekürzter Form referiert werden soll. Zunächst auf der Ebene von story können solche Merkmale als Redundanz aufgefaßt werden.

- Ein gleiches Ereignis bzw. eine Serie von solchen passiert einer oder mehreren Figuren.

⁸³ Vgl. Meir Sternberg, a.a.O.. Da Bordwell diese Aspekte der Retardation sehr kurz zusammengefasst hat, brauchen sie m.E. etwas ausführliche Erörterung, was in folgenden Punkten referiert werden kann:

- Die Art und Weise der retardierenden Momente: z.B. Handlungen oder Kommentare, die nicht mit der fiktiven Welt in einem direkten Zusammenhang stehen.
- Die Dauer der Retardation.
- Die Lokalität der retardierenden Momente innerhalb des Textes, in dem Sinne, inwieweit die Präsenz solcher Momente störend wirkt.
- Die Relation bzw. Spannung zwischen den retardierenden und retardierten Momenten.
- Der Modus und die Motivation retardierendes Moment.
- Die Funktion innerhalb des gesamten Textes.
- Die Relation zwischen den retardierenden Momenten und den genetischen Strukturen, Konventionen und Erwartungen.
- Die Relation zwischen bestimmten retardierenden Mitteln und der medialen Spezifität jeweiligen Mediums.

⁸⁴ Susan Suleiman, *Authoritarian Fictions*. New York 1983, besonders Kapitel 4: Redundancy and the „Readable“ Text.

- Eine oder mehrere Figuren haben während des gesamten Textes gleiche Merkmale oder üben gleiche Funktion aus.
- Eine oder mehrere Figuren fallen gleiches Urteil bzw. machen gleiche Bemerkung über ein Ereignis oder eine Figur.

Die Protagonisten haben mehrere positiven Merkmale, während die Antagonisten mit anderen negativen Merkmalen charakterisiert werden. So sieht die Hauptfigur meistens auch gut aus und ist tapfer, während die Antagonisten die gegenteiligen Merkmale aufweisen.

Als nächstes können solche Aspekte auf der Ebene von discourse als Redundanz aufgefaßt werden:

- Die Haltung der Erzählinstanz bleibt gegenüber den zu Erzählenden gleich.
- Die Erzählinstanz wiederholt Kommentare über ein Ereignis oder eine Figur
- Die Merkmale der Sujetkonstruktion (z.B. Häufigkeit, Dauer, Fokalisation) bleiben konstant.

Zuletzt bezieht sich die Redundanz auf der Ebene der Beziehung zwischen story und discourse hauptsächlich auf die wiederholte Darstellung eines gleichen Ereignisses. In einem Fall solcher wiederholten Darstellung kann dabei von falscher Redundanz gesprochen werden, wenn zwischen den Wiederholungen gewisse Widersprüche festgestellt werden, was in der realistischen Literatur fast nicht vorkommt, während es bei dem sog. „nouveau roman“ als ein Hauptmerkmal betrachtet werden kann.

Ihre Ausführung ist sehr akribisch und beruht auf der Dichotomie von story und discours, die eine der wesentlichen Grundlagen strukturalistischer Ansätze darstellt. Darin liegt wohl m.E. der Grund, warum Bordwell zwar auf dieses Kriterium verweist hat, aber nicht weiter auf ihre Einzelheiten eingegangen ist. Trotzdem können m.E. einige Aspekte auch aus der Sicht des Rezipienten in bezug auf seine Wahrnehmungsaktivität von Bedeutung sein, vor allem in dem Sinne, daß solche diversen redundanten Momente z.B. als Gedächtnisstütz für den Rezipienten fungieren können, der als menschliches Wesen nicht unbegrenzte Gedächtniskapazität hat und deshalb ohne solche Stütze ständig etwas vergessen muß. Darüber hinaus können damit einige wichtige taktische Merkmale der Sujetkonstruktion sehr deutlich erklärt werden, z.B. bei der Steuerung der Aufmerksamkeit des Rezipienten und bei der Symbolisierung der erzählten Geschichte.

Als solche stellt die Redundanz die Grundlage jeder Sujetführung dar. So kann angenommen werden, daß die Redundanz die Annahmen, Inferenzen und Hypothesen verstärkt, die der Rezipient an vorangegangenen Stellen gemacht hat. In dieser Funktion wird sie normalerweise als solche von dem Rezipienten aber nicht bewußt wahrgenommen, weil sie die notwendige Voraussetzung für die Aufbewahrung von wahrgenommenen Informationen im Wahrnehmungsprozeß überhaupt darstellt. Sie wird erst bewußt, wenn sie in ein ungewöhnliches Verhältnis zu dieser normalen Funktion eintritt.

Diese drei Kriterien der Leerstelle, Retardation und Redundanz, die neben den hier erwähnten Formen und Funktionen weiter in diverse Formen und Funktionen eingesetzt werden können, bilden somit die Grundlage der taktischen Sujetführung, in dem Sinne, daß sie in erster Linie dazu dienen, die narrative Aktivität des Rezipienten zu leiten und zu steuern.

2.3.4. Narrative Strategien

Die oben erwähnten Taktiken der Sujetkonstruktion sind schließlich abhängig von den globalen narrativen

Strategien. Um diese narrativen Strategien zu beschreiben schlägt Bordwell 3 Kategorien vor: Wissen, Selbstbewußtheit und Kommunikativität.

Die Kategorie „Wissen“ geht auf die Annahme zurück, daß eine Narration als Prozeß der Anordnung und Verteilung von Fabelmaterialien die Fabel wissen muß, die sie repräsentiert. So setzt ein Film bestimmten Genres bewußt solche in diesem Genre genormten Wissen ein, die für die Konstruktion der Fabel relevant sind. So besitzen z. B. in einem mysteriösen Film die Informationen über die Vergangenheit mehr Gewicht als die über die Psyche einer Person, die etwa in einem Melodrama wichtiger als die anderen sein könnte. Dieser Aspekt des Wissens kann weiter in Breite und Tiefe differenziert werden. Bei der Breite des Wissens kann man vom restriktiven und nicht-restriktiven Wissen sprechen. So kann z.B. das Wissen in einem Film strikt auf eine Person beschränkt werden. Solch eine narrative Strategie kann auch in der Literatur z.B. durch den Einsatz einer einzigen personalen Erzählerfigur verfolgt werden, die sich innerhalb der erzählten Welt befindet und handelt. Oder die Narration kann über mehr Informationen über die Fabel als die aller Personen zusammen verfügen. Dies ist etwa der Fall, wenn ein Erzähler vorkommt, der sich außerhalb der erzählten Welt befindet und die Ereignisse nur aus der Distanz berichtet. Dieselbe Funktion kann in bezug auf den Film auch solchem Fall angerechnet werden, wo der Film dem Rezipienten alle Informationen gibt, so daß sogar solcher Eindruck entstehen kann, daß der Film vorausahnt, was als nächstes passieren wird. Bei der Tiefe des Wissens handelt es sich um die Frage der Subjektivität und Objektivität. Die Narration kann einerseits die ganze mentale Welt einer Figur präsentieren, bewußte oder unbewußte. Somit kann sie im Narrationsprozeß den subjektiven Bereich der Figur repräsentieren. Die Narration kann sich andererseits auf die physikalischen Erfahrungen einer Person beschränken. Dadurch kann sie u.a. gewisse Objektivität suggerieren. Die Relation von Breite und Tiefe des Wissens sind dabei nicht festgesetzt, so daß nicht automatisch von der Tiefe gesprochen werden kann, wenn die Breite schmal ist oder umgekehrt. Diese Relation verändert sich auch innerhalb eines Narrationsprozesses ständig, was wichtige Hinweise für die Hypothesenbildung liefern kann.

Bei Selbstbewußtheit handelt es sich um die Frage, inwieweit die Narration den Rezipienten darüber bewußt macht, daß sie auf ihn gerichtet ist. Bordwell geht in bezug auf diese Frage davon aus, daß jeder narrative Film grundsätzlich mehr oder weniger selbstbewußt ist, was auch für den sprachlichen narrativen Text ohne Beschränkung gelten kann. Diese Selbstbewußtheit wird im Laufe der Zeit je nach der Konvention bzw. Motivation reduziert oder weiter ständig bzw. ab und zu verstärkt. Somit handelt es sich dabei um die Frage des Grades, aber nicht um die der Absolutheit, was auch je nach den genrespezifischen Normen oder Modi unterschiedlich bewirkt. So besteht z.B. zwischen der Selbstrede einer Figur in einer Komödie und der in einer Tragödie ein großer funktionaler Unterschied.

Bei Kommunikativität handelt es sich um die Frage, ob und inwieweit die Narration das Wissen, das ihr zur Verfügung steht, mit dem Rezipienten teilt. Dies hat somit nichts mit der Tiefe bzw. Breite des Wissens zu tun, die die Narration aufweist. So kann z.B. die Narration in einer Tagebuchform als kommunikativ bezeichnet werden, weil sie alle Wissen mit dem Rezipienten teilt, obwohl ihr Wissen in dieser Form sehr begrenzt sein muß, also die Breite des Wissens der Narration schmal ist. Im allgemeinen kann angenommen werden, daß die Narration grundsätzlich im gewissen Maße nicht kommunikativ ist, was eine der Grundlagen darstellt, die für die Steuerung der Aktivität des Rezipienten wichtig sind.

Die bisherigen drei Kategorien beziehen sich auf die Frage, wie die Konstruktion des Sujets sowie des Stils die raumzeitliche, narrative Logik manipuliert, damit der Rezipient die Fabel rekonstruieren kann. Als

solche beziehen sie sich überwiegend auf den Aspekt der Informationsvermittlung. Es kann aber in bezug auf die narrative Strategie noch eine andere Kategorie vorgestellt werden, die nicht minder wichtigen Einfluß auf die Aktivität des Rezipienten ausübt. Es ist der Ton der Narration, bei dem es sich um den bewertenden Aspekt der Narration dem Rezipienten oder der Fabel gegenüber handelt. Dies ist etwa vergleichbar mit den Kategorien wie „Erzählerverhalten“ bzw. „Erzählerverhalten“ in der traditionellen Narrativik. Trotz ihrer Wirksamkeit rechnet Bordwell diese Kategorie aber nicht den konstitutiven Kategorien der narrativen Strategie zu, weil sie einerseits nicht immer bei der Narration mitwirkt und andererseits als Merkmal betrachtet werden kann, das auf das Zusammenwirken aller Systeme in einer Narration zurückgeht.

Aufgrund dieser Modellvorstellung und Kategorien stellt Bordwell in seiner weiteren Ausführung die Existenz des Erzählers bzw. des implizierten Autors im Film grundsätzlich in Frage. Er kritisiert die gängige Vorstellung in der Narrativik vor allem in bezug auf den Film, daß in einem narrativen Text eine Fabel von einem Narrator bzw. von einem Autor in die (Film)Sprache umgesetzt bzw. vermittelt sei. Er sieht darin den negativen Einfluß der mimetischen sowie diegetischen Theorien, von denen er sich kritisch distanziert. (Siehe oben auf Seite 29) Dagegen meint er, daß alle Merkmale, die dem Narrator bzw. Autor zuzuschreiben sind, der Narration selbst zugeschrieben werden können. So stellt er fest:

„it(=Narration; W.-S. N.) sometimes suppresses information, it often restricts our knowledge, it generates curiosity, it creates a tone, and so on. To give every film a narrator or implied author is to indulge in an anthropomorphic fiction.“⁸⁵

Hier wird der Unterschied dieses Modells deutlich gegenüber den anderen, die die Narration aus dem Standpunkt des sog. Sender-Empfänger-Modells betrachtet, so daß die Narration stets als Vermittlung der Nachrichten von einem Sender zu einem Empfänger betrachtet wird, worauf schließlich die von ihm kritisierten Begriffe wie der implizierte Autor bzw. Rezipient zurückgehen. In Bordwells Modell wird dagegen die Narration vor allem aus dem Standpunkt des Rezipienten als ein Prozeß betrachtet, nämlich als „the organization of a set of cues for the construction of a story.“⁸⁶ Aus diesem Standpunkt wird angenommen, daß der Narrationsprozeß den Rezipienten unter bestimmten Umständen signalisiert, daß er einen Erzähler konstruieren soll. Solcher Erzähler stellt dann „the product of specific organizational principles, historical factors, and viewers' mental sets“ dar.⁸⁷ Der Erzähler stellt also keine feste Größe in der Narration dar, die je nach der Situation in den Vordergrund tritt oder sich in dem Hintergrund versteckt, sondern eine Größe, die gegebenenfalls erst durch die Wahrnehmung des Rezipienten konstruiert wird.

2.3.5. Narrative Modi

Im allgemeinen handelt es sich bei einem Narrationsmodell um eine synchronische Modellvorstellung, in der der historische Aspekt nicht berücksichtigt wird. Bei ihm steht die Forschung über die Beschaffenheit der narrativen Merkmale im Mittelpunkt. Dies geht auf dem Grundprinzip des den Narrationsmodellen zugrunde liegenden strukturalistischen Denktyps zurück, daß zunächst die systeminternen Strukturen, nach denen das System funktioniert, d.h. die „Logik“ des Systems selbst rekonstruiert werden müssen, bevor es zu seiner Beschreibung auf die Hilfe anderer Systeme rekurriert werden darf. (Siehe oben auf

⁸⁵ David Bordwell, a.a.O., S.62.

⁸⁶ Ebd..

⁸⁷ Vgl. Ebd..

Seite 10) So wurde in der strukturalistischen Narrativik die mikrostrukturelle Ebene in den Vordergrund gestellt und die makrostrukturelle Ebene, auf der der historische Aspekt behandelt werden soll, wurde nur selten erforscht. Diese Synchronität des Narrationsmodells gilt zunächst auch für das oben dargestellte Modell von Bordwell, in dem die Narration als ein phänomenaler Prozeß von Sujet- und Stilsystem betrachtet wird. Er unternimmt aber nach der Aufstellung dieses Modells darüber hinaus, sich aufgrund dieses Modells mit der diachronischen Ebene der Narrativik zu befassen. Als theoretische Grundlage dafür bezieht er sich wiederum auf die kognitivistischen Ansätze.

Aus dem kognitionswissenschaftlichen Standpunkt, der seinem Modell zugrunde liegt, sind die Schemas, die die Grundlagen für die Aktivität des Rezipienten darstellen, zwar angeboren und mental, aber ein wesentlicher Teil von ihnen ist und wird in der Gesellschaft durch konkrete Erfahrungen angelehrt. Dies macht die Erweiterung des Schemabegriffs auf die historische und gesellschaftliche Ebene möglich und notwendig. Unter dieser Voraussetzung führt er für die Erweiterung seines Modells auf die diachronische Ebene nun die Begriffe, „narrative Modi“ und „Norm“ ein.

Die Merkmale der oben in seinem Modell eingeführten Kriterien bleiben auch in einem narrativen Text nicht konstant, sondern sie variieren. Diese Variation wird normalerweise durch Konventionen bestimmt, die genetische, realistische, kompositorische oder ästhetische Gründe haben können. Solche Konventionen entwickeln sich mit der Zeit schließlich zu festen Normen, nach denen der Rezipient die jeweils entsprechenden Schemas einsetzen kann. Bordwell bezeichnet diese Normen, die durch andere Faktoren wie Zeitalter, Nation usw. bestimmt und weiter gehalten werden und als solche relativ stabil und konsistent bleiben, als externe Normen, in dem Sinne, daß sie nicht allein intratextuell, sondern auch transtextuell bzw. intertextuell wirksam sind. Diese Stabilität und Konsistenz machen erst möglich, daß der Rezipient bestimmte Schemas unter vielen für das narrative Verstehen einsetzt. Als solche können sie darüber hinaus auch auf die Art und Weise der Produktion gewisse Einflüsse nehmen, indem sie Kompositionsmuster für den Produzierenden bilden. Aus diesem Standpunkt können sich alle narrativen Texte zunächst dadurch unterscheiden, ob sie insgesamt oder teilweise den zu dem Zeitpunkt herrschenden Normen folgen oder von ihnen abweichen. Dabei stellt solche Abweichung nicht nur Abweichung von den herrschenden Normen dar, sondern sie kann auch als gleichzeitige Aufstellung anderer neuer Normen betrachtet werden. Was den letzten Aspekt betrifft, kann ein narrativer Text neben der neuen externen Norm sogar solche Normen aufstellen, die aus ihm selbst entstehen. Solche Normen können dann im Gegensatz zu den externen Normen als „interne Normen“ bezeichnet werden, in dem Sinne, daß sie nur intratextuell wirksam sind. Diese internen Normen können auch innerhalb des Textes gehalten oder gebrochen werden. So machen die beiden internen und externen Normen die Narration schließlich zu einem dynamischen, dialektischen Prozeß und bilden somit die Grundlage des narrativen Verstehens auf der diachronischen Ebene, indem sie sich einerseits widersprechen und andererseits zusammenkommen. Der Rezipient vergleicht bei seiner Rezeptionsaktivität ständig die beiden Normen und richtet sich nach dem Resultat dieses Vergleichs. Somit wurde die Dimension der Aktivität des Rezipienten, die in seinem Modell bis dahin nur auf der synchronischen Ebene beschrieben wurde, auf diachronische Ebene erweitert:

„The spectator comes to a film with schemata, and these are derived in part from experience with extrinsic norms. The viewer applies these schemata to the film, matching the expectations appropriate to the norms with their fulfillment within the film. Greater or lesser deviations from these norms stand out as prominent. At the same time, the viewer is alert for any norms set up by the film itself; these intrinsic norms may coincide with or deviate from the conventions of the extrinsic set. Finally, the spectator may encounter foregrounded elements, the moments when the film diverges

to some degree from intrinsic norms. In a sort of feedback process, these deviations may then be compared with pertinent extrinsic norms. Throughout this process, both intrinsic and extrinsic norms set up paradigms, or rough sets of alternatives which form the basis of spectators' schemata, assumptions, inferences, and hypotheses."⁸⁸

Somit wird ein diachronischer Aspekt in das Modell für den Narrationsprozeß Einzug gefunden, was in den anderen bisherigen Modellen gefehlt und somit die Hauptschwachstelle der Narrativik überhaupt dargestellt hat.

Unter diesen Voraussetzungen führt Bordwell als nächstes den Begriff „narrative Modi“ ein. Darunter versteht er „a historically distinct set of norms of narrational construction and comprehension“.⁸⁹ Als solche stellt er 4 unterschiedliche narrative Modi des narrativen Films auf, deren Unterschied vor allem auf die filmgeschichtliche Entwicklung zurückgeht: der klassische Modus nach dem Vorbild von Hollywood, der künstlerische Modus des sog. „art-cinema“ in den 60er Jahren in Europa, der historisch-materialistische Modus nach den sowjetischen Filmen in den 20er und 30er Jahren und deren Weiterentwicklung in Westen in den 60er Jahren und schließlich der parametrische Modus, der auf den sog. Serialismus und Strukturalismus zurückgeht, worauf im folgenden näher eingegangen wird. Anschließend hat er in bezug auf den jeweiligen Modus anhand seines Modells und Kriterien dargestellt, in welcher Weise die Merkmale jeweiligen Modus die Relationen zwischen Sujet, Fabel und Stil bestimmen, wie sich die Taktiken der Sujetführung und die narrativen Strategien jeweils charakterisieren lassen.

2.3.5.1. Klassischer Modus

Den Ausgangspunkt stellt der klassische Modus dar, zu dem nach Bordwell die Traditionen und Konventionen der Hollywood-Filme gehören. Die Auswahl dieses Ausgangspunktes ist in den folgenden Hinsichten vertretbar: Einerseits ist es gut anzunehmen, daß die Mehrheit des heutigen Filmzuschauers durch die massive Präsenz von den Filmen aus Hollywood oder von den Filmen, die die Hollywood-Filme als Vorbilder betrachten, die an sich spezifische Art und Weise angelernt hat, Filme anzusehen. Dies führt zu einer weiteren Annahme, daß diese spezifische Art und Weise der Narration als Grundlage für die Wahrnehmung und Verständigung von und mit den Filmen im allgemeinen zu betrachten ist. Andererseits steht der Schwerpunkt der hollywoodschen Filmen der narrativen „Ursituation“ am nächsten: Zunächst steht bei diesem Modus vor allem die effiziente Vermittlung einer Geschichte im Mittelpunkt. Als nächstes handelt es sich dabei um eine am meisten konventionalisierte Art und Weise, Geschichten zu vermitteln. Dies entspricht der alltäglichen und praxisorientierten narrativen Situation am besten, bei der die effiziente Vermittlung von den neuesten Informationen in dem Vordergrund steht. Dies erklärt teilweise auch, warum die kognitionspsychologischen Untersuchungen meistens die hollywoodschen Filme als Beispiele für ihre Experimente heranziehen.

Hier stellt sich allerdings die Frage, ob und inwieweit dieser Ansatz auf die Literatur und darüber hinaus auf Literaturverfilmung zu übertragen ist, weil sich in dieser Betrachtungsweise auf den ersten Blick eine nur für den Film spezifische Sichtweise widerspiegelt. Aber diese Verallgemeinerung kann m.E. dadurch gerechtfertigt werden, daß die narrativen Vorbilder der Hollywood-Filme auf den klassischen narrativen Modus der Literatur aus dem 19. Jh. zurückgehen, der vor allem in Formen von Roman und Kurzgeschichte gebildet worden ist. Dies bedeutet, daß der klassische Modus der Hollywood-Filme weitgehend

⁸⁸ David Bordwell, ebd., S.153

⁸⁹ David Bordwell, ebd., S.150.

die Merkmale dieser literarischen Tradition übernommen hat. Daß die Romane aus dem 19. Jh. relativ häufiger Gegenstände der Verfilmung wurde und noch wird, als die aus dem anderen Jahrhundert, kann auch aus diesem Zusammenhang betrachtet als ein Beweis für den engen Zusammenhang zwischen ihnen angesehen werden. Zugleich stellten diese literarische Tradition und Konvention aus dieser Zeit auch den Ausgangspunkt der allgemeinen und traditionellen Narrativik dar. Aus diesen Gründen ist zu akzeptieren, diesen Modus als Ausgangspunkt nicht nur für den Film, sondern auch für die Literatur und damit für die Literaturverfilmung anzusehen.

Dieser klassische Modus läßt sich vor allem dadurch charakterisieren, daß die Ereignisse und ihre Vorgänge im Mittelpunkt der Interesse steht. In bezug auf das Narrationsmodell bedeutet dies, daß die Fabel den Mittelpunkt der Narration darstellt. Hier wird die Fabel vor allem als eine Handlung betrachtet, ein bestimmtes Ziel zu erreichen, die überwiegend auf Kausalität basiert und durch Figuren bestimmt wird. Auf der Sujetebene werden normative Muster eingesetzt, die zunächst einen Anfangszustand konstatieren, der dann für einen besseren Zustand am Ende zeitweilig zerstört wird. Die Kausalität stellt in diesem Modus das wichtigste Prinzip dar, so daß die kausalen Zusammenhänge zwischen Figuren, Hintergründen und Situationen unmißverständlich deutlich dargestellt werden. Dies gilt auch für die zeitliche Gestaltung im allgemeinen. Die drei Aspekte der Zeit, Ordnung, Dauer und Häufigkeit werden so konzipiert, daß sie die wichtigen kausalen Relationen zum Ausdruck bringen können. Dementsprechend baut sich die räumliche Gestaltung auf Realität und kompositorische Notwendigkeit auf. So werden bestimmte Sachen meistens deshalb eingesetzt, weil sie auf der Realitätsebene der Handlung gerade benötigt bzw. notwendig sind.

Das Sujet wird immer in klare Segmente untergliedert. Im strengen Fall unterliegen sie wie das klassische Drama der klassischen Aufbauregel. Die Grenze zwischen Segmenten wird durch standardisierte Mittel markiert, so daß sie sich voneinander klar unterscheiden lassen. Jedes Segment ist auch raumzeitlich abgeschlossen und die Relation zwischen Segmenten kann vor allem als linear bezeichnet werden. So bereitet es keine Schwierigkeiten, zwischen den Segmenten zu unterscheiden und die Relation zwischen ihnen festzustellen.

Auch im klassischen Modus können Leerstellen festgestellt werden. Aber sie werden durch die hohe Kommunikativität der Narration bestimmt, so daß fast jeder Übersprung auf der logischen bzw. raumzeitlichen Ebene bald durch nachträgliche Verweise ergänzt wird. Wenn die Leerstelle als solche bleibt, dann wird auch darauf deutlich verwiesen. Deshalb sind sie nur selten permanent und weisen eine relativ abgeschlossene und kontinuierliche Struktur auf. Die Retardation, die meistens in Form von Erinnerungen an die vergangenen Ereignisse vorkommt, kommt nicht durch narrative Abweichung zustande, sondern durch Einfügung bestimmter Subplots, die kausal relevant sind. Sie zielt somit darauf, daß sich der Rezipient fast ausschließlich auf die Konstruktion der Fabel konzentriert. Das gilt auch für die Redundanz. Der Grad der Redundanz in diesem Modus ist relativ hoch, so daß z.B. jede Figur konstante Merkmale und Funktion hat, die auch durch andere Figuren gegenseitig bestätigt werden.

In bezug auf die narrativen Strategien charakterisiert Bordwell das klassische Modus als „omniscient, highly communicative, and only moderately self-conscious“.⁹⁰ Zunächst weiß die Narration mehr als alle Figuren zusammen. Sie beschränkt sich nicht auf eine oder andere Perspektive und ist immer am richti-

⁹⁰ David Bordwell, ebd., S.160.

gen Zeitpunkt an der richtigen Stelle, auch wenn sie sich zeitweilig an einer Perspektive gebunden ist. Als nächstes verbirgt sie dem Rezipienten gegenüber relativ wenig. Mit einigen Ausnahmen, in denen andere Motive noch größere Rolle spielen, verrät sie dem Rezipienten meist fast alles, was sie weiß und was der Rezipient wissen soll. Dabei macht sie sich kaum bemerkbar, so daß dem Rezipienten nicht bewußt wird, daß die Narration auf ihn gerichtet ist. Die Narration bemüht sich stets darum, daß der Rezipient die Illusion behält, daß er selbst bei den Ereignissen sei, daß die Ereignisse wirklich vor ihm passieren, und stellt dabei sich selbst nicht in den Vordergrund.

Auch der Stil dient meistens zu diesem Ziel. Er wird im klassischen Modus vor allem als Mittel betrachtet, mit dem das Sujet die Fabel vermittelt. So tritt die Stilebene meistens hinter die Sujet- und Fabelebene. Dadurch hilft dies dem Rezipienten, Raum und Zeit auf der Fabelebene kontinuierlich zu konstituieren. Dies zielt also auf Konzentration der Aufmerksamkeit des Rezipienten, nicht etwa auf Verstreuung oder Distanzierung. Für diesen Zweck werden nur begrenzte Zahl von stilistischen Mitteln eingesetzt, die in den meisten Fällen auch schon bekannt und vertraut sind, so daß der Rezipient sie intuitiv aufnehmen kann. Sie unterliegen zugleich den externen Normen und versuchen nicht ihre eigenen internen Normen zu bilden. So werden auf dieser Ebene fast alle Erwartungen des Rezipienten im Endeffekt erfüllt und bestätigt. Die innovativen Interesse konzentrieren sich in diesem Modus also vor allem auf die Fabelebene, d.h. auf eine neuartige Geschichte.

Es ist aber übereifrig anzunehmen, daß all dies den Rezipienten zur Passivität führen wird. Wie oben in bezug auf den Wahrnehmungsprozeß des Menschen und die Aktivität des Rezipienten erwähnt, führt auch eine einfache Geschichte nicht zur passiven Handlung der Reizrezeption. Dieser Modus kommt nur den Schemas entgegen, die man sich schon angeeignet hat und deshalb ohne große Anstrengung, fast unbewußt angewendet werden kann. In dieser Hinsicht sind das Sujet und die Fabel in diesem Modus hoch normativ und kanonisch und der Rezipient ist mit fast allen eingesetzten Stilmitteln und ihren Funktionen vertraut. Auf Grund solcher Schemas stellt der Rezipient dann Hypothesen auf, die meistens wahrscheinlich, sehr exklusiv und zukunftsorientiert sind.⁹¹ Manchmal können einige von ihnen im Laufe der Narration in Frage gestellt werden. Dies ist aber nicht dafür, um den Rezipienten zu desorientieren oder zu verunsichern, sondern dafür, ihn dazu zu motivieren, weiter die Narration mit Interessen zu verfolgen.

Der klassische Modus ist im Großen und Ganzen keine einfache, anspruchslose Art und Weise, Geschichten zu erzählen. Er bildet nur eine Konstruktion, die relativ sehr streng nach den normativen Regeln aufgebaut ist, deren Hauptziel darin liegt, den Rezipienten dazu zu veranlassen, auf einfache Weise eine denotative, univokale und integrale Fabel zu konstruieren.

2.3.5.2. Künstlerischer Modus

Dieser Modus bezieht sich nach Bordwell auf die Strömung in der Filmgeschichte, die vor allem in Europa nach dem 2. Weltkrieg entstanden ist und besonders in den 60er Jahren weltweit große Aufmerksamkeit gesorgt hat. Diese Strömung bezeichnet er als „art-cinema narration“ und sieht darin in mehreren Aspekten einen Gegenpol gegen den hollywoodschen klassischen Modus. Wenn der klassische Modus auf die literarische Tradition aus dem 19. Jh. zurückgeht, geht dieser künstlerische Narrationsmodus von

⁹¹ David Bordwell, ebd., S.164.

„Art-cinema“ auf die Tradition des literarischen Modernismus im 20. Jh. zurück, vor allem auf die neuartigen Kurzgeschichten von etwa Joyce oder Hemingway. In dieser Kurzgeschichte wurde vor allem die „Krisensituation“ des modernen Individuums thematisiert, das mit einer existentiellen Krise konfrontiert war. Sie ist vor allem auf die traumatischen Erfahrungen zurückzuführen, die durch die beiden Kriege verursacht worden sind und den bis dahin hoch gehaltenen Optimismus über die menschliche Vernunft und Objektivität weitgehend zerstört hatten. Diese historischen Hintergründe haben auch in dem Narrationsmodus ihren Niederschlag gefunden, der so im Vergleich zu dem objektiven Realismus des klassischen Modus als subjektiver und psychologischer Realismus bezeichnet werden kann.

Zunächst zeigt die Fabel in diesem Modus keine zielorientierte Geschichte, in der etwas erreicht werden soll, sondern episodenhafte und oft ziellose Wanderung bzw. Reise, die oft am Schluß erfolglos bleibt. Somit stehen nicht die Geschichte und ihr Vorgang, sondern die Figur und ihre Psyche im Mittelpunkt der Narration. Die Forschung der inneren Welt der Figuren stellt deshalb oft ein zentrales Thema in diesem Modus dar. Aber ihre Merkmale werden oft nicht klar dargestellt oder bleiben nicht konstant. Sie handeln nicht für ein klares Ziel, sondern sie reagieren meistens auf ihre Umgebung, werden von ihr getragen. Aus der Sicht des Rezipienten stellen dann nicht die Geschichte, sondern die Figuren und ihre Psyche die Quellen für die Hypothese, Aufmerksamkeit, Spannung und Überraschung dar. Als Folge dieses Schwerpunkts ist die Fabel meistens offen. Bordwell bezeichnet diese Offenheit der Fabel sogar als Folge einer Konvention dieses Modus, sich von der Kausalität zu entziehen. Dasselbe gilt auch für die Sujetkonstruktion. Typischerweise begrenzt sich das Sujet auf die oben erwähnte Krisensituation. Dies kommt dadurch zum Ausdruck, daß die Zeit und der Raum dieser Krisensituation auf einen kurzen und engen Umfang begrenzt werden. Aus dieser begrenzten Situation, die deshalb oft zu alltäglich und banal erscheint, wird dann über die vergangenen Ereignisse berichtet oder reflektiert, meistens in Form von Erinnerungen an Kindheit, Träumen und Illusionen. Das Sujet weist keine abgeschlossene Form auf und baut sich auf Parallelität statt Linearität, auf Zufälligkeit statt Kausalität auf. So wird das Sujet in einzelne Episoden „dedramatisiert“, die wiederum keine klare Begrenzung von den anderen zulassen. Es gibt keinen Höhepunkt, keine dramatische Wende, in der sich die Figuren freuen oder leiden. Darin wird die Einsicht zum Ausdruck gebracht, daß das wirkliche Leben anders ist, als uns die Kunst vorgibt, daß es nicht durch klare Kausalität und Logik, sondern durch Zufall bestimmt ist, daß das Leben viel komplizierter als die Kunst ist. Hier kommt somit das existentialistische Lebensgefühl der Nachkriegsgeneration deutlich zum Ausdruck. Dementsprechend wird die Zeitkonstruktion nicht durch Realität, sondern durch psychische Subjektivität bestimmt, bei der keine physische Zeit, sondern ein relatives, psychologisches Zeitgefühl die Zeitkonstruktion beherrscht. Auch der Raum wird so konstruiert, daß die Umgebung nicht als reale Welt, die unabhängig vom Subjekt existiert, sondern eher als Projektion der inneren Welt der Figur verstanden werden kann.

Die Präsentation der Fabel wird vor allem durch die ständige Einfügung von Erinnerungen, Träumen, Illusionen unterbrochen. So ist die Entwicklung der Fabel einerseits sehr lückenhaft und wird andererseits verzögert. Durch die episodenhafte Konstruktion des Sujets entstehen dann zunächst viele Leerstellen in der Fabelpräsentation, die teilweise bis zum Ende nicht beseitigt bzw. überbrückt werden können oder einfach unbeantwortet bleiben. Aufgrund der Verzögerung der Fabelentwicklung kann man dann von einem hohen Grad an Retardation sprechen. Dadurch kann sich der Rezipient seine Aufmerksamkeit mehr darauf richten, sich einerseits über die episodenhaften Fragmente nachzudenken, die ohne jeglichen kausalen Zusammenhang zu existieren scheinen. Andererseits setzt er sich mehr mit den Psychen

der Figuren auseinander, indem er die fehlenden Informationen damit zu ergänzen versucht. Die relativ schwache Redundanz trägt auch dazu bei, daß der Rezipient mehr motiviert seine Erfahrungen und Gefühle bei dem Rezeptionsprozeß einsetzt.

Aufgrund der Konzentration auf psychischen Ebene der Figuren vor allem aus einer subjektiven Perspektive wird das Wissen auf eine oder zwei zentrale Figuren begrenzt. In der Literatur kann dies etwa in dem übermäßigen Einsatz vom „Ich-Erzähler“ zum Ausdruck kommen, und zwar noch konsequenter als im Film, der seinerseits zwar in dieser Hinsicht beschränkt ist, aber auch über andere geeignete filmspezifische Mittel verfügt. Diese Begrenzung des Wissens, die gegebenenfalls zur Krise der Narration überhaupt führen kann, wird durch die psychische Tiefe kompensiert. So kann diese Beschränkung des Wissens auf bestimmte Person in der Praxis entweder zur leichten Identifizierung des Rezipienten mit der Figur führen. Oder sie kann auch zur Unglaubwürdigkeit der Narration führen, falls der Rezipient mit der Einsicht der Figur nicht einverstanden wird oder falls er den Eindruck bekommt, daß die Narration nicht alle Informationen, die sie hat, mit dem Rezipienten teilt. Dieser Aspekt berührt somit gleichzeitig die Kommunikativität der Narration, die aus dieser Hinsicht mit der Begrenztheit des Wissens nur wenig zu tun hat. Demzufolge kann die Kommunikativität auch bei einem begrenzten Wissen als hoch bezeichnet werden, wenn die begrenzten Wissen dem Rezipienten rechtzeitig zur Verfügung gestellt werden. In diesem Aspekt weist die Kommunikativität keine deutliche Tendenz in diesem Modus auf, sondern hängt vom Einzelfall ab. Durch auffallende Kommentare über die Geschichte bzw. Figuren oder über die Narration selbst wendet sich die Narration in diesem Modus häufig direkt an den Rezipienten. So kann man die Selbstbewußtheit der Narration als sehr hoch bezeichnen. Dazu tragen auch solche stilistischen Figuren bei, die von ihrem klassischen Einsatz abweichen. Solche Selbstbewußtheit der Narration führt zur Annahme eines Autors als die Quelle der Narration, was in diesem Modus einen besonderen geschichtlichen Stellenwert bekommt. Filmhistorisch gesehen hängt diese Betonung des Vorhandenseins eines Autors mit der Bewegung des sog. Autorenfilms eng zusammen, die sich dem Studiosystem des Hollywoods entgegengesetzt hatte, in dem der Regisseur nur eine begrenzte Funktion unter vielen auszuführen hat. Durch diese Betonung der Existenz eines Autors in der Narration wird der Regisseur als Urheber des Films konstatiert und zugleich sein Film als ein persönliches Kunstwerk eines Künstlers, das von seinem persönlichen Stil geprägt ist. Auf diese Vorstellung geht auch die heutzutage geläufige Vorgehensweise bei Filmanalyse zurück, Filme vor allem als Lebenswerke eines bestimmten Regisseurs zu betrachten.

Als ein Paradebeispiel für diesen Modus kann die Vorblendung (flashforward) betrachtet werden, in der die zukünftigen Ereignisse so dargestellt wird, als ob sie an diesem Zeitpunkt passieren würden. Sie ist im klassischen Modus normalerweise undenkbar, weil sie die grundlegenden Normen dieses Modus verletzt. Dagegen findet sie im künstlerischen Modus häufig ihren Einsatz, weil solche Übergriffe in bezug auf die raumzeitliche Konstruktion sowie auf die narrative Logik nicht ihre eigenen Normen verletzen können. Diese oder andere ähnliche Stilmittel fordern den Rezipienten heraus, solche Zusammenhänge, die nicht dargestellt werden, selbst herauszufinden. Somit kann hier die Konstruktion der Narration selbst zum Gegenstand der Aktivität des Rezipienten werden. Im Mittelpunkt der Narration und zugleich im Interesse des Rezipienten steht somit nicht die Frage, welche Geschichte erzählt wird, sondern die, wie und warum eine Geschichte erzählt wird.

Im Vergleich zu dem klassischen Modus stellt dieser künstlerische Modus mehrfache Abweichungen dar. Aber die beiden haben trotz vieler Differenzen auch Gemeinsamkeit in einigen Aspekten. Zunächst folgen

die Abweichungen, die auf die bewußte Entgegensetzung gegenüber dem klassischen Modus zurückgehen, ihrerseits bestimmten Schemas und Normen. Das bedeutet schließlich, daß die Schemas und Normen, die im klassischen Modus streng befolgt wurden, im künstlerischen Modus durch andere Schemas und Normen ersetzt worden sind, die zwar relativ nicht so streng befolgt wurden wie im klassischen Modus, aber immerhin sehr systematisch und konstant geblieben sind. Auch dieser Modus, der auf den ersten Blick jegliche Realität zu negieren scheint, basiert wie der klassische Modus auf der Realität. Lediglich die Vorstellung über sie unterscheidet sich voneinander. Die Realität aus dieser Vorstellung basiert nicht auf Kausalität und Objektivität, sondern auf Ambiguität und Subjektivität. Diese Ambiguität wird nicht nur durch die offene Fabel, sondern auch durch die Unsicherheit, Unentschlossenheit der Narration selbst zum Ausdruck gebracht.

2.3.5.3. Historisch-materialistischer Modus

Unter diesem Modus der Narration faßt Bordwell zunächst die sozialistische Auffassung von Kunst im allgemeinen zusammen. Das Grundmerkmal dieses Modus, das auf die sowjetische Kunstauffassung in den 20er Jahren zurückgeht, liegt nach ihm darin, daß die Narration in erster Linie als Rhetorik betrachtet wird. Das heißt, die Narration wird vor allem als effektives Mittel für didaktische, propagandistische Zwecke betrachtet, deren Schwerpunkt gemäß dem historischen Zusammenhang in der marxistischen Ideologie liegt. Dies hat aber nicht den alleinigen Vorrang, sondern ist gleichberechtigt mit dem ästhetischen Zweck, was allerdings im Laufe der Zeit für den ideologischen Zweck aufgegeben wurde.

Diese Tradition wurde in den 60er Jahren vor allem in den Westen wiederbelebt, als eine Bewegung, den Marxismus und die Avantgarde zu verbinden. Bei dieser Bewegung, die Bordwell als „interrogativen Film“ bezeichnet, wurden zunächst die Grundlagen damaliger Auffassung festgehalten: Erstens wurde die Sujetkonzeption abgelehnt, die figurenzentrisch und psychologisch bestimmt ist. Statt dessen wurden als zweites das Typische und die historische Referenz betont. Drittens wurde die Fabel durch eindeutige, politisch bewußte Narration ständig verändert. Aber zugleich wurden die didaktische Zielsetzung und feste Doktrin abgelehnt. Trotzdem bleibt als das Grundmerkmal die Auffassung der Narration als politisches Forum. Im Vergleich zum oben eingeführten künstlerischen Modus stellt diese Auffassung eine Gegenthese gegen ihn dar, in dem vor allem psychologisch komplizierte Figuren und die Krise individueller Werte thematisiert worden sind. Aber gleichzeitig wurde von dem künstlerischen Modus die Tendenz übernommen, die Ambiguität symbolischer Effekte zu maximieren, und zwar als Mittel für die Offenheit des politischen Kunstwerks, das leicht für die Ideologie fixiert werden könnte.

Solche Merkmale, die hier nur kurz dargestellt sind, bestimmen auch die Konstruktion der Narration wesentlich. Die Fabel zeigt zwar eine Geschichte, die auf Realität basiert und typische Phase der Entwicklung aufweist. Sie hat aber oft keinen bestimmten Zeitpunkt und keine konkrete Lokalität, so daß sie nicht als einmaliges Ereignis verstanden werden kann, sondern als ein typisches Beispiel für bestimmte abstrakte These. Dementsprechend fungiert das Sujet zunächst als Organisation einer Geschichte und gleichzeitig als Argument für solche These. Dafür wird versucht, jegliche konventionelle Kausalität und zwiespältige Ambiguität bei der Sujetkonstruktion zu vermeiden. Dabei werden oft gewisse Teile der Geschichte oder Argumente nicht dargeboten, so daß sie für den heutigen Rezipienten sehr sprunghaft erscheinen können. Dies geht aber einerseits auf die historischen Zusammenhänge zurück, die den damaligen Rezipienten selbstverständlich waren. Andererseits wurde damit beabsichtigt, den Rezipienten dazu zu veranlassen, den Schluß selber zu ziehen. Als Träger der Geschichte werden die Figuren in den

Mittelpunkt gestellt und ihre Charakteristika sind nicht durch individuelle, psychische Merkmale, sondern durch ihre Klasse, Berufe, soziale Aktivität und politische Meinung bestimmt. Sie stellen also kein Individuum, sondern einen überindividuellen Prototyp für eine bestimmte Klasse und für einen bestimmten Zeitalter dar. Als solche treten sie mit starkem Wille der gegnerischen Gruppe entgegen. Oder sie erkennen ihr bisheriges Unwissen und überwinden dies mit konkreter Veränderung bzw. Handlung. Solche Konstruktionsweise bietet im Endeffekt eine klar verständliche, eindimensionale Geschichte an. Die Eindimensionalität bzw. Beschränkung in bezug auf die Themen und die Sujetkonstruktion wird durch spezifische raumzeitliche Konstruktion kompensiert: Die Konstruktion von Raum und Zeit braucht nicht begründet zu werden. Dies hat einen künstlichen Aspekt, in dem Sinne, daß dadurch die klassische Norm über Raum und Zeit to „defamiliarize“, d.h. zu entfremden ist.⁹² So kann man zwar den Umriß der Geschichte leicht erraten, aber nur schwer, wie sie präsentiert wird. Dadurch wird von dem Rezipienten verlangt, daß er solche Lücken ausfüllen, verbinden und sie voneinander unterscheiden soll. Dabei wird angenommen, daß der Rezipient versuchen wird, nach einer Möglichkeit zu suchen, die Leerstellen intern zu integrieren, die extern nicht integriert werden können.

Dies gilt auch für die permanenten Leerstellen bei der Sujetkonstruktion, die den Rezipienten dazu steuern, sie selber auszufüllen. Da es sich bei der Fabel oft um historisch bekannte Ereignisse und Figuren handelt, ist der Vorgang sowie der Ausgang der Geschichte meistens schon bekannt. Aus diesem Grund sind zunächst relativ viele Leerstellen zu finden. Sie können aber von dem Rezipienten schnell ausgefüllt werden und bleiben deshalb auf der Fabelebene meistens nicht permanent. Die Sujetführung wird in diesem Modus relativ oft verzögert, z.B. durch persönliche Rückblende einer Figur ohne realistisches Motiv oder durch eindeutige Verweise der Narration mit hoher Selbstbewußtheit auf die Zusammenhänge, die raumzeitliche, geschichtliche Grenze überschreiten. Dies zielt aber weder auf eine Einfügung von Subplot noch auf eine Einbettung von Erinnerungen oder Träumen, sondern auf Kommentierung über die Gezeigten oder auf Assoziation mit den anderen. Als ein bekanntes Beispiel sei der Einsatz von der sog. intellektuellen Montage in Filmen von Eisenstein zu nennen, wobei Einstellungen eingefügt sind, die zwar mit dem Vorgang der Geschichte nicht zu tun haben, aber durch Assoziation des Rezipienten ihn kommentieren oder mit ihm in Verbindung gesetzt werden.

In bezug auf die Redundanz scheint sich dieser Modus auf den ersten Blick durch niedrige Redundanz auszuzeichnen: Die Geschichte und die darin handelnden Figuren werden zwar dargestellt, aber nicht näher charakterisiert. Dies geht aber vor allem darauf zurück, daß sie in den meisten Fällen prototypisch sind. So ist der Grad der Redundanz relativ hoch, obwohl die weitere nähere Charakterisierung fehlt.

Die Narration in diesem Modus ist im allgemeinen als allwissend zu bezeichnen. Sie steuert den gesamten Prozeß so souverän, daß sie gar als didaktischer Führer bezeichnet werden kann. Sie organisiert alles, so daß das beabsichtigte Ziel sicher erreicht werden kann. Dies führt zugleich zu einem hohen Grad an Selbstbewußtheit der Narration. Die Narration verläßt oft die Fabelebene und verweist auf einen anderen Zusammenhang oder eine andere Perspektive. Oder die sprechende Figur richtet sich direkt in die Richtung des Rezipienten, was als Frontalität zu bezeichnen ist. Mit dieser Frontalität wird nun darauf verwiesen, daß die Narration nicht einfach Ereignisse vermittelt, die unabhängig von der Narration autonom existieren, sondern daß sie durch die Narration konstruiert worden sind und sich als solche an den Rezipienten wenden. Auch die oben erwähnte häufige Anwendung von den sog. intellektuellen Monta-

⁹² David Bordwell, ebd., S.237.

gen, was ein stellvertretendes Merkmal dieses Modus im Film darstellt, kann in diesem Zusammenhang verstanden werden. Durch die häufige Unterbrechung der Sujetführung mit den Montagen wird stets darauf verwiesen, daß es sich hier nicht darum geht, Geschichte zu vermitteln, sondern sie zu kommentieren. Dadurch soll sich der Rezipient aktiv an dem Narrationsprozeß teilnehmen und vor allem daraus die Botschaft entnehmen, die schließlich ihn zu bestimmter Handlung führen soll.

Um dieses vorrangige „rhetorische“ Ziel zu erreichen werden die relevanten Fabelinformationen an richtiger Stelle gegeben. Die Narration führt auch den Rezipienten nicht irre, um etwa dramatische Spannung zu erhöhen. Somit kann man generell von einer hohen Kommunikativität sprechen.

Wie oben kurz erwähnt wird in diesem Modus in seiner früheren Phase dem Stil ein relativ großer Spielraum gewährt. Dadurch können einerseits die typischen Figuren und Ereignisse lebendig werden. Andererseits wird damit die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf den Narrationsprozeß gehalten. Der Rezipient stützt sich dabei auf nur wenige zuverlässige Schemas, z.B. über bekannte historische Ereignisse. So ist normalerweise leicht zu erraten, wie die Geschichte zu Ende gehen wird. Obwohl die Konstruktionsweise von Zeit und Raum zunächst nicht leicht zu antizipieren ist, weil sie sich häufig ohne realistische Motive vollzieht, wird die Variationsmöglichkeit auf bestimmte Zahl beschränkt, so daß man sich doch mit der Zeit daran gewöhnen kann. Auf der Ebene des Sujets und Stils wird mögliche Ambiguität im Endeffekt vermieden, und zwar für den didaktischen und propagandistischen Zweck. So kann hier festgestellt werden, daß die Grenze dieses Spielraums schon dort festgelegt ist, wo die beabsichtigten Ziele in den Hintergrund der Narration geraten.

Anders als der künstlerische Modus hält dieser Modus an bestimmten externen Normen, aufgrund derer der Rezipient die Narration leicht verstehen kann. Gleichzeitig wird besonders in bezug auf dem Stil versucht, von den externen Normen abzuweichen und somit neue stilistische Möglichkeiten zu finden. Wie die anderen beiden Modi basiert dieser Modus auf seiner eigenen Vorstellung über die Realität. Dabei handelt es sich weder um Status quo wie im klassischen Modus, noch um Krisensituation aus der subjektiven, psychologischen Perspektive wie im künstlerischen Modus, sondern um eine positive veränderbare Realität.

2.3.5.4. Parametrischer Modus

In den bisherigen Modi wird der Stil meistens als Mittel für das Sujet betrachtet, so daß sie generell als „sujetzentriert“ bezeichnet werden können. Der parametrische Modus differenziert sich von ihnen dadurch, daß das Stilsystem in diesem Modus unabhängig von dem Sujet und damit im Endeffekt mit Sujet gleichberechtigt ist. Normalerweise wird die Stilzentriertheit nur für die abstrakte Kunst eingeräumt, in der kein Sujet und damit keine Geschichte zu finden sind und dementsprechend keine Narration stattfindet. Bordwell selber sieht zwar ein, daß solche stilzentrierte Narration unrealistisch ist, aber er will trotzdem solchen narrativen Fall nicht ausschließen, in dem das Sujet und der Stil zumindest Gleichgewicht aufbewahren bzw. wechselnd dominieren könnten.

Diese wechselnde Dominanz und Unabhängigkeit vom Sujet- und Stilsystem hat nach Bordwell eine lange kulturhistorische Tradition, die bis auf den russischen Formalismus zurückgeht. Das direkte Vorbild für den parametrischen Modus sieht er schließlich in dem „total serialism“, der vor allem im Musikbereich in den 50er Jahren in Europa propagiert wurde. Hier werden die Elemente der Musik wie Takt, Rhythmus und Töne als gleichberechtigte Parameter betrachtet, die beliebig und seriell variiert werden können. Aus

den daraus entstandenen vielen beliebigen Möglichkeiten werden dann bestimmte Kombination ausgewählt, deren Struktur dann zugleich die gesamte Struktur eines Musikstücks bestimmt. Solche Seriellität kann auch in dem französischen „nouveau roman“ beobachtet werden, der in den 50er Jahren entstanden ist und versucht hat, aus begrenzten sprachlichen Materialien große Formen herzustellen.

Der Grundsatz des Seriellismus sowie Strukturalismus, der auch auf diesen Modus Einfluß gegeben hat, lautet zunächst, daß die Komponente eines Textes eine Anordnung bilden, die sich nach den internen Prinzipien zusammenfügen. Zusammen mit der Differenzierung von Signifikant und Signifikat führt dies zu der Annahme, daß der Stil eine unabhängige Struktur in einem Text bilden könnte, daß das Stilsystem durch die interne Kohärenz bestimmt zu werden braucht, und nicht durch die Funktion der Präsentation.

Der Seriellismus betrachtet den Text auch als ein räumliches Phänomen. Dies bedeutet einerseits, daß der sichtbare Text als Phänomen vor allem als eine Konfiguration betrachtet wird, deren Teile simultan existieren. Solche Versuche, im Text nacheinander folgende Ereignisse simultan zu präsentieren, oder aus dem typographischen Interesse das Buch als räumliche Einheit zu betrachten, können auf diese Vorstellung zurückgeführt werden. Andererseits kann ein Text als ein räumliches Phänomen betrachtet werden, das unsichtbare Elemente enthält. Dann wird die Anordnung der Teile als eine Distribution von Elementen verstanden werden, die hinter der Kulisse bestimmt worden sind. Dabei werden die Ketten von den im Text sichtbaren Teilen als Syntagma bezeichnet, während die Sätze von den Teilen, die unsichtbar sind und je nachdem getauscht werden können, als Paradigmen bezeichnet werden.

Aufgrund dieser Vorstellung wird dann der Text verstanden als eine Art Fragment, das aus vielen möglichen Varianten von ausgewählten Parametern zusammengesetzt ist und deshalb nicht vollendet werden kann. Diese räumliche Vorstellung über den Text ermöglicht es, dem Aspekt des Stils mehr Gewicht zu verleihen als bisher. Diese Merkmale des Seriellismus bilden die Grundlage des parametrischen Modus, den Bordwell folgenderweise zusammenfaßt:

„Parametric narration establishes a distinctive intrinsic norm, often involving an unusually limited range of stylistic options. It develops this norm in additive fashion. Style thus enters into shifting relations, dominant or subordinate, with the syuzhet. The spectator is cued to construct a prominent stylistic norm, recognizing style as motivated neither realistically nor compositionally nor transtextually. The viewer must also form assumptions and hypotheses about the stylistic development of the film.“⁹³

Im allgemeinen wird der Stil, der ansonsten vom Sujet bestimmt wird, erst dann unabhängig vom Sujet zum Gegenstand der Aufmerksamkeit, wenn der weder realistisch, noch genetisch und kompositorisch, sondern nur für sich allein motiviert wird, was Bordwell als „ästhetische Motivation“ bezeichnet. Als solche bildet der Stil eine Norm auf, die unabhängig von externen Normen ist und nur für sich allein gilt. In diesem Sinne ist diese Norm intern, also gilt nur für den jeweiligen Text. Diese interne Norm besteht außerdem aus nur wenigen stilistischen Figuren, die aber in dem Text nicht als Ornament und nicht sporadisch, sondern als wesentlicher Bestandteil sehr häufig und systematisch eingesetzt werden.

Aufgrund der Unabhängigkeit des Stils von dem Sujet soll der Stil in diesem Modus oft nicht thematisiert, d.h. nicht im Zusammenhang mit dem Sujet interpretiert werden, weil der Versuch, jegliche Stilmittel solcher Art im Text zu thematisieren, oft zur Banalität führen kann. Daß im parametrischen Modus oft eindeutige Geschichte erzählt wird, die kaum freien Raum für weitere Interpretation zuläßt, kann in die-

⁹³ David Bordwell, ebd., S.288f.

sem Zusammenhang einen solchen Zwang unterbinden, die stilistischen Figuren unbedingt zu thematisieren. Außerdem liegt dieser Vorstellung über die Thematisierbarkeit jeder Stilmittel die Annahme zugrunde, daß das Sujet und der Stil eine feste Beziehung miteinander hat. Aber die Sujetstruktur setzt hier nicht eine einzige stilistische Präsentation voraus. Wenn ein Stilmittel zum Vorschein tritt, unabhängig von der Notwendigkeit auf der Sujetebene, dann braucht es nicht mit den Themen in Zusammenhang gebracht zu werden.⁹⁴

Hier kann ein Einwand gegen diese Auffassung erhoben werden, wie diese Merkmale, die nicht thematisiert werden sollen und damit nicht durch die Wahrnehmung als Information registriert werden könnten, von dem Rezipienten überhaupt wahrgenommen werden können. Bordwell tritt diesen Vorwürfen mit zwei Argumenten entgegen. Erstens können einige sensible Rezipienten oder die, die Wissen über solche Techniken angeeignet haben, solche Effekte registrieren. Zweitens kann man ausgehend von der Unterscheidung der Wahrnehmung von Sinn und Ordnung feststellen, daß z.B. in der abstrakten Kunst oder in der Musik oft nicht der Sinn, sondern gewisse Ordnung im Mittelpunkt der Wahrnehmung steht, der oft kein fester Sinn zuzuschreiben ist. Dabei wird sie einerseits nicht alle von dem Rezipienten registriert. Andererseits wird nicht jede Ordnung ästhetisch wirksam. Der Rezipient nimmt auch nicht die einzelnen Parameter wahr. Er registriert nur das (Nicht-)Vorhandensein von Mustern, die aus solchen Parametern bestehen. Aufgrund dieser Argumente stellt er fest, daß der parametrische Modus in seinen deutlichsten Fällen von dem Rezipienten durchaus als solche wahrgenommen werden kann.

Darüber hinaus erfüllt der parametrische Modus nach ihm auch die Voraussetzungen, die für die narrative Wahrnehmung notwendig sind. Der Grad der Redundanz als erste Voraussetzung ist bei diesem Modus zwar relativ niedrig, aber die Redundanz ist trotzdem vorhanden. Zunächst ist die parametrische Narration nicht total seriell, weil nur wenige Parameter hervorgehoben und variiert werden. Auch das Sujet bleibt z.B. sehr eindeutig und konstant. Als zweite Voraussetzung spielen in diesem Modus auch gewisse Schemas eine Rolle, auf die sich der Rezipient stützen kann. So wird z.B. oft das Sujet nach den Normen des klassischen oder künstlerischen Modus ausgelegt, so daß es sehr einfach und leicht vorauszuahnen ist. Außerdem bestehen unter den Parametern gewisse natürliche Parameter, so daß ein Parameter noch grundlegender ist als ein anderer. In erster Linie richtet sich die Wahrnehmung des Rezipienten auf solche grundlegenden Parameter. Aus diesen Gründen kann die begrenzte Kapazität der Wahrnehmungskanäle des Rezipienten grundsätzlich nicht von den Stilelementen überwältigt werden, sondern sie sind kontrolliert wahrnehmbar.

Um den Stil in den Vordergrund zu stellen, braucht der Text innere Kohärenz, die durch Begrenzung der Ausdrucksmittel, die variiert werden, und durch ihre ständige Wiederholung zustande kommt. Diese Kohärenz hängt von einer internen stilistischen Norm ab, die distinktiv und einmalig ist. Für den Aufbau solcher Norm gibt es nach Bordwell zwei Strategien:

Erstens kann eine asketische lockere Norm vorgestellt werden. Hier wird die interne Norm auf wenige stilistische Figuren begrenzt, so daß z.B. nur wenige bestimmte Techniken während der gesamten Narration eingesetzt werden. Zweitens kann von einer dichten Norm gesprochen werden, wenn die interne

⁹⁴ Vgl. David Bordwell, ebd., S.283: „If a film's stylistic devices achieve prominence, and if they are organized according to more or less rigorous principles, independent of syuzhet needs, then we need not motivate style by appealing to thematic considerations.“

Norm eine Palette von paradigmatischen Optionen bereithält.

Dadurch, daß der asketische Modus bestimmte Techniken einsetzt und sie leicht variiert, präsentiert er eine materielle Ähnlichkeit unter den Prozessen, die an den unterschiedlichen Stellen auf der Sujetebene eingesetzt sind. Als Beispiel kann ein Fall vorgestellt werden, wo ein bekannter Platz in einer leicht veränderten Folge oder mit anderen Objekten wiederholt dargestellt wird. Es ist zwar offen, inwieweit der Rezipient solche minimalen Unterschiede erkennen kann. Aber es stellt auch ein Ziel des asketischen Modus dar, die Grenze der Wahrnehmbarkeit zu erproben. Mit den vielen möglichen paradigmatischen Optionen variiert der dichte Modus den materiellen Prozeß, unterschiedliche Sujetstellen zu präsentieren und damit erzeugt Parallelität zwischen ihnen.

Nachdem die interne Norm einmal aufgestellt ist, muß es sich dann weiter entwickeln. Dabei können nicht alle Parameter gleichzeitig variiert werden, sondern einige müssen konstant bleiben, um die Wiederholung und Variation überhaupt wahrnehmbar zu machen. Auch der Rezipient nimmt nicht die einzelnen Parameter wahr, sondern eher das stilistische „Ereignis“, d.h. als Einsatzprozeß bestimmter Stilmittel. Diese Entwicklung läuft dann additiv. Hier werden die Teile nicht durch einen hierarchischen Prozeß, sondern durch den strukturellen Parallelismus bzw. Ähnlichkeit von Mitteln verbunden. So wird die Zahl der möglichen stilistischen Ereignisse unbegrenzt groß.

Die Relation zwischen Sujet und Stil ist hier interaktiv, und zwar auf drei Weisen. Erstens kann der Stil das Sujet dominieren. So werden die Merkmale der Geschichte von dem internen Prozeß bestimmter medienpezifischer Parameter bestimmt. Zweitens kann der Stil als gleichwertig mit dem Sujet betrachtet werden. Hier kontrolliert eine Basisposition wie bestimmte Objekte, Farben die Sujetstruktur und die stilistischen Muster. Als letztes kann sich die Bedeutung des Sujets und des Stils wechseln. Dies stellt den häufigsten Fall im parametrischen Modus dar. Der Stil kann zeitweilig das Sujet begleiten und ihn unterstützen. Auch das Sujet kann zeitweilig dem Stil unterliegen.

Diese relativ große Unabhängigkeit des Stils führt schließlich dazu, daß sich das Sujet im parametrischen Modus durch seine Deformation auszeichnet. Sie geht einerseits auf seine ungewöhnliche Ellipse zurück. So werden kausale Zusammenhänge unterbrochen, wichtige Stellen weggelassen und die Dauer kann verkürzt werden. Solche episodenhafte Konstruktion, die ursprünglich eine Eigenschaft des künstlerischen Modus darstellt, in dem oft die Psyche der Figuren intensiv dargestellt wird, gewährt keine Einsicht in die psychische Tiefe der Figuren. Andererseits liegt die Deformation in der ungewöhnlichen Wiederholung. Diese Spezifität hebt Bordwell mit dem Satz hervor: „the syuzhet is telling us too little too often.“⁹⁵ Dies geht darauf zurück, daß die Narration nur solche Ereignisse präsentiert, welche die im Mittelpunkt stehenden Stilmittel am besten zum Ausdruck bringen können.

Der parametrische Modus tritt dem normalen Prozeß der narrativen Wahrnehmung entgegen, indem er durch Verräumlichung(spatialization) die Konstruktion der linearen Fabel verhindert. Dies kann sehr leicht zur Langeweile des Rezipienten führen. Oder der Rezipient versucht die Art und Weise zu interpretieren, die Stilmittel einzusetzen, und kann dabei das parametrische Spiel übersehen.

In bezug auf die globalen Merkmale zeigt dieser Modus Ähnlichkeit mit und Nähe zu dem oben geschilderten künstlerischen Modus, was durch die teilweise gemeinsame Basis der Entwicklungsgeschichte von den beiden bestätigt wird. In dieser Hinsicht ist es grundsätzlich möglich, an die narrativen Texte im

⁹⁵ David Bordwell, ebd., S.288.

parametrischen Modus mit den Kriterien des künstlerischen Modus heranzugehen. Dabei geht nach Ansicht von Bordwell allerdings die Spezifität solcher narrativen Texte verloren, die zu dem parametrischen Modus zugeordnet werden können, nämlich „richness of texture that resists interpretation.“⁹⁶

Die Merkmale der einzelnen Kriterien auf der Fabel- und Sujetebene, sowie auf der Strategie der Sujetführung sind auch den des künstlerischen Modus ähnlich. Der gravierende Unterschied liegt in der Beziehung zwischen der Sujetführung und dem Stil. Die Organisation des Stils bei dem künstlerischen Modus ist innerhalb der Schemas von Objektivität, Subjektivität und auktorialem Kommentar zu interpretieren. Aber bei dem parametrischen Modus kann der Stil nicht mit solchen Schemas erklärt werden. Hier ordnet sich eher das Sujet der immanenten Stilnorm unter. Wie oben erwähnt liegt in diesem Modus nicht der Sinn, sondern die Anordnung gewisser formalen Merkmale im Mittelpunkt der Interesse der Narration, die nicht zu einem Sinn zugeordnet werden können.

⁹⁶ David Bordwell, ebd., S.289.

3. Modellierung des Analyseverfahrens

Wie oben oft hingewiesen liegt das Anliegen von Bordwell bei seinem Modellentwurf vor allem darin, den Narrationsprozeß im fiktiven Film aus dem Standpunkt der Wahrnehmungsaktivität des Rezipienten zu beschreiben. Dabei hat er zwar sein Narrationsmodell als medienunabhängig konzipiert, aber er hat keine weitere Ausführung dieses Gedankens in bezug auf die Transmedialität unternommen, sondern hat sich ausschließlich auf die Beschreibung der Merkmale narrativen Films konzentriert. So kann hier teilweise mit Recht eingewendet werden, daß seine Modellvorstellung genauso einseitig auf ein spezifisches Medium, also in diesem Fall auf das Filmmedium eingestellt sei, wie die anderen traditionellen Modellvorstellungen, in denen das Medium der Sprache den Ausgangspunkt dargestellt hat. Aus diesem Grund kann das Vorhaben dieser Arbeit, aufgrund seiner Modellvorstellung einen Analyseraster für die Literaturverfilmung zu modellieren, auch in Frage gestellt werden.

Trotz solcher Einsicht scheinen mir seine Modellvorstellung und vor allem die Kategorien, die auf sie zurückgehen, als ein Analyseraster für die Literaturverfilmung geeignet zu sein. Diese Annahme geht in erster Linie auf die Einsicht zurück, daß die Kategorien, die in dieser Modellvorstellung als Kriterien für die Analyse und Vergleiche eingesetzt werden sollen, tatsächlich auf der Ebene angewendet werden können, die nicht von einem bestimmten Medium abhängig oder voreingenommen ist, weil hier die menschliche Wahrnehmungsaktivität, die sich nicht auf ein bestimmtes Informationsmedium, sondern auf alle wahrnehmbaren Mediensorten beziehen, als der Ausgangspunkt genommen wurde. In ihnen werden somit solche Aspekte gegenüber den anderen nicht besonders betont, die vor allem auf das Modell der Sprechhandlung zurückgehen, was in den traditionellen Modellen als Grundsatz konstatiert ist und somit eine voreilige und einseitige Konzentration auf bestimmte Merkmale zur Folge hat. In der Wahrnehmungsaktivität des Rezipienten als schemageleitete Informationsverarbeitung werden dagegen allen narrativen Aspekten gleiche Bedeutung zugewiesen, und zwar als solche, die seine Wahrnehmungsaktivität steuern und lenken. Diese Kategorien, die sich auf die Wahrnehmungsaktivität des Rezipienten berufen, können darüber hinaus die traditionellen Kategorien, die für die Beschreibung der narrativen Merkmale im narrativen Text eingesetzt werden, weitgehend ersetzen bzw. ergänzen.

In den bisherigen Forschungen der Literaturverfilmung wurden die narrativen Strukturen als *die* Kriterien für die Beschreibung der Transformationsfrage konstatiert. Trotz der etwaigen Abweichungen in der Auswahl der Kategorien und in deren Definitionen haben sie sich als die „Basisparadigmen“ für die Literaturverfilmung etabliert. So ist bei Schneider von den narrativen Codes die Rede und bei Hagenbüchle von den narrativen Strukturen wie Raum-Zeitstruktur, Erzählsituation, Diskursmuster, Figurenbeschreibung und schließlich von Innerlichkeit und Mittelbarkeit, während bei Mundt Zeit, Raum, Geschehen und Figur als Paradigmen für die Transformationsanalyse konstatiert sind.

Unter ihnen sind einige Kategorien einerseits fast identisch mit den des Bordwellschen Modells. Dies trifft z.B. bei den Kategorien, Zeit und Raum zu. Der Unterschied liegt nur darin, daß sie jeweils aus einem anderen Standpunkt konzipiert und dementsprechend anders beschrieben sind. Trotz solcher konzeptionellen Unterschiede kann man deshalb bei ihnen von gewissen grundsätzlichen Gemeinsamkeiten sprechen und ausgehen. Einige Kategorien sind andererseits zwar nicht mit den des kognitivistischen Modells identisch, aber können durch sie entsprechend umgeschrieben werden. Dies gilt z.B. für die Innerlichkeit und Mittelbarkeit, die Hagenbüchle vorgeschlagen hat, so daß die Innerlichkeit durch die Tiefe und Breite

des Wissens und die Mittelbarkeit durch die Selbstbewußtheit umgeschrieben werden kann. Die anderen Kategorien wie Erzählsituation, Erzählverhalten usw. können ebenso durch die Kategorien, die in dem oben vorgestellten kognitivistischen Modell die narrativen Strategien bestimmen sollen, effizient umgeschrieben werden. Somit bietet dieses kognitivistische Modell über die Narration ein Narrationsmodell an, in dem die wichtigen Aspekte der Narration auf der synchronischen Ebene annähernd vollständig berücksichtigt werden können, ohne dabei von einem bestimmten narrativen Medium oder von einem bestimmten narrativen Aspekt voreingenommen zu werden. Darüber hinaus kann in diesem Modell durch den Einbezug der narrativen Normen und Modi der diachronische Aspekt der Narration mit berücksichtigt werden, der in den bisherigen Forschungen der Narrativik sowie der Literaturverfilmung meistens vernachlässigt worden ist.

Diese vier narrativen Modi wurden in Bordwells Modell eigentlich nur aus dem filmhistorischen Standpunkt ausgewählt und beschrieben. Als solche sind sie mehr oder weniger durch die unterschiedliche Normsetzung und deren Verwendung bestimmt, was ihrerseits wiederum von bestimmten ästhetischen, ökonomischen bzw. ideologischen Hintergründen bestimmt wird. Aus dieser Hinsicht stellt der narrative Modus im allgemeinen eine historisch bedingte feste Größe dar. Dies impliziert zugleich, daß der jeweilige Modus in allen Einzelheiten von den anderen klar und deutlich unterscheidet. In der Praxis aber stellt sich häufig heraus, daß die narrativen Merkmale eines bestimmten Texts nicht so klar und deutlich einem bestimmten Modus zugerechnet, sondern je nach dem Standpunkt mit unterschiedlichen narrativen Modi charakterisiert werden können. Mit anderen Worten bedeutet dies, daß ein narrativer Modus als eine historisch bedingte Größe keine exklusive Größe darstellt, sondern eher als ein Prozeß aufgefaßt werden kann, in dem ständig diverse narrative Mittel einerseits zusammenkommen und andererseits auseinandergehen. Dies kann zunächst zu der Annahme führen, daß der hier vorgeschlagene Raster der narrativen Modi im Vergleich zu den Untersuchungsgegenständen zu grob angelegt sei. Dieses Bedenken ist insofern berechtigt, als diese narrativen Modi aus der faktischen, historischen Entwicklung des Films gewonnen sind. Aber dies kann m.E. auch auf die kognitivistische Grundvorstellung zurückgeführt werden, daß die menschliche Wahrnehmungsaktivität einerseits auf bestimmte vorhandene Schemas zurückgreifen muß, um überhaupt etwas Neues zu begreifen und andererseits die vorhandenen Schemas unter dem Prozeß der Veränderung unterliegen, an dessen Ende schließlich andere neue Schemas gebildet werden. Dies impliziert dann in bezug auf den narrativen Modus, daß in einem bestimmten narrativen Text einerseits gewisse vorhandene Normen eingehalten bzw. vorausgesetzt werden müssen, um den Narrationsprozeß überhaupt zu ermöglichen, während die anderen gleichzeitig in Frage gestellt bzw. gebrochen werden und dadurch einige neue aufgestellt werden können. Aus dieser Sicht wird dann ein narrativer Text auch auf der diachronischen Ebene als ein dynamischer Prozeß aufgefaßt werden. Wenn dieser Gedanke in diese Richtung weiter geführt wird, dann kann man m.E. sogar annehmen, daß solche unterschiedlichen narrativen Modi nicht als eine historisch festgelegte Summe von Normen, sondern als universelle Möglichkeiten der narrativen Organisation der Fabelmaterialien betrachtet werden können, die je nach der Intention und Motivation frei wähl- und kombinierbar sind.

Aufgrund dieser Annahme wird in dieser Arbeit unternommen, die hier vorgeschlagenen und beschriebenen vier narrativen Modi nicht nur als historisch bedingte Summe von Normen zu betrachten, sondern sie als Grundkriterien für die Beschreibung der Eigenschaften jeweiligen narrativen Textes bei den konkreten Analysen einzusetzen. Als solche können die einzelnen narrativen Modi folgendermaßen kurz zusammengefaßt charakterisiert werden.

- **Klassischer Modus:** Der Schwerpunkt der Narration liegt hier in erster Linie darin, eine neuartige, interessante, gar spannende Geschichte möglichst effektiv zu vermitteln. Für diesen Zweck wird die Geschichte möglichst geradlinig, kontinuierlich, ohne Abweichung dargestellt und dabei auf die Handlungen der Protagonisten konzentriert. Alle narrativen taktischen sowie strategischen Merkmale richten sich einstimmig darauf, dem Rezipienten am richtigen Zeitpunkt und an richtiger Stelle die wichtigen Informationen zu vermitteln, damit er ohne große Schwierigkeiten die Geschichte verfolgen kann. Die stilistischen Mittel dienen in erster Linie dazu, solche Informationen einerseits effektiv und andererseits unauffällig zu vermitteln. Dafür beschränken sie sich meistens auf die stark konventionalisierten und deshalb vertrauten Mittel.
- **Künstlerischer Modus:** Der Schwerpunkt der Narration liegt hier darin, nicht eine neuartige Geschichte, sondern einige alltägliche Episoden eines Individuums zu erzählen, die sich häufig als seine innere Krisensituation herausstellt. Dabei unterliegt die Konstruktion der Geschichte nicht den Prinzipien der Kausalität und Kontinuität, sondern den der Zufälligkeit, Parallelität und Ambiguität. Die Geschichte wird häufig als Erinnerungen, Träumen oder Illusionen dargestellt, die fragmentarisch, episodenhaft sind. Dadurch werden die persönlichen Gefühle und inneren Zustände einer Person subjektiv vermittelt. Die stilistischen Mittel, die oft unabhängig von der Geschichte zu sein scheinen, gehen meistens auf diese Prinzipien zurück und unterstreicht damit die Thematik.
- **Historisch-materialistischer Modus:** Dieser Modus kann als solche Art und Weise der Organisation der Fabelmaterialien verstanden werden, in der die Narration in erster Linie rhetorisches Mittel für bestimmte politische bzw. ideologische Botschaft benutzt wird. Dafür werden als Geschichte häufig schon bekannte, historische Ereignisse erzählt, in denen die Protagonisten nicht als Individuen mit persönlichen Charakteren oder mit psychischer Tiefe, sondern als prototypische Vertreter einer Klasse bzw. eines Berufsstandes mit gesellschaftlichen Mißständen konfrontiert werden und dadurch am Ende eigene Initiative dagegen ergreifen. Die Darstellung solcher Geschichte wird häufig durch Hinweise oder Kommentare unterbrochen, die einerseits das subjektive Hineinversetzen des Rezipienten in die Geschichte verhindern und andererseits auf die sachlichen Zusammenhänge oder auf die zu vermittelnde Botschaft aus einem höheren Standpunkt deutlich verweisen. Die stilistischen Mittel werden einerseits auf diese Funktion instrumentalisiert und andererseits genießen gewisse gestalterische Freiheit, um die inhaltliche Doktrinarität zu kompensieren.
- **Parametrischer Modus:** In diesem Modus wird nicht die Geschichte oder bestimmtes Thema, sondern die stilistische Gestaltung in den Mittelpunkt gestellt. So werden zwar Geschichte erzählt, aber es handelt sich dabei um eine einfache, alltägliche Handlung, die kaum Freiräume für Interpretation zuläßt. Sie wird im Endeffekt lediglich als Vorwand für die gestalterischen Experimente benutzt, die häufig nicht zu einem Sinn thematisiert werden können, sondern nur gewisse gestalterische Anordnung aufweisen.

Dabei kann beobachtet werden, daß sich einige Merkmale zwischen den oben herausgestellten narrativen Modi überschneiden. Dies verweist neben der oben erwähnten dynamischen Prozeßhaftigkeit eines narrativen Textes darauf, daß es sich hier nicht um exklusive Absolutheit, sondern um komplementäre Dominanz handelt, was bei der Auffassung der am Ende dieses Kapitels gestellten Tabelle über die narrativen Merkmale der unterschiedlichen Modi vorausgesetzt wurde. (Siehe unten auf Seite 74)

Durch den Einbezug des Modusbegriffs in den Narrationsprozeß hat dieser Prozeß also eine diachroni-

sche Dimension erhalten und kann gleichzeitig nun als ein dynamischer Prozeß beschrieben werden, in dem unterschiedliche, oft gegensätzliche narrative Merkmale koexistieren.

Durch dieses Modell und seine Kategorien wird es möglich, den Narrationsprozeß und seine Merkmale aus dem Standpunkt des Rezipienten, vor allem aus der Sicht seiner Wahrnehmungsaktivität zu beschreiben. Anders als die strukturalistischen Modelle der Narrativik, die auf den Merkmalen und Funktionen der Sprache basieren, kann solche Modellvorstellung damit den Narrationsprozeß auf einer medienunabhängigen Ebene beschreiben. Die Bedeutung dieser Möglichkeit wird besonders deutlich bei den komparativen Analysen von unterschiedlichen Medien. Durch das kognitivistische Modell über den Narrationsprozeß und mit Hilfe von den daraus gewonnenen Kategorien werden eine komparative Annäherung und Beschreibung der Literaturverfilmung möglich, in der die beiden unterschiedlichen Medien aus einem neutralen Standpunkt betrachtet werden können, der nicht von einem von den beiden Medien voreingenommen ist.

Unter diesen Voraussetzungen wird im folgenden der Vorgang der vergleichenden Analyse von den Verfilmungen und deren literarischen Vorlagen mit den oben genannten Kategorien konkret beschrieben. Als erstes werden vor der eigentlichen Analyse die Umstände über die Entstehung des Films sowie der Vorlage kurz zusammengefaßt. Dabei wird auch der jeweilige Filmemacher kurz profiliert, der aufgrund des Forschungsziels ansonsten nicht berücksichtigt werden könnte.

Bei der Analyse wird zunächst versucht, die Merkmale der Fabel und der Sujetkonstruktion zu beschreiben. Entsprechend der Definition der Fabel als chronologische, kausale Kette von Ereignissen wird in bezug auf die Fabel zunächst die erzählte Geschichte jeweiligen Textes möglichst in chronologischer Ereignisfolge zusammengefaßt. Aufgrund dieser Zusammenfassung kann die Fabel schließlich gegebenenfalls mit einer stereotypischen Geschichte, wie Liebesgeschichte, Familienchronik bzw. Kriminalgeschichte oder mit einem schemahaften Geschichtenmuster wie Liebesbeziehung, „Liebe auf den ersten Blick“, „Suche nach einem Verschwundenen“ usw. charakterisiert werden. Die so ermittelten Stereotypen der Geschichte bzw. die konkreten Abweichungen jeweiligen Textes von ihnen stellen dann den Ausgangspunkt dar, die Merkmale des narrativen Textes durch die weiteren Kategorien und Kriterien zu beschreiben.

Als nächstes wird die Gliederung der Sujetkonstruktion beschrieben, um die Merkmale der Konstruktion zu verdeutlichen. Dabei werden zunächst aufgrund der aus der Zusammenfassung der Fabel gewonnenen Erkenntnisse gewisse Handlungsebenen identifiziert und eine unter denen wird dann als Kriterium für die Gliederung begründet und benutzt. Danach wird die Gliederung nach diesem Kriterium beschrieben. Dabei wird die Gliederung ohne feste Bestimmung ihrer Kriterien und ohne die darauf basierende akribische Protokollierung der Einzelheiten durchgeführt. Diese Vorgehensweise, die der von den meisten Untersuchungen in diesem Bereich entgegensteht, geht auf die Beobachtung zurück, daß die Einteilung in kleinere Einheit im konkreten Fall nicht nur subjektiv, sondern auch situativ bedingt ist. Das bedeutet einerseits, daß es keine klar und objektiv definierbare sog. kleinste narrative Einheit zu bestimmen ist, die nicht nur als intratextuelles, sondern auch als intertextuelles, universelles Kriterium eingesetzt werden kann. Andererseits hängen die Einteilung in kleine Einheit und die Markierung als solche im Fall der Literaturverfilmung auch mit dem Aspekt des Vergleichs zwischen den beiden in Frage kommenden Texten zusammen. Das bedeutet mit anderen Worten, daß die Einteilung der narrativen Einheit bei der vergleichenden Analyse vor allem aus dem Standpunkt der Effektivität des Vergleichs optimiert werden

soll, damit eine sinnvolle Grundlage für den Vergleich geschaffen werden kann. Die Abstraktheit und Inkompatibilität der meisten Modellvorstellungen und Kategorien im Bereich der Literaturverfilmung gehen m.E. darauf zurück, daß sie diese situative Flexibilität außer acht gelassen haben. Aus diesen Gründen wird hier, anders als bei den anderen Forschungen, auf solche systematische Einteilung der Einheiten und auf deren akribische Protokollierung verzichtet. Neben den Problemen ihrer Objektivität und Kompatibilität miteinander ist der Aufwand solchen Unternehmens m.E. im Vergleich zu den dadurch zu gewinnenden Erkenntnissen unproportional groß.¹ Statt dessen wird sich die Einteilung in dieser Arbeit zunächst an den evidenten - gegebenenfalls typographischen - Hinweisen in der literarischen Vorlage wie Einteilung in Kapiteln, Abschnitten bzw. Absätzen orientieren. Hier wird somit auf die praktische Nützlichkeit mehr Wert gelegt als auf die Risiko der theoretischen Banalität. Dies entspricht wohl auch dem Sinn solcher Einteilungsmittel sowie der natürlichen Eigenschaft der menschlichen Wahrnehmung, sich zunächst an evidenten Dingen zu orientieren. Als nächstes werden Logik, Zeit und Raum als Grundkriterien für die Einteilung einbezogen. Dabei sind sie sowohl in ihrem Umfang als auch in ihren Kriterien nicht festgelegt und können je nach der gegebenen Situation variieren. Dies bedeutet, daß die so zu gewinnende Größe, die sinngemäß als Handlungssequenz oder -segment bezeichnet werden kann, je nach der Situation einerseits etwa mit der Einteilung nach den evidenten Hinweisen korrelieren oder völlig unabhängig davon gebildet werden kann. Andererseits kann sie mehrere Veränderungen in bezug auf die Kriterien von Logik, Zeit und Raum umschließen, während sie sich anderenfalls durch eine kleine Veränderung differenzieren läßt.

Aufgrund der Gliederung werden dann als nächster Schritt die Merkmale der Sujetkonstruktion beschrieben. Dabei werden zunächst die Merkmale mit den dichotomischen Begriffen wie Kontinuität und Diskontinuität, Kausalität und Parallelität beschrieben, die sich auf die oben benannten Grundkriterien von Logik, Zeit und Raum beziehen. Als nächstes wird nun die Frage untersucht, ob und inwieweit die Merkmale der Sujetkonstruktion dem templativen Schema entsprechen bzw. von ihm abweichen. Dies bedeutet, daß die Vorstellung der klassischen Sujetkonstruktion von Exposition, Entwicklung, Höhepunkt, Wendung und Auflösung als musterhaftes Schema für die Beschreibung der jeweiligen Sujetkonstruktion benutzt wird, das gleichzeitig den Rezeptionsprozeß des Rezipienten steuert, indem es für den Rezipienten als Kriteri-

¹ Meines Erachtens hängt diese Problematik auch mit dem Sachverhalt zusammen, daß die Arbeit, die sich mit unterschiedlichen Medien beschäftigt, für die Darlegung ihrer Ergebnisse nur über eine einzige Plattform zur Verfügung hat, nämlich die schriftliche. Dies hat zur Folge, daß man alles zunächst einmal in die schriftliche Form umwandeln bzw. umformulieren muß, um es mit den anderen kommunizierbar zu machen. Diese Arbeit ist in dem Sinne zwar notwendig, daß das logische Denken des Menschen vor allem auf dieser sprachlichen Ebene stattfindet. Aber es gibt auch solche Aspekte, die nicht auf diese Notwendigkeit der sprachlichen Ebene für die logische, wissenschaftliche Auseinandersetzung, sondern vor allem auf die Monomedialität des Schriftmediums zurückgeführt werden können. Die vielen Versuche in der Forschung der Literaturverfilmung, eine akribische Protokollierung aller behandelten Texte zu fertigen, um die Ergebnisse, sei es Unterschiede oder Gemeinsamkeit, zu veranschaulichen und nachvollziehbar zu machen, gehen m.E. größtenteils gerade auf diese Monomedialität zurück. In bezug auf diese Problematik ist angesichts der rasanten technischen Entwicklung in den Bereichen der Multimediatechnik und des Internets m.E. eine neue Form vorstellbar, in der der gleichzeitige Einsatz unterschiedlicher herkömmlicher Medien auf einer Ebene und der unkomplizierte Zugang zu den Resultaten möglich werden können. Solche neue Form, die aufgrund der ausgereiften technischen Voraussetzungen zu entwickeln und zu etablieren ist, wird dann den wesentlichen Teil der mühsamen Umformulierung erübrigt machen, deren größten Teil die Protokollierung ausmacht.

um für die Erwartung, Hypothesenbildung in bezug auf die Entwicklung des Sujets genutzt wird. Unter dieser Voraussetzung richtet sich dabei ein besonderes Augenmerk darauf, inwieweit dieses Schema als Kriterium angewendet werden kann und inwieweit jeweilige konkrete Sujetkonstruktion von ihm abweicht.

Anschließend werden aufgrund der Beschreibung von den Merkmalen der Sujetkonstruktion die taktischen Aspekte der Sujetkonstruktion skizziert, und zwar mit Hilfe von den Kategorien, Leerstelle, Retardation und Redundanz. Dabei wird vor allem versucht, die jeweilige Funktion dieser Kategorien in bezug auf den jeweiligen narrativen Text zu charakterisieren und zu beschreiben. Unter ihnen werden besonders die Aspekte der Redundanz anders als im Bordwellschen Modell relativ ausführlich betrachtet, indem sie aufgrund der Beschreibung von Susan Suleiman erweitert werden, worauf Bordwell in seinem Modell als Quelle verweist. Diese Erweiterung ist m.E. sehr nützlich, besonders die Aspekte der Figurenkonstellation jeweiligen Textes zu charakterisieren, die im Bordwellschen Modell nicht berücksichtigt sind. Darüber hinaus können einige taktische Aspekte unter diesem Aspekt sehr deutlich herausgestellt werden, die ansonsten innerhalb dieses Modells nicht ausführlich beschrieben werden können. Aus diesen Gründen werden einige Aspekte in dieser Arbeit trotz der Unstimmigkeit mit den Grundvorstellungen dieser Arbeit, die m.E. auf die ihrem Erklärungsmodell zugrunde liegende, strukturalistisch fundierte und deshalb sprachorientierte Dichotomie von story und discourse zurückzuführen ist, in modifizierter und verkürzter Form betrachtet und beschrieben. So wird dieser Aspekt in dieser Arbeit auf drei Ebenen betrachtet, und zwar auf der Fabelebene, auf der Stilebene und auf der Ebene der Beziehung zwischen Sujet und Fabel, während er in Suleimans Modell auf der Ebenen von story, discourse und von der Beziehung zwischen ihnen betrachtet wurde. Diese Modifizierung geht auf die Einsicht zurück, daß diese Dichotomie von story und discourse den Aspekt der Sprechhandlung hervorhebt. Da in dem kognitivistischen Modell von Bordwell einerseits das Sujet den Aspekt der Narrativität einschließt, die bei dieser Dichotomie beim discourse impliziert wird, und andererseits die Narration in erster Linie als eine formale Aktivität angenommen ist, die den Rezipienten zum Aufbau der Geschichte ständig veranlaßt, können die Merkmale dieses Aspekts auf der Ebene von discourse als stilistische Figuren aufgefaßt werden, in dem Sinne, daß bestimmte stilistische Figuren in einem Text auffallend sind, so daß sie als redundant bezeichnet werden können. Die daraus resultierende partielle Unstimmigkeit mit dem gesamten Modell kann m.E. auch durch die hohe Ergiebigkeit der Erkenntnisse gerechtfertigt werden.

Anschließend werden die strategischen Merkmale der Sujetkonstruktion mit den Kriterien von Wissen, Selbstbewußtheit, Kommunikativität beschrieben. Durch diese Kriterien können vor allem die traditionellen Aspekte, denen Erzählperspektive, Erzählsituation, Erzählverhalten usw. zugerechnet werden, aus der Sicht des Narrationsprozesses umgeschrieben werden, ohne sich dabei auf eine anthropologische Vorstellung zu stützen. Zusätzlich wird hier der Aspekt des Tons als Kriterien der narrativen Strategien betrachtet und beschrieben. In Bordwells Modell wurde dieser Aspekt zwar erwähnt, aber nicht als ein eigenständiges Kriterium angesehen. Der Grund liegt m.E. darin, daß dieser Aspekt im Film nicht deutlich und konsequent ausgemacht werden kann, was auch in bezug auf den narrativen Film im allgemeinen zutrifft. Deshalb ist es zu rechtfertigen, bei der Modellierung des Narrationsprozesses im narrativen Film auf diesen Aspekt zu verzichten. Bei der Modellierung eines Narrationsprozesses, in dem es sich nicht allein um das filmische, sondern auch um das sprachliche Medium handelt, wäre dagegen m.E. besser, diesen Aspekt als ein eigenständiges Kriterium zu berücksichtigen, um die Merkmale der narrativen Strategien besser zu beschreiben. Als nächstes wird nun das Stilsystem in bezug auf seine Relation mit dem Sujetsystem beschrieben. Da es sich bei dem Stilsystem im Bordwellschen Sinne um ein System

handelt, das vor allem medienspezifisch bestimmt wird, ist es grundsätzlich nicht möglich, es zwischen den beiden zu analysierenden Texten direkt zu vergleichen. Aus diesem Grund wird bei der Analyse grundsätzlich auf die Charakterisierung und Beschreibung des jeweiligen Stilsystems weitgehend verzichtet. Dies bedeutet mit anderen Worten, daß die technischen Aspekte jeweiliger Ausdrucksmittel an dieser Stelle nicht ausführlich beschrieben werden, was durch die Beschreibung der Redundanz auf der Stilebene durchaus kompensiert werden kann. Statt dessen wird hier die funktionale Relation zwischen ihm und der Sujetführung in den Mittelpunkt gestellt. Dabei wird versucht, das Dominanzverhältnis zwischen ihnen zu beschreiben und zu bestimmen, weil es in bezug auf die Charakterisierung des jeweiligen narrativen Modus von großer Bedeutung ist.

Zum Schluß wird versucht, aufgrund der bis zu dieser Stelle beschriebenen Merkmale jeweiligen Textes den narrativen Modus bzw. die Modi zu charakterisieren. Dabei werden die vier unterschiedlichen Modi, die von Bordwell vorgeschlagen wurden, als Grundbasis für die Charakterisierung benutzt. Wie oben ausdrücklich betont wird hier davon ausgegangen, daß es sich dabei nicht um historisch bedingte Normen handelt, sondern eher um frei wähl- und kombinierbare narrative Möglichkeiten, Fabelmaterialien zu organisieren und somit dem Rezipienten Geschichten zu vermitteln. In diesem Sinne stellen die narrativen Modi nicht ein historisch abgeschlossenes, sondern ein offenes System dar. Durch die Beschreibung auf dieser Ebene kann somit der diachronische Aspekt der narrativen Texte berücksichtigt werden, was in den bisherigen sich auf die Transformationsfrage konzentrierenden Forschungen in der Theorie der Literaturverfilmung weitgehend versäumt worden ist.

Danach werden die bis dahin beschriebenen narrativen Merkmale jeweiligen Textes unter dem Aspekt der Literaturverfilmung beschrieben. Dabei wird versucht, solche gegebenenfalls ähnlichen oder verschiedenen Merkmale, die bis dahin auf einer lokalen Ebene betrachtet worden sind, aus einem größeren Zusammenhang zusammengefaßt darzustellen, zu dem auch die zeitgeschichtlichen Hintergründe sowie die Motivationen der jeweiligen Autors gehören sollen. Anschließend wird zum Schluß der Aspekt der Aktualität sowohl aus dem damaligen zeitgenössischen Zusammenhang, als auch aus der heutigen Sicht resümiert. Durch diese Ergänzung wird unternommen, den „chronischen“ Defiziten der komparativen Analyse der narrativen Merkmale innerhalb der gegebenen Möglichkeiten entgegenzuwirken, die sich ansonsten hauptsächlich auf die formalen Aspekte der Narrativität konzentrieren.

Bei der vergleichenden Analyse kommt es schließlich immer auf die Unterschiede an. Deshalb werden sie auch in den Analysen jeweiliger Aspekte berücksichtigt und beschrieben. Da es nicht möglich ist, auf alle Einzelheiten der Unterschiede einzugehen, was auch im gesamten Zusammenhang nicht immer sinnvoll sein kann, wird sich diese Beschreibung auf einige exemplarische Hinweise beschränken, die im gesamten Zusammenhang den jeweiligen Aspekt am besten charakterisieren lassen.

Verfolgt wird hier also nicht eine systematische Beschreibung jeglicher Merkmale, die in dem jeweiligen narrativen Text gefunden werden oder bei der Verfilmung bzw. durch sie entstehen können. Aus der kognitivistischen Sicht ist auch eine solche systematische und objektive Beschreibung grundsätzlich nicht möglich, weil schon die Auswahl der Kriterien für die Beschreibung durch die Subjektivität des Auswählenden beeinträchtigt wird. So gesehen wird auch die Grenze zwischen reiner Beschreibung und subjektiver Bewertung flüchtig. Dies wurde m.E. bei der Diskussion über die Einteilung narrativer Einheit deutlich gezeigt, die oben nur kurz erwähnt ist. Unter diesen Umständen liegt der Schwerpunkt dieser Arbeit eher darin, einen alternativen Ansatz für die Forschung von Literaturverfilmung zu entwerfen, der die gängigen

Ansätze und Modelle ergänzen bzw. ersetzen kann, in denen m.E. die Sprachorientiertheit als ein Hindernis wirkt, den Forschungsgegenstand angemessen zu behandeln. Aus denselben Gründen zielt die darauf basierende konkrete Analyse ausgewählter Texte nicht auf die Objektivität oder Vollständigkeit ab. Durch die konkreten Einzeltextanalysen mit Hilfe von den oben eingeführten Kategorien und Kriterien wird in erster Linie versucht zu beschreiben, wie die narrativen Merkmale jeweiligen Textes als eine selbständige Größe aus dem Standpunkt der Wahrnehmungsaktivität des Rezipienten charakterisiert werden können, wie unterschiedlich Geschichten erzählt werden können und welche Momente der narrativen Modi zu welchen narrativen Ergebnissen dabei kombiniert sind bzw. werden können.

Aus diesen und anderen Gründen werden hier auch nicht die gesamten Verfilmungen von Bölls Werken behandelt, sondern eine Auswahl wurde getroffen. Es liegen folgende drei Verfilmungen und deren literarische Vorlagen als Analysegegenstand vor:

- Das Brot der frühen Jahre: R: Herbert Vesely (BRD,1962) nach der gleichnamigen Erzählung von 1955
- Nicht versöhnt/Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht: R: Jean-Marie Straub (BRD,1965) nach dem Roman „Billard um halbzehn“ von 1959
- Die verlorene Ehre der Katharina Blum: R: Volker Schlöndorff (BRD,1975) nach der gleichnamigen Erzählung von 1974

Das wichtigste Kriterium bei der Auswahl stellt die unterschiedlichen narrativen Merkmale dar, die die jeweiligen Texte als eine Ganzheit aufweisen. In diesem Punkt weisen die zu behandelnden narrativen Texte jeweils deutliche Unterschiede auf, nicht nur als die Art und Weise der intermedialen Transformation zwischen unterschiedlichen Texten mit unterschiedlichen Medien, sondern auch als die Art und Weise, die Wahrnehmungsaktivität des Rezipienten steuern und leiten. Dabei hat sich die Auswahl mehr an den Merkmalen der Verfilmungen als an den der Vorlagen orientiert, weil damit m.E. gleichzeitig unterschiedliche Möglichkeiten exemplarisch gezeigt werden können, literarische Texte zu verfilmen. Diese kleine Auswahl aus den zahlreichen Böll-Verfilmungen² ist auch zu rechtfertigen, zumal wenn diese Arbeit nicht darauf abzielt, die Literaturverfilmung als eine besondere Form von literarischer Rezeption, besonders von einem bestimmten Autor zu betrachten und zu behandeln, was auch im Forschungsbereich der Literaturverfilmung durchaus ihre eigene Berechtigung behaupten und als solches anders als in meiner Arbeit eine systematische und vollständige Behandlung aller Texte anstreben könnte.

² Für eine annähernd komplette Liste von Böll-Verfilmungen vgl. Bernhard Sowinski, Heinrich Böll. Stuttgart 1993, S.210f.

Tabelle 1: Narrative Merkmale der verschiedenen narrativen Modi

	Klassischer Modus (Handlungs- u. Figurenzentrisch)	Künstlerischer Modus (Psychozentrisch)	Historisch-materialistischer Modus (Themenzentrisch)	Parametrischer Modus (Stilzentrisch)
Fabel	<ul style="list-style-type: none"> • „double casual struktur“ • Getragen von Handlungen der zielstrebigen Figuren 	<ul style="list-style-type: none"> • Ziellose u. erfolglose Wanderung, Reise, Erinnerung • Getragen von einem passiven Individuum in einer psychischen Krisensituation • Episodenhaft, offen 	<ul style="list-style-type: none"> • Bekannte, historische bzw. klar verständliche, eindimensionale Geschichte • Getragen von prototypischen Figuren • Veränderung des politischen Bewußtseins 	<ul style="list-style-type: none"> • Einfache, alltägliche Geschichte • Getragen von den stilistischen Figuren
Sujet	<p>Klare Segmentierung</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dramatisierung • Deutliche Kausalität • Kontinuität, Linearität • Realitätsbezogen • Realität als Status quo • Normierte Muster (denotativ, univokal, integral) 	<ul style="list-style-type: none"> • Parallelität, Ambiguität • Dedramatisierung • Zufälligkeit • Subjektbezogene Realität 	<ul style="list-style-type: none"> • Argument einer These • Überindividuelle Kausalität • Ambiguität vermeiden • Sprunghaft, deshalb nicht leicht antizipierbar, aber beschränkt • Realität als positiv veränderbare 	<ul style="list-style-type: none"> • Fragmente • Elliptisch • Episodenhaft

Taktiken der Sujetkonstruktion	<ul style="list-style-type: none"> • Meistens temporäre, selten permanente Leerstellen • Einfügung von Subplot als Retardation • Relativ hohe Redundanz durch realistisch motivierte Wiederholung 	<ul style="list-style-type: none"> • Permanente Leerstellen • Einfügung von subjektiven Erinnerungen, Träumen, Assoziation als Retardation • Relativ schwache Redundanz („falsche Redundanz“), hohe Redundanz bei der Stilebene durch Wiederholung bestimmter Mittel 	<ul style="list-style-type: none"> • Evidente permanente Leerstellen als Herausforderung an den Rezipienten • Retardation durch objektive Kommentare u. Assoziation • Relativ hohe Redundanz 	<ul style="list-style-type: none"> • Permanente Leerstellen • Retardation durch Verräumlichung der Narration • Niedrige Redundanz bei der Geschichte, aber hohe Redundanz bei den stilistischen Figuren
Narrative Strategien	<ul style="list-style-type: none"> • Omnipotent, omnipräsent (auktoriale, manchmal personifizierte Erzählinstanz) • Niedrige Selbstbewußtheit • Hohe Kommunikativität 	<ul style="list-style-type: none"> • Schmale, aber tiefe Wissen („Ich-Erzähler“) • Hohe Selbstbewußtheit (Frontalität) • Relativ Hohe Kommunikativität 	<ul style="list-style-type: none"> • Omnipotent, Omnipräsent (auktoriale, nicht personifizierte Erzählinstanz) • Hohe Selbstbewußtheit (Frontalität) • Hohe Kommunikativität 	<ul style="list-style-type: none"> • Omnipotent, Omnipräsent • Hohe Selbstbewußtheit • Niedrige Kommunikativität
Stil	<ul style="list-style-type: none"> • Begrenzte Zahl • Bekannte, vertraute Mittel • Externe Norm > interne Norm 	<ul style="list-style-type: none"> • Begrenzte Zahl • Themenbezogene Funktion • Externe Norm \geq interne Norm 	<ul style="list-style-type: none"> • Rhetorische Funktion für das Thema • Relativ große gestalterische Freiheit als Kompensation • Externe Norm > interne Norm 	<ul style="list-style-type: none"> • unabhängig vom Sujet • Nicht thematisierbar • Anordnung > Sinn • Externe Norm < interne Norm

4. Einzelanalyse

4.1. Das Brot der frühen Jahre

4.1.1. Vorgeschichte

Bölls Erzählung wurde größtenteils 1954 während seines längeren Aufenthalts in Irland geschrieben und erschien ab Dezember 1955 in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ als Fortsetzungsgeschichte und später als Buch. Die Verfilmung dieser Erzählung nach etwa 6 Jahren von dem österreichischen Regisseur Herbert Vesely wurde schon vor dem Beginn der Dreharbeit mit großer öffentlicher Aufmerksamkeit begleitet. Nach Informationen aus den damaligen Presseberichten wurde dieser Film zunächst von Wolfgang Wirth konzipiert, der später bei dem Film die Kamera führte. Er hatte Bölls Erzählung gekannt und Vesely deren Verfilmung vorgeschlagen. Daraufhin befaßt sich Vesely mit der Drehbucharbeit und nahm zugleich Kontakt mit Heinrich Böll auf, der anschließend die Verfilmung gebilligt hatte. Während sich Vesely damit beschäftigt hatte, die finanziellen Mittel zusammenzutragen, wurden die gesamten Filmrechte von Bölls Werken durch seinen Verleger ohne seines Wissens inzwischen an den Produzenten Hans Abich verkauft, der mit dem Regisseur Ingmar Bergman Bölls Roman „Und sagte kein einziges Wort“ verfilmen wollte. Nach der Absage von Bergman und nach Bölls persönlicher Einschaltung bei seinem Verleger wurde „Das Brot der frühen Jahre“ aber Vesely zur Verfilmung freigegeben. Nach weiteren Schwierigkeiten mit der Finanzierung und Koordination mit den Produktionsfirmen wurde 1961 die Dreharbeit aufgenommen. Der Film wurde schließlich Anfang 1962 zu Ende fertiggestellt.

Während und nach der Dreharbeit hat dieser Film viel öffentliche Aufmerksamkeit auf sich gezogen, die angesichts damaliger Medienlandschaft als eher ungewöhnlich bezeichnet werden konnte. Diese Aufmerksamkeit kann auf folgende Aspekte zurückgeführt werden.

Dieser Film war der erste realisierte Versuch, Bölls literarische Werke zu verfilmen. Angesichts großer Popularität von Bölls Werken wurde schon vor diesem Film erwartet und auch unternommen, seine Werke zu verfilmen, was unter manchen Umständen nicht realisiert worden war. Böll, inzwischen als „Deutschlands erfolgreichster Nachkriegsschriftsteller“ etabliert,¹ war von Anfang an an dieses Projekt beteiligt, anfangs als Vermittler zwischen dem Regisseur und seinem Verleger und später als Mitverfasser des Drehbuchs.² Aus diesem Grund wurde die Verfilmung von der kulturellen Szene aufmerksam und allerdings zugleich mit gewisser Skepsis verfolgt.³

Der Regisseur Herbert Vesely hatte schon vor diesem Film durch seine Kurzfilme wie „An diesen Aben-

¹ Vgl. Bernhard Sowinski, Heinrich Böll. Stuttgart 1993, S.15. Nach ihm erschien schon 1961 die erste größere Werkauswahl, die innerhalb eines Jahres 100.000 Exemplare verkauft wurden.

² Böll hat auch später nach der Fertigstellung des Films die Dialoge und Monologe des Films neu geschrieben.

³ Vgl. anonym, Ein Film nach Heinrich Böll, in: Filmdienst 6/62: „[...] Hoffen wir, daß sich Böll auch noch nach Fertigstellung des Films als dessen wichtigster Mitarbeiter erweisen wird.“ und anonym, Erfolg hängt von der Form ab..., in: Weser Kurier 24.2.62, aus: Viktor Böll (u.a.), Heinrich Böll als Filmautor. Rezensionmaterial aus dem Literaturarchiv der Stadtbücherei Köln. Köln 1982: „Vielleicht fällt mit der Uraufführung auch eine wichtige Vorentscheidung im Existenzkampf der deutschen Filmwirtschaft.“

den“ (1952) und „Nicht mehr fliehen“ (1953) nicht nur auf der deutschen, sondern auch auf der internationalen Filmszene als ein junger experimentalfreudiger Filmemacher gewisse Anerkennung bzw. Aufmerksamkeit genossen.⁴ Aufgrund dieser Anerkennung gelang es ihm, schon vor der Einführung der gesetzlichen Förderungsmaßnahmen für die jungen Regisseure die notwendigen finanziellen Mittel allerdings mit Mühe zu sichern, die ein großes Projekt wie diese Verfilmung ermöglichten.

Dieser Film galt als der erste Prüfstein des „neuen deutschen Films“, der im Zusammenhang mit der bundesdeutschen Filmgeschichte von dem Ereignis am 28. Feb. 1962 während der 7. Westdeutschen Kurzfilmtage (26.2.-3.3.) in Oberhausen ausging, wo die jungen Nachwuchsfilmemacher mit dem sogenannten „Oberhausener-Manifest“ den Tod des „Papas Kinos“ erklärte und eine neue Richtung verkündete. Herbert Vesely war Mitunterzeichner dieses Manifests, das schließlich die Kluft und Spannung zwischen den jungen neuen und den alten etablierten Filmemachern verkörpert und weiter verschärft hatte. Wie die anderen jungen Filmemacher, die das Manifest unterschrieben hatten, zeigte er auch großes Mißtrauen gegenüber der damaligen Filmlandschaft in BRD, was ihn und seinen Produzenten dazu veranlaßte, den Film nicht in Deutschland uraufführen zu lassen. Statt dessen wurde der Film am 22. Mai 1962, kurz nach dem „Oberhausener Manifest“ auf Einladung zum Festival in Cannes uraufgeführt, was die Spannung zusätzlich verschärft hatte.⁵ Unter diesen Umständen wurde dieser Film mit großen sowohl hoffnungsvollen als auch skeptischen Erwartungen gewartet.

4.1.2. Fabel und Sujetkonstruktion

Als logische und zeitliche Ereignisfolge läßt sich die Fabel in Bölls Erzählung folgendermaßen zusammenfassen: Nach schweren Zeiten in den ersten Nachkriegsjahren hat sich Walter Fendrich, ein junger Mann aus ländlichem Verhältnis, mit Fleiß und Ambition in einer Großstadt als Elektroingenieur Fuß gefaßt. Mit der Tochter seines Chefs verlobt war er gerade auf dem Weg zum beruflichen und finanziellen Erfolg, als er auf Wunsch seines Vaters zum Bahnhof ging, um ein Mädchen aus seiner Heimat abzuholen, und sich in es verliebte. Daraufhin gab er seinen Beruf auf, verließ seine Verlobte und begab sich mit der neuen Frau, die inzwischen zu seiner Seite stand, in ein neues ungewisses Leben.

Aus dieser groben Zusammenfassung kann man zunächst die Grundzüge des dieser Erzählung zugrunde liegenden Geschichtenschemas erkennen, das als eine Liebesgeschichte charakterisiert werden kann. Diese Liebesgeschichte basiert wiederum auf den weiteren stereotypischen Geschichtenmustern von „Liebe auf den ersten Blick“ und „Dreiecksverhältnis“ zwischen einem Mann und zwei Frauen. Als solches stellt dieses Geschichtenmuster der Liebesgeschichte einerseits, ohne auf die Einzelheiten bzw. ihre narrative Funktionen einzugehen, was an späterer Stelle erfolgen wird, ein universales Thema dar, das in den fast allen Geschichten gefunden wird. Andererseits kann sie auf ein Geschichtenmuster zurückgeführt werden, das typischerweise in Melodrama oder Romanze vorkommt. Während sich die erste Auf-

⁴ Der 1953 gedrehte und 1955 uraufgeführte Kurzfilm „Nicht mehr fliehen“ wurde 1955 in New York mit „First Award of Exceptional Merit in Experimental Films“ ausgezeichnet.

⁵ Vgl. Hans Habe, Höchste Arroganz als höchste Leistung, in: Rheinzeitung(Koblenz) 1.6.62.: „Vergessen wurde schließlich das Typischste. Jedes Land schickt jene Film nach Cannes, die im Land selbst den Test von Kritik und Publikum bestanden haben. Nur der 31jährige Herbert Vesely durfte erklären, die deutsche Kritik sei zu blöd: er ließe den Film in Deutschland nicht zeigen. In Cannes, da werde man ja sehen. Man hat. Zugleich wurde aber Deutschland um die Chance gebracht, wenigstens den einen oder anderen Film zu zeigen, der nicht von der Leinwand gelacht wird. In deutschen Landen gilt die höchste Arroganz als höchste Leistung....“, aus: Viktor Böll, a.a.O..

fassung auf die narrativen Texte generell bezieht, spielt bei der letzten der Aspekte eine wichtige Rolle, ob dieses Muster der Liebesgeschichte die Handlung der Geschichte dominiert.

Neben dieser Liebesgeschichte kann hier eine andere Handlungslinie ausgemacht werden, die von den persönlichen Geschichten des männlichen Protagonisten Walter handelt. Darin werden seine frühe Zeit in der Heimat sowie die Lehrlingszeit in der Großstadt berichtet, die vor allem durch ständigen Hunger begleitet wurde. Als solche kann sie als eine Lebens- bzw. Bildungsgeschichte betrachtet werden, in der sich ein junger Protagonist durch schwere Erfahrungen in einer schweren Zeit entwickelt. Wenn man hier zunächst von der Frage absieht, ob diese als Lebensgeschichte ausgemachte Handlungslinie neben der Liebesgeschichte eine eigenständige Handlungsebene in der Erzählung bildet, kann hier vorläufig festgestellt werden, daß die Erzählung aus zwei unterschiedlichen Handlungsebenen besteht, von denen die eine als Liebesgeschichte und die andere als Lebensgeschichte bezeichnet werden kann, in deren Mittelpunkt der Protagonist Walter steht.

In Veselys Film ist das Geschichtenmuster der Liebesgeschichte wenn auch nur groberweise wiederzufinden, so daß man hier zunächst auch von einer Liebesgeschichte mit gleichem Schema und Folgen wie in der Erzählung sprechen kann. Dagegen ist im Film die andere Ebene der Lebensgeschichte von Walter meistens nur mit wenigen Ausnahmen weggelassen bzw. in andere Formen und Inhalte aufgelöst.⁶ Statt dieser Lebensgeschichte von Walter ist im Film eine andere Handlungsebene auszumachen: Walters Verlobte Ulla sucht nach ihm, nachdem er verschwunden ist. Diese neue Handlungsebene, die nicht auf die literarische Vorlage zurückgeht, kann hier aus dem Standpunkt der typischen Geschichtenmuster als ein Handlungsschema der „Suche nach einem Verschwundenen“ bezeichnet werden, was typischerweise in einer Kriminalgeschichte häufig zu finden ist.

Aus dem Standpunkt der typischen Geschichtenmuster kann hier somit vorläufig festgestellt werden, daß die Fabel sowohl der Erzählung als auch des Films aus zwei unterschiedlichen Handlungsebenen besteht, eine von denen die Liebesgeschichte darstellt, die in den beiden Texten gemeinsam ist. Dieses Merkmal der Fabel, daß sie nicht aus einer einzigen, sondern aus mehreren Handlungsebenen besteht, stellt zunächst bei dem narrativen Text im allgemeinen eher einen normalen Fall dar, so daß sogar in einem kurzen Märchen meistens mehrere Handlungsebenen vorkommen. Dabei stellt es auch einen typischen Fall dar, wenn eine Handlungsebene von der Liebesgeschichte zwischen den darin vorkommenden Figuren handelt. Dieses bei den meisten Geschichten typische Merkmal hat z.B. David Bordwell als doppelte kausale Struktur (double casual struktur) bezeichnet, die vor allem im klassischen narrativen Text häufig zu treffen ist.⁷ Äußerlich paßt also dieses Schema der doppelten kausalen Struktur der Sujetkonstruktion zu den beiden Texten, bei den außer der oben genannten zwei unterschiedlichen aber miteinander abhängigen Handlungsebenen keine weitere Handlungslinie ausgemacht werden kann.

Bei näherer Beobachtung ist aber ein Unterschied sowohl zwischen den beiden als auch zwischen ihnen und dem normalen Schema festzustellen: Während von der doppelten kausalen Struktur die Liebesgeschichte gegenüber der anderen Handlungsebene im normalen narrativen Text meistens eine zweitrangi-

⁶ So ist im Film nur die Sequenz, bei der Walter mit seinem Vater beim Bäcker um Brot bettelt, als eine abgeschlossene einheitliche Sequenz wiedererkennbar, die mit der auf dieser Handlungsebene in der Erzählung annähernd zu vergleichen ist.

⁷ Vgl. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. London 1985, S.157.

ge Rolle spielt, stellt sie in der Erzählung im eigentlichen Sinne die Handlung der Geschichte dar. Dies geht einerseits darauf zurück, daß die andere Handlungsebene der Lebensgeschichte, die ausschließlich in Form von episodenhaften Erinnerungen dargeboten wird, sämtlich an der Vergangenheit orientiert ist und als solche keine kontinuierliche Entwicklung eines Zustandes herbeiführen kann, was eine grundlegende Voraussetzung für den Aufbau einer Handlung im traditionellen Sinne darstellt.⁸ Diese Kontinuität der Handlung wird hier durch die Handlungsebene der Liebesgeschichte erfüllt, die weitgehend chronologisch und kontinuierlich dargeboten wird. Aus diesen Gründen kann der Liebesgeschichte die handlungstragende Rolle in der Erzählung zugesprochen werden. Dies wird m.E. kompositorisch dadurch unterstrichen, daß die Erzählung damit beginnt, daß der Protagonist einen Eilbrief von seinem Vater bekommt. Dies kann dann auf dieser Handlungsebene als das Ereignis angesehen werden, das den bisherigen Zustand verändert bzw. ins Wanken bringt, was erst die Geschichte ins Rollen bringt. Dies hat zur Folge, daß diese Liebesgeschichte den Ablauf der gesamten Geschichte maßgebend bestimmt. Diese Feststellung ist allerdings nur in bezug auf die Beschreibung der Fabel und Sujetkonstruktion der Erzählung von Bedeutung. Sie spiegelt nicht deren Bedeutung in bezug auf ihre narrativen Funktionen wider. Es sei hier also darauf zu verweisen, daß dieses Verhältnis zwischen den beiden Handlungsebenen bei näherer Beobachtung über ihre narrativen Funktionen innerhalb der Erzählung wiederum zugunsten der Lebensgeschichte umschlägt, worauf an späterer Stelle näher eingegangen wird.

Im Film ist es zunächst nicht klar festzustellen, welcher von den beiden Handlungsebenen der Liebesgeschichte und der Suche die handlungstragende Rolle zugesprochen werden kann, weil die beiden in der im Film dargebotenen Form die grundlegenden Voraussetzungen für den Aufbau einer Handlung im allgemeinen nicht zu erfüllen scheinen. Die Liebesgeschichte weist zwar wie in der Erzählung mehr oder weniger einen chronologischen Ablauf. Aber sie wird im Film episodenhaft, sogar lückenhaft dargeboten, so daß daraus keine annähernd kontinuierliche Handlung herausgebildet werden kann. Das gilt auch für die Ebene der Suche, die auch episodenhaft und lückenhaft dargestellt wird. Unter diesen Umständen scheint es auf den ersten Blick angemessen zu sein, die Ebene der Liebesgeschichte als handlungstragende Ebene zu betrachten, vor allem in bezug auf die Beschreibung der Sujetkonstruktion, weil sie trotz der Lückenhaftigkeit ähnliche chronologische Anordnung wie in der Erzählung aufweist, während die Ebene der Suche weder raumzeitlich, noch logisch genau bestimmt werden kann. Außerdem bringt diese Handlungsebene der Suche keine Entwicklung bzw. Veränderung des anfänglichen Zustandes, indem sie bis zum Ende erfolglos bleibt.

Bei genauerer Betrachtung können aber mehrere berechtigte Gründe dafür aufgeführt werden, im Film gerade diese Ebene der Suche als handlungstragende Ebene anzunehmen. Erstens wurde in der modernen Theorie und Praxis des Erzählens ein neuer Handlungsbegriff eingeführt und hat sich etabliert, der eine ereignislose bzw. -arme Handlung bzw. ein erfolgloses, und offenes Ende zuläßt. Zweitens kann der Aspekt der Thematik des Films in Betracht gezogen werden. Wie an späterer Stelle ausführlich dargelegt wird, stellt die Suche nach einem Verschwundenen m.E. das zentrale Thema des Films dar, während der thematische Aspekt, der mit der Liebesgeschichte zusammenhängt, im Film aus den Gründen, die später genannt werden sollen, nicht richtig zum Ausdruck gebracht werden konnte. In bezug auf das Anliegen, die Sujetkonstruktion des Films zu beschreiben, bietet aber der dritte Aspekt des techni-

⁸ Vgl. Joachim Paech, *Literatur und Film*. Stuttgart 1988, S.6f. Hier wird als ein narratives Minimalschema eine Ereignisfolge von einem Zustand 1 über einen Übergang zu einem Zustand 2 vorausgesetzt.

schen Einsatzes bestimmter Erzähltechnik den entscheidenden Grund an, die Ebene der Suche als handlungstragend zu betrachten. Der Film scheint auf den ersten Blick keine äußerlichen sowie innerlichen Anhaltspunkte für die Gliederung in kleinere verbindliche Teile zu bieten, die die Voraussetzung für die Beschreibung der Sujetkonstruktion darstellt. Bei näherer Betrachtung kann aber ein erster Anhaltspunkt ausgemacht werden, der als Kriterium dafür dienen kann, die Sujetkonstruktion zu untergliedern und zu beschreiben. Dabei handelt es sich um die im Film als Off-Stimme eingeführten verschiedenen Kommentare, die jeweils zu einer Person in der Geschichte zugeschrieben werden können und deshalb als Anhaltspunkt für die äußerliche Gliederung der Sujetkonstruktion herangezogen werden können. Aus diesen Gründen kann die Ebene der Suche hier als die handlungstragende Ebene betrachtet werden und als solche stellt sie gleichzeitig den Ausgangspunkt für die Beschreibung der Sujetkonstruktion im Film dar.

Die oben in bezug auf die beiden Texte vorgenommene Bestimmung der handlungstragende Ebene ist vor allem für die Beschreibung der Sujetkonstruktion auf der Mikroebene von Bedeutung, was im folgenden unternommen werden soll. Mit anderen Worten bezieht sie sich nicht auf die tatsächliche Rolle jeweiliger Handlungsebene in dem noch größeren Zusammenhang des Narrationsprozesses, die im solchen Zusammenhang zwar nicht immer, aber relativ häufig anders beurteilt werden kann.

Als handlungstragende und relativ deutlich chronologisch und kontinuierlich verlaufende Handlungsebene stellt die Liebesgeschichte in der Erzählung ein angemessenes Kriterium dafür dar, die Sujetkonstruktion auf der Mikroebene zu beschreiben. Dabei kann man sich neben der handlungstragenden Liebesgeschichte an der äußerlichen Teilung der Erzählung orientieren, weil sich darin die übersichtliche und relativ klare Strukturierung der Erzählung niederschlägt. So kann die konkrete Konstruktion der Handlung bei der Erzählung von ihrer äußerlichen Teilung ausgehen, die aus vier Kapiteln mit unterschiedlichem Umfang bestehen.⁹ Dies entspricht auch dem eigentlichen Sinn solcher narrativen Mittel, die einerseits als Orientierungshilfe für den Rezipienten nützlich sein können und andererseits auch den Aspekt des Spiels mit den Erwartungen des Rezipienten auf dieser Ebene - das plötzliche Ende der Geschichte z.B. - ans Licht bringen können.

Diese äußerliche Teilung der Erzählung korreliert auch mit dem chronologischen Verlauf der Liebesgeschichte. Das erste Kapitel handelt von dem Zeitraum zwischen einem Montagmorgen, wo die Hauptfigur Walter einen Brief von seinem Vater bekommt, und dem Zeitpunkt, wo er seine Wohnung verläßt. Das zweite Kapitel beginnt dann mit dem Moment, wo Walter zum Bahnhof fährt, um Hedwig abzuholen, und endet an dem Moment, wo er sie verläßt, um seine Verlobte Ulla im Café Joo zu treffen. Das dritte Kapitel handelt allein von dem Treffen von Walter und Ulla im Café Joo, wo er ihr schließlich Abschied verkündet. Im vierten und letzten Kapitel treffen sich Walter und Hedwig wieder und begeben sich in ein gemeinsames, ungewisses Leben.

Das erste Kapitel kann m.E. vor allem als Exposition im traditionellen Sinne bezeichnet werden, weil hier wie bei dem meisten einführenden Teil eines narrativen Textes alle wichtigen Grundinformationen für die weitere Entwicklung der Geschichte gegeben werden: Es werden Zeitpunkte der Handlung festgelegt (Montag, Montagmorgen), wichtige Figuren eingeführt („Ich“, Hedwig, Vater und Mutter, Wirtin, Wolf, Ulla,

⁹ Vgl. Magaret Stone, Heinrich Böll. Das Brot der frühen Jahre. München 1974, S.8. Sie vergleicht aufgrund dieser äußeren Teilung in 4 Kapiteln die Struktur der Erzählung mit der des Sonatensatzes.

Schwester Clara), Walters Beruf (Spezialist für Waschmaschinenreparatur) und seine bisherige Berufsbahn (Banklehrling, Verkäufer, Tischlerlehrling) erwähnt und seine derzeitige psychische sowie physische Lage (Brotsucht, ein passables Leben) beschrieben. Diese Informationen, die für die Rezeption bzw. Verarbeitung von weiteren Informationen im Verlauf der Erzählung grundlegend sind, werden meistens in Form von Erinnerungen an frühe Episoden eingeführt, die diesen Teil dominieren.

Darüber hinaus wird hier das Grundprinzip der Sujetkonstruktion der Erzählung deutlich erkennbar gemacht. An einer frühen Stelle dieses Kapitels löst sich Walter als der einzige Ich-Erzähler der Erzählung zum ersten und zum letzten Mal von den beiden Handlungsebenen los und nimmt aus der an einem späteren Zeitpunkt liegenden Erzählgegenwart das Resultat seiner Handlung vorweg, das zeitlich am Ende der Handlung liegt: „Später dachte ich darüber nach, wie alles gekommen wäre, wenn ich Hedwig nicht abgeholt hätte...“¹⁰ Daraus läßt sich die Situation feststellen, die die Sujetkonstruktion in der Erzählung bestimmt: Walter berichtet aus einem späteren Zeitpunkt von dem Verlauf des Tages, an dem ein großes Ereignis in seinem Leben, nämlich das Treffen mit Hedwig stattfand, und gerät dabei assoziativ und nachdenklich in Erinnerung an seine frühe Zeit, die durch Hunger und Not geprägt war. Nach einer Erinnerung, die meistens wie eine selbständige Episode abgeschlossen ist, kehrt er wieder zum Berichten der Liebesgeschichte zurück. Die daraus entstandene Situation läßt sich als ein ständiges Hin-und-Her zwischen dem Bericht von dem Tagesverlauf, der sich auf die Liebesgeschichte bezieht, und den Rückblenden bezeichnen, welche die Handlungsebene der Lebensgeschichte bilden.

Das zweite Kapitel schließt zunächst quantitativ das meiste Volumen der Erzählung um, in dem der meiste Zeitraum der Liebesgeschichte sowie viele Episoden aus Walters Vergangenheit erzählt werden. Dadurch werden in diesem Teil die im vorigen Teil eingeführten Ansätze richtig in Gang gesetzt, so daß es hier von der Entwicklungsphase der gesamten Handlung gesprochen werden kann. In bezug auf die Liebesgeschichte werden hier vor allem auf der einen Seite Walters Begegnung mit Hedwig und auf der anderen Seite seine durch diese Begegnung veränderten inneren Zustände berichtet. Unter den vielen Episoden wie Walters plötzlicher Besuch bei Hedwig, sein Gespräch mit Wolf usw. kann das zweite Treffen von Walter und Hedwig als der Höhepunkt dieses Teils bezeichnet werden, bei dem sich die beiden schließlich über ihre gemeinsame Zukunft einigen. In bezug auf die Ebene der Lebensgeschichte werden die im ersten Teil kurz eingeführten wichtigen Leitmotive der Geschichte, besonders die Brotsucht von Walter durch viele Rückblenden konkretisiert. In diesem Teil läßt die anfangs klare Dominanz der Rückblenden gegenüber der Liebesgeschichte mit der Zeit nach, so daß im Endeffekt von einem Ausgleich von den beiden gesprochen werden kann.

Das dritte Kapitel handelt wie oben erwähnt ausschließlich von dem Treffen von Walter und Ulla, bei dem er ihr Abschied verkündet. Dieser Teil kann m.E. als der eigentliche Höhepunkt der gesamten Geschichte bezeichnet werden, weil er sich in diversen Aspekten von den anderen unterscheidet. Erstens tritt hier im Gegensatz zu den anderen Teilen, die überwiegend aus Walters Erinnerungen bestehen, die Handlungsebene der Liebesgeschichte in den Mittelpunkt des Geschehens. So wird hier nur auf das Treffen von Walter und Ulla konzentriert und keine Erinnerungen sind dazwischen eingefügt. Dies führt schließlich dazu, daß dieser Teil nur knapp 1 Stunde von 6 bis 7 Uhr umschließt, während die anderen einen

¹⁰ Im folgenden wird verwiesen als Textquelle von Bölls Werken auf die Gesamtausgabe von Heinrich Böll, Werke 1-10, hrsg. v. Bernd Balzer. Köln 1977-78. Hier Band 3 Romane und Erzählungen (im folgenden =RuE 3), S.95-172, S.97.

wesentlich längeren Zeitraum aufdecken. Als nächstes bestehen die meisten Teile von diesem Kapitel aus den Dialogen zwischen den beiden und die Berichte beschränken sich auch auf das Moment des Dialogs. Außerdem findet hier auch keine räumliche bzw. figurative Veränderung statt, so daß dieser Teil mit dem Treffen von den beiden vor dem Café beginnt und mit der Verkündung des Abschieds endet. Diese Konstruktionsweise ähnelt somit annähernd der szenischen Darstellung eines Dramas, bei der das Grundprinzip der sogenannten Dreieinheit von Raum, Zeit und Handlung eingehalten wird. Damit steht dieser Teil in diversen Aspekten im krassen Kontrast zu den anderen Teilen der Erzählung, in denen die Mittelbarkeit, daß die ganze Geschichte aus einem späteren Zeitpunkt von Walter berichtet wird, deutlich vorausgesetzt und durchgehalten ist. Diese Mittelbarkeit wird in diesem Teil trotz ständiger Hinweise wie „sagte ich“ und „sagte sie“ so minimalisiert, daß im Vergleich zu den anderen Teilen ein solcher Eindruck entstehen kann, als ob das Gespräch direkt vor uns ablaufe. All diese Merkmale führen schließlich dazu, daß die Wirkung der Handlung dem Rezipienten gegenüber direkter und intensiver wird. Auch aus dem thematischen Standpunkt kann dieser Teil als Höhepunkt der gesamten Geschichte angesehen werden, weil in diesem Treffen und Gespräch mit Ulla alle zentralen Themen, die bis zu dieser Stelle verstreut erwähnt wurden, konkret und konzentriert artikuliert werden, und zwar als Gegensatz von Brotschenken und Brotverdienen.

Im letzten Kapitel treffen sich Walter und Hedwig wieder und gehen zunächst zu Walters Wohnung, wo sie von der Wirtin nach einem Streit ausgewiesen werden. Danach gehen sie zu Hedwigs Wohnung und warten auf der Straße darauf, daß Hedwigs Bekannte, die zu Besuch gekommen war, die Wohnung verläßt. Dieser Teil und damit die Geschichte gehen an diesem Moment zu Ende, und zwar mit einem Monolog von Walter, in dem sich seine Vergangenheit und Zukunft visionär zusammentreffen.

Aus dem Standpunkt der traditionellen Sujetkonstruktion gesehen kann dieses Ende zunächst als relativ plötzlich und abrupt angesehen werden. Dieser Eindruck, der dann ein nicht abgeschlossenes, offenes Ende suggeriert, kann auf diverse Aspekte zurückgeführt werden. Zunächst wird die Liebesgeschichte, die die eigentliche Handlung darstellen soll, bis zuletzt ständig durch die Rückblenden unterbrochen und deshalb kann sich bis zu dieser Stelle nicht richtig entfalten. So kann man sogar sagen, daß sie noch am Anfang ihrer Geschichte steht. Gerade an diesem Moment, wo sie sich nach Walters Abrechnung mit seinem bisherigen Leben ohne Unterbrechung richtig entfalten könnte, wird sie beendet, was zu dem Eindruck eines abrupten Endes führen kann. Als nächstes kann dieser Eindruck auf die Gattungsbezeichnung bezogen betrachtet werden: Angesichts der Bezeichnung „Erzählung“ erwartet der Rezipient normalerweise eine Geschichte, die einen relativ langen Zeitraum umschließt. Diese Erwartung führt ihn zu der Annahme, daß die Geschichte noch eine Weile weitergehen werde. Der so entstandene Eindruck eines plötzlichen und abrupten Endes kann zusätzlich darauf bezogen betrachtet werden, daß diese Erzählung ursprünglich als Fortsetzungsgeschichte veröffentlicht wurde. Dieser Eindruck wird aber aus einem anderen Standpunkt der narrativen Funktion, der im gesamten Zusammenhang des Narrationsprozesses der Erzählung steht, weitgehend relativiert werden. Aus diesem Standpunkt, auf dessen Einzelheiten an späterer Stelle näher eingegangen wird, wirkt dieses Ende also, anders als der anfängliche Eindruck, nicht abrupt und plötzlich und weist auch kein offenes Ende auf.

Aufgrund der Beschreibung der Gliederung der Sujetkonstruktion kann hier vorläufig festgestellt werden, daß die Sujetkonstruktion der Erzählung ohne große Schwierigkeiten und relativ klar in einzelne Teile differenziert werden kann. Sie folgt außerdem trotz der durch den ständigen Wechsel zwischen den beiden Handlungsebenen entstandenen Komplexität ihrer Struktur annähernd dem typischen Konstrukti-



Bild 1



Bild 2



Bild 3

onsprinzip, indem sie abgesehen von dem plötzlich erscheinenden Ende alle typischen Phasen einer wohl geformten klassischen Geschichte aufweist. Dagegen scheint der Film auf den ersten Blick keine Anhaltspunkte zu bieten, mit deren Hilfe er untergliedert und beschrieben werden kann. Bei näherer Betrachtung aber kann herausgestellt werden, daß das Sujet im Film auch nach einigen bestimmten Prinzipien konstruiert ist, die mit Hilfe einiger Kriterien beschrieben werden können. Als solche kommen, wie oben kurz erwähnt, vor allem die sprachlichen Kommentare in Frage, die im Film in Form von Off-Stimmen dargeboten werden und die zusammenhanglos erscheinenden Bilderfolgen begleiten. Neben ihnen kann auch die Ebene der Suche als handlungstragende Ebene im oben erwähnten Sinne für die Gliederung mit berücksichtigt werden.

Der erste Teil des Films beginnt mit der Sequenz, in der ein Zug zu einem Bahnhof einfährt. Danach folgt ein Telefongespräch zwischen zwei Frauen. Bis zu dieser Stelle, die auf den ersten Blick nicht raumzeitlich lokalisiert werden kann und deshalb kaum einen Anhaltspunkt zu einer Geschichte zu bieten scheint, können bei näherer Betrachtung auch diverse Hinweise gefunden werden, die man als Ausgangspunkt benutzen kann, um eine Art Handlung bzw. Geschichte überhaupt aufzubauen. Zunächst können daraus bestimmte zeitliche bzw. räumliche Angaben entnommen werden, die den Ort und Zeitpunkt der Handlung vorläufig bestimmen lassen. Aus dem Bahnhofsschild, das „Gleichsdreieck“ zeigt, und aus dem daneben stehenden Plakat, auf dem „Jugendweihe 1962“ zu lesen ist (Bild 1, 2 und 3), können vorläufig der Ort und der Zeitpunkt als Berlin um 1962 festgestellt werden.¹¹ Als nächstes kann man aus dem Telefongespräch entnehmen, daß die eine Frau nach einem Mann sucht, der spurlos verschwunden sein soll, nachdem er angeblich zum Bahnhof gegangen ist. Die darauf folgenden Sequenzen können nun aus diesen Anhaltspunkten betrachtet und beschrieben werden. Nach dem Telefongespräch werden anschließend in Form eines Polizeiprotokolls ausführliche Informationen über einen gesuchten Mann angegeben, der aus dem Kontext als der verschwundene Mann angenommen werden kann. Ihm folgen dann Monologe zunächst von der Frau in der Telefonzelle, die nach den bis zu diesem Moment gegebenen Informationen als Ulla angenommen werden kann, die die Verlobte des verschwundenen Walter ist, und dann von einem Mann, der ebenso nach dem Kontext als Walter identifiziert werden kann.

¹¹ Allerdings kann der genaue Zeitpunkt nicht eindeutig festgestellt werden, was auch in dem gesamten Zusammenhang nicht von wesentlicher Bedeutung ist. An anderen Stellen kann nach einfacher Rechnung statt 1962 1961 errechnet werden. Es ist m.E. nach den Umständen angemessen anzunehmen, daß es ungefähr um das Jahresende 1961 geht, was sich auch mit den landschaftlichen Atmosphären und den Kostümen der Figuren zusammenfaßt.

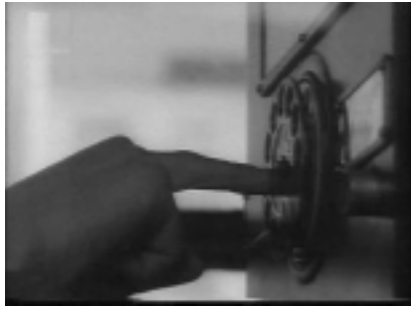


Bild 4



Bild 5



Bild 6



Bild 7

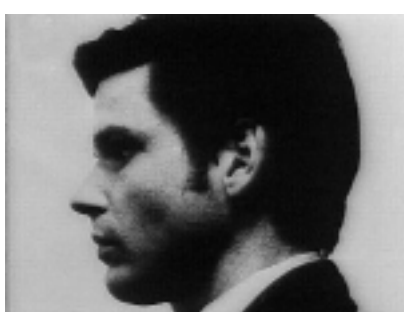


Bild 8



Bild 9

Bis zu dieser Stelle wird einerseits die Ausgangssituation für die weitere Handlung mehr oder weniger konkret aufgestellt, indem bestimmte Annahmen aufgrund vager Indizien gemacht werden können, die allerdings im Laufe des Films mehrmals widerlegt bzw. revidiert werden müssen. Als die darauf basierende Ausgangssituation ist anzunehmen, daß eine Frau nach einem verschwundenen Mann sucht. Diese Situation, die sich als ein viel benutztes Geschichtenmuster potentiell in diverse Richtungen entwickeln könnte, scheint hier zunächst auf einen - gegebenenfalls politischen - Kriminalfall hinzuweisen, was bis zu dieser Stelle durch diverse Indizien angedeutet ist: Zunächst wird die einführende Sequenz eines Telefongesprächs so gezeigt, daß man zunächst nicht die beiden daran Beteiligten identifizieren kann. Besonders die Einstellung, die zunächst die die Nummer wählende Hand und dann das in den Hörer sprechende Mund in Großaufnahme zeigt (Bild 4, 5 und 6), kann in dieser Hinsicht als ein typisches „gattungsspezifisches“ Code eines Kriminalfilms angesehen werden. Diese Annahme wird zunächst dadurch weiter bestätigt, daß Walters persönliche Angaben in Form von einem Polizeiprotokoll dargestellt wird, wobei seine Photos so gezeigt werden, wie ein festgenommener Krimineller registriert wird. (Bild 7, 8 und 9).

Diese Annahme eines möglichen Kriminalfalls bzw. eines politischen Falls, was mit der Herkunft von Walter als Ostflüchtling einerseits und mit der damaligen politischen Situation in Berlin andererseits in Zusammenhang gesetzt werden kann, wird aber durch den darauf folgenden Monolog Walters sofort widerlegt bzw. aufgegeben. In diesem Monolog spricht er dann von einem falschen Leben, in dem alles abgemacht, vorgesehen war, und gegen das er sich entschieden hatte. Hier kann somit vorläufig angenommen werden, daß sich diese Äußerung von ihm mit seinem Verschwinden zusammenhängt und daß es sich hier nun nicht um einen politischen bzw. kriminellen Fall handelt, sondern um einen privaten und persönlichen.

Aufgrund dieser Beobachtung kann hier festgestellt werden, daß die Sequenzen und Segmente in diesem Teil, die logisch sowie raumzeitlich miteinander kaum einen Zusammenhang zu haben scheinen,

zwar anders als in einem normalen narrativen Texten, aber immerhin die grundlegenden Informationen für den Aufbau einer Geschichte bzw. einer Handlung geben und somit die Funktion der Exposition erfüllen. Dies erfolgt zwar fragmentarisch, zusammenhanglos und lückenhaft, aber zumindest in der Weise, so daß man sie bei sorgfältiger Beobachtung erkennen kann. Zugleich kann sich der Rezipient, der anfangs verwirrt wird, langsam auf diese ungewöhnliche, fragmentarische, zusammenhanglose und lückenhafte Art und Weise des Erzählens einstellen, was auch zu den Grundfunktionen einer Exposition gehört.

Als der zweite Teil können dann die darauf folgenden mehreren Sequenzen betrachtet werden, die sich gemeinsam auf die Frage beziehen, was Walter gemacht haben konnte, bevor er zum Bahnhof ging. Über diese Frage wird dabei von drei verschiedenen Figuren und Perspektiven spekuliert, und zwar von Walters Wirtin, Ulla und einer Frau, die Walter an dem Tag dienstlich besucht hatte. In diesem Teil wird durch diese Spekulationen mehrerer Personen die Ausgangssituation der Suche nach dem Verschwundenen richtig in Gang gesetzt und eine neue Situation herbeigeführt, die die ersten Züge einer Liebesgeschichte zeigt, indem Ulla wahrscheinlich aufgrund des Berichts von Walters Wirtin über die Telefonanrufe an diesem Morgen von einer Mädchenstimme redet, „die nicht nach Geschäft klang“.

Im dritten Teil wird die oben angedeutete Liebesgeschichte konkretisiert. Walter hat Hedwig am Bahnhof getroffen und sich in sie verliebt. Der weitere Verlauf der darauf folgenden Handlung entspricht fast dem der Liebesgeschichte in der Erzählung. So bringt er sie zunächst zu ihrer Wohnung, kauft Blumen, geht zur Bank und kommt schließlich wieder zu ihr. Während dessen geht Ullas Suche nach ihm weiter. In diesem Teil läuft die Suche aber nicht auf einer späteren Zeitebene wie in dem vorigen Teil, sondern teilweise auf der gleichen Zeitebene wie bei der Liebesgeschichte, so daß schließlich Ulla Walter vor dem Haus Hedwigs findet. Nach dem Treffen mit Ulla, dessen Einzelheiten nicht gezeigt werden, wollte Walter dann allem Anschein nach mit Ulla losfahren. Aber er geht statt dessen Hedwig hinterher, als er sie das Haus verlassen sah.

Der vierte Teil besteht aus zwei unterschiedlichen Handlungssequenzen. Die eine handelt von dem Treffen von Walter und Hedwig, nachdem er ihr auf der Straße nachgelaufen war. Die andere handelt von dem Gespräch zwischen Walter und Ulla, in dem er ihr Abschied verkündet. Zunächst folgt Walter Hedwig auf der Straße und spricht mit ihr, wobei die beiden langsam näher kommen. Er trifft dann Ulla am Café Joo und verkündet ihr Abschied. Diese beiden zeitlich nacheinander folgenden Sequenzen wechseln sich im Film miteinander, als ob sie parallel laufen würden. In diesem Teil wird die Handlungsebene der Liebesgeschichte bis zu ihrer Auflösung intensiviert, die an dieser Stelle die Züge einer Dreiecksbeziehung deutlich zum Ausdruck bringt, was m.E. zusätzlich durch die quasi Parallelität der beiden Handlungssequenzen angedeutet ist.

Der letzte Teil des Films kann auch als zwei Handlungssequenzen zusammengefaßt werden. In der einen handelt es sich um Walter und Hedwig. Die beiden haben sich wieder getroffen und fahren zunächst in die inzwischen dunkel gewordene Stadt, wobei Hedwig plötzlich verschwindet. Walter sucht nach ihr und findet sie auf einem Platz wieder, wo sie mit einem fremden Mann steht, dessen Identität unbekannt bleibt. Nach diesem Vorfall fahren sie gemeinsam zunächst zu Hedwigs Wohnung, dann zu Walter, wo Walter ein Gespräch mit seiner Wirtin führt, die die beiden anschließend von ihrem Haus ausweist. In der anderen Handlungssequenz ist Ulla immer noch auf der Suche nach Walter. Sie wartet auf Walter vor seiner Wohnung und telefoniert am Bahnhof mit Walters Wirtin, um zu erfahren, daß sie

ihn und Hedwig nach einem Gespräch aus ihrer Wohnung ausgewiesen hat und danach nichts mehr über ihn gehört hat. Nach dem Telefongespräch steht sie ratlos an einem inzwischen dunkel gewordenen Bahnhof. Diese Sequenz kann zeitlich am Ende der Geschichte plziert werden und führt damit die ganze Geschichte des Films zu Ende, obwohl noch eine andere Sequenz ihr folgt, in der sich Hedwig im Auto über den Vorfall mit dem fremden Mann nachdenkt. Dies wird auch dadurch deutlich, daß diese Sequenz am Anfang des Films, allerdings leicht verändert, vorweggenommen wird, was gewisse Abgeschlossenheit der ansonsten lückenhaften und diskontinuierlichen Sujetkonstruktion des Films signalisiert.

Wie bis zu dieser Stelle zu beschreiben versucht ist es bei diesem Film auch möglich, die Konstruktion des Sujets trotz des anfänglichen Eindrucks der Regellosigkeit und Beliebigkeit in bestimmte Größe und Teile zu untergliedern und trotz mancher fehlenden Informationen und der daraus resultierenden Ambiguität nach einem bestimmten Konstruktionsprinzip annähernd zu beschreiben, das sich allerdings von dem traditionellen Schema der Sujetkonstruktion nach dem templativen Schema im Bordwellschen Sinne deutlich unterscheidet. Dieses templatives Schema der Sujetkonstruktion, das als eine Art Schablone für den typischen Aufbau einer Geschichte die Sujetkonstruktion der Erzählung weitgehend erklären und beschreiben läßt, kann im Film nur bedingt angewendet werden. Abgesehen von dem ersten Teil, der mehr oder weniger die Funktion der Exposition im typischen Sinne erfüllt, weist die Sujetkonstruktion des Films keinen schematischen Verlauf auf. Auch die oben unternommene Gliederung läßt sich nicht so klar und deutlich festlegen wie bei der Erzählung. Sie ist in dem Sinne von gewisser Ambivalenz, daß sie nach einem anderen Kriterium anders ausfallen kann. An dieser Stelle kann nun ohne auf die Einzelheiten einzugehen festgestellt werden, daß die Sujetkonstruktion der Erzählung weitgehend dem traditionellen Schema folgt und daß sie dementsprechend mehr oder weniger kontinuierlich, logisch ist. Dagegen kann in bezug auf die Sujetkonstruktion des Films an dieser Stelle vorläufig festgehalten werden, daß sie nicht dem templativen, sondern einem anderen Schema folgt, dessen Merkmale aufgrund der oben unternommenen Gliederung und Beschreibung zunächst als diskontinuierlich und fragmentarisch charakterisiert werden können. Im folgenden wird nun unternommen, die Zeitkonstruktion der beiden Texte zu untersuchen, damit solche unterschiedlichen Merkmale der Sujetkonstruktion beider Texte noch deutlicher und konkreter zum Vorschein kommen können. Dadurch kann das Prinzip des der Sujetkonstruktion zugrunde liegenden Schemas nicht nur von der Erzählung, sondern auch von dem Film begrifflich aufgefaßt werden.

Die zeitliche Ordnung in der Erzählung läßt sich vor allem durch den ständigen Wechsel zwischen den beiden Handlungsebenen charakterisieren, der als ständiges Hin-und-Her zwischen dem Bericht von dem Tagesverlauf, der sich auf die Liebesgeschichte bezieht, und den Rückblenden bezeichnet werden kann, welche die Handlungsebene der Lebensgeschichte bilden. Dieser Wechsel zwischen den beiden Handlungsebenen weist auf den ersten Blick gewisse Komplexität auf, die als Abweichung von der chronologischen Ordnung bezeichnet werden kann. Bei genauer Betrachtung können einige Anhaltspunkte herausgefunden werden, mit deren Hilfe diese Feststellung revidiert werden kann. Zunächst erfolgt dieser ständige Wechsel zwischen den beiden Handlungsebenen und somit zwischen den beiden Zeitebenen nach diesem klaren Prinzip des regelmäßigen Hin-und-Hers, das der Rezipient nach kurzer Gewöhnungsphase ohne große Mühe erkennen kann. Der Rezipient kann sich außerdem bis zum Ende auf dieses Prinzip verlassen, weil der Wechsel während der ganzen Erzählung von diesem Prinzip nicht abweicht. Als nächstes wird das Moment des zeitlichen Wechsels realistisch motiviert und durch verschiedene Mittel als solches deutlich markiert. So wird z.B. Walters Erinnerung an seinen Vater, die nach seinem Empfang

von Vaters Brief stattfand, mit dem Hinweis eingeführt: „Ich setzte mich aufs Bett, rauchte und dachte an Vater.“¹² Dieser deutlicher Verweis auf den Wechsel der Handlungs- und damit der Zeitebene, was an manchen Stellen auch durch typographische Mittel noch deutlicher markiert wird, wird bis zum Ende durchgehend gehalten. So bleibt die zeitliche Ordnung der Sujetkonstruktion in der Erzählung trotz des ständigen Wechsels von Handlungs- und Zeitebenen und trotz der daraus resultierenden Komplexität klar, übersichtlich und leicht nachvollziehbar, so daß der Rezipient kaum Schwierigkeiten bekommen wird, die zeitliche Ordnung wieder herzustellen bzw. ihr zu folgen. In diesem Sinne kann hier festgestellt werden, daß dieser anfänglicher Eindruck der Komplexität bei der zeitlichen Ordnung der Erzählung innerhalb der Kontinuität des gesamten Verlaufs der Geschichte aufgefangen werden kann, was schließlich im Großen und Ganzen der traditionellen klassischen Gestaltung der Zeitordnung im narrativen Text entspricht.

Die zeitliche Dauer der gesamten Geschichte beträgt in der Erzählung insgesamt über 7 Jahre, was aus den beiden Handlungsebenen errechnet werden kann, die die gesamte Geschichte der Erzählung ausmachen. Davon nimmt die Handlungsebene der Liebesgeschichte, die oben als die handlungstragende Ebene angenommen ist, insgesamt nur ca. 12 Stunden eines einzigen Tages ein, der zugleich den letzten Tag der ganzen Geschichte darstellt. Wegen ihrer handlungstragenden Rolle in der Erzählung kann diese Handlungsebene der Liebesgeschichte als bestimmend für die Erzählzeit angenommen werden. Die Zeitspanne der Erzählzeit von ca. 12 Stunden ist dann einerseits im Vergleich zu dem äußeren Umfang der Erzählung, der hier über 70 Seiten umfaßt, relativ kurz. Solch eine kurze Zeitspanne ist normalerweise bei Kurzgeschichten bzw. Novellen üblich, die quantitativ weniger umfangreich sind, während sie bei einer so umfangreichen Erzählung wie diese eine größere Breite einnimmt. Auch im Vergleich zur gesamten Zeitspanne der ganzen Geschichte, die Walters Vergangenheit einschließt und somit über 7 Jahre hinausläuft, kann diese Zeitspanne als ungleichmäßig kurz bezeichnet werden. Diese ungleichmäßig große Differenz zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit in der Erzählung führt zunächst dazu, daß von den beiden Handlungsebenen die der Lebensgeschichte dominant wird. Da diese Ebene ausschließlich aus Erinnerungen an frühe Zeit besteht, hat dies wiederum zur Folge, daß hier nicht die Handlung, sondern die Gedanken und inneren Zustände des sich erinnernden Erzählers dominant werden. Als ein Merkmal der Zeitkonstruktion kann diese große Differenz zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit weniger dem klassischen als dem modernen Schema zugeschrieben werden, bei dem es gegebenenfalls dadurch als philosophische Frage der modernen Menschen thematisiert wird. Aus einem größeren intratextuellen Zusammenhang dient dies aber in der Erzählung nicht zu einer solchen thematischen, sondern eher zu einer taktischen Funktion, die Aufmerksamkeit des Rezipienten in eine bestimmte Richtung zu steuern, worauf später in bezug auf den Aspekt der Leerstelle näher eingegangen wird. Aus diesem funktionalen Aspekt kann dieses Merkmal der zeitlichen Dauer in der Erzählung dann eher zum traditionellen Schema zugeschrieben werden.

In bezug auf die Häufigkeit weist die Erzählung eine typische Situation auf, in der ein Ereignis bzw. Handlungssegment einmal als solches dargestellt bzw. in die Szene umgesetzt und mehrmals, realistisch motiviert, erwähnt werden. Im Laufe der Geschichte wird in der Erzählung ein Ereignis bzw. eine Person meistens zunächst kurz erwähnt, um dann an einer späteren Stelle im konkreten Zusammenhang innerhalb einer Episode ausführlich dargestellt zu werden. Als Beispiel sei auf das erste Kapitel zu verweisen,

¹² RuE 3, S.97.

in dem der oben erwähnten Funktion der Exposition entsprechend zunächst mehrere Personen kurz erwähnt werden, die dann später an einer anderen Stelle meistens in einem Episode konkret dargestellt werden. Dagegen kann hier kein Fall festgestellt werden, bei dem von einer wiederholten Darstellung gleichen Ereignisses gesprochen werden kann, was in der modernen Zeitgestaltung häufig eingesetzt wird.

Hier kann also festgestellt werden, daß die Zeitkonstruktion der Erzählung insgesamt trotz komplizierter zeitlicher Ordnung einerseits und ungewöhnlich kurzer Erzählzeit andererseits im großen und ganzen dem oben erwähnten klassischen Schema der Sujetkonstruktion folgt, weil die Abweichungen von ihm durch diverse Mittel als solche deutlich markiert und aus dem raumzeitlichen und logischen Standpunkt realistisch motiviert sind. In diesem Aspekt beruht sie auf der klassischen Kontinuität und Kausalität als Prinzipien der Sujetkonstruktion.

In diesem Punkt weist die Zeitkonstruktion des Films einen wesentlichen Unterschied auf. Anders als in der Erzählung kann im Film in bezug auf die Zeitkonstruktion zunächst nur festgestellt werden, daß sich die beiden Handlungsebenen miteinander wechseln. Dieser Wechsel ist aber meistens weder realistisch motiviert, noch deutlich markiert, so daß auf den ersten Blick der Eindruck entstehen kann, daß der Wechsel beliebig, zufällig ist. Dies hat zur Folge, daß man zwar den zeitlichen Wechsel wahrnehmen, aber ihn und die Relation zwischen den Segmenten bzw. Teilen nicht genau lokalisieren bzw. bestimmen kann. So bleiben die einzelnen Segmente bzw. Sequenzen fragmentarisch und die Relationen zwischen ihnen ambivalent.

Gerade wegen dieser Ambivalenz und Beliebigkeit zeichnet sich die Zeitkonstruktion des Films auf den ersten Blick durch chaotische Unordnung aus. Es ist oft fast unmöglich, den Zeitpunkt einer Einstellung bzw. Sequenz zu bestimmen, geschweige denn ihre zeitlichen Zusammenhänge. Aufgrund dieser Befunde kann nur schwer von einer Strukturiertheit der Zeitebene im Film gesprochen werden. Bei genauerer Beobachtung aber kann man trotz der Unordnung einige Anhaltspunkte aus dem Film herausnehmen, die der zeitlichen Konstruktion der Geschichte im Film zugrunde liegen. Zunächst kann man hier in bezug auf die Liebesgeschichte davon ausgehen, daß sie als eine Ganzheit trotz ihrer fehlenden Kontinuität und Indizien auch mehr oder weniger chronologisch angeordnet ist: Sie begann an einem unbekanntem Montagmorgen, wo Walter das Haus verließ, um dann später zum Bahnhof zu gehen, und endete am Abend gleichen Tages, wo er von seiner Wirtin aus seiner Wohnung ausgewiesen wurde und mit Hedwig im Auto saß. Es ist auch aus der Logik her anzunehmen, daß die Handlungsebene der Suche von Ulla am selben Tag begonnen hat. Dagegen ist es nicht klar, wann die Suche beendet ist und ob sie überhaupt beendet ist. Die Handlungsebene der Suche ist auch an sich nicht chronologisch anzuordnen. Es ist nicht klar zu bestimmen, z.B. welches von den vielen Telefongesprächen, die schließlich den meisten Teil der Handlungsebene der Suche ausmachen, vor bzw. nach welchem stattgefunden hat.

Dieser angeblichen Regellosigkeit in bezug auf die zeitliche Ordnung, die als chaotische Unordnung erscheint, liegt aber ein Prinzip zugrunde, das Vesely als „Simultan-Schaltung von Vergangenheit und Gegenwart“ bezeichnet hatte.¹³ Das bedeutet, daß die Teile, die die beiden zeitlich unterschiedlichen Handlungsebenen ausmachen, im Film so dargestellt werden, daß sie quasi simultan, parallel zu laufen

¹³ Vgl. Karl-Heinz Krüger, Was man sich in Köln nicht vorstellen konnte. Gespräch mit H. Vesely über die Böll-Verfilmung „Das Brot der frühen Jahre“, in: Bergische Landeszeitung 17.2.62, aus: Viktor Böll, a.a.O..

scheinen. Aus dem gesamten Standpunkt kommen nach diesem Prinzip die beiden Handlungsebenen der Liebesgeschichte und der Suche zeitlich durchgemischt vor, wobei keine Regeln festgestellt werden können, die sie zeitlich in einer bestimmten Folge bzw. Relation anordnen lassen. Es besteht stets mehrere Möglichkeiten für ihre Anordnung, die nicht festgesetzt werden können. Als ein anderes Prinzip für die zeitliche Ordnung kann auch solcher Übergang zwischen zwei unterschiedlichen Segmenten bzw. Sequenzen betrachtet werden, bei dem eine kurze Einstellung bzw. ein kurzes Segment von dem darauffolgenden Ereignis an einer frühen Stelle vorweggenommen wird. Als Beispiel sei zunächst auf die Stelle im Film zu verweisen, wo Walter Hedwig zu ihrer Wohnung besucht, nachdem er auf der Straße Blumen gekauft hatte. Hier wird eine kurze Einstellung, die eigentlich zu der darauffolgenden Sequenz gehört, in der Walter mit Blumenstrauß Hedwigs Wohnung aufsucht, in die jetzige Sequenz eingebettet und somit zeitlich vorweggenommen. Solcher Übergang bringt zusätzlich die zeitliche Anordnung der Handlung durcheinander. Auch die Sequenz, wo Ulla Walter vor Hedwigs Haus findet und ins Auto mitnimmt, wird zunächst zwischen der Sequenz eingefügt, bei der Walter Hedwig trifft und sie nach ihrer Wohnung bringt, und damit zeitlich vorweggenommen. Die einzelnen Handlungssequenzen und -segmenten, die relativ große zeitliche Lücken aufweisen, erscheinen auch meistens als zusammenhanglose Fragmente. Diese Fragmente sind darüber hinaus nur mit undeutlichen bzw. widersprüchlichen Indizien verbunden, so daß stets gewisse Unklarheit bzw. Ambivalenz über ihre zeitlichen Zusammenhänge besteht. Als ein Beispiel kann die Sequenz betrachtet werden, wo Walters Vater vorkommt und über Walter berichtet. Es ist nicht klar, in welchem zeitlichen Zusammenhang diese Sequenz mit den anderen steht. Wenn man sich z.B. bei der Bestimmung ihres Zeitpunkts auf seine Angabe stützt, daß Walter seit 7 Jahren in der Stadt lebt, muß der Zeitpunkt dieser Sequenz an einem wesentlich späteren Zeitpunkt als die hier dargestellten beiden Handlungsebenen gelegt werden, da sie nach Angaben aus anderen Stellen früher gelegt sind.¹⁴ Diese Unklarheit bzw. Ambivalenz zeitlicher Zusammenhänge kommt in diesem Film teilweise dadurch verstärkt zum Ausdruck, daß der Wechsel zwischen den beiden Handlungsebenen meistens zu schnell oder ohne erkennbare - realistische - Anlässe vollzogen wird. Solche Merkmale bei der zeitlichen Ordnung im Film können also nicht durch das Prinzip der Kontinuität und Kausalität beschrieben werden. Statt dessen können sie auf die Prinzipien zurückgeführt werden, die als Parallelität, Simultaneität und Diskontinuität bezeichnet werden kann, die wiederum das Schema bilden, das der Sujetkonstruktion des Films zugrunde liegt.

Wegen dieser Merkmale ist es auf den ersten Blick auch nicht möglich, die Erzählzeit und die erzählte Zeit sowie ihre Relation genau zu bestimmen. Nimmt man aber an, daß die Handlungsebene der Suche als handlungstragende Ebene erst dazu führt, daß die Liebesgeschichte erzählt wird, kann im Film davon ausgegangen werden, daß die Handlung der Suche die Erzählzeit bestimmt. Dabei kann gerade diese Erzählzeit, wie oben beschrieben, nicht genau bestimmt werden. Sie kann wie die Liebesgeschichte weniger als einen Tag dauern, wenn die Suche innerhalb dieses einen Tages zu Ende geht, oder mehrere Tage einnehmen, wenn die Suche mehrere Tage dauert. Dabei scheint es m.E. logisch anzunehmen, daß sie mindestens einige Tage dauert, weil wenigstens die Sequenz, in der Walters persönliche Angaben in Form von Polizeiprotokoll dargeboten werden, logischerweise nach einigen Tagen nach dem Verschwinden datiert werden kann. Diese Annahme paßt außerdem mit der Auskunft von Walters Wirtin logisch zusammen, die Ulla telephonisch mitteilt, daß sie seit dem Streit nichts mehr von ihm gehört

¹⁴ Über die Einzelheiten der widersprüchlichen Zeitangaben im Film vgl. S. 117 dieser Arbeit.

hatte.

Dagegen ist die erzählte Zeit trotz der oben kurz erwähnten Unstimmigkeiten bei den Zeitangaben relativ klar und deutlich zu bestimmen. Aus dem Standpunkt der wortwörtlichen Definition von erzählter Zeit schließt der Zeitraum der ganzen im Film erzählten Geschichte mehr als 5 Jahre um. Dies führt vor allem zu der in der Erzählung schon beobachteten großen Ungleichheit zwischen der Erzählzeit und der erzählten Zeit. Aus der Sicht des Rezipienten kann aber m.E. diese Ungleichheit ihm nicht so auffallen, wie die in der Erzählung. Dies kann einerseits darauf zurückgeführt werden, daß sich die Darstellung der Handlung bzw. Ereignisse im Film wesentlich auf die Liebesgeschichte sowie auf die Suche konzentriert, die zeitlich am Ende der erzählten Zeit positioniert werden können, während die anderen Ereignisse meistens nur kurz erwähnt werden. Andererseits erfolgt diese Darstellung nicht kontinuierlich, sondern sehr lückenhaft, so daß eine Vorstellung der zeitlichen Dauer nur schwer vermittelt werden kann. Das auffallende Merkmal bei der zeitlichen Dauer im Film bezieht sich also darauf, daß hier die Erzählzeit nicht genau bestimmt werden kann und ambivalent bleibt, was überhaupt nicht mit dem klassischen Schema zusammengebracht werden kann.

Im Film kann häufig beobachtet werden, daß eine kurze Einstellung und oft sogar ein langes Segment von einer Sequenz wiederholt dargestellt wird. Diese Wiederholung scheint darüber hinaus ohne realistische Motivation, beliebig zu erfolgen. Dies bedeutet, daß der Aspekt der Häufigkeit im Film nicht dem normalen Fall folgt, in dem einerseits solche Wiederholungen wie die Erinnerungen in der Erzählung realistisch motiviert und als solche markiert werden. Andererseits wird bei einem normalen Fall meistens dadurch eine dramaturgische Funktion ausgeführt, die Aufmerksamkeit des Rezipienten zu lenken, indem z.B. damit das Vorhergezeigte bzw. -gesagte revidiert bzw. bestätigt wird oder die Wahrheit eines Sachverhaltes klargestellt wird. In diesem Film kann dagegen bei den Wiederholungen solche realistische oder dramaturgische Notwendigkeit nicht festgestellt werden, worauf später näher eingegangen wird, so daß das herkömmliche Prinzip der kausalen und kontinuierlichen Konstruktion des Sujets hier nicht aufrechterhalten werden kann. Allerdings bedeutet dies auch nicht, daß ihnen keine funktionale Bedeutung zugeschrieben werden kann. Neben einem möglichen Zusammenhang mit der Thematik des Films, worauf später eingegangen wird, können solchen Wiederholungen in diesem Film eine bestimmte Funktion zugeschrieben werden, die im folgenden Abschnitt über die taktischen Aspekte der Sujetkonstruktion in bezug auf die Redundanz weiter erörtert werden soll.

Hier kann zusammenfassend festgestellt werden, daß die Zeitkonstruktion des Films zwar fragmentarisch, lückenhaft, zufällig, beliebig, diskontinuierlich ist, aber keine chaotische Unordnung darstellt, sondern unter bestimmten Prinzipien konstruiert ist, die hier als Parallelität, Simultaneität, Diskontinuität und Wiederholung charakterisiert werden können und darüber hinaus zusammen ein eigenes bestimmtes Schema der Sujetkonstruktion dieses Films bilden.

In bezug auf die Fabel und Sujetkonstruktion beider Texte weisen die Erzählung und der Film außer der neu eingefügten Handlung der Suche im Film und außer der oben beschriebenen Merkmalen bei der Konstruktion eine weitgehend gleiche Handlungslinie auf. Trotzdem können auch einige auffallende Unterschiede festgestellt werden, was allerdings bei der intermedialen Transformation narrativer Texte unvermeidlich ist. Dabei handelt es sich einerseits um solche, die aus mehreren Gründen bei der Verfilmung nicht übernommen und weggelassen worden sind. Andererseits handelt es sich um solche, die aus dem gesamten Zusammenhang weitgehend unwesentlich sind. Aus diesem Grund wird hier nur solche in

Betracht gezogen, die aus dem größeren Zusammenhang als relevant angesehen werden können. Zunächst wird Walter im Film als ein Ostflüchtling dargestellt, der 1956 nach Westen übergekommen war. In der Erzählung wird er dagegen als Westdeutscher angedeutet, indem die Handlungsorte am Rhein plaziert sind.¹⁵ Diese Veränderung führt dazu, daß der Handlungsort und -zeitpunkt von einer fiktiven Großstadt (wahrscheinlich Köln) im Westen um 1955 in der Erzählung zu Westberlin 1961/62 im Film verlagert wird. Während die Situierung der Handlung in Westdeutschland und womöglich im Rheinland bei Böll in bezug auf seine anderen Werke keine Besonderheit darstellt, außer des Aspekts, daß damit seine Geschichten ständig auf die damalige zeitgenössische Lage der BRD bezogen sind, kann deren Verlegung von Vesely in einen anderen bestimmten Ort als eine besondere Intention angenommen werden. Im allgemeinen werden dabei von einer „gescheiterten“ Politisierung der Geschichte gesprochen, von dem auch Böll gewarnt hatte.¹⁶ Diese Ansicht ist insofern nicht zu widersetzen, als solche Verlagerung gerade in der Zeit des Aufbaus von der Berliner Mauer aus dem politischen Aspekt nicht zu übersehen ist. Aber wenn man berücksichtigt, daß Vesely vor und nach diesem Film immer politisch nicht besonders interessiert war,¹⁷ sei diese Verlagerung unter einem anderen Aspekt zu betrachten. Hier spielt m.E. eher ein rein kompositorisches bzw. erzähltechnisches Interesse eine noch wichtigere Rolle. So könnte Vesely beabsichtigt haben, durch diese Verlagerung des Handlungsorts und -zeitpunkts und mit einer anderen Herkunft von Walter seine lange Vorgeschichte zusammenzufassen, die einen wesentlich großen Teil der literarischen Vorlage ausmacht und mit Not und Elend geprägt war. Dies kann wiederum auf seine Absicht zurückgeführt werden, wie Vesely in einem Interview gesagt hatte, das „Brot-Komplex“ in der Erzählung bei der Verfilmung herauszunehmen, was im Film schließlich dazu geführt haben kann, die Ebene der Erinnerung fast vollständig wegzulassen.¹⁸ Außerdem kann der Rezipient intratextuell durch diese Verlagerung am Anfang der Geschichte vorläufig zu der falschen Annahme geführt werden, daß es sich hier um eine politische bzw. kriminelle Geschichte handele, was kurze Zeit später widerlegt wird, was m.E. mit den anderen Merkmalen des Films korreliert, die den Rezipienten ständig irritieren und verunsichern, was an späterer Stelle ausführlich behandelt werden wird.

Eine ähnliche Funktion kann m.E. auch der Stelle im Film zugeschrieben werden, wo Ulla Walter vor Hedwigs Wohnung findet und ihn in ihr Auto mitnimmt. Während sich Walter und Ulla in der Erzählung erst im Café Joo zusammentreffen, treffen sie im Film also zunächst vor Hedwigs Haus, bevor sie später im Café Joo wieder treffen. Darüber hinaus wollte Walter am Ende dieses Treffens, das in der Erzählung nicht vorkommt und im Film völlig neu erfunden ist, allem Anschein nach mit Ulla losfahren. Einerseits kann diese neue Episode, deren Einzelheiten nicht gezeigt werden und in der Walters Verhalten verändert zu haben scheint, wieder den Rezipienten in Verlegenheit bringen, der angesichts Walters Verände-

¹⁵ Vgl. RuE 3, S.108 und S.132. An den beiden Stellen ist der Rhein wortwörtlich erwähnt.

¹⁶ Böll warnt in einem gemeinsamen Interview vor einer vorschnellen Politisierung des Stoffs mit der Begründung: „Das wäre nämlich ein großes Thema für sich, ein Thema, das man ja aus der Hand geben würde, wenn man es hier nur am Rande behandelt.“ Vgl. dazu Michael Lenz, Böll und sein erster Film. Ein Gespräch über die Verfilmung von „Das Brot der frühen Jahre“, in: Westdeutsche Allgemeine, a.a.O., aus: Viktor Böll, a.a.O..

¹⁷ Vgl. Fernand Jung, Das Kino der frühen Jahre. Herbert Vesely und die Filmavantgarde der Bundesrepublik, in: ders.: Zwischen Gestern und morgen. Frankfurt 1989, S.318-340, S.336. „[...] Auch in der kämpferischen Zeit des Oberhausener Manifests wurde er politisch kaum aktiv, besuchte nur ungern die Versammlungen der Gruppe und ist insofern einer ihrer untypischsten Vertreter. ...“

¹⁸ Vgl. anonym, Ohne Mief, in: Der Spiegel Nr. 10/62.

lung seine alte Annahme aufgeben und eine neue aufstellen muß, nämlich daß er wahrscheinlich während der Fahrt im Auto von ihr überredet worden sein könnte. Andererseits kann damit angedeutet werden, daß sich Walter an dem Moment nicht seiner Entscheidung sicher gewesen sein könnte. Dies verleiht m.E. seiner Entscheidung ein impulsives Charakter, was im gesellschaftlichen und historischen Kontext mit dem damaligen Existentialismus in Zusammenhang gebracht werden kann, worauf ich später in bezug auf die narrativen Modi beider Texte näher eingehen werde.

Die bis zu dieser Stelle beobachteten und beschriebenen Merkmale der beiden Texte bei der Fabel und Sujetkonstruktion haben die wesentlichen Spezifitäten und Unterschiede bei den beiden Texten auf dieser Ebene und in bezug auf die ihr zugrunde liegenden Schemas deutlich gemacht. Dies soll im folgenden Abschnitt durch die taktischen Aspekte der Sujetkonstruktion nicht nur bestätigt, sondern auch noch deutlicher gemacht werden, die mit Hilfe von den Kriterien wie Leerstelle, Retardation und Redundanz beschrieben werden können.

4.1.3. Taktiken der Sujetkonstruktion

In diesem Teil wird die Sujetkonstruktion unter den Kriterien von Leerstellen, Retardation und Redundanz beschrieben, mit den die taktischen Aspekte der narrativen Texten charakterisiert werden können. Aus dem Standpunkt, daß das Sujet nicht alle Ereignisse der Fabel repräsentieren kann und soll, kann man in der Erzählung zunächst die Handlungsebene der Liebesgeschichte, die fast lückenlos und kontinuierlich läuft, unter dem Aspekt der Leerstelle betrachten. Dabei kommt als erstes der Sachverhalt in Betrachtung, daß auf der Ebene der Liebesgeschichte zwischen dem Beginn und Ende einer Erinnerung, die in die Liebesgeschichte eingebettet wird, stets ein zeitlicher Übersprung zu beobachten ist. So erinnert sich z.B. Walter auf dem Weg zum Bahnhof an Hedwig, die er als ein junges Mädchen in der Heimat gesehen hatte, dann an ihr Haus und ihren Vater und schließlich an das Ereignis, das passiert ist, als er für sie eine Wohnung gesucht hatte. Nach dieser Erinnerung war er auf der Handlungsebene der Liebesgeschichte schon am Bahnhof angekommen und traf anschließend Hedwig.¹⁹ Dieser zeitlicher Übersprung, der erst durch sorgfältige Betrachtung erkannt werden kann, kann also als eine Leerstelle betrachtet werden, die nicht dargestellt bleibt. Solche Leerstelle ist aber einerseits aus dem gesamten Zusammenhang als belanglos anzunehmen, in dem Sinne, daß in dieser übersprungenen Zeit nichts wichtiges passiert ist. Dies entspricht andererseits auch dem natürlichen Vorgang der Erinnerung im wirklichen Leben, in dem während der Erinnerung die Zeit vergeht. Solche Leerstellen können von dem Rezipienten durch seine bisherigen Erfahrungen und Erkenntnisse im Leben mühelos und deshalb meistens unbewußt und fast unbemerkt überbrückt werden. Auf dieser Handlungsebene können also kaum solche Leerstellen festgestellt werden, die der Rezipient nicht erfüllen bzw. überbrücken kann. Dagegen scheint die Ebene der Lebensgeschichte, die aus einzelnen Episoden besteht, auf den ersten Blick viele Leerstellen zu enthalten. Man erfährt auf dieser Handlungsebene nicht den kompletten und kontinuierlichen Lebenslauf des Protagonisten, sondern nur solche Episoden, die teils so tief im Gedächtnis des Ich-Erzählers eingepägt und teils assoziativ veranlaßt sind. Diese deutliche Episodenhaftigkeit führt zu den oft großen logischen sowie raumzeitlichen Lücken und fordert damit den Rezipienten darauf, sie zu überbrücken. Diese Leerstellen auf der Handlungslinie der Lebensgeschichte werden trotzdem aus der Sicht des Rezipienten fast genau so wenig auffallend wie die auf der Liebesgeschichte. Dies kann einer-

¹⁹ RuE 3, S.110ff.

seits darauf zurückgeführt werden, daß ihre Episodenhaftigkeit durch ihre inhaltliche Homogenität, d.h., daß sich ihre inhaltlichen Aspekte miteinander aufdecken, kompensiert wird, was mit anderen Worten auch als hohe Redundanz bezeichnet werden kann, die an späterer Stelle beschrieben werden soll. Andererseits wird hier der Schwerpunkt wie oben kurz erwähnt weniger auf die Handlung als auf die inneren Zustände des Protagonisten angelegt. In bezug auf diese inneren Zustände, also seine Gedanken und Gefühle kann man aus den episodenhaften Erinnerungen ein fast vollständiges Bild darüber machen. So kann hier trotz auffallender Leerstellen eine homogene und kontinuierliche Welt aufgebaut werden.

Die Spezifität und Funktion der Leerstellen in der Erzählung können aus einem anderen Aspekt charakterisiert werden, und zwar in bezug auf die Frage, warum Walter solche plötzliche Entscheidung getroffen hat und sie in die Tat umgesetzt hat. Diese Frage wird zumindest auf der Handlungsebene der Liebesgeschichte nicht klar und deutlich geklärt. In diesem Sinne kann dies als eine offene kausale Leerstelle bezeichnet werden. Als solche veranlaßt sie den Rezipienten dazu, die nachfolgenden Informationen sorgfältig zu überprüfen. Auf diesem Weg wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten, die sich zunächst in bezug auf die oben erwähnte Frage auf die Ebene der Liebesgeschichte richtete, im Laufe der Erzählung auf die andere Ebene der Lebensgeschichte hin umgelenkt, auf der sie schließlich geklärt werden kann, indem man aus den zahlreichen Episoden aus Walters Erinnerungen und seinen Gefühlen von damals verstehen kann, warum er solche Entscheidung getroffen hatte. Dies korreliert auch mit den Merkmalen der Handlungs- und Zeitkonstruktion der Erzählung, die an vorangegangenen Stelle beschrieben worden sind. Diese Leerstelle fungiert also in dem noch größeren Zusammenhang eher als ein taktisches Mittel, die Aufmerksamkeit des Rezipienten zu steuern, und zwar von der Liebesgeschichte zu Walters Lebensgeschichte. Hier kann somit festgestellt werden, daß die Leerstellen in der Erzählung die Kontinuität der Sujetkonstruktion der Erzählung nicht beeinträchtigen und in erster Linie dazu dienen, die Aufmerksamkeit des Rezipienten in eine bestimmte Richtung zu steuern.

In der Erzählung geht der Aspekt der Retardation vor allem darauf zurück, daß die beiden Handlungsebenen ständig miteinander gewechselt werden. Dabei wird die Ebene der Liebesgeschichte, die äußerlich als tragende Handlung kontinuierlich und chronologisch dargeboten wird, durch die Ebene der Lebensgeschichte, die in Form von episodenhaften Erinnerungen eingebettet werden, unterbrochen und damit wird ihre Entwicklung verzögert. Dabei ist die Retardation durch die Erinnerung als eine in sich abgeschlossene Episode relativ groß. Dieser Eindruck geht darauf zurück, daß die Lebensgeschichte in der Erzählung dominanter als die Liebesgeschichte ist. Sie kommen auch auf dem ganzen Verlauf der Geschichte ständig vor. Diese Retardation wird aber im Laufe der Erzählung immer geringer, je näher sich die Handlung zum Ende nähert, weil die Dominanz der Erinnerung im Laufe der Erzählung zugunsten der Liebesgeschichte nachläßt. Dies wird deutlich, wenn das jeweilige Kapitel in diesem Bezug miteinander verglichen wird. Während im ersten und zweiten Kapitel mit ihren vielen Erinnerungen von hoher Retardation gesprochen werden kann, wird sie in den beiden letzten Kapiteln niedriger, da sie sich überwiegend mit der Ebene der Liebesgeschichte beschäftigen. Somit kann die Retardation in der Erzählung so charakterisiert werden, daß am Anfang ein relativ hoher Grad von Retardation beobachtet werden kann, die mit der Zeit geringer wird.

Wichtiger als die Merkmale der Retardation ist aber ihre Funktion in der Erzählung in bezug auf die Frage, wie solche Retardation von dem Rezipienten wahrgenommen wird und wozu sie ihn veranlassen kann. Obwohl sie auch als Verzögerung klar und deutlich abgegrenzt werden kann, werden die meisten

von ihnen von dem Rezipienten nicht als solche bewußt, weil sie einerseits als assoziative Erinnerung des Protagonisten realistisch motiviert sind und andererseits eine besondere taktische Funktion ausführen. Wie oben erwähnt richtet sich die Aufmerksamkeit des Rezipienten zunächst wegen der ungewöhnlich kurzen Zeitspanne der Liebesgeschichte darauf, wie Walter zu solcher plötzlichen und skandalösen Entscheidung kommen konnte. Die Antwort auf diese Frage erwartet der Rezipient logischerweise zunächst auf der Handlungsebene der Liebesgeschichte zu finden. Diese Liebesgeschichte und damit die Antwort auf diese Frage werden durch die Einbettung von Erinnerungen bis zum Ende ständig verzögert, wo sie dann plötzlich beendet wird, ohne diese Frage aufzuklären. Durch diese Verzögerung der Liebesgeschichte wird also die Aufmerksamkeit des Rezipienten zunächst auf den Verlauf der Liebesgeschichte hochgehalten, um dann durch das abrupte Ende schließlich auf die Ebene der Erinnerung umgelenkt zu werden, in der er die Antwort auf die zentrale Frage suchen und schließlich finden kann. Hier kann somit festgestellt werden, daß die Retardation in der Erzählung wie die anderen schon beobachteten Merkmale der Sujetkonstruktion in erster Linie der taktischen Funktion dient, die Aufmerksamkeit des Rezipienten in bestimmte Richtung zu steuern. Dieser funktionaler Aspekt der Retardation in der Erzählung wird besonders deutlich, wenn man berücksichtigt, daß diese Erzählung, wie oben kurz erwähnt, zunächst als Fortsetzungsgeschichte erschienen ist.

Als ein nicht überflüssiges, sondern notwendiges Element für die Kommunikation kann die Redundanz im narrativen Text auf drei unterschiedlichen Ebenen untergliedert betrachtet werden, und zwar auf der Fabelebene, auf der Stilebene und schließlich auf der Ebene zwischen Fabel und Sujet.²⁰ Auf der Fabelebene kann die Redundanz in der Erzählung zunächst in bezug auf die jeweilige Handlungsebene charakterisiert werden. In bezug auf die Liebesgeschichte kann einerseits von hoher Redundanz gesprochen werden, weil die Details der Handlung meistens ausführlich dargeboten werden, so daß der Rezipient kaum Schwierigkeiten hat, ihr nachzufolgen und sie als eine einheitliche Geschichte zu rekonstruieren. Andererseits ist sie als eine Liebesgeschichte junger Menschen von niedriger Redundanz, weil sie nicht weiter vertieft wird, sondern eher als Anlaß dafür fungiert, von der Lebensgeschichte zu berichten. Auch in bezug auf die Lebensgeschichte, bei der man normalerweise niedrige Redundanz vermuten wird, weil sie aus episodenhaften Ereignissen besteht und somit keine kontinuierliche Handlung bildet, kann man von einer relativ hohen Redundanz sprechen, in dem Sinne, daß sich die Episoden aus der frühen Zeit durch solche Ereignisse charakterisieren lassen, die gemeinsam zeigen, wie sehr Walter ständig unter Hunger und Not gelitten hat. Diese unterschiedliche Spezifität der Redundanz je nach dem Standpunkt gilt auch für die Figurenkonstellation. So kann man dabei einerseits von hoher Redundanz sprechen, in dem Sinne, daß mehrere Figuren gleiche Qualität haben oder gleiche Funktionen innerhalb der Geschichte ausführen. Aufgrund dieser hohen Redundanz bei der Qualität und Funktion der Figuren lassen sich die meisten Figuren in der Erzählung in zwei Gruppen unterscheiden, und zwar je nachdem, ob eine Figur Menschlichkeit mit den anderen Mitmenschen - vor allem mit Walter - teilt oder nicht. Dies korreliert innerhalb der Geschichte auch mit der Auffassung von Walter, der die Menschen um ihn danach beurteilt, ob sie ihm Brot gegeben hat oder nicht. Daraus kann sich schließlich die Dichotomie von Menschlichkeit und Skrupellosigkeit herausgebildet werden, die durch weitere dichotomische Qualitäten erweitert werden kann und somit ein zentrales Thema der Erzählung darstellt. Es kann aber andererseits bei der konkreten Beschreibung der Persönlichkeit der einzelnen Figur meistens nur sehr niedrige Redundanz festgestellt

²⁰ Vgl. Susan R. Schleiman, *Authoritarian Fictions*. New York 1983, p.149f.

werden. Dies geht vor allem auf die narrative Situation zurück, die der Einsatz von einem einzigen Ich-Erzähler zur Folge hat. Die Figuren werden also allein aus der Perspektive des Ich-Erzählers Walter beschrieben. Dabei geht die Beschreibung meistens nicht über die äußeren Merkmale sowie über ihr Verhalten gegenüber ihm hinaus, und zwar meistens nur in bezug auf die oben erwähnte Dichotomie von Brotverdienen und -schenken. Dadurch wirken sie einerseits zu flach und andererseits zu abstrakt. Die relativ ausführliche Charakterisierung von Walter und Ulla kann aus dieser Hinsicht eher als Ausnahme betrachtet werden. Die Diskrepanz zwischen der hohen Redundanz bei der Qualität und Funktion der Figuren einerseits und der niedrigen Redundanz bei ihrer konkreten Beschreibung andererseits führt schließlich dazu, daß die Figurenkonstellation in der Erzählung insgesamt zu einer abstrakten Struktur wird.

Dies wird besonders deutlich, wenn man dies zusammen mit dem der Geschichte zugrunde liegenden Geschichtenschema der Dreiecksbeziehung in Betracht zieht. Gemäß dem Schema der Dreiecksbeziehung steht Walter zwischen den beiden Frauen Ulla und Hedwig. Dabei wird zunächst Walter als ein junger Mann dargestellt, der sich durch Fleiß und Geschick von einem armen Lehrling zum Teilhaber seiner Firma hochgestiegen ist. Er ist einerseits geschäftstüchtig und skrupellos, so daß er für seinen eigenen materiellen Vorteil Sachen gestohlen, Rechnungen manipuliert hat und mit Frauen ausgegangen ist, die ihm gelegentlich etwas gegeben hatten. Aber er wird andererseits oft gefühlvoll, sentimental, so daß er für die an Krankheit verstorbene Kollegin einen Blumenstrauß gekauft hatte, mit der er einige Male ausgegangen war. Vor allem leidet er unter unkontrollierbarer Sucht nach Brot. Seine Verlobte Ulla wird als eine Frau charakterisiert, die sehr geschäftstüchtig, gefühllos und skrupellos ist, bei der alles nur um Geschäft, Erfolg und Geld dreht. Dies wird an der Stelle bildlich gezeichnet, wo sie den Namen eines tödlich verunglückten Angestellten aus der Gehaltsliste ohne Anzeichen eines menschlichen Mitgeföhls durchstrich.²¹ Dagegen wird Hedwig, seine neue Liebe, als ein armes Mädchen aus seiner Heimat dargestellt. Anders als Walter und Ulla wird sie aber in der Erzählung nicht weiter konkret dargestellt. Es wird nicht bekannt gegeben, was sie bis dahin gemacht hatte bzw. wie sie sich in einer bestimmten Situation verhalten hatte, aufgrund dessen ihre Persönlichkeit erraten werden könnte. Darüber hinaus ist ihr Handlungsmotiv nicht klar. Es ist nicht leicht nachzuvollziehen, warum sie Walters Annäherungsversuch entgegenkommt. Sie wirkt deshalb auf der einen Seite „außerordentlich unemanzipiert“²² und auf der anderen Seite absurd und fast mystisch. Gerade wegen der unzureichenden Charakterisierung ihrer Persönlichkeit, also wegen der niedrigen Redundanz wirkt sie also mystisch und abstrakt.²³ Diese Dichotomisierung der Figurenkonstellation durch ihre hohe Redundanz einerseits und die Abstraktisierung der einzelnen Figuren durch niedrige Redundanz andererseits verschaffen der Liebesgeschichte zwischen einem Mann und zwei Frauen eine symbolische, allegorische Ebene, auf der Walter der Konstellation dieser Geschichte entsprechend zwischen zwei entgegengesetzten Polen steht. Auf dieser Ebene verkörpert dann Ulla ein passables Leben, das keine Menschlichkeit und keinen Skrupel kennt, und Hedwig ein ungewisses Leben, das zwar mit vielen Schwierigkeiten fertig werden muß, aber mit menschlichen Fürsorgen gefüllt ist. Walters Situation zwischen den beiden Frauen und seine Entscheidung für

²¹ Vgl. RuE 3, S.151: „[...] und ich sah am Nachmittag Ulla, wie sie den Federhalter in ein Faß mit roter Tinte tauchte und mit einem Lineal seinen Namen aus der Lohnliste strich: es war ein gerader und sauberer Strich. [...]“

²² Vgl. J. H. Reid, Heinrich Böll. Ein Zeuge seiner Zeit. München 1991, S.158.

²³ Allerdings muß dieser Aspekt der spezifischen, mystischen Charakterisierung der weiblichen Protagonisten im gesamten Zusammenhang von Bölls literarischen Werken differenziert betrachtet werden.

Hedwig bekommen aus diesem Standpunkt auch eine abstrakte, symbolische Bedeutung, wobei die Situation der Dreiecksbeziehung zunächst als eine Allegorie für die Widersprüche in Walters Persönlichkeit angesehen werden kann, die wie oben beschrieben als Skrupellosigkeit und Sentimentalität zusammengefaßt werden können. Sie kann zugleich als eine Allegorie für seine persönliche Krisensituation betrachtet werden, in der er angesichts solcher Widersprüche Orientierung verloren hatte und in der seine Unfähigkeit zu einer Entscheidung in seinem Unterbewußtsein in Form der irrationalen Brotsucht geblieben ist. In dieser widersprüchlichen Situation wird er durch das Treffen mit Hedwig und das plötzliche Verlieben in sie vor einer Entscheidung gestellt. In diesem Sinne stellt seine Entscheidung für die neue Liebe gleichzeitig eine Entscheidung für das neue Leben, das zwar nicht sicher, aber menschlich ist.

Die Redundanz auf der Stilebene bezieht sich vor allem auf den Einsatz der einzigen Erzählinstanz des Ich-Erzählers. Durch seine ständige Präsenz und Monoperspektivität wird die Relation zwischen ihm und dem Rezipienten in der ganzen Geschichte festgesetzt. Dies führt schließlich dazu, daß sich der Erzähler seine Gedanken und Gefühle in bezug auf die frühen Episoden wiederholt zum Ausdruck bringen kann. Dadurch kann der Rezipient die Zustände und Auffassung des Ich-Erzählers allmählich verstehen, die anfangs unverständlich erschienen haben und sehr subjektiv angelegt sind. Gleichzeitig wird durch diese Monoperspektivität die Charakterisierung und Beurteilung der Personen bzw. Ereignisse in der Erzählung an seine Subjektivität gebunden. Es gibt also keine Möglichkeit, innerhalb der Erzählung diese Charakterisierung und Beurteilung zu überprüfen. Dies führt dann dazu, daß der Rezipient sie mit Vorsicht und Distanz behandeln soll.

Auf der Ebene zwischen Fabel und Sujet ist die Redundanz generell als durchschnittlich zu bezeichnen, in dem Sinne, daß die Personen und Handlungsmomente usw. zunächst durch Benennung bzw. Erwähnung kurz eingeführt werden, um dann an späteren Stellen ausführlich vorgestellt zu werden. Dabei werden auch stets einige neue Informationen gegeben, d.h. die Sachverhalte, Zusammenhänge, die bis zu der Stelle unklar geblieben sind, werden dabei konkretisiert. Als Beispiel dafür sei Walters Brotsucht zu nennen. Die Gründe für diese Sucht wird am Anfang nicht deutlich, aber im Laufe der Zeit vor allem durch viele Episode aus seiner Vergangenheit wird ihre Ursache dem Rezipienten klar und verständlich.

Aufgrund dieser Merkmale der Redundanz in der Erzählung kann festgestellt werden, daß die Redundanz hier unabhängig von ihrem unterschiedlichen Grad auf unterschiedlichen Ebenen vor allem dazu dient, dem Rezipienten dabei zu helfen, der Narration ohne große Schwierigkeiten zu folgen, die teilweise bestimmte Komplexität aufweist. Durch die Redundanz, die meistens realistisch motiviert und logisch sind, wird die Einführung des Rezipienten in die Geschichte und ihre Themen erleichtert. Darüber hinaus trägt sie dazu bei, daß die erzählte Geschichte vor allem die Liebesgeschichte eine abstrakte, allegorische Ebene erhält, auf der bestimmte moralische Ansichten oder Vorstellungen in dichotomischer Form zum Ausdruck gebracht werden. Dies gilt auch m.E. für den Einsatz einiger Symbole, die in der Erzählung durch ihre Wiederholungen teilweise hohe Redundanz hervorbringen. Neben dem intratextuell sowie intertextuell vielschichtigen Symbol von Brot kann der Einsatz von Farbensymbol auch ein klares Beispiel darstellen. In der Erzählung kommt die Farbe Rot in mehreren Stellen unter verschiedenen Zusammenhängen vor. Sie begleitet die ganze Erzählung wie ein Leitfaden und unterstreicht somit die Homogenität der fiktiven Geschichte, die sich durch eine relativ komplizierte Handlungs- und Zeitstruktur auszeichnet.

Wie oben beschrieben ist die Sujetkonstruktion im Film nicht kontinuierlich und logisch. Dies geht darauf

zurück, daß sie auf dem beliebigen, ansatzlosen und abrupten Wechsel beruht, d.h. daß die Einstellungen und Segmente in diesem Film generell sehr schnell, häufig und ohne realistische Anlässe gewechselt werden. Dies führt dazu, daß im Film viele Leerstellen von diversen Arten festgestellt werden können. Zunächst gibt es auch im Film solche Leerstellen, die wie in der Erzählung unbemerkt überbrückt werden können. So werden z.B. die Sequenz, in der Walter in die Bank geht und Blumen kauft, trotz ihrer fragmentarischen Darstellung von dem Rezipienten im Vergleich zu den anderen Stellen relativ leicht als eine kontinuierliche Handlung verstanden werden. Dies gilt m.E. auch für die Sequenz am Ende des Films, in der sich Hedwig an den Vorfall mit einem „fremden“ Mann erinnert, was im großen Teil aus Standbildern besteht.

Einige Leerstellen sind im Film so konstruiert, daß sie auf den ersten Blick nicht zu bemerken sind und erst nach sorgfältiger Beobachtung bewußt werden können. Als ein Beispiel dafür sei auf die Stelle zu verweisen, wo Walter gerade mit dem Auto losfährt, nach einer Weile an einer Straße anhält und aus dem Auto aussteigt, um dann in das daneben stehende Gebäude hineinzugehen. Darauf folgt die Sequenz, in der eine Frau von Walters Besuch berichtet. Hier kann man zunächst annehmen, daß der Übergang zwischen den beiden Sequenzen auf der logischen Ebene kontinuierlich ist, in dem Sinne, daß Walter diese Frau besucht hatte, direkt nachdem er seine Wohnung verlassen hatte. Aber es stellt sich aus dem Bericht dieser Frau heraus, daß es eine zeitliche Lücke zwischen den beiden Sequenzen geben muß, wenn man die dargestellten Situationen genau vergleicht: Die Frau sagt, daß Walter um 11 Uhr bei ihr gewesen sei. Das bedeutet, daß die beiden Sequenzen auf der logischen Ebene nicht kontinuierlich sind, sondern es zwischen ihnen einen Sprung geben muß, weil Walter allen Umständen nach gegen 9 Uhr das Haus verlassen hatte.²⁴

Es kann auch im Film solche Leerstellen beobachtet werden, die deutlich als solche vortreten und damit den Rezipienten dazu fordern, sie zu überbrücken. Als ein Beispiel sei auf die oben erwähnte Sequenz zu verweisen, wo sich Walter und Ulla vor Hedwigs Haus treffen. Am Ende dieses Treffens, dessen Details dem Rezipienten nicht vollständig gezeigt wird, wollte Walter wie oben dargestellt allem Anschein nach mit Ulla losfahren, was mit seinem anfänglichen Verhalten widerspricht. Dadurch wird der Rezipient gezwungen, an dieser Stelle diesen Widerspruch zu beseitigen, indem er annimmt, daß etwas während der Fahrt passiert sein muß, das Walter dazu veranlaßt hat, mit Ulla loszufahren. In dieser Zeit, die dem Rezipienten nicht gezeigt wurde, könnte er vielleicht von ihr überredet worden sein. Diese Annahme wird zwar anderswo weder bestätigt noch verneint, aber sie bietet eine logische Überbrückung dieser Leerstelle.²⁵

Während solche Leerstellen teils nachträglich und teils notgedrungen weitgehend überbrückt werden

²⁴ Die Aussage dieser Frau, „Er war am Montag um 11 bei mir. [...]“ steht der folgenden Aussage von Ulla an voriger Stelle gegenüber: „Ich hätte es wissen müssen. Spurlos zu verschwunden. 9:15 ist er an Kurbelstraße gewesen. Gegen 10 dort weg. Um 11:00 ist er an der Lindenallee gewesen. Kurz nach 11 dort weg. Seitdem spurlos verschwunden.“

²⁵ Hier ist auch eine andere Annahme logisch möglich, daß Walter mit Ulla losfahren wollte, um ihr an einem anderen Ort Abschied verkünden zu können, was im Zusammenhang mit der folgenden Sequenz im Café Joo naheliegt, in der er ihr Abschied verkündet. Diese Annahme korreliert aber m.E. nicht mit der versöhnlichen Gestik und Mimik der beiden Figuren und mit Walters Absicht, sich bei der Frau im Waschsalon zu entschuldigen, der er vorher seinen Dienst verweigert hatte.

können, können einige Leerstellen im Film bis zum Ende nicht überbrückt werden, so daß sie permanent bleiben. Als ein Beispiel sei auf die oben erwähnte Stelle zu verweisen, in der sich Ulla darüber Gedanken macht, um was für eine Frau es sich dabei handelt, deren Stimme nicht nach Geschäft klang. Bis zum Ende des Films wird nicht geklärt, wer diese Frau tatsächlich war bzw. gewesen sein könnte. Diese Frage bleibt ungeklärt und ist nicht durch die Annahme des Rezipienten zu überbrücken. Für solche Überbrückung durch den Rezipienten sind bei diesen Fällen einfach zu wenig Informationen vorhanden. Das gleiche gilt auch für das plötzliche Verschwinden von Hedwig. Es ist nicht möglich zu beantworten auf die Frage, warum sie überhaupt weggelaufen ist. Es sind auch nicht genügende Informationen vorhanden, um den fremden Mann zu charakterisieren, mit dem Hedwig nach ihrem Verschwinden auf der Straße zusammen war. Es ist sogar nicht klar, ob es sich um einen fremden Mann oder um einen bekannten handelt.²⁶

So lassen sich die Merkmale der Leerstellen im Film folgendermaßen zusammenfassen: Zunächst ist hier überhaupt die Zahl der Leerstellen gegenüber einem normalen narrativen Text sehr hoch, so daß sogar die grundlegende Aktivität des Rezipienten beim Narrationsprozeß beeinträchtigt wird. Trotzdem könnte ein wesentlicher Teil von ihnen von dem Rezipienten überbrückt werden, der allerdings dafür mehr Sorgfalt und Aufmerksamkeit aufbringen muß. Eine andere Besonderheit in bezug auf die Leerstelle liegt hier darin, daß unter den vielen Leerstellen der Anteil von solchen sehr hoch ist, die nicht überbrückt werden können. Dadurch bleibt der Rezipient trotz seiner Bemühung, sich mit den angegebenen narrativen Informationen sorgfältig und aufmerksam umzugehen, oft im dunkeln. Dadurch wird die normative Kontinuität und Kausalität der traditionellen Narration gebrochen, was auch mit den oben beobachteten Merkmalen der Sujetkonstruktion des Films korreliert. Im Grunde bilden diese unüberbrückbaren Leerstellen erst die Grundlage für das oben erwähnte Prinzip der Sujetkonstruktion des Films, das als Parallelität, Simultaneität charakterisiert worden ist.

Auf den ersten Blick kann im Film grundsätzlich von hoher Retardation gesprochen werden, weil sich die beiden Handlungsebenen ständig miteinander wechseln und sich dadurch gegenseitig verzögern. Dabei handelt es sich aber nicht um Retardation im allgemeinen Sinne, daß die Entwicklung der Handlung verzögert wird, denn es ist im Film genau genommen keine Geschichte auszumachen, die durchgehend verläuft und damit deren Verlauf durch den Wechsel gestört werden kann. Dazu trägt auch der Sachverhalt bei, daß die Relation zwischen den jeweiligen Teilen, die zu den beiden Handlungsebenen gehören, nicht genau bestimmt werden kann. Es ist also nicht leicht festzustellen, was welches verzögert oder umgekehrt. Wenn man trotzdem den ständigen Wechsel als Verzögerung betrachtet, dann kann die Retardation im Film so charakterisiert werden, daß sie sehr kurz und sehr häufig vorkommt und nicht realistisch motiviert ist. Diese Retardation kann aber m.E. aus der Sicht des Rezipienten nicht als Verzögerung wahrgenommen werden, weil der häufige Wechsel mit der dadurch veranlaßten Umorientierung des Rezipienten mehr zu dem Eindruck der Beschleunigung beitragen wird. Als solche kann der Retardation im Film also keine besondere Funktion zugeschrieben werden. Aus dem Standpunkt der Retardation können im Film auch die vielen Wiederholungen in Frage kommen, weil solche Wiederholungen an sich gewisse Verzögerung der Narration implizieren. Dieser Art von Retardation durch die Wiederholungen kann m.E. eine dramaturgische Rolle eingeräumt werden, in dem Sinne, daß sie als notwendige Maß-

²⁶ In Bölls Erzählung wird der Mann, der Hedwig angesprochen hatte, als sie vor dem Kneipe auf Walter wartete, eindeutig als ein fremder Mann bezeichnet.

nahme angesehen werden kann, mit deren Hilfe der Rezipient überhaupt der Narration des Films folgen kann, was durch das insgesamt hohe Tempo, das vor allem auf den häufigen Wechsel zurückgeführt werden kann, und durch die knappen Informationen, die auf die niedrige Redundanz und viele Leerstellen zurückgehen, nicht leicht zu bewältigen ist. Die Einzelheiten dieser Wiederholungen werden an folgender Stelle in bezug auf die Redundanz näher betrachtet.

Im Film kann zunächst die Redundanz auf der Fabelebene als sehr niedrig bezeichnet werden, weil die narrativen Informationen überhaupt unzureichend gegeben werden, so daß die Fabel nur lückenhaft, fragmentarisch rekonstruiert werden kann. Es ist deshalb von Anfang an nicht möglich, eine kontinuierliche, homogene fiktive Welt aufzubauen. Trotzdem ist hier noch minimale Redundanz festgestellt werden, die für den Aufbau einer Geschichte vorausgesetzt wird. Einerseits kann die Handlungsebene der Liebesgeschichte im Großen und Ganzen als eine chronologische Geschichte aufgefaßt werden, die vom Morgen bis Abend eines Tages passiert ist. Andererseits kann bei der Handlungsebene der Suche, deren Zeitpunkt und Relation miteinander nicht bestimmt werden kann und deren Konstituenten meistens vereinzelt und isoliert bleiben, gemäß dem logischen Schema der Suche nach einem Verschwundenen gewisse Redundanz in bezug auf die Spur von Walters festgestellt werden. Solche redundanten Momente können im Film aber teilweise nicht zur erfolgreichen Rekonstruktion der Fabel beitragen, weil sie sich oft miteinander widersprechen. Als ein Beispiel dafür sei auf die Stelle zu verweisen, wo gezeigt wird, daß Walter sein Haus verläßt und mit dem Auto losfährt. Diese Stelle ist von hoher Redundanz, weil hier der Vorgang zweimal gezeigt wird. Aber wenn man die jeweilige Darstellung des Vorgangs aufgrund der sie einleitenden und begleitenden Off-Stimme als eine subjektive Vorstellung über den möglichen Vorgang betrachtet, was auch durch die teilweise unterschiedlichen Merkmale der Darstellung bekräftigt werden kann, kann man von dieser hohen Redundanz keinen großen Gebrauch machen. Man kann also nicht erfahren, wie der Vorgang tatsächlich verlaufen war. Im Großen und Ganzen kann aber der Rezipient trotz mangelnder Redundanz die groben Züge der beiden Handlungsebenen der Liebesgeschichte und der Suche nach einem Verschwundenen rekonstruieren, wenn sie auch fragmentarisch, lückenhaft sind.

Auf der Stilebene kann auf den ersten Blick kaum von Redundanz gesprochen werden, weil die Konstruktion des Sujets im Film keiner bestimmten Regel zu folgen, sondern nur beliebig, zufällig zu erfolgen scheint. Bei genauer Beobachtung können aber einige Aspekte der Redundanz auf dieser Ebene festgestellt werden. Der erste Aspekt bezieht sich auf den Wechsel der Einstellung und Sequenz, der meistens beliebig und abrupt erscheint, so daß die Relationen miteinander unklar sind. Dabei kann der Wechsel einiger Teile durch eine bekannte Regel der Narration erklärt werden. Dabei handelt es sich um die Assoziation. So kann z.B. die Verbindung der Sequenz, bei der Ulla fragt, zu welchem Bahnhof Walter gegangen ist, mit der darauffolgenden, in der ein Bahnhofsschild gezeigt wird, auch unter diesem Aspekt betrachtet werden. Außer solcher Teile, die auf diese konstitutive Regel der Assoziation zurückgeführt werden können, scheinen die anderen auf den ersten Blick in der Tat beliebig, ohne Regel gewechselt zu werden. Diese Beliebigkeit der Relation, die eine Regellosigkeit bzw. Unordnung nahelegt, kann aber durch einige Regelmäßigkeiten bei der Gestaltung des Wechsels erklärt werden, die somit auf der Stilebene redundant sind. Als erstes kann das oben beschriebene Prinzip der Sujetkonstruktion der Parallelität und Simultaneität in Betracht gezogen werden. Nach dieser Regel können die nacheinander folgenden Bilder, Einstellungen, Sequenzen, die in diesem Film nicht mit dem Prinzip der Kausalität und Kontinuität aufgefaßt werden können, als parallel, simultan verstanden werden. Als ein Beispiel sei auf den

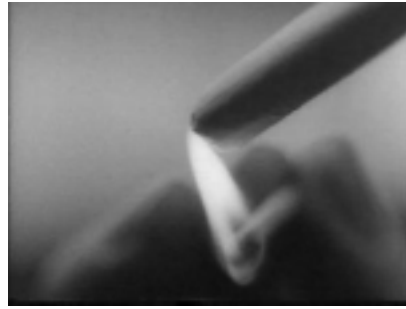


Bild 10

vierten Teil des Films nach der oben unternommenen Gliederung zu verweisen, wo sich die beiden zeitlich nacheinander folgenden Sequenzen ständig miteinander gewechselt werden, als ob sie parallel laufen würden. Auch aus diesem Standpunkt als Redundanz zu bezeichnen ist die Relation zwischen der Off-Stimme und den durch sie begleiteten Bilderfolgen. Durch diese diversen Off-Stimmen, die sich im Laufe der Narration gewechselt werden, können die zusammenhanglos erscheinenden Bilderfolgen als eine Einheit aufgefaßt werden. Indem diese Regellosigkeit bei der Sujetkonstruktion mit einigen wenigen Regeln erklärt wird, die somit das Prinzip der Sujetkonstruktion des Films bilden, kann sie auch als Redundanz auf der Stilebene betrachtet werden.

Die Redundanz auf der Ebene zwischen Fabel und Sujet bezieht sich im Film vor allem darauf, daß einige Ereignisse bzw. deren Teile mehrmals wiederholt dargestellt werden. Ein klares Beispiel stellt die Stelle dar, in der eine Zigarette angezündet wird. Diese kurze Einstellung kommt zunächst in der allerersten Sequenz des Films vor, deren erste Einstellung zeigt, daß ein Zug an einem Bahnhof einfährt. In der zweiten Einstellung wird das oben erwähnte Bahnhofsschild kurz gezeigt (Siehe Bild 1, 2 und 3) und dann folgt die dritte Einstellung, die eine Zigarette, die gerade angezündet wird, in Großaufnahme zeigt. (Bild 10) Diese Einstellung kommt später in anderen Sequenzen noch zweimal wieder vor: Zunächst in der Sequenz, in der jemand allem Anschein nach am Bahnhof nach jemandem sucht, und dann noch später in der Sequenz, in der Walter am Bahnhof auf Hedwig wartet. Da es bei dieser wiederholt gezeigten Einstellung kein besonderes Merkmal festgestellt werden kann, das etwa wie bei der sog. „falschen Redundanz“ auf eine unterschiedliche subjektive Perspektive hinweist, kann hier relativ deutlich von einer wiederholten Darstellung gleichen Ereignisses gesprochen werden. Dies gilt auch für solche Stelle, wo ein Teil eines sprachlichen Kommentars oder eines Dialogs durch die sog. „Sound-Montage“ zunächst an einer „falschen“ Stelle vorweggenommen wird und dann später an der richtigen Stelle vorkommt. Am Anfang der ersten Sequenz des Films, bei der ein Zug an einem Bahnhof einfährt, hört man folgende Dialoge, die allerdings keine realistische Quelle innerhalb der Einstellung hat und mit ihr asynchron sind:

„Und dann ist er zum Bahnhof gefahren, sagt er wenigstens.“

„Welcher Bahnhof war denn das?“

„Weiß ich nicht. Irgend welcher...“

In der späteren Sequenz, bei der Ulla mit Walters Wirtin telefoniert, kommt dieser Dialog wieder als ein Teil des langen Dialogs zwischen ihnen vor, was in diesem Sinne als reine Wiederholung angesehen werden kann. Als solche bildet sie auch ein Prinzip der Sujetkonstruktion des Films, das auch als Vorwegnahme nachfolgender Handlung bzw. Ereignisse bezeichnet werden kann.

Es gibt auch im Film einige Stelle, die auf den ersten Blick als solche Wiederholungen betrachtet werden können, die aber bei genauer Betrachtung grundsätzlich nicht als reine Wiederholung bezeichnet werden können, sondern eher als eine Darstellung von einem gleichen Ereignis aus unterschiedlichen Standpunkten bzw. Perspektiven, was im allgemeinen als „falsche Redundanz“ bezeichnet wird.²⁷ Als ein Beispiel für solche falsche Redundanz sei das einführende Segment der Sequenz zu verweisen, bei der sich Walter und Ulla im Café treffen. Diese Sequenz wird im vierten Teil des Films zweimal gezeigt. Daß der sie begleitende und mit den Bildern asynchrone Dialog zwischen Walter und Ulla bei den beiden identisch ist, bestätigt zunächst die Annahme der reinen Wiederholung. Bei näherer Betrachtung kann aber festgestellt werden, daß er jeweils aus unterschiedlichen Perspektiven gezeigt wird, die nach dem Kontext jeweils zu Ulla und Walter zugeordnet werden können. Dies wird auch hier durch jeweils leicht unterschiedliche Perspektive und Konstruktionen der Sequenzen markiert. Ein anderes Beispiel stellt die Sequenz dar, wo gezeigt wird, daß Walter das Haus verläßt und ins Auto einsteigt. Diese Sequenz wird auch im Film zweimal gezeigt. Auf den ersten Blick scheint es sich um eine reine Wiederholung zu handeln. Diese Annahme kann dann an der Stelle in Frage gestellt werden, wo Walter bei der zweiten Darstellung nicht direkt zum Auto geht, sondern zunächst beim Kiosk eine Zeitung kauft. Aufgrund dieses Unterschieds und anderen Indizien wie die diese Sequenz begleitende Off-Stimme kann hier angenommen werden, daß es sich nicht um eine reine Wiederholung, sondern um Darstellung eines gleichen Ereignisses aus verschiedenen Perspektiven handelt. Solche falsche Redundanz, die, wie die Bezeichnung andeutet, nicht als reine Wiederholung betrachtet wird, stellt in der Literatur ein stellvertretendes Merkmal des modernen künstlerischen Narrationsmodus dar, besonders bei dem sog. „nouveau roman“.²⁸ Während sie in der Literatur vor allem dazu benutzt wird, die Subjektivität der jeweiligen Erzählinstanz auszudrücken, wird im Film neben dieser Funktion ein anderer Aspekt zum Ausdruck gebracht, nämlich daß die gezeigten Bilder nicht die Wirklichkeit abbilden, was normalerweise als eine Eigenschaft der Bilder angenommen wird. Dieses Merkmal kann in diesem Sinne als Modalität der Bilder bezeichnet werden, was als ein Prinzip der Sujetkonstruktion dieses Films bezeichnet werden kann.

Die Aspekte der Redundanz, die im Film festgestellt werden können, können also folgendermaßen zusammengefaßt charakterisiert werden: Auf der Fabelebene ist auf den beiden Handlungsebenen überwiegend niedrige Redundanz festzustellen. Die Redundanz auf der Stilebene und auf der Ebene zwischen Fabel und Sujet geht nicht auf die traditionellen normativen Regeln zurück, die vor allem zum leichteren und besseren Verständnis der Narration dienen und realistisch motiviert sind, sondern auf einige wenige Regeln, die nicht auf realistische Motivation, sondern auf die formalen Regelmäßigkeiten zurückgehen.

Diese Merkmale erleichtern die Aktivität des Rezipienten nicht, sondern eher erschweren und machen sie bewußt. Dies bedeutet nicht, daß dadurch die Konstruktion der fiktiven Welt hier überhaupt unmöglich geworden sei, sondern daß es sich um eine besondere Taktik der Sujetkonstruktion handelt, für die auch im Film minimale Voraussetzungen gegeben sind. Der Sujetkonstruktion des Films mit ihren spezifischen Merkmalen nachzufolgen stellt zwar eine anstrengende Aufgabe für den Rezipienten dar. Sie kann aber mit Hilfe von den oben erwähnten Regeln weitgehend bewältigt werden. Diese Auffassung kann m.E. dadurch unterstrichen werden, daß die Wiederholungen im Film aus dramaturgischer Sicht zugleich als

²⁷ Susan R. Suleiman, a.a.O., p.168.

²⁸ Ebd..

Anhaltspunkt fungieren können, um das schnelle Tempo und die Beliebigkeit des Handlungsverlaufs auszugleichen, damit die Schwierigkeit des überforderten Rezipienten beim Nachvollziehen der Narration einigermaßen reduziert werden kann.

An dieser Stelle kann nun aufgrund der bis zu dieser Stelle beobachteten und beschriebenen taktischen Merkmale der Sujetkonstruktion beider Texte festgestellt werden, daß sie ein breites Spektrum aufweisen, in dem sie sich gelegentlich nicht nur zwischen den beiden Texten, sondern auch innerhalb eines Textes miteinander widersprechen können. Solche möglichen Widersprüche sollen im folgenden aus einem weiteren Standpunkt der narrativen Strategien beschrieben und erklärt werden.

4.1.4. Narrative Strategien

Die Merkmale der narrativen Strategien von Bölls Erzählung lassen sich vor allem durch den Einsatz des Ich-Erzählers charakterisieren, weil diese Erzählform die Merkmale der strategischen Kriterien der Wissen, Selbstbewußtheit, Kommunikativität und Zuverlässigkeit in der Erzählung maßgeblich bestimmt. Die Spezifität des in der Erzählung eingesetzten Ich-Erzählers kann in zwei Aspekten festgehalten werden. Erstens stellt er nicht nur die Erzählinstanz der Geschichte dar, sondern er ist auch eine handelnde Figur in der Geschichte. Zweitens stellt er den einzigen Erzähler in der ganzen Geschichte dar. Diese Merkmale des Ich-Erzählers bestimmen zunächst die Breite und Tiefe des Wissens von der Erzählinstanz und gleichzeitig - vor allem durch das zweite Merkmal - von dem Rezipienten über die gesamten Ereignisse in der Geschichte. Als eine handelnde Person unterliegt er in der Erzählung zunächst unter dem physischen und psychischen Gesetz, dem die anderen Figuren sowie der Mensch im allgemeinen unterliegen. Das bedeutet, daß er theoretisch nicht darüber erzählen bzw. berichten kann, was er nicht erfahren, gehört bzw. gewußt hat. Dies bestimmt zunächst die Breite des Wissens des Erzählers. Als solcher kann der Ich-Erzähler auch nicht den direkten Zugang zu den inneren Zuständen anderer Figuren haben, ohne dabei die Regel der Wahrscheinlichkeit oder Glaubwürdigkeit zu verletzen. Er kann lediglich ihre äußeren Reaktionen berichten bzw. daraus einen subjektiven Schluß ziehen. Dies bestimmt dann die Tiefe des Wissens von dem Erzähler. Da er darüber hinaus die alleinige Informationsquelle für den Rezipienten darstellt, sind die gesamte Breite und Tiefe des Wissens in der Erzählung allein mit der des Ich-Erzählers verbunden.

Unter diesen Voraussetzungen kann zunächst die Tiefe des Wissens aus der Sicht des Rezipienten innerhalb der Erzählung folgendermaßen charakterisiert werden. Da er über den Erzähler selbst direkt und ausführlich erfahren kann, können die Wissen des Rezipienten über den Erzähler als tief bezeichnet werden, während die über die anderen als flach zu bezeichnen sind, weil der Rezipient nur einen indirekten und begrenzten Zugang zu den anderen Figuren und Umgebungen hat. In der Erzählung kann der Rezipient also während der ganzen Geschichte sehr vieles über Walter erfahren, über seine Vergangenheit, über seine inneren Gedanken und Gefühle, während er über die anderen Figuren um ihn nur Äußerliches erfahren kann. Die unterschiedlichen Merkmale der Redundanz in bezug auf die Figurencharakterisierung, die an voriger Stelle beschrieben sind, können also auf diesen unterschiedlichen Wissensstand des Rezipienten zurückgeführt werden, der wiederum auf den Einsatz des einzigen Ich-Erzählers in der Erzählung zurückgeht. Daß die Vermittlung der Information nur durch die Perspektive des Ich-Erzählers erfolgen kann, führt schließlich dazu, daß die Wissen des Rezipienten insgesamt nicht breit ist.

In bezug auf den Wissensstand zwischen dem Erzähler und dem Rezipienten, der aufgrund der oben beschriebenen Merkmalen des Ich-Erzählers zunächst als gleich angenommen werden kann, spielt der

Sachverhalt eine wichtige Rolle, daß die Erzählgegenwart der Geschichte an einem späteren Zeitpunkt als die der zu erzählenden Geschichte angelegt ist. Der Erzähler berichtet aus diesem späteren Zeitpunkt rückblickend von dem Ereignis an dem Tag, wo er Hedwig getroffen hat. Das bedeutet, daß er als handelnde Person der Geschichte nicht ahnungslos dem Kommenden begegnet und das erzählend und erlebend begleitet, sondern schon vor dem Beginn der Geschichte von dem Verlauf der ganzen Geschichte weiß. Er hat damit den Überblick über die gesamte Geschichte und hat die Kontrolle über alles in der Geschichte, die sonst einem auktorialen Erzähler zur Verfügung steht. Dies bedeutet in bezug auf den Wissensstand zwischen ihm und dem Rezipienten, daß er über mehr Information verfügt als der Rezipient. Aus diesem Aspekt ist innerhalb der Geschichte eine vorläufige und heuristische Situation vorzustellen, in der der Ich-Erzähler dann mit gutem Grund in seinem Bericht seine damalige Entscheidung begründen bzw. rechtfertigen würde, die schließlich innerhalb eines Tages gefallen war und deshalb plötzlich und sogar leichtsinnig erscheinen kann. Somit kann hier m.E. angenommen werden, daß zwischen dem Erzähler und dem Rezipienten gewisse Spannung entsteht.

In dieser Situation, in der sich die Erzählinstanz der Erzählung und damit der Rezipient befinden, werden in bezug auf die narrativen Strategien andere Aspekte wie Zuverlässigkeit und Kommunikativität noch größere Bedeutung erhalten, weil der Rezipient nur auf sie als einzige Informationsquelle angewiesen ist und daß alles in der Geschichte allein auf ihre subjektive und einseitige Wahrnehmung zurückgeht, die gegebenenfalls nicht mit der Objektivität bzw. Wahrheit korrelieren kann. Um solche Aspekte der Narration innerhalb der Erzählung zu charakterisieren sei auf eine Stelle in der Erzählung zu verweisen, die m.E. eine Schlüsselrolle in bezug auf die gesamten Merkmale der narrative Strategien der Erzählung spielt. In einer Episode berichtet der Erzähler von einem Vorfall, der bei seinem Besuch der Mutter im Krankenhaus passiert ist.²⁹ Als die Frau starb, die neben seiner Mutter lag, suchte ihr Mann vergeblich nach einer Fleischdose und beschuldigte schließlich eine Krankenschwester, daß sie die Dose gestohlen und gegessen hätte. Der Erzähler teilte zunächst seine Meinung, als er die beschuldigte Schwester beobachtete, daß ihr Gesicht angesichts der Behauptung des Mannes rot geworden war. Aber seine Mutter stellte später fest, daß die gestorbene Frau vor dem Tod das Fleisch gegessen hatte. Diese Episode dient auf der Handlungsebene in erster Linie dazu, ein Beispiel für die allgemeine Situation in der Nachkriegszeit zu zeigen, in der ein Mensch so gierig werden konnte, sogar vor dem Tod, und damit die schwierige Situation des Erzählers von damals zu verallgemeinern. Diese relativ an der vorderen Stelle der Erzählung plazierte Episode weist aber zugleich darauf hin, daß die Wahrnehmung und Beurteilung des Erzählers, bedingt durch die geringe Breite und Tiefe seines Wissens, subjektiv sind und deshalb nicht immer der Wahrheit entsprechen können, d.h. daß er sich irren kann.

In diesem Beispiel kann somit die Spezifität der Zuverlässigkeit und Kommunikativität von der Erzählinstanz festgestellt werden. Was die Zuverlässigkeit betrifft, kann sie in der Erzählung einerseits in dem Sinne als begrenzt bezeichnet werden, daß die Beurteilung des Erzählers wie in dieser Episode falsch sein kann. Andererseits ist die Zuverlässigkeit in dem Sinne als hoch zu bezeichnen, daß er einerseits den Rezipienten nicht mit falschen Informationen versorgt und andererseits offen über seine Fehler und Schwäche spricht, was sich zugleich auf seine Kommunikativität bezieht. Er erzählt auch an anderen Stellen offen über seine Schwäche und Probleme, wie Brotsucht und Diebstahl. Da er die einzige Erzählinstanz der Geschichte darstellt, läßt sich daraus feststellen, daß somit die Narration insgesamt gegen-

²⁹ Vgl. RuE 3, S.107f.

über dem Rezipienten kommunikativ eingestellt ist. Dies bedeutet, daß der Rezipient somit an seinen innigsten Gedanken und Gefühlen teilhaben kann und während der ganzen Geschichte nicht im dunkeln gelassen wird und mit den nötigen Informationen für die Konstruktion und für den Nachvollzug der Geschichte, wenn auch manchmal verzögert, versorgt wird. So gibt es für den Rezipienten im Laufe der Erzählung keine unerwarteten Überraschungen, die auf die bewußte Manipulation bzw. Unterlassung wichtiger Informationen durch eine unzuverlässige und nicht kommunikative Erzählinstanz zurückgehen könnten.

Trotz der Begrenzung und Enge des erzählenden und handelnden Ich-Erzählers werden in der Praxis oft solche Mittel eingesetzt, die ihn von solcher Begrenzung und Enge vorläufig abweichen lassen, wie z.B. übermenschliches Gedächtnis oder zeitweilig völliges Zurücktreten der Erzählinstanz. In der Erzählung werden solche gängigen Variationen bzw. Abweichungen, die den Rezipienten effizient mit den für die Konstruktion der fiktiven Welt nötigen Informationen versorgen können, ohne dabei sich selbst dem Rezipienten bewußt zu machen, möglichst zurückgestellt. So werden sogar in den wenigen Stellen, wo längere Dialoge zwischen dem Ich-Erzähler und anderen Figuren stattfinden, die Dialoge stets mit den Hinweisen („... und sagte ich“, „...sagte sie“) begleitet und damit darauf verwiesen, daß sie von dem Erzähler nachgestellt sind, obwohl sie konventionell durchaus ohne solche Hinweise auskommen können. Durch Verzicht auf solche Variationsmöglichkeiten und durch strikte Einhaltung des einzigen Erzählers wird ständig darauf hingewiesen, daß es sich um einen Bericht von ihm handelt. Dieser ständige Verweis auf die Mittelbarkeit macht den Rezipienten darüber bewußt, daß hier eine Geschichte erzählt wird. In diesem Sinne kann man hier zunächst von relativ hoher Selbstbewußtheit der Narration sprechen. Andererseits kann aber auch in dem Sinne von niedriger Selbstbewußtheit gesprochen werden, daß die Narration weitgehend auf den klassischen Mustern des Erzählens beruht. Alles ist trotz der komplizierten Struktur realistisch motiviert und deutlich als solche markiert. Der Erzähler verläßt darüber hinaus nicht die Sujetebene, so daß z.B. keine Kommentare zu finden sind, die sich von der Handlung abheben. Die relativ hohe Selbstbewußtheit führt zu einer gewissen Distanz von der Geschichte einerseits und von dem Erzähler andererseits, was durch seine begrenzte Wissen und ambivalente Zuverlässigkeit verstärkt wird. Dagegen legen die niedrige Selbstbewußtheit und die hohe Kommunikativität im oben erwähnten Sinne nahe, daß dadurch die Identifizierung des Rezipienten mit dem Erzähler bzw. dem Protagonisten erfolgen kann.

Die Merkmale der strategischen Kriterien in der Erzählung, die sich gegebenenfalls je nach dem Aspekt widersprüchlich charakterisieren lassen, kann also unter dem Spannungsverhältnis charakterisiert werden, und zwar zwischen dem Erzähler bzw. der von ihm erzählten Geschichte und dem Rezipienten, das zwischen Identifikation und Distanz hin und her bewegt. Einerseits wird der Rezipient durch seinen Einblick in die Vergangenheit des Erzählers und in seine inneren Gedanken und Gefühle, was durch die Tiefe des Wissens einerseits, die sich auf den Erzähler bezieht, und durch die hohe Kommunikativität andererseits ermöglicht wird, dazu geführt, ihn zu verstehen und darüber hinaus sich in ihm einzufühlen. Andererseits wird durch die geringe Tiefe des Wissens, die die niedrige Redundanz der Charakterisierung der Figuren zur Folge hat, und durch die potentielle Unzuverlässigkeit von ihm gegenüber seiner Umwelt eine kritische Distanz angelegt, die die vorbehaltlose Identifikation des Rezipienten mit dem Erzähler doch verhindert und ihn im Laufe der Geschichte zur Auseinandersetzung mit dem Erzählten veranlaßt.

Erst unter diesem Spannungsverhältnis ist die persönlich angelegte zugespitzte Beurteilung des Erzäh-

lers über seine Umgebung narrationsstrategisch zu erklären, wobei das Brot in der Vorstellung des Erzählers, der von der unaufhaltsamen Brotsucht befangen ist, als zentraler Maßstab konstatiert wird. Für ihn sind die Leute, die ihm Brot gegeben hatten und hätten, gute Leute und die, die das nicht getan hatten und hätten, schlechte. Obwohl man seine frühe Not aufgrund seiner Schilderungen und allgemeiner Zustände von damals gut nachvollziehen kann, ist es ein sehr subjektiv angelegter Maßstab, der etwas übertrieben erscheint, und mit dem man sich auf allgemeiner Ebene nur schwer identifizieren kann.³⁰ Solche Subjektivität und Übertriebenheit, die sogar gewisse Unzuverlässigkeit implizieren, verhindern als Mittel für die narrativen Strategien also von vornherein die vorbehaltlose Identifizierung des Rezipienten mit dem Erzähler.

Dieses Merkmal der narrativen Strategie, das als Unzuverlässigkeit des Erzählers durch Übertreibung und Subjektivität charakterisiert werden kann, kann auch auf der intertextuellen Ebene bestätigt werden. Diese Übertreibung und Subjektivität der Erzählinstanz kann in den Werken von Böll sehr häufig gefunden werden. In den meisten, vor allem satirischen Werken verfolgt Böll durch diese Strategie zwei Ziele. Einerseits werden mit der Übertreibung und Subjektivität die satirischen Züge, mit den er oft sehr hart und kritisch an die Sache herangeht, erst richtig zum Ausdruck gebracht. Andererseits fungiert sie als Ventilator für den Fall, wo diese Kritik todernt aufgenommen wird. Somit bekommt er mehr freien Raum für seine kritische Haltung und zugleich schafft eine gewisse Distanz zwischen der fiktiven und realen Welt, nicht nur für ihn, sondern auch für den Rezipienten.

Diese satirischen Züge bestimmen m.E. teilweise den narrativen Ton der Erzählung. Als Beispiel sei neben der oben erwähnten Übertreibung auf solche Beschreibung von dem Erzähler zu verweisen, in der er fast zynisch das Herumspielen der Ehemänner an der Waschmaschine bemerkt.³¹ Aber der narrative Ton bei den restlichen Stellen ist m.E. eher als ernsthaft und schwer zu bezeichnen, vor allem an den Stellen, wo er sich an seine frühe Zeit mit Hunger und Not erinnert. Solche Ernsthaftigkeit korreliert m.E. nicht gänzlich mit der spielerischen Leichtigkeit bzw. Distanz des satirischen Tons, die in der Erzählung der Übertreibung der Beurteilung von dem Ich-Erzähler zugrunde liegen soll.

Die formalen Experimente, die hier neben der Ich-Erzählform vor allem auf die komplizierte Gestaltung der Handlungs- und Zeitebene und auf die Monologisierung der ganzen Geschichte bezogen sind, fungieren in erster Linie für die koordinierende Strukturierung der Erzählung. Sie bleiben also innerhalb einer bestimmten Grenze, worauf später in bezug auf die narrativen Modi näher eingegangen wird.

Die Merkmale der narrativen Strategien bei Veselys Film lassen sich zunächst durch den Einsatz von mehreren Off-Stimmen charakterisieren, die als Anhaltspunkt dazu dienen, die zusammenhanglosen, beliebig erscheinenden Einstellungen und Sequenzen zu einer mehr oder weniger vagen Einheiten einzuordnen. Im Film lassen sich somit zunächst mehrere Erzählinstanzen feststellen, die auch als Figuren in der Geschichte identifiziert werden können. Sie erzählen bzw. berichten von einem oder mehreren Ereignissen aus ihren jeweiligen Perspektiven, bei den Walter und seine Handlung an dem Tag im Mittelpunkt stehen. Diese einzelnen Perspektiven wechseln sich im Laufe des Films und bauen gemeinsam die

³⁰ Allerdings kann die symbolische Bedeutung von Brot aus dem intertextuellen Zusammenhang unmißverständlich erraten werden. Böll selbst bezeichnet in seinen „Frankfurter Vorlesungen“ das Brot als „Zeichen der Brüderlichkeit nicht nur, auch des Friedens, sogar der Freiheit“. Vgl. dazu Heinrich Böll, *Essayistische Schriften und Reden*. 1, hrsg. v. Bernd Balzer. Köln 1977-78, S.83.

³¹ Vgl. RuE 3, S.96.

fiktive Welt der Handlung auf. Dies führt zu einer Situation, in der mehrere Ich-Erzähler während der Geschichte wechselnd zu Worte kommen.³² Dies bedeutet darüber hinaus, daß eine bestimmte Erzählinstanz, die als eine Figur in der Geschichte wie oben erwähnt unter dem natürlichen Gesetz unterliegt, nur einen Teil von der ganzen Geschichte erzählt und auch nur in einer bestimmten Phase auftritt. Diese Multiperspektivität führt zunächst zu der Annahme, daß die jeweilige Erzählinstanz weniger über die gesamte Geschichte wissen kann als der Rezipient. Ein Beispiel für diese Annahme bietet die Stelle im Film an, in der Ulla sich zunächst darüber fragt, zu welchem Bahnhof Walter gegangen wäre. Dieser Einstellung folgt direkt eine Einstellung, in der man ein Bahnhofsschild sehen kann. Diese Einstellung, die zeitlich bzw. logisch mit der vorigen nichts zu tun hat, kann aus einer bestimmten Hinsicht als eine Antwort auf Ullas Frage angesehen werden. Diese Antwort, die der Rezipient bekommen hat, steht aber Ulla nicht zur Verfügung. Somit entsteht eine Situation, in der der Rezipient über mehr Informationen als die jeweilige Erzählinstanz verfügt. Dieses Defizit des Wissensstands der einzelnen Erzählinstanz gegenüber dem Rezipienten impliziert, daß der Rezipient also aus dem, was die jeweilige Erzählinstanz erzählt und gegebenenfalls gegeneinander widersprüchlich sein kann, selbst die gesamte Handlung der Geschichte konstruieren muß.

Es gibt aber im Film auch einige Handlungssequenzen, die nicht zu einer bestimmten personifizierten Erzählinstanz eingeordnet werden können und somit „neutral“ erscheinen. Ein typisches Beispiel zeigt die einführende Sequenz des Films, in der ein Zug an einem Bahnhof einfährt und die zugleich als Vorspann des Films dient. Diese Sequenz kann nicht zu einer bestimmten Erzählinstanz zugeordnet werden. Das kann auch für die Sequenz gelten, in der Walter anscheinend überglücklich auf der Straße herumläuft, in der Bank Geld abhebt und Blumen kauft, um dann Hedwig zu besuchen. Anders als die meisten anderen wird diese Sequenz weder von einer Off-Stimme begleitet, noch durch solche Mittel gestaltet, die eine subjektive Perspektive andeuten können. Diese Neutralität wird noch deutlicher, wenn man dabei berücksichtigt, daß ihr eine Sequenz vorausgegangen ist, in der Ullas Vater wütend sagt, daß Walter doch nicht einfach abhauen könne. Als ihr direkt nachfolgende Sequenz kann sie dann als eine Antwort auf diese Frage betrachtet werden, und zwar in dem Sinne, daß er doch abhaut. Aus diesem Standpunkt ist diese Antwort nicht auf eine personifizierte Erzählinstanz, sondern auf eine Erzählinstanz zurückzuführen, die über die gesamte Geschichte steht.

Als ein weiteres Indiz für solche Neutralität einer höheren Erzählinstanz kann darüber hinaus der Wechsel der einzelnen Teile im Film betrachtet werden, der meistens entweder assoziativ oder einfach willkürlich und abrupt zu erfolgen scheint. Die so entstandene Neutralität macht zwangsläufig dem Rezipienten die Existenz einer höheren und omnipotenten Erzählinstanz bewußt, die die gesamte Narration kontrolliert. Einerseits kann dies in dem Sinne wieder relativiert werden, daß solche Form der nicht personifizierten, omnipotenten und omnipräsenten Erzählinstanz auch in traditionellen Erzähltexten zu beobachten ist und daß sie darüber hinaus im filmischen narrativen Text üblich ist. Dies trifft in diesem Film wohl der oben erwähnten Sequenz zu, die als Vorspann dient. Diese Neutralität im klassischen Text kann aber von der dieses Films unterschieden werden, wenn sie unter dem Standpunkt betrachtet wird, daß hier nicht das Vorhandensein der höheren Erzählinstanz als eine physikalisch identifizierbare Größe ausschlaggebend ist, sondern die Frage, inwieweit sie dem Rezipienten bewußt wird und bleibt. Das bedeu-

³² Vesely spricht in einem Interview in diesem Bezug von „sieben verschiedenen Spiegelungen“. Vgl. dazu Michael Lenz, a.a.O..

tet mit anderen Worten, daß die Spezifität der narrativen Strategien des Films darin liegt, daß der Film immer wieder dem Rezipienten bewußt macht, daß er erzählt wird, während sie im klassischen Film meistens danach strebt, den Rezipienten möglichst schnell in die Geschichte einzuführen und somit hinter die Geschichte zurückzutreten.

Dieses Merkmal, das auch die anderen Aspekte der narrativen Strategien bestimmt, kann zunächst in bezug auf die Tiefe und Breite des Wissens betrachtet werden. Während der Rezipient durch die Multi-perspektivität schließlich über mehr Wissen als die einzelnen Figuren verfügt, steht er im Vergleich zu der Erzählinstanz bzw. der Narration insgesamt diesbezüglich im Rückstand. Die Narration weiß also mehr als der Rezipient. Dieser Sachverhalt führt dazu, daß die Kommunikativität und Zuverlässigkeit aus der strategischen Hinsicht von großer Bedeutung sind.

Wie schon bei der Analyse der Handlungsstruktur verwiesen wird im Film die Konstruktion der Handlung durch den Rezipienten aus mehreren Gründen erschwert. Dazu zählen nicht nur der abrupte und beliebige Wechsel von Sequenzen bzw. Einstellungen, sondern auch Manipulierung sowie Unterlassung von gewissen für den Handlungsaufbau notwendigen bzw. ausschlaggebenden Informationen, die durch die vielen unüberbrückbaren Leerstellen und niedrige Redundanz zustande gekommen sind. Daraus läßt sich feststellen, daß die Narration im Film also in bezug auf die Informationsvermittlung gegenüber dem Rezipienten nicht kommunikativ und auch nicht zuverlässig ist. Der Rezipient bekommt nur wenige Informationen, die er für die Rekonstruktion der Geschichte braucht, und wird deshalb im gewissen Sinne dazu gezwungen, entweder die fehlenden Informationen aus eigenen Erfahrungen bzw. möglich erscheinenden Hypothesen zu ergänzen oder die Stelle offen zu lassen. Dabei wird er oft durch die unzuverlässige Narration irregeführt zu einer falschen Annahme, die er früher oder später aufgeben bzw. korrigieren muß. Als ein Beispiel sei auf die oben erwähnte Stelle im Film zu verweisen, wo Walter mit dem Auto losfährt und am Ende in ein Gebäude hineingeht.³³ Der zeitliche Sprung, der erst nach sorgfältiger Beobachtung festgestellt werden konnte, bringt den Rezipienten, der sonst auch durch andere Merkmale der Narration im Film überfordert sein kann, in Verlegenheit und zwingt ihn dazu, seine mühsam aufgestellte Annahme und Hypothese über die Geschichte zu revidieren. Der Rezipient kann somit praktisch nicht voraus ahnen bzw. annehmen, was in der nächsten Einstellung, Sequenz vorkommen wird. Er muß darüber hinaus selber aktiv überprüfen, ob das ihm Gezeigte und Gesagte überhaupt stimmt.

Diese niedrige Kommunikativität und Zuverlässigkeit der Narration macht darüber hinaus dem Rezipienten stets bewußt, daß er mit einer Narration beschäftigt ist, daß es sich um eine Geschichte handelt, die erzählt, nachgestellt ist. Dies bezieht sich dann auf das Kriterium der Selbstbewußtheit, Mittelbarkeit der Narration. Dadurch wird der Rezipient ständig darauf verwiesen, daß die Geschichte überhaupt nicht vor unseren Augen abläuft, sondern von einer Vermittlungsinstanz vermittelt wird. Während sich diese Selbstbewußtheit im traditionellen Erzähltext ständig verändert, so daß sie im allgemeinen anfangs stark erscheint und dann im Laufe der Geschichte langsam nachläßt, damit sich der Rezipient in die fiktive Welt der erzählten Geschichte hineinversetzen kann, ist sie im Film über den ganzen Verlauf der Geschichte so konstant stark. Dies läßt den Rezipienten kein einziges Moment zu, dies zu vergessen und sich in die fiktive Welt hineinzusetzen. Solche sogenannten Verfremdungseffekte, die vor allem auf die Durchbrechung des Automatismus bei der Rezeption zielen, können je nach dem Konzept andere Funktion haben. So kann das Bewußtsein von dem Vermitteltsein, d.h. von der Mittelbarkeit den Rezipienten

³³ Siehe oben auf Seite 97 über die Leerstellen im Film.

daran verhindern, sich in die fiktive Welt hineinzusetzen und verlangt von ihm, daß er sich mit dem Erzählten kritisch auseinandersetzen soll, um auf diese Weise zu einem neuen Erkenntnis zu gelangen, was z.B. von sowjetischen Filmemachern in den 30er Jahren sowie von Brecht in seinem „epischen Theater“ verfolgt worden ist. In diesem Film richtet sich aber m.E. die starke Selbstbewußtheit nicht auf solchen inhaltlichen Aspekt, weil die niedrige Kommunikativität und geringe Zuverlässigkeit der Narration von Anfang an solche inhaltliche Auseinandersetzung verhindern. Dies wird noch mehr durch den abrupten, beliebigen Wechsel der Einstellungen und Sequenzen erschwert, der ohne realistische Anlässe motiviert sind.

Dieses Merkmal kann m.E. zu der Feststellung führen, daß der Schwerpunkt der Verfremdungseffekte in diesem Film eher an dem formalen Aspekt liegt. Diese Feststellung kann dadurch bekräftigt werden, daß die an früherer Stelle beobachteten taktischen Merkmale im Film nicht für dramaturgische Zwecke eingesetzt sind, wie es zum Beispiel für eine unerwartete, dramatische Wendung in der Handlung gebraucht wird, sondern vor allem für die Infragestellung der Objektivität bzw. Wahrhaftigkeit einer erzählten Geschichte und der sie darstellenden Bilder. Unter diesem Standpunkt können die formalen Aspekte als Durchbrechung der Kontinuität und Kausalität der Narration und Durchbrechung der gängigen Vorstellung charakterisiert werden, daß die Bilder, die man zu sehen bekommt, die Wirklichkeit abbilden und somit der Wahrheit entsprechen. Somit kann an dieser Stelle festgestellt werden, daß die Merkmale der strategischen Kriterien insgesamt dazu führen, dem Rezipienten den Prozeß der Narration bewußter und aufmerksamer zu machen. Im Mittelpunkt steht also nicht die erzählte Geschichte, sondern das Erzählen selbst.

Dies charakterisiert auch die Relation zwischen Sujetkonstruktion und dem Stilsystem im Film. Durch den nicht realistisch motivierten Einsatz von diversen modernen Erzähltechniken und durch das eigenwillige Prinzip der Sujetkonstruktion gewinnt hier das Stilsystem, das im großen Teil von dem inhaltlichen und thematischen Aspekt unabhängig zu operieren scheint, ein eigenes Gewicht.

Wie oben beschrieben kristallisieren die Merkmale der narrativen Strategien in Bölls Erzählung sich in dem Spannungsverhältnis zwischen Identifizierung und Distanz, das vor allem auf den Einsatz des alleinigen Ich-Erzählers zurückgeht. Die grundsätzliche Tendenz zur Identifizierung mit dem erzählenden und gleichzeitig erlebenden Ich-Erzähler wird hier einerseits durch seine hohe Kommunikativität und Zuverlässigkeit verstärkt. Andererseits wird diese Möglichkeit gleichzeitig durch Übertreibung und Zuspitzung bei der Beurteilung seiner Umgebung relativiert. Durch diese Spannung zwischen Identifizierung und Distanz wird der Rezipient daran verhindert, sich rasch in die fiktive Welt hineinzusetzen, und statt dessen dazu motiviert, sich distanziert mit dem Erzählten auseinanderzusetzen und das herauszufinden, was unter der zugespitzten Ansichten des Erzählers verborgen ist. Es steht hier also im Mittelpunkt doch die Geschichte, die den Rezipienten zur Reflexion stimulieren soll.

Die Merkmale der narrativen Strategien in Veselys Film, die eine sehr komplizierte narrative Situation hervorbringen, erlauben von Anfang an keine Möglichkeit solcher Identifizierung. Durch die hohe und konstante Selbstbewußtheit der Narration wird der Rezipient vornherein daran gehindert, sich in die fiktive Welt der Narration hineinzusetzen. Dieses Bewußtmachen über die Mittelbarkeit der Narration zielt aber nicht auf einen inhaltlichen Aspekt, der den Rezipienten durch die bewußte und kritische Auseinandersetzung etwa zu einem moralisch oder politisch neuen Erkenntnis bringen wird. Dafür sind die Kommunikativität und Zuverlässigkeit der Narration zu niedrig, um den Rezipienten zu einer neuen Ge-

sinnung zu überreden. Die Merkmale der Kriterien, wie sie oben beschrieben sind, richten sich eher darauf, dem Rezipienten, der mit der traditionellen Narrationsweise vertraut ist, bewußt zu machen, daß die durch sie propagierte und implizierte Kontinuität und Kausalität der fiktiven Welt eine gemachte Vortäuschung ist. Dies bedeutet zwar nicht, daß hier keine inhaltlichen bzw. thematischen Aspekte zum Ausdruck gebracht sind, worauf an späterer Stelle eingegangen wird, sondern daß der Schwerpunkt nicht an den Geschichten, sondern an dem Erzählen selbst gelegt ist. Die eigentliche Spannung und Interessen des Films liegen also darin, mit dem Rezipienten ein Versteckspiel bzw. ein Puzzle zu spielen.³⁴ Hier wird der Rezipient dazu herausgefordert, die lückenhaften und episodenhaften Teile zu einer Geschichte zusammenzufügen. Der Spielcharakter der Narration des Films verweist zugleich auf einen wichtigen Aspekt dieses Films, daß die Narration des Films, die auf den ersten Blick regellos, beliebig erscheint, auf bestimmten Regeln beruht, weil ein Spiel nicht ohne Regel gespielt werden kann. Die Regeln, auf denen sich die Narration im Film stützt, können im folgenden Abschnitt über die narrativen Modi in ihrem historischen Zusammenhang näher und konkreter beschrieben werden.

4.1.5. Narrative Modi

Aus dem Standpunkt der narrativen Modi als Menge von den historisch und gesellschaftlich bedingten, homogenen narrativen Normen und Verfahren läßt sich Bölls Erzählung m.E. nach dem Bordwellschen Modell zwischen dem klassischen und künstlerischen Modus ansiedeln. Aufgrund bisheriger Beobachtung und Beschreibung kann zunächst festgestellt werden, daß die narrativen Merkmale der Erzählung auf den ersten Blick von den Merkmalen der klassischen Narration unterscheiden, die vor allem mit solchen Begriffen wie Kontinuität, Kausalität, Betonung der Handlung und geschlossene Form charakterisiert werden können. Zunächst weisen die Fabel und Sujetkonstruktion gewisse Komplexität auf, die durch den häufigen Wechsel der Handlungsebene vor allem bei der Handlungs- und Zeitkonstruktion beobachtet werden kann. Die Erzählzeit ist ungewöhnlich kurz, so daß sie weniger als einen Tag umschließt. Und durch die Dominanz der Ebene der Erinnerung einerseits und durch den Einsatz des einzigen Ich-Erzählers steht im Mittelpunkt nicht die Handlung selbst, sondern die Psyche des Protagonisten, der sich als ein passives Individuum in einer inneren Krisensituation befindet. Besonders der Einsatz des einzigen Ich-Erzählers als nicht nur berichtende sondern auch handelnde Erzählinstanz steht mit seinem begrenzten Wissen und mit seiner subjektiven Wahrnehmung im Gegensatz zu solcher Erzählinstanz, die die ganze Geschichte allwissend und omnipräsent kontrolliert und damit die Objektivität repräsentiert. Durch diesen Einsatz wird einerseits die Erzählperspektive auf ein Individuum beschränkt und andererseits dessen psychologische Fundierung ermöglicht, was schließlich zur Monologisierung der ganzen Geschichte führt. Diese Merkmale können in dem Bordwellschen Modell vor allem dem künstlerischen Modus zugeschrieben werden, dem der damalige Zeitgeist des Existentialismus und das Lebensgefühl eines modernen Menschen zugrunde liegen, in dem der Mensch angesichts der totalen Katastrophe der Menschheit, die als beide Weltkriege vorkam, als entwurzeltes, sich selbst als ein isoliertes Individuum betrachtet und die objektive Wahrnehmung der Umwelt, die auf menschenpezifischer Vernunft basiert, gezweifelt hatte.

Bei näherer Betrachtung vor allem von den taktischen sowie strategischen Kriterien und ihre Funktionen

³⁴ In einer wenigen positiven Kritik von damals wurde der Film auch als ein Puzzlespiel bezeichnet. Vgl. dazu anonym, „Das Brot der frühen Jahre“ in der Pariser Kritik, in: Filmkritik 6/62, S.286-288, S.286.

ergibt sich aber ein anderes Bild. Was den komplexen Aufbau der Fabel und Sujetkonstruktion betrifft, kann ihr Aufbau trotz ihrer anfänglichen Komplexität klar differenziert und übersichtlich beschrieben werden. Dies geht einerseits darauf zurück, daß die Konstruktion einem sehr klaren Prinzip folgt, das der Rezipient nach kurzer Gewöhnungsphase ohne große Mühe erkennen kann und auf das er sich bis zum Ende verlassen kann. Andererseits ist sie durch diverse Mittel als solche deutlich markiert. Nach diesem Konstruktionsprinzip weist die gesamte Handlung der Erzählung eine übersichtliche und klare Struktur, die ohne Schwierigkeiten in kleine Sequenzen bzw. Segmente untergliedert werden kann und deren Teile sich im Verlauf der Erzählung miteinander zu einer einheitlichen Geschichte zusammenfügen, die kaum Unklarheiten übrigläßt und fast vollständig nachvollzogen werden kann.

Auch die Funktion der ungewöhnlich kurzen Erzählzeit kann nicht auf einer inhaltlichen und thematischen Ebene der ontologischen Zeitproblematik, die eine wichtige Thematik der modernen Erzählkunst darstellt. Sie kann eher auf einer dramaturgischen Ebene gesehen werden, die Aufmerksamkeit und Spannung des Rezipienten in eine bestimmte Richtung zu steuern, was an früherer Stelle in bezug auf die taktischen Aspekte der Sujetkonstruktion erörtert worden ist. Gerade aus diesem Standpunkt beeinträchtigt auch die Episodenhaftigkeit der Lebensgeschichte nicht die Kontinuität und Kausalität der Sujetkonstruktion. Durch den Einblick in die inneren Gedanken und Gefühle kann der Rezipient trotz der Episodenhaftigkeit wegen ihrer hohen Redundanz ein relativ klares Bild über das Leben des Protagonisten machen. Dadurch kann man schließlich verstehen, warum er solche skandalöse und irrationale Entscheidung getroffen hat, und erkennen, daß alle Anlässe zur Entscheidung für ein neues Leben schon in seiner Vergangenheit und in seinem Inneren vorhanden waren.

Auch die Konstruktion der gesamten Geschichte weist trotz des anfänglichen Eindrucks eines abrupten Endes, was sich vor allem auf die Liebesgeschichte mit einem plötzlichen Ende bezieht, eine abgeschlossene Form auf, in dem Sinne, daß die eigentliche Handlung der Geschichte abgeschlossen ist, indem der Anfangszustand von Walters Krisensituation mit seiner Entscheidung verändert wurde und er sich infolge dieser Entscheidung in einer anderen Situation als vorher befindet.

So kann hier festgestellt werden, daß bei den narrativen Merkmalen der Erzählung, die auf den ersten Blick dem „modernen“ künstlerischen Modus zugeordnet werden können, ihre dramaturgischen Funktionen im Mittelpunkt stehen, deren Schwerpunkt sich auf die Steuerung des Rezipienten auf dem Rezeptionsprozeß und auf den inhaltlichen Aspekt der Geschichte richtet. In diesem Sinne können schließlich die narrativen Merkmale insgesamt dem klassischen Modus zugeschrieben werden. Dagegen kann der Einsatz eines einzigen Ich-Erzählers an sich nicht als klassisch betrachtet werden. Er stellt mit seiner begrenzten Wissen und subjektiven Wahrnehmung gerade ein stellvertretendes narratives Mittel des künstlerischen Modus dar. Aber wenn seine narrativen Merkmale und Funktionen in bezug auf solche Kriterien der narrativen Strategien wie Kommunikativität, Zuverlässigkeit und Selbstbewußtheit betrachtet werden, können sie mit ihrer hohen Kommunikativität und Zuverlässigkeit trotz ihrer relativ hohen Selbstbewußtheit vor allem dazu dienen, den Rezipienten dahin zu steuern, sich unter der Spannung zwischen Identifikation und Distanz vorsichtig und kritisch mit dem Erzählten auseinanderzusetzen. In diesem Sinne kann die Funktion des einzigen Ich-Erzählers in der Erzählung eher dem klassischen Narrationsmodus zugeschrieben werden.

Die formalen Experimente, die teilweise von modernen Zügen sind, fungieren auch in erster Linie nicht für sich selbst, sondern für die koordinierende Strukturierung der Erzählung. Sie bleiben also innerhalb einer

bestimmten Grenze, die damit die formalen Merkmale der Erzählung in den traditionellen Bereich der Erzähltechnik einordnen läßt. Dies kann auf der intertextuellen Ebene auch in der Vorstellung von Böll über seine literarische Praxis festgestellt werden. Einerseits betont er immer wieder, daß es für ihn beim Schreiben immer einen spielerischen Aspekt gibt und daß die Form für ihn wichtiger ist als der Inhalt. Andererseits stellt er aber fest, daß es dabei Grenze gibt, in dem Sinne, daß er gegen „das Experimentieren nur um des Experimentierens willen“ ist.³⁵ Das bedeutet mit anderen Worten, daß er nicht ein Experiment an und für sich selbst praktiziert, sondern immer versucht, es mit dem Inhalt in Einklang zu bringen und in Gleichgewicht zu halten. Die narrativen Merkmale in dieser Erzählung, die zwischen dem klassischen und künstlerischen Modus angesiedelt worden sind, können also als ein Balanceakt des Schriftstellers zwischen diesem Spannungsverhältnis angesehen werden. Diese Spannung bzw. Mischung von klassischen und künstlerischen Merkmalen kann nicht nur auf der formalen, sondern auch auf der inhaltlichen Ebene beobachtet werden.

Zunächst wird in der Erzählung ein stereotypisches Geschichtenmuster der Liebe zwischen jungen Leuten in Dreiecksbeziehung benutzt. Dabei wird die altbekannte Handlung der Liebe von einer normalen zunächst dadurch hervorgehoben, daß die Wendung in der Geschichte, also Walters Entscheidung gegen die normale Praxis und Erwartung des Rezipienten gefallen wird: Er entscheidet sich für eine arme Frau und damit zugleich für eine ungewisse Zukunft und gibt dafür seine reiche Verlobte und damit seinen mühsam erworbenen materiellen und beruflichen Erfolg auf. Diese unerwartete und anormal erscheinende Entscheidung wird in einer so kurzen Zeit getroffen und in die Tat umgesetzt, und zwar gerade in den 50er Jahren in der BRD, wo im Rausch des Wirtschaftswunders das wirtschaftliche Interesse und das dies vorantreibende Leistungsprinzip allerersten Vorrang hatte und als gesellschaftlicher Tugend betrachtet wurde.

In dieser „asozialen“ Handlung Walters, die ohne nennenswerte Gegenvorschläge erfolgt und deshalb, wie viele Kritiker Bölls literarische Welt kritisch charakterisiert haben, als „anarchistisch“ bezeichnet werden kann, kommt einerseits Bölls kritische Haltung gegen die damalige Zeit zum Ausdruck. Damit kritisiert er den damaligen Zeitgeist, der einerseits das wirtschaftliche Interesse um jedes Mittel vorantreibt und dabei im wachsenden materiellen Wohlstand die Tugend der Menschlichkeit verdrängt und vergißt. Dieser Gegensatz wird in der Erzählung durch die Dichotomie des Brotschenkens und Brotverdienens zum Ausdruck gebracht, die sich in dem Dialog zwischen Walter und Ulla im Café kristallisiert. Auch Walters Beruf als „Spezialist für Waschmaschinenreparateur“ charakterisiert dabei seine bisherige Mittäterschaft in der Gesellschaft, die durch äußerliche Sauberkeit der Fassade die innere Leere und die schmutzige Machenschaft hinter der Kulisse vorzutäuschen versucht.³⁶ Andererseits steckt m.E. hinter dieser asozialen Haltung, sich aus der Gesellschaft auszusteigen, ein Element der spielerischen Übertreibung, die Böll in seinen vor allem satirischen Werken häufig praktiziert und als solche einen Freiraum für hemmungslose Kritik schafft, die nicht unbedingt einen „besseren“ Gegenvorschlag beinhalten muß,

³⁵ Vgl. Drei Tage im März. Gespräch mit Christian Linder vom 11.-13.3.1975, in: Heinrich Böll, Werke. Interviews 1. Hrsg. v. Bernd Balzer. Köln 1977-78(im folgenden =Interviews 1), S.356: „Experimentieren nur um des Experimentierens willen, wegen der Spielerei, die mir möglicherweise sogar Spaß machen würde -, das finde ich sinnlos.“

³⁶ Vgl. Schreiben und Lesen. Gespräch mit Karin Struck am 23.10.1973, in: Interviews 1, S.261: „Es ist wirklich ein Herrschaftsmittel, die Sauberkeit. Aber sie kann auch ein Befreiungsmittel sein. [...] Aber der Terror mit der Propagierung von soundsoviel Waschmittel, Spülmittel, Spritzzeug, da fängt die Herrschaft an.“

und gleichzeitig eine Schutzmaßnahme gegen den Fall verborgen, in dem diese Kritik allzu ernst angenommen wird.

Allerdings bleibt dieser gesellschaftskritischer Aspekt in dieser Erzählung insofern verdeckt, als der gesellschaftliche Hintergrund nur angedeutet und nicht direkt in Angriff genommen wird. Böll sucht hier also keine zugespitzte Polemik mit den konkreten gesellschaftlichen Institutionen, die in seinen späteren Werken noch deutlicher zum Ausdruck kommen wird. In dieser Erzählung stellt sich eher die psychische bzw. individuelle Motivation in den Vordergrund. Dies wird deutlich, wenn diese Erzählung mit Bölls späterem Roman „Ansichten eines Clowns“ verglichen wird, der nach dem Handlungsschema her gewisse Ähnlichkeit aufweist und im gewissen Sinne als Fortsetzung von dieser Erzählung angesehen werden kann. Während in dem Roman der Katholizismus und damit eine gesellschaftliche Institution klar und deutlich im Mittelpunkt des Konflikts steht, wird dies in dieser Erzählung an einer einzigen Stelle am Ende der Erzählung nur angedeutet, in der Walter mit seiner Wirtin streitet. Statt dessen wurden in der Erzählung ein inneres Problem, symbolisiert durch seine Brotsucht, und eine Krisensituation der Hauptfigur Walter, symbolisiert durch die Dreiecksbeziehung, in den Mittelpunkt gestellt, besonders in dem Sinne, daß er selbst in seinem Unterbewußtsein seines Problems bzw. Widerspruchs im Inneren mehr oder weniger bewußt war und trotzdem nicht handeln konnte.

Gerade diese Beschränkung auf innere und persönliche Aspekte führt m.E. zusammen mit den von Böll hier eingesetzten „modernen“ Techniken und Mitteln, die zum künstlerischen Modus angeordnet werden können, schließlich zu dem Eindruck von existentialistischen Zügen, mit den die Erzählung von vielen charakterisiert wurde. Obwohl der Zeitgeist von damals von dem Existentialismus stark geprägt war und besonders die von Böll hier angewendeten narrativen Mittel wie der einzige Ich-Erzähler mit begrenzter Wissen und Zuverlässigkeit und die relativ komplizierte Zeitstruktur einen Anlaß zu solcher Annahme gegeben haben könnte, kann man in mehreren Hinsichten diesen Eindruck widerlegen. Zunächst ist der Ich-Erzähler, obwohl seine Wahrnehmung subjektiv bestimmt und begrenzt ist, in der Erzählung so selbst sicher, daß er keinen Zweifel in bezug auf die Wahrnehmung seiner Umgebung hat und dem Rezipienten gegenüber sehr offen ist, so daß er im Endeffekt zuverlässig und souverän wirkt. Hier kann also von Verunsicherung objektiver Wahrnehmung eines Subjekts als ein entwurzelt und verzweifelt Individuum nicht die Rede sein, was die existenzialistische Vorstellung eines Individuums charakterisiert. Auch die moralischen Aussagen des Erzählers sind in der Erzählung relativ deutlich und klar formuliert, so daß man nicht von einer Verzweiflung von Werturteil sprechen kann. Sein in der Erzählung durchgeführtes Werturteil scheint zwar im Vergleich zu dem normalen etwas verkehrt und übertrieben, und deshalb fast absurd, anarchistisch und „existentialistisch“, aber seine Kriterien bei der Beurteilung sind klar und deutlich zu erkennen. Auch die Handlungsmotive des Ich-Erzählers auf der Handlungsebene, die am Anfang der Erzählung so plötzlich und deshalb irrational erscheinen, werden im Laufe der Erzählung durch die vielen Rückblenden, die den Zugang zu seiner Vergangenheit verschaffen, ausreichend begründet. Auch die komplexe Zeitstruktur wird durch andere traditionelle Mittel wie deutliche Markierung und realistische Motivierung relativiert, so daß im Endeffekt Kontinuität und Kausalität dominant werden.

Obwohl Walters plötzliche Entscheidung nicht durch aktiv erworbene neue Erkenntnisse, sondern durch die Begegnung einer neuen Frau, also durch einen Zufall veranlaßt worden zu sein scheint, kann man im Laufe der Geschichte feststellen, daß die Anlässe dafür schon in seiner Vergangenheit gelegt waren, die in seinen Rückblenden langsam aber sicher zum Vorschein kommen. Die plötzliche Liebe zu Hedwig ist in diesem Sinne keine neuen Erkenntnisse etwa über die Existenz eines entwurzelt Individuums,

sondern eine Wiederentdeckung von der verdrängten Menschlichkeit, Sensibilität gegenüber der Umwelt. Zum Ausdruck gekommen ist damit nicht so was wie Entwurzelung von Individuen in der modernen Zeit, sondern eher eine Verwurzelung von grundlegenden Werten trotz der modernen Zeit. So kann sein Aufbruch in ein neues Leben eher als ein bewußter und moralischer Akt und nicht als eine impulsive Handlung der Rebellion angesehen werden, die auf die Verzweiflung und Hilflosigkeit des menschlichen Daseins zurückgeführt werden könnte. Aus diesen Gründen kann man m.E. in bezug auf diese Erzählung nicht vom Existentialismus sprechen.

Gerade dieser Eindruck scheint aber Vesely, der sich bis dahin intensiv mit Franz Kafka und Albert Camus beschäftigt hatte, dazu veranlaßt zu haben, diese Erzählung zu verfilmen. Dies korreliert m.E. auch mit den narrativen Merkmalen des Films, die, wie in den vorigen Abschnitten betrachtet worden sind, sich überwiegend dem künstlerischen Modus im Borwellschen Sinne zuschreiben lassen, eine von dessen philosophischen Grundlagen gerade der Existentialismus darstellt. Dementsprechend können die narrativen Merkmale des Films in erster Linie mit den Merkmalen des künstlerischen Modus beschrieben werden.

Zunächst weist im Film die Sujetkonstruktion eine solche Komplexität auf, die durch die herkömmlichen Begriffe wie Kontinuität oder Kausalität nicht aufgedeckt werden kann. Sie ist episodenhaft und fragmentarisch, so daß Parallelität und Simultaneität als Merkmale der Sujetkonstruktion bezeichnet werden können. Diese Merkmale können auch bei der Zeitkonstruktion beobachtet werden. Auch die taktischen Kriterien weisen solche Merkmale auf, die von dem klassischen Narrationsmodus stark abweichen. Es gibt viele Leerstellen, die nicht unbewußt oder gar nicht überbrückt werden können. Die Retardation und Redundanz sind so konstruiert, daß keine Spannung auf die Geschichte entstehen kann. Die Merkmale der narrativen Strategien mit konstant hohen Selbstbewußtheit und mit niedriger Kommunikativität und Zuverlässigkeit richten sich nicht darauf, unbemerkt, effizient und zuverlässig dem Rezipienten zum Nachvollzug der Geschichte zu verhelfen.

Auch die in diesem Film festzustellenden Merkmale der Sujetkonstruktion stehen weitgehend in dem Rahmen des künstlerischen Modus, dem eine alternative Vorstellung von Realität der modernen Zeit zugrunde liegt, die in den unkonventionellen formalen Merkmalen thematisiert ist. Zunächst weisen die nacheinander folgenden Bilder keine zeitliche bzw. logische Kontinuität auf. Entweder besteht zwischen ihnen eine große Lücke oder sie sind beliebig, fast zufällig miteinander verbunden. Auch die Verbindung von Bildern, also Einstellungen und Sequenzen wird sehr schnell und häufig vollzogen. Diese fragmentarische Eigenschaft kann zusammen mit den begrenzten und oft sich gegeneinander widersprechenden Erzählperspektiven so interpretiert werden, daß der moderne Mensch unfähig ist, ihre Umwelt als ganze zu überblicken, deren Zusammenhang durchzuschauen und schließlich die Wahrheit zu erkennen. Als nächstes spiegelt sich in diesem Merkmal solche Vorstellung wider, daß die Bilder keine Wirklichkeit, sondern nur Möglichkeit der Wirklichkeit darstellen. Was der Rezipient zu sehen bekommt, entspricht also nicht der Wirklichkeit. Sie ist nur eine Vorstellung bzw. Mutmaßung eines bestimmten Individuums. Dies wird im Film auch durch die sog. falsche Redundanz hervorgehoben, die in der Literatur ein generisches Merkmal des sog. „nouveau roman“s darstellt, der auf der literarischen Ebene die existentialistischen Vorstellungen vertreten hat.

All diese Merkmale der Erzählweise des Films verschaffen zugleich dem Rezipienten weniger Durchblick als Wirrwarr und damit quasi verhindern ihn, den Film zu verstehen und nachzuvollziehen. Dadurch

entsteht auf der Seite des Rezipienten gleichzeitig das Gefühl der Verunsicherung und Verzweiflung, das gerade den Suchenden im Film ständig begleitet. Im Film wird also durch die Handlung eines Suchenden einerseits und durch die eigenartige Erzählweise andererseits zum Ausdruck gebracht, daß es keine Wahrheit, keine Objektivität der Wahrnehmung, sondern nur subjektive Vorstellung von ihr gibt. Diese Merkmale korrelieren auch mit den Themen des Films. Einerseits kann Walters Entscheidung für die neue Liebe als eine Flucht aus dem abgemachten Leben, eine Rebellion ohne konkrete gesellschaftliche Motive betrachtet werden. Andererseits kann die erfolglos hängengebliebene Suche als Sinnbild für die modernen Menschen mit Orientierungslosigkeit betrachtet werden. Solche Themen gehören zu den wichtigen Themenkreisen des Existentialismus, der eine der wichtigsten inhaltlichen Basen des künstlerischen Modus darstellt.

Auf der anderen Seite wird in diesem Film der Rezipient dadurch daran gehindert, sich ungestört in die fiktive Welt der Narration hineinzuführen. Dies führt zur Desillusionierung der fiktiven Welt und Distanzierung des Rezipienten von ihr. Wie oben beschrieben richten sich aber solche Desillusionierung und Distanzierung im Film nicht unbedingt auf ein neues moralisches bzw. ideologisches Erkenntnis, sondern sie laden den Rezipienten eher zu einem Versteckspiel mit der Narration ein, an dem er nicht als ein neutraler und passiver Beobachter, sondern als ein aktiver Mitspieler teilnimmt, wobei er manchmal ebenso gewinnen wie verlieren kann. In diesem Punkt können die Merkmale der Narration im Film dem parametrischen Modus im Bordwellschen Sinne zugeschrieben werden, in dem das Stilsystem teilweise unabhängig von den anderen narrativen Aspekten konstruiert werden kann. Diese Auffassung kann dadurch bestätigt werden, daß der „überladene“ und deshalb unverständlich erscheinende Film bei näherer Beobachtung auf einigen wenigen erzähltechnischen Prinzipien beruht, nach den die Narration des Films weitgehend erklärt und beschrieben werden kann.

Aus der vergleichenden Hinsicht kann zwischen den beiden bis zu dieser Stelle behandelten Texten eine Verlagerung nicht nur im thematischen sondern auch narrationsmodischen Sinne beobachtet werden. Was die Themen betrifft, wird die Liebesgeschichte in der Erzählung als ein symbolischer Akt gegen die Skrupellosigkeit und für die Menschlichkeit beschrieben, bewußt aus der Leistungsgesellschaft auszusteigen. Im Film wird sie dagegen eher als eine rebellische Handlung beschrieben, aus einem abgemachten Leben auszusteigen, und zwar ohne klare Gründe, zu dem allerdings einige Fehler bzw. Schwäche bei der Verfilmung beigetragen haben könnten, was an späterer Stelle erörtert werden soll. Zusätzlich sind im Film durch die neue Handlung der Suche, die erfolglos hängenbleibt, die Ratlosigkeit und Orientierungslosigkeit der modernen Menschen zum Ausdruck gebracht. Was die narrationsmodischen Aspekte betrifft, sind bei der Erzählung die Merkmale des klassischen Narrationsmodus gegenüber den solchen Merkmalen dominant, die dem modernen künstlerischen Modus angerechnet werden können. Die formalen Experimente, deren Merkmale zu dem künstlerischen Modus zugeschrieben werden können, treten hier nicht in den Vordergrund, sondern bleiben hinter der erzählten Geschichte und der auszudrückenden moralischen und gesellschaftlichen Botschaft. Im Film sind die Merkmale des künstlerischen Narrationsmodus dominant. Einige erzähltechnische Aspekte im Film können dabei dem parametrischen Modus zugeschrieben werden, weil sie selber oft in den Vordergrund treten und somit die eigentlichen Thematik in den Schatten stellen.

Diese Verlagerung des Schwerpunkts kann allerdings nicht alle Fragen über die Schwächen des Films aufdecken. Nach Vesely wurde im Film versucht, nicht nur „die Revolution im Leben eines jungen Mannes“ zu zeigen, sondern auch zugleich „die Beunruhigung, die daraufhin seine Bekannten befällt“ zu

analysieren.³⁷ Das letztere Thema zum Ausdruck zu bringen kann m.E. trotz bzw. gerade wegen der oben beschriebenen Merkmale der Narration als gelungen bezeichnet werden. Die Ungewißheit des Rezipienten angesichts der Narration mit den oben beschriebenen Merkmalen korrelieren mit diesem Konzept des Films, die Beunruhigung und Verunsicherung der Figuren zu zeigen, was vor allem durch die verzweifelte und erfolglose Suche von Ulla verbildlicht worden ist.

Das andere Thema der „Revolution im Leben eines jungen Mannes“, das im Film auf die Liebesgeschichte und vor allem auf die Frage bezogen ist, warum Walter solche Entscheidung getroffen hat, wird aber einerseits nicht genügend und andererseits nicht homogen zum Ausdruck gebracht. Im Film kann einerseits die Motivation dafür an der Stelle gefunden werden, bei der er sich über sein bisheriges Leben rückblickend von dem abgemachten Leben spricht.³⁸ Hier kann somit zunächst die Entscheidung gegen das abgemachte Leben als Gründe betrachtet werden. Diese Begründung, die dem existenzialistischen Lebensgefühl sehr gut entspricht, wird im Film aber nicht weiter vertieft. Statt dessen werden an den anderen Stellen einige andere Motive genannt, die sich mit der vorherigen Begründung nicht zusammenhängen. Zunächst kann ein solches Motiv in dem Dialog zwischen Walter und Ulla im Café gefunden werden. An dieser Stelle nennt Walter als sein Motiv Hunger und Brot. Dieses Motiv wirkt aber aus dem gesamten Zusammenhang des Films plötzlich. Das geht darauf zurück, daß die Ebene der Rückblenden, die in der Erzählung dieses Motiv in mehreren Hinsichten und wiederholt begründen bzw. unterstützen kann, in diesem Film meistens weggelassen ist. Dies kann wiederum auf Veselys Konzept zurückgeführt werden, die „Brot-Komplexe“ möglichst herauszunehmen.³⁹ Dabei ist er m.E. nicht konsequent genug damit umgegangen. Einerseits hat er für dieses Ziel die Handlungsebene der Lebensgeschichte in der Erzählung fast vollständig weggelassen, in deren Mittelpunkt das Brot als ein nicht nur intratextuell, sondern auch intertextuell in Bölls literarischer Welt vielschichtiges Symbol steht, so daß es im ganzen Film nur an drei Stellen von Brot gesprochen wird. Andererseits wurde das Brot in diesem Dialog zwischen Walter und Ulla als das Motiv für seine Entscheidung angegeben und sogar mit Hedwig gleichgesetzt.⁴⁰ Da dieses Motiv bis zu dieser Stelle nicht aufgebaut ist, wirkt es einerseits so plötzlich, daß es fast als Ausrede angesehen werden könnte. Andererseits wirkt es auch gegenüber den anderen Merkmalen des Films zu offensichtlich, so daß der bis dahin ständig verunsicherte Rezipient eher es bezweifeln würde als es annimmt. Angesichts dieser widersprüchlichen Situation und Unstimmigkeiten ist es m.E. dem Film nicht gelungen, dieses Thema überzeugend darzustellen. In diesem Aspekt erscheint eine fast banale Frage eines Kritikers, „warum dieser Herr Fendrich das eine Mädchen verläßt, um zu dem andern zu gehen, wo sie doch beide nahezu gleich hübsch sind“, im gewissen Sinne treffend.⁴¹

Das kann auch aus der Sicht der Literaturverfilmung teilweise als ein kompositorischer Fehler bezeichnet werden, der einerseits auf nicht konsequente Durchsetzung des Konzepts und andererseits auf unbedachte Übernahme von Segmenten aus der literarischen Vorlage zurückgeführt werden kann. Dazu gehört m.E. auch die Sequenz, in der Walter mit seiner Wirtin streitet. In der Erzählung fungiert sie zu-

³⁷ anonym, Ohne Mief, a.a.O..

³⁸ „[...] Im Traum führe ich dieses Leben, das mir ganz passabel erschien. Alles war abgemacht, alles vorgesehen, und was nicht abgemacht war, gabt es nicht. Das unvorhergesehene geschah nicht. Ich blättere die Zukunft um, wie ein Photoalbum. Hochzeit, Flitterwochen, Urlaubsreise, Taufe, Jubiläen Weißt du noch? [...]“

³⁹ Vgl. anonym, Ohne Mief, a.a.O..

⁴⁰ An dieser Stelle sagt Walter Ulla über Hedwig: „[...] Sie ist das Brot, wenn ich Hunger habe. [...]“

⁴¹ Vgl. G. Rohrbach, Das Brot der frühen Jahre, in: Filmkritik 6/62, S.262-264., S.263.

nächst als eine Andeutung darauf, daß eine harte Zukunft auf sie zukommen wird, für die sich die beiden bewußt entschieden hatten. In diesem Gespräch werden zugleich die gesellschaftsbezogenen Aspekte der Erzählung und deren Thematik angedeutet, in dem Sinne, daß ihre Entscheidung nicht nur persönliche bzw. individuelle Folgen hat, sondern auch eine gesellschaftliche Dimension beinhaltet, mit der ihre Entscheidung in Konflikt geraten wird. Im Film ist aber solcher gesellschaftlicher Aspekt der Entscheidung und deren Folgen nicht einmal angedeutet bzw. durch solche unterstützt. Statt dessen wurde mehr ihre Unsicherheit vermittelt. Der einzig akzeptable Grund für ihre Entscheidung geht auf den oben erwähnten Monolog von Walter zurück. Dabei werden keine gesellschaftlichen Elemente, sondern eher eine philosophische, existenzialistische Situation mit bezogen. Aus diesen Gründen wirkt diese Sequenz überflüssig bzw. mit den anderen nicht zusammenhängend.

Das gleiche kann auch teilweise für die Sequenz gelten, in der sich Walter und Ulla im Café treffen und ein Gespräch führen. Sie geht auch auf die gleiche Szene in der Erzählung zurück. Diese Sequenz, die in der Erzählung m.E. den Höhepunkt der ganzen Geschichte darstellt, wird im Film inhaltlich nur mit wenigen Veränderungen übernommen. Während hier in der Erzählung die entscheidende Auseinandersetzung zwischen Walter und Ulla durchgeführt wird und dadurch zugleich die zentrale Thematik der Geschichte, die bis dahin nur verstreut zum Ausdruck gekommen ist, in kurz zusammengefaßter Form wiederholt und damit deren Bedeutung betont wird, wirkt das Gespräch im Film teilweise unerwartet, absurd und nicht mit den anderen zusammenhängend. Dieses Mißglück kann darauf zurückgeführt werden, daß diese Handlungssequenz in der Erzählung eine zentrale Rolle bei der Handlungskonstruktion spielt. Aufgrund ihres Stellenwertes in der Erzählung wurde sie m.E. in den Film ohne großes Bedenken in bezug auf die gesamte Komposition einfach übernommen, wobei Vesely bzw. Böll als Mitverfasser des Drehbuchs m.E. den Dialog dem Konzept entsprechend durchgehend neu hätte konstruieren sollen.

Als gleichwohl irritierend, aber aus einem anderen Aspekt, zu bezeichnen ist der Monolog von Hedwig am Ende des Films. Dieser Monolog im Film geht auf die Episode in der Erzählung zurück, wo Hedwig von einem fremden Mann angesprochen wird, während sie vor dem Kneipe auf Walter wartet. Ihre Funktion in der Erzählung kann darin gesehen werden, einerseits Hedwigs bis dahin unterbelichtete Charakterisierung zu kompensieren und andererseits die Verlockung eines passablen Lebens, von dem die beiden zu verabschieden entschlossen hatten, diesmal aus der Sicht von Hedwig darzustellen. Damit wird angedeutet, daß auch Hedwig nicht einfach dem Entschluß von Walter gefolgt hat, sondern ihre Entscheidung bewußt getroffen hat. Im Film wird m.E. dagegen der inhaltliche Schwerpunkt verlegt, und zwar auf das Problem der Zeit, daß man wenig Zeit hat. Diese inhaltliche Verlagerung ist zwar in bezug auf die allgemeine Thematik des Modernismus verständlich, in dem das ontologische Zeitproblem einen wichtigen Bereich darstellt. Aber aus dem textinternen Zusammenhang wirkt sie auch plötzlich, weil sie im Laufe des Films bis dahin nicht thematisiert worden ist.

Der Film wurde nach der Aufführung, nicht wegen solcher Schwäche und Widersprüche, sondern vor allem wegen seiner eigenartigen und komplizierten Erzählweise massiv vorgeworfen. Der Film leide, so die meisten Vorwürfe, sehr stark an der übertriebenen formalen Ambition des Regisseurs, der eine einfache Geschichte „in ein unüberblickbares Mosaik von Bild- und Wortfetzen, von zusammenhanglosen Bildsequenzen und wörtlich-bildlichen Wiederholungen“⁴² auflöst, so daß es dem Rezipienten nicht möglich wird, dem Film zu folgen. Diese Vorwürfe können m.E. in mehreren Hinsichten widerlegt bzw. diffe-

⁴² Wolf Rosenthal, Film ohne Inhalt..., in: Vorwärts 30.5.62, aus: Viktor Böll, a.a.O..

renziert werden. Zunächst beruht der Film auf einigen zwar nicht konventionellen aber bei sorgfältiger Beobachtung relativ klar erkennbaren Aufbauregeln, die sich im Laufe des Films zu bestimmten Parametern konstatieren und stellvertretend als Modalität und Diskontinuität der Bilder zusammengefaßt werden können. Es ist auch zwar richtig, daß der Rezipient trotz solcher Parameter dem Film nicht vollständig nachvollziehen kann und viele Unklarheiten und Ambivalenz immer weiter bestehen. Der Film aber legt weniger Wert darauf, von dem Rezipienten weitgehend vollständig verstanden zu werden. Er legt eher mehr Wert darauf, mit ihm ein Versteckspiel, ein Puzzlespiel zu spielen und dabei die formalen Ausdrucksmöglichkeiten des Films als ein künstlerisches Medium zu erproben. Der Schwerpunkt des Films liegt also nicht darin, Geschichten zu erzählen und dabei eine moralische Aussage zu vermitteln, sondern darin, den Rezipienten spielend darauf aufmerksam zu machen, wie eine Geschichte mit filmischen Mitteln erzählt und vermittelt werden kann, und zwar anders als bei einem normalen Film. Solche Merkmale können also als ein durchaus berechtigter Modus der Narration angenommen werden, in dem vor allem die Möglichkeit der formalen Aspekte eines Mediums ausgelotet wird, und zwar unabhängig von den inhaltlichen Aspekten. In diesem Sinne können sie wie oben beschrieben dem parametrischen Modus im Bordwellschen Sinne eingeordnet werden.

Im Zusammenhang mit Bölls Erzählung kann dem Film als deren Verfilmung auch auf einige kritische Punkte verwiesen werden. Einerseits ist es im Film teilweise nicht gelungen, die Umsetzung der Erzählung nach seinem Konzept vollständig durchzuziehen. Trotz oder gerade wegen dieser starken Eigenständigkeit bei dem Umgang mit der Vorlage sind noch viele Stellen im Film festzustellen, die sich mit dem Konzept des Films nicht zusammenfügen und deshalb einige Unstimmigkeiten aufweisen.

Dazu gehören auch einige kleine kompositorische Fehler, die bei der Umsetzung wahrscheinlich übersehen worden sind und aufgrund der narrativen Situation des Films, in der jede Erzählinstanz subjektiv ist und sich deshalb irren kann, als geringfügig bezeichnet werden können. Ein Beispiel betrifft die Frage, seit wann Walter in Berlin war. Am Anfang des Films wird in Form eines Protokolls gesagt, daß er vor 5 Jahren aus dem Osten übergekommen sei. Dagegen sagt Ulla später in ihrem Monolog, daß er seit 6 Jahren bei ihr war, während Walters Vater an einer anderen Stelle sagt, daß er schon seit 7 Jahren allein in der Stadt lebt. Ein anderes Beispiel, das auf Unachtsamkeit bei der Umsetzung zurückgeführt werden kann, kann an der Stelle gefunden werden, wo Walter und sein Vater beim Bäcker um Brot betteln. Diese Sequenz wird zunächst durch die Off-Stimme von Walters Vater und dann durch die von Walter begleitet. Dabei sagt Walter, daß er sich hinter dem Rücken des Vaters versteckt hatte. Anders als diese Beschreibung durch die Off-Stimme, die offensichtlich aus der Erzählung übernommen wurde, kann man hier nur den Vater sehen, der sich langsam den Platz verläßt.

Außer einiger solcher Problemstellen und Kritikpunkte bietet der Film als Umsetzung einer literarischen Vorlage durch das filmische Medium eine interessante Variation an, sowohl mit positiven als auch mit negativen Aspekten. Er bleibt einerseits nicht als bildliche Umsetzung der Geschichte aus der Vorlage, als deren Nacherzählung, sondern versucht darüber hinaus seine eigene Welt zu schaffen. Dies betrifft nicht nur die Geschichte als Schema, sondern auch die Art und Weise, wie die Geschichte umgesetzt präsentiert wird. Solche Überarbeitung hat allerdings einige negative Aspekte mit sich gebracht. Im Film wurde das Handlungsschema der Liebesgeschichte zwar aus der Vorlage übernommen, aber deren Entwicklung wurde unklar und widersprüchlich gestaltet. Dieses Defizit kann wohl auf die fast chronische Gefahr bei der Überarbeitung zurückgeführt werden, dabei trotz großer Aufmerksamkeit die Teile, Handlungssegmente bzw. Sätze aus der Vorlage sorglos zu übernehmen, teils wegen der sich bei der Arbeit

langsam wachsenden Vertrautheit mit der Vorlage und teils wegen Vernachlässigung, darüber nachzudenken, ob sie sich wirklich mit dem Konzept des Films zusammenfassen werden.

Als ein Film, der als das erste Prüfstein des jungen neuen deutschen Films erwartet wurde, konnte er kaum positive Aspekte herausbringen. Trotz mehrfacher Auszeichnungen des diesjährigen „Deutschen Filmpreises“ konnte der Film keinen Erfolg feiern. Vesely selbst, der bis dahin als Vorreiter der Oberhausenergruppe gepriesen wurde, gerät ins Abseits der Filmlandschaft und konnte lange Zeit keine weiteren Spielfilme realisieren. Der Hauptgrund für den Mißerfolg des Films liegt nach Ansicht von Fernand Jung nicht in dem Film selbst, sondern in der damaligen Situation, in der der Film entstand:

„Im Januar 1962 war der Film abgedreht, und noch während er fertiggestellt wurde, ruhten mit einem Schlag alle Hoffnungen der Oberhausener auf diesem einen Film, der zum Festival nach Cannes eingeladen war. Aber kein deutscher Film hätte zu diesem Zeitpunkt, kurz nach dem Oberhausener Eklat, die einerseits hochgesteckten Erwartungen erfüllen und gleichzeitig den Argwohn der Altproduzenten erstreuen können.“⁴³

Der Mißerfolg des Films war nach ihm also unvermeidlich bzw. vorprogrammiert, angesichts dieser hochgespannten Situation, die keiner Film damals hätte bewältigen können. Unabhängig davon, ob der wahre Grund für diesen Mißerfolg in der damaligen Situation liegt oder in dem Film selbst, ist feststellen, daß die formalen Merkmale, die in dem Film experimentiert und damals so umstritten aufgenommen worden waren, inzwischen teilweise als normative Regeln der filmischen Erzähltechnik aufgenommen sind.

Aus heutiger Sicht kann der Stellenwert beider Texte in ein etwas anderes Blickfeld gestellt werden. Bei Bölls Erzählung ist es schwer, aus heutiger Sicht in einem Zeitalter der hiesigen Überflußgesellschaft, in der die meisten Menschen längst nicht mehr wissen, was Hunger wirklich ist, und in der sogenannten totalen Ellenbogengesellschaft, in der jeder gegen jeden kämpft, um mehr Leistung zu bringen, Werturteile und Handlungen von Walter nachzuvollziehen. Dieses Defizit an Aktualität geht auch auf einen zeitlich bedingten und gleichzeitig unbeirrbar klaren Maßstab wie das Brot und das Schenken von Brot zurück. So wirkt dieses Kriterium in heutiger Situation von fast unbegrenztem Wertpluralismus zu vereinfacht, naiv und deshalb realitätsfremd, es sei denn, daß die symbolische Bedeutung des Brots in Bölls literarischer Welt mit in Betrachtung gezogen wird, die er in seinen vielen Schriften und Reden als „Brot-Ästhetik“ charakterisiert hat. Ein noch wesentlicher Grund für solche Unzeitgemäßheit liegt m.E. darin, daß dieses Kriterium und damit Bölls Erzählung wie seine anderen auch sehr eng mit dem jeweiligen Zeitalter zusammenhängen, was wiederum auf seinen ständigen Auseinandersetzungen mit dem damaligen Zeitalter zurückgeführt werden kann, was Böll auch als seine Aufgabe als Schriftsteller betrachtet hat. Böll hat gerade das in seiner literarischen Praxis eingesehen, aber ohne Zweifel an seiner Methode, und im schlimmsten Fall in Kauf genommen, daß seine Werke in einem anderen Zeitalter darunter leiden würden.⁴⁴ Auch die aus bestimmter Hinsicht patriarchalische Grundeinstellung von Walter, die vor allem in bezug auf Hedwig zum Ausdruck kommt und auf Bölls katholischen Ursprung sowie auf die damaligen gesellschaftlichen Verhältnisse in bezug auf die Geschlechtsvorstellung zurückgehen kann, kann aus

⁴³ Fernand Jung, a.a.O., S.336.

⁴⁴ Vgl. Kunst ist Anarchie Gespräch mit Günter Nenning (ORF) am 3.12.1975, in: Interviews 1, S.455f.: „[...] Zunächst einmal interessiert mich überhaupt nicht, nicht im geringsten, was überlebt von dem, was ich geschrieben habe. Ich lebe in dieser Zeit, ich schreibe für diese Zeit, für meine Zeitgenossen...[:...]: Mein Gott, wie lange hat das Gültigkeit, wie lange wird das leben - ist mir gleichgültig, vollkommen gleichgültig.“

heutiger Sicht in Frage gestellt werden, auch wenn Bölls allgemeine Schätzung über die Frauen, die bekanntlich höher als über die Männer liegt, dabei in Betracht gezogen wird. Auch sein sehr zurückhaltendes und damals schon teilweise als unmodern vorgeworfenes Experiment auf der formalen Ebene scheint aus heutiger Sicht von den noch radikaleren und komplexeren Praktiken der modernen Kunst im postmodernen Zeitalter überholt zu sein. Trotz all dieser Schwächen kann und soll m.E. seinem ständigen Engagement für die Gesellschaft, seiner moralischen Aufrichtigkeit und seiner kritischen Haltung gegen die Strömungen der damaligen Gesellschaft gewisse Bedeutung eingeräumt werden, gerade im Zeitalter der sich immer weiter verbreitenden „neuen Innerlichkeit“, wo jegliche politische bzw. moralische Interesse und Aufrichtigkeit eines Autors einerseits resigniert und andererseits zynisch als altmodische Gesinnung abgetan werden.

Veselys Film scheint aus heutiger Sicht trotz damaligen Mißerfolges aus verschiedenen Hinsichten gewisse Aktualität zu haben. Die Erzählweise und die Techniken im Film, die aus damaliger Sicht fast zur totalen Zerstörung der narrativen Regeln und damit zur Regellosigkeit bei den narrativen Texten zu führen schienen, entsprechen dem heutigen Zeitgeist der Postmoderne, der vor allem durch Unbestimmtheit, Fragmentarisierung, Auflösung des Kanons charakterisiert werden kann. Dasselbe kann auch für die Thematik des ewigen Suchenden gelten, die m.E. im Film stärker als die Liebesgeschichte junger Leute zum Ausdruck gekommen ist. Seine „überladene“ formale Buntheit, die jegliche zeitbezogene Thematisierung verblassen lässt, könnte in diesem Sinne mit der Leichtigkeit bei der Umgang mit der Umwelt verglichen werden, die die Denken und Handlung postmoderner Menschen wesentlich prägt. Dieser Film bietet auch eine Gelegenheit an, über die Möglichkeit und Grenze des „Autorenfilms“ in einer Gesellschaft nachzudenken, die immer zunehmend von Kapital einerseits und von Geschmack der Mehrheit andererseits verdrängt wird.

4.2. Billard um halbzehn/Nicht versöhnt

4.2.1. Vorgeschichte

Bölls Roman, der 1959 veröffentlicht wurde, war damals in einigen Hinsichten eine Überraschung für die Leser sowie die Kritiker, die bis dahin mit Bölls erzählerischer Schlichtheit vertraut waren. Zunächst war die darin erzählte Geschichte, die von einer Familiengeschichte von drei Generationen über 50 Jahren handelt, sehr umfangreich, vor allem im Vergleich zu den seiner bisherigen Romanen und Erzählungen, in denen überwiegend die Nachkriegszeit erzählt wurde, die mit dem vor kurzem zu Ende gegangenen Krieg im direkten Zusammenhang stand. So wurde dieser Roman als ein Versuch betrachtet, das Gesamtbild der deutschen Geschichte vom Ende des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts in einer Familiengeschichte darzustellen, in der die deutsche Geschichte von dem Wilhelminischen Reich über die beiden Kriege bis zu den Jahren des Wirtschaftswunders durch den Aufstieg und Verfall einer Familie gezeichnet wird. In dieser Hinsicht sei dieser Roman vergleichbar mit den „Buddenbrooks“ von Thomas Mann.¹ Als nächstes zeichnet sich der Roman durch eine eigenwillige, komplizierte Erzählkonstruktion mit modernen Techniken aus, die von Bölls bisherigen Praktiken formaler Gestaltung stark abweicht und als solche „in die Nähe der artistischen Konfigurationen des 'nouveau roman' in Frankreich“ gebracht wurde.² In diesen Hinsichten wird dieser Roman von vielen als Bölls ambitioniertester Versuch betrachtet.

Als die diesem Roman zugrunde liegenden Motive gab Böll in einigen Interviews und Schriften zunächst die Hinrichtung von 4 jugendlichen Kommunisten 1934 in Köln an, die er aufmerksam verfolgt hatte. Ein weiteres Motiv nannte er die Besichtigung des Altars der Gebrüder van Eyck in Gent, in dessen Mitte das Gotteslamm steht.³ Diese Motive finden im Roman einerseits als die Episoden von Ferdis Attentat und Hinrichtung als dessen Folge und andererseits als Dichotomie von Lamm und Büffel ihre Gestaltung, was allerdings einen kleinen Teil von dem umfangreichen Roman ausmacht. Die öffentliche Reaktion auf diesen Roman war damals unterschiedlich und die literarische Einschätzung über ihn ist bis heute umstritten: Einerseits wird er als Bölls künstlerischer „Durchbruch zur 'modernen' Literatur“⁴ hochgeschätzt und andererseits als widersprüchliches Experiment kritisiert.⁵

Jean-Marie Straub gilt zusammen mit seiner Weggefährtin Danièle Huillet⁶ als einer der Wegbereiter des sog. „Neuen deutschen Films“. Er war der erste international behandelte deutsche Filmemacher des „Neuen Deutschen Films“, der damals am meisten interviewt und rezensiert wurde.⁷ Trotzdem war und ist

¹ Vgl. Manfred Durzak, *Der deutsche Roman der Gegenwart*. Stuttgart 1971, S.102; Jochen Vogt, *Heinrich Böll*. München 1987, S.68.

² Vgl. Jochen Vogt, ebd., S.71.

³ Über die Einzelheiten vgl. Werkstattgespräch mit Horst Biener, in: *Interviews 1*, S.13-25, S.16.

⁴ Vgl. J. H. Reid, a.a.O., S.172.

⁵ Vgl. Manfred Durzak, a.a.O., S.109.

⁶ Hier sei darauf hinzuweisen, daß die meisten Filme auf die enge Zusammenarbeit der beiden zurückzuführen sind, so daß sie stets als gemeinsame Arbeit zu betrachten sind. In dieser Arbeit wird nur aus rein darstellungstechnischen Gründen von Straub als der Urheber des Films gesprochen.

⁷ James Franklin, *New German Cinema: From Oberhausen to Hamburg*. Boston 1983, S.77: „Of all the West German filmmakers before Fassbinder, they were the most interviewed and reviewed in Europe's leading theoretical/critical film journals [...]“

er als „Außenseiter unter den Außenseitern des deutschen Nachkriegskinos“ betrachtet.⁸ Dieses Außenseitertum geht auf mehrere Aspekte zurück. Zunächst stellt seine Laufbahn als Filmemacher eine Sonderstellung dar, die die Einordnung in eine nationale Kategorie erschwert. Als ein gebürtiger Franzose (geboren am 8.1.1933 in Metz) hatte er zunächst in Frankreich filmische Praxis gelernt und bei einigen Projekten mitgewirkt, und zwar von Renoir, Rivette und von Bresson.⁹ 1958 verließ er Frankreich und flüchtete nach Deutschland, einerseits um seine Einberufung in die Armee und den Einsatz in den Algerienkrieg zu entfliehen und andererseits um sein Filmprojekt über Bach zu verwirklichen. Für die nächsten 10 Jahre lebte er dann in Deutschland und verwirklichte einige Projekte, die ständig mit Skandalen und finanziellen Schwierigkeiten begleitet wurden. 1969 zieht er dann nach Italien um und verwirklichte dort weitere Projekte. Aus diesem Grund ist es schwierig, ihn zu einer nationalen Kategorie einzuordnen, was ihn in der jeweiligen nationalen Filmlandschaft als Außenseiter betrachten läßt. Diesbezüglich von noch größerer Bedeutung damals wie heute ist aber seine Radikalität und Kompromißlosigkeit nicht nur bei der filmischen Arbeit, sondern auch bei den politischen Ansichten. Diese Radikalität und Kompromißlosigkeit, auf die innerhalb dieser Arbeit aus mehreren Standpunkten eingegangen wird, können auch bei der Vorgeschichte der Verfilmung dieses Romans besonders gut beobachtet werden, die damals eine einmalige Skandalgeschichte wurde.

Diese Verfilmung ist Straubs zweiter Film nach dem ersten Kurzfilm „Machorka-Muff“, der auch auf Bölls literarischer Vorlage basierte, und zwar auf seiner 1953 veröffentlichten Satire „Hauptstädtisches Journal“, in der die Wiederbewaffnung der BRD kritisiert wurde. Böll war ihm schon wegen seines Projekts bekannt, einen Film über Bach zu drehen. Er hatte Böll über die Umschreibung der Barock-Sprache in die moderne beraten lassen,¹⁰ was ihn schließlich zur Lektüre seiner Bücher veranlaßt hatte. Daraus entstand sein Plan, Bölls Roman „Billard um halbzehn“ zu verfilmen. Als die Finanzierung dieses Projekts nicht vorangetrieben werden konnte, begann er nun mit dem Projekt, Bölls Satire zu verfilmen, das Recht für deren Verfilmung Böll schon 1958 ihm geschenkt hatte, und zwar ohne vorherige Absprache mit seinem Verleger Witsch. Er war gegen das Projekt von Straub, einerseits wegen der politischen Brisanz des Stoffes von damals, und andererseits wegen der Radikalität von Straub, mit der Vorlage umzugehen. Trotzdem wurde das Projekt verwirklicht und bei dem Kurzfilmfestival in Oberhausen 1963 uraufgeführt. Die öffentliche Diskussion über diesen Film, die durch die ursprüngliche Absage der Festivalkommission und anschließende Sondervorführung dieses Films veranlaßt wurde, hat aber Straubs ursprüngliches Projekt, „Billard um halb zehn“ zu verfilmen, negativ beeinflusst. Nach jahrelangem Tauziehen um das Recht für die Verfilmung dieses Romans zwischen Straub und Witsch, zwischen ihnen Böll teilweise unfreiwillig in die Rolle des Vermittlers geriet, reihte Straub ohne die Erlaubnis des Verlegers das Drehbuch an die FBW, die dann die Prämie von dem Drehbuch ablehnte. Trotz des noch größer gewordenen

⁸ Norbert Grob, Film der Sechziger Jahre. Abschied von den Eltern, in: Wolfgang Jacobsen, Geschichte des deutschen Films. Stuttgart 1993, S.211-248, S.226.

⁹ Über die filmische Entwicklung Straubs und vor allem über den Einfluß von Bresson vgl. Richard Roud, Jean-Marie Straub. London 1971, S.15-28. 1. Background. Allerdings stritt Straub in einem späteren Interview den besonderen Einfluß von Bresson ab, mit der Bemerkung, daß er mehr von den anderen Regisseuren wie Fritz Lang, Murnau beeinflusst worden sei. Vgl. dazu Karsten Witte, Interview, in: Ulrich Gregor u.a., Herzog/Kluge/Straub. München 1976, S.205-218, S.205f.

¹⁰ Vgl. Reinhold Rauh, Gespräch mit Danièle Hullet und Jean-Marie Straub, in: ders, Machorka-Muff. Münster 1988, S.79-93., S.87.

Zorns von Witsch wurde durch Bölls Intervention und durch Straubs Selbstfinanzierung schließlich erlaubt, eine Probeszene zu drehen, mit der Abmachung, nicht dies publik zu machen. Es kam aber wieder zu einem Eklat, als diese Abmachung gebrochen wurde, wahrscheinlich durch finanziellen Kalkül oder einfach durch Naivität von Straub. So wurde der Film am Ende ohne Vertrag fertiggestellt und am 4.7.1965 in einer Sondervorführung der Berlinale gezeigt, nachdem er von der Kommission zunächst abgelehnt wurde. Währenddessen verlangte Dr. Witsch die Vernichtung des Filmmaterials und drohte mit einer Klage. Daraufhin unternahm Straub Flucht nach Schweiz mit dem Filmmaterial. Nach dem darauffolgenden öffentlichen Gerangel, das schließlich zu einer Situation führte, wo über einen Film geredet wurde, ohne man ihn gesehen hatte, konnten die beiden Seiten am 1.12.1965 zum Vertrag gelangen, der anfangs nur eine befristete Vorführung des Films erlaubte, was danach mehrfach verlängert wurde.¹¹

Dieser Film wurde genau wie sein voriger Film von dem Publikum und den Kritikern in Deutschland meistens negativ, sogar „feindselig“ aufgenommen. So wurde der Film von einem Kritiker sogar als „der schlechteste Film seit 1895“ bezeichnet.¹² Dagegen wurde er im Ausland, und zwar in Frankreich und England mit Begeisterung und Jubel aufgenommen und als „der größte deutsche Film seit Murnau und Lang“ gefeiert.¹³

4.2.2. Fabel und Sujetkonstruktion

Als Ausgangspunkt für die Analyse läßt sich die Fabel des Romans als eine chronologische Folge von Ereignissen folgendermaßen zusammenfassen:

Ein junger Architekt Heinrich Fähmel kam 1907 in die Stadt, um sich an die Ausschreibung für den Bau der Abtei St. Anton teilzunehmen. Mit dem Gewinn der Ausschreibung und durch die Heirat mit einer Tochter aus einer in der Stadt renommierten Familie erreichte er auf einmal beruflichen Ruhm und Ansehen. Trotzdem ging sein ursprünglicher Plan, eine Großfamilie zu gründen, nicht in Erfüllung. Er verlor 3 von seinen 4 Kindern und mußte seine Frau in eine Heilanstalt schicken, die wegen mehrfachen Todes ihrer Kinder und Brüder angeblich verrückt geworden ist. Sein einzig überlebendes Kind Robert mußte zunächst nach Holland flüchten, nachdem er an einem mißlungenen Attentat auf seinen Lehrer beteiligt war, der als Anführer einer Gruppe, die sich als „Sakraments des Büffels“ nannte, die Leute verfolgte, die zu dem „Sakrament der Lämmer“ gehörten. Anders als sein Freund und späterer Schwager Schrella konnte er nach 4 Jahren Exil durch Amnestie heimkehren, die seine Mutter mit Hilfe früher Beziehung erwirkt hatte. Nach der Rückkehr studierte er Statik, heiratete Schrellas Schwester Edith, die später während des Kriegs bei einem Bombardement getötet wurde und zwei Kinder hinterließ. Nach dem Studium ging er in die Armee als Sprengspezialist und sprengte alles, unter dem Vorwand, Schußfeld für die Armee zu liefern. Zu den von ihm Gesprengten gehörte auch die Abtei St. Anton, die von seinem Vater gebaut wurde. Nach dem Kriegsende eröffnete er ein Büro für statische Berechnungen, in dem er

¹¹ Über die Einzelheiten dieses Vorgangs vgl. Rainer Rother, Das mühsame Geschäft des Filmemachens. Zur Entstehungsgeschichte von MACHORKA-MUFF und NICHT VERSÖHNT ODER ES HILFT NUR GEWALT, WO GEWALT HERRSCHT, in: Reinhold Rauh, ebd., S.65-78.

¹² Vgl. James Franklin, a.a.O., S.78.

¹³ Vgl. Michel Delahaye, Straub ist der Größte oder: Sprachschwierigkeiten?, in Cahiers du Cinéma 171, Okt. 65, übers. in: Film 3/66, S.12-14.

täglich nur 1 Stunde arbeitet. Nach dieser kurzen Arbeit spielt er täglich zwischen halb zehn und elf im Hotel Billard, bei dem er nicht gestört werden möchte.

Am 6. September 1958, am 80. Geburtstag seines Vaters wurde er von seinem früheren Mitschüler, Nettlinger gesucht, der damals ihn und Schrella gefoltert hatte und inzwischen ein hohes öffentliches Amt führte. Er wollte ihm mitteilen, daß sein exilierter Freund Schrella zurückgekehrt ist und dabei an der Grenze wegen verjährten Haftbefehls verhaftet worden ist. Nachdem er Robert nicht getroffen hatte, veranlaßte er Schrellas Entlassung. Roberts Sohn Joseph, der als Architekt bei dem Wiederaufbau der Abtei St. Anton mitarbeitete, entdeckte zufällig, daß die Abtei von seinem Vater gesprengt worden war, und kündigte seine Arbeit. Roberts Mutter, Johanna, die vor 17 Jahren für verrückt erklärt und in die Heilanstalt geschickt worden war, verließ an diesem Tag die Anstalt um den Geburtstag ihres Mannes mit zu feiern. Dabei nahm sie eine Pistole und erschoss einen Minister, der bei einem Umzug von einem Kampfbund den Marschierenden Sympathie zeigen wollte, um sich um ihre Wählerstimme zu bewerben. Nach diesem Vorfall ging Heinrich Fähmel mit den Familienmitgliedern in sein Atelier und feierte dort seinen Geburtstag nach.

Was den äußeren Handlungsverlauf der Geschichte betrifft, läßt sich die Geschichte des Romans zunächst als eine Familiengeschichte bezeichnen, in der Aufschwung und Verfall einer Familie¹⁴ über mehrere Generationen dargestellt werden, was im allgemeinen mit der Bezeichnung wie „Familienchronik“ charakterisiert werden kann. Ein besonderes gemeinsames Spezifikum solcher Geschichte gegenüber den anderen kann zunächst darin gesehen werden, daß sie notwendigerweise einen relativ langen Zeitraum umschließt, der gegebenenfalls über mehrere Jahrzehnte hinausläuft. So schließt die Geschichte in diesem Roman einen Zeitraum von ca. 50 Jahren von 1907 bis 1958 um. Als ein weiteres Spezifikum kann festgestellt werden, daß in solcher Geschichte fast zwangsläufig der Aspekt der Generation häufig in Form eines Konflikts zwischen der älteren und jüngeren Generation gestaltet wird. In dieser Hinsicht kann dieser Aspekt im Roman dadurch charakterisiert werden, daß die drei Generationen in der Architektenfamilie in bezug auf die St. Anton Abtei in einer schicksalhaften Beziehung stehen: der Vater als Erbauer, der Sohn als Zerstörer und der Enkelsohn als Restaurateur. Außerdem spiegelt sich in solcher Familiengeschichte über mehrere Generationen normalerweise die historische Zeitgeschichte wider. Dementsprechend wird diese Familiengeschichte in dem Roman mit der „deutschen“ Zeitgeschichte begleitet, die von dem Wilhelminischen Reich über die beiden Kriege bis zum Wiederaufbau der BRD in den 50er Jahren reicht.

Ein besonderes Merkmal dieser Familiengeschichte mit großem zeitlichem Umfang über mehrere Generationen liegt im Roman vor allem darin, daß ihre Handlung nicht mehr oder weniger in chronologischer Reihenfolge mit einem entsprechenden Umfang dargestellt wird, sondern sich in einer komplexen Zeitkonstruktion innerhalb eines sehr kurzen Zeitraums abspielt: Die Geschichte beginnt am Vormittag des 6. September 1958 und endet am Abend des gleichen Tages, so daß der gesamte Zeitraum weniger als zwölf Stunden eines einzigen Tages umschließt. Im Laufe dieses einen Tages wird die Geschichte von Familie Fähmel aus den Perspektiven mehrerer Personen berichtet, während sie indessen meistens belanglosen Angelegenheiten nachgehen, wie Messingschild zu putzen, Billard ohne Regel zu spielen, Leute um sich zu beobachten usw.. Zu den berichtenden Personen gehören meistens die Mitglieder der Familie Fähmel, die in dem Mittelpunkt der ganzen Geschichte stehen und sich im Laufe dieses Tages an

¹⁴ Vgl. Jochen Vogt, a.a.O., S.68.

ihre Vergangenheit erinnern. Dies führt schließlich aus einem gesamten Zusammenhang zu einer komplizierten Konstruktion der Handlung, die als ständiges Hin-und-Her zwischen verschiedenen Zeitpunkten bezeichnet werden kann.

Aufgrund dieser Beobachtung kann man nun die Geschichte grob in zwei Handlungsebenen unterscheiden. Eine Handlungsebene bezieht sich dabei auf den Tagesverlauf dieses einen Tages, in dem einige, vor allem unvorhergesehene Ereignisse für die Familienmitglieder passieren, die durch solche Anlässe in Erinnerung an ihre Vergangenheit geraten. Da auf dieser Handlungsebene mehrere unterschiedliche Ereignisse erfolgen, die nicht mit einem einheitlichen Geschichtenschema charakterisiert werden können, wird hier aus rein darstellungstechnischem Grund vorgeschlagen, sie als Handlungsebene des Geburtstags zu bezeichnen. Als die andere Handlungsebene können dann all die restlichen Geschichten bis zu diesem Tag betrachtet werden, die meistens in Form von fragmentarischer Erinnerung die Vergangenheit der Familie ans Licht bringen.

Von den beiden Handlungsebenen kann dabei die des Geburtstags vorläufig als handlungstragende Ebene angenommen werden. Dies geht zunächst darauf zurück, daß die andere Handlungsebene, die ausschließlich aus den episodenhaften und assoziativen Erinnerungen besteht, sämtlich auf die Vergangenheit orientiert ist und als solche keine kontinuierliche Entwicklung eines Vorgangs herbeiführen kann, was eine Grundvoraussetzung für den Aufbau einer Handlung im allgemeinen Sinne darstellt. Diese Voraussetzung wird im Roman durch die Handlungsebene des Geburtstags erfüllt, die zwar weder chronologisch, noch kontinuierlich abläuft, aber einen kohärenten Vorgang zeigt, indem der bisherige Zustand um die Familie Fähmel in diversen Hinsichten eine entscheidende Wendung erfährt. Dies wird im Roman auch kompositorisch unterstrichen, indem der Roman mit einem Anruf beginnt, bei dem sich Robert bei seiner Sekretärin Leonore darüber beschwert, daß sie seine Anweisung nicht gehalten hatte. Dieser Anruf stellt für sie ein unerwartetes, fast sensationelles Ereignis dar, die bis zu diesem Tag von dem immer gleichen Tagesablauf und dem makellosen Verhalten von Robert überdrüssig gewesen war. Darüber hinaus wird diese Veränderung des bisherigen Zustandes im ganzen Roman durch verschiedene Ereignisse wiederholt dargestellt. So veranlassen zunächst Schrellas Rückkehr und seine absurde Verhaftung Nettlinger dazu, Robert persönlich aufzusuchen, was sein regelmäßiges Billardspiel unterbrach. Auch der 80. Geburtstag von Heinrich gibt Johanna den Anlaß, die Zeitlosigkeit der ewigen Trauer zu verlassen und sich an den daran Schuldigen zu rächen. Dies veranlaßt wiederum Heinrich seinerseits das regelmäßige Frühstück im Café Kroner zu kündigen.

Vorausgesetzt, daß man den Film in dieser Form nachvollziehen kann, worauf an späterer Stelle näher eingegangen wird, kann bei dem Film von Straub annähernd die gleiche Fabel herausgestellt werden. Zwar weist die Fabel im Film einige Unterschiede bzw. Verkürzungen gegenüber der im Roman auf. Aber sie beziehen sich auf der Ebene der Fabel meistens nur auf solche Einzelheiten, die ihre Grundzüge nicht wesentlich beeinträchtigen können. Auf solche Einzelheiten aus diesem Aspekt, die m.E. mit dem taktischen oder strategischen Ziel dieses narrativen Textes in Zusammenhang gebracht werden können, was wiederum auf die unterschiedlichen ästhetischen sowie gesellschaftspolitischen Vorstellungen des Filmmachers zurückzuführen ist, wird an späterer Stelle näher eingegangen. Unter dieser Voraussetzung kann in diesem Film auf der Ebene der Fabel auch angenommen werden, daß ihm das gleiche Geschichtenschema einer Familiengeschichte zugrunde liegt.

Diese Familiengeschichte über mehrere Generationen der Familie Fähmel kann im Film auch wie im

Roman in zwei unterschiedliche Handlungsebenen untergliedert werden. Dabei wird zunächst der Tagesablauf des Geburtstags von Heinrich Fähmel dargestellt, in dem dann die Figuren wechselnd von der Vergangenheit erzählen oder darüber berichten. So kann auch im Film die Ebene des Geburtstags einerseits aus dem gleichen Grund wie im Roman als handlungstragend bezeichnet werden. Andererseits steht diese Ebene im Film im Vergleich zu der im Roman deutlich mehr im Vordergrund, weil die andere Ebene der Vergangenheit weitläufig verkürzt oder weggelassen ist.¹⁵ Da die Ebene des Geburtstags nicht nur im Roman, sondern auch im Film als handlungstragende Ebene die Handlungs- und Zeitkonstruktion maßgeblich bestimmt, kann sie nun als Kriterium für die Gliederung beider Texte angenommen werden, die in erster Linie als Vorarbeit für die Beschreibung der Merkmale bei der Sujetkonstruktion zu verstehen ist.

Äußerlich besteht der Roman aus 13 Kapiteln, die wiederum jeweils nach dem festzustellenden Wechsel der erzählenden Perspektiven, Handlungsorte oder Zeitpunkte weiter in kleinere Teile untergliedert werden können.

Als der erste Teil können m.E. das erste und zweite Kapitel betrachtet werden, weil in den beiden Teilen entsprechend der allgemeinen Rolle der Exposition die grundlegenden Informationen über die zu erzählende Geschichte gegeben werden. Zunächst werden der Ort und Zeitpunkt der Handlung festgelegt, die als Ausgangspunkt der Geschichte dienen (Modestgasse, am 6. Sept. 1958, der 80. Geburtstag von Heinrich Fähmel und Hotel „Prinz Heinrich“), und die zentralen Personen sind kurz eingeführt, die im folgenden näher erörtert werden bzw. persönlich in der Geschichte vorkommen (Robert Fähmel, seine Familienmitglieder, Schrella und Nettlinger). Damit werden die grundlegenden Informationen für die Ausgangssituation der Handlungen gegeben. Zugleich wird der ungefähre Umfang der zu erzählenden Geschichte angedeutet, und zwar an der Stelle, wo beschrieben wird, wie sich Heinrich in seine Erinnerung gerät.¹⁶ Darüber hinaus werden in diesem Teil einige leitende Fragen gestellt, die sich auf die folgenden Handlungen beziehen, und mit denen sich der Rezipient im Laufe der Geschichte weiter beschäftigen wird: Was macht Robert im Hotel; was für ein Mensch ist er; wer ist der fremde Mann, der dringend nach Robert sucht, und warum; wer ist Herr Schrella usw.. Einige von ihnen werden dann im Laufe der Geschichte bald aufgeklärt (z.B. Robert spielt im Hotel Billard), während die anderen erst an späterer Stelle beantwortet werden können (z.B. Robert wurde von Nettlinger wegen Schrella dringend gesucht).

Auch kompositorisch heben sich die beiden Kapitel von den folgenden ab, und zwar dadurch, daß die Geschichte hier nicht aus den Perspektiven der Mitglieder der Familie Fähmel, sondern aus den der sie umgebenden Personen beschrieben wird. So wird die Geschichte im ersten Kapitel aus der Perspektive von Roberts Sekretärin und im zweiten Kapitel aus den Perspektiven der Angestellten im Hotel erzählt. Darüber hinaus sind hier auch einige formale Grundprinzipien des Romans eingeführt, die sehr komplex und eigenwillig sind und die Gestaltung des gesamten Romans bestimmen. Diese formalen Grundprinzipien können, ohne an dieser Stelle auf ihre Einzelheiten einzugehen, als flüssiger Übergang zwischen den Handlungsebenen, ambivalente Erzählperspektive und „Monolog-Montage“¹⁷ zusammengefaßt

¹⁵ Für die Einzelheiten dieses Aspekts siehe unten den Abschnitt über die Gliederung des Films ab Seite 129.

¹⁶ Vgl. RuE 3, S.300f.

¹⁷ Vgl. Jochen Vogt, a.a.O., S.70

werden.

Die darauf folgenden drei Kapitel können m.E. kompositorisch als eine Einheit zusammengefaßt werden, und zwar aus dem Aspekt, daß hier die zentralen Figuren in dieser Familiengeschichte, Robert, sein Vater Heinrich Fähmel und seine Mutter Johanna nacheinander zu Worte kommen und aus ihrer eigenen Perspektive die Geschichte bis zu diesem Tag einführen. Im 5. Kapitel, in dem Robert und Heinrich nacheinander Johanna in Heilanstalt besuchen, treffen sich hier zwar die Familienmitglieder zum erstenmal im Roman miteinander. Aber die meisten Teile in diesem Kapitel besteht ausschließlich aus Johannas Erinnerungen und auch die wenigen Dialoge sind so dargestellt, daß sie wie Monologe aussehen.

Bis zu diesem Kapitel wird eigentlich fast alles über die Vergangenheit der Familie berichtet, so daß man einen Überblick über die vergangene Familiengeschichte mit ihrem schweren Schicksal gewinnen kann, wobei u.a. festgestellt wird, daß Robert die Abtei zerstört hatte, die von seinem Vater gebaut wurde. Damit wird die schicksalhafte Situation in der Familie Fähmel aufgestellt, in der der Sohn das Lebenswerk des Vaters zerstörte. In diesem Teil werden auch einige Fragen aus den vorigen Stellen beantwortet. Zunächst wird das Verhältnis zwischen Robert, Schrella und Nettlinger geklärt. Damit wird gleichzeitig die Disposition von Sakrament der Lämmer und Büffel eingeführt, die in der gesamten Geschichte eine zentrale Rolle spielt. Gleichzeitig werden einige neue Fragen gestellt, unter denen die Frage, warum Robert die Abtei gesprengt hat, die sein Vater gebaut hatte, und zwar 3 Tage vor dem Kriegsende, im gesamten Zusammenhang eine leitende Rolle spielt.

Im 6. Kapitel, das als der dritte Teil betrachtet werden kann, treffen sich nun Heinrich und Robert am Bahnhof. In diesem Kapitel erinnert sich zunächst Robert an ein Verhör nach dem Krieg. In dieser Erinnerung wird deutlich, warum er die Abtei gesprengt hatte: Er wollte für die Lämmer ein Denkmal setzen, die verfolgt und ermordet wurden, was er nicht verhindern konnte. Nach dieser Erinnerung kam das Gespräch zwischen den beiden zustande. Die Besonderheit dieses Gesprächs liegt m.E. darin, daß es das erste Gespräch zwischen den Familienmitgliedern ist, das im Roman als solches dargestellt ist. In diesem Gespräch wird auch deutlich, daß die beiden gemeinsame Einsicht haben bzw. dazu gekommen sind. Somit ist hier einerseits eine der zentralen Fragen des Romans aufgeklärt, warum Robert die Abtei gesprengt hatte. Der Rezipient kann andererseits anhand der hier gegebenen Informationen auch abschätzen, wie sich Heinrich verhalten würde, wenn er die Wahrheit erfahren würde. Damit wird die mit dieser Frage zusammenhängende Spannung abgebaut und die einzige Frage in diesem Sachverhalt richtet sich nun darauf, ob und wie er die Wahrheit erfahren wird.

Die folgenden Kapitel beziehen sich nun einerseits meistens auf die, die schon berichtet worden sind, und bringen andererseits dementsprechend die Handlungsebene des Geburtstags langsam in den Vordergrund. Dabei können zunächst die Kapitel 7, 8 und 9 als der vierte Teil zusammengefaßt werden, die sich von den bisherigen dadurch unterscheiden, daß die Figuren nun im Mittelpunkt stehen, die zwar im Laufe der Geschichte in den vielen Erinnerungen erwähnt wurden, aber nicht persönlich vorgekommen sind.

Im 7. Kapitel, das nach der typographischen Gliederung genau in der Mitte des Romans steht, wird Roberts alter Freund Schrella vom Gefängnis entlassen, nachdem er am vorigen Tag an der Grenze verhaftet worden war, als er nach dem zwanzigjährigen Exil zurückkehrte. Dabei hat ausgerechnet Nettlinger ihm geholfen, der damals ihn verfolgt hatte. An dieser Stelle wird endlich der Grund geklärt, warum Nettlinger am Morgen dringend nach Robert gesucht hatte. Im 8. Kapitel kommen dann Roberts Sohn

Joseph, der als Architekt bei dem Wiederaufbau der zerstörten Abtei St. Anton mitarbeitet, und seine Freundin Marianne in die Szene. Hier wird herausgestellt, daß er am letzten Tag zufällig entdeckt hat, daß sein Vater die Abtei gesprengt hatte. Daraufhin geriet er in Zweifel und kündigte seine Arbeit. Durch seine Entdeckung ist Joseph auch an dem Schicksal der Familie eingeschlossen. Daraus stellt sich eine merkwürdige bzw. fast absurde Situation heraus, in der sich das Schicksal von den drei Generationen einer Familie verwickelt ist. Im 9. Kapitel besucht Schrella alte Plätze aus seiner Jugendzeit und geriet in Erinnerung. Dabei stellt er die völlige Veränderung der alten Umgebung fest.

In den beiden 10. und 11. Kapiteln, die zusammen als der fünfte Teil angenommen werden können, wird dann die gesamte Geschichte zu einem Thema kristallisiert, das mit den Stichwörtern „Nicht versöhnt“ und „Rache“ charakterisiert werden kann. Im Kapitel 10 besuchen Robert und Heinrich zusammen mit ihren Kindern die St. Anton Abtei, wobei Heinrich an dem Verhalten von Robert schließlich die Wahrheit erkennt. Robert und Heinrich Fähmel nehmen die Einladung des Abts zur Einweihung der neu gebauten Abtei zwar an, aber sie wollen sich offenbar daran nicht teilnehmen, weil sie mit den Situationen und Zuständen noch nicht versöhnt sind, die die Gegenwart beherrschen. Im 11. Kapitel entschließt sich Johanna, von ihrem jetzigen zeitlosen Zustand der Verrücktheit, in die sie geflüchtet hatte, aufzubrechen und wieder in die Gegenwart zurückzukehren. Als Umsetzung ihrer Rückkehr will sie für die unschuldig Gestorbenen Rache üben und nimmt dafür eine Pistole. Sie verläßt die Anstalt und geht zusammen mit ihrer Familie in die Stadt, die angekommen ist, um sie abzuholen.

In den letzten beiden Kapiteln wird diese thematische Kristallisation von (Nicht-)Versöhnung und Rache in die Tat umgesetzt. Im 12. Kapitel wird zunächst wie im 2. Kapitel aus der Perspektive des Angestellten im Hotel die Betriebsamkeit im Hotel dargestellt, in dem politische Versammlungen stattfinden und Touristen tummeln. Dann kommt die Familie Fähmel ins Hotel an und Heinrich und Johanna gehen zu dem inzwischen reservierten Zimmer. Johanna geht zum Balkon und erschießt den Minister, der zufällig an dem Moment aus dem Balkon eines benachbarten Zimmers dem Marschierenden Sympathie zeigen wollte, um die Wählerstimme zu sichern. Im 13. Kapitel werden zunächst drei Episoden aus verschiedenen Perspektiven und Orten dargestellt. In der ersten besuchen Joseph, Marianne und Ruth die römischen Kindergräber und gehen dann ins Café Kroner, um dort zu erfahren, daß die Feier abgesagt worden ist. In der nächsten geht Leonore zum Hotel Heinrich, um Robert einen dringenden Nachrichten über eine falsche Berechnung zu übermitteln. In der dritten spielen Robert und Schrella im Hotel zusammen Billard und unterhalten sich. All diesen Episoden ist gemeinsam, daß sie jeweils damit enden, daß die handelnden Figuren den Schuß hörten, den Johanna abgegeben hat. Nach diesen Episoden feiert Heinrich mit seiner Familie im Atelier seinen Geburtstag in versöhnlicher Atmosphäre nach. Er kündigt sein regelmäßiges Frühstück im Café Kroner und reicht Robert das erste Stück Kuchen, das nach der Form der Abtei gebacken ist.

Aufgrund dieser Gliederung kann hier festgestellt werden, daß die Geschichte im Roman trotz ihres großen Umfangs und trotz ihrer komplexen Struktur in einige Teile untergliedert werden kann, die einerseits durch typographische Mittel und andererseits nach dem typischen Schema der Sujetkonstruktion mit seinen typischen Phasen der Entwicklung der Geschichte relativ klar und deutlich zu beschreiben sind. Auch die gesamte Gliederung ist kompositorisch durchgedacht organisiert. So kann das Ereignis von Schrellas Rückkehr aus diesem Standpunkt betrachtet werden. Dieses Ereignis kann zunächst als ein typischer Einstieg in eine Geschichte wie solche Schemas „ein Fremder kommt in die Stadt“ oder „ein Verlorener kommt wieder nach Heimat zurück“ betrachtet werden, der die bestehenden Zustände ins

Wanken bringt und damit die zu erzählende Geschichte in Gang setzt. Als solches stellt es auch eigentlich das erste Ereignis um den Zeitpunkt des Geburtstags dar und verursacht dementsprechend eine Kette von „unvorhergesehenen“ Ereignissen, die die Geschichte ins Rollen bringt und teilweise die erstarrten „zeitlosen“ Zustände rüttelt, in denen sich die Hauptfiguren befanden. Dieses aus dem kompositorischen Aspekt bedeutsames Ereignis wird gerade im Kapitel 7 eingeführt, das nach der äußerlichen Gliederung des Romans in 13 Kapiteln genau die Mitte darstellt. Als nächstes kann der Sachverhalt auch aus diesem Standpunkt in Betracht gezogen werden, daß bei der ersten Hälfte des Romans die Dominanz der Ebene der Erinnerung sehr massiv ist, während sie in der zweiten Hälfte langsam nachläßt und die Ebene des Geburtstags allmählich in den Vordergrund tritt.¹⁸

Trotz solcher Klarheit kann aber bei näherer Beobachtung festgestellt werden, daß zwischen den einzelnen Kapiteln keine lückenlose Kontinuität besteht, die eine kontinuierliche Handlung aufbaut, sondern zumindest bis zu einem bestimmten Zeitpunkt und partiell gewisse Diskontinuität vorhanden ist, die zur Episodenhaftigkeit des Handlungsverlaufs der Geschichte führt. Dies ist z.B. daran deutlich zu erkennen, daß die Figuren und Lokalitäten in jedem Kapitel unterschiedlich sind. Darüber hinaus stehen die einzelnen Episoden an diesem Tag, die trotz dieser Diskontinuität zeitlich und logisch miteinander zu verbinden sind, genau genommen nicht in einer direkten kausalen Beziehung miteinander. Die Rückkehr Schrellas, die im eigentlichen Sinne die Handlungen an diesem Tag in Bewegung setzt, bewirkt z.B. genau genommen nicht auf das Wesentliche ihres Verlaufs. Sie mag als eine direkte Ursache für das Unterbrechen von Roberts Billardspiel an diesem Tag angesehen werden, hat aber keine weiteren Folgen. In diesem Sinne bleibt dieses Ereignis als eine Episode, die mit den anderen in diesem Tag nicht in einem direkten Zusammenhang steht. Das gilt auch für Josephs Entdeckung des Geheimnisses der Familie sowie für Heinrichs Erkenntnis über die Wahrheit, was in bezug auf die Handlung keine Konsequenz hervorbringt. Im Roman besteht zwischen den einzelnen Ereignissen also keine zwingende direkte Kausalität, so daß sie eher episodenhaft wirken.

In diesem Sinne können der Handlungsebene des Geburtstags insgesamt nicht eine handlungstragende Rolle im wortwörtlichen Sinne, sondern eher eine funktionale Rolle zugesprochen werden, und zwar als ein Gefüge bzw. ein Rahmen für die eigentliche Geschichte, die sich in den Rückblenden entfalten und dabei Motive für gewisse Handlungen einzelner Person darlegen. Sie bietet den Figuren mehr oder weniger realistische Anlässe, sich an die Vergangenheit zu erinnern. Die Veränderungen an diesem Tag, die am Ende solcher Ereignisse stattfinden, stellen sich erst in bezug auf die andere Handlungsebene der Erinnerung als relevant und sogar als konsequent heraus. Auch die Aspekte solcher Episoden, die auf einer symbolischen Ebene ausgelegt werden können, können erst unter Berücksichtigung dieser Erinnerungsebene richtig entfaltet werden. Somit kann m.E. die eigentliche handlungstragende Rolle in bezug auf die Sujetkonstruktion der Ebene der Rückblende zugesprochen werden.

Während die Gliederung der Geschichte als eine Ganzheit trotz ihrer fehlenden Kausalität und Kontinuität klar und deutlich nachvollzogen werden kann, ist es schwierig, das einzelne Kapitel weiter in noch kleinere Teile zu untergliedern und deren Relationen miteinander zu bestimmen. Dies geht zunächst darauf

¹⁸ Vgl. Therese Poser, Heinrich Böll. Billard um halbzehn, in: Rolf Geissler, Möglichkeiten des modernen deutschen Romans. Frankfurt/M. 1979, S.232-255, S.250: „Während die ersten sechs Kapitel fast nur in der Vergangenheit spielen, geschieht vom siebenten Kapitel an mehr: die Zeit beginnt wieder zu fließen. Der innere Monolog tritt daher allmählich zurück.“

zurück, daß die logische und zeitliche Differenzierung zwischen den Zeit- und Handlungsebenen oft sehr kurz, undeutlich und deshalb ambivalent markiert wird, so daß die genaue Identifizierung nicht klar erfolgen kann. Ein Beispiel dafür zeigt der lange Monolog von Johanna am Anfang des 5. Kapitels, in dem sie sich an die Vergangenheit erinnert. Als solcher kann dieser Monolog zunächst zu der Handlungsebene der Vergangenheit angerechnet werden. Aber während dieses Monologs spricht sie zwar kurz, aber wiederholt einen Mann namens Huberts an, der später als Pfleger in der Heilanstalt identifiziert werden kann, in der Johanna wohnt. Diese kurze Ansprache bezieht sich dann auf eine andere Handlungsebene als die der Vergangenheit, die später schließlich als die des Geburtstags herausgestellt wird. Dieser Wechsel der Handlungsebenen ist aber am Anfang nicht klar festzustellen, weil sie extrem kurz ist und die daraus resultierenden Umstände unklar bleiben, bis sie dem Rezipienten durch mehrmalige Wiederholungen schließlich an späterer Stelle bewußt werden kann. Darüber hinaus ist sogar die genaue Identifizierung dieser Handlungsebene erst später möglich, weil es nicht festgestellt werden kann, ob Johanna an dieser Stelle wirklich mit Huberts und mit Robert spricht oder nur ein Selbstgespräch führt. Erst nach dem Moment, als Robert den Raum verläßt und sich auf dem Treppenhaus seinerseits in die Erinnerung gerät, kann festgestellt werden, daß dieser Monolog kein imaginäres Selbstgespräch ist und daß sich diese Ansprache auf die Handlungsebene des Geburtstags bezieht.

Diese Ambiguität und Unklarheit bei der raumzeitlichen Bestimmung eines Ereignisses und bei der Bestimmung der Relation zwischen den Handlungsebenen machen im Grunde den wesentlichen Teil der Komplexität der Sujetkonstruktion im Roman aus. Dies weicht dann von dem traditionellen Prinzip der klassischen Sujetkonstruktion ab und kann erst mit einigen anderen Schemas beschrieben werden, dessen Einzelheiten an späterer Stelle näher beschrieben werden sollen. An dieser Stelle sei nur darauf zu verweisen, daß in bezug auf die Sujetkonstruktion im Roman eine anscheinend widersprüchliche Situation festzustellen ist, daß die Gliederung relativ klar und deutlich erfolgt, was durchaus dem klassischen Schema zugeschrieben werden kann, während die Relationen und Übergänge zwischen den einzelnen Teilen nicht klar zu bestimmen sind, was schließlich von dem klassischen Schema abweicht.

In bezug auf die Sujetkonstruktion des Films und auf seine Gliederung ist es m.E. notwendig, sich zunächst mit der Frage zu befassen, inwieweit bzw. ob überhaupt der Film den Rezipienten die Geschichte nachvollziehen läßt, weil es in diesem Film sehr schwer herauszufinden ist, worum es sich im Film überhaupt handelt.¹⁹ Diese Frage ist besonders in bezug auf die filmische Narration von Bedeutung, weil die Rezeption des Films in der zur Zeit gängigen Rezeptionsform linear und einmalig verläuft. Um diese Frage aufzuklären, wird im folgenden der Anfang des Films möglichst detailliert untersucht. Dabei wird er zunächst in einzelne Segmente untergliedert, wenn eine figurative bzw. raumzeitliche Veränderung zu registrieren ist. Als nächstes werden die so untergliederten Segmente als eine kohärente bzw. kontinuierliche Sequenz aufgefaßt, wenn sie durch ein anderes Kriterium als eine Einheit zusammengefaßt werden kann. Als solche Kriterien können z.B. die logischen Zusammenhänge, räumliche bzw. figurative Konsi-

¹⁹ Dieser Film wurde von David Bordwell ein Beispiel für den Fall genannt, in dem sogar die Konstruktion der Fabel schwierig ist. Vgl. dazu David Bordwell, a.a.O., S.54. Diese Schwierigkeit kann m.E. bei einem Beispiel bestätigt werden, wo die Inhaltsangabe des Films sogar von einem Kritiker, der zu diesem Film sehr positiv steht, an einer Stelle falsch ist: Er schreibt, daß Johanna auf Nettlinger geschossen hat. Aber sie hat in aller Wahrscheinlichkeit auf den Minister geschossen, der auf dem benachbarten Balkon stand. Vgl. dazu die Inhaltsangabe des Films von Karsten Witte, Jean-Marie Straub/Danièle Huillet. Kommentierte Filmografie, in: Ulrich Gregor u.a., a.a.O., S.179-204, S.183.

stanz zwischen den Segmenten miteinander oder die sprachlichen Kommentare herangezogen werden, die die Bilder begleiten.

Am Anfang des Films sieht man einige Bilder, in denen zunächst auf der Bildebene ein Gebäude und dann ein Skulptur gezeigt werden, die so unterbelichtet sind, daß ihre Einzelheiten kaum zu erkennen sind. Sie werden dabei von einer Musik begleitet.²⁰ Während dessen werden nacheinander der Filmtitel sowie der Untertitel, das sog. Credits und ein Zitat von Brecht gezeigt, so daß dieser Teil als Vorspann im üblichen Sinne aufgefaßt werden kann.²¹ Nach diesem Vorspann wird dann in einer kurzen Einstellung gezeigt, wie ein Man im mittleren Alter Billard spielt, der nur einen kurzen Satz spricht: „Erzählen, Junge, was?.“ In den darauffolgenden mehreren Einstellungen wird dann gezeigt, daß einige junge Schüler Schlagball spielen, während diese von einer Off-Stimme begleitet werden, als deren Quelle aufgrund der Stimme der Mann angenommen werden kann, der in der vorigen Einstellung Billard spielte. In diesem Segment erzählt die Stimme über einen Vorfall beim Schlagballspiel, bei dem sein Freund Schrella von den anderen absichtlich gequelt wurde, und anschließend darüber, wie er von ihm den Grund erfahren hatte, während Schrella ihm die Wunde auf dem Rücken zeigte, die er bei einem anderen Vorfall zugezogen hatte. In der folgenden Einstellung wird wieder der Mann am Billardtisch gezeigt, der nun den neben ihm stehenden Jungen bittet, ein Cognac zu holen.

Äußerlich bereitet es wenig Schwierigkeiten, die Bilderfolgen bis zu dieser Stelle in einigen Segmenten zu untergliedern und sie anschließend in eine mehr oder weniger kohärente Sequenz zusammenzufassen. Einerseits ist der figurative bzw. raumzeitliche Wechsel deutlich zu erkennen und andererseits können die Relationen zwischen den so untergliederten Segmenten früher oder später erkannt werden. So kann spätestens an der letzten Einstellung angenommen werden, daß das Segment, das von der Off-Stimme begleitet wird, eine Rückblende des Manns am Billardtisch ist.

Trotz dieser Klarheit bei der äußeren Gliederung ist es im Film schwierig, den Narrationsprozeß optimal nachzuvollziehen. Dies geht m.E. vor allem darauf zurück, daß im Film die Einzelheiten auf einer dem Rezipienten ungewöhnlichen Weise dargeboten werden. Zunächst werden sie sehr plötzlich, ohne vorbereitende Maßnahme dargeboten, um dann wieder schnell mit den anderen gewechselt zu werden. Es mangelt also an gewisser Zeit für den Rezipienten, sich auf die kommenden Informationen vorzubereiten und zu orientieren. Diese Informationen werden als nächstes meistens durch winzig kleine und oft einmalige Indizien und das auch oft sehr später gegeben, so daß sie sehr leicht zu übersehen sind. So ist es z.B. im Film erst am Ende der Geschichte festzustellen, daß die Geschichte chronologisch angeordnet ist und sich innerhalb eines Tages abläuft, weil die Indizien über die zeitlichen Zusammenhänge zwischen

²⁰ In Filmprotokollen von Richard Roud sowie Peter Nau werden das Gebäude als „Klingelpütz“-Gefängnis in Köln, das Skulptur als „die trauende Frau“ von Gerhard Marcks und die Musik als „Sonate für 2 Klaviere und Schlagzeug“ von Béla Bartók identifiziert. Vgl. dazu Richard Roud, a.a.O., S.124-170 und Peter Nau, Zur Kritik des politischen Films. Köln 1978, S.103-140. Obwohl es dabei offensichtlich ist, daß diese außertextuellen Informationen mit den Themen der zu erzählenden Geschichten im engen Zusammenhang stehen, läßt sich fragen, ob sie von dem Rezipienten als solche wahrgenommen und verstanden werden können.

²¹ Der Untertitel des Films „Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht“ stammt aus Brechts Theaterstück „Die heilige Johanna aus dem Schlachthöfe“ und das Zitat „Anstatt den Eindruck hervorrufen zu wollen, er improvisiere, soll der Schauspieler lieber zeigen, was die Wahrheit ist: er zitiert“ geht auf sein Notiz „Anweisungen an die Schauspieler“ zurück. Vgl. dazu Bertolt Brecht, Werke Bd.3. Frankfurt/M. 1988, S.224 und Werke Bd.22 Schriften 2. Frankfurt/M. 1993, S.667-668.

den einzelnen Episoden überhaupt nicht gegeben oder nur angedeutet werden. Diese Merkmale, die im späteren Abschnitt über die Taktiken der Sujetkonstruktion näher behandelt werden sollen, bestimmen den gesamten Narrationsprozeß des Films, so daß oft die logischen Zusammenhänge zwischen den einzelnen Teilen, die Grundlage für eine kohärente Geschichte darstellen, im Film überhaupt nicht oder nicht an richtiger Stelle herausgefunden werden können.

Aus diesen Gründen wird hier versucht, den Film im folgenden mit Hilfe von den äußerlichen Merkmalen zu untergliedern und die logischen Zusammenhänge für eine kohärente Geschichte, die oft erst später oder überhaupt nicht herausgestellt werden können, gegebenenfalls mit Hilfe der Vorlage zu ergänzen.²²

Die Segmente bzw. Sequenzen von dem Vorspann bis zu der Einstellung, in der ein alter Mann, der nach dem Kontext als Roberts Vater identifiziert werden kann, eine junge Frau tröstet und zum Essen einlädt, können m.E. als der erste Teil betrachtet werden. Inhaltlich bezieht sich dieser Teil auf die Vergangenheit des Manns am Billardtisch, der am Ende dieses Teils als Dr. Robert Fähmel identifiziert werden kann. Die relevanten Ereignisse aus seiner Erinnerung können dann folgenderweise zusammengefaßt werden: Verfolgung der Lämmer durch die Büffel, ein Attentat auf den Turnlehrer durch seinen Freund Ferdi, der deswegen hingerichtet wurde, seine Flucht nach Holland und seine Arbeit als Sprengspezialist im Krieg, wobei er auch die St. Anton Abtei gesprengt hatte, die von seinem Vater gebaut wurde. Außerdem können in diesem Teil der Vorfall um den jungen Hotelboy, der Cognac abholen wollte, und der Vorfall zwischen dem Hotelportier und Nettlinger, der Robert sprechen wollte, als Ereignisse erkannt werden, die auf der gleichen Ebene mit dem Billardspiel passiert sind.

Bis zu dieser Stelle kann aus der Sicht des Rezipienten aufgrund der bis dahin gegebenen Informationen eine Ausgangssituation aufgebaut werden, in der die Figur Robert und seine Vergangenheit im Mittelpunkt stehen. Dabei kann diese Ausgangssituation nicht auf Anhieb rekonstruiert werden, weil einerseits die notwendigen Informationen dafür teils verzögert und teils überhaupt nicht angegeben werden. So kann am Anfang nicht genau festgestellt werden, wo und wann die Handlung stattfindet. Andererseits sind ihre Einzelheiten nicht klar, die den logischen Zusammenhang der einzelnen Segmente miteinander bestimmen. Es ist z.B. zwar anzunehmen, daß Robert mit Ferdi, der laut der Informationen aus dem Plakat auf einer Plakatsäule ein Attentat geübt hatte und deswegen hingerichtet wurde, bekannt bzw. befreundet war, weil man zunächst ihn in einer Einstellung neben der Plakatsäule sehen kann, während die Off-Stimme von diesem Vorfall erzählt. Es ist aber nicht klar anzunehmen, daß der Junge am Telefon in der nächsten Einstellung Ferdi ist, obwohl es anzunehmen ist, daß dieser Junge in aller Wahrscheinlichkeit mit Robert telefonierte. Diese Unklarheit an dieser Stelle wird auch dadurch verstärkt, daß die Rolle dieses Jungen am Telefon durch den gleichen Darsteller gespielt wird, der an der vorangegangenen Stelle den Hotelboy spielte.

Unter diesen Vorbehalten kann als der zweite Teil des Films nun die darauffolgende Sequenz betrachtet werden, die inhaltlich folgenderweise zusammengefaßt werden kann: Schrella wird vom Gefängnis entlassen, geht mit Nettlinger essen und führt mit ihm ein Gespräch. Hier kann zunächst auch nicht leicht herausgestellt werden, wer der Mann ist, der von Nettlinger begleitet ist. Seine Identität ist erst in der

²² Dieses Problem könnten wohl auch solche Kritiker eingesehen haben, die daraufhin auf die Vorlage zurückgegriffen haben, um den Inhalt des Films zusammenzufassen. So schildert Richard Roud in seiner Inhaltsangabe die Spur von Schrella, daß er im Exil von Holland über Frankreich und England gewandert hat. Diese Information ist aber im Film nicht zu finden. Vgl. dazu. Richard Roud, a.a.O., S.43.

Mitte der Sequenz anzunehmen, wo von dem Attentat gesprochen wird, das im ersten Teil erzählt wurde.

Im dritten Teil erinnert sich Heinrich bei bzw. nach dem Essen mit Leonore an seinen Anfang, an seine Heirat, an die Zerstörung der Abtei und an die Kriege. Dieser Teil, in dem verschiedene Fragmente nacheinander gezeigt werden, deren genaue Zeitpunkte meistens nicht bestimmt werden können, ist durch die beiden Einstellungen, in denen Heinrich und Leonore am Tisch sitzen, von den anderen Teilen abzusetzen und aufgrund der Off-Stimme als eine kohärente rückblickende Sequenz anzunehmen.

Nach den gleichen Kriterien kann dann die darauffolgenden mehreren Sequenzen als der vierte Teil betrachtet werden, in dem Johanna nacheinander mit Robert und Heinrich Gespräche führt, die sich bei dieser Angelegenheit an ihre Vergangenheit erinnert, an Roberts Flucht und Rückkehr und an die Kriegsjahre. Auch hier ist nicht genau festzustellen, wo und wann dieses Treffen stattfindet.

Als der fünfte Teil können die darauffolgenden mehreren Sequenzen betrachtet werden. In der ersten Sequenz treffen sich Robert und Heinrich am Bahnhof und führen ein Gespräch. In der nächsten reden Joseph und seine Freundin miteinander, wobei er ihr über seinen Vater erzählt. In den folgenden Sequenzen sucht Schrella alte Orte aus seiner Vergangenheit, während die Familie Fähmel die restaurierte Abtei besuchte. Diese Sequenzen, die ebenso aus mehreren Episoden bestehen, weisen gemeinsam gewisse zeitliche Kontinuität und logische Kausalität auf, so daß sie inhaltlich als gemeinsamer Besuch der Abtei zusammengefaßt werden können.

Der restliche Teil des Films kann dann als der sechste Teil zusammengefaßt werden. Dieser Teil besteht auch aus mehreren Sequenzen, die sich voneinander klar unterscheiden und sich raumzeitlich miteinander unabhängig sind. Trotzdem weisen sie insgesamt gewisse Kontinuität auf, die als Johannas Vorbereitung und Durchführung des Attentats zusammengefaßt werden kann. In der ersten Sequenz nimmt zunächst Johanna eine Pistole und bestellt telefonisch ein Zimmer im Hotel Heinrich. In der nächsten bekommt der Minister telefonisch die Anweisung, den Marschierenden Sympathie zu bezeigen und in der nächsten führen Robert und Schrella Gespräch am Billardtisch. In der folgenden Sequenz schießt nun Johanna mit der Pistole auf den Mann, der am benachbarten Balkon stand und bei ihm es sich wahrscheinlich um den Minister in der vorigen Sequenz handelt. In der folgenden besuchen Ruth, Joseph und seine Freundin gemeinsam zunächst eine Ruine, die durch Roberts Sprengung entdeckt wurde, gehen dann zum Café Kroner und erfahren dort, daß die Feier abgesagt worden ist. Zum Schluß feiert Heinrich mit den anderen seinen Geburtstag nach.

Nach dieser skizzenhaften Gliederung kann hier zunächst festgestellt werden, daß der Film trotz der oben erwähnten fehlenden Indizien über die logischen Zusammenhänge relativ klar und leicht in einige Teile differenziert werden kann, die sogar insgesamt einige typische Phasen bei der Entwicklung der Geschichte aufweisen. Diese Phasen sind aber so fragmentiert, daß sie nur ansatzweise festgestellt werden können. Zwischen ihnen besteht gerade wegen dieser fehlenden Indizien keine Kontinuität, sondern Episodenhaftigkeit, obwohl im Laufe des Films angenommen und schließlich am Ende bestätigt werden kann, daß diese einzelnen Episoden sehr linear und chronologisch angeordnet sind. Diese Diskontinuität kommt auch häufig innerhalb einer Episode vor, weil die darin dargestellten Handlungen und Ereignisse an sich sowie ihre Zusammenhänge miteinander nicht genau identifiziert werden können.

Aufgrund der bisherigen Beobachtungen und Beschreibungen der Sujetkonstruktion kann eine interessante Ähnlichkeit zwischen den beiden Texten festgestellt werden: Im Roman erfolgt die Gliederung zunächst weitgehend klar und deutlich, so daß sie mit der typographischen Gliederung in Kapiteln korre-

liert. Dagegen ist die weitere Unterteilung innerhalb eines Kapitels häufig ambivalent. Die Gliederung des Films in einige große Sequenzen kann anhand von traditionellen Kriterien wie figurative und räumliche Konstellation relativ klar und deutlich erfolgen. Aber es besteht zwischen den einzelnen Teilen häufig keine zwingende Kausalität bzw. Kontinuität, so daß man deren Zusammenhänge miteinander nicht leicht feststellen kann. Es gibt also keine Kontinuität oder Kausalität bei der Sujetkonstruktion auf dieser Ebene. Neben diesen gemeinsamen Merkmalen, die als relativ klare Gliederung und unklare, ambivalente Differenzierung weiterer Teile, Diskontinuität und Episodenhaftigkeit bezeichnet werden können, weisen die Einzelheiten in den beiden Texten annähernd gleiche Inhalte, so daß keine wesentlichen Abweichungen festgestellt werden können.

Die Einzelheiten im Roman auf der Handlungsebene des Geburtstags sind mit einigen Ausnahmen im Film meistens in bildlicher Darstellung wiederzuerkennen. Dagegen sind die großen Teile der Einzelheiten auf der Ebene der Vergangenheit nicht im Film dargestellt. Dies zeigt sich im Film besonders daran deutlich, daß hier der Anteil von den Rückblenden relativ gering ist, die als Handlungsebene der Vergangenheit im Roman zunächst quantitativ dominant sind. In der im Film gängigen Form kommt die Rückblende in diesem Film nur an zwei Stellen vor, und zwar bei der Erinnerung von Robert an seine Vergangenheit im ersten Teil des Films und bei der Erinnerung von Heinrich beim Essen mit Leonore im dritten Teil. Diese beiden Rückblenden werden dabei auch nicht als ein abgeschlossenes und kontinuierliches Ereignis dargestellt, sondern in lückenhaften Fragmenten, die ihrerseits auch ständig mit Kommentaren in Off-Stimme begleitet sind. Andere Sachverhalte über die Vergangenheit werden darüber hinaus nicht als Rückblende bildlich dargestellt, sondern nur sprachlich dargelegt. Dazu gehören vor allem die Erinnerungen von Johanna beim Besuch von Robert und Heinrich und die von Joseph über seinen Vater. So kann man feststellen, daß der Film somit überwiegend auf der Handlungsebene des Geburtstags bleibt und die Handlungsebene der Erinnerung mit einigen Ausnahmen weitgehend weggelassen sind. Dies bedeutet dann, daß die Dominanz bei der Handlungsebene im Film nicht auf der Ebene der Erinnerung liegt, sondern auf die Ebene des Geburtstags verlegt ist. Diese Ähnlichkeiten beider Texte auf dieser Ebene der Fabel und Sujetkonstruktion mit ihrer Verschiebung der dominanten Handlungsebene können bei den Merkmalen der Zeitkonstruktion weiter differenziert werden, so daß die Eigenschaften jeweiliger Texte deutlich zum Vorschein treten können.

Ein Grundmerkmal der zeitlichen Ordnung im Roman bezieht sich zunächst darauf, daß es einen ständigen Wechsel zwischen den beiden Handlungsebenen gibt. Dies impliziert nun, daß dadurch die zeitliche Ordnung ständig von dem chronologischen Ablauf abweichen wird. Darüber hinaus ist der Wechsel zwischen ihnen oft unklar bzw. flüchtig. Es fällt deshalb schwer, an einer beliebigen Stelle in kürzester Zeit festzustellen, ob es sich dabei um die Handlungsebene des Geburtstags oder um die der Erinnerung bzw. Vergangenheit handelt. Auch innerhalb dieser Ebene der Vergangenheit, die immerhin über 50 Jahre Zeitraum einschließt, ist der jeweils dargestellte Zeitpunkt schwer festzustellen. Dieses Merkmal ist z.B. im Kapitel 5 am deutlichsten zu beobachten, in dem Johanna zunächst mit Robert und dann mit Heinrich spricht. Am Anfang dieses Kapitels ist es nicht klar festzustellen, ob sie überhaupt mit ihm redet oder sich dies nur einbildet und ein Selbstgespräch führt. Erst an der nächsten Stelle, wo sich Robert auf dem Treppenhaus befindet und sich an seine Begegnung mit Edith und an die Ereignisse nach seiner Rückkehr erinnert, wird klar, daß es sich nicht um einen erinnerten Vorgang in der Vergangenheit, sondern um einen wirklichen Vorgang handelt, der bei seinem Besuch an diesem Tag passiert ist. Diese meist vorläufige Unklarheit und Flüssigkeit bei dem zeitlichen Übergang zwischen den beiden Hand-

lungsebenen kann im gesamten Roman an vielen Stellen beobachtet werden, so daß die gesamte Handlungsstruktur, die schon diskontinuierlich und episodenhaft ist, noch mehr fragmentarisch und achronisch erscheint.

Trotz solcher Komplexität und der daraus resultierenden Schwierigkeit kann die zeitliche Ordnung im Roman meistens vollständig rekonstruiert werden, weil die entscheidenden Informationen dafür zwar verzögert, aber am Ende doch noch deutlich und wiederholt gegeben werden. Dazu trägt auf der einen Seite der Sachverhalt bei, daß sich der zunächst undeutliche Wechsel zwischen den Handlungsebenen bzw. Zeitebenen am Ende doch noch deutlich wird und sich darüber hinaus oft als realistisch motiviert erweist. Die Figuren, die in Erinnerung geraten, haben auf der Ebene des Geburtstags jeweils einen realen und logischen Anlaß zu solcher Erinnerung. Heinrichs Erinnerung wird z.B. durch die Arbeit von Leonore veranlaßt, der er den Auftrag gegeben hatte, seine alte Materialien im Atelier in Ordnung zu bringen. Auch die oben erwähnte Erinnerung von Johanna, die sich besonders durch ihre eigenwillige Komplexität und Ambiguität auszeichnet, kann als realistisch motiviert angesehen werden, in dem Sinne, daß sie einerseits durch die Besuche und andererseits durch ihre Verrücktheit veranlaßt wurde. Auf der anderen Seite erfolgt der meist unklar markierte Wechsel zwischen den beiden Handlungsebenen nicht häufig, indem eine Erinnerung ein relativ großes Volumen einnimmt, so daß der Rezipient während dessen langsam aber sicher seine Orientierung wiederherstellen kann. Dabei werden außerdem einige Indizien für die Orientierung oft wiederholt.

Neben dieser meistens vorläufigen Ambivalenz des Übergangs zwischen den Zeitebenen ist die Handlungsebene des Geburtstags in bezug auf die zeitliche Ordnung auch von gewisser Bedeutung, weil sie einerseits bei der Gliederung als handlungstragende Ebene angenommen ist und andererseits nicht chronologisch angeordnet ist. Dabei können einerseits einige Umstellungen von zeitlichen Folgen festgestellt werden. So geht das 3. Kapitel, in dem Robert Billard spielt und am Ende das Hotel verläßt, zeitlich dem 1. Kapitel vor, in dem seine Sekretärin einen Anruf von ihm erhält. Dasselbe gilt auch für das 2. Kapitel, in dem ein Hotelportier und Jochen über den Betrieb im Hotel und über das tägliche Billardspiel von Robert berichten und spekulieren. Andererseits können an dieser Stelle auch gewisse Simultaneität festgestellt werden; Zeitlich schneiden sich einige Ereignisse über. Zum Beispiel fallen die Handlung des Billardspiels im dritten Kapitel mit dem Vorfall im 2. Kapitel zwischen Jochen und Nettlinger zeitlich zusammen, wo er sich weigert, Nettlinger zu Robert zu führen, der gerade Billard spielte. Am deutlichsten wird diese Simultaneität aber im letzten Kapitel, in dem verschiedene Episoden nacheinander dargestellt werden, die jeweils an dem Moment enden, wo die Figuren den Schuß hörten, den Johanna am Ende vorigen Kapitels abgefeuert hatte. Durch das Schußgeräusch wird also angedeutet, daß die verschiedenen Ereignisse an verschiedenen Plätzen teilweise simultan passiert sind.

Die zeitliche Ordnung im Roman zeichnet sich also durch Simultaneität und Ambiguität aus, die zusammen mit der Episodenhaftigkeit der einzelnen Teile die komplexe Zeitstruktur des Romans insgesamt charakterisieren. Diese Ambiguität bleibt aber nicht bis zum Ende konstant, sondern wird am Ende aufgehoben, weil sie meistens realistisch motiviert ist und als solche deutlich und wiederholt dargestellt wird.

Die gesamte zeitliche Dauer der ganzen Geschichte beträgt wie oben erwähnt über 50 Jahre, wovon die Handlungsebene des Geburtstags ca. 10 Stunden zwischen halb zehn und neunzehn Uhr eines einzigen Tages einnimmt. Da hier diese Handlungsebene des Geburtstags als handlungstragende Ebene angenommen ist, kann sie als bestimmend für die Erzählzeit angenommen werden. Diese Erzählzeit des

Romans kann nun aus diversen Aspekten als kurz bezeichnet werden. Zunächst ist sie im Vergleich zu dem äußeren Umfang des Romans, der über mehrere Hundert Seiten umfaßt, extrem kurz. Als nächstes ist sie in bezug auf die Gattungsbezeichnung von Roman als kurz anzusehen, in dem normalerweise eine wesentlich längere Erzählzeit erwartet wird. Dies wird noch deutlicher, wenn man sie im Zusammenhang mit dem Geschichtenschema der Familiengeschichte betrachtet, bei der oft mehrere Jahrzehnte erzählt werden und dementsprechend eine wesentlich längere Erzählzeit üblich ist. Zuletzt ist diese Erzählzeit als solche im Vergleich zu der gesamten Zeitspanne der ganzen Geschichte ungleichmäßig kurz, die über 50 Jahre hinausgeht.

Daraus resultiert im Roman also eine große Differenz zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit. Dies geht zunächst darauf zurück, daß nicht die handlungstragende Ebene des Geburtstags, sondern die Handlungsebene der Erinnerung quantitativ dominant ist. Diese Dominanz wird im Roman zusätzlich durch diverse Merkmale verstärkt: Erstens wird auf der Ebene des Geburtstags keine kontinuierliche Handlungslinie aufgestellt, sondern sie besteht aus Ereignissen, die einerseits episodenhaft und andererseits belanglos sind. Zwar passieren im Verlauf dieses Tages einige Ereignisse, die unvorhergesehen sind und einige Folgen mit sich bringen. Sie stehen aber im Roman nicht selber im Mittelpunkt der Darstellung, sondern nur als schon erfolgte Tatsache kurz erwähnt. Statt dessen werden solche Handlungen wie Billardspiel oder Beobachtung anderer Leute dargestellt, die zumindest von ihrer alltäglichen Bedeutung her belanglos sind und bei denen sich die Figuren hauptsächlich mit ihren Erinnerungen an Vergangenheit beschäftigen. So spielt Robert während seiner Erinnerung Billard, und zwar allein und ohne Regel und Heinrich beobachtet, wie Leonore seine alten Materialien sortiert. Wegen ihrer Belanglosigkeit ist dann auf der Ebene des Geburtstags sogar oft nicht festzustellen, wieviel Zeit inzwischen vergangen ist. Dies wird an der Stelle im Roman vorbildlich zum Ausdruck gebracht, wo sich Hugo fragt, wann die Glocken elf schlug.²³ Hier wird somit dargestellt, daß das Zeitgefühl verlorengegangen ist. In solchem Moment kann also angenommen werden, daß eigentlich keine Entwicklung der „handlungstragenden“ Handlung vonstatten geht, daß die Zeit stillsteht. Zweitens bestehen solche Erinnerungen nicht aus einer mehr oder weniger abgeschlossenen Episode, sondern aus mehreren assoziativen und fragmentarischen Erinnerungsstücken, in denen nicht ein Ereignis aus der Vergangenheit mehr oder weniger kontinuierlich berichtet wird, sondern die Gedanken und Gefühle des sich Erinnernden darüber im Vordergrund stehen. So kann im Roman in bezug auf die Dauer festgestellt werden, daß die Handlungsebene der Vergangenheit nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ dominant ist, was dann große Handlungsarmut und die Dominanz der Gedanken und Gefühle der Figuren zur Folge hat. Diese große Differenz zwischen Erzählzeit und der erzählten Zeit und die daraus resultierende Handlungsarmut können dann weniger den klassischen als den modernen Merkmalen der narrativen Zeitkonstruktion zugeschrieben werden.

Dies trifft auch die Merkmale der zeitlichen Häufigkeit im Roman zu, in dem ein Ereignis oder eine Person mehrmals erwähnt und charakterisiert wird. Dabei ist auffallend, daß die Ereignisse und Personen meistens nicht in einer abgeschlossenen Episode dargestellt, sondern nur assoziativ erwähnt werden. In den vielen Erinnerungen kommt oft vor, daß ein gleiches Ereignis oder eine gleiche Person wiederholt berichtet und charakterisiert wird, oft aus der gleichen und oft aus einer anderen Perspektive. Dies trägt maßgeblich zur Komplizierung der Zeitstruktur bei, weil dies ein ständiges Hin-und-Her zwischen ver-

²³ Vgl. RuE 3, S.347: „Dumpf erbrachen die Glocken von Sank Severin die Zeit, aber wann, wann schlug es elf?“

schiedenen Zeitebenen impliziert. Trotzdem kann dieses Merkmal der assoziativen Wiederholung bei der Häufigkeit als realistisch motiviert angesehen werden, weil solche häufige Assoziation dadurch gerechtfertigt werden kann, daß die inneren Gedanken und Gefühle der Figuren im Mittelpunkt der Darstellung stehen.

Wie oben beschrieben ist es im Film anfangs schwierig, trotz der relativ klaren Gliederung die zeitliche Folge zu bestimmen und zu charakterisieren. Solche Hinweise auf die zeitlichen Zusammenhänge werden entweder überhaupt nicht, oder sporadisch angegeben, so daß man sehr aufmerksam sein muß, um überhaupt die zeitlichen Zusammenhänge rekonstruieren zu können. Aus einem anderen Aspekt kann m.E. angenommen werden, daß gerade diese fehlenden Hinweise den Rezipienten quasi dazu zwingen, die Zusammenhänge als linear und chronologisch anzunehmen. Diese Annahme wird dann im Laufe des Narrationsprozesses nicht widerlegt, sondern größtenteils bestätigt.

Diese Linearität und Chronologie der zeitlichen Ordnung im Film wird besonders deutlich, wenn man die zeitliche Ordnung am Anfang sowie am Ende der beiden Texten in Betracht zieht. Die zeitliche Umstellung am Anfang des Romans²⁴ wird im Film durch das weitgehende Weglassen von den Einzelheiten aus dem ersten Kapitel des Romans (Leonores Episode im Büro) und durch nochmalige Umstellung einzelner Episoden wieder in chronologischer Reihenfolge angeordnet. So beginnt der Film mit der Episode von Roberts Erinnerung, die im Roman im dritten Kapitel plziert ist, und ihr folgt die Episode von dem Vorfall um Nettlinger, die im Roman im zweiten Kapitel vorkommt. Dies wird auch am Ende der beiden Texte deutlich. Im Roman werden die einzelnen Episoden im letzten Kapitel durch das Schußgeräusch klar und deutlich als teilweise simultane Ereignisse gekennzeichnet. Dagegen werden die gleichen Episoden im Film einerseits weggelassen und andererseits ohne solche Indizien dargestellt, die die zeitlichen Zusammenhänge zwischen ihnen und den vorangegangenen Sequenzen als simultan bestimmen lassen, so daß es nur angenommen werden kann, daß sie in chronologischer Folge angeordnet sind. So ist die Episode von einer falschen Berechnung im Film komplett weggelassen und das Attentat von Johanna und die darauf folgende Episode von dem Besuch einer Ruine sind ohne solche Indizien für Simultaneität gestaltet, so daß sie nur als chronologisch angenommen werden können, während sie im Roman wie oben erwähnt als teilweise simultane Ereignisse festgestellt werden können.

Zu dieser Linearität der Zeitkonstruktion trägt außerdem der Sachverhalt, daß auch der Wechsel zwischen den beiden Handlungsebenen, die wie im Roman auch im Film herausgefunden werden können, im Film relativ selten stattfindet. So können im Film genau genommen nur an zwei Stellen solche Wechsel festgestellt werden: Erstens am Anfang des Films, wo Robert Hugo seine Vergangenheit erzählt, und dann wenig später an der Stelle, wo Heinrich Leonore seine Vergangenheit erzählt. Außer dieser beiden Rückblenden werden die anderen Erinnerungen im Film nur mit sprachlichen Mitteln dargestellt, so daß hier in einem narrativen Filmtext nicht von einem solchen Wechsel gesprochen werden kann, weil dabei die Handlungsebene des Geburtstags optisch nicht verlassen wird. In diesem Sinne wird die lineare und chronologische Ordnung der Zeitkonstruktion im Film noch deutlicher.

Trotz der chronologischen Ordnung kann im Film aber nicht von Kontinuität und Kausalität gesprochen werden, was bei ihr normalerweise angenommen werden kann, weil im Film häufig keine deutlichen Hinweise auf die zeitlichen Zusammenhänge zu finden sind. So kann man z.B. genau genommen den

²⁴ Siehe oben auf Seite 134.

zeitlichen Zusammenhang zwischen der Sequenz von Roberts Erinnerung und der darauffolgenden Sequenz von Schrellas Entlassung nicht genau feststellen, weil keine Hinweise dafür gegeben werden, obwohl hier durch die Anordnung als solche gewisse Kontinuität impliziert wird, was auch im folgenden nicht ausdrücklich widerlegt wird. Dies wird deutlich, wenn diese Stelle in den beiden Texten miteinander verglichen wird. Im Roman fragt Schrella Nettlinger, ob er Robert nicht erreicht hat.²⁵ Damit wird der zeitliche Zusammenhang von den beiden Episoden geklärt. Im Film können aber solche Indizien nicht gefunden werden.

Auch innerhalb einer Sequenz sind die einzelnen Segmente oft fragmentarisch und als solche sind deren zeitliche Zusammenhänge miteinander nicht festzustellen. Als ein Beispiel für solchen Fall sei auf die Rückblende von Heinrich zu verweisen. Obwohl man dabei vor allem durch die Off-Stimme annehmen kann, daß diese Sequenz als Ganze eine Einheit darstellt, können die Zeitpunkte der darin dargestellten jeweiligen Ereignissen nicht genau bestimmt werden.

Trotz der Schwierigkeiten bei der Bestimmung der Zeitpunkte jeweiligen Ereignisses kann im Film angenommen werden, daß die zeitliche Dauer der gesamten Geschichte wie im Roman über 50 Jahre umfaßt. Davon nimmt die Handlungsebene des Geburtstags, die auch im Film als die handlungstragende Ebene angenommen ist, nur einige Stunden eines Tages ein. So kann man hier auch feststellen, daß es zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit eine große Differenz gibt. Diese Differenz führt aber im Film anders als im Roman weder zur Armut an Handlungen und Ereignissen, noch zum Einblick in die Gedanken und Gefühle der Figuren, weil die Ebene der Erinnerung, der im Roman solche Funktionen zugeschrieben werden können, hier entweder weggelassen, oder aufs Minimum reduziert ist. Darüber hinaus werden wie oben beschrieben die Erinnerungen häufig nicht als solche bildlich dargestellt, sondern von den Figuren nur sprachlich erzählt. Aus diesen Gründen kann man hier eher von der Dominanz der Handlungsebene der Geburtstags sprechen, was schließlich dazu führt, daß dadurch die große Differenz zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit wieder kompensiert wird. In diesem Sinne kann dieses Merkmal der Zeitkonstruktion sogar als eine typische Vorgehensweise bei der filmischen Narration betrachtet werden.

Dies gilt auch für den Aspekt der Häufigkeit. Äußerlich gesehen und ausschließlich in bezug auf die Zeitkonstruktion kann im Film angenommen werden, daß die Häufigkeit als ein Aspekt der Zeitkonstruktion dem klassischen Prinzip folgt, weil es im Film keine Stelle festgestellt werden kann, wo ein Ereignis bzw. Handlungssegment wiederholt dargestellt wird. Dies trägt auch teilweise zu der außergewöhnlich linearen chronologischen Sujetkonstruktion bei. Bei genauerer Betrachtung stellt sich aber heraus, daß es sich bei dieser Gestaltung der Häufigkeit um eine äußerst ungewöhnliche Weise handelt. Normalerweise finden im Narrationsprozeß bestimmte Wiederholungen von Darstellungen von Sachverhalten statt, und zwar als notwendige Voraussetzung für die erfolgreiche Nachvollziehung der Narration. Eine Narration benötigt aus dieser Hinsicht gewisse Wiederholungen, um problemlos nachvollzogen zu werden, was in diesem Sinne im allgemeinen als minimale Redundanz bezeichnet wird. Im Film fehlen aber häufig solche notwendigen Wiederholungen, die erst die minimale Redundanz bilden können. Ein Ereignis bzw. Handlungssegment oder eine Figur wird im Film oft ohne jegliche vorherige bzw. nachträgliche Erwähnung nur einmal dargestellt. Als ein Beispiel sei auf die Stelle im Film zu verweisen, in der der Hotelboy mit einer alten Frau am Tisch sitzt, die Karte legt. (Bild 1) Diese Frau kommt während des ganzen Films

²⁵ Vgl. RuE 3, S.441.

**Bild 1**

nur an dieser kurzen Stelle vor, so daß man nicht herausfinden kann, wer und was sie ist. So ist es auch nicht möglich festzustellen, in welchem Zusammenhang diese Episode mit den anderen steht. Dies führt im Endeffekt dazu, daß die zeitlichen und logischen Zusammenhänge zwischen den einzelnen Teilen oft unklar bleiben. Ein großer Teil von den Schwierigkeiten, den linearen und chronologischen Narrationsprozeß des Films nachzuvollziehen, kann m.E. gerade auf dieses Merkmal der Häufigkeit zurückgeführt werden, was im folgenden Abschnitt aus dem Aspekt der Redundanz noch ausführlicher behandelt werden soll.

Die bis zu dieser Stelle beschriebenen Merkmale der Sujetkonstruktion im Roman, die vor allem als achronisch, episodenhaft bezeichnet werden können, und die der Zeitkonstruktion wie Simultaneität und Ambiguität der Zeitordnung, extrem kurze Erzählzeit und wiederholte Erwähnung gleichen Sachverhalts führen gemeinsam zu einer äußerst komplizierten Sujetkonstruktion, die nicht einem typischen Schema der Sujetkonstruktion zu folgen scheinen.

Trotz der Kompliziertheit der Sujetkonstruktion im Roman kann man aber die Geschichte mehr oder weniger klar und deutlich rekonstruieren. Die achronische und episodenhafte Handlungskonstruktion folgt zwar nicht ausdrücklich dem typischen templativen Schema der Sujetkonstruktion. Aber sie kann weitgehend aufgrund dieses Schemas beschrieben werden. Dies geht einerseits darauf zurück, daß die Handlungskonstruktion alle typischen Phasen der Entwicklung der Geschichte annähernd zeigt, die darüber hinaus nicht offen bleibt, sondern abgeschlossen ist. Andererseits geht dies auf die kompositorische Kohärenz bei der Sujetkonstruktion zurück, die mit bestimmten dramaturgischen Funktionen verbunden werden kann.

Auch die Merkmale der Zeitkonstruktion weisen einerseits bei genauer Beobachtung trotz ihrer deutlichen Modernität gewisse klassische Züge auf: Zunächst sind sie nicht als reiner Kunstgriff eingesetzt, sondern meistens innerhalb der fiktiven Welt realistisch motiviert. Als nächstes sind sie in erster Linie dafür funktionalisiert, dem Rezipienten dabei zu helfen, sich in der komplexen Narration zurechtzufinden. Zuletzt stehen sie mit den Themen des Romans im engen Zusammenhang. Zunächst kann die komplizierte Zeitkonstruktion durch ihre Simultaneität und Ambiguität und durch die große Differenz zwischen der erzählten Zeit und Erzählzeit, die zur Dominanz der Erinnerung führt, auf die physische bzw. psychische Lage der einzelnen Figuren realistisch zurückgeführt werden, die jeweils in ihrem eigenen Sinne in einer Isolation leben. Als solche symbolisieren sie auch gleichzeitig den Stilstand der Zeit, in der sich die Figuren befinden, und somit die Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart, die das „Fortwirken von Vergangenheit in der Gegenwart anschaulich machen“.²⁶ Auch einige Handlungsmomente und Ereignis-

²⁶ Vgl. Jochen Vogt, a.a.O., S.70.

se auf der Ebene des Geburtstags, die zunächst belanglos und sinnlos erscheinen, erhalten erst aus dieser Perspektive je nach dem Kontext gewisse symbolische Bedeutung, die mit der Thematik des Romans eng zusammenhängt.

So kann in bezug auf die Merkmale der Sujetkonstruktion im Roman zusammengefaßt werden, daß die nicht klassischen, modernen Merkmale der Sujetkonstruktion zwar von dem Rezipienten mehr Aufmerksamkeit als bei einer klassischen Narration auffordern, aber dienen in erster Linie den klassischen Funktionen, den Rezeptionsprozeß des Rezipienten zu unterstützen und zu kontrollieren. Dabei wird seine Aufmerksamkeit in eine bestimmte Richtung gesteuert, und zwar anfangs auf die Weiterentwicklung der Handlung und dann auf die Psyche der Figuren.

Die Merkmale der Sujetkonstruktion können im Film auf den ersten Blick zunächst als sehr typisch angenommen werden: klar voneinander zu unterscheidende Handlungen mit chronologischer Anordnung, ohne wiederholte Darstellung gleicher Ereignisse. Auch die kurze Erzählzeit und der große Kontrast zwischen ihr und der erzählten Zeit fallen nicht besonders auf, weil die Handlungsebene des Geburtstags, die die Erzählzeit bestimmt, im Film dominant ist, so daß die Differenz zwischen ihnen minimalisiert wird. Trotz der Klarheit bei der Gliederung und trotz der Linearität und Chronologie der Sujetkonstruktion fällt es im Film schwer, eine kohärente Geschichte aufzubauen. Dies geht vor allem darauf zurück, daß die Sujetkonstruktion fragmentarisch und elliptisch ist. Die daraus resultierende Diskontinuität gilt oft sogar für die Einstellungen innerhalb eines größeren Segments bzw. einer Sequenz.²⁷ Diese Diskontinuität geht in erster Linie darauf zurück, daß die dafür notwendigen Informationen nicht an richtiger Stelle und am richtigen Zeitpunkt oder oft überhaupt nicht gegeben werden. Darüber hinaus wird ein Sachverhalt meistens nur einmal und oft mit winzigen Indizien dargestellt, so daß die für den Nachvollzug der Geschichte notwendige minimale Redundanz nicht gebildet werden kann. So kann festgestellt werden, daß die Merkmale der Sujetkonstruktion im Film trotz ihrer Linearität und klarer Gliederung keine klassische Funktion ausführen, den Rezeptionsprozeß des Rezipienten zu optimieren. Sie scheinen sogar zu verweigern, von dem Rezipienten nachvollzogen zu werden. Bei näherer Beobachtung kann aber herausgestellt werden, daß auch sie als solche bestimmte narrative Funktion ausführen: Es kann angenommen werden, daß der Film mit seiner extremen Sparsamkeit bei der Informationsvergabe den Rezipienten auffordert, sich noch aufmerksamer und damit noch aktiver an der Konstruktion der Geschichte teilzunehmen, um die oft winzigen und einmaligen Hinweise herauszufinden und sie mit den anderen in Zusammenhang zu bringen. Er soll sich dabei nicht allein auf die von der Narration gegebenen dürftigen Informationen beziehen, sondern auch mehr Wissen aufbringen, die außerhalb des Textes liegen, um diese Defizite zu kompensieren. Die oben erwähnten außertextuellen Informationen im Vorspann des Films, die zumindest keinen direkten Zusammenhang mit der folgenden Geschichte aufzuweisen scheinen, können aus diesem Standpunkt betrachtet werden.

Gleichzeitig verhindert der Film dadurch den Rezipienten, sich in die Geschichte einerseits und in die Figuren andererseits hineinzusetzen, und zwar mit Spannungen und Emotionen begleitet. Dies wird m.E. gerade an der strammen chronologischen Anordnung der Sujetkonstruktion deutlich, die auf die oben beobachteten Umstellung der achronischen Anordnung im Roman zurückgeht. Wie oben erwähnt liegt die Bedeutung der zeitlichen Umstellung im Roman vor allem darin, daß es erst dadurch dem Rezipienten ermöglicht worden ist, viele kurzfristigen sowie langfristigen Fragen in bezug auf den Verlauf der

²⁷ Vgl. James Franklin, a.a.O., S.77: „Continuity, even from shot to shot, is frequently avoided.“

Geschichte zu stellen, der eine sehr komplizierte und langatmige Struktur aufweist. Dadurch werden die Erwartungen und Aufmerksamkeit des Rezipienten für den Verlauf der Geschichte so kontrolliert, daß sie trotz der komplexen Sujetkonstruktion nicht irregeführt werden oder nachlassen. Im Film kann aus diesem Standpunkt angenommen werden, daß durch die Wiederherstellung der chronologischen Ordnung gerade diese Funktion der Steuerung der Aufmerksamkeit und Spannung des Rezipienten vermieden worden ist, was eins der grundlegenden Konstruktionsprinzipien der traditionellen Narration darstellt. Ein Beispiel für diesen bewußten Verzicht auf diese Funktion zeigt m.E. neben solcher Wiederherstellung der chronologischen Anordnung die Stelle, wo Robert über seine Tätigkeit als Sprengspezialist erzählt. Im Roman wird an dieser Stelle nur erzählt, daß er die St. Anton Abtei gesprengt hatte. Daß diese Abtei gerade von seinem Vater gebaut wurde, wird dann am nächsten Kapitel bekanntgegeben. Zusammen mit dem Sachverhalt, daß sein Vater diese Wahrheit nicht weiß, bildet dies somit ein wichtiges Spannungsmoment des Romans, das erst am Ende des Romans abgebaut wird.

Im Film dagegen wird diese Tatsache schon gleich an demselben Moment bekannt gegeben, wo er dem Jungen erzählte, was er im Krieg gemacht hatte, indem er sagt, „Das letzte war die Abtei St. Anton, die mein Vater erbaut hatte.“ Dadurch wird ein mögliches Spannungsmoment vornherein beseitigt. Ein anderes Beispiel bietet die Stelle, wo Joseph und seine Freundin miteinander reden. Im Roman wird an dieser Stelle dargestellt, daß Joseph herausgefunden hat, daß sein Vater die Abtei gesprengt hatte, was ihn zur Verzweiflung und Kündigung seiner Mitarbeit führte. Somit kann diese Stelle sogar als ein dramatischer Höhepunkt innerhalb der Familiengeschichte betrachtet werden, der das Schicksal der drei Generation in einer Familie vollendet. Im Film wird aber über diese Entdeckung überhaupt nicht geredet, sondern nur dargelegt, daß er plötzlich Interesse am Bauen verloren hat. Damit wird der Rezipient vornherein daran verhindert, sich in das Schicksal der Figuren einzufühlen.

Es kann also angenommen werden, daß im Film jegliche Anlässe für Emotionalisierung des Rezipienten gegenüber dem Gezeigten bewußt vermieden werden. Dies kann m.E. auf den gesamten Narrationsprozeß des Films erweitert werden, so daß angenommen werden kann, daß zunächst ein großer Teil der Schwierigkeiten beim Nachvollzug des Films darauf zurückgeht, daß viele Einzelheiten überhaupt nicht oder ohne redundante Hinweise dargeboten werden. Dabei sind vor allem solche Details auf der Handlungsebene weggelassen oder umgestellt, die zu solcher Emotionalisierung bzw. Erzeugung der Spannung führen könnten. Aus diesem Standpunkt kann m.E. auch die Veränderung der Lokalität an der Stelle betrachtet werden, wo Heinrich von seiner Vergangenheit berichtet. So findet Heinrichs Rückblende im Film bei bzw. nach seinem Essen mit Leonore statt, wobei er ihr von seiner Vergangenheit erzählt. Dagegen findet sie im Roman nach dem gemeinsamen Essen in seinem Atelier statt, während Leonore seine alten Materialien in Ordnung bringt, und zwar nicht als ein Bericht, sondern als eine wehmütige Erinnerung. Solche Umstände könnten m.E. eine leichte Emotionalisierung des Rezipienten hervorrufen. Dies wird im Roman zusätzlich dadurch auf der realistischen Ebene glaubhaft gestaltet, daß er sich in einem privaten Raum befindet. Im Film dagegen wird einerseits die Lokalität dieser Erinnerung zu einem mehr oder weniger öffentlichen Platz verlegt. Andererseits wirkt die Stimmung bei der Erinnerung, die bei der die Bilder begleitenden Stimme zu erraten ist, relativ nüchtern. Dadurch wird die Möglichkeit einer emotionalen Annäherung beseitigt.

Die bis zu dieser Stelle beschriebenen unterschiedlichen Merkmale bei der Sujetkonstruktion beider Texte und deren darauf basiert angenommenen unterschiedlichen narrativen Funktionen können im folgenden Abschnitt über die Taktiken der Sujetkonstruktion noch detailliert beschrieben werden.

4.2.3. Taktiken der Sujetkonstruktion

In bezug auf die oben beschriebene Sujetkonstruktion, die als episodenhaft und fragmentarisch charakterisiert ist, kann man im Roman zunächst generell relativ viele deutliche Leerstellen feststellen. Dabei weisen nicht nur die Handlungsebene der Vergangenheit, die meistens aus assoziativen „Erinnerungsstücken“ besteht, sondern auch die mehr oder weniger kontinuierliche Handlungslinie des Geburtstags bestimmte Leerstellen auf. Diese Leerstellen im Roman sind aber meistens temporär, in dem Sinne, daß sie früher oder später von dem Rezipienten überbrückt werden können. Einige von ihnen sind dabei zunächst als belanglos zu bezeichnen, in dem Sinne, daß ihnen keine wesentliche Bedeutung in jeglichen Aspekten zugesprochen werden kann. Als solche können sie von dem Rezipienten fast unbewußt überbrückt werden. Als ein Beispiel dafür sei darauf zu verweisen, daß der Vorgang nicht dargestellt worden ist, in dem Nettlinger zum Gefängnis fährt, nachdem er im Hotel Robert verpaßt hatte. Trotzdem kann am Anfang des 7. Kapitels leicht angenommen werden, daß er zum Gefängnis zu Schrella gekommen ist, nachdem er das Hotel verlassen hatte. Dies gilt auch für den Vorgang, wie Robert erfahren hat, daß Schrella zurückgekehrt ist. Dieser Vorgang ist im Roman nicht dargestellt. Aber trotzdem ist diese Lücke aus dem Kontext leicht zu überbrücken, mit der Annahme, daß sie mit Hilfe von Hugo in Kontakt kommen könnten. Auch die im Roman sehr häufig eingesetzte monologartige Konstruktion des Dialogs kann unter diesem Aspekt betrachtet werden. Im Roman wird häufig ein Dialog in einen langen Monolog eingebettet, wobei nur eine Seite von ihm dargestellt wird.²⁸ Die andere Seite des Dialogs soll dann aufgrund der Dargestellten von dem Rezipienten erratend ergänzt werden, was auch meistens ohne Schwierigkeiten gelingt.

Einige andere Leerstellen scheinen dagegen zwar auf den ersten Blick belanglos, aber spielen bei näherer Beobachtung eine dramaturgisch wichtige Rolle. Als ein Beispiel dafür sei darauf zu verweisen, daß es im Roman nicht dargestellt ist, was Robert gemacht hat, nachdem er das Hotel verlassen und sich an seine Sekretärin telefonisch beschwert hatte. Zunächst kann diese Leerstelle wie der oben erwähnte Vorgang von Nettlinger als unwichtig und belanglos betrachtet werden, weil sie mit der Annahme problemlos überbrückt werden kann, daß er zu seiner Mutter zur Anstalt gefahren sei. Bei genauer Betrachtung stellt diese Leerstelle aber eine wichtige Voraussetzung dafür dar, daß der Rezipient am Anfang des 5. Kapitels nicht feststellen kann, ob überhaupt und auf welche Zeitebene Johanna mit Robert spricht. Die Unklarheit und Ambiguität der Zeitebene, die im ganzen Roman an dieser Stelle am stärksten zum Vorschein kommen, werden also neben der angeblichen Verrücktheit von Johanna erst durch diese Leerstelle auf der realistischen Ebene ermöglicht. Somit kann dieser Art von Leerstellen eine dramaturgisch bedeutsame Funktion eingeräumt werden. Gleiche dramaturgische Funktion aus dem Standpunkt der Leerstelle kann auch den oben erwähnten diversen Fragen zugeschrieben werden, die am Anfang des Romans gestellt wurden. Die erste Frage bezieht sich z.B. darauf, was Robert im Hotel täglich an festgesetzter Zeit macht. Diese Frage wird im 2. Kapitel durch die Spekulation von den Angestellten im Hotel aufgeklärt. Die zweite Frage bezieht sich dann darauf, wer Herr Schrella ist, dem Robert eine Ausnahme-

²⁸ RuE 3, S.533f: „[...] Bitte, Schrella, würden Sie einmal nachschauen, wer da an die Tür klopft? Ein gewisser Herr Gretz wünscht mir seine Aufwartung zu machen? Ich hoffe, er schleppt nicht den Keiler auf dem Rücken an? Nein? Gott sei Dank. Bitte, sagen Sie ihm, lieber Schrella, daß ich nicht für ihn zu sprechen bin; oder würdest du meinen, Robert, dies wäre der Tag und die Stunde, einen gewissen Herrn Gretz zu empfangen? Nein, nicht wahr? Danke, Schrella. [...]“

stellung eingeräumt hatte.²⁹ Diese Frage wird erst im dritten Kapitel beantwortet. Die letzte Frage bezieht sich nun auf den fremden Mann, der Robert aufsucht: Wer ist er und warum sucht er nach ihm? Die Antworten auf diese Fragen werden jeweils im 2. und im 7. Kapitel gegeben.

Die Einzelheiten aus der Vergangenheit, die in Form der assoziativen Erinnerung fragmentarisch und lückenhaft dargestellt werden, können auch als deutliche Leerstellen betrachtet werden. Aber solche Leerstellen werden meistens durch wiederholte Darstellungen aus diversen Perspektiven kompensiert, so daß am Ende eine relativ kontinuierliche und homogene Welt konstruiert werden kann. So kann der Rezipient am Ende ein fast vollständiges Bild über die Familiengeschichte sowie über die inneren Zustände der Protagonisten machen. Im Roman können außerdem einige permanente Leerstellen festgestellt werden, die bis zum Ende der Geschichte nicht aufgeklärt werden können. So kann z.B. nicht herausgestellt werden, wie Roberts Tochter Ruth die Wahrheit über die Zerstörung der Abtei durch ihren Vater herausgefunden hat. Auch der Umstand, wer und wann das Hotelzimmer für die Familie Fähmel reserviert hat, wird im Roman nicht geklärt. Diese Leerstellen spielen aber im gesamten Zusammenhang der Geschichte keine wesentliche Rolle, so daß sie außer Acht gelassen werden können.

Die taktische Funktion der zwar vielen, aber meist temporären Leerstellen im Roman kann also m.E. vor allem darin gesehen werden, bestimmte dramaturgische Wirkung zu verstärken, und zwar die Aufmerksamkeit und Spannung des Rezipienten auf die Einzelheiten der Geschichte aufrechtzuerhalten und in eine bestimmte Richtung zu lenken, die wegen der Komplexität und Handlungsarmut irreführt werden bzw. nachlassen kann. Diese Funktion kann bei den oben erwähnten leitenden Fragen besonders gut beobachtet werden. Zunächst richtet sich die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die Frage, warum Robert die Abtei gesprengt hat, dies auch noch gerade 3 Tage vor dem Kriegsende. Die Spannung auf diese Frage wird etwas später durch die Tatsache noch einmal gesteigert, daß diese Abtei von seinem Vater erbaut wurde. Um die Antwort auf diese Frage zu finden, wird dann die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die Vergangenheit gerichtet, in der Annahme, daß es zwischen den beiden Protagonisten etwas passiert sei. Diese Annahme wird im Laufe des Romans zwar nicht bestätigt. Aber dadurch, daß der Rezipient die inneren Gedanken und Gefühle der beiden erfahren hat, wird die Antwort auf diese Frage schließlich gegeben.

In bezug auf die Leerstelle als besonders auffallend anzusehen ist im Roman die Auslassung der Darstellung über die Einzelheiten, wie Johanna den Minister erschossen hatte. Statt dessen werden im Roman mehrere Episoden erzählt, die jeweils mit dem Schußgeräusch enden. Dadurch resultiert in erster Linie eine Spannungssteigerung, was dann auch im Zusammenhang mit dem Aspekt der Retardation betrachtet werden kann. An dieser Stelle kann m.E. neben dieser dramaturgischen Funktion ein anderer Aspekt angenommen werden, nämlich eine moralische Rücksicht des Autors. Böll könnte wahrscheinlich Bedenken daran gehabt haben, diesen Vorgang zu beschreiben, in der Ansicht, daß die Darstellung einer Gewalttat zur Verherrlichung der Gewalt als Mittel für Zweck irreführen könnte.³⁰

Der Aspekt der Retardation im Roman kann zunächst in dem Zusammenhang betrachtet werden, daß die

²⁹ Vgl. RuE 3, S.292: „Jederzeit erreichbar für meine Mutter, meinen Vater, meine Tochter, meinen Sohn und für Herrn Schrella, für niemanden sonst“.

³⁰ Aus diesem Standpunkt ist auch eine ähnliche Vorgehensweise bei seinem anderen Werk wie „die verlorene Ehre der Katharina Blum“ zu betrachten, wobei auch der detaillierte Vorgang der Erschießung des Reporters durch Katharina nicht beschrieben ist.

beiden oben ausgemachten Handlungsebenen ständig gewechselt werden. Aus diesem Standpunkt kann angenommen werden, daß dabei der Verlauf der Handlungsebene des Geburtstags durch die Handlungsebene der Erinnerung ständig verzögert wird. In dieser Hinsicht kann hier die Retardation zunächst aufgrund der quantitativen sowie qualitativen Dominanz der Erinnerungsebene grundsätzlich als sehr hoch bezeichnet werden. Dies ist bei einem langen Monolog besonders stark, der dadurch die Entwicklung der Handlungsebene des Geburtstags fast zum Stillstand bringt. Neben dieser Art Retardation, die bei einer doppelten Handlungsstruktur typisch beobachtet werden kann, können im Roman auch andere Arten von Retardation festgestellt werden. Als ein stellvertretendes Beispiel dafür sei auf den Anfang des 5. Kapitels zu verweisen.³¹ Am Anfang ist äußerst schwierig festzustellen, wer aus wessen Perspektive hier dargestellt wird. Erst etwas später ist es mit einiger Sicherheit zunächst anzunehmen, daß diese Beschreibung aus Johannes Perspektive erfolgt. Dann kann noch etwas später das Objekt ihrer Beschreibung langsam als Robert identifiziert werden. Erst an diesem Moment wird es klar, daß die Beschreibung am Anfang dieses Kapitels für Robert gilt, der gerade mit einem Bus an der Heilanstalt angekommen ist. An diesem Beispiel kann zunächst festgestellt werden, daß die Identifizierung der momentanen Erzählperspektive sowie der jeweiligen Zeitebenen nicht auf Anhieb erfolgen kann. Diese Unklarheit wird erst einige Zeit später durch andere Hinweise oder durch Wiederholung von den schon gegebenen langsam beseitigt. In diesem Sinne können sie als retardierende Momente im Roman betrachtet werden, was schließlich eine sehr hohe Retardation bedeuten wird.

Auch die Identität der Figuren wird relativ später bekannt gegeben, und zwar meistens beiläufig, was auch unter dem Aspekt der Retardation betrachtet werden kann. So wird z.B. Leonore zwar am Anfang des Romans so dargestellt, daß man leicht annehmen kann, was sie ist. Aber ihr Name wird erst an späterer Stelle bekannt gegeben, und zwar durch Heinrich, der auch seinerseits zunächst nur als „der Geheimrat“ genannt wurde. Solche Art von Retardation kann auch bei einigen anderen Figuren festgestellt werden, aber diesmal in umgekehrter Reihenfolge: Sie werden zunächst namentlich benannt und dann kommen erst später in einer konkreten Situation vor. Stellvertretend dafür kann die Einführung der Figur Schrella in Betracht gezogen werden, die bis zu seinem Auftritt auf der Handlungsebene des Geburtstags am 7. Kapitel nur flüchtig charakterisiert worden ist.

Ein anderer Aspekt der Retardation kann auch innerhalb des Handlungsverlaufs des Geburtstags beobachtet werden, und zwar in bezug auf die Simultaneität. Dies wird z.B. im 13. Kapitel besonders deutlich, in dem einige Episoden erzählt werden, die gemeinsam mit dem Schußgeräusch beendet werden.³² Durch diese mehreren teilweise simultanen Episoden wird die Darstellung darüber zunächst immer wieder verzögert, wie Johanna geschossen hat bzw. was dabei passiert ist, bis sie schließlich am Ende dieser Episoden nicht dargestellt und ausgelassen wird. An dieser Stelle kann auch eine wichtige taktische Funktion der Retardation im Roman ausgemacht werden, die in erster Linie darin liegt, die Span-

³¹ RuE 3, S.393: „Blauer Himmel, getünchte Wand, an der die Pappeln als Leiterstufen hinaufführten und hinab auf den Vorplatz, wo ein Wärter Laub in das Kompostbecken schaufelte; die Wand war zu hoch, die Abstände der Stufen waren zu weit; vier, fünf Schritte brauchte er, die Zwischenräume zu überwinden; Vorsicht!, warum muß der gelbe Bus so hoch an der Wand entlang fahren, kriechen wie ein Käfer, er hatte heute nur einen Menschen gebracht: ihn. War er's? Wer? Wenn er doch, sich von Sprosse zu Sprosse anklammernd, klettern würde! Aber nein: immer aufrecht und ungebeugt, sich nicht erniedrigen; nur wenn er sich auf Kirchenbänke kniete oder in Startlöcher. gab er die aufrechte Haltung preis. War er's? Wer?“

³² Siehe auch oben auf Seite 134.

nung des Rezipienten zu steigern, indem die Entwicklung der Geschichte verzögert wird.

Im Roman können also diverse Momente der Retardation beobachtet werden, so daß man insgesamt von hoher Retardation sprechen kann. Als solche werden die meisten Momente der Retardation von dem Rezipienten bei der Nachvollziehung der Geschichte so intensiv bemerkt, daß sie ein Grundmerkmal der taktischen Aspekte der Sujetkonstruktion darstellt. Dagegen kann in bezug auf ihre Wirkung auf den Rezipienten angenommen werden, daß sie nicht die Rezeption wesentlich beeinträchtigt, weil einerseits solche retardierende Momente im Laufe der Geschichte meistens aufgelöst werden. Andererseits sind sie meistens realistisch motiviert und verläßt darüber hinaus nicht die Ebene der im Roman aufgestellten fiktiven Welt. Außerdem beziehen sie sich auf die Themen des Romans. So wird sogar die in bezug auf Retardation am komplexesten Stelle im Roman, nämlich der Anfang des 5. Kapitels, wird dadurch auf der fiktiven Ebene realistisch begründet, daß Johanna angeblich verrückt ist.

Die taktische Funktion der diversen und hohen Retardation im Roman liegt also auch in erster Linie nicht darin, etwa die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf sich zu ziehen bzw. auf einen externen Zusammenhang zu verweisen oder den Rezipienten zu verunsichern bzw. ihn zu entfremden, sondern darin, seine Spannung und Aufmerksamkeit auf den weiteren Verlauf der Geschichte aufrechtzuerhalten und zu verdichten.

Als ein nicht überflüssiges, sondern notwendiges Element für die narrative Kommunikation kann die Redundanz im Roman zunächst auf der Fabelebene als generell sehr hoch bezeichnet werden, in dem Sinne, daß die Informationen für die Konstruktion der Fabel - oft zu sehr - ausreichend gegeben werden. Dies gilt zunächst besonders für die Charakterisierung und Funktion der Figuren. So kann die Charakterisierung der Figuren, die zwar teilweise widersprüchlich ist und deshalb später revidiert werden muß, aber im großen und ganzen gewisse Konstanz aufweist, mit einigen Funktionen zusammengefaßt bzw. gegenübergestellt werden, so daß sie gewisse Dichotomien bilden, die der Figurenkonstellation zugrunde gelegt werden können.

Im Roman kommen relativ wenige Figuren vor, vor allem im Vergleich zu seinem Umfang. In ihrem Mittelpunkt stehen in erster Linie die drei Figuren aus der Familie Fähmel: Robert, Heinrich und Johanna. Diese Annahme kann neben dem Geschichtenschema einer Familiengeschichte auch dadurch begründet werden, daß jeder von ihnen im Roman jeweils ein ganzes Kapitel zugeschrieben ist, in dem sie sich aus ihrer eigenen Perspektive an die Vergangenheit erinnert. So können m.E. die Figurengruppierung und -konstellation von diesen Figuren ausgehen. Dabei werden zunächst die beiden männlichen Figuren, Heinrich und Robert in Betracht gezogen, weil sie aus diversen Aspekten bestimmte Gemeinsamkeit sowie Unterschiede aufweisen, so daß sie einen bestimmten Gegensatz bilden. Zunächst können bei den beiden einige gemeinsame Merkmale herausgestellt werden. Heinrichs ist von dem ländlichen Milieu zu einem angesehenen Architekten in einer Großstadt aufgestiegen, und zwar durch sein Fleiß, Ambition und gewissenhafte Zukunftsplanung. Dabei war sein Lebensplan eine Großfamilie zu gründen. Dies kann zunächst als die typische bürgerliche Vorstellung charakterisiert werden, in der Familie und sozialer Erfolg durch Tüchtigkeit im Mittelpunkt stehen. Robert wird durch solche Merkmale wie Makellosigkeit, Gründlichkeit und Korrektheit charakterisiert, die auch als die Tugenden des bürgerlichen Ideals betrachtet werden können. So können die beiden Figuren in dieser Hinsicht gemeinsam als „bürgerlich-

patriarchisch“ charakterisiert werden.³³ Von größter Bedeutung bei dieser Konstellation ist m.E. aber der Sachverhalt, daß die beiden Architekten sind. Dieser Sachverhalt stellt aber gleichzeitig den Ausgangspunkt ihrer Unterschiede, die im Roman auf ihre unterschiedlichen Charaktere einerseits und auf ihre unterschiedlichen Reaktionen auf die Umwelt andererseits zurückzuführen sind. Zunächst ist Robert zäh, hart, kühl, kann Unrecht nicht ertragen und läßt sich nicht erniedrigen, während Heinrich von Herzen und einfach ist aber gleichzeitig aus distanzierter Ironie nichts ernst nimmt.

Diese Dichotomie, die an sich allein einerseits von privaten und andererseits von persönlichen Zügen ist, erhält im Roman eine konkrete öffentliche Dimension, wenn sie in bezug auf die Dichotomie von Lamm und Büffel betrachtet wird. Diese Dichotomie ist im Roman mit ihrem stark religiösen Hintergrund relativ deutlich und ausführlich herauszustellen. In dieser Dichotomie in der im Roman gestalteten Form steht der Lamm für die unschuldigen Opfer und Verfolgten. Von den Figuren im Roman können unter anderen Edith, Hugo und Ferdi zu dieser Gruppe gerechnet werden, die unschuldig verfolgt, gequelt oder getötet wurden. Der Büffel, der im Roman u.a. von den Figuren Nettlinger und Roberts Bruder Otto vertreten ist, steht dagegen für die Verfolger, die von Dummheit und roher Kraft einerseits und von Tüchtigkeit und Gründlichkeit andererseits charakterisiert werden können.³⁴

Ohne auf die Effektivität bzw. Gültigkeit dieser Dichotomie einzugehen, was an späterer Stelle geschehen soll, kann die Figur Robert mit seinem Merkmal, Unrecht nicht zu ertragen, in diesem Zusammenhang als ein Hirte betrachtet werden, der aktiv die verfolgten Lämmer vor den Büffeln schützen wollte.³⁵ Dagegen hat sich Heinrich zunächst mit seiner Ironie und Naivität von dieser Aufgabe distanziert und nach dem bitteren Erkenntnis doch noch den Vorgang tatenlos zugesehen. Wenn hier die Dichotomie von Lamm und Büffel nicht in erster Linie aus dem religiösen, sondern aus dem gesellschaftlichen und politischen Bezug in Betracht gezogen wird, kann Robert dann als ein politisch engagierter Mensch betrachtet werden, während Heinrich als ein unpolitischer Individualist charakterisiert werden kann. Dieser Unterschied gewinnt im Roman weiter eine neue Dimension, wenn er mit der Gemeinsamkeit von den beiden als Architekten in Zusammenhang gebracht werden, weil sie als Architekten auf ihr jeweiliges Scheitern anders reagieren hatten, das sie erfahren mußten. Heinrich konnte zunächst seinen Lebensplan wegen der unvorhergesehenen „höheren Gewalt“ nicht verwirklichen, die als Tod seiner Kinder und Ausbruch der Kriege zu ihm gekommen war. Robert konnte auch die Lämmer von den Verfolgern nicht schützen. Robert reagiert darauf, indem er sich seine architektonische Wissen über die Statik, die eigentlich fürs Bauen sind, ausschließlich für Zerstören benutzt, während Heinrich, obwohl resigniert, weiter gebaut hat. In diesem Sinne kann Heinrich als ein Architekt, der in seinem Leben vieles gebaut hatte, als ein Künstler charakterisiert werden, der mit kindlichem Unschuld und spielerischer Ironie von der harten Realität, wo

³³ Diese Bezeichnung „Patriarch“ kommt auch im Roman bei der Charakterisierung von Heinrich vor. Vgl. dazu RuE 3, S.341 u. S.351. Für diese Charakterisierung aus einem kritischen Standpunkt vgl. Felicia Letsch, Heinrich Böll: ‚Billard um halbzehn‘, in: dies, Auseinandersetzung mit der Vergangenheit als Moment der Gegenwarts kritik. Köln 1982, S. 68-83, S.78.

³⁴ Für die ausführlichen Charakterisierung von dieser Dichotomie vgl. Therese Poser, a.a.O., S.232-255, S.241ff. Vgl. auch in dieser Arbeit den Abschnitt über die narrativen Modi ab Seite 168.

³⁵ Vgl. RuE 3, S.421: „Er ist vom Adel, kein Lamm, sondern ein Hirte.“ Therese Poser verweist auf die religiösen Zusammenhänge dieser Symbolik, die auf die Offenbarung Johannas in der Bibel zurückgeht, in der neben dem Lamm und Gegendier Christus als Opferlamm, aber auch als guter Hirte dargestellt ist. Vgl. Therese Poser, ebd., S.241.

eine Handbewegung das Leben kosten kann, gescheitert ist.³⁶ Robert ist dagegen als ein „Schreib-tischarchitekt“,³⁷ der selbst nichts gebaut hat, kein Künstler.

Die beiden befinden sich aber trotz ihrer unterschiedlichen Reaktionen in bezug auf die Gegenwart in gleicher Situation, in der sie resigniert sind. Robert baut weiter nicht und beschränkt sich seine Arbeit auf eine Stunde täglich, die auch nicht mit den konkreten Bauwerken, sondern mit der statischen Berechnung zu tun hat. Heinrich hat auch wegen seiner schrecklichen Erkenntnisse³⁸ seine Tätigkeit als Baubeauf-tragter nach dem Krieg aufgegeben und sich zurückgezogen. Daß diese Situation der Resignation der beiden bis zur Gegenwart unverändert bleibt, impliziert nun, daß die alten Verhältnisse, die sie zu dieser Situation gebracht hatte, die Gegenwart weiter beherrschen.

Diese Dichotomien, die auf die Gegensätze zwischen Heinrich und Robert zurückgehen, gewinnen als nächstes eine andere Dimension, wenn sie mit der Figur Johanna kontrastiert werden. Sie wird zunächst anders als die anderen Frauen im Roman konkret dargestellt und auch kommt selber zu Worte. Sie weißt auch die Wahrheit über die Zerstörung der Abtei durch Robert. Sie kann sogar im gesamten Roman als die einzige ausschließlich positive Figur angesehen werden, die von Anfang an instinktiv die richtigen Erkenntnisse hatte und sie auch in die Praxis umsetzte. Sie ist auch die einzige Figur, die auf eigene Initiative den Stilstand der Zeit durchbricht. Als solche steht sie den meisten männlichen Figuren gegen-über, die von Unwissen und Ernsthaftigkeit bestimmt sind. Als nächstes stellt sie m.E. mit ihren Charakte-ren in bezug auf den Gegensatz zwischen Robert und Heinrich die Synthese dar, die diesen Gegensatz von den beiden aufhebt. Erst im Vergleich zu ihr stellen sich die negativen Merkmale von den beiden deutlich heraus: Einerseits war Heinrich im Gegensatz zu ihr tatenlos, während er als die einzige männli-che Figur die Ernsthaftigkeit nicht hatte, was eine Gemeinsamkeit mit Johanna darstellt. Andererseits tritt bei Robert im Gegensatz zu ihr seine Ernsthaftigkeit hervor, während sie gemeinsam Unrecht nicht ertragen konnten und gehandelt hatten.

Dabei stellt diese Ernsthaftigkeit der männlichen Figuren ein weiteres Kriterium für die Figurenkonstellati-on dar. Zunächst sei darauf zu verweisen, daß dieses Merkmal im Roman ausschließlich auf die männli-chen Figuren bezogen ist und im gesamten Zusammenhang eine sehr negative Eigenschaft darstellt. Von den männlichen Figuren ist Heinrich die einzige, die nicht diese Ernsthaftigkeit besitzt. Alle anderen männlichen Figuren haben diese Eigenschaft. Dazu gehören nicht nur Nettlinger und Otto, die die Büffel vertreten, sondern auch Robert und Schrella, die zwar dadurch nicht negativ, aber zumindest düstere Züge bekommen. Dies wird im Roman durch solche Darstellung deutlich, daß Robert dunkle Botschaften bringt, die nach Blut schmecken und daß Schrella ein dunkler Engel sei, dem das Lachen verboten ist.³⁹ Heinrichs Angst vor seinem Sohn und Schrella, wovon er in seiner Erinnerung spricht, kann aus diesem Zusammenhang verstanden werden.

Der Gegensatz zwischen Robert und Heinrich kann weiter aus dem Standpunkt der Familiengeschichte

³⁶ Vgl. dazu folgende Stellen in RuE 3 über die Figur Heinrich: „Ich bin Künstler, zum Nonkonformismus verpflich-tet.“(S.378); „Er ist ein Kind, weiß nicht, wie böse die Welt ist, wie wenig reine Herzen es gibt.“ (S.398); „Kinderh-ände, die ihre Unschuld behalten hatten (S.431); „und ich genoß meine Ironie, meine Überlegenheit (S.363); „[...] daß Ironie nicht ausreichte und nie ausreichen würde, daß sie nur ein Narkotikum für Privilegierte war (S.370).

³⁷ Vgl. RuE 3, S.421.

³⁸ Vgl. RuE 3, S.511: „[...] ich habe kein reines Herz und weiß genau, wie böse die Welt ist.“

³⁹ Vgl. RuE 3, S.395f.

betrachtet werden, und zwar unter dem Aspekt des sog. Vater-Sohn-Konflikt. Dieser Gegensatz ist zwar am Anfang des Romans ansatzweise angedeutet, wurde aber nicht in diese Richtung weiter entwickelt. Dagegen bekommt er einen neuen Aspekt, wenn er unter dem Aspekt der Generationsfrage betrachtet wird, unter dem dann die dritte Generation mit bezogen wird, als deren Vertreter im Roman die Figur Joseph betrachtet werden kann. Dabei können sie m.E. mit zwei Kriterien charakterisiert werden. Zunächst kann diese Frage in dem Zusammenhang betrachtet werden, daß die drei Figuren Architekten sind. Unter diesem Aspekt steht dann Joseph als Vertreter der dritten Generation mit seinen Merkmalen zwischen den beiden Polen, was auch im Roman angedeutet ist.⁴⁰ Er ist einerseits wie sein Großvater ein Architekt, der baut, indem er bei dem Wiederaufbau der Abtei mitarbeitet, die von seinem Großvater gebaut und von seinem Vater zerstört worden ist. Andererseits weist seine Persönlichkeit gewisse Ähnlichkeit mit Roberts auf, was im Roman m.E. auf die zum Teil klischeehafte Szene auf der Autobahn zurückgeführt werden kann: Seine auf den ersten Blick irrational erscheinende Raserei auf der Autobahn im Kapitel 8, die sogar im Kontext gegebenenfalls als die oben erwähnte Ernsthaftigkeit der Männer betrachtet werden könnte, ist zumindest aus seiner Sicht ein Spiel, das wie das Billardspiel von seinem Vater auf klarer mathematischer Formel basiert. (Vgl., S.460f.) Diese Position von ihm zwischen Robert und Heinrich ist im Roman an der Stelle deutlich dargestellt, wo er sagt, daß er Statik studieren will, aber noch nicht weiß, ob er bauen oder sprengen wird. (Vgl., S.517) Durch diese Konstellation und Charakterisierung wird m.E. angedeutet, daß diese Dichotomie zwischen Generationen nicht allein mit den Kategorien „Architekt“ oder „Generationskonflikt“ ausgeschöpft werden kann, sondern eine gesellschaftlich-politische Dimension hat, in dem Sinne, daß seine zukünftige Entscheidung von den Zuständen der Gesellschaft bestimmt werden wird. Diese Dimension von Josephs Stellung wird besonders deutlich, wenn sie mit dem zweiten Kriterium der Dichotomie von Lamm und Büffel in Zusammenhang gebracht wird. Aus diesem Zusammenhang stellt Josephs Stellung anders als die von Robert und Heinrich eine Ungewißheit dar, in dem Sinne, daß man nicht weiß, welche Position zwischen Lamm und Büffel er als Vertreter seiner Generation in der Zukunft einnehmen wird. Diese Ungewißheit wird im Roman nicht nur durch Josephs oben zitierte Äußerung, sondern auch durch Schrellas Hinweis angedeutet.⁴¹ Gerade in dieser Ungewißheit spiegelt sich m.E. die Einsicht wider, daß die alten Verhältnisse, die früher zu dieser Gruppierung geführt hatten, einen wesentlich tieferen Wurzel haben, der zu dem Zeitpunkt noch besteht und in der Zukunft weiter bestehen wird.

Aufgrund bisheriger Beobachtung kann an dieser Stelle festgestellt werden, daß die Figurenkonstellation im Roman, besonders um die Figuren Heinrich und Robert, sehr vielschichtig und vieldeutig auszulegen ist, so daß sogar gegebenenfalls eine widersprüchliche Interpretation herausgestellt werden kann. So können z.B. die Charaktere von Robert, der eigentlich im Roman sehr positiv besetzt ist,⁴² mit seiner Ernsthaftigkeit, Gründlichkeit, Korrektheit und Makellosigkeit gegebenenfalls gewisse Ähnlichkeit mit den des Büffels aufweisen, weil sie nicht gänzlich auf sein Scheitern und seine Resignation zurückgeführt werden können. Auch Schrellas Charakter ist teilweise widersprüchlich: Einerseits ist er ein Lamm, der vom Büffel verfolgt wurde. Andererseits hat er mit seiner Düsterei gewisse Ähnlichkeit mit Robert. Dies

⁴⁰ RuE 3, S.418. Er hat „das Herz seiner Mutter und den Verstand seines Vaters.“

⁴¹ RuE 3, S.526: „du weißt noch nicht, was Joseph und Ruth einmal werden, von welchem Sakrament sie kosten.“

⁴² So sagt z.B. Jochen: „Das ist einer von den wenigen Menschen, für die ich jederzeit meine Hand ins Feuer legen würde.“ Vgl. dazu RuE 3, S.309.

wird besonders durch Heinrichs Charakterisierung von ihm deutlich, der vor ihm Angst hatte und ihn als „Todesengel“ und „Gerichtsvollzieher Gottes“ bezeichnete. (S.371; S.435) Wegen solcher Vielschichtigkeit bzw. Widersprüchlichkeit ist m.E. eine klare, vor allem allein entweder religiös oder politisch motivierte Charakterisierung der Figurenkonstellation nicht zulässig, was von vielen Kritikern voreilig angenommen wurde. In bezug auf die Redundanz bedeutet dies nun, daß die Redundanz bei der Figurenkonstellation im Roman äußerst hoch ist.

Dagegen kann in bezug auf die dargestellten Handlungen und Ereignisse, insbesondere in bezug auf die Handlungsebene des Geburtstags auf den ersten Blick von niedriger Redundanz gesprochen werden, weil sie wie an früherer Stelle beschrieben diskontinuierlich und episodenhaft dargestellt wird. Bei näherer Betrachtung aber kann man aus den folgenden Aspekten bei ihr auch von hoher Redundanz sprechen. Viele Ereignisse, die an diesem Tag passiert sind und miteinander nicht im direkten Zusammenhang stehen und an sich deshalb belanglos erscheinen, erhalten eine hohe Redundanz, in dem Sinne, daß ihre symbolische Bedeutung im größeren Kontext annähernd gleich auszulegen ist.

Zunächst können einige von ihnen als ein Symbol für den Stillstand der Zeit und für die Gefangenschaft der Protagonisten in ihm ausgelegt werden. Robert spielt täglich an genau gesetzter Zeit am gleichen Ort Billard. Sein Vater Heinrich geht seit 50 Jahren täglich ins Café Kroner frühstücken. Johanna ist verrückt und in einer Anstalt gesperrt. Diese Wiederholung der Handlung, die sich täglich gleich verläuft und damit keine Veränderung herbeiführt, impliziert, daß der Zeitverlauf in dieser Situation ohne Bedeutung ist, was wiederum impliziert, daß die Zeit stehen bleibt. Dieser Stillstand der Zeit wird dann an diesem Tag durch diverse Ereignisse und Vorfälle gebrochen, die meistens unvorhergesehen und unerwartet sind: Roberts Billardspiel wurde durch Nettlingers Besuch unterbrochen und Heinrich entschloß sich sein Atelier in Ordnung zu bringen und kündigte am Ende des Romans das tägliche Frühstück. Johanna entschloß sich, von der zeitlosen Welt der Verrücktheit wieder in die Welt der Zeit zurückzukehren und übte als Abrechnung mit der Vergangenheit ein Attentat, was für die anderen auch ein anderes unvorhergesehenes Ereignis bedeuten wird. Der Vorfall einer falschen Berechnung im letzten Kapitel (S.520f.) deutet auch an, daß die erstarrte, stehengebliebene Welt beginnt, sich zu verändern.

Wie bei der Figurenkonstellation kann darüber hinaus auch ein gleiches Ereignis je nach dem Kontext in diverse Weise ausgelegt werden. Ein stellvertretendes Beispiel ist das tägliche Billardspiel von Robert, das im Roman sehr vielschichtige Symbolik impliziert. Zunächst handelt es sich dabei um ein Spiel, bei dem besonders der Gegensatz von Dynamik und Statik das entscheidende Prinzip darstellt. Die Bälle machen in einem begrenzten Rahmen nach den Formeln, die genau nach dem Prinzip der Dynamik und Statik aufgebaut sind, verschiedene Formen und Konfigurationen, die auf den ersten Blick beliebig und sinnlos erscheinen, aber stets diesem Prinzip unterliegen. Durch diese Symbolik kann einerseits der Gegensatz von Aufbauen und Zerstören zum Ausdruck gebracht werden, das sich auf die Konstellation zwischen Robert als Zerstörer und Heinrich als Erbauer bezieht. Andererseits gibt dieses Spiel, das allein auf physikalischer Formel ohne Gefühle und Rücksicht wie die Formel „H₂O statt Wasser“ (S. 292) basiert, keinen Freiraum für das Einmischen von Gefühlen. Als solches kann dies zugleich den inneren Zustand von Robert symbolisieren, der durch seine Erlebnisse und Scheitern alle Gefühle verloren hatte. Dieser Aspekt wird m.E. an der Stelle deutlich, wo das Spiel zwischen Robert und Schrella nach dem Wiedersehen nicht weiter gespielt werden kann, als sich Gefühle einmischen. (S. 522ff.) Gleichzeitig kann dieses tägliche Spiel als „Zeremonie inmitten des idiotischen Aufbruchsgewimmels“ (S.308) nach nur eine Stunde Arbeit als eine symbolische Handlung von Robert betrachtet werden, sich weigern, in der Gesell-

schaft tätig zu sein, mit deren jetzigen Zustand er sich weder versöhnen kann noch einverstanden ist. Diese Deutung kann sich auf die intertextuelle Thematik von Bölls Werken im allgemein beziehen, die als „Aussteigen aus oder Leistungsverweigerung in der Leistungsgesellschaft“ zusammengefaßt werden kann. Aus einem noch abstrakteren Standpunkt kann dieses Billardspiel, in dem die Bälle nicht den Rahmen überspringen und die Formel aus Dynamik und Statik nicht brechen können, ein Symbol für die Zustände darstellen, in denen die Figuren der höheren Gewalt unterliegen, wie die Bälle beim Billardspiel dem physikalischen Gesetz von Dynamik und Statik unterliegen.

Dagegen kann man in bezug auf die Familiengeschichte von niedriger Redundanz sprechen, da die privaten Aspekte der Familiengeschichte nicht ausführlich, sondern nur lückenhaft dargestellt werden. So wird z.B. die mögliche Dichotomie von Heinrich und Robert als Vater-Sohn-Konflikt auf dieser Ebene der Familiengeschichte nicht ausgebaut. So fehlt z.B. Reflexion von Robert darüber gänzlich, daß er das Lebenswerk seines Vaters zerstört hat. Dies führt m.E. dazu, daß der Rezipient zunächst angesichts dieses absurden Schicksals besondere Aufmerksamkeit auf die Familiengeschichte richtet. Aber diese angenommenen Konflikte werden nicht weiter verfolgt, sondern durch andere außerfamiliäre Gründe geklärt. Dies wird in bezug auf die Liebesgeschichte von bzw. zwischen den Figuren besonders deutlich, die im Roman meistens ohne nennenswerte Darstellung und Motivierung als erfolgte Tatsache erwähnt wird. Dies ist vor allem bei der Beziehung zwischen Robert und Edith deutlich, über die man kein konkretes Bild machen kann. Es ist nicht klar festzustellen, warum er sie in das Gebüsch gezogen hat und sie später geheiratet hat, obwohl er später sagt, daß er die Ehe nur gespielt hat. Solche Fragen werden nicht klar beantwortet.

Diese niedrige Redundanz aus der Sicht einer Familiengeschichte und die hohe Redundanz bei den Figurenkonstellationen und Ereignissen machen m.E. schließlich die gesamte Geschichte abstrakt, in dem Sinne, daß dadurch die Geschichte den Charakter einer privaten Familiengeschichte verliert und zusammen mit anderen Symbolik eine parabelhafte Dimension erhält, was zusätzlich durch die symbolisch-religiöse Atmosphäre weiter verstärkt wird.

Die oben beschriebenen Merkmale bei der Sujetkonstruktion, besonders bei der Zeitkonstruktion können in bezug auf die Redundanz auf der Stilebene betrachtet werden. Der ständige und zeitweilig ambige Wechsel der Handlungsebenen sowie der Erzählperspektiven und die Simultaneität und Ambiguität der zeitlichen Ordnung stellen die grundlegenden Prinzipien der Sujetkonstruktion des Romans dar, die den gesamten Narrationsprozeß bestimmen. Als solche haben sie gewisse Konsistenz, die als hohe Redundanz auf der Stilebene bezeichnet werden kann. Darüber hinaus beziehen sie sich mit ihrer hohen Redundanz auf einer symbolischen Ebene auf die im Roman inhaltlich gestalteten Themen. So kann z.B. die Unklarheit und Ambiguität des zeitlichen Wechsels und der Erzählperspektive mit den unklaren Einsichten der Protagonisten korrelieren und die Simultaneität und Ambiguität der zeitlichen Ordnung können den Stilstand der Zeit sowie das Fortwirken der Vergangenheit auf die Gegenwart symbolisieren.

Neben diesen Merkmalen werden auch solche Erzähltechniken wie innerer Monolog und erlebte Rede als redundante Momente auf dieser Ebene aufgefaßt werden. Diese Techniken sind im Roman so gestaltet, daß ein Monolog einen ungewöhnlich langen Abschnitt einnimmt, während die Dialoge zwischen den Figuren nicht in Form wechselnder Worte gestaltet werden, sondern nur Teile einer bestimmten Figur dargestellt sind. Dies führt schließlich dazu, daß der ganze Roman eine Ansammlung von Monologen einzelner Figuren wird. Dadurch werden einerseits die nicht ausgesprochenen Gedanken, Assoziation

oder Ahnungen einzelner Figur dem Rezipienten direkt vermittelt. Andererseits wird dadurch die Isolation einzelner Figuren symbolisiert, die nicht imstande sind, sich mit den anderen zu verständigen. Auch durch die oben erwähnte retardierende Funktion des Monologs wird der Eindruck des Stillstands der Zeit vermittelt.

Das auffallendste und bedeutsamste Merkmal der Redundanz in bezug auf die Beziehung zwischen Fabel und Sujet bezieht sich im Roman darauf, daß die gleichen Figuren und Ereignisse aus der sich erinnernden Perspektive mehrfach erwähnt und dargestellt werden, was vor allem auf die Multiperspektivität und auf die assoziative Montage von Monologen zurückgeht. Zunächst werden die Figuren, die im Mittelpunkt der Geschichte stehen, aufgrund dieser Multiperspektive mehrmals wiederholt zum Gegenstand der Narration. Am deutlichsten kann dies bei der Charakterisierung von Robert beobachtet werden, dessen Charakter im Roman durch mehrere andere Figuren beschrieben wird.⁴³ Als nächstes werden gleiche Ereignisse bzw. Sachverhalte aufgrund der sich erinnernden Monologe zwar meistens nicht als ein Ereignis dargestellt, aber in Erinnerungen wiederholt berichtet. So wird der Sachverhalt über den Tod von Familienmitgliedern meistens nicht als ein Ereignis dargestellt, sondern in Erinnerungen von Heinrich, Robert und Johanna mehrfach kurz erwähnt. Bei einigen Fällen werden sogar dabei gleiche Ausdrücke benutzt, um einen Sachverhalt zu beschreiben, obwohl diese Beschreibung aus verschiedenen Figuren erfolgt. So wird im Roman an mehreren Stellen das Straßenbild der Modestgasse, die den Schauplatz der Geschichte darstellt, zwar von verschiedenen Figuren, aber immer wieder mit gleichen Worten beschrieben: „Lehrjungen, Lastwagen, Nonnen: Leben auf der Straße.“ (S.294; S.319; S.359) Durch diese Wiederholung und daraus resultierende hohe Redundanz wird der Rezipient im Laufe der Geschichte allmählich auf ihre symbolische Bedeutung aufmerksam, die mit den Thematiken des Romans eng zusammenhängt. Diese symbolische Bedeutung wird schließlich an der Stelle deutlich, wo das Straßenbild kurz vor dem Schußgeräusch aus Leonores Perspektive geschildert wird: „Die Gasse war leer; keine Lehrjungen, keine Nonnen, keine Lastwagen, kein Leben auf der Straße.“ (S.520) Dadurch wird die sich anbahnende Veränderung des Stillstandes angedeutet, der bis dahin die gesamte Geschichte dominiert hatte. Die Funktion dieser hohen Redundanz kann also in erster Linie darin gesehen werden, die narrativen Zusammenhänge im Roman zu konkretisieren.⁴⁴

Ein anderes Beispiel dafür, daß ein belangloser Sachverhalt durch hohe Redundanz gewisse Symbolik erhält, zeigt m.E. die wiederholte Beschreibung im Roman, wie der Boden von Heinrichs Atelier unter dem Stampfen der Druckereimaschinen der Druckerei zittert, die unter seinem Atelier liegt und in der „Erbauliches oder Wahlplakate für die, die vom Sakrament des Büffels gekostet haben,“ (S.348; S.372) gedruckt wird. Diese Beschreibung bezieht sich m.E. symbolisch darauf, daß Heinrichs distanzierte und ironische Haltung als Künstler eigentlich und immer von den Umständen um ihn beeinflusst wird. Gleich-

⁴³ Vgl. RuE 3, u.a. folgende Stellen: Leonore: „makellos gekleidet und makellos höflich“ (S.293); Heinrich: „liebenswert, höflich, intelligent, korrekt, aber wenn's über bestimmte Grenzen ging, kannte er keinen Pardon. Der wäre nicht vor einem Mord zurückgeschreckt. Ich hatte immer ein wenig Angst vor ihm.“ (S.304), „immer klug und kühl und nie ironisch (S.371); Erzähler: „Mann, vom Schicksal geschlagen durch den Tod der Frau (S.424)

⁴⁴ Vgl. Gertrud Pickar, *The Impact of Narrative Perspective on Character Portrayal in Three Novels of Heinrich Böll: Billard um halbzehn, Ansichten eines Clowns, Gruppenbild mit Dame*, in: *The University of Dayton Review*. 13(1977), no. 2, S.25-40, S28: „In Billard, the reoccurrence of events, incidents and individuals in the presentations of the numerous narrators, as well as in the varying temporal strata, serves primarily to reiterate or reconfirm assessments of individuals and situations.“

zeitig kann sie als ein metaphorischer Hinweis dafür verstanden werden, daß die alten Verhältnisse, die seine Vergangenheit bestimmt hatten, auch in der Gegenwart weiter bestehen. Diese Situation wird auch an einer anderen Stelle mit der gleichen Metapher verbildlicht, wobei die Flur seines Ateliers zum Ausgang von dem Papierstapel der Druckerei fast versperrt ist.⁴⁵

Das gleiche kann auch für die vielen leitmotivischen Sätze wie „Weide meine Lämmer“, „Muß haben ein Gewehr“, „Wozuwozuwozu“ gelten, die häufig auch durch typographische Mittel hervorgehoben sind. Sie fungieren in erster Linie jeweils als ein Motto bzw. als eine Formel, in dem bzw. in der bestimmte Vorstellung oder Ansicht ausgedrückt ist.⁴⁶ So steht der Satz „Weide meine Lämmer“ im Roman für die Aufgabe der Menschen, die er eigentlich ausführen müßte und der Satz „Muß haben ein Gewehr“ für die Aggressivität der Büffel und deren Ideologie, während der Satz „Wozuwozuwozu“ für die Infragestellung solcher Haltung steht. Als solche fassen sie aus der Sicht des Rezipienten die bis dahin erzählte Geschichte zusammen und lassen ihn daran nochmals erinnern.⁴⁷ Damit kompensieren sie die Unklarheit und Ambiguität bei der Identifizierung der Einzelheiten in bezug auf ihre Perspektiven bzw. logische und zeitliche Zusammenhänge.

Die hohe Redundanz in bezug auf die Figurencharakterisierung sowie die Darstellung der Ereignisse einerseits und die niedrige Redundanz in bezug auf die Familiengeschichte andererseits führen m.E. im Roman dazu, daß die ganze Geschichte zusammen mit den vielschichtigen symbolischen Figurenkonstellationen und Ereignisse eine abstrakte und symbolische Ebene erhält, auf der sie je nach dem Zusammenhang diverse Konstellation bzw. Dichotomie bilden. Als solche ermöglicht sie einerseits die Erleichterung des Nachvollzugs durch den Rezipienten von der Geschichte, die sehr kompliziert und ambivalent konstruiert ist. Dadurch kann der Rezipient trotz der Komplexität und Ambivalenz im Laufe der Narration die Umstände und Zusammenhänge herausfinden. Andererseits wird er dadurch unmißverständlich auf die symbolische Ebene hingewiesen, die miteinander zusammengesetzt schließlich die wichtigen Themen des Romans aufbauen.

Wie oben in bezug auf die Sujetkonstruktion festgestellt zeichnet sich der Film vor allem durch seine Sparsamkeit bei der Vergabe der grundlegenden Informationen aus, was der äußerlich klaren und chronologischen Sujetkonstruktion gegenübersteht. In bezug auf den Aspekt der Leerstelle bedeutet dies nun, daß es im Film außergewöhnlich viele und diverse Leerstellen gibt, ein wesentlicher Teil von denen darüber hinaus überhaupt nicht oder nur schwer überbrückt bzw. erfüllt werden kann. Dies bedeutet mit anderen Worten, daß im Film nur wenige Leerstellen festgestellt werden können, die in kurzer Zeit und unbewußt von dem Rezipienten überbrückt werden können. Als solche kann z.B. der Vorgang betrachtet werden, in dem Heinrich und Leonore gemeinsam essen, bei bzw. nach dem er anfängt, von seiner Vergangenheit zu erzählen. Dieser Vorgang wird zwar im Film nicht dargestellt, kann aber aufgrund der vorangegangenen Information im Film einerseits⁴⁸ und der allgemeinen Erfahrung des Rezipienten ande-

⁴⁵ Vgl. RuE 3, S.392: „Wahlplakate waren es, die in Überstunden auf weißes Papier gedruckt worden waren; die Stapel versperrten die Flure, den Treppenaufgang, waren bis vor seine Tür gelagert[...].“

⁴⁶ Für weitere leitmotivische Sätze im Roman vgl. Therese Poser, a.a.O., S.254f.

⁴⁷ Vgl. J. H. Reid, Time in the Works of Heinrich Böll, in: *Modern Language Review* 62(1967), S.476-485, S.484: „[...] But leitmotifs have a 'spatializing' effect: each occurrence reminds the reader of all the previous occurrences and the story becomes present in his mind all in the one moment.“

⁴⁸ Heinrich: „Gehen wir essen, feiern ein wenig meinen Geburtstag.“

rerseits unbewußt und somit unbemerkt überbrückt werden.

Einige Leerstellen können dagegen zwar nicht unbewußt, aber relativ leicht überbrückt werden. So kann man den nicht dargestellten Vorgang zwischen Roberts Verlassen des Hotels und dem Besuch seiner Mutter überbrücken, indem angenommen wird, daß er in der Zwischenzeit zu seiner Mutter gefahren sei. Das gleiche kann auch für Nettlingers Spur vom Hotel bis zum Gefängnis gelten.

Die meisten Leerstellen im Film können aber erst relativ lange Zeit später durch aufmerksame und sorgfältige Beobachtung erfüllt werden. Dazu gehören vor allem die Lokalisierung des Zeitpunkts eines Ereignisses oder Räumlichkeit bzw. die Identifizierung bestimmter Figuren. So kann man bei der Sequenz, in der Johanna mit Robert spricht, nicht feststellen, wo sie sich befinden und wann dieses Gespräch stattfindet. Daß sie in einer Heilanstalt wohnt, kann erst später an der Stelle vermutet werden, wo sie Huberts fragt, ob sie ausgehen darf. Auch die Identität von Schrella, der im Film in Begleitung von Nettlinger das Gefängnis verläßt, kann bis zur Mitte dieser Sequenz nicht festgestellt werden. Einige von ihnen können sogar trotz Mühe nicht überbrückt werden und bleiben permanent als Leerstellen. Zu solchen gehört z.B. die Frage, warum Joseph plötzlich sein Interesse am Bauen verloren hat. Die Antwort auf diese Frage wird bis zum Ende nicht gegeben. Auch die Episode des Hotelboys mit einer alten Frau im ersten Teil des Films kann aus dieser Hinsicht betrachtet werden.

In bezug auf Leerstelle sind darüber hinaus einige Merkmale festzustellen, die bei diesem Film spezifisch sind. Es bestehen oft große Leerstellen zwischen den einzelnen Einstellungen. Zwischen ihnen besteht oft keine raumzeitliche und logische Kontinuität, die Voraussetzung für eine kohärente bzw. kontinuierliche Einheit darstellen sollte. Als ein Beispiel sei auf die Stelle zu verweisen, wo der Einstellung der Plakatsäule eine kurze Einstellung eines Jungen am Telefon folgt. Es sind keine deutlichen Hinweise gegeben, wer dieser Junge ist und mit wem er gerade telefoniert. Erst nach einer Weile kann man vermuten, daß er der Ferdi sein könnte, der hingerichtet ist, und daß er mit Robert wegen des Attentats telefonierte. Wann und wo er sich befand, kann aber weiterhin nicht festgestellt werden. Diese Art von Leerstellen können auch bei der Verbindung zwischen den Handlungssegmenten bzw. -sequenzen beobachtet werden. Als Beispiel sei auf die Stelle zu verweisen, wo sich Heinrich an seine Vergangenheit erinnert. Dabei können die genauen Zusammenhänge der Segmente, in denen Ereignisse aus seiner Vergangenheit dargestellt werden, nicht herausgestellt werden.

Dieses Merkmal, das im Grunde für den gesamten Film gilt, führt schließlich dazu, daß es nicht leicht wird, aus dem Film eine kohärente Geschichte zu rekonstruieren. Darüber hinaus wird in diesem Film diese Schwierigkeit nicht durch andere Indizien kompensiert, sondern zusätzlich verstärkt, indem zunächst die anderen üblichen filmischen Informationsquellen wie Kostüm und räumlicher Hintergrund in diesem Film bewußt nicht benutzt werden. Auch ein wesentlicher Teil von der sprachlichen Informationsquelle bleibt oft unverständlich, indem die Dialoge teilweise durch die Nebengeräusche überdeckt werden und teilweise durch die unklare Aussprache der Laiendarsteller unverständlich sind. Dies gilt auch für die Gestik und Mimik der Darsteller, aus denen man kaum Hinweise auf ihre Charaktere oder innere Zustände entnehmen kann.

Im Film werden also so viele Leerstellen festgestellt,⁴⁹ daß man sogar eine grundsätzliche Frage stellen

⁴⁹ Straub bezeichnete selbst diesen Film in einem Interview als Film mit Leerstellen (lacunary film). Vgl. Richard Roud, a.a.O., S.41.

muß, ob man diesen Film in einer normalen Situation der Filmrezeption überhaupt nachvollziehen kann, vor allem ohne Vorwissen über die literarische Vorlage des Films. Ohne sich mit dieser Frage zu beschäftigen, worauf an späterer Stelle aus einem größeren Zusammenhang eingegangen wird, wird hier auf die möglichen Funktionen solcher massiven Leerstellen eingegangen, und zwar unter der Voraussetzung, daß der Film trotz der vielen Leerstellen gewisse narrative Funktion damit ausführen will. Aus diesem Standpunkt kann bei diesem Merkmal eine verfremdende Funktion angenommen werden: Die vielen Leerstellen, die erst durch intensive Aufmerksamkeit überbrückt werden können, widerlegen die gewöhnliche Erwartung des Rezipienten, aus einer Narration eine homogene und lückenlose Geschichte rekonstruieren zu können. Damit verhindern sie ihn einerseits daran, sich ohne Mühe und fast unbewußt in die Geschichte und in die Figuren hineinzusetzen. Andererseits verlangen sie dadurch von dem Rezipienten mehr Aufmerksamkeit und eine noch intensivere Beschäftigung mit dem Film. Dadurch soll er selber die fehlenden Leerstellen erfüllen und die gesamten Zusammenhänge herausstellen. In diesem Sinne führen die Leerstellen in diesem Film, die auf den ersten Blick jegliche narrative Funktion zu negieren scheinen, auch gewisse narrative Funktion. Dieser Aspekt wird bei der Retardation noch deutlicher.

In bezug auf den Aspekt der Retardation kann man aufgrund der linearen und chronologischen Konstruktion des Sujets im Film zunächst annehmen, daß es hier kaum solche Momente zu finden sind, die den Narrationsprozeß bzw. die Informationsvermittlung verzögern würden. Der Verlauf der Geschichte ist weitgehend chronologisch und der Wechsel zwischen den einzelnen Einstellungen ist schnell und häufig. Darüber hinaus ist das in einem filmischen narrativen Text als Retardation fungierende Mittel der Rückblende hier nur an zwei Stellen zu beobachten, und zwar einmal am Anfang des Films, wo sich Robert an seine Vergangenheit erinnert, während er Billard spielt, und einmal in der Mitte des Films, wo sich Heinrich über seine Vergangenheit erzählt, während er mit Leonore ißt.

Bei näherer Beobachtung können aber im gesamten Narrationsprozeß gewisse retardierende Tendenz bei der Feststellung und Identifizierung von den narrativen Zusammenhängen beobachtet werden. Diese Tendenz geht vor allem darauf, daß im Film die notwendigen Informationen verzögert, knapp gegeben werden. So beginnt der Film nach dem Vorspann mit einer kurzen Einstellung, in der ein Mann Billard spielt und einen Jungen anspricht. Diese ca. 3 Sekunden lange Einstellung wird dann mit einer Sequenz gewechselt, in der eine Gruppe von jungen Schülern Schlagball spielt, was dann mit einem Kommentar in Off-Stimme begleitet wird. Durch die plötzliche Einführung der Billardszene ohne jegliche vorbereitende Maßnahme und durch den anschließenden abrupten Wechsel in die Schlagballspielszene ist es bis zum gewissen Zeitpunkt nicht möglich bzw. äußerst schwierig, die für die Nachvollziehung weiterer Geschichte notwendigen Zusammenhänge festzustellen.⁵⁰ So kann der Rezipient erst an der Stelle, wo der Mann am Billardtisch den Jungen um ein Cognac bittet, mit einiger Gewißheit annehmen, daß es sich bei den bisherigen Bilderfolgen um eine Rückblende von ihm handelt. Aber er kann bis zu dieser Stelle noch nicht feststellen bzw. annehmen, wer dieser Mann ist, wo er sich befindet und wann der erinnerte Vorfall ereignet ist, was nun erst noch später aufgeklärt werden kann.

⁵⁰Vgl. dazu Richard Roud, a.a.O., S.34: „Straub stars out in medias res: we don't know who this man is, where he has come from, or even that he has just arrived. We don't even know for sure that we are in a hotel.“; Reinhold Rauh, a.a.O., S.63: „Was in diesen ersten Einstellungen im Gegensatz zu den klassischen Erzählregeln geschieht, ist, daß kein Anfang im üblichen Sinn gesetzt ist, sondern der Zuschauer/Zuhörer mitten in das Geschehen versetzt wird und sich dieses allmählich selbst rekonstruieren muß.“



Bild 2

Bei einigen Stellen im Film können auch von gewisser Retardation gesprochen werden, die im Vergleich zu den oben Beschriebenen auf eine genau umgekehrte Art und Weise zustande kommt. Hier handelt es sich zunächst um solche Stellen, wo eine Einstellung bzw. Sequenz nicht gewechselt bzw. beendet wird, nachdem die Figuren den Ort oder Raum schon verlassen haben. (Bild 2) Es gibt auch solche Stellen, bei denen der Film mit einer leeren Einstellung beginnt, die keine relevanten Informationen in bezug auf die Geschichte enthält und in die erst nach einer Weile die Figuren auftreten.⁵¹ Dies kann auch für solche Einstellungen gelten, die für eine Weile nichts anderes als leere weiße oder schwarze Fläche zeigen. An solchen Stellen kann der Eindruck entstehen, daß die Darstellung der weiteren Geschichte verzögert wird. Als solche können sie als retardierende Momente aufgefaßt werden.

In bezug auf Funktion der Retardation ist in diesem Film noch auffallend, daß hier unabhängig von ihrem Grad die Retardation im traditionellen Sinne generell bewußt vermieden wird, deren Hauptfunktion darin liegt, gewisse Spannungsmomente in bezug auf den Verlauf der Geschichte aufzubauen. Dieser Aspekt wird besonders deutlich, wenn einige Stellen, die bei dem Roman und Film gemeinsam sind, miteinander verglichen werden. Im Film wird solches retardierendes Moment, das im Roman für den Aufbau der Spannung und für die Steuerung der Aufmerksamkeit des Rezipienten eingesetzt wird, konsequent beseitigt. So sagt z.B. Robert im Film ohne Verzögerung, daß er die Abtei gesprengt hat, die sein Vater gebaut hatte, während diese Wahrheit im Roman erst durch Heinrichs Bericht an späterer Stelle bekanntgegeben wird.

Solche taktischen Funktionen können auch bei den Merkmalen der Redundanz beobachtet werden. Auf der Fabelebene kann man im Film zunächst von einer deutlich niedrigen Redundanz sprechen. Wie oben in bezug auf die Leerstelle beschrieben, können im Film große Defizite in bezug auf die Zusammenhänge der Ereignisse einerseits und in bezug auf die Figuren andererseits festgestellt werden. Ein Ereignis oder eine Figur wird ohne einführende Vorinformationen dargestellt und oft danach nicht mehr erwähnt. So ist die Identifizierung bzw. Lokalisierung der Ereignisse bzw. der Figuren und deren Zusammenhänge oft nicht möglich oder kann zumindest nicht auf Anhieb erfolgen. An mancher Stelle kann sogar angenommen werden, daß auch die minimale Redundanz für die Konstruktion eines homogenen Handlungsseg-

⁵¹ Allerdings kann die Ungewöhnlichkeit dieser formalen Figur wieder relativiert werden, indem sie auf ein anderes Prinzip des Films zurückgeführt wird, nämlich auf die Behandlung der Nebengeräusche. In diesem Film kann bei näherer Beobachtung, worauf an späterer Stelle näher eingegangen wird, angenommen werden, daß die Geräusche oft den Wechsel der Einstellung oder Sequenz bestimmen. Aus diesem Aspekt stellt dies dann genau genommen keine ungewöhnliche Verlängerung der Erzählzeit dar, sondern eine typische Gestaltung im Film, die realistisch motiviert ist. Trotz solcher Begründung kann aber dabei vor allem aus der Sicht ihrer narrativen Wirkung auf den Rezipienten m.E. von einer Verlängerung der Erzählzeit gesprochen werden.

**Bild 3**

ments fehlt. So kann z.B. im Film nicht festgestellt werden, in welchem Zusammenhang die Gruppe, die nach der Vorlage als eine Sektenversammlung im Hotel identifiziert werden könnte, mit den anderen Teilen der Geschichte steht. Dies betrifft auch einige Figuren. Man kann z.B. nicht herausfinden, wer die alte Frau ist, die mit dem Hotelboy spricht.⁵² Auch die anderen Figuren z.B. Joseph, Ruth und Leonore, die in der Vorlage vor ihrem Auftritt durch diverse Mittel mehrfach erwähnt sind, werden hier ohne vorherige Verweise oder nur mit knappen Hinweisen in die Geschichte eingeführt.

Dies führt dann dazu, daß die Figuren im Film meistens ohne konkrete Eigenschaft, flach bzw. „transparent“ sind.⁵³ Zunächst ist es bei einigen Figuren unmöglich, ihre Charaktere auch ansatzweise festzustellen, obwohl ihre Identitäten immerhin festzustellen sind. Dies betrifft im Film mehrere Figuren, wie Hugo, Ferdi, Ruth, Joseph und seine Freundin. Während solche Figuren mit flachen Charakteren auch in einem konventionellen narrativen Text oft zu beobachten sind, vor allem bei den Nebenfiguren, trifft dies in diesem Film teilweise auch auf die Hauptfiguren zu. Im Film können die Persönlichkeiten der Figuren Robert, Heinrich und Johanna, die auch im Film neben Nettlinger und Schrella als zentrale Figuren angenommen werden können, trotz ihrer häufigen Präsenz nicht konkret herausgestellt werden. Ihre Charakterisierung, die im Roman aus diversen Perspektiven wiederholt erfolgt, kann im Film durch den Verzicht auf die Wiederholung fast vollständig weggefallen. Darüber hinaus wird hier auf andere filmische Mittel wie Gestik und Mimik der Schauspieler, die normalerweise als Indizien für solche Charakterisierung benutzt werden können, durch den Einsatz von Laiendarstellern bewußt vermieden. So kann man daraus kaum solche Schlüsse ziehen, die als Anhaltspunkte für die Charakterisierung der Persönlichkeit oder innerer Zustände benutzt werden können. Sogar ihre Handlungsmotive sind oft unklar. So kann man z.B. nicht aus den gegebenen Informationen feststellen, warum Robert die Abtei gesprengt hat, die gerade sein Vater erbaut hatte. Aus diesem Grund ist solche vielschichtige und vieldeutige Figurenkonstellation wie im Roman hier in diesem Film nicht möglich.

In einem noch größeren Zusammenhang kann aber m.E. in bezug auf die Figurenkonstellation im Film angenommen werden, daß die einzelnen Figuren keine Individuen mit Persönlichkeit und psychologischer Tiefe, sondern eine typische Figur darstellen, die z.B. eine politische Vorstellung oder eine Klasse vertritt. Diese Annahme geht zunächst auf die Beobachtung zurück, daß die Indizien, die solche Charakteristika implizieren können, anders als sonstige Indizien im Film relativ deutlich gegeben werden. So wird die Figur Nettlinger bei seinem ersten Auftritt aus einem hohen Kamerawinkel so gezeigt, daß das Muster des Teppichs auf dem Boden hinter ihm zu sehen ist, das an das Wappenzeichen von „SS“ erinnern läßt.

⁵² Siehe oben auf Seite 137.

⁵³ Vg. Richard Roud, a.a.O., S. 20.



Bild 4, 5 und 6

(Bild 3) Damit wird zumindest ein intendierter Hinweis darauf gegeben, daß Nettlinger ein alter „Nazi“ ist.

Diese in erster Linie politisch orientierte Charakterisierung der Figuren kann m.E. auch bei Charakterisierung der Figuren, die zu den Lämmern gehören, deutlich beobachtet werden. Die Lämmer, die im Roman innerhalb dieser Dichotomie neben ihrem religiösen Ursprung gewisse Passivität implizieren, werden im Film so dargestellt, daß solche Religiosität und Passivität nicht zum Vorschein kommen. Dies wird z.B. bei der Darstellung von dem Vorfall des Attentats von Ferdi und Robert deutlich. Im Film wird dabei die logische Verbindung von den Ereignissen so dargestellt, daß das Attentat eindeutig als Rache für die Vorfälle bei Schrella verstanden werden kann. Dadurch wird m.E. die Bereitschaft zur aktiven Handlung signalisiert, sich gegen die Ungerechtigkeit zu wehren. Aus dieser Hinsicht kann dann Roberts Zerstörung im Krieg auch nicht als eine individuell motivierte Rache, sondern fast ideologisch motivierter Kampf ausgelegt werden. Diese Feststellung geht auf die folgende Beobachtung zurück, daß seine Position im Roman eher skeptisch, unpolitisch zu bezeichnen ist, und daß seine skeptische Aussage über die politische Gruppe auch in diesem Zusammenhang verstanden werden kann. Diese Aussage wird im Film übernommen, aber ohne die Hintergründe, die sie als skeptisch, unpolitisch charakterisieren könnten, so daß sie im Film als politisch motivierte Kritik gegen die Praktiken der linken Partei verstanden werden kann.

Heinrich wird aus dieser Sicht zunächst als ein negativer Typ charakterisiert. Dies wird zunächst m.E. im Film an der Stelle angedeutet, wo die junge Johanna ihn „den kaiserlichen Narr“ nannte, als er auf ihren Schoß seinen Kopf hingelegte. Daß er im Film sehr häufig am Fenster steht und nach draußen blickt, kann m.E. auch in diesem Zusammenhang als Charakterisierung von ihm als ein tatenloser Beobachter verstanden werden. (Bild 4, 5 und 6) Gleichzeitig aber wird er so dargestellt, daß er durch seine frühere Erfahrungen zu neuen Erkenntnissen gelangen hat. Diese Veränderung seines Bewußtseins wird im Film klar und deutlich herausgehoben. In seiner Erinnerung sagt er oft, daß er etwas hätte tun müssen: „Und sagte nicht, was ich hätte sagen müssen, daß ich meiner Frau zustimmte.“; „Ich hätte tun müssen [...] Ich hätte mit dem Jungen sprechen müssen.“ Dies wird auch bei dem Gespräch mit Robert ausgedrückt: „später erst begriff ich ganz...“ In diesem Punkt, daß er neue Erkenntnisse gewonnen hat, ist er fast gleich wie im Roman. Aber im Film setzt er diese Erkenntnisse noch deutlicher und aktiver als im Roman in die Tat um. Diese Feststellung geht auf die Beobachtung zurück, daß die Entscheidung bei Johannas Attentat, nicht auf Nettlinger, sondern auf den Minister zu schießen, im Film von ihm gefallen wird, der ihn als „Mörder meines Enkels“ bezeichnete. Im Roman wurde dagegen diese Entscheidung von Johanna getroffen. Durch diese Veränderung wird m.E. verdeutlicht, daß seine neue Erkenntnisse in eine konkrete Handlung in der Gegenwart umgesetzt ist. Ein anderer möglicher Grund für diese Veränderung kann übrigens auch darin gefunden werden, daß der Film damit vermeiden wollte, daß eine so wichtige Bot-



Bild 7



Bild 8

schaft von einer als verrückt bezeichneten Figur ausgesprochen wird.

Durch diese Typisierung und durch die knappe Charakterisierung der Protagonisten ist im Film also solche symbolische Erweiterung des Gegensatzes von Heinrich und Robert als Architekt nicht möglich, was im Roman ein zentrales Kriterium für die vielschichtige und vieldeutige Figurenkonstellation darstellt. Aus diesen Gründen kann die Redundanz bei der Figurenkonstellation im Film als sehr niedrig bezeichnet werden.

Dazu trägt auch die niedrige Redundanz bei der Darstellung von Ereignissen und Handlungen bei. Im Roman werden viele Ereignisse oder Handlungen dargestellt, die zwar auf den ersten Blick belanglos erscheinen. Sie bilden aber gemeinsam durch ihre hohe Redundanz eine symbolische Ebene, auf der sie als Symbol für den Stilstand der Zeit, Verslossenheit usw. interpretiert werden können, was darüber hinaus auch die Vielschichtigkeit der Figurenkonstellation mitbestimmt. Im Film kann aber wegen der extrem niedrigen Redundanz in bezug auf die Ereignisse solche symbolische Ebene nicht herausgestellt werden. Als ein Beispiel dafür sei auf das Billardspiel zu verweisen, das im Roman wie oben beschrieben vielschichtige symbolische Ebene enthält. Im Film aber fehlt dabei z.B. der Hinweis, daß dieses Spiel wie ein Ritual regelmäßig stattfindet. Als solches wird es im Film nichts anders als ein Spiel, so daß solche Symbolik von Stilstand der Zeit, Verslossenheit nicht herausgestellt werden kann, was im Roman mit dem Billardspiel in Verbindung gesetzt werden konnte.⁵⁴ Am deutlichsten wird dieser Aspekt m.E. bei dem Attentat von Johanna. Im Roman stellt dies ein symbolischer Akt für das Brechen des herrschenden Stilstands, Kristallisation der ganzen Geschichte dar. Dies wird im Roman auch dadurch angedeutet, daß einerseits die Darstellung dieses Vorgangs verzögert wird, um schließlich ausgelassen zu werden, und daß andererseits Johanna auf den Minister schießt, der im Roman von ihr als „Mörder meines Enkels“ benannt ist.⁵⁵ Dagegen wurde im Film dieses Attentat „ins Bild gesetzt“, und zwar in einem realistischen Hintergrund von Kölner Dom, wobei sie nicht nach links, sondern nach rechts schießt. (Bild 7) So kann diese Szene weniger symbolisch als realistisch aufgenommen werden, und zwar als eine gerechte Gegenmaßnahme gegen die Zustände, mit dem Motto, „Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht“, was am

⁵⁴ Ein Ansatz für eine mögliche Symbolik dieses Spiels kann zwar im Film an der Stelle gefunden werden, wo das Plakat über Ferdis Hinrichtung gezeigt wird. An dieser Säule ist auch ein Plakat zu sehen, in dem ein internationaler Billardturnier bekanntgegeben ist. Im Zusammenhang mit dem da oben plazierten Sprichwort „Kraft durch Freude“ kann dies gegebenenfalls neben dem historischen Bezug auf die nationalsozialistische Ideologie als ein kritischer Hinweis auf den instrumentalen Charakter eines Spiels verstanden werden. Es kann aber keine weiteren Ansätze im Film zu finden, die solche Symbolik unterstützen kann. Auch solche unklare Symbolik würde m.E. mit der Direktheit von den anderen Merkmalen dieses Films nicht korrelieren.

⁵⁵ RuE 3, S.512: „[...] der Mörder meines Enkels sitzt nebenan auf dem Balkon.“

**Bild 9****Bild 10****Bild 11**

Anfang des Films durch den Untertitel unmißverständlich proklamiert wurde. So kann die Redundanz auf der Fabelebene im Film insgesamt als äußerst niedrig betrachtet werden.

Dagegen können auf der Stilebene einige Momente beobachtet werden, die eine deutlich hohe Redundanz aufweisen. Dazu gehören vor allem einige formale Figuren im Film, die sehr auffallend und häufig zu begegnen sind. Wegen ihrer Komplexität und engen Zusammenhänge miteinander werden sie im folgenden nach der Art der Vermittlung bzw. Wahrnehmung in visuelle und akustische Figuren untergliedert betrachtet und beschrieben. Auf der visuellen Ebene fällt zunächst die Länge der Einstellung auf, die nicht nur im Vergleich zu der einer normalen Einstellung, sondern auch im Vergleich zu den anderen in diesem Film, die relativ kurz sind, ungewöhnlich lang ist. Als ein Beispiel dafür sei auf die Stelle zu verweisen, wo Joseph und Marianne miteinander sprechen, während sie einem Bahndamm entlang spazieren. Diese Sequenz, die ca. 2 Minuten dauert, besteht aus einer einzigen Einstellung. (Bild 8) Im Film werden auch sehr häufig leere Einstellungen gezeigt, bevor bzw. nachdem die Figuren die Räumlichkeit betreten bzw. schon längst verlassen hatten. Ein Beispiel für die leere Einstellung kann bei dem Ende der Sequenz beobachtet werden, in der Heinrich und Leonore das Büro verlassen, um gemeinsam essen zu gehen. (Bild 2 auf Seite 154)

Diese leere Einstellung steht auch m.E. mit einem ungewöhnlichen Merkmal bei der Kameraführung in diesem Film in einem engen Zusammenhang. Die Kameraführung ist in diesem Film sehr statisch, so daß die Kamera an einem Ort stehen bleibt und sich kaum bewegt. Die leere Einstellung kann in diesem Bezug als Resultat dieser statischen Kameraführung betrachtet werden. Auch bei einer Dialogszene, die konventionell mit der Schuß-Gegenschuß-Technik und damit mit mehreren Einstellungen gestaltet wird, bleibt die Kamera für lange Zeit bei einer Einstellung (Bild 9), und sogar oft für lange Zeit nur bei einem Gesprächspartner im Bild. (Bild 10) Außerdem wird ein Objekt oft aus einem ungewöhnlichen Winkel in einem ungewöhnlichen Rahmen aufgenommen, häufig ohne dabei gewisse Bedeutung zu implizieren. (Bild 11)

Auf der akustischen Ebene fällt zunächst der konsequente Einsatz von O-Ton auf, der auf die für die damaligen Praktiken ungewöhnliche synchrone Aufnahme zurückgeht. Dies führt dazu, daß die für die normale Rezeption wichtigen akustischen Informationen im Vordergrund wie Dialoge zwischen den Figuren oft nicht klar zu verstehen sind, was zusätzlich durch den Einsatz von Laiendarstellern verstärkt wurde. Dagegen treten die normalerweise unwichtigen Nebengeräusche in den Vordergrund und werden sogar als Anhaltspunkt für die Montage benutzt. So wird eine Einstellung häufig erst dann beendet, wenn die Geräuschquelle den Raum oder Ort verlassen hatte.⁵⁶ (Bild 2 auf Seite 154) Dies hängt auch mit der

⁵⁶ Vgl. Richard Roud, a.a.O., S.52.

oben erwähnten leeren Einstellung eng zusammen.

All diesen ungewöhnlichen technischen Figuren, die einerseits nicht den gängigen Konventionen filmischer Gestaltung folgen und andererseits sogar als regellos, willkürlich erscheinen können, liegt ein Prinzip bzw. ein „Schematismus“ zugrunde. Die Grundlage dieses Schematismus kann in den folgenden Äußerungen von Straub herausgefunden werden:

„Ich glaube, der Betrug beruht darauf, daß man den Leuten den Eindruck gibt, da passiert etwas im Augenblick, wo der Film abläuft, irgendetwas, was die »action« nennen. Es ist nicht wahr: wenn ein Film abläuft, der nicht auf Betrug beruht, dann passiert eben überhaupt nichts. Das kann nur im Zuschauer passieren, was passiert und das kann nur durch Kombinationen der Bilder und Töne [...] von Formen, die dann durch die Ohren und die Augen und durch das Gehirn des Zuschauers und durch seine Reflexion eingehen.“⁵⁷

Die oben beschriebenen Merkmale auf dieser Ebene richten sich also darauf, diese „Lüge der Kontinuität“⁵⁸ zu beseitigen. Dafür verzichtet er darauf, die Materialien künstlerisch zu gestalten, um den Eindruck der Wirklichkeit und Wahrheit zu erzeugen. Statt dessen werden sie unverändert, ohne künstlerische Gestaltung, als Fragmente präsentiert. Die zur Schaffung solcher Kontinuität fehlenden Zusammenhänge der Materialien miteinander soll dann der Rezipient herausfinden. Diese Darbietung der Materialien ohne künstlerische Gestaltung kann als Dokumentarismus bezeichnet werden. Darüber hinaus ist er der Einsicht:

„Film ist weder da, um eine Geschichte in Bildern zu erzählen [...]; Film ist auch nicht da, um irgend etwas zu zeigen [...]; Film ist auch nicht da, um irgend etwas auszudrücken, Gefühl oder irgend etwas anderes. Film ist auch nicht da - obwohl ich da nicht so sicher wäre -, um etwas zu demonstrieren. Um nicht in eine dieser Fallen zu geraten, besteht für mich die Arbeit am Drehbuch darin, daß man diese verschiedenen Versuchungen zum Ausdruck von vornherein abschafft. Dann erst kann man beim Drehen wirklich kinematographisch arbeiten.“⁵⁹

Dieser Versuch, alle Versuchungen zum Ausdruck abzuschaffen, um wirklich kinematographisch zu arbeiten, bedeutet nun, daß die filmische Gestaltung auf das Wesentliche reduziert werden soll. Dies bedeutet wiederum den Verzicht auf gestalterische Mittel, die durch die Wechselwirkung mit den anderen Medien von dem Film übernommen bzw. entwickelt worden sind, und die Rückkehr zur Geburtsstunde des Films, wo der Film noch nicht von den anderen beeinflusst worden ist. Dieses Prinzip kann somit als Minimalismus bezeichnet werden.⁶⁰

Dieses Prinzip von Dokumentarismus und Minimalismus bildet die Grundlage dafür, die diversen Merkmale des Films, die auf den ersten Blick willkürlich erscheinen, innerhalb einer kohärenten Norm zusammenzufassen, die ihrerseits auf einigen konstanten und kohärenten Regeln basiert. Diese neuen Regeln können als Verweigerung und Dekonstruktion jeglicher filmischen Regeln bezeichnet werden, die dem konventionellen Film zugrunde liegen und wiederum als solche von dem Rezipienten erwartet werden.⁶¹

⁵⁷ Vgl. Karsten Witte, Interview, in: Ulrich Gregor u.a., a.a.O., S.205-218, S.209.

⁵⁸ Vgl. Enno Patalas, Nicht versöhnt, in: Filmkritik Aug. 65, S.474.

⁵⁹ Jean-Marie Straub, Tribüne des Jungen Deutschen Films, in: Filmkritik 10.Jg., H.11, S.608.

⁶⁰ Straub kritisiert als Beispiel für solche malerische Wehleidigkeit Wim Wenders und bezeichnet ihn als Kleinbürgertum. vgl. Reinhold Rauh, a.a.O., S.79.

⁶¹ Vgl. Peter W. Jansen, innen/außen/innen Funktionen von Raum und Landschaft, S.78, in: Herzog/Kluge/Straub: „Die Filme von Straub/Huillet scheinen von einem strengen Schematismus beherrscht zu sein - und es ist die Konsequenz des Notwendigen, die sich allen Illuminierungen, dem überflüssigen, den optischen und akustischen Manipulationen und Täuschungsmanövern und allen Überredungsversuchen verweigert.“

**Bild 12**

Solche Regeln können wiederum auf einen bestimmten Narrationsmodus zurückgeführt werden, der innerhalb der Entwicklung der Filmgeschichte ausgebildet wurde, worauf später im Zusammenhang mit den narrativen Modi näher eingegangen wird. Hier sei nur darauf zu verweisen, daß die Redundanz auf dieser Ebene in diesem Film gegen den ersten Eindruck von Regellosigkeit äußerst hoch ist.

In bezug auf den Aspekt der Redundanz auf der Ebene zwischen Fabel und Sujet kann zunächst das oben in bezug auf die Leerstelle beschriebene Merkmal in Betracht gezogen werden, daß in diesem Film ein gleiches Ereignis nicht wiederholt dargestellt oder erwähnt wird, und zwar nicht einmal aus einer anderen Perspektive. Darüber hinaus wird eine Figur oder ein Ereignis sehr häufig ohne vorherige Erwähnung dargestellt, und zwar oft nur kurz und einmalig, so daß man nicht auf Anhieb feststellen kann, um wen bzw. worum es sich dabei handelt. So kann man auf dieser Ebene von einer extrem niedrigen Redundanz sprechen.

Dagegen kann im Film häufig beobachtet werden, daß einige Sachverhalte, Handlungen oder Gestik, die nicht mit der eigentlichen Handlung zu tun zu haben scheinen, ausführlich dargestellt werden. Als ein Beispiel dafür kann die Stelle herangezogen werden, wo Leonore mit Heinrich das Büro verläßt. Hier werden Einzelheiten darüber dargestellt, wie sie die Schreibmaschine aufdeckt, was im Zusammenhang mit der Handlung belanglos sind. (Bild 12) Das gilt auch für die Stelle, wo Nettlinger und Schrella Speise bestellen. Sie scheint auch auf den ersten Blick der ansonsten extrem niedrigen Redundanz auf dieser Ebene widersprüchlich zu sein. Diese auch im Vergleich zu den anderen Merkmalen innerhalb dieses Films ungewöhnliche und sogar mit ihnen widersprüchliche Gestaltungsweise kann erst im Vergleich zu den traditionellen Praktiken verstanden werden, bei denen sich normalerweise die filmische Darstellung auf das bedeutungsvolle, relevante konzentriert, während die belanglosen, unbedeutsamen Einzelheiten nicht dargestellt werden. Aus diesem Standpunkt stellt diese Gestaltungsweise eine genaue Umkehrung der konventionellen Weise dar und entspricht dem diesem Film zugrunde liegenden Prinzip, die Konventionen zu brechen, mit denen man sich bemüht, dem Rezipienten den Eindruck der Wirklichkeit zu vermitteln, der aber der eigentlichen Wirklichkeit nicht entspricht.

Aufgrund der bis zu dieser Stelle beobachteten und beschriebenen Merkmalen auf der taktischen Ebene der Sujetkonstruktion können ihre Funktionen in dem jeweiligen Text folgenderweise zusammengefaßt werden. Im Roman zielen sie zunächst mit ihren relativ vielen temporären Leerstellen, die dramaturgische Wirkung zu verstärken, indem die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die Entwicklung der Handlung gerichtet wird. Diese Aufmerksamkeit wird dann durch hohe Retardation langsam auf die inneren Gedanken und Gefühle der Figuren umgelenkt und schließlich durch den Kontrast zwischen hoher Redundanz bei der Figurenkonstellation und Ereignisse und niedriger Redundanz bei der Familiengeschichte zur symbolischen Ebene geführt.

Die Merkmale im Film, die je nach dem Standpunkt gewisse Unterschiede aufweisen, richten sich dagegen in erster Linie nicht darauf, bestimmte dramaturgische Funktionen auszuführen, sondern darauf, den gewohnten Narrationsprozeß des Rezipienten in Frage zu stellen und damit bewußt zu machen. Dadurch wird der Rezipient einerseits daran gehindert, sich in die Geschichte und in die Figuren hineinzusetzen. Dies wird auch bei der Retardation deutlich, bei der vor allem solche Funktion der Steigerung der Spannung bewußt vermieden wird. Andererseits wird er aufgefordert, noch mehr aufmerksam mit der Narration umzugehen. Dabei wird die narrative Kohärenz, die durch solche Merkmale nicht leicht aufrechterhalten werden könnte, zunächst durch den Schematismus auf der formalen Ebene erhalten, der hohe Redundanz zur Folge hat. Aber die formalen Merkmale, die auf ein bestimmtes schematisches Prinzip zurückgeführt werden können, führen den Rezipienten weder in die Irre oder verunsichern ihn, noch implizieren eine symbolische Ebene, sondern zeigen die Sachverhalte als solche, so daß darin keine metaphorische Vieldeutigkeit versteckt ist, sondern relativ klare Botschaft zum Ausdruck kommt. Die Leerstellen werden also so konstruiert, daß die gesamten Zusammenhänge am Ende weitgehend rekonstruiert werden und wichtige Sachverhalte ohne Zweideutigkeit klar bestimmt werden können, vorausgesetzt, daß der Rezipient die dargebotenen Hinweise erkannt hat. Sie sind nicht auf symbolische Ebene abstrahiert, sondern direkt auf die Dargestellten bezogen. Auch die Typisierung der Figuren ohne psychologische Tiefe und die Darstellung der Ereignisse als solche ohne symbolische Ebene, die auf die kontrollierte Konstruktion der Redundanz zurückzuführen ist, tragen dazu bei. Die Unterschiede in solchen funktionalen Aspekten der taktischen Merkmale der Sujetkonstruktion bei den beiden Texten werden unter dem Aspekt der narrativen Strategien noch konkreter, die nun im folgenden Abschnitt betrachtet werden.

4.2.4. Narrative Strategien

Als Ausgangspunkt für die Beschreibung der narrativen Strategien kann vor allem die narrative Situation des Romans angenommen werden, die sich zunächst dadurch auszeichnet, daß sie auf mehreren personalisierten Perspektiven aufgebaut ist. Im Laufe des Romans kommt jeweils eine Person zu Worte und berichtet aus ihrer Perspektive über die Geschehnisse. Dies wird in der Erzähltheorie im allgemeinen als Multiperspektive bezeichnet. Als ein erzähltechnisches Mittel ermöglicht diese Multiperspektive in der Regel den Rezipienten, die subjektiven inneren Gedanken, Beschreibungen und Selbstanalyse von einzelner Figur zu verfolgen und zu verifizieren, indem er sie mit den der anderen Figuren vergleicht. In dieser Hinsicht stehen die einzelnen Perspektiven im Roman miteinander in einer komplementären Beziehung.⁶²

Die jeweilige Perspektive wird aber im Roman häufig nicht allein durch die subjektivierende Ich-Form konstruiert, sondern auch in dritter Person, d.h. in der sog. erlebten Rede. So wird die sich erinnernde und berichtende Figur nicht mit „Ich“, sondern mit „Er“ oder „Sie“ bezeichnet. Dies bedeutet, daß die Erinnerungen und Gedanken in diesem Fall nicht aus der subjektiven „Ich“-Perspektive, sondern aus einer dritten Perspektive berichtet wird.

⁶² Vgl. G. Pickar, a.a.O., S.27: „The technique of multi-perspective narration does, however, provide the reader the opportunity to evaluate or verify a character's thoughts, descriptions and selfanalysis through comparison with the thoughts and memories of other figures with whom he is involved, and thereby to confirm, amend or reject the initial presentation. [...] the numerous narrators tend to supplement or affirm material previously presented“.

Dies bedeutet dann, daß damit die Existenz einer dritten, höheren Erzählinstanz impliziert wird, die sich sozusagen zwischen dieser Figur und dem Rezipienten befindet und die beiden vermittelt. Diese Erzählinstanz kann in der im Roman eingesetzten Form zunächst als nichtpersonifiziert bezeichnet werden, weil sie innerhalb der Geschichte nicht als handelnde Figur mit Körper und Seele auftritt. Als nächstes kann sie als omnipotent betrachtet werden, in dem Sinne, daß sie nicht allein die äußeren Sachverhalte darstellt, sondern auch die innigen Gedanken und Gefühle der Figuren beschreiben kann. Sie ist auch als omnipräsent zu betrachten, weil sie ohne physikalische Grenze überall vorkommen kann. Die Existenz einer solchen Erzählinstanz wird im Roman besonders an solcher Stelle deutlich, wo die Figuren und Umgebungen von verschiedenen Figuren mit fast gleichen Ausdrücken beschrieben werden. So wird die Beschreibung von der Betriebsamkeit der Druckerei unter dem Atelier von Heinrich z.B. von verschiedenen Figuren mit dem fast gleichen Satz beschrieben: „Erbauliches wurde auf weißes Papier gedruckt“.⁶³

Diese Existenz einer auktorialen, höheren und omnipotenten Erzählinstanz wird im Roman m.E. auch dadurch besonders bekräftigt, daß eine Nebenfigur, die in der Geschichte keine wichtige Rolle spielt und deshalb als eine Randfigur bezeichnet werden kann, über eine fast omnipotente Übersicht über bzw. Einsicht in die anderen Figuren und Ereignisse verfügt. Im Roman betrifft dies die Figur Jochen, die sich aus diversen Hinsichten von den anderen Figuren unterscheidet. Zunächst verfügt er über eine besondere und „richtige“ Durchsicht und Einsicht in bezug auf die Geschichte, die normalerweise einer auktorialen Erzählinstanz zustehen würde. So erkennt er an dem Rauch von Nettlingers Zigarre sofort deren Marke, was dem Zigarrenraucher Heinrich im ersten Kapitel nur mit Hilfe des Zigarrenverkäufers gelingen konnte. Auch sagt er dem zurückgekehrten Schrella, daß er Vorsicht walten sollte, indem er ihm sagt: „die haben doch gesiegt“.⁶⁴ Er glaubt auch nicht, daß Johanna verrückt ist,⁶⁵ was dann aus einem größeren Zusammenhang zu der Frage führen kann, wer eigentlich verrückt ist, sie oder die Umgebung um sie. Er verfügt auch als die einzige männliche Figur über die instinktive Weisheit, die sonst im Roman nur den Frauen zusteht. Darüber hinaus erhalten bei ihm sogar die ansonsten verdächtigen Worte ihre ursprüngliche neutrale Bedeutung ohne Anspielung. So wird das Wort „anständig“ in diesem Roman fast immer im negativen Sinne mit dem Charakter des Büffels in Verbindung gesetzt.⁶⁶ Dagegen bekommt bei ihm dieses Wort seine eigentliche positive Bedeutung wieder zurück, wenn er sagt, „jeder anständige Mensch ist das (=Kommunisten;W.-S. N.) mal gewesen.“ (S.311) Aus einem noch größeren Zusammenhang kann m.E. festgestellt werden, daß die bei Böll typischen und von ihm favorisierten satirischen Züge bei dieser Figur besonders gut beobachtet werden können, was z.B. bei dem Vorfall zwischen ihm und Nettlinger vorbildlich gestaltet wurde. Als solche kann der Auftritt dieser Figur fast als eine Insignien des realen Autors betrachtet werden, was z.B. mit dem berühmten kurzen Auftritt von Hitchcock in seinem eigenen Film zu vergleichen ist.

In bezug auf den Aspekt des Wissens können dieser höheren Erzählinstanz dann eine große Breite und Tiefe des Wissens zugeschrieben werden; Sie kann nicht nur die äußerlichen Merkmale und Handlungen

⁶³ Vgl. folgende Stellen in RuE 3, S.293 u. S.520 (Leonore); S.359, S.364 und S.372 (Heinrich); S.384 (Johanna). Für weitere Beispiele siehe oben auf Seite 150.

⁶⁴ Vgl. RuE 3, S.447: „aber Vorsicht, Herr Schrella, Vorsicht; manchmal mein ich: die *haben doch gesiegt*.“ (Hervorhebung im Original)

⁶⁵ RuE 3, S.310: „Verrückt. Sie sperrten sie ins Irrenhaus, aber ich glaub nicht, daß sie verrückt ist.“

⁶⁶ RuE 3, S.509: „[...] die letzte Inkarnation des Büffels; anständig, anständig [...]“

der Figuren, sondern auch deren inneren Gedanken und Gefühle beschreiben. Sie weiß alle Einzelheiten über die Figuren und über den Verlauf der Geschichte. Aus dieser Situation der Multiperspektive und omnipotenter Erzählinstanz kann zunächst bei der Relation zwischen dem Rezipienten und den Figuren in bezug auf das Kriterium des Wissens grundsätzlich angenommen werden, daß der Rezipient über mehr Wissen verfügt als die einzelnen Figuren im Roman. Als Beispiel für diese Situation sei auf die Stelle zu verweisen, in der Heinrich erzählt, daß er die St. Anton Abtei gebaut hatte. An dieser Stelle stellt der Rezipient die schicksalhafte Situation fest, daß die Abtei, die vom ihm erbaut wurde, gerade von seinem Sohn Robert zerstört worden war. Diese Information steht aber Heinrich nicht zur Verfügung, bis er schließlich bei dem gemeinsamen Besuch der Abtei an dem Verhalten von Robert die Wahrheit erkennen konnte. Daß sein Enkelsohn, Joseph zufällig diese Wahrheit herausgefunden hatte, was schließlich zu seiner Kündigung der Mitarbeit bei der Restauration der Abtei führte, wird auch den anderen Figuren nicht bekannt, während der Rezipient den Vorgang in seinem Inneren, sein Schock und seine Verzweiflung ausführlich erfahren kann. Aus diesem Standpunkt kann auch der Einsatz von den vielen Monologen betrachtet werden. Sie vermitteln dem Rezipienten Informationen, ohne dabei zwischen den Figuren eine Verständigung miteinander zu erfolgen. Ähnliche Situation kann man auch im Dialog zwischen Robert und Heinrich im 6. Kapitel beobachten. Hier kann der Rezipient mit seinen bis dahin gewonnenen Informationen die dahinter stehenden Zusammenhänge genau verstehen. Aber es ist nicht festzustellen, daß sich die beiden miteinander genauso verstanden haben. Darüber hinaus wird durch die Multiperspektive die Subjektivität der Erinnerungen zum Ausdruck gebracht. So wird z.B. Heinrichs Erinnerung später durch Johanna revidiert bzw. relativiert, während ihre Position und Einsichten durch Ruth relativiert sogar kritisiert wird.⁶⁷

Im Roman wird aber oft diese Situation umgekehrt gestaltet, so daß sich der Rezipient in bezug auf einige Informationen gegenüber einigen Figuren im Rückstand befindet. Zu solchen Figuren gehören vor allem die drei zentralen Figuren aus der Familie Fähmel: Robert, Heinrich und Johanna. Auch die Figur Jochen, der oben eine besondere Stellung eingeräumt wurde, kann dazu gezählt werden. All diese Figuren wissen speziell über die Geschichte der Familie wesentlich mehr als der Rezipient. Er ist sozusagen auf sie angewiesen. Die Wirkung dieses Merkmals der narrativen Strategien wird m.E. im ersten und zweiten Kapitel deutlich, wo Leonore und Hotelportier über die „intimen“ Einzelheiten von Robert spekuliert. Erst durch diese doppelseitige Differenz der Wissen zwischen dem Rezipienten und den Figuren wird der Rezipient dazu motiviert, mit Spannung und Aufmerksamkeit die Familiengeschichte zu verfolgen, was zusätzlich durch die Steuerung von der omnipotenten Erzählinstanz optimiert wird.

Wegen dieser omnipotenten und omnipräsenten höheren Erzählinstanz kann im Roman zunächst von einer relativ hohen Selbstbewußtheit sprechen. Allerdings wird diese hohe Selbstbewußtheit im Roman im Laufe der Geschichte dem Rezipienten nicht so ständig bewußt. Dies geht zunächst darauf zurück, daß die Erzählinstanz ihre omnipotente Macht nicht ausspielt: Im Roman können z.B. keine Stellen gefunden werden, wo die Erzählinstanz die beiden Ebenen der Geschichte zeitweilig völlig verläßt. Sie beschränkt sich auf die Beschreibung der Ereignisse und Handlung der Figuren und ihrer inneren Zu-

⁶⁷ RuE 3, S.413: „aber er fing an zu glauben, es läge ihm was dran; ich hatte Angst; er fing an ärgerlich zu werden, wenn er einen großen Auftrag *nicht* bekam, wo er doch bisher immer noch froh gewesen war, wenn er einen bekommen hatte.“; S.492: „Ihre Verrücktheit ist Lüge, Trauer hinter dicken Mauern [...]“(Hervorhebung im Original)

stände. Sie tritt darüber hinaus oft sogar zeitweilig völlig in den Hintergrund zurück und statt dessen läßt die Figuren selber mit eigener Stimme sprechen, was in vielen und langen inneren Monologen zu beobachten ist. Auch der häufige und unklare Wechsel der Handlungsebenen und Erzählperspektiven, der zum zeitweiligen Durcheinander bzw. Komplexität dieser narrativen Situation führt, wird nicht allein durch ihre Omnipotenz begründet, sondern meistens durch realistische bzw. logische Anlässe innerhalb der Geschichte motiviert. So kann die komplizierte und ambivalente narrative Situation im Kapitel 5, wo Johanna zu Worte kommt, in erster Linie durch ihre geistigen Zustände realistisch begründet werden. Dadurch kann die Atmosphäre, die durch solche Unklarheit und Ambiguität zustande kommt, dazu beitragen, die Kohärenz der fiktiven Welt zu verstärken, aber nicht dazu, den Rezipienten sich von dieser Welt distanzieren zu lassen. An solchen Momenten kann man also aus der Sicht des Rezipienten die Selbstbewußtheit durchaus als niedrig bezeichnen, in dem Sinne, daß sich der Rezipient dadurch konzentriert und intensiv mit der erzählten Geschichte auseinandersetzen wird.

Aufgrund der Besonderheit der narrativen Situation, daß der Übergang von einer Erzählperspektive zu einer anderen nicht deutlich markiert und deshalb sehr fließend aufgebaut ist, ist auf den ersten Blick anzunehmen, daß die Narration im Roman unzuverlässig, nicht kommunikativ ist, weil solche Unklarheit die Verarbeitung der narrativen Informationen des Rezipienten wesentlich erschwert. Aber aus einem anderen Standpunkt kann die Kommunikativität in folgenden Aspekten als hoch bezeichnet werden. Zunächst werden die wesentlichen Informationen trotz der Komplexität und Ambiguität nicht für immer zurückgehalten, sondern nur verzögert gegeben. Die so verzögert gegebenen Informationen sind darüber hinaus nicht miteinander widersprüchlich, so daß der Rezipient seine bis zu dem Moment mühsam aufgebaute Annahmen nicht aufzugeben braucht. Sie stehen miteinander in einem komplementären Zusammenhang, in dem sie sich wie Mosaikstein eins nach dem anderen zusammenfügen. Die Narration läßt den Rezipienten also zwar zeitweilig im Unklaren, aber sie führt ihn nicht irre, etwa zu einer falschen Annahme. In dieser Hinsicht kann die Narration eher als kommunikativ und zuverlässig bezeichnet werden. Als nächstes können auch einige Stellen mit besonders großen Unklarheiten in dem Sinne als kommunikativ betrachtet werden, daß sie damit die subjektiven inneren Zustände einer bestimmten Figur effektiv zum Ausdruck bringt, die als Unklarheit, Durcheinander zwischen Vergangenheit und Gegenwart charakterisiert werden können.

Die oben beschriebenen Merkmale der narrativen Strategien bestimmen auch den gesamten Ton der Narration wesentlich. Dabei sind die Nähe der Erzählinstanz, ihr Umgang mit den Figuren ein wichtiger Maßstab. Durch die Distanzlosigkeit der Narration mit den Figuren und mit der Geschichte kann der gesamte Ton der Narration im Roman einerseits überwiegend als schwermütig und ernsthaft bezeichnet werden. Andererseits können auch sporadisch einige satirische bzw. ironische Züge gefunden werden, die Bölls literarische Texte im allgemeinen charakterisieren. Ein Beispiel bietet die Stelle im ersten Kapitel, wo beschrieben wird, wie Heinrich den Zigarrenrauch schnuppert. (S.299ff.) Die Stimmung an dieser Stelle kann fast als heiter bezeichnet werden, was sich allerdings bald zur schwermütigen Stimmung umschlägt, als er sich in die Erinnerung an seine Vergangenheit gerät. In diesem Zusammenhang spielt auch die Figur Jochen m.E. wieder eine wichtige Rolle. Wie oben beschrieben verfügt er über ungewöhnliche Einsicht und Übersicht, die im Roman sehr direkt und satirisch dargestellt sind. Durch diese Figur und seine satirische Haltung wird m.E. von dem Autor unternommen, auf der einen Seite die etwas undeutlichen und ambivalenten Punkte in der Geschichte klar festzustellen und auf der anderen Seite die überwiegend ernsthafte Atmosphäre zu lockern.

Trotzdem ist der Ton des Romans m.E. im großen und ganzen ernsthaft, so daß man feststellen kann, daß im Roman Bölls typische satirische Distanz relativ schwach ist. Der Grund liegt vielleicht an seiner großen Ambition für ein anspruchsvolles großes Werk, was schließlich den Ton des Romans zu ernsthaft und schwerfällig gemacht hat. Ein anderer möglicher Grund kann m.E. darin gesehen werden, daß Böll der Ansicht sein könnte, daß der satirische Ton mit der hier behandelten Thematik nicht vereinbar sei. Diese Annahme kann m.E. innerhalb des Romans dadurch bekräftigt werden, daß Heinrich, der oben als ein Symbol für Künstler ausgelegt wurde, wegen der schweren Erfahrungen aus der Vergangenheit zu der Ansicht gelangt, daß seine künstlerische Ironie und Distanz nicht ausreicht, in der Welt, wo eine Handbewegung das Leben kosten kann.

Wie bis zu dieser Stelle beobachtet und beschrieben zeichnet sich der Roman durch ein komplexes Stilsystem mit diversen modernen Mitteln wie Multiperspektive, innerer Monolog, erlebte Rede und komplizierte Zeit- und Handlungsstruktur aus. Dieses komplexes Stilsystem steht aber im Roman nicht selber im Vordergrund, sondern hängt stets mit den narrativen und thematischen Aspekten eng zusammen. Einerseits führen die diversen formalen Mittel gewisse narrative Funktionen aus. Sie werden in erster Linie als Mittel benutzt, nicht um den Rezipienten zu verunsichern oder solches Gefühl zu vermitteln, sondern um die Darstellung der psychischen Zustände der Figuren zu vertiefen und zu erweitern. Sie lenken damit die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die psychische Lage der Protagonisten. Andererseits hängen sie eng mit der Thematik des Romans zusammen. So symbolisiert das formale Merkmal der Multiperspektive mit innerem Monolog und erlebter Rede die Isolation und Verslossenheit der Individuen ohne Kommunikation. Durch die komplizierte und ambige Zeit- und Handlungsstruktur wird der Stillstand der Zeit sowie Fortwirken alter Verhältnisse angedeutet, mit dem die Protagonisten konfrontiert sind. Auch die Flüssigkeit bei dem Wechsel der Perspektive signalisiert den Zustand mit der Einblick- und Durchblicklosigkeit, in dem sich die Figuren befinden. So kann in bezug auf das Stilsystem festgestellt werden, daß es trotz seiner hohen Modernität die traditionelle Rolle eines Stilsystems nicht durchbricht.

Aus dem Aspekt der Erzählsituation, die durch den Einsatz bestimmter Formen von Erzählinstanzen gebildet wird, weist der Film zunächst gewisse Ähnlichkeit mit der des Romans auf. Erstens kommen im Laufe der Geschichte einige Figuren zu Worte und erzählen aus ihrer Perspektive die Geschichte. Dies wird an vorangegangener Stelle in bezug auf den Roman als Multiperspektive bezeichnet, was im Film vor allem durch sprachliche Kommentare in Off-Stimme gekennzeichnet ist. Diese Multiperspektive impliziert in bezug auf den Aspekt der Wissen im allgemeinen, daß der Rezipient über mehr Wissen verfügt als die einzelnen Figuren. Im Film wird aber dieses allgemeine Verhältnis sozusagen auf den Kopf gestellt: Zunächst wurden solche Sachverhalte, bei denen der Rezipient hätte mehr wissen können als die Figuren, nicht taktisch funktionalisiert. So wurde die Tatsache, daß Robert die Abtei gesprengt hat, die von seinem Vater gebaut wurde, an derselben Stelle gleich bekannt gegeben, und zwar in der Weise, als wüßte sein Vater schon davon. Damit wurde ein potentielles Spannungsmoment beseitigt. Als nächstes wissen die Figuren im Film teilweise mehr als der Rezipient. Der Rezipient steht im Unwissen, oft hinter den Figuren, deren Handlungsmotive nicht erraten werden können. Als ein Beispiel sei auf die Stelle zu verweisen, wo ein Hotelportier Nettlinger empfängt. Hier spricht der Hotelportier ihn Doktor an, was nun zu der Frage führt, woher er gewußt hat, daß Nettlinger Doktor ist, was allerdings auch als ein Fehler bei der Verarbeitung betrachtet werden kann. Ein anderes Beispiel bietet die Stelle an, wo eine alte Frau am Tisch mit Hugo sitzt und Karte legt. Der Rezipient erfährt nicht, wer diese Frau ist und aus welchem Grund sie sagt, „So was darf nicht geboren werden“, was wahrscheinlich von Hugo nicht ange-

nommen werden kann. Im Film wird auch z.B. vorher überhaupt nicht bekannt gegeben, daß Robert und Heinrich Johanna besuchen werden. Auch Heinrichs Plan, an diesem Tag eine Geburtstagsfeier zu geben, wurde vorher weder bekanntgegeben noch angedeutet. Dieses Unwissen des Rezipienten über die Figuren bzw. gegenüber ihnen wird aber auch nicht taktisch funktionalisiert, sondern der Rezipient wird einfach in seinem Unwissen gelassen.

Neben dieser Multiperspektive sind im Film auch viele Merkmale festzustellen, die nicht einer Figur zugeschrieben werden können, sondern auf eine nicht personifizierte höhere Erzählinstanz hinweisen. Als Beispiel sei auf den einführenden Teil des Films zu verweisen, in dem vorab einige Zitate hingestellt sind und der Wechsel zur anderen Handlungs- und Zeitebene ohne realistische Motivation abrupt erfolgt. In solcher Narrationssituation, in der die Erzählinstanz wie im Roman omnipotent und omnipräsent agiert, kann der Aspekt des Wissens zunächst so charakterisiert werden, daß die Erzählinstanz stets über mehr Wissen als der Rezipient verfügt.

Daraus resultiert eine Situation, in der der Rezipient am wenigsten über die Geschichte weiß. Die Erzählinstanz nimmt im Film diese Überlegenheit bezüglich des Wissens in dem Maße wahr, daß sie ihre Omnipotenz ausspielt: Einerseits wird der Raum und/oder der Zeitpunkt ohne realistische Anlässe und ohne vorherige Andeutung gewechselt. Andererseits erfolgt dieser Wechsel so abrupt und willkürlich, daß der Rezipient nicht voraus ahnen kann, was als nächstes vorkommen würde.

Dies bestimmt nicht nur den einführenden Teil des Films, sondern auch den ganzen Narrationsprozeß des Films. In dieser Situation, in der der Zugang zur erzählten Geschichte dem Rezipienten fast verweigert wird, wird ihm unvermeidbar bewußt, daß er mit einer Narration konfrontiert ist. In diesem Sinne kann die Selbstbewußtheit im Film sehr hoch bezeichnet werden. Was in diesem Aspekt den Film von den anderen mit hoher Selbstbewußtheit unterscheiden läßt, liegt m.E. darin, daß diese Selbstbewußtheit während des ganzen Films konstant bleibt, während sie bei den anderen ab und zu nachläßt. Dies geht in erster Linie darauf zurück, daß die Darstellungsweise der Darsteller den Rezipienten verhindert, wie das Zitat aus Brecht am Anfang des Films andeutet, sich in die von ihnen dargestellten fiktiven Figuren hineinzuversetzen, und ihn ständig darüber bewußt macht, daß er mit Schauspielern zu tun hat, die die fiktiven Figuren nur darstellen. Diese hohe Selbstbewußtheit wird im Film darüber hinaus durch andere Mittel verstärkt. Dies kann z.B. für die dokumentarischen Filmmaterialien gelten, die im Film nicht realistisch motiviert eingefügt sind. Im Film wird darüber hinaus die Erwartung des Rezipienten durch die ungewöhnlichen Erzählmittel ständig widerlegt, die an vorangegangener Stelle als Zerstörung aller Konventionen filmischer Gestaltung bezeichnet wurden.

Aufgrund der Merkmale bei der Erzählsituation mit einem überragenden Wissensstand und einer Omnipotenz einerseits und mit einer sehr hohen Selbstbewußtheit andererseits kann angenommen werden, daß die Narration im Film gegenüber dem Rezipienten nicht kommunikativ ist, weil ihm dadurch keine oder nur knappe Informationen gegeben werden, während eine hoch selbstbewußte Narration auch sehr kommunikativ sein kann, gegebenenfalls überdurchschnittlich. Auch die Zusammenhänge einiger Ereignisse bzw. Handlungen werden im Film nur unzureichend gegeben, daß sie nicht sicher erraten, sondern nur vermutet werden können. Als Beispiel sei auf die oben erwähnte Stelle zu verweisen, wo ein Junge mit jemandem telefoniert. Es ist dabei nur schwer zu erraten, daß er der Ferdi ist, der hingerichtet wurde, und daß er mit Robert telefoniert.

Aus denselben Gründen kann die Narration im Film auf den ersten Blick auch als unzuverlässig ange-

nommen werden, in dem Sinne, daß sie dem Rezipienten keine zuverlässigen Informationen gibt. Bei näherer Beobachtung stellt sich aber heraus, daß sie eher als zuverlässig bezeichnet werden kann, weil sie trotz der niedrigen Kommunikativität die einmal gegebenen Informationen und die sich darauf bauenden Annahmen des Rezipienten weder in Frage stellt, noch spielerisch in die falsche Richtung führt. Dies ist m.E. daran deutlich zu erkennen, daß die oben erwähnten Momente, die auf die niedrige Kommunikativität zurückgehen, nicht für ein dramaturgisches Zweck benutzt wurden, z.B. als ein Überraschungsmoment, sondern einfach als Vorgang dargestellt sind.

Vor allem wegen ihrer extrem niedrigen Kommunikativität kann man in diesem Film leicht zu der Feststellung kommen, daß dieser Film nicht nachvollziehbar ist, was auch von vielen behauptet wurde und teilweise stimmt. Wenn man aber diese Merkmale und ihre Kombination genauer betrachtet, kann herausgestellt werden, daß in ihnen eine eindeutige und kohärente Strategie liegt: Der Film will keine kohärente fiktive Geschichte erzählen, sondern Fragmente zeigen. Damit kann sich der Rezipient nicht in seiner gewohnten und bequemen Rolle in die fiktive Welt hineinversetzen, sondern wird durch Verfremdung und Provokation von seiner Gewohnheit herausgerissen und muß die fehlende Kohärenz aus den Fragmenten aus der Distanz selbst herausstellen. Die Strategie richtet sich also nicht auf die Manipulation der Spannung oder Aufmerksamkeit des Rezipienten für die effektive Vermittlung der Geschichte, auch nicht auf die Verunsicherung des Rezipienten durch symbolische Vieldeutigkeit, sondern auf die Förderung der Interpretation, die am Ende Klarheit schafft.⁶⁸

Diese Intention wird gerade an der Stelle deutlich, wo anders als die übergreifend niedrige Kommunikativität ein - sogar zu offensichtlicher - Verweis gegeben wird, so daß kein Mißverständnis möglich wird. Als Beispiel sei auf den deutlichen Hinweis auf die Charakterisierung der Figuren Nettlinger und des Attentats von Johanna im Film zu verweisen, die an früherer Stelle beschrieben ist.⁶⁹

Entsprechend der Strategie der Narration des Films ist der Ton im Film insgesamt als distanzierend und kritisch zu bezeichnen. Entscheidend für den distanzierenden Ton sind zunächst die auf diverse Weise eingesetzten Verfremdungseffekte zu nennen, die oben in bezug auf die Redundanz auf der Stilebene erörtert worden sind und als Prinzipien von Dokumentarismus und Minimalismus zusammengefaßt wurden. Solche Verfremdungseffekte können darüber hinaus wegen ihrer Radikalität von dem Rezipienten als provokativ aufgenommen werden. Dieser provokative Ton geht auch teilweise auf die kritische Haltung der Narration zurück, die m.E. den bestimmenden Ton im Film darstellt, weil sie sich nicht allein auf die Praxis filmischer Gestaltung, sondern auch die dargestellten Geschichten und Figuren und sogar auf den Autor des Romans bezieht. Die ersten beiden Aspekte können durch die bisherigen Beschreibungen der narrativen Merkmale des Films festgestellt werden. Der letzte Aspekt kann z.B. bei der Szene beobachtet werden, in der der junge Robert den jungen Schrella fragt, ob er ein Jude sei, was er sofort verneinte und feststellte, daß er Lamm sei. An dieser Stelle kann eine kritische Anspielung vermutet werden, und zwar auf die Abstraktheit bzw. Indirektheit von Bölls Gestaltung des Realitätsbezugs in seinem Roman, was aus der ästhetischen sowie ideologischen Position von Straub durchaus problematisch erscheinen könnte. Auf die Einzelheiten über diese Diskrepanz zwischen Böll und Straub wird im folgenden Abschnitt über die narrativen Modi näher eingegangen. Aus dieser Kritik gegen die Abstraktheit und

⁶⁸ Vgl. Richard Roud, a.a.O., S.34: „No explanation, no psychology, no comment: we have to look at what is being shown us, and to interpret it, to make up our own minds.“

⁶⁹ Siehe oben auf Seite 155 und 157.

Indirektheit des Romans kann auch ein grundlegender Ton des Films herausgenommen werden, die als Direktheit bezeichnet werden kann. Trotz der Diskontinuität und der daraus resultierenden Schwierigkeiten sind einige bestimmte Anweisungen klar und offensichtlich, was oben in bezug auf die strategischen Merkmale herausgestellt ist.

Diese Klarheit und Direktheit ohne abstrakte Symbolik können auch bei dem gesamten Stilsystem des Films deutlich festgestellt werden, das wegen der hohen Selbstbewußtheit und niedrigen Kommunikativität als unabhängig von dem Inhalt, sogar als handwerkliche Inkompetenz angenommen werden kann. Die stilistischen Merkmale im Film geben aus der Sicht einer traditionellen filmischen Narration auf den ersten Blick einen amateurhaften Eindruck, daß der Filmemacher nicht das vorausgesetzte Handwerk beherrscht. Wie oben in bezug auf die Redundanz auf der Stilebene erörtert, steckt aber dahinter ein schematisches System, das wiederum auf Straubs sehr radikale und eigenwillige Vorstellung über das Filmmedium zurückzuführen ist. Dieses Schematismus richtet sich unter diesen Voraussetzungen also nicht auf das spielerische formale Experiment für die Modernität, sondern geht auf fast puristische Reduktion der filmischen Stilmittel auf das Wesentliche zurück. Das Stilsystem ist nicht für Selbstzweck, beruft sich auch nicht auf spielerische Motivation, sondern richtet sich gegen den ersten Eindruck gerade auf die inhaltlichen Botschaften. In diesem Sinne kann sogar davon gesprochen werden, daß hier nichts anderes als der Inhalt die Form bestimmt. Diese Feststellung kann m.E. auch durch einige Beispiele im Film bestätigt werden. So kann z.B. einige Stellen im Film, die leere Räume kurz vor dem Auftritt bzw. kurz danach zeigen und in dieser Form ein eigenwilliges Gestaltungsprinzip darstellen, bei genauer Beobachtung als inhaltlich bestimmt angesehen werden, in dem Sinne, daß sie von den „realistischen“ Geräuschen auf der fiktiven Welt abhängig sind. Auch oft ist die Bildersprache trotz der Diskontinuität unmißverständlich, wie die oben erwähnten Stellen von Nettlinger und Johanna zeigen. Die stilistischen Merkmale im Film dienen also trotz ihrer Ungewöhnlichkeit im Endeffekt dazu, die inhaltlichen Aspekte zu verdeutlichen und diese den Rezipienten bewußt zu vermitteln. Ihr Schwerpunkt liegt nicht im Erzählen selbst, sondern darin, mehr Raum für Reflexion und Analyse zu schaffen, um schließlich moralische, ideologische Botschaften aus den Geschichten sowie aus der Geschichte zu vermitteln.⁷⁰ Daß das Stilsystem in erster Linie von dem inhaltlichen Aspekt bestimmt ist, bezieht sich einerseits auf die traditionelle Rolle des Stilsystems. Aber zugleich weicht das Stilsystem von dieser Rolle ab, in dem Sinne, daß das alles nicht nur die narrativen Funktionen abzielt, sondern auch auf den anderen Bezug verweist. Solche Differenzen können aus dem Standpunkt der narrativen Modi innerhalb der Geschichte der Narration erklärt werden.

4.2.5. Narrative Modi

Wenn die Merkmale des Romans, die bis zu dieser Stelle beschrieben worden sind, allein aus einem formalen Standpunkt betrachtet werden, kann man im Roman zunächst feststellen, daß sie nach dem Bordwellschen Modell der narrativen Modi in erster Linie dem künstlerischen Modus zugeschrieben werden können. Die dabei eingesetzten erzähltechnischen Mittel wie erlebte Rede, innerer Monolog, komplexe Zeit- und Handlungsstruktur gehören zu den Mitteln, die die Spezifität des künstlerischen Modus ausmachen und als solche unter anderen die Subjektivität der Wahrnehmung der Realität zum

⁷⁰ Vgl. Martin Walsh, Political Formations in the Cinema of Jean-Marie Straub, in: *Jump Cut* no.4,(Nov.-Dec.), S.12-18, S.14: „[...] and the „spareness“ of his style functions as an invitation to reflection, to analysis.“

Ausdruck bringen, was die grundlegende Vorstellung in diesem Modus darstellt.

Diese Feststellung kann auch durch einige thematische Aspekte unterstützt werden, die im Roman herausgefunden werden können und zu dem häufigen Themenkreis des künstlerischen Modus gehören. Sie können zunächst als Absurdität bzw. Sinnlosigkeit des Lebens bezeichnet werden. Solche Momente können im Roman vor allem bei den Symbolik gefunden werden, die sich auf belanglose Aktivität wie Messingschildputzen oder tägliches rituelles Billardspiel beziehen. Darin spiegelt sich die Vorstellung wider, daß das Leben keine lineare Entwicklung zu einem besseren Sinn bedeutet, sondern eher einen Kreislauf ohne Fortschritt und Sinn sei, in dem der Mensch als ein Individuum durch die „höhere Gewalt“ gefangen gehalten ist. Auch die mögliche Auslegung der „Welt als Irrenanstalt“ kann im Roman ausgemacht werden, die in der modernen Literatur gewisse Tradition hat. Dies geht im Roman auf die Frage zurück, wer eigentlich verrückt ist und was Verrücktheit ist, wenn Johanna, wie Jochen sagt, nicht verrückt ist.⁷¹ Auch die Zerstörung im Krieg wird teilweise auf die Verrücktheit zurückgeführt, so daß der General, der im Krieg als Roberts Vorgesetzter Schußfeld forderte, schon damals für verrückt gehalten wurde und später in die Anstalt eingewiesen wurde, wo Johanna lebte.

Im Roman kann auch das sog. Aussteigermotiv gefunden werden, das nicht nur intertextuell Bölls literarische Texte allerdings mit gewisser Verlagerung des Schwerpunkts durchkreuzt, sondern auch ein zentrales Thema des künstlerischen Modus darstellt. Roberts tägliches Billardspiel und seine Beschränkung der Arbeit auf eine Stunde täglich kann in dieser Hinsicht als ein Symbol für seine Verweigerung verstanden werden, in der sog. „Leistungsgesellschaft“ mitzumachen. Auch die rücksichtslose Zerstörung von Robert mit seinem fast zynischen Unterton und seiner Verschlossenheit kann als solche Aktion verstanden werden, die mit Widerstand der sog. „Beat-Generation“ nach dem 2. Weltkrieg gegen die damaligen Zustände in Zusammenhang gesetzt werden kann. Auch die Zeitproblematik, die im Roman nicht nur inhaltlich, sondern auch formal gestaltet ist, steht in einem engen Zusammenhang mit der Tradition der modernen Literatur im 20. Jahrhundert.

Bei näherer Betrachtung stellt sich aber heraus, daß diese Absurdität, Sinnlosigkeit und Verrücktheit im Roman nicht auf die individuellen und existentiellen Erfahrungen von Widersprüchen zurückgehen, die im künstlerischen Modus, vor allem in der existentialistischen Literatur thematisiert wurden, sondern in erster Linie auf die konkrete gesellschaftliche und politische Realität in Nachkriegsdeutschland. So bezieht sich die Verrücktheit von Johanna nicht etwa auf die Absurdität der Welt als Irrenanstalt, sondern eher auf eine utopisch Welt, in der es keine Klassen und Verfolgung der Mitmenschen gibt.⁷² Auch die Resignation von Schrella und Robert über die politische sowie religiöse Aktivität, bei der ihre Sinnlosigkeit registriert wird, geht nicht auf die Erfahrungen einer verzweifelten Individuum, sondern auf die konkreten gesellschaftspolitischen Hintergründe zurück. Darüber hinaus stellen sich die oben erwähnten formalen Merkmale des Romans trotz ihrer Außergewöhnlichkeit nicht selbst in den Vordergrund, sondern dienen einerseits dazu, den Narrationsprozeß effektiv zu gestalten, so daß der Rezipient möglichst optimal ihn nachvollziehen kann. Andererseits dienen sie dazu, die thematischen Aspekte effizient zum Ausdruck zu bringen, die im Roman u.a. als Stilstand der Zeit und Fortbestehen alter Verhältnisse und dessen Aufhebung thematisiert und gestaltet wurden. In diesen Hinsichten können die Merkmale des Romans nicht allein dem künstlerischen Modus zugeschrieben werden, sondern zwischen dem klassischen und künst-

⁷¹ Sie oben Fußnote 65.

⁷² RuE 3, S.498: „hier herrscht die klassenlose Gesellschaft“.

lerischen Modus angesiedelt werden. Diese Zwischensituation, die gewisse Widersprüche impliziert, könnte m.E. den Anlaß gegeben haben, die Kohärenz des Romans als ein abgeschlossener narrativer Text in Frage zu stellen oder dessen Intention häufig fehlzudeuten.

Dies betrifft im Roman m.E. vor allem die Dichotomie von Lamm und Büffel, die auf den ersten Blick sehr religiös bestimmt zu sein scheint, was auch teilweise durch die Hintergrundgeschichte für den Roman, die Böll selbst angegeben hatte, bekräftigt werden kann. Diese Symbolik ist aber m. E. am Anfang zu sehr auf ihre ursprünglichen religiösen Hintergründe konzentriert und die dadurch gestaltete politische Dimension wurde am Ende zu sehr voreilig auf die historischen Gegebenheiten verengt. Solche voreilige und konkrete Fixierung ist bei Böll m.E. in mehreren Hinsichten problematisch. Einerseits vermeidet Böll trotz ständigen gesellschaftlichen Bezugs seiner Werke stets eine direkte Verknüpfung mit den historischen Gegebenheiten. So gestaltete er stets, zumindest in dieser Phase seiner literarischen Laufbahn, seine Geschichte in einer fiktiven Lokalität, obwohl man aus dem Kontext mehr oder weniger die konkreten, lokalen sowie zeitgeschichtlichen Bezüge errahnen kann. Dies kann man nicht nur in seinen Schriften, in denen seine Vorstellung über Literatur und Realismus mehr oder weniger programmatisch dargestellt ist, sondern auch in seinen Reaktionen auf die Praktiken herausfinden, die bei den Verfilmungen seiner Werke unternommen wurden. So hat er sich sein Bedenken in bezug auf Straubs Verfilmung seiner Satire „Hauptstädtisches Journal“ geäußert, warum unbedingt Bonn als Handlungsort beim Namen genannt werden mußte.⁷³ Andererseits lassen Bölls tief sitzende Mißtrauen bzw. Skepsis gegenüber der politischen Praxis, solche Vereinfachung nicht zu. Diese Skepsis wurde im Roman an der Stelle im Hotel in bezug auf politische Gruppierung deutlich zum Ausdruck gebracht. Dies geht aber m.E. nicht auf seine „anarchistische“ Vorstellung, jegliche Organisation und Gruppierung abzulehnen, was Böll von vielen bezichtigt wurde, sondern auf seine humanistische Grundmaxime zurück, daß der Mensch in allen Belangen in den allerersten Vordergrund gestellt werden soll. Mit anderen Worten liegt seinem Mißtrauen und Bedenken gegenüber den politischen oder religiösen Gruppierungen und deren Aktivitäten die Einsicht zugrunde, daß diese nicht den Menschen in den Mittelpunkt gestellt haben. Diese Ansicht kann im Roman besonders an der Stelle deutlich festgehalten werden, wo sich Heinrich empörte, als ein Offizier der Besatzungsmacht bei ihm dafür entschuldigte, beim Bombenangriff die alten Bauwerke nicht geschont zu haben, aber nicht dafür, die Menschen getötet zu haben. (S.434)

Diese Symbolik der Lämmer und Büffel sowie seine literarische Gestaltung sollen also m.E. in erster Linie aus diesem Standpunkt her betrachtet werden, in dem der Mensch den Maßstab darstellt. Erst unter diesem Standpunkt wird die Charakterisierung von Sakrament der Lämmer im Roman deutlich. Dabei handelt es sich m.E. weder um eine politische Gruppe, noch um eine religiöse Sekte, sondern um eine Gruppierung von Menschen mit einem bestimmten Glaube. Dabei bezieht sich ihr Glaube in erster Linie nicht auf die religiöse oder politische Ebene, sondern auf eine innere Haltung. Dies wird m.E. darin deutlich, daß sich diese Gruppe im Roman von den Büffeln vor allem daran unterscheiden, daß sie keine konkrete Wertvorstellung und keine sog. Tugenden propagiert, sondern nur geschworen hat, nie das Sakrament des Büffels zu kosten. Die Zugehörigkeit zu dieser Gruppe besteht also nur darin, daß sie nicht die Tugenden, Ansichten, Vorstellungen von dem Büffel teilen wollen. Der Büffel wird im Roman in dieser Hinsicht sehr konkret charakterisiert. Sie sind anständig, zeigen keine Spur von Trauer im Gesicht und propagieren Tugenden und Vorstellungen wie Ordnung, Ehre und Treue. Es geht also um solche

⁷³ Vgl. dazu Rainer Rother, a.a.O., S. 70.

Merkmale, die nicht allein auf eine konkrete historische Gegebenheit beschränkt werden können, sondern auch von ihr unabhängig und allgemeingültig sind. Dabei sind solche Merkmale nicht von entscheidender Bedeutung, sondern die Folgen solcher Merkmale, den Menschen hinter solche Tugenden und abstrakte Vorstellungen zu stellen. Dieser abstrakter und überindividueller Bezug der Büffel wird m.E. im Roman an der Stelle deutlich, wo Robert Hugo fragt, ob er einen empfangen würde, der Nettlinger heißt. In diesem Kontext bezieht sich dieser Name nicht auf die konkrete Figur Nettlinger in der Geschichte, sondern steht für solche Leute, die in ihrem Verhalten und ihren Eigenschaften mit ihm gleichzusetzen sind. Deshalb wurde im Roman m.E. solche Frageform benutzt, anstelle einer direkten Frage, ob du Nettlinger empfangen würdest.

Das mit diesem gesellschaftspolitisch indirekten Bezug beabsichtigte Ziel wird dann besonders deutlich, wenn man die genau umgekehrte Situation annimmt, in der z.B. Schrella als Jude, Ferdi als Kommunist und Nettlinger als alter Nazi dargestellt würden. Die Wirkung solcher Direktheit kann gerade durch die historische Bedingtheit durch sie eingeschränkt bleiben. Gerade durch diese indirekte Symbolik wird hingewiesen, daß der Ursprung nicht nur des NS-Regimes, sondern auch jeglicher Formen der Verachtung der Menschen in einem noch tieferen Grund liegt, daß sie noch in der Gegenwart weiter besteht und in der Zukunft weiter bestehen wird.⁷⁴ Schrellas resignative Frage, ob jemand wissen kann, auf welcher Seite die Kinder wie Joseph, Marianne und Ruth später stehen würden, kann in diesem Zusammenhang verstanden werden. In dieser Hinsicht ist die Tragweite des indirekten symbolischen Bezugs im Roman m.E. noch größer als bei dem direkten und verengten Bezug auf die geschichtlich konkreten Gegebenheiten.

Auch der oben bei Heinrichs Episode kurz angesprochene Gegensatz von Menschen und Kunstbauwerk ist in diesem Zusammenhang zu verstehen. Hier wird grundsätzlich nicht die Bedeutung eines Kunstwerks in Frage gestellt, sondern die absurde Haltung der Menschen wird kritisiert, den Wert eines Kunstwerks höher als den eines Menschenlebens zu schätzen und nicht umgekehrt. Dies bezieht sich dann auch auf die nach Böll „richtige“ Rolle eines Kunstwerks, nicht über die Menschen zu stehen, sondern für sie. Dies wird m.E. bei der Episode im 13 Kapitel angedeutet, wo Joseph, Ruth und Marianne die römischen Kindergräber besuchten. Diese Episode wird von vielen als eine satirische Kritik gegen die Kulturindustrie angesehen. Dieser Annahme ist m.E. damit einzuwenden, daß solche Kritik gleichzeitig die darin involvierten Figuren trifft und sie lächerlich macht. Aus dieser Hinsicht würde die Kritik an dieser Stelle dann die Figur Marianne treffen, die bei diesem Besuch geweint hat, was dann m.E. mit ihrer positiven Charakterisierung nicht korrelieren würde. Die römischen Kindergräber stellen m.E. eher ein „richtiges“ Denkmal dar, in dem Sinne, daß es nicht für eine Ideologie oder ein Mythos, sondern für die verstorbenen Menschen gebaut wurde. Dabei ist der Sachverhalt auch in diesem Sinne von gewisser Bedeutung, daß diese Ruine durch Roberts Sprengung gefunden wurde. Diese Auslegung korreliert m.E. dann mit Roberts Aussage im Roman, daß er durch Sprengung ein Denkmal setzen wollte. In dieser Hinsicht kann seine rücksichtslose Zerstörung sogar als eine umgeformte Handlung des Bauens betrachtet werden, und zwar mit Dynamit „ein Denkmal aus Staub und Trümmern“ (S.427) zu bauen.

Daß Heinrich, der trotz seinem Scheitern weiter gebaut hatte, auch zu dieser Einsicht gelang, wird m.E.

⁷⁴ Vgl. Eine deutsche Erinnerung. Interview mit René Wintzen, Oktober 1976, in: Interviews 1, S.504-665, S.547: „[...]Diese düstere Macht im Hintergrund, die meistens undefinierbar ist, auf nicht auffindbar, aber existiert, die habe ich eben Büffel genannt.“

daran deutlich, daß er das Bauen aufhörte und am Ende des Romans bei der Feier seines Geburtstags im Atelier den Familienmitgliedern die Stapel von seinen alten Bauaufträgen als Sitzplätze anbietet. Dadurch wird m.E. die Botschaft verbildlicht, daß der Wert des Menschen über den des Bauwerks stehen soll. Diese humanistische Haltung wird außerdem m.E. bei der Figur Jochen im Roman deutlich zum Ausdruck gebracht, die oben als der Versteck des realen Autors Böll angenommen wurde und, obwohl korrupt und gerieben, doch noch an die Menschen glaubt.⁷⁵

Dies hat weiter auch mit der Vielschichtigkeit und Vieldeutigkeit bei der Figurenkonstellation zu tun. In dieser Vieldeutigkeit ist m.E. eher solche Einsicht zum Ausdruck gebracht, daß die Menschen nicht klar je nach der politischen Ansichten klassifiziert werden kann und soll, was nur wenige Schablonen hat und deshalb oft unrechte Etikettierung einzelner Menschen zur Folge hat. Dies wird z.B. an der Stelle zum Ausdruck gebracht, wo Robert Schrella sagt, daß Schrellas Vater jetzt nichts anderes als ein Kommunist bezeichnet werde, was auch damals nicht vorstellbar gewesen wäre. (S.527)

Allerdings bedeutet dies nicht, daß der Roman mit seinen diversen narrativen Merkmalen in aller Hinsicht gelungen und unproblematisch sei. Zunächst können m.E. die kurze Erzählzeit und die große Diskrepanz zwischen ihr und der erzählten Zeit kritisch betrachtet werden. Dies geht zunächst auf das Experiment mit der Zeitgestaltung zurück, das ein stellvertretendes Merkmal der modernen Literatur darstellt und das Böll kontinuierlich verfolgt hatte. Aber in bezug auf die narrative Aufgabe in diesem Roman, eine lange Geschichte über eine Familie mit drei Generationen zu erzählen und dabei die ebenso lange deutsche Geschichte zu reflektieren, ist solches Konzept m.E. wegen der Komplexität, die solche Geschichte innehat, ungeeignet, oder zumindest in diesem Roman nicht gelungen. Der Kontrast zwischen der eintägigen Erzählzeit und der erzählten Zeit von über 50 Jahren wirkt als künstlerisches Gestaltungskonzept zu künstlich und aufgesetzt. Zunächst ist es erfahrungsgemäß nicht wahrscheinlich, daß so viele einschneidende Ereignisse in einem solchen kurzen Zeitraum von weniger als einem Tag passieren. Noch von wesentlicher Bedeutung ist aus dieser Hinsicht m.E., daß die Erzählzeit zu kurz ist, um die Veränderung der Figuren durch die neuen Erkenntnisse glaubhaft sichtbar zu machen, die im Roman vor allem sehr gesellschaftlich bezogen ist. Wegen der kurzen Erzählzeit wirken diese neuen Erkenntnisse der einzelnen Figuren und ihre Veränderungen einerseits nicht glaubhaft, in dem Sinne, daß es sich fragen läßt, wie man in solcher kurzen Zeit zu solchen lebenswichtigen Erkenntnissen und Entscheidungen kommen kann. Dies wirkt besonders wegen der Bedeutung und Tragweite solcher Erkenntnisse noch unglaubwürdig, so daß man die extrem kurze Erzählzeit eher als ein Kunstgriff ansehen würde, um die Geschichte zu gestalten und zu erzählen. Andererseits bleibt die im Roman erkennbare Wirkung solcher Erkenntnisse und Entscheidungen meistens nur im persönlichen und privaten Bereich.

Mit diesem Problem hängt m.E. die Schlußszene eng zusammen, wo die Familienmitglieder und ihre Vertrauten in harmonischer Atmosphäre gemeinsam den Geburtstag nachfeiern. Diese Schlußszene der Versöhnung nicht nur zwischen den Familienmitgliedern miteinander, sondern auch mit ihrer eigenen Vergangenheit wurde von vielen in mehreren Aspekten als problematisch betrachtet. Zunächst wird vorgeworfen, daß sie kompositorisch aufgesetzt wirke.⁷⁶ Diesem Vorwurf ist m.E. zunächst entgegenzuhalten, weil sie gerade aus der kompositorischen Sicht als ein notwendiges Resultat der Geschichtskonstruktion betrachtet werden kann, die vor allem fast ausschließlich aus inneren Monologen besteht.

⁷⁵ Vgl. ReE 3, ebd., S.311: „[...] der tat korrupt und gerieben und glaubte doch an die Menschen.“

⁷⁶ Über die Problematik dieser Schlußszene vgl. Jochen Vogt, a.a.O., S.75f.

Der übermäßige Einsatz von inneren Monologen kann zur Folge haben, daß zwischen den Figuren keine Kommunikation, Verständigung ausgetragen werden kann. Böll könnte darin die Gefahr gesehen haben, die Thematik der neuen Erkenntnisse bzw. Einsichten damit auf der logischen Ebene leerlaufen zu lassen. Er könnte gedacht haben, daß ein solcher Schluß notwendig sei, um diese Gefahr auszuweichen. Trotz solcher Einsicht ist die Wirkung dieses Schlusses m.E. negativ, vor allem in bezug auf ein wichtiges Thema im Roman: Die grundlegend skeptische und kritische Haltung, die am Ende von Schrella zum Ausdruck gekommen ist, verweist in dieser Hinsicht eigentlich nicht auf eine harmonische, hoffnungsvolle Zukunft. Dieser wichtiger Verweis geht aber unter der Harmonie suggerierenden Schlußszene unter.

Als nächstes kann diese Schlußszene solchen Eindruck vermitteln, daß sich diese Harmonie in erster Linie auf die familiäre Ebene bezieht, obwohl sie wie oben erwähnt in erster Linie einen gesellschaftlichen Bezug hat. Dadurch kann ein großes Potential von diesem gesellschaftlichen Bezug im Roman verloren gehen. Zwar kann solcher Vorwurf mit dem Hinweis entgegengesetzt werden, daß gerade Roberts Entscheidung, Hugo zu adoptieren, ein Zeichen dafür darstellt, diese traditionelle familienzentrische Vorstellung durchzubrechen, was auch im Roman von Schrella zugestimmt wird.⁷⁷ Aber die Grundvorstellung, die dieser Entscheidung zugrunde liegt, unterliegt gerade diesem Ideal der Familie. Dies wird gerade durch die Charaktere von Heinrich und Robert unterstrichen, die oft autoritäre, konservative und elitäre Züge tragen. Sie stehen mit den traditionellen bürgerlichen Vorstellungen eng zusammen, in deren Mittelpunkt die Blutsverwandtschaft, also die Familie steht.⁷⁸ Aus diesen Gründen ist m.E. diese Schlußszene trotz ihrer möglichen Berechtigung aus kompositorischer Sicht problematisch.

Auch einige symbolische Zusammenhänge werden oft zu sehr ausführlich und zu oft wiederholt dargestellt, so daß dies die Dichte des Narrationsprozesses negativ beeinträchtigt. Von noch negativerer Wirkung kann m.E. bei der hohen Redundanz der sehr starken religiösen Atmosphäre im Roman gesprochen werden, die durch Einsatz von vielen religiösen Symbolen einerseits und Charakterisierung der Figuren mit solchen symbolischen Merkmalen geschaffen ist. Dies überschattet m.E. teilweise die eigentliche Botschaft dieser Geschichte, die wie oben beschrieben sehr gesellschaftspolitisch bezogen ist. Auch der überwiegend ernsthafte und oft schwerfällige Ton des Romans schwächt die kritischen Aspekte. So wirken Roberts Zerstörung und Verslossenheit, die durchaus als kritische Reaktion auf die vergangenen sowie jetzigen Zustände verstanden werden können, wegen dieses Tons eher resigniert und teilweise sogar zynisch.

Von den oben beschriebenen diversen Merkmalen des Films aus verschiedenen Aspekten können einige zunächst nach dem Bordwellschen Model dem künstlerischen Modus zugeordnet werden: Die fragmentarische Sujetkonstruktion mit vielen Leerstellen, die daraus resultierende Diskontinuität, niedrige Kommunikativität der Narration, Multiperspektive und schließlich der ungewöhnliche Einsatz von Filmtechniken, die teilweise in den Vordergrund der Narration zu treten scheinen.

⁷⁷ Vgl. dazu Schrellas Äußerung in RuE, a.a.O., S.526: „die Stimme des Blutes ist erlogen, einzig die andere ist wahr.“

⁷⁸ Vgl. Letsch, a.a.O., S.79: „Familie als Solidaritätsgemeinschaft mit den „Lämmern“, d.h. den unschuldig Verfolgten. Diese Gemeinschaft basiert auf christlich-humanistischen Idealen[...]. Entgegen der Absicht des Autors haften dieser Idealgemeinschaft jedoch elitäre Züge an, die sich manchmal von autoritär-konservativen Vorstellungen kaum unterscheiden. Das hängt hauptsächlich damit zusammen, daß Böll seinen ethischen Anspruch mit der nach traditionell bürgerlichen Wertmaßstäben strukturierten Familie verknüpft.“

Dagegen können auch solche Merkmale festgestellt werden, die bei dem historisch-materialistischen Modus typisch sind: die weitgehend lineare und chronologische Sujetkonstruktion, Typisierung der Figuren ohne psychologische Tiefe, niedrige Retardation und Redundanz, omnipotente Narration mit hoher Selbstbewußtheit und mit relativ hoher Zuverlässigkeit. Dazu kommt die klare ideologische Botschaft, die vor allem auf der politischen Vorstellung des Sozialismus beruht.

Die Filme, die sich wie dieser Film mit solchen teilweise aus der Sicht der narrativen Modi widersprüchlichen Merkmalen charakterisieren lassen, bezeichnet Bordwell als „interrogativen“ Film, der nach ihm in erster Linie in der Tradition des historisch-materialistischen Narrationsmodus steht.⁷⁹ Dieser interrogativer Film geht nach ihm aus der Bewegung von den linken Intellektuellen in Westeuropa in den 60er Jahren hervor, die aus dem historisch-materialistischen Modus, der in den UdSSR in den 20er und 30er Jahren entwickelt worden ist, die politischen und gesellschaftlichen Ideale des Sozialismus und deren ästhetischen Konzepte über das Filmmedium, vor allem für die didaktische bzw. propagandistische Zielsetzung übernommen hat. Während der historisch-materialistische Modus im Laufe der Zeit vor allem durch die politische Entwicklung in der Sowjetunion allmählich zugunsten der ästhetischen Vorstellung des sog. „sozialistischen Realismus“ die formalen Experimente aufgeben mußte, setzte diese Bewegung die kritische Überlegung über das Filmmedium, über dessen Möglichkeiten für die Analyse und Veränderung der Gesellschaft fort.

Den unmittelbaren Einfluß auf diese Bewegung haben einerseits Brechts Konzept des epischen Theaters und andererseits das Dokumentartheater von Erwin Piscator und Peter Weiss in den 60er Jahren gegeben, das wiederum in der noch größeren Strömung der Dokumentarliteratur stand. Aus den beiden Quellen wurden dann neben den politischen Einstellungen solche Merkmale übernommen, die vor allem als unveränderter Einsatz von dokumentarischen Materialien und als Einsatz der Bühne als Forum für politische Diskussion zusammengefaßt werden können.

Die formalen Merkmale der interrogativen Filme lassen sich mit Bordwell folgenderweise zusammenfassen. Zunächst wird die Collagetechnik bevorzugt eingesetzt, als ein Mittel für die ständige Verweigerung bzw. Dekonstruktion der filmischen Gestaltungsregel. Als nächstes wurde der Einsatz von leerer Einstellung und ungewöhnlichem Kamerawinkel favorisiert, was vor allem die narrativen Operation bewußtmachen soll. Auf der inhaltlichen Ebene wird die sozialistische Vorstellung als das einzige Alternative propagiert, obwohl der feste Glaube daran durch die gewaltsame Einmischung an Ungarn und die Zerstörung des Stalinismus Schaden genommen hatte. Im Zusammenhang mit dem künstlerischen Modus bewahrt der interrogative Film einerseits die kritische Haltung gegenüber den individuellen und psychologisch komplexen Figuren bzw. deren Krisen, die für den künstlerischen Modus typisch ist. Aber andererseits wurden einige Merkmale von ihm übernommen, vor allem die symbolische Ambiguität für politische Filme mit offenem Ende.

Unter diesen Hintergründen stimmen die Merkmale dieses Films, die auf den ersten Blick miteinander zu widersprechen scheinen, mit den Merkmalen dieses „interrogativen“ Films fast vollständig überein. Die filmästhetischen Vorstellungen von Straub, die in diesem Film als Dokumentarismus und Minimalismus charakterisiert wurden, gehen in ihren Grundlagen auf Brechts Vorstellungen über die Kunst im allgemeinen zurück. Zunächst beruht seine Kritik gegen die Lüge der Kontinuität auf Brechts Gegenüberstellung

⁷⁹ Vgl. David Bordwell, a.a.O., S.268-273.

von Distanz und Einfühlung einerseits und von Ration und Gefühle andererseits. Dieser Gegenüberstellung geht die Feststellung von Brecht vor, daß die traditionelle bürgerliche Kunst durch Einfühlung und Gefühle den Rezipienten vortäuscht, daß sie die Wirklichkeit abbildet, und beraubt ihm damit die Möglichkeit, sich kritisch mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen. Dies führt schließlich zur Befestigung der Wirklichkeit, und zwar als eine unveränderbare Situation. Nach Brecht liegt die gesellschaftsbezogene Rolle der Kunst in erster Linie darin, den Rezipienten über diese Täuschung bewußt zu machen. Dafür soll die künstlerische Gestaltung nicht mit Gefühle und Einfühlung, sondern mit Distanz und Vernunft gesteuert erfolgen, so daß sie dem Rezipienten eine Gelegenheit gibt, sich mit den Dargestellten kritisch zu beschäftigen. Im Film wird diese Vorstellung der distanzierten Auseinandersetzung mit dem Dargestellten durch das Zitat von Brecht ausdrücklich als Grundsatz der Gestaltung im Film vorgestellt.⁸⁰ Im Film wird also die Einfühlung des Rezipienten in die fiktive Welt bewußt vermieden und statt dessen eine kritische Distanz für die neuen Erkenntnisse über die gesellschaftlichen Zusammenhänge in der Wirklichkeit geschaffen. Der Einsatz von Laiendarstellern und ihre amateurhafte Schauspielkunst kann auch in diesem Zusammenhang verstanden werden.

Aus dieser Sicht richtet sich auch das Merkmal der linearen, chronologischen Sujetkonstruktion nicht auf problemlose und schnelle Nachvollziehung der Geschichte, sondern geht auf die Vorstellung des Dokumentarismus zurück, die bei der filmischen Gestaltung möglichst künstlerische Eingriffe zu vermeiden, die solchen Gefühle und Einfühlung hervorrufen könnten. Die Fragmentarische der Sujetkonstruktion, die auf die verzögerten oder fehlenden Grundinformationen zurückgeht, kann dann im Zusammenhang mit dem Minimalismus erklärt werden, in dem versucht wird, die Geschichte auf das nach Straubs Vorstellung filmisch Wesentliche zu reduzieren, das solche künstlerischen Eingriffe grundsätzlich ausschließt. Auch die taktischen Merkmale der Sujetkonstruktion wie massive Leerstellen, niedrige Retardation und niedrige Redundanz können unter diesem Zusammenhang zu verstehen. Die durchgehende Diskontinuität im Film kann dementsprechend auch nicht als ein Zeichen für den Verlust der Wertvorstellung oder Krise eines isolierten Individuums, was im künstlerischen Modus - und auch teilweise im Roman - thematisiert wird, sondern als ein Anlaß, eine Einladung des Rezipienten zum aktiven Aufbau der Zusammenhänge verstanden werden.

Die taktischen und strategischen Merkmalen des Films, die auf den ersten Blick miteinander zu widersprechen scheinen, verfolgen aus diesem Zusammenhang ein gemeinsames Ziel: von dem Rezipienten jegliche Möglichkeiten wegzunehmen, sich in die fiktive Welt hineinzusetzen. Dafür werden jegliche Momente konsequent beseitigt, die die Spannung oder Einfühlung in die Geschichte bzw. in die Inneren der Figuren seitens des Rezipienten veranlassen könnten. Statt dessen wird versucht, den Rezipienten dazu zu motivieren, sich aktiv und kritisch damit auseinanderzusetzen, was er auf der Leinwand sieht. Auf diesem Weg will der Film den Rezipienten zu neuen Erkenntnissen über die Wirklichkeit und Wahrheit führen. Dies wird z.B. bei der Darstellung der Sprengung von Robert und der Attentat von Johanna deutlich. Diese Handlung wird im Film trotz der durchgehenden Sparsamkeit des gesamten Films deutlich und unmißverständlich als Gegengewalt dargestellt bzw. gerechtfertigt, und zwar unter dem Motto „Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht.“ Diese Botschaft wird besonders deutlich, wenn ein intertextueller Bezug der Figur Johanna mit diesem Motto in Betracht gezogen wird. Dieses im Film als Untertitel benutzte Zitat stammt wie oben festgestellt aus einem Theaterstück von Brecht, dessen Protagonistin auch

⁸⁰ Siehe oben Fußnote 21.

Johanna heißt. In diesem Stück stellt sie eine Figur dar, die zunächst „an die Gewaltlosigkeit und an die Änderung der Welt durch das Vorbild des guten Menschen“ glaubte und daran scheiterte.⁸¹ Dadurch gelang sie schließlich zu dem Erkenntnis, „ Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht, und es helfen nur Menschen, wo Menschen sind.“⁸²

Was die formalen Merkmale des Films betrifft, die oben mit den Prinzipien von Dokumentarismus und Minimalismus charakterisiert sind, wurde festgestellt, daß sie weniger formal als inhaltlich bestimmt sind. Dies entspricht auch den Merkmalen des interrogativen Films. Aber gleichzeitig erhalten sie wegen der Kompromißlosigkeit und puristischer Haltung bei dem Umgang mit filmischen Gestaltungsmitteln gewisse Eigenständigkeit. Seine Intention bei der Filmarbeit richtet sich zwar auf klare Botschaft, aber sein Interesse dabei liegt nicht daran, mit den filmischen Mitteln Geschichten zu erzählen, sondern daran, eine Idee, einen Einfall kinematographisch auszuloten. In diesem Sinne tragen die formalen Merkmale dieses Films teilweise solche Züge, die dem parametrischen Modus zuzuschreiben sind. Diese Annahme kann m.E. auch auf der intertextuellen Ebene dadurch unterstützt werden, daß die Musik im Film von Béla Bartók stammt, der neben seiner antinationalsozialistischen Einstellung gewisse stilistische Zusammenhänge mit der seriellen Schule hatte, die den parametrischen Modus vorbereitet hatte.⁸³ Daß Straub später einen Film („Moses und Aron“; 1974) gemacht hatte, der auf Arnold Schönbergs Oper basiert, der mit seiner sog. Zwölfton-Musik den Weg zur modernen atonalen Musik vorbereitet hatte, läßt sich auch seine künstlerische Nähe zu diesem Modus vermuten.

Problematisch ist aber die Frage, ob und inwieweit dieses Konzept in der Praxis funktionieren wird, was auch bei den damaligen öffentlichen Auseinandersetzungen mit diesem Film zu beobachten war. Neben der bei einem Kritiker hingewiesenen unterschiedlichen Praktiken der internationalen Filmkritik, was z.B. in einem zynischen Artikel aus dem *Cahiers du Cinéma* entnommen werden kann,⁸⁴ geht m.E. die unterschiedliche Bewertung dieses Films grundsätzlich auf diese Frage zurück.

Yaak Karsunke verweist z.B. zunächst darauf, daß dieser Film tatsächlich ein konzentriertes Publikum erfordere.⁸⁵ Damit sieht er zwar den Widerspruch ein, daß dieser Film gerade von den Zuschauern, denen Straub ihn zgedacht hat, nicht konsumierbar ist.⁸⁶ Aber gleichzeitig verteidigt er ihn mit dem

⁸¹ Vgl. Jan Knopf, Brecht-Handbuch. Theater. Stuttgart 1980, S.108.

⁸² Vgl. Bertolt Brecht, Werke Bd.3, a.a.O..

⁸³ Vgl. das Kapitel, Béla Bartók. Der kompromißlose Ungar in: Harold C. Schonberg, Die großen Komponisten. Königstein/Ts 1983, S.623-633.

⁸⁴ Vgl. dazu Michel Delahaye, a.a.O.: „In Deutschland (wo der Kritiker auf alle Fälle - Eitelkeit verpflichtet - jeden Film glaubt kritisieren zu müssen) kann man ein Werk nur in Hinblick auf Theorien erklären. Es ist damit praktisch verurteilt, ein Mehr oder ein Weniger in bezug auf die Theorie zu sein. Da aber ein Meisterwerk immer per definitionem etwas mehr ist als seine eigenen Regeln, ergibt sich ein Teufelskreis. Sie ziehen sich nicht aus der Affäre, wenn Sie ganz einfach von einem Film sagen, daß er schön ist. Denn dieses Wort ist schon verdächtig, beinahe faschistisch, weil nicht „objektiv“, und man wird es Ihnen nur dann verzeihen, wenn Sie auf der Stelle die Gründe und Kriterien Ihres Urteiles erklären können, ebenso wie dessen theoretischen Bezug, und wie im Vorbeigehen noch auf einige Kleinigkeiten folgender Art antworten: Wie kann die Gesellschaft verändert werden? Was ist Kunst? Wenn Sie nicht sofort parieren, werden Sie für pleite erklärt.“

⁸⁵ Yaak Karsunke, Ein deutsches Selbstporträt?, in: *Film* 3/66, S.13-14.

⁸⁶ Vgl. dazu Straubs Äußerung über den Film in, Yaak Karsunke, ebd.: „Kein sogenannter Experimentalfilm, sondern ein Film für die vielen, die man seit Jahren in einem Ghetto von Grün-ist-die-Heide-Edgar-Wallace-Winnetou ver-

Argument, daß kein Einwand angebracht sei, wenn man bei zweimaliger Konfrontation mehr davon hat als bei einmaliger. An dieser Stelle wird zunächst der erste Aspekt in Angriff genommen. Dieses Zugeständnis der Unkonsumierbarkeit hat m.E. zunächst eine negative Folge, in dem Sinne, daß die ursprüngliche politische Intention im Widerspruch mit den hohen Ansprüchen an den Zuschauer steht. Mit den Vokabeln aus dem hier zugrundeliegenden Modell fragt sich in diesem Punkt, ob die strategischen Merkmale des Films wie hohe Wissen, Selbstbewußtheit und Zuverlässigkeit einerseits und niedrige Kommunikativität andererseits, die auf die dokumentarischen und minimalistischen Prinzipien zurückgehen, innerhalb eines normalen Narrationsprozesses mit der ideologischen Zielsetzung effektiv korrelieren kann. Diese Prinzipien, die nach Straub im Endeffekt darauf abzielen, Filme zu machen, „wo man verstehen kann, was passiert, auch, wenn man diesen (kinematographischen) Code nicht kennt,“⁸⁷ haben m.E. viele grundsätzliche Probleme, die solche Wirkungsabsicht in Frage stellen.

Zunächst ist es fraglich, ob seine Intention bei der Rezeption durchgesetzt werden kann, d.h. ob die Wahrnehmung von seinem Film so funktioniert, wie es Straub wünscht. Erstens fragt sich dabei, ob die Kenntnisse über diese üblichen Codes, um die neue Arbeitsweise verstehen zu können, doch nicht vorausgesetzt werden sollen. Wenn z.B. Rauh feststellt, „hiermit reibt sich aber der Film am standardisierten Raster der Filmwahrnehmung,“⁸⁸ läßt sich dann fragen, ob man, um diese Reibung überhaupt möglich zu machen, doch nicht etwas Gegenständliches braucht, das diese Reibung produziert. Das heißt, ob solche Codes dafür vorausgesetzt werden müssen, daß seine Rechnung aufgehen kann. Zweitens, wenn ein Schematismus in Straubs Filmen zugrunde liegt, der auf den Prinzipien des Dokumentarismus und Minimalismus basiert, fragt sich auch, ob dieses Schema seinerseits doch nicht andere kinematographische Codes bildet.

Hinter dieser Vorstellung steckt m.E. auch der alte Vorurteil, daß sich der Rezipient bei einer konventionellen Narration nur als Empfänger passiv verhält, und daß die emotionale Einfühlung keine kritische Distanz schaffen kann. Was die erste Frage betrifft, kann sie einerseits angesichts der neuen Erkenntnisse aus der Kognitionswissenschaft in Frage gestellt werden, wonach alle Wahrnehmungsaktivitäten grundsätzlich nicht passiv, sondern stets aktiv und selektiv erfolgen. In bezug auf die zweite Frage, die von dem oben beschriebenen Gegensatz von Einfühlung und Distanz ausgeht, wird hier der emotionale Aspekt gänzlich negiert, während der Urheber dieser Dichotomie, Brecht darin nur eine Akzentverschiebung gesehen hat.⁸⁹ Daraus resultiert m.E. ein Widerspruch. Einerseits wird der grundlegenden Aktivität der menschlichen Wahrnehmung, etwas aufgrund der vorhandenen Informationen zu „identifizieren“ und zu klassifizieren, nur mechanische und wahllose Passivität bescheinigt. Andererseits wird sie in seinem programmatischen Konzept überschätzt, weil eine erfolgreiche Wahrnehmung nicht nur die optimale Menge der Informationsstrom, sondern auch bestimmte minimale Stützpunkte voraussetzt, sei es filmische Codes oder Erwartungen von den „Vergifteten“. Straubs Konzept richtet sich gerade darauf, solche Stützpunkte zu beseitigen. Die daraus resultierenden Schwierigkeiten werden z.B. von Richard Roud, der ohne Vorbehalte zu Straubs Filmen stand, gerade mit der Erklärung verteidigt, daß der Rezipient dabei

sucht zu vergiften, oder zu chloroformieren.“

⁸⁷ Vgl. Karsten Witte, Interview, in: Ulrich Gregor u.a., a.a.O., S.206.

⁸⁸ Vgl. Reinhold Rauh, a.a.O., S.61.

⁸⁹ Vgl. Jan Knopf, a.a.O., S.61.

darauf warten wird, bis solche offenen Stellen im Film erschlossen werden.⁹⁰ Er beruft sich damit auf die sog. Wait-and-See Strategie. Aber es ist hinterzuzufügen, inwieweit diese Strategie innerhalb dieses Films tatsächlich funktionieren wird, vor allem wegen der so massiven Leerstellen und der zu niedrigen Redundanz, aufgrund derer im Film ein Zusammenhang nicht herausgestellt werden kann, wenn ein kleines Indiz von dem Rezipienten übersehen und nicht aufgenommen wird. So wird der Rezipient schließlich eher „davon ablassen, Zusammenhänge ergründen und das „Ganze“ begreifen zu wollen, und vielmehr die einzelnen Bilder betrachten.“⁹¹

In diesem radikalen und abstrakten Konzept liegt also m.E. die Gefahr, eher das Gegenteil von der ursprünglichen Intention, den Film jedem verständlich zu machen, zu bewirken und damit den Zugang des Rezipienten zum Film grundsätzlich zu verhindern. Dies kann den Rezipienten gerade zu der Situation eines Analphabetismus führen, von dem ihn das Konzept ursprünglich bewahren wollte. Auch wenn die angenommenen Erkenntnisse des Rezipienten tatsächlich erfolgen würden, bleiben sie diesmal selber in Fragmenten, die die Komplexität der zu kritisierenden Zusammenhänge nicht erschließen können.

In bezug auf das Argument der mehrmaligen Beschäftigung können zunächst einige kritische Punkte aufgeführt werden. Es läßt sich fragen, ob diese Form von Film für das bestehende Kinosystem geeignet ist, in dem nicht nur wiederholte Beschäftigung, sondern auch eine anschließende Diskussion über den Film nicht möglich ist. In dieser Hinsicht ist es eine logische Konsequenz, wenn sich Straub später über die Möglichkeit eines Wanderkinos und sogar eines eigenhändigen Vertriebs seiner Filme nachdenkt.⁹² Diese Form der Rezeption kann auch in dem hochtechnisierten Zeitalter nur beschränkt praktiziert werden, z.B. in einer akademischen Veranstaltung über Film oder in einem Filmfestival, zu dem allerdings ein normaler vergifteter Filmzuschauer kaum Zugang finden kann. Somit kann der Film auch in diesem Aspekt genau die zgedachte Zielgruppe nicht erreichen.

Als ein anderes Argument für diesen Film wird von Karsunke hervorgehoben, daß es diese Schwierigkeit bei der Verständigung im Ausland nicht gegeben sei. Straubs folgende Äußerung steht auch innerhalb dieser Argumentationslinie: „NICHT VERSÖHNT - das geht für die[=Römer:W.-S. N.] glatt. Die verstehen auch die Handlung, jede Einzelheit. Die fühlen sich nicht provoziert, auch nicht von der Erzählung.“⁹³

Dieser Aspekt der problemlosen Verständigung der ausländischen Rezipienten kann in zwei Aspekte untergliedert beobachtet werden, die in der Äußerung von Straub angesprochen worden sind. Dabei soll in bezug auf den ersten Aspekt über die Handlung zunächst aufgeklärt werden, wie der Film im Ausland aufgeführt wurde. Das heißt, ob der Film nicht etwa mit Untertitel oder mit Synchronisation vorgeführt wurde. Wenn diese Annahme möglich ist, ist ein Teil von dieser unterschiedlichen Rezeption erklärbar, weil ein großer Teil der Schwierigkeiten bei dem Nachvollzug der Filmhandlung gerade darin liegt, daß die Sprache häufig unverständlich ist. Auch der Aspekt der äußerst unnatürlichen Sprechweise der Darsteller kann dann nicht negativ bewirken. Es ist auch vorzustellen, daß der ausländische Rezipient vor dem Ansehen des Films durch andere Quelle schon darüber informiert wurde, worum es sich bei ihm geht, was durchaus anzunehmen ist, wegen der skandalösen Geschichte um den Film, die im vorangegangenen Abschnitt über die Vorgeschichte beschrieben worden ist. Solche Umstände können durchaus

⁹⁰ Vgl. Richard Roud, a.a.O., S.51f.

⁹¹ Vgl. Urs Jenny, Eine Rechnung, die nicht stimmt, in: *Film* 3/66, S.12-13, S.13.

⁹² Vgl. Karsten Witte, Interview, in: Ulrich Gregor u.a., a.a.O., S.212.

⁹³ Vgl. Karsten Witte, ebd., S.214.

einen wesentlichen Teil von den Schwierigkeiten bei dem Nachvollzug des Films kompensieren.

In bezug auf den nächsten Aspekt der Provokation des deutschen Publikums ist einerseits diesem Argument zuzustimmen, und zwar aus dem Aspekt, daß dieser Film zu den ersten deutschen Filmen gezählt werden kann, in denen die Vergangenheit und deren Fortbestehen aus einer so klaren und deutlichen Position kritisiert worden ist.⁹⁴ Aber bei nüchterner Betrachtung kann und soll dieser Aspekt etwas weiter differenziert werden. Zunächst könnte die skandalösen Umstände um diesen Film im Ausland zu dem Mißverständnis geführt haben, daß dieser Film in Deutschland unterdrückt sei, weil er vom kommunistischen Widerstand gegen Hitler handle.⁹⁵ Darüber hinaus könnte dieser Film für die ausländischen Zuschauer, denen die immerhin durchgeführten Versuche der Selbstkritik bzw. Vergangenheitsbewältigung im Nachkriegsdeutschland nicht nur im Bereich der Literatur, sondern auch im Film nicht bekannt sind, als ein Vorbild angesehen werden.⁹⁶ Genau in diesem Punkt kann m.E. auch ein Grund für die unterschiedlichen Reaktionen gefunden werden: Solche übersimplifizierende Darstellung der Vergangenheit kann den Ausländern, denen die Komplexität dieses Problems nicht bekannt ist, positiv wirken, während sie von dem Deutschen, der diese Komplexität kennt, negativ aufgenommen werden mußte.⁹⁷

Neben solchen Problemen, die meistens auf die Zusammenhänge außerhalb des Films zurückgeführt werden können, können auch innerhalb des Films einige kritische Momente herausgefunden werden. Im Film wurden viele Einzelheiten aus dem Roman weggelassen. Dies kann wie oben beschrieben durch massive Leerstellen und niedrige Redundanz registriert werden. Dies hat dann auch zur Folge, daß die vielschichtige symbolische Ebene im Roman, die vor allem auf unterschiedliche Redundanz seiner Elemente zurückgeht, im Film auch weggelassen wird. Dieses Merkmal korreliert m.E. nicht mit einigen Stellen im Film, die einen symbolischen Gehalt aufzuweisen scheinen. Allerdings können einige von ihnen unter dem Aspekt wieder relativiert werden, daß sie im Film solche Momente darstellen können, in denen sich der Film mit Bölls abstrakte Symbolik kritisch auseinandersetzt. Als ein Beispiel für solchen Fall kann m.E. das erste Gespräch zwischen Robert und Schrella im Film betrachtet werden, bei dem Robert Schrella fragt, ob er Jude ist. Darauf antwortet Schrella, daß er Lamm sei und geschworen hat, niemals das Sakrament des Büffels zu essen. Im Roman wird diese Symbolik von Lamm und Büffel, die im Roman eine wichtige Rolle spielt, während der ganzen Geschichte ständig und sogar zu sehr ausführlich gestaltet. Dagegen wird sie im Film nur an dieser Stelle kurz angesprochen und nicht weiter konkretisiert, so daß sie zusammenhanglos bleibt. Als solche kann sie allerdings aus dem Standpunkt betrachtet werden, daß hier damit die Abstraktheit und Indirektheit bei der literarischen Gestaltung von Böll kritisiert wird. Bei einigen von solchen zusammenhanglosen Stellen kann aber trotz dieser Einsicht solche kritische Distanz nicht festgestellt werden, so daß sie als ernst gemeint angenommen werden können. Als solche sind sie dann mit der Konkretheit des Films nicht vereinbar. So scheint z.B. Heinrichs Verweis bei dem Attentat, daß der Minister am benachbarten Balkon die Mörder seines Enkels sei, plötzlich und

⁹⁴ Vgl. Enno Patalas, a.a.O., S.474.

⁹⁵ Vgl. Urs Jenny, a.a.O., S.12.

⁹⁶ Für den Umgang bzw. die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit in den Nachkriegsfilmen vgl. Wolfgang Becker, In jenen Tagen. Opladen 1995.

⁹⁷ Vgl. Urs Jenny, a.a.O., S.12: „[...] denn Ausländer müßte man sein, möglichst wenig von Böll und der Bundesrepublik wissen, dann könnte man leichterem Herzens einstimmen in die Kritiker-Hymnen aus Frankreich und England, die in „Nicht versöhnt“ den besten deutschen Film seit Lang und Murnau feiern [...].“

zusammenhanglos,⁹⁸ während dieser Verweis innerhalb der symbolischen Zusammenhänge im Roman durchaus nachvollziehbar ist.

Darüber hinaus können im Film einige unnötige Details gefunden werden, die zwar in dem Roman vorkommen und daraus übernommen sind, aber weder einmal begründet werden, noch mit dem Konzept des Films korrelieren können. Dies betrifft m.E. für die Episode zwischen Hugo und zunächst der Priesterin und dann einer alten Frau. Um sie als einen möglichen - kritischen - Verweis auf die zu starke religiöse Atmosphäre der Vorlage zu betrachten, ist die Gestaltung m.E. nicht ausreichend. Die Auslegung dieser Episode mit der Priesterin als eine Kritik gegen die Aberglaube kann erst unter dem Hintergrund der religiösen Atmosphäre möglich, was im Roman festzustellen ist. Solche Hintergründe sind aber im Film nicht herausgefunden werden, so daß diese Episode zusammenhanglos bleibt. Solche Details wären m.E. besser weggelassen, damit der Nachvollzug der extrem asketischen Darstellung der Geschichte etwas mehr erleichtert werden kann.

Solche Probleme können m.E. zu der Feststellung führen, daß diese Geschichte mit ihrer komplizierten Handlung und ihrem großen Umfang trotz der durchgehenden Vereinfachungen und Verkürzungen, die teils auf Straubs Konzept und teils auf die allgemeinen Praktiken bei der Verfilmung literarischer Vorlage zurückzuführen sind, nicht geeignet für die Verarbeitung nach solchem Konzept und Ziel ist. Der Versuch, die komplexe Sujet- und Zeitkonstruktion der Vorlage wieder in chronologische Reihe zu bringen, ist aus dieser Hinsicht als eine Maßnahme zu verstehen, die Komplexität der Vorlage zu kompensieren. Dies führt aber gleichzeitig dazu, daß die Zusammenhänge solcher komplexen geschichtlichen Hintergründe in solcher verkürzten Form nicht sichtbar werden können.

Die Merkmale und kritischen Punkte der beiden Texte werden noch deutlicher, wenn sie aus dem Aspekt der Verarbeitung literarischer Vorlage miteinander verglichen werden. Der Verleger von Böll, Witsch sprach in einem Brief an Straub, in dem er ablehnte, ihm das Recht zur Verfilmung des Romans zu vergeben, daß das Drehbuch ein „Nachschrift des Buches“ sei.⁹⁹ Im gewissen Sinne hat er damit den schwarzen Punkt getroffen. Einerseits werden im Film fast alle Episoden im Roman, vor allem auf der Handlungsebene des Geburtstags, in Bildern dargestellt, und sogar ihre chronologische Anordnung wiederhergestellt. Andererseits werden die Dialoge und Monologe im Film nicht neu erfaßt, sondern einfach aus dem Roman übernommen und zusammengesetzt, so daß diesbezüglich keine gravierende Veränderung festzustellen ist. In dieser Hinsicht scheint auf den ersten Blick diese Vorgehensweise mit der Vorstellung Straubs im Widerspruch zu stehen, eine Erzählung nicht in Bildern umzusetzen.¹⁰⁰

Bei näherer Beobachtung stellt sich aber heraus, daß es sich dabei nicht um die bildliche Inszenierung der Episoden aus dem Roman handelt. Zunächst können im direkten Vergleich zu dem Roman vor allem viele Verkürzungen bzw. Vereinfachungen festgestellt werden. Um diese Vorgehensweise zu verstehen, ist es m.E. notwendig, die Motivation von Straub für diese Verfilmung näher zu betrachten. Wie am Anfang dieses Teils kurz erwähnt kann man im Roman feststellen, daß der Roman einerseits einen konkreten gesellschaftspolitischen Bezug aufweist. Andererseits wurde dieser Bezug nicht direkt ausgedrückt,

⁹⁸ Vgl. Peter Nau, a.a.O., S.139.

⁹⁹ Vgl. Rainer Rother, a.a.O., S.72.

¹⁰⁰ Vgl. Reinhold Rauh, a.a.O., S.79: „Wenn man einen Ausgangspunkt, eine Erzählung wählt, dann muß man gerade aus dem Grund versuchen das nicht auch wieder in Bildern umzusetzen, denn das ist dann nur ein Pleonasmus. Dann überdeckt sich das, und jede Seite zerstört die andere.“

sondern mit komplexen und modernen Erzähltechniken in einer symbolischen und indirekten Form gestaltet. Diese beiden Aspekte scheinen Straub den entscheidenden Anlaß zu seiner filmischen Auseinandersetzung mit dem Roman gegeben zu haben. So bezeichnete er zunächst in einem Interview seinen Film als „die Geschichte einer Frustration“.¹⁰¹ Aus diesem Befund läßt sich annehmen, daß Straubs positive Einschätzung über die kritische Haltung des Romans gegenüber der zeitgeschichtlich aktuellen politischen Angelegenheit den ersten Anlaß gegeben hat. In diesem Roman sieht Straub mit seinen ästhetischen und politischen Einstellung aber gleichzeitig einige kritische Momente, die m.E. auf die grundlegende religiöse und bürgerliche Tendenz des Romans zurückgehen. Unter diesen Umständen geht er mit der Vorlage wie ein Dokument um, also nicht als eine Vorlage für eine Geschichte, sondern ein Zeitdokument, in dem gewisse Ansichten und Einstellungen nicht nur von Böll, sondern auch von der Zeitgeschichte und seiner Klasse niedergeschlagen sind.¹⁰² Dies bedeutet im Zusammenhang mit seinem Prinzip des Dokumentarismus, daß er dieses Dokument ohne künstlerische Eingriffe zu repräsentieren versucht. Dies kann eine Erklärung für den ersten Eindruck geben, daß der Film die Erzählung nach-erzähle. Dies bedeutet aber nicht, daß er dieses Dokument als solches neutral und objektiv zeigt, sondern unter einer bestimmten Einstellung, ohne die Romane oder Geschichte zu filmen nach seiner Vorstellung unverantwortlich ist.¹⁰³ Diese Einstellung wird dann im Film bei den massiven Verkürzungen und Weglassungen der Einzelheiten der Vorlage sichtbar.

„[...] I deliberately discarded everything in Böll's novel that could be qualified as picturesque or anecdotal, psychological or even satirical: my aim was to create through the story of a middle-class German family from 1910 to our times a pure cinematographic, moral, and political reflection on the last fifty years of German life, a kind of film-oratorio.“¹⁰⁴

In dieser Hinsicht ist es „keine Verfilmung des Böllschen Romans“, „die den Autor der Vorlage respektiert“ wird,¹⁰⁵ sondern „eine filmische Lektüre parteiisch ausgewählter Teile des Romans“.¹⁰⁶ Aus diesem

¹⁰¹ Vgl. Straubs Äußerung in: Richard Roud, a.a.O., S.40: „[...] I have made a film which is a reflection on the continuity of Nazism both with what preceded it (first anti-Communism, then anti-Semitism) and what followed it. And this continuity of the false moral values of the bourgeoisie (Seriousness, Fidelity, Order, Respectability) with its political opportunism is present in the consciousness of the principal characters [...]“

¹⁰² Vgl. Reinhold Rauh, a.a.O., S.92: „Weil, was interessant war in Nicht Versöhnt oder Machorka-Muff, ist, daß der Böll diese Sprache als Landsmann kennt, die zu erfinden wir gar nicht fähig gewesen wären. Das sind dann soziologische Dokumente. Der Böll als Vertreter der Bourgeoisie in Köln, der spricht eine Sprache, die zu erfinden wir gar nicht fähig gewesen wären. Die zeigen wir als Sprache, als Dokument dieser Klasse oder dieser Schicht.“

¹⁰³ Vgl. dazu Jochen Brunow, Der Maschine Widerstand leisten. Begegnung mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub, in: Filme (Berlin/West) Nr.1, 1980, S.29-35, S.34: „Wenn man nicht weiß, welche Einstellung man hat zu dem, was man filmt, oder zu den Leuten, die man zeigt, oder zu dem Raum oder zu der Geschichte mit großem und mit kleinem „G“ - wozu macht man dann Filme? Es wäre besser, es dann nicht zu tun. Was man dann produziert, kann nur ein Produkt werden, das unverantwortlich ist.“

¹⁰⁴ Richard Roud, a.a.O., S.40.

¹⁰⁵ Uwe Nettelbeck, Plädoyer für ein Projekt, in: Die Zeit Nr.42, 14.10.1966.

¹⁰⁶ Vgl. Karsten Witte, Jean-Marie Straub/Danièle Huillet. Kommentierte Filmografie, in: Ulrich Gregor u.a., a.a.O., S.194. In diesem Punkt herrscht eine außergewöhnliche Übereinstimmung über die gesamte gespaltene Front. Vgl. dazu Urs Jenny, Eine Rechnung, die nicht stimmt, in: Film 3/66, S.12: „„Nicht versöhnt“ ist eine Meditation über Bölls Roman, oder genauer über bestimmte menschliche Haltungen und Handlungen, von denen dieses Buch erzählt; Bruchstücke einer Rekonstruktion nicht des Romans, sondern seines „Stoffes“, abweisend, sehr asketisch und ein wenig monoman.“

Standpunkt der Verfilmung literarischer Vorlage als kritische Auseinandersetzung mit dem Zeitdokument können nun die oben erwähnten Vereinfachungen und Verkürzungen im Film aufgrund der oben beschriebenen Merkmale in folgenden Punkten zusammengefaßt werden. Erstens wurden im Film vor allem solche Details verkürzt oder oft weggelassen, die bestimmte Atmosphäre erzeugen bzw. bestimmte bürgerliche moralische Vorstellungen implizieren können. Dies betrifft im Roman z.B. solche detaillierte Darstellungen, die ein Ereignis oder eine Figur durch alltägliche Handlung wie Essen und Trinken charakterisieren, was zusammen mit den vielen religiösen Symbolik einen sehr konservativen und familienzentrischen Eindruck hinterläßt. Zweitens bezieht die Verkürzung oder Weglassung auf solche Details, die die Geschichte dramatisieren und damit zur Emotionalisierung des Rezipienten in bezug auf die Geschichte und Figuren führen können.¹⁰⁷

Im Film wurden auch solche Details verkürzt oder weggelassen, die im Roman so redundant sind, daß alle Hinweise gegeben werden und keine offenen Fragen übrig lassen und die fiktive Welt abgeschlossen und kohärent machen. Solche Redundanz kann nach Straub im gewissen Sinne negativ bewirken, in dem dadurch die Aktivität des Rezipienten zu passiv macht und im Endeffekt automatisiert. So wurde z.B. bei der Stelle im Roman, wo die Familie die restaurierte Abtei besucht, der Grund unmißverständlich dargestellt, warum Heinrich und Robert an die Einweihung nicht teilnehmen wollen. Somit wurde das zentrale Thema des Romans, das bis zu dieser Stelle durch diverse Mittel gestaltet wurde, an dieser Stelle auf den Namen genannt. Im Film sind dagegen diese Details weggelassen und damit bleibt die Antwort auf diese Frage dem Rezipienten offen bzw. unklar. Dabei wurde der Rezipient nicht in symbolischer Ambivalenz allein gelassen, sondern die Antwort auf diese Frage wurde schon am Anfang des Films klar und deutlich gegeben, indem das an dieser Stelle im Roman artikulierte Thema von „Nicht-Versöhnt“ als Titel benutzt wird. Dies bedeutet schließlich, daß der Rezipient also durch seine Aktivität diesen im Film nicht angegebenen Zusammenhang wiederherstellen soll.

Hinter den Merkmalen des Films steckt also Straubs ästhetisches sowie ideologisches Programm als ein kohärentes Ganzes. Dieses Programm, einerseits Realität als solche darzustellen und dadurch bestimmte politische bzw. ideologische Botschaft zu vermitteln und andererseits für dieses Ziel die filmischen Mittel auf das Wesentliche zu reduzieren, zeigt auf der einen Seite eine klare Linie. Auf der anderen Seite ist dabei zu bedenken, ob und inwieweit solches Programm die gewünschte Wirkung erzeugen kann, vor allem wenn dies aus der Sicht der inzwischen enorm veränderten politischen sowie kulturellen Lage des ausgehenden 20. Jahrhunderts betrachtet wird.

Aus dieser Sicht ist zunächst die ideologische Einstellung bei der Annäherung an die Vorlage problematisch. Die im Film feststellbare deutliche Parteilichkeit ist nicht nur aus geschichtlicher Hinsicht, sondern auch aus dem Aspekt problematisch, daß sie in der jetzigen komplexen Gesellschaft zu einer bedenklichen Vereinfachung und Verallgemeinerung führen kann. Dies gilt zwar auch für den Roman von Böll, in dem der Dualismus von Lamm und Büffel als Grundlage benutzt wird. Während dies in Bölls Roman durch Zurückhaltung und Symbolisierung teilweise relativiert werden kann, wird dies im Film aber noch weiter zugespitzt, und zwar durch seine radikale Vorstellung über und kompromißlose Vorgehensweise mit dem Filmmedium. Seine rigorose Absage an die herkömmlichen Filmpraktiken war und ist einerseits angesichts der Dominanz der hollywoodschen Filmen damals wie heute verständlich. Aber es ist fraglich,

¹⁰⁷ Vgl. dazu, Jean-Marie Straub, Tribüne des Jungen Deutschen Films, in: Filmkritik 10. Jg. H.11, S.607-610, S.607:„[...] ich hasse das Wort, aber sagen wir in Anführungsstrichen: „Spannung“ des Films.“

ob solche fundamentale Einstellung einen alternativen Weg für die Entwicklung des Filmmediums darstellen kann. Einen Anlaß zu einem besonderen Bedenken gibt vor allem der Versuch, durch diese beiden radikalen Haltungen gerade ein aufklärerisches Ziel zu erreichen. Es ist nach wie vor sicherlich anzunehmen, daß diese Vorgehensweise von den Rezipienten als Provokation aufgenommen wird, und ihn dadurch zur bestimmten Reaktion veranlassen kann. Es ist aber zweifelhaft, ob der Rezipient dadurch zu einem neuen Erkenntnis gelangen kann.¹⁰⁸

In ihrer Radikalität und Kompromißlosigkeit kann dieser Film m.E. als ein typisches Beispiel für die 60er Jahre betrachtet werden, wo solche Radikalität nicht nur auf der künstlerischen, sondern auch auf der politischen Ebene mit Optimismus und Naivität bis zu ihrer Grenze experimentiert wurde. Als ein allgemeines filmästhetisches Programm besteht aber dabei die Gefahr, zu einem Film nicht für den „vergifteten“ Zuschauer, sondern für die überdrüssig gewordenen Kritiker bzw. Filmemacher zu verkommen. In diesem Sinne ist sein Programm zwar intellektuell, aber zu sehr konzeptionell, fast elitär. Auch der Gegensatz von Distanz bzw. Ration und Einfühlung bzw. Gefühl, der auf Brecht zurückgeht und als solche eine wesentliche Grundlage von Straubs Programm darstellt, ist von ihm zu sehr wortwörtlich übernommen, so daß der emotionale Aspekt gänzlich negiert wurde. Wie oben kurz erwähnt betrachtete Brecht diesen Gegensatz in erster Linie als Akzentverschiebung. Diese Akzentverschiebung geht darüber hinaus einerseits auf die Praktiken von dem damaligen Theater einerseits, bei dem nach seiner Ansicht die Vernunft für Gefühle ausgemerzt wurde, und andererseits auf die Massenwahn des Faschismus zurück, die er beobachtet hatte.¹⁰⁹ So negierte er nicht gänzlich den Aspekt der Gefühle. In diesem Sinne ist Straubs konsequente Negierung und Beseitigung solcher Aspekte zu sehr nüchtern und kalt. Darin liegt m.E. wohl der Grund, warum dieses filmästhetische Konzept später von den anderen nicht weiter entwickelt werden konnte und durch andere psychologisch begründete Ansätze ersetzt bzw. revidiert wurde.

Aus heutiger Sicht ist Bölls Roman m.E. vor allem in dem Sinne als aktuell anzusehen, daß er darauf verweist, daß der Wurzel eines menschenverachtenden totalitären Systems wie das NS-Regime in noch tieferen Grund der grundlegenden menschlichen Haltung liegt. Die immer deutlich zu beobachtende Tendenz in der hochtechnisierten und globalisierten Gesellschaft, das gesamte Gesellschaftssystem zugunsten der wirtschaftlichen Interesse und Effektivität und auf Kosten der Menschen zu „rationalisieren“, und die zunehmende Verbreitung des Rechtsradikalismus können aus diesem Aspekt miteinander in Zusammenhang gebracht werden. Auch die Ansicht, daß die voreilige Etikettierung des Menschen nach wenigen Kategorien, die auch noch von Vorurteilen bestimmt sind, solche Tendenz verstärkt, trifft das Wesentliche in der rasanten Informationsgesellschaft, in der alles allzu schnell nach wenigen Schemata kategorisiert und sortiert wird. Dagegen ist die bei dieser Thematisierung angewendete dualistische Symbolik mit zu starker religiöser und teilweise patriarchalischer Tendenz nicht zeitgemäß. Dies gilt auch teilweise für Straubs ideologische Klarheit, die auch auf solchen Dualismus zurückgeführt werden kann. Auch die ideologisch gefärbte Rechtfertigung der Gegengewalt als gerechte Reaktion auf die „böse“

¹⁰⁸ Vgl. Reinhold Rauh, a.a.O., S.64: „Ob aber nach dem offenen Ende des Films im Kinosaal jemals ein >Rächer< aufgesprungen ist, wie Straub gemutmaßt hat, ist fraglich. Daß bei dieser Erzählweise der Rezipient jedoch Phantasie und Reflexion aufwenden muß, weil er kein einfach konsumierbares Stück Kino vorgesetzt bekommen hat, ist schon eher anzunehmen.“

¹⁰⁹ Vgl. Jan Knopf, a.a.O., S.385.

Gewalt kann bestimmte Gefahr implizieren, zu einem rein propagandistischen Vorwand zu verkommen, was z.Z. in vielen undurchschaubaren und unlösbaren Konflikten innerhalb einer oder zwischen mehreren Nationen oder Glaubensgruppen beispielhaft zu beobachten ist. Dagegen ist Straubs radikale minimalistische Vorgehensweise mit dem Filmmedium, die schon damals die Diskussion über das Filmmedium aus einem anderen Standpunkt eingeleitet hatte,¹¹⁰ in dem Sinne noch aktuell, daß der konventionalisierte Gebrauch von ihm immer wider in Frage gestellt werden kann, indem dadurch das Bewußtsein über das Filmmedium und dessen neuen Möglichkeiten ständig verschärft wird.

¹¹⁰ James Franklin, a.a.O., S.88: „Straub and Huillet have caused their West German contemporaries to reconsider many conventional notions of content and form, have led them to reinspect the force and form of the visual image; the limits of the frame; the placement and movement of the camera, the significance of music, language, and soundtrack noise; the interdependence of visual image and soundtrack; and finally the interrelationship of economics and film art.“

4.3. Die verlorene Ehre der Katharina Blum

4.3.1. Vorgeschichte

Bölls Erzählung erschien zunächst ab 28.7.1974 im „Spiegel“ in 4 Folgen als Vorabdruck und anschließend als Buch. Diese Erzählung fand gleich nach der Veröffentlichung die bis dahin größte Resonanz und stärkste Rezeption und wurde schließlich der Bestseller des Jahres 1974.¹

Diese große Resonanz, die nach den Zahlen der verkauften Exemplare bis heute anzudauern scheint, kann auf mehrere kurzfristige sowie langfristige Aspekte zurückgeführt werden. Zunächst wurde sie mit verlegerischer Sorgfalt vorbereitet, so daß das öffentliche Interesse vor dem Erscheinen reichlich aufgeweckt wurde.² Dazu könnte auch der Umstand beigetragen haben, daß diese Erzählung das neueste Werk von Böll war, der vor kurzem den Literaturnobelpreis erhielt.

Aus einer langfristigen Sicht kann zunächst die anschließende erfolgreiche Verfilmung einen wesentlichen Beitrag zu dem Erfolg dieser Erzählung geleistet haben, die neben der üblichen Verkauf fördernden Wirkung einer Literaturverfilmung einerseits durch ihre thematische Verschiebung und andererseits durch ihre finanziellen sowie internationalen Erfolge einen zusätzlichen Vorschub geleistet haben könnte.

Der wesentliche Grund kann aber in den aktuellen und authentischen Bezügen der Erzählung gefunden werden. Zunächst wurde diese Erzählung als Bölls persönliche Abrechnung mit, sogar Rache an der Berichterstattung der Bildzeitung angenommen, die unter den Hintergründen des politisch motivierten Terrorismus einerseits und der als Reaktion darauf zunehmenden konservativen Tendenz andererseits in der damaligen Gesellschaft einige gesellschaftlich engagierte, insbesondere linksorientierte Intellektuellen als Wegbereiter bzw. Sympathisanten des Terrorismus verleumdet hatte, zu denen auch Böll zugechnet und als dessen Folge physisch und psychisch bedroht wurde. Der Ausgangspunkt dieser Kampagne war Bölls Artikel im Spiegel am 10.1.1972, der unter dem „provokativen“ Titel „Will Ulrike Meinhof Gnade oder freies Geleit?“ veröffentlicht wurde, wobei er gegen einen Artikel in der Bildzeitung Stellung nahm und deren journalistischen Praktiken scharf kritisierte. In einem Artikel berichtete die Bildzeitung vor kurzem von einem Banküberfall in Kaiserslautern und dabei schrieb ihn der sog. „Baader-Meinhof-Gruppe“ zu, obwohl die polizeiliche Untersuchung noch nicht abgeschlossen wurde und noch keine konkreten Hinweise vorlagen, die zu dieser Gruppe hinführten. Unabhängig von der späteren Abmahnung durch die Deutsche Presserat an die Bildzeitung, die sich gerade auf diesen Artikel bezog, entstand auf Bölls Kritik eine Welle heftiger Gegenkritiken, die von einer ebenso heftigen Verleumdungskampagne begleitet wurden, worunter Böll und seine Familie in den folgenden Zeiten viel gelitten hatten.

Obwohl Böll solche persönliche Motivation abstritt, wird dieser Vorfall zumindest als ein glaubhaftes Motiv für die Entstehung dieser Erzählung angenommen. Als ein zusätzliches Motiv wurde der Fall von Prof. Peter Brückner in Hannover - diesmal auch von Böll - angegeben, der Angehörige der Baader-Meinhof-Gruppe in seinem Haus übernachten ließ und aus diesem Anlaß von seinem Dienst zeitweilig suspendiert

¹ Vgl. Bernhard Sowinski, Heinrich Böll. Die verlorene Ehre der Katharina Blum. München 1994, S.102f. Mit den bis 1993 geschätzten Gesamtauflagen von ca. 2 Millionen gehört diese Erzählung zu den erfolgreichsten Werken von Böll.

² Vgl. Bernd Balzer, Heinrich Böll. Die verlorene Ehre der Katharina Blum. Frankfurt am Main 1990, S.5.

und einer Pressekampagne ausgesetzt wurde, die ihn zur „Unperson“ machte.³

Angesichts dieser Umstände ist es nicht wunderlich, daß diese Erzählung massive und teilweise heftige Reaktionen der Öffentlichkeit hervorgerufen hat, die meist positiv aber auch „ungewöhnlich“ waren, so daß Böll am Ende unerwartet aber sehr positiv überrascht wurde.⁴ Ein zusätzlicher Grund für die massiven Reaktionen besonders in der Tagespresse könnte außerdem darin liegen, daß diese Erzählung das Problem der Presse behandelt, die sich gerade deswegen betroffen und provoziert gefühlt haben kann. Dabei ist aus heutiger Sicht festzustellen, daß sich nicht nur negative, sondern auch positive Reaktionen meistens durch ihre Voreingenommenheit auszeichneten, die einerseits auf ihre ideologischen, andererseits auf ihre interessenbezogenen Ansichten und Einstellungen zurückgeführt werden können, was teilweise auch bei den wissenschaftlichen Arbeiten aus der jüngsten Zeit festgestellt werden kann.

Volker Schlöndorff, dem Böll vor der Veröffentlichung der Erzählung persönlich die Verfilmung vorschlug, war bis dahin bekannt für seine Arbeit mit literarischen Vorlagen und seine politisch kritische Haltung.⁵ Diese Nähe an die literarischen Vorlagen stellt zunächst ein gemeinsames Merkmal des sog. „Neuen Deutschen Films“ dar, der unter dem Motto des „Autorenfilms“ gegen das kommerzialisierte und konventionelle Filmemachen der älteren Generation künstlerisch anspruchsvolle Filme machen wollte und dafür auf die künstlerisch anspruchsvolleren literarischen Vorlagen zurückgegriffen hatte. Schlöndorff unterscheidet sich aber gleichzeitig von den anderen Filmemachern dieser Bewegung. Während die anderen versuchten, dem Motto des „Autorenfilms“ entsprechend einen individuellen Stil zu entwickeln, der einerseits von dem konventionellen abweicht und andererseits ihren Filmen persönliche Note gibt, legte er den Schwerpunkt seiner filmischen Arbeit vor allem darin, innerhalb der Tradition einen besseren Film zu machen.⁶ So bezeichnet er sich selbst als einen „arbeitenden Künstler“ und stellte keine künstlerischen Ansprüche bei seiner Arbeit in den Vordergrund. So wird er als ein „sensibler, gründlicher Filmmacher“ betrachtet, der das Handwerkliche betont, das er auch in seinen Arbeiten bewies zu beherrschen.⁷

Dies könnte gerade den Grund dafür darstellen, warum Böll, der bis dahin überwiegend negative Erfahrungen mit den Verfilmungen seiner Werke machen mußte, ihm das Manuskript der Erzählung sogar vor deren Erscheinen schickte und die Verfilmung vorschlug. Schlöndorff beschäftigte sich damals mit dem

³ Vgl. Bernhard Sowinski, a.a.O., S.13f.

⁴ Zu den ungewöhnlichen Wirkungen kann vor allem die Einstellung der Bestsellerliste der „Welt am Sonntag“ gezählt werden, die auf die Anweisung des Verlegers, den Namen dieser Erzählung, die die Liste führte, daraus zu entfernen, und auf die Verweigerung der Mitarbeiter der Redaktion auf diese Anweisung zurückgeht. Vgl. Bernd Balzer, a.a.O., S.7.

⁵ Seine bisherigen Filme basierten überwiegend auf literarischen Vorlagen. So geht sein Erstlingsfilm „Der junge Törless“(1965/66) auf Robert Musils Roman „Die Verwirrungen des Zöglings Törleß“ zurück. In den folgenden Jahren verfilmt er regelmäßig literarische Vorlagen: „Michael Kohlhaas - Der Rebell“(1968/69) nach der Novelle „Michael Kohlhaas“ von Heinrich von Kleist, „Baal“(1969) nach dem Schauspiel von Bertolt Brecht und „Georginas Gründe(Les raisons de Georgina)“(1974) nach der Erzählung „Georgina's Reasons“ von Henry James.

⁶ Vgl. Hans Höhn, ‚Er will keine Kunst machen, aber einen guten Film drehen‘, Kölnische Rundschau 1 Dezember 1965: „Ich will keine Kunst machen, sondern einen guten Film drehen. [...] Es kann Papas Kino sein, aber Papas Kino, als Papa noch jung war. Klassisch, aber nicht konventionell.“

⁷ Karin Mecklenburg, Interview mit Volker Schlöndorff. „Einen Film ohne gesellschaftliches Bewußtsein zu machen ist unmöglich“, in: Szene Hamburg 24.1975, S.22-23, S.23.

Projekt, Bölls Roman „Gruppenbild mit Dame“ zu verfilmen, dessen Finanzierung ihm Schwierigkeiten bereitete. Er nahm den Vorschlag mit Begeisterung an, nachdem er das Manuskript durchgelesen hatte,⁸ und bereitete die Arbeit vor. Durch die ideale Zusammenarbeit und Mitwirkung von Böll⁹ und durch die ebenso rasche Finanzierung des Projekts, an dem zum erstenmal die Fernsehanstalt (WDR) nach dem vor kurzem zustande gekommenen „Film- und Fernsehabkommen“ beteiligt war, konnte schon im September 1974 die Arbeit beginnen. An diesem Projekt beteiligte sich Margarethe von Trotta zum erstenmal als Co-Regisseurin, die bis dahin als Darstellerin, Regie-Assistentin und Co-Autorin bei seinen Filmen mitgewirkt hatte. Der Film wurde dann am 10.10.1975 uraufgeführt.

Die öffentliche Reaktion war wie bei der Erzählung sehr massiv und heftig und hat auch große öffentliche Kontroverse hervorgerufen. Das ist teilweise auch bei der ersten Fernsehausstrahlung in der ARD am 28.5.1978 zu registrieren, nach einigen Jahren und trotz internationaler Erfolge und Anerkennung des Films.¹⁰

4.3.2. Fabel und Sujetkonstruktion

Als logische und zeitliche Ereignisfolge kann die Geschichte in der Erzählung folgendermaßen zusammengefaßt werden:

Eine junge Frau, Katharina Blum trifft bei einer Party in der Faschingszeit einen Mann namens Ludwig Götten und verliebt sich auf den ersten Blick in ihn, ohne zu wissen, daß er als mutmaßlicher Mörder und Bankräuber von der Polizei gesucht wird. Nach einer gemeinsamen Nacht verhilft sie ihm zur Flucht aus ihrer Wohnung, kurz bevor die Polizei die Wohnung stürmt. Darauf hin wird sie verhaftet und unter der Verdacht der Komplizenschaft vernommen. Anlässlich dieses Vorfalles wird sie in den folgenden Tagen einer Verleumdung der ZEITUNG ausgesetzt, in der sie ohne Beweise der Prostitution und Komplizenschaft mit einer Terroristengruppe bezichtigt wird. Durch die anhaltende Verleumdung, die auch auf das Umfeld ihres privaten Kreises ausgeweitet wird, und durch die Belästigung durch anonyme Anrufe und Briefe wird sie völlig hilflos in die Enge getrieben. Nachdem ihre seit langem krebserkrankte Mutter nach einer schweren Operation gegen die Erwartung der Ärzte plötzlich starb und sie von der ZEITUNG für ihren Tod verantwortlich gemacht wurde, erschießt sie schließlich den Reporter, der die Geschichte über sie geschrieben hat, als er mit ihr in ihrer Wohnung ein Exklusivinterview führen wollte.

Aufgrund dieser kurzen Zusammenfassung können die Grundzüge des dieser Erzählung zugrunde liegenden Geschichtenschemas herausgestellt werden, die zunächst als eine Liebesbeziehung charakterisiert werden können, die auf den stereotypischen Geschichtenmustern von „eine Frau trifft einen Mann“ und „Liebe auf den ersten Blick“ basiert. Als solche geht sie einerseits auf die Ursituation bzw. Urge-

⁸ Vgl. Wolf Donner, Sieben Fragen an Volker Schlöndorff und Margarethe von Trotta, in: Die Zeit (Hamburg) 42.1975, S.44.

⁹ Diese Zusammenarbeit verlief sehr zügig und sehr vertrauensvoll. Dies kann z.B. bei der Episode festgestellt werden, daß Böll die Auswahl der Dialogsätze, die er neu geschrieben hat, an Schlöndorff überließ. Böll soll auch die Hauptdarsteller (Angela Winkler für die Rolle der Katharina Blum und Mario Adorf für die von Beizmenne) vorgeschlagen haben. Vgl. auch Wolf Donner, ebd..

¹⁰ Vgl. Enno v. Loewenstern, Die liebste Heldin Heinrich Bölls, in: Die Welt 29.5.78 und die sog. Leserbriefe in diversen Zeitungen und Zeitschriften, in: Viktor Böll (Hg.), Heinrich Böll als Filmautor. Rezensionenmaterial aus dem Literaturarchiv der Stadtbücherei Köln. Köln 1982, S.18-19.

schichte zurück, die nach Bölls Ansichten zu den wenigen gehört, worüber man erzählen kann.¹¹ In seinen literarischen Texten wird eine Liebesbeziehung häufig als Ausgangssituation bzw. Wendepunkt gestaltet, die bzw. der am wenigsten erwarteten Moment entsteht und als solche die Liebenden in Schwierigkeit und Konflikt mit ihrer Umgebung bringt.¹² So hat auch in dieser Erzählung die Protagonistin zunächst aus Liebe dem von der Polizei gesuchten Mann geholfen, unbemerkt aus ihrer Wohnung zu fliehen, sich damit strafbar gemacht und am Ende einen Reporter erschossen, der daraus eine Sensationsgeschichte gemacht hatte. Die Weiterentwicklung der Geschichte, die von dieser Ursituation der Liebesbeziehung ausgeht, bezieht sich somit gleich auf ein anderes Geschichtenschema, das als ein Kriminalfall bezeichnet werden kann, wobei ein Mord im Mittelpunkt steht.

Diese Liebesgeschichte mit einem kriminalgeschichtlichen Handlungskern¹³ wird in der Erzählung nicht unmittelbar dargestellt, sondern in Form eines Berichts referiert: Ein anonymes Berichterstatter berichtet von einem Mordfall, wobei eine Frau innerhalb von wenigen Tagen zu einer Mörderin wurde. Dafür hat er aus verschiedenen Quellen Informationen gesammelt, um ihre Tatmotive aufzudecken. So hat dieser Kriminalfall die Form einer Detektivgeschichte angenommen, in der ein Fall von einem Detektiv oder Rechercheur recherchiert und gelöst wird. Als solche kann diese Geschichte auf dieser Ebene als eine typische Variation einer Kriminalgeschichte bezeichnet werden.

Der entscheidende Unterschied dieser „Kriminalgeschichte“ von den anderen üblichen liegt m.E. darin, daß dieser Vorgang der Recherche selbst nicht zum Gegenstand der Darstellung wird, sondern als erfolgte Tatsache vorausgesetzt wird. In der Geschichte wird also der Vorgang nicht dargestellt, wie der Berichterstatter die Informationen und Materialien zusammenträgt, die diesem Bericht zugrunde liegen. Er referiert statt dessen den Fall rückblickend und zusammenfassend, nachdem diese Vorarbeit schon geleistet worden ist. Die Erzählung besteht somit aus Referaten, Zusammenfassungen oder Zitaten der von ihm zusammengetragenen Materialien.

Aufgrund dieser Beobachtung können in der Erzählung zwei Handlungsebenen herausgestellt werden: Mordgeschichte bzw. Liebesgeschichte einerseits und Bericht des Berichterstatters andererseits. In bezug auf die Gliederung der Sujetkonstruktion in der Erzählung kommt von den beiden Ebenen zunächst die der Mordgeschichte als Kriterium in Frage, weil sie das typische Merkmal einer Handlung aufweist, daß sich der Anfangszustand einer „Idylle“ durch einen plötzlichen Vorfall in eine „Katastrophe“ verändert.¹⁴ Dagegen scheint die andere Ebene der Berichterstattung nicht geeignet zu sein, als handlungstragende Ebene und als Kriterium für die Gliederung herangezogen zu werden, weil der Verlauf und Vorgang der Recherche selbst in der Erzählung nicht dargestellt, sondern nur als erfolgte Tatsache

¹¹ Vgl. Werkstattgespräch mit Horst Bienek Anfang 1961, in: Interviews 1, S.13-25, S.19: „Es ist eine falsche Vorstellung, ich glaube auch eine Bildungsvorstellung, daß ein Autor sich nun, wie man es nennt, anderen Themen zuwenden soll. Es gibt nicht sehr viele Themen: Kindheit, Erinnerung, Liebe, Hunger, Tod, Haß, Sünde und Schuld, Gerechtigkeit und einige mehr.“

¹² Vgl. Bernd Balzer, a.a.O., S.8; Gruppenbild mit Dame. Tonbandinterview mit Dieter Wellershoff am 11.6.1971, in: Interviews 1, S.120-134, S.126.

¹³ Vgl. Heinrich Böll, Zehn Jahre später, Nachwort, in: ders., Die verlorene Ehre der Katharina Blum. Mit Materialien und einem Nachwort des Autors. Köln 1984 (im folgenden Nachwort), S.261: „Es ist [...] eine Liebesgeschichte mit dem 'Handlungskern' eines Groschenheftes.“

¹⁴ Vgl. Jochen Vogt, a.a.O., S.129.

vorausgesetzt wird. Dies bedeutet nun, daß diese Ebene selbst in der Geschichte nicht als Ereignis dargestellt wird, in dem eine Veränderung eines Zustandes erfolgt, was eine wesentliche Voraussetzung für eine Handlung im traditionellen Sinne darstellt.

Trotzdem wird hier von den beiden die Ebene der Berichterstattung als Kriterium für die Gliederung angenommen. Diese Annahme geht darauf zurück, daß sie in der Erzählung die fiktive Voraussetzung für das Erzählen der gesamten Geschichte darstellt und somit als solche ihre Entwicklung sowie Konstruktion entscheidend bestimmt. So kann sogar die achronologische und episodenhafte Darstellung der Mordgeschichte in der Erzählung innerhalb des Konstruktionsprinzips eines Berichts erklärt werden, in dem es schließlich um die Aufklärung darüber geht, wie es möglich ist, daß eine Frau innerhalb 5 Tage zu einem Mord getrieben wird. Es kommt also darauf an, den Vorgang weniger chronologisch und kontinuierlich als mehr logisch und sachbezogen zu rekonstruieren, um objektiv überzeugende Beweise für die Motive der Mordtat zu liefern. Von noch größerer Bedeutung bei dieser Annahme ist die Einsicht, daß diese Ebene der Berichterstattung besonders in bezug auf die gesamten narrativen Merkmale der Erzählung von entscheidender Bedeutung ist.

Von den insgesamt 58 Kapiteln können die Kapitel 1 bis 7 als der erste Teil betrachtet werden. Hier werden zunächst auf der Ebene der Berichterstattung die gesamten Umstände als Ausgangssituation kurz dargelegt, worum es sich hier handelt, bevor der eigentliche Hergang des Vorfalles, also die Ebene der Kriminalgeschichte beschrieben wird. Zunächst wird festgestellt, daß es sich hier um einen Bericht über „den Fall der Katharina Blum“ handelt, der auf Vernehmungsprotokollen und zuverlässigen Quellen beruht. (Kap. 1) Unter dieser Voraussetzung werden dann die im Mittelpunkt des Berichts stehenden „Fakten“ genannt, daß eine 27 Jahre alte Frau Katharina Blum den Journalisten Werner Tötges in ihrer Wohnung erschossen und sich danach bei der Polizei gestellt hat. (Kapitel 3) Von dieser Ausgangssituation her wird nun im folgenden versucht zu klären, „warum eine so kluge und fast kühle Person wie die Blum den Mord nicht nur plante, auch ausführte.“¹⁵ Dafür werden zunächst ihre Charakterzüge angedeutet, die im Laufe des Berichts konkret beschrieben werden. Als nächstes werden die Figuren um sie und ihre Relationen mit ihr kurz eingeführt, die bei der folgenden Geschichte wichtige Rolle spielen werden: „lieber Ludwig“, den sie in einer Party kennengelernt hat, der Reporter Tötges, den sie erschoss, Polizeibeamte Moeding, der sie sympathisch fand, sein Vorgesetzter, Kriminalhauptkommissar Beizmenne, der sie verhaften ließ und verhörte, und das Ehepaar Blorna, Arbeitgeber von ihr. Außerdem wird der zeitliche Umfang der zu berichtenden Geschichte festgelegt, und zwar 5 Tage von Mittwoch bis Sonntag, also von 20. Bis 24. Februar 1974.

Als der zweite Teil können dann die Kapitel von 8 bis 20 betrachtet werden, die sich zeitlich auf den Vorgang vom Mittwoch und Donnerstag beziehen. In den Kapiteln von 8 bis 10 wird zunächst die Spur von Katharina rekonstruiert, wie sie am Mittwoch nach ihrer Arbeit zu der Party gegangen ist, wo sie Götten traf, und wie sie mit ihm nach Hause gegangen ist. Von dem 11. bis 20. Kapitel wird nun der Vorgang am Donnerstag beschrieben, und zwar über Katharinas Verhaftung in ihrer Wohnung und über die erste Vernehmung im Polizeipräsidium. Dabei wird der bisherige Lebenslauf von Katharina aufgrund des polizeilichen Protokolls geschildert. Gleichzeitig werden einerseits durch die Episode während der Pause (Sie weigert sich zunächst, das Essen auf Kosten der Polizei zu nehmen, und dann beharrt auf dessen Selbstbezahlung) und andererseits durch ihr Verhalten bei der weiteren Vernehmung (Sie beharrt

¹⁵ Heinrich Böll, Werke. Romane und Erzählungen 5. 1971-1977. Hrsg. v. Bernd Balzer (Im folgenden RuE 5), S.389.

auf bestimmte Formulierung im Protokoll und weigert sich, über die Personen auszusagen, die sie manchmal nach Hause gebracht hatten) ihre Charakterzüge konkret dargestellt, die als „humorlos“ (RuE 5, S.398.), sensibel und penibel bezeichnet werden können.

Als der dritte Teil können dann die Kapitel von 21 bis 37 betrachtet werden, wo der Verlauf von Freitag berichtet wird. In den Kapiteln von 21 und 23 wird zunächst über die Konfrontation des Ehepaars Blorna am Urlaubsort mit dem Zeitungsartikel über Katharina geschildert, in dem sie ohne Beweise als Komplizin einer terroristischen Bande verleumdet wurde. Dafür wurde auch ihre Aussage über sie verdreht, die sie am vorigen Tag beim Besuch eines Reporters gemacht hatten. Anschließend wird über ihre mühsame Rückkehr nach Hause berichtet, die erst am Samstagmorgen zu Ende ging, wo sie mit einem neuen Artikel über Katharina konfrontiert wurden. Diese Kapitel fallen zwar zeitlich aus dem Rahmen, da sie einen Zeitraum von über drei Tagen umschließen, können aber inhaltlich zu dem dritten Teil angerechnet werden, weil sie zunächst formal als Rahmen für den dritten Teil fungieren, innerhalb dessen dann der Vorgang am Freitag als Rückblende berichtet wird. Aus einem inhaltlichen Zusammenhang können sie auch dem dritten Teil zugeordnet werden, weil dabei die beiden Artikel über Katharina in der ZEITUNG eingeführt sind, die bei dem folgenden Handlungsverlauf eine wichtige Rolle spielen werden.

In den anschließenden 24. bis 32. Kapiteln wird die zweite Vernehmung von Katharina und von den anderen am Freitag berichtet, die bei der Party anwesend waren. Nach der Überprüfung von ihren Notizen und Kontoauszügen stritten sich zunächst keine verdächtigenden Indizien heraus, sondern eher Beweise für ihre Gewissenhaftigkeit, was dann wieder durch ihre Verweigerung relativiert wird, die Quelle eines hochwertigen Rings preiszugeben. Im 33. Kapitel wird der momentane Stand der Ermittlung beschrieben und in den 34. bis 37. der Vorfall in Katharinas Wohnung, wobei sie anonyme Anrufe und Briefe bekommt und vor Wut und Verzweiflung ihre Wohnung zertrümmert.

Als der vierte Teil können dann die Kapitel von 38 bis 46 bezeichnet werden, in dem der Verlauf von Samstag berichtet wird. Die 38. bis 40. Kapitel befassen sich dabei mit dem Vorfall bei den Blornas, wo sie von ihrem Freund und Mandanten Sträubleder besucht werden, der dabei gesteht, daß er der Herrenbesuch ist, dessen Identifikation Katharina beim Verhör verweigert hatte. Im Kapitel 41 denkt der Berichterstatter über das Telefonanzapfen nach und in den beiden anschließenden über die Umstände des angeblichen Interviews von Tötges mit Katharinas Mutter, die danach unerwartet gestorben war. In den 44. bis 46. Kapiteln wird dann beschrieben, wie Katharina mit anderen ihre gestorbene Mutter besucht hat.

Als der letzte Teil können die restlichen Kapitel betrachtet werden, die einerseits als der Vorgang am Sonntag und andererseits als Nachschlag nach der Mordtat bezeichnet werden können, in dem weitere Hintergründe und Folgen der Mordtat berichtet werden. Im 47. Kapitel wird zunächst über den Artikel in der SONTAGSZEITUNG berichtet, in dem Katharina für den Tod ihrer Mutter verantwortlich gemacht wird. Im 48. wird über den Stand der Ermittlung berichtet, wobei der Vorgang der Verhaftung von Götten beschrieben wird. In den folgenden 49. bis 56. werden dann über die Ärger und Verbitterung der Leute um Katharina durch die weiteren Verleumdungen der ZEITUNG berichtet, vor allem bei den Blornas. Im 57. Kapitel faßt der Berichterstatter den Bericht zusammen und stellt fest, daß Katharina auf Grund von Zeitungsberichten zur Mörderin geworden ist. Im letzten 58. Kapitel berichtet Katharina schließlich den Hergang ihrer Mordtat am Sonntag aus ihrer Sicht, wie sie den Reporter Tötges erschossen hat, der zu ihrer Wohnung kam, um sie zu interviewen.

Zunächst kann aufgrund der Gliederung festgestellt werden, daß die Sujetkonstruktion der Erzählung nicht kontinuierlich ist. Zwar wird der Verlauf der 5 Tage im großen und ganzen nach der zeitlichen Ordnung nacheinander berichtet, aber die Einzelheiten werden häufig umgestellt oder durch Kommentare, Zusammenfassungen und Rückblenden des Berichterstatters ständig unterbrochen. So weist die Geschichte in der Erzählung keinen kontinuierlichen Handlungsverlauf auf, sondern besteht aus verschiedenen Episoden, Kommentaren und Zusammenfassungen, die miteinander nicht eng verbunden sind.

Auch die Einteilung in einzelne Kapitel ist zwar klar zu erkennen, aber meistens willkürlich. Es ist kein einheitliches Kriterium festzustellen, nach dem die Einteilung der einzelnen Kapitel erklärt werden kann. Einerseits wird der zeitliche Übergang, der bei der Gliederung als Kriterium herangezogen wurde, oft innerhalb eines Kapitels vollzogen, was z.B. im Kapitel 37 zu beobachten ist, wo beschrieben wird, daß Katharina bei ihrer Tante übernachtet und am nächsten Morgen die Zeitungsausgabe abgeholt hatte. Andererseits sind die Länge eines Kapitels und die darin vermittelten Informationsgehalte unterschiedlich. So handelt ein Kapitel von einem relativ umfangreichen und komplexen Sachverhalt, während ein anderes Kapitel sehr kurz ist und dementsprechend beiläufige Einzelheiten beinhaltet. Bei einigen Kapiteln kann sogar nicht von einer Episode, sondern eher von einem Notiz gesprochen werden, da darin kaum ein Handlungsmoment herausgestellt werden kann. Dies kann z.B. im Kapitel 30 beobachtet werden, in dem es sich um die Bestätigung der Aussage von Hertha Scheumel durch Claudia Stern handelt, die Götten zur Party mitgebracht hatten. Auch die Relationen zwischen den einzelnen Kapiteln sind meistens willkürlich, so daß sie als zusammenhanglose Episode bleiben. Die Sujetkonstruktion in der Erzählung weist also auf dieser Ebene keine typische kontinuierliche Konstruktion, sondern eine diskontinuierliche und episodenhafte Konstruktion auf.

Trotz dieser Diskontinuität und Episodenhaftigkeit weist aber die Sujetkonstruktion im großen und ganzen gewisse Ordnung auf, die aufgrund der Einteilung in fünf Teile m.E. mit der typischen templativen Geschichtskonstruktion in Verbindung gebracht werden kann. Sie weist im gewissen Sinne die typischen Phasen des templativen Geschichtenschemas auf. Im ersten Teil wird die Ausgangssituation der Geschichte dargelegt und dabei werden die Umstände und Figuren eingeführt. Am Anfang der Geschichte liegt also ein Mordfall vor, dessen Motive von einem Rechercheur im Laufe der Geschichte aufgeklärt werden. In diesem Sinne kann dieser Teil als Exposition bezeichnet werden. Die anderen Teile, für deren Einteilung nun der Verlauf von den 5 Tagen als Kriterium herangezogen ist, zeigen auch die typische schrittweise Entwicklung der Geschichte über Höhepunkt zur Katastrophe. Aus diesem Aspekt sind z.B. die „heiklen“ Ratschläge des Polizeibeamten Moeding für Katharina am Ende des zweiten Teils (Kapitel 20) zu betrachten, am nächsten Tag keine Zeitung aufzuschlagen und keine Telefongespräche zu führen. (Vgl. RuE 5, S.403) Inhaltlich können diese Hinweise zunächst als Indizien für die Zusammenarbeit zwischen Polizei und der ZEITUNG und für die polizeiliche Telefonüberwachung angenommen werden. Als solche deuten sie aber gleichzeitig die Richtung an, wie sich die Geschichte im folgenden weiter entwickeln wird. Dadurch sind die folgenden Berichte in der ZEITUNG über den vom Berichterstatter bisher geschilderten Vorfall vorbereitet, die am Anfang des dritten Teils eingeführt werden. Die dramatische Zuspitzung des Vorfalls erreicht dann im dritten Teil den Höhepunkt, indem Katharina nicht nur durch die Verleumdung der ZEITUNG, sondern auch durch die anonymen Briefe und Anrufe immer weiter in Verzweiflung und Verbitterung getrieben wird. Diese Zuspitzung scheint dann in dem nächsten vierten Teil zunächst aufgelöst zu werden, indem einerseits Katharinas lange Zeit unter Krebs leidende Mutter stirbt und andererseits Götten verhaftet wird, der sie dann weitgehend entlastet. Dies wendet sich aber in

dem letzten fünften Teil noch einmal zur Katastrophe ab, als Katharina von der ZEITUNG für den Tod ihrer Mutter verantwortlich gemacht wurde und sie als Reaktion darauf den Reporter erschöß. So kann man hier die Sujetkonstruktion der Erzählung trotz ihrer Diskontinuität und Episodenhaftigkeit annähernd nach dem typischen templativen Schema beschreiben.

Im Film ist von den beiden in der Erzählung ausgemachten Handlungsebenen nur die der Liebes- bzw. Kriminalgeschichte festzustellen. Die Ebene der Berichterstattung, welche die Voraussetzung für die Sujetkonstruktion in der Erzählung darstellt, kann im Film überhaupt nicht herausgestellt werden. Die einzige Handlungsebene dieser Liebesgeschichte weist im Film dann weitgehend das gleiche Geschichtenschema wie in der Erzählung auf, so daß sie zunächst auch eindeutig als eine Liebesgeschichte mit einem kriminalgeschichtlichen Kern identifiziert werden kann. Dabei haben allerdings einige inhaltliche sowie formale Verschiebungen stattgefunden, die schließlich die kriminalgeschichtlichen Aspekte im Vergleich zu der Erzählung mehr in den Vordergrund treten lassen.

Aufgrund des kompletten Wegfalls von der Ebene der Berichterstattung kann bei der Gliederung im Film nur die der Liebesgeschichte als Kriterium in Frage kommen. Die Gliederung kann dann von den Zeitangaben ausgehen, die im Film als Zwischentitel eingefügt sind. So bezieht sich der erste Teil, der mit dem Zwischentitel „Mittwoch, den 5. Februar 1975“ beginnt, auf den Vorgang an diesem Tag, der einerseits als Beschattung von Götten durch die Polizei und andererseits als Begegnung von Götten und Katharina zusammengefaßt werden kann. Bei der ersten Sequenz, die gleichzeitig diverse Angaben über die Filmproduktion zeigt und in diesem Sinne als Vorspann bezeichnet werden kann, wird zunächst ein unbekannter Mann zu sehen, der offensichtlich von mehreren Leuten beschattet und verfolgt wird. Dabei versucht er mehrmals, seine Verfolger abzuhängen, was am Ende doch als nicht gelungen herausgestellt wird. In einer Party trifft er dann eine Frau namens Katharina Blum, die von den anderen als Nonne bezeichnet wurde. Sie nimmt ihn schließlich nach Hause mit, wobei die beiden von der Polizei ständig beobachtet wurden.

Der zweite Teil bezieht sich dann auf den Vorgang am Donnerstag, der ebenso mit einem Zwischentitel angekündigt wird. In diesem Teil wird zunächst Katharinas Wohnung von einer schwer bewaffneten Spezialeinheit der Polizei gestürmt. Nach der erfolglosen Suche nach Götten wird sie von der Polizei verhaftet, ins Polizeipräsidium gebracht und anschließend verhört, wobei sie nach der Möglichkeit einer vorherigen Verabredung mit Götten hin befragt und dabei verbal und physisch brutal behandelt wird. In den folgenden wird zunächst dargestellt, wie die Ermittler darüber rätseln, wie Götten trotz der lückenlosen Überwachung entfliehen konnte. Als nächstes wird gezeigt, wie die Reporter von der ZEITUNG über sie recherchieren: Einerseits recherchiert der Reporter Tötges in Katharinas Heimatort und andererseits wird das Ehepaar Blorna am Urlaubsort von einem anderen Reporter aufgesucht und nach ihr befragt. In der nächsten wird dargestellt, wie der Kriminalhauptkommissar Beizmenne, der den Fall leitet, und der Reporter Tötges insgeheim Informationen austauschen. Nach einem weiteren Verhör, bei dem sie über die Identität des Mannes, der sie besuchte, und über die Quelle eines hochwertigen Rings befragt wird, was sie sich schließlich weigert zu beantworten, wird sie nach Hause gebracht. Zu Hause erinnert sie sich dann an die Begegnung und das Gespräch mit Götten bei der Party. Als sie ihre Wohnung aufräumen wollte, bekommt sie anonyme Anrufe und Briefe, worauf sie fluchtartig die Wohnung verläßt und mit dem Auto losfährt, und baut irritiert durch die polizeiliche Beschattung beinahe einen Unfall.

Der dritte Teil bezieht sich dann auf den Vorgang am Freitag. Katharina liest Blorna den Artikel über sie in

der ZEITUNG über Telefon vor, worauf er beschloß zurückzukehren. In der folgenden trifft Katharina in einem Kloster Sträubleder, der dann als der Mann herausgestellt wird, der sie besuchte und ihr den Ring geschenkt hatte. Er verlangt einen Schlüssel von ihr zurück, worauf sie den Raum verläßt. In der nächsten Sequenz ist der Reporter Tötges in die Intensivstation eingedrungen, in der Katharinas Mutter liegt, und drängt sie mit Fragen über ihre Tochter. In der folgenden kommt Katharina mit ihrer Patentante Frau Woltersheim zum Verhör, während Beizmenne und Tötges weitere Informationen austauschen. Bei dem anschließenden Verhör wird zunächst Frau Woltersheim mit Fragen und Verdacht gedrängt, während Katharina den Zeitungsartikel liest und sich erbricht. Bei dem anschließenden Verhör wird sie über Einkünfte und Benzinkosten befragt und weiter der Komplizenschaft verdächtigt. Auf dem Rückweg liest Katharina einen neuen Artikel über sie in der ZEITUNG und bekommt zu Hause wieder anonyme Anrufe und Briefe, worauf sie ihre Wohnung zu zertrümmern beginnt. In der nächsten Sequenz ruft sie Götten an, als sie allein wird, was von der Polizei abgehört wird.

Der vierte Teil bezieht sich dann auf die Ereignisse am Samstag. Die Blornas kommen aus dem Urlaub zurück. Anschließend führt Herr Blorna Gespräche zunächst mit seinem Freund Hach, der als Staatsanwalt an dem Fall beteiligt ist, und später mit Sträubleder, der sie aufsucht. Dabei gesteht er, daß er sich in Katharina verliebt und ihr einen Schlüssel zu seinem Landhaus gegeben hatte, in dem er Tötges Aufenthalt vermutet. Er bat den Blorna etwas dagegen zu unternehmen und auch sie von dem Exklusivinterview abzuraten, das sie Tötges angeboten hat. In der nächsten wird dann Katharinas Spur dargestellt. Zunächst besucht sie ihre inzwischen plötzlich gestorbene Mutter und bricht weinend zusammen. Dann fährt sie zu Götten und stellt fest, daß er verhaftet ist. In der nächsten Sequenz treffen sich die Bekannten von Katharina bei den Blornas zusammen. Es wird dabei geklärt, welches Verbrechen Götten tatsächlich begangen hat, und wie er unbemerkt die Wohnung verlassen konnte.

Der restliche Teil kann dann als der fünfte und letzte Teil betrachtet werden, in dem die Ereignisse am Sonntag sowie danach dargestellt werden. Katharina liest einen neuen Artikel über sie, in dem sie für den Tod ihrer Mutter verantwortlich gemacht wurde. Darauf hin holt sie eine Pistole und wartet in ihrer verwüsteten Wohnung auf Tötges, den sie schließlich erschießt, als er sie mit dem Vorschlag drängt, zu „bumsen“. Zum Schluß wird unter dem Zwischentitel „das Nachspiel“ die Beerdigung von Tötges gezeigt, wobei sein Tod als Angriff auf die Pressefreiheit und auf das demokratische System kritisiert wird.

Die Sujetkonstruktion im Film kann gemäß dem Zeitraum von 5 Tagen klar und deutlich in 5 Teile untergliedert werden, wenn man von der als „Nachspiel“ betitelten letzten Sequenz absieht. Aufgrund dieser Gliederung läßt sich zunächst die Sujetkonstruktion als chronologisch und kontinuierlich bezeichnen. Die Ereignisse werden nach zeitlicher Anordnung eins nach dem anderen und weitgehend ohne Abweichung und Unterbrechung dargestellt. Dies wird während des ganzen Films nur an zwei Stellen kurz unterbrochen, wo sich Katharina an die Begegnung mit Götten erinnert. Auch die einzelnen Sequenzen und Segmente, die die jeweiligen Teile ausmachen, sind voneinander klar zu unterscheiden, so daß sie ohne Ambiguität als einzelne sich von den anderen klar abgrenzende Episoden identifiziert werden können. Darüber hinaus sind die Relationen von ihnen auch klar zu bestimmen: Sie sind meistens in ihrem logisch-kausalen Zusammenhang kontinuierlich. So können die Chronologie, Kausalität und Kontinuität als Grundprinzipien der Sujetkonstruktion dieses Films bezeichnet werden, die eine sehr geradlinige, fließende und abgeschlossene Sujetkonstruktion bilden. So kann im Film zunächst auf dieser Ebene von einer klassischen Sujetkonstruktion im traditionellen Sinne gesprochen werden.

Diese Gliederung entspricht darüber hinaus weitgehend den fünf typischen Phasen der templativen Sujetkonstruktion. Im ersten Teil wird die Ausgangssituation dargestellt, in der ein polizeilich beschatteter Mann eine Frau trifft, die ihn anschließend nach Hause mitnimmt. Diese Ausgangssituation entwickelt sich in den folgenden Teilen zu einer Situation, in der die Frau, die dem Mann bei der Flucht geholfen hat, durch die Polizei, Presse und anonyme Mitmenschen allmählich in die Enge getrieben wird, so daß sie am Ende den Reporter erschießt, der die Artikel über sie geschrieben hat. Als solche zeigt die Geschichte im Film die typischen Entwicklungsphasen einer templativen Geschichtenkonstruktion mit ihrem Höhepunkt und anschließender Katastrophe.

Was die Zeitkonstruktion der Erzählung betrifft, ist auch der Sachverhalt von entscheidender Bedeutung, daß ein anonymes Berichterstatter aus einem späteren unbekanntem Zeitpunkt die Motive eines ungewöhnlichen Mordfalls referiert. Dies wurde an vorangegangener Stelle als Handlungsebene der Berichterstattung in der Erzählung festgehalten. Allerdings wird dieser Vorgang der Recherche selbst nicht als solche dargestellt, sondern als schon erfolgte Tatsache nur vorangestellt. Dies bedeutet dann, daß die ganze Geschichte einen rückblickenden Bericht darstellt. Unter dieser Voraussetzung kann zunächst die zeitliche Anordnung der Geschichte im großen und ganzen als achronologisch angeordnet betrachtet werden: Der Bericht von diesem Fall beginnt zunächst nach einigen Ausgangsinformationen und Episoden mit der Spur von der Protagonistin am Mittwoch, wo sie einen Mann kennengelernt hat, in den sie sich verliebte. Danach wird aber der Verlauf der weiteren Tage, in denen sie schlimme Erfahrungen zunächst mit der Polizei, dann mit der Presse machen mußte, nicht nach dem zeitlichen, sondern nach dem sachbezogenen Zusammenhang berichtet. Darüber hinaus kann bei einigen Stellen, wo der Berichterstatter nicht die Einzelheiten des Mordfalls berichtet, sondern sie kommentiert, zusammenfaßt, der jeweilige genaue Zeitpunkt nicht bestimmt werden und dementsprechend nur auf einen späteren unbestimmten Zeitpunkt zurückgeführt werden.¹⁶ Die zeitliche Ordnung der Sujetkonstruktion der Erzählung kann also insgesamt als komplex, achronologisch bezeichnet werden. Trotz der Achronologie und Komplexität kann aber aus der Sicht des Rezipienten die zeitliche Ordnung relativ klar und leicht rekonstruiert werden, weil der jeweilige Zeitpunkt, abgesehen von den oben erwähnten Stellen, die auf einen unbestimmten Zeitpunkt zurückzuführen sind, eindeutig festgestellt und damit zeitlich angeordnet werden kann. Dies gilt besonders für die Spur der Protagonistin, die vor allem während der oben benannten 5 Tage fast lückenlos rekonstruiert wird.

Daß es sich in der Erzählung um einen Bericht aus einem unbestimmten Zeitpunkt handelt, bereitet zunächst auch Schwierigkeiten bei der Bestimmung der Erzählzeit, weil dadurch kein zeitliches Volumen festgestellt werden kann. Aber da in der Erzählung der Verlauf der 5 Tage im Mittelpunkt steht, mit dessen Beschreibung sie beginnt und endet, kann dieser Zeitraum als die Erzählzeit der Erzählung angenommen werden. Die zeitliche Dauer der gesamten Geschichte schließt dann über mehrere Jahrzehnte um, da im Laufe der Erzählung nicht nur der Verlauf der 5 Tage, sondern auch die Vor- und Nachgeschichte der Protagonistin um diese Tage berichtet werden, und zwar einerseits in Form eines polizeilichen Protokolls und andererseits als Zusammenfassung des Berichterstatters. Dieser Zeitraum kann dann als die Dauer der erzählten Zeit betrachtet werden. Auf den ersten Blick kann die Erzählzeit von 5 Tagen als normal bzw. durchschnittlich angesehen werden, und zwar in bezug auf die Genrebezeichnung

¹⁶ Vgl. Gerd Ludwig, Heinrich Böll. Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann. Hollfeld 1998, S.23.

als Erzählung. Dies gilt auch für den quantitativen Umfang dieser Geschichte. Aber wenn die Ernsthaftigkeit des erzählten Ereignisses eines Mordfalls dabei in Betracht gezogen wird, kann diese Erzählzeit von 5 Tagen, innerhalb derer sich die Motive zu dieser Tat entwickeln, als ungewöhnlich kurz bezeichnet werden, in dem Sinne, daß man die Frage stellen kann, wie ein so schreckliches Ereignis in einem so kurzen Zeitraum passieren kann. Auch die Relation zwischen der Erzählzeit und erzählter Zeit scheint zunächst normal, in dem Sinne, daß die Erzählzeit relativ kürzer als die erzählte Zeit ist. Aber bei näherer Betrachtung stellt sich heraus, daß die Differenz zwischen ihnen weitgehend minimalisiert wird, weil die meisten Ereignisse und Sachverhalte nicht als solche direkt dargestellt, sondern von dem Berichtstatter zusammengefaßt werden.

Dies bestimmt auch die Merkmale der Häufigkeit der Sujetkonstruktion wesentlich. Daß es sich hier nicht um eine Geschichte, sondern um einen nachträglichen Bericht handelt, impliziert zugleich, daß es grundsätzlich keine Darstellung von Ereignissen vorkommen kann, sondern nur mittelbare und zeitlich verzögerte Erwähnungen von ihnen. Dies bedeutet dann, daß ein Ereignis oder eine Figur nicht direkt als solche dargestellt, sondern stets durch eine berichtende Instanz vermittelt, zusammengefaßt oder kommentiert wird. Unter dieser Voraussetzung kann die Häufigkeit der Zeitkonstruktion zunächst als ausschließlich indirekte Erwähnung ohne direkte Darstellung charakterisiert werden.

Dies wird allerdings in der Erzählung durch andere Mittel kompensiert. Einerseits wird dieser Bezeichnung als ein Bericht die Genrebezeichnung von „Erzählung“ vorangestellt. Dies impliziert dann, daß diese Form eines Berichts nicht mit einem „echten“ Bericht über ein „wahres“ Ereignis gleichzusetzen sei, sondern nur einen Kunstgriff für die literarische Gestaltung einer fiktiven Welt darstelle. Dies bedeutet dann, daß hier gewisse Abweichungen vorkommen können, die bei einem echten Bericht nicht vorkommen dürfen. So können z.B. in der Erzählung einige Stellen festgestellt werden, bei denen der Übergang von einem Bericht zu einer direkten Darstellung fließend ist. Als ein konkretes Beispiel sei auf die Stelle im Kapitel 24 zu verweisen, wo der zweite Verhör von Katharina anhand sichergestellter Gegenstände fortgesetzt wird. Diese Stelle beginnt zunächst mit einer protokollarischen Bestandsaufnahme der Gegenstände und beschreibt dabei kurz die Vorfälle, die in bezug auf diese Gegenstände beim Verhör ereignet sind. Dies geht dann zu einem Gespräch zwischen Beizmenne und Katharina über einen Ring über, was diesmal nicht wie bei den vorangegangenen Passagen von dem Berichtstatter zusammengefaßt, sondern direkt als Gespräch zwischen den beiden dargestellt wird.

Andererseits werden innerhalb dieses Berichts häufig die Materialien, die diesem Bericht zugrunde liegen, ohne Eingriffe des Berichtstatters direkt „zitiert“. Dies kann z.B. für die Stelle in der Erzählung gelten, wo die Einzelheiten des polizeilichen Vernehmungsprotokolls der Protagonistin nicht zusammengefaßt, sondern direkt zitiert werden, so daß ihr Lebenslauf an dieser Stelle aus ihrer Perspektive geschildert wird. (Kap. 15) Auch die Kapitel 22 und 23 können in diesem Zusammenhang betrachtet werden, wo die Artikel aus der ZEITUNG über Katharina fast vollständig zitiert werden. Diese Kompensation wird aber m.E. auf einer globalen Ebene wieder dadurch aufgehoben, daß in einem Bericht normalerweise Materialien direkt zitiert werden können.

Unabhängig von der Frage, ob es sich bei einer Stelle um ein direktes Zitat handelt oder um eine künstlerische Freiheit bei der Gestaltung, kann in der Erzählung in bezug auf diesen Aspekt der Zeitkonstruktion festgestellt werden, daß der Anteil der indirekten Erwähnung gemäß der vorausgesetzten Form eines Berichts relativ groß ist, so daß relativ viele Ereignisse oder Figuren in der Erzählung ausschließlich nur

erwähnt werden. So werden z.B. die Verhaftung von Götten und der polizeiliche Sturm von Katharinas Wohnung nicht etwa durch ein direktes Zitat einer Zeugenaussage dargestellt, sondern durch den Berichtstatter indirekt und kurz zusammengefaßt. Auch die Figur Götten wird nicht in einer Handlung bzw. in einem Ereignis als handelnde Person direkt dargestellt, sondern ausschließlich indirekt erwähnt.

Während die Zeitkonstruktion in der Erzählung vor allem durch die vorausgesetzte Form eines Berichts einige Besonderheiten aufweisen, zeichnen sich die Merkmale der Zeitkonstruktion im Film dadurch aus, daß der Film nur aus einer einzigen Handlungsebene besteht. Wie schon bei der Gliederung der Sujetkonstruktion zu beobachten ist, zeichnet sich die zeitliche Anordnung der Ereignisse im Film zunächst durch ihre Chronologie aus. Die meisten Ereignisse sind nach ihrer zeitlichen Folge angeordnet und die Unterbrechung dieser Chronologie erfolgt nur an zwei kurzen Stellen, und zwar wo sich Katharina an die Begegnung mit Götten erinnert. Bei näherer Betrachtung können aber einige Merkmale festgestellt werden, die zunächst mit diesem Merkmal der Chronologie nicht korrelieren zu können scheinen. Bei einigen Ereignissen kann man zunächst teilweise zeitliche Parallelität annehmen. So können z.B. die zeitliche Relation zwischen der Recherche von Tötges in Katharinas Heimatdorf und der Recherche von einem anderen Reporter bei den Blornas, was im Film nacheinander gezeigt wird, zumindest teilweise als parallel laufend angenommen werden. Bei einigen Stellen können darüber hinaus keine genauen zeitlichen Angaben festgestellt werden, so daß der Zeitpunkt nicht bestimmt werden kann. So kann z.B. die Sequenz, in der Beizmenne Katharina in einer Zelle besucht und Fragen stellt, zeitlich nicht genau bestimmt werden. Dies gilt auch für die letzte Sequenz, in der die Beerdigung von Tötges stattfindet. Der Zeitpunkt dieses Ereignisses kann zwar nach den allgemeinen Erfahrungen als einige Tage nach seinem Tod angenommen werden. Aber der genaue Zeitpunkt kann dabei nicht festgestellt werden. Darüber hinaus kann auch zwischen den einzelnen Ereignissen nicht von einer lückenlosen Kontinuität gesprochen werden. Als ein Beispiel dafür sei auf die Stelle zu verweisen, wo Katharina zunächst dem Blorna per Telefon den Zeitungsartikel über sich selbst vorliest. Nach einer kurzen Sequenz, in der Herr Blorna nach Überlegungen beschloß zurückzukehren, befindet sie sich in einem Kloster, wo sie dann Sträubleder trifft. Hier kann also zwischen den beiden Sequenzen um Katharina gewisser zeitlicher Sprung angenommen werden, dessen Einzelheiten im Film nicht gezeigt werden. Solcher zeitliche Sprung kann auch an einer anderen Stelle deutlich beobachtet werden. So folgt der Sequenz, in der Katharina den Reporter erschießt, eine Sequenz, in der sie sich in einer Zelle befindet. An dieser Stelle kann also angenommen werden, daß inzwischen gewisse Zeit vergangen ist. Aber es ist dabei nicht festzustellen, wie viel Zeit inzwischen vergangen ist und wann der genaue Zeitpunkt ist.

Aber solche Parallelität, Diskontinuität und Ambiguität bleiben bei der zeitlichen Ordnung auf lokaler Ebene und stören nicht wesentlich die gesamte chronologische Anordnung, so daß die zeitliche Ordnung insgesamt als chronologisch und kontinuierlich bezeichnet werden kann. Dies wird zunächst durch die genauen Zeitangaben durch Zwischentitel markiert, die dann einen zeitlichen Rahmen für die folgenden diversen Episoden bieten. Auch die zeitlich unbestimmbaren Stellen können auch innerhalb dieses zeitlichen Rahmens ohne Widerspruch als chronologisch angenommen werden. Dabei spielt die begleitende Musik auch eine wichtige Rolle, indem sie häufig solche Parallelität, Diskontinuität und Ambiguität überbrückt. Als solche wird diese zeitliche Anordnung im Film auch nicht in Frage gestellt bzw. dem Rezipienten bewußt gemacht, indem z.B. seine zeitliche Erwartung widerlegt wird.

Die zeitliche Dauer ist durch diese klare chronologische Anordnung leicht festzustellen, die auch durch Zwischentitel eindeutig markiert ist. Abgesehen von dem „Nachspiel“ im letzten Teil handelt der Film also

zeitlich von den Ereignissen, die in fünf Tagen passiert sind, und zwar vom 5. bis 9. Februar 1975. Dieser Zeitraum kann dann als die Dauer der Erzählzeit angenommen werden. Auch wenn das Nachspiel, in dem die Beerdigung von dem am 9. Februar erschossenen Tötges stattfindet, mitgerechnet werden soll, kann die gesamte Dauer der Erzählzeit nicht wesentlich länger als die oben angenommene Dauer von fünf Tagen sein. Die erzählte Zeit kann dann zunächst als etwas länger als die Erzählzeit angenommen werden, weil im Film einerseits die Umstände um Katharina, vor allem ihre Vorgeschichte durch das Verhör und durch die Recherche des Reporters eingeführt werden. Andererseits sind im Film wie oben festgestellt häufig zeitliche Sprünge zu beobachten, was dann impliziert, daß Einzelheiten weggelassen oder zeitlich komprimiert sind. In dieser Hinsicht stellt der Aspekt der zeitlichen Dauer im Film auf den ersten Blick einen typischen Fall dar, in dem die erzählte Zeit länger als die Erzählzeit ist, und weist keine Besonderheiten auf.

Bei näherer Betrachtung kann gerade dies in diesem Film im Vergleich zu den normalen eine Besonderheit darstellen, in dem Sinne, daß aus der Sicht des Rezipienten sogar solcher Eindruck entstehen kann, daß es kaum oder nur minimale Differenzen zwischen der erzählten Zeit und der Erzählzeit gibt. Zunächst werden die meisten oben erwähnten zeitlichen Sprünge nicht von dem Rezipienten bewußt wahrgenommen und werden erst durch genaue und sorgfältige Beobachtung ersichtlich. Auch die Vorgeschichte von Katharina vor diesen Tagen wird nicht ausführlich dargeboten, sondern in die Handlung innerhalb dieses Zeitraums eingebettet und als solche nur kurz erwähnt.

Zu diesem Eindruck trägt auch das Merkmal der Häufigkeit bei. In diesem Film erfolgt die Darstellung eines Ereignisses oder einer Figur häufig ohne vorherige Erwähnung. So sieht man z.B. am Anfang des Films, während noch der Vorspann läuft, einen Mann, dessen Identität weder festgestellt, noch erraten werden kann. Während dieses Merkmal vor allem am Anfang eines narrativen Textes normal ist und im Laufe der Geschichte langsam verschwindet, gilt dies in diesem Film fast für den gesamten Verlauf der Geschichte. So wird z.B. der Klosterbesuch von Katharina auch ohne vorherige Ankündigung bzw. Andeutung gezeigt, so daß man für eine Weile nicht feststellen kann, wo sie sich befindet und warum. Auch die Identität des Manns, den sie dort trifft, bleibt bis zu dem Moment ungeklärt, als er vor Blorna auftaucht, so daß man nicht feststellen kann, wer er ist. Der Rezipient kann also häufig nicht vorausahnen, was als nächstes passieren wird. In dieser Hinsicht stellen die Merkmale der Häufigkeit im Film zunächst eine Besonderheit dar, die von der typischen Konstruktion der Häufigkeit abweicht. Wenn man aber dabei den Sachverhalt mit betrachtet, daß es sich hier um eine Art Kriminalgeschichte handelt, können diese Merkmale innerhalb des genretypischen Konstruktionsprinzips erklärt werden. Innerhalb dieses Prinzips richten sich diese Merkmale nicht auf Verwirrung bzw. Ambiguität des Rezipienten bei dem Nachvollzug, was ihn schließlich unmöglich macht, sondern darauf, die Spannung des Rezipienten auf den Vorgang der Geschichte zu verstärken. Die Gestaltung der Häufigkeit in dieser Form, d.h. einmalige und knappe Darstellung ohne vorherige Erwähnung dient in diesem Film auch diesem Zweck. Dies wird auch daran deutlich, daß die zeitweiligen Unklarheiten nicht permanent bleiben, sondern im Laufe der Geschichte weitgehend beseitigt werden. In dieser Hinsicht können die Merkmale der Häufigkeit in diesem Film weitgehend als typisch bezeichnet werden.

Wie oben beobachtet weist die Sujetkonstruktion der Erzählung gewisse Widersprüche auf: Einerseits zeichnet sie sich trotz ihrer Diskontinuität und Episodenhaftigkeit dadurch aus, daß sie die typischen Phasen des templativen Geschichtenschemas zeigt. Andererseits ist die Gliederung in einzelne Kapitel zwar klar und deutlich aber beliebig. Diese widersprüchlichen Merkmale der Sujetkonstruktion können

aus einem funktionalen Aspekt aufgehoben werden. Sie gehen auf die oben benannte fiktive Voraussetzung eines objektiven Berichts zurück, unter dem sie sogar als realistisch motiviert betrachtet werden können. Bei diesem Bericht geht es wie bei einem wahren Bericht um einen Fall, also in der Erzählung um einen Mordfall, der im Mittelpunkt der Geschichte steht. Durch die Umformung der Geschichte in einen Bericht wird aber der Schwerpunkt der Geschichte verlagert. Der liegt nicht darin, dem Rezipienten diese Geschichte spannend zu erzählen, oder ein raffiniertes Puzzlespiel zu bieten, bei dem der Rezipient z.B. den Täter herausfinden soll, sondern darin, die Hintergründe, die Motive dieser Mordtat ans Licht zu bringen. Für diesen Zweck wird dieser „handlungsstarker“ (Vgl. RuE 5, S.445) Mordfall bewußt nicht chronologisch und kontinuierlich erzählt, sondern das Resultat als Fakten am Anfang der Geschichte vorangestellt und die Täterin identifiziert. Darüber hinaus unterbricht der Berichterstatter ständig seinen Bericht und denkt über die Sachverhalte nach und kommentiert sie, die mit dem Fall nicht in einem direkten Zusammenhang stehen. Durch diese Umstellung und Unterbrechung wird der Rezipient daran verhindert, sich rasch in die Geschichte hineinzusetzen und gegebenenfalls sich mit der Figur zu identifizieren. Statt dessen wird der Rezipient im Laufe der Geschichte aus der Distanz zu den Ursachen dieses Vorfalles geführt, die schließlich weniger auf ein Individuum bzw. sein Charakter, als mehr auf das gesellschaftliche System zurückgehen. Die Sujetkonstruktion nach dem typischen templativen Schema und die klare Unterscheidung der einzelnen Teile erleichtern dabei den Nachvollzug der Geschichte durch den Rezipienten, was ansonsten gerade durch diese Umstellung und Unterbrechung wesentlich erschwert werden könnte.

Die Merkmale der Zeitkonstruktion, die unter Berücksichtigung der oben genannten Voraussetzung spezifische Züge aufweisen, können auch in diesem Zusammenhang betrachtet werden. Die häufige Unterbrechung und Abweichung bei der zeitlichen Anordnung und die Dominanz der indirekten Erwähnung bei der Häufigkeit gehören zwar nicht zu den klassischen Merkmalen der Zeitkonstruktion und als solche unterbrechen bzw. stören einen zügigen Nachvollzug der Geschichte. Aber sie beeinträchtigen den Nachvollzug des Rezipienten nicht wesentlich, so daß der Rezipient am Ende ohne große Schwierigkeiten die Geschichte rekonstruieren kann. Sie schaffen nur gewisse Distanz von der erzählten Geschichte, damit der Rezipient sie nicht nach dem Gefühl, sondern nach der Vernunft verfolgen kann.

Die gesamten Merkmale der Sujetkonstruktion der Erzählung richten sich also darauf, unnötige emotionale Spannung zu vermeiden, die eine Mordgeschichte naturgemäß hervorbringen kann, was auch in der Erzählung von dem Berichterstatter ausdrücklich angesprochen wird.¹⁷ Allerdings bedeutet dies nicht, daß in der Erzählung jegliche solche Momente beseitigt sind. Es können in der Erzählung auch einige solche Momente gefunden werden, die gewisse Spannung erzeugen und sie aufrechterhalten, und als solche gewisse dramaturgische Funktion ausführen. So wird die Frage, ob Katharina Götten erst bei der Party kennengelernt hat, bis zur Mitte der Erzählung nicht klar beantwortet, sondern offen gelassen, so daß die sog. Verschwörungstheorie von Beizmenne nicht einfach als eine unhaltbare Theorie fallengelassen werden kann. Sie wird weiter bei der zweiten Vernehmung durch Überprüfung der Gegenstände und durch Einblicke in die Intimsphäre von Katharina zunächst widerlegt. Aber am nächsten Moment wird diese Theorie durch einen hochwertigen Ring und ihre Verweigerung der Identifizierung von dessen Quelle wieder erhärtet. Dadurch wird diesbezüglich gewisse Spannung aufgebaut, die dann an späterer

¹⁷ RuE 5, S.418: „Gewisse Stauungen, die man auch Spannungen nennen kann, sind ja unvermeidlich. [...] Unnötige Spannungen aber sollen vermieden werden.“

Stelle durch den Berichtersteller endgültig abgebaut wird. Die Frage, wo sich Götten versteckt, kann auch in diesem Zusammenhang betrachtet werden, worauf im folgenden Abschnitt über die taktischen Merkmale der Sujetkonstruktion näher eingegangen wird.

Die Sujetkonstruktion des Films zeichnet sich anders als die der Erzählung durch ihre durchgängige Chronologie und Kontinuität ohne Parallelität und Ambiguität aus, die auch von dem Rezipienten klar und deutlich rekonstruiert werden kann. Dies geht einerseits auf dieser Ebene vor allem darauf zurück, daß die fiktive Voraussetzung eines Berichts in der Erzählung im Film komplett weggelassen ist. So wird im Film die Liebes- und Mordgeschichte ohne vermittelnde, kommentierende und distanzierende Unterbrechung kontinuierlich dargestellt. Andererseits führen die Merkmale bei der Zeitkonstruktion wie die streng chronologische Anordnung, die minimale Differenz zwischen der Erzählzeit und der erzählten Zeit und schließlich die knappe Darstellung ohne vorherige Erwähnung dazu, daß diese Chronologie und Kontinuität während des gesamten Films nicht unterbrochen, sondern durchgehalten, sogar verstärkt werden. Es ist klar und deutlich festzustellen, daß im Film allein die Geschichte selbst im Mittelpunkt steht, die ebenso klar und deutlich rekonstruiert werden kann. Dabei wird der Rezipient durch solche Merkmale der Sujetkonstruktion rasch und distanzlos in die Geschichte eingeführt, um dann den Verlauf der Geschichte mit Spannung zu erwarten und zu verfolgen. Der Rezipient begleitet also die Geschichte der Protagonistin mit Spannung, was dann zur leichten Identifizierung des Rezipienten mit ihr führen wird.

Diese unterschiedliche Funktion der Sujetkonstruktion bei den beiden Texten kann m.E. auch bei einigen lokalen Unterschieden zwischen ihnen festgestellt werden. Zunächst werden im Film mehrere Episoden aus der Erzählung nicht übernommen. So werden im Film z.B. die Episoden von den Figuren nach der Mordtat, die zur Katharinas Seite stehen, komplett weggelassen, in denen ihre finanzielle sowie seelische Zerstörung durch die weitere Verleumdung beschrieben wird. Dadurch wird die Gradlinigkeit der chronologischen Sujetkonstruktion im Film noch verstärkt. Dies trägt dann auch zur Konzentrierung des Rezipienten auf die Protagonistin, was dann noch mehr zur leichteren Identifizierung des Rezipienten mit ihr führen wird.

Dies gilt auch für einige im Film neu eingefügte Sequenzen. So kann die Einführungssequenz des Films, wo Götten mit einem gestohlenen Porsche seine Verfolger abhängt, als solche betrachtet werden, die den Rezipienten möglichst schnell in die Geschichte einführt, indem sie einige genretypische Informationen gibt und die Ausgangssituation aufbaut. Als solche kann sie als ein typischer Einstieg in eine Kriminalgeschichte betrachtet werden, in der Verfolger und Verfolgte gegenübergestellt werden. Durch diese Sequenz wird der Rezipient schnell in die Ausgangssituation der Handlung eingeführt, die sich im folgenden weiterentwickeln wird. Dadurch wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten schnell auf die darauffolgenden Ereignisse gesteuert. Das gleiche gilt auch für einen anderen Aspekt dieser Sequenz, daß sie zeitweilig den Rezipienten zu einer falschen Annahme führen kann, nämlich daß der Mann in der folgenden Geschichte eine handelnde Rolle spielen wird. Diese Annahme wird im Laufe der Geschichte nicht bestätigt, sondern widerlegt, indem er verschwindet und an seine Stelle eine Frau antritt. Dadurch wird der Rezipient kurz irritiert, somit seine Aufmerksamkeit auf die Geschichte noch mehr aufgeweckt und dann auf diese Frau umgelenkt. Solche unterschiedlichen Funktionen der Sujetkonstruktion werden noch deutlicher, wenn sie unter den taktischen Aspekten näher betrachtet werden.

4.3.3. Taktiken der Sujetkonstruktion

Daß die Sujetkonstruktion der Erzählung achronologisch, diskontinuierlich und episodenhaft ist, legt

nahe, daß es viele Leerstellen in der Erzählung zu finden gibt. Daß die einzelnen Ereignisse bzw. Handlungsmomente nicht miteinander eng verbunden sind, sondern als einzelne Episoden bleiben, impliziert aus einem globalen Zusammenhang, daß zwischen ihnen viele Leerstellen vorhanden sind. Trotzdem können bei genauer Betrachtung aus folgenden Gründen nur relativ wenige Leerstellen gefunden werden. Einerseits spielen solche Leerstellen in der Erzählung keine wesentliche Rolle bei dem Nachvollzug der Geschichte, weil sie in bezug auf die hier im Mittelpunkt stehende Angelegenheit irrelevant sind. Andererseits können viele von ihnen im Laufe der Zeit überbrückt werden, so daß sie als temporär zu bezeichnen sind. Zu solchen gehören z.B. die Fragen, wie Götten aus der Wohnung entfliehen konnte, ob er Katharina schon vorher gekannt hat und wer der Herrenbesuch ist. Die ganze Geschichte selbst kann aus diesem Aspekt auch als eine große temporäre Leerstelle verstanden werden, in dem Sinne, daß hier versucht wird zu klären, wie eine Frau innerhalb weniger Tage zu einer Mörderin geworden ist, was nun am Ende klar und eindeutig beantwortet wird. Hier kann also in bezug auf solche Leerstellen auf den ersten Blick eine dramaturgische Funktion im traditionellen Sinne angenommen werden, die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf den Verlauf der Geschichte in bestimmte Richtung zu steuern. Bei näherer Betrachtung kann aber auch eine völlig entgegengesetzte Funktion herausgestellt werden. Durch solche irrelevanten und temporären Leerstellen wird der Rezipient zwar nicht wesentlich daran gehindert, die Geschichte ohne Mühe nachzuvollziehen. Aber es wird dadurch gewisse Distanz von der erzählten Geschichte geschaffen, die ein automatisches Hineinversetzen des Rezipienten in die Geschichte verhindert. So kann hier festgestellt werden, daß in dieser Erzählung die beiden gegensätzlichen Funktionen gemeinsam existieren.

In der Erzählung können auch einige permanente Leerstellen festgestellt werden. So wird bis zum Ende der Geschichte nicht festgestellt, ob Tötges tatsächlich Katharinas Mutter interviewt hat oder ob er nur das behauptet, um sein Geschick anzugeben. Offen bleibt auch die Frage, ob Beizmenne tatsächlich Katharina die ominöse Frage gestellt hat. (Kap. 11) Auch die Frage, wann sich Katharina entschlossen hat, Tötges zu erschießen, bleibt ungeklärt. Solche permanenten Leerstellen führen in der Erzählung aber den Rezipienten nicht zu einem offenen Rätsel, den zu lösen er am Ende der Geschichte nicht imstande ist. Sie sind eher ein Resultat der Bemühungen des Berichterstatters, die Objektivität der Berichterstattung aufzubewahren. Bei solchen umstrittenen Fragen fällt er kein voreiliges Urteil, auch wenn die Umstände ihn nahelegen. Statt dessen läßt er die Fragen offen, weil keine eindeutigen Beweise vorliegen. So kann hier angenommen werden, daß eine permanente Leerstelle in der Erzählung als Garant für die Objektivität des Berichterstatters fungiert, was dann innerhalb der Erzählung den Praktiken der ZEITUNG entgegengesetzt wird, die solche Objektivität nur propagiert, aber nie praktiziert.

Einige temporäre Leerstellen führen auch solche ähnliche Funktion aus. So wurde z.B. die Frage, welche Verbrechen Götten wirklich begangen hat, während des Laufes der Geschichte nicht bekannt gegeben. Erst später wird festgestellt, daß er weder ein Terrorist, noch ein Bankräuber, sondern ein Bundeswehrdeserteur ist, der seine Regimentenkasse veruntreut hat. Durch das temporäre Offenlassen dieser Information wird am Ende der Geschichte wiederholt deutlich, wie die Berichterstattungen der ZEITUNG arbeiten, die ohne Beweise ihn bis dahin als Terroristen und Bankräuber bezeichnet hat.

So kann in der Erzählung zunächst festgestellt werden, daß relativ wenige Leerstellen auszumachen sind. Dies geht auch einerseits in dieser Erzählung paradoxerweise gerade auf die Diskontinuität und Episodenhaftigkeit der Sujetkonstruktion zurück, weil dadurch von Anfang an ein durchgehender Handlungsverlauf ausgeschlossen ist und die einzelnen Ereignisse als einzelne Episoden meistens nicht mit

den anderen zusammenhängen. Andererseits kann dies auf den Sachverhalt zurückgeführt werden, daß es sich hier um einen Bericht handelt, in dem die Suche nach den Tatmotiven der Protagonistin im Mittelpunkt steht. Dies impliziert dann, daß die Rekonstruktion ihrer Spur während dieser Tage von großer Bedeutung ist, was in der Erzählung in der Tat fast lückenlos rekonstruiert wird. Aus diesen Gründen können hier trotz großer Diskontinuität und Episodenhaftigkeit nur relativ wenige Leerstellen herausgestellt werden.

Die taktischen Funktionen solcher Leerstellen können, wie oben beschrieben, in zwei Aspekten zusammengefaßt werden. Zunächst wird durch die meistens temporären Leerstellen einerseits die Aufmerksamkeit des Rezipienten aufrechterhalten, die wegen der Diskontinuität u. Episodenhaftigkeit der Sujetkonstruktion Orientierung verlieren bzw. nachlassen kann, was dann den Nachvollzug der Geschichte erschweren wird. So kann ihnen gewisse dramaturgische Funktion im traditionellen Sinne eingeräumt werden. Andererseits führen sie dazu, daß dieser Nachvollzug nicht zum automatischen Hineinversetzen in die Geschichte übergeht. Aus der Sicht des Rezipienten bedeutet dies dann, daß er also die Geschichte aus der Distanz aufmerksam verfolgen soll. Als nächstes führen die Leerstellen eine themenbezogene Funktion aus, nämlich als Zeichen für die Bemühung des Berichterstatters, bei dem Bericht möglichst sorgfältig und objektiv voranzugehen. Als solche steht sie den Praktiken der ZEITUNG entgegen und macht deren Unseriosität deutlich.

Wie oben in bezug auf die Sujetkonstruktion beschrieben wird in der Erzählung der im Mittelpunkt stehende Mordfall nicht chronologisch erzählt, sondern als erfolgter Tatbestand vorangestellt. Dadurch wird nicht die Suche nach der Täterin, sondern die Suche nach ihren Motiven und Umständen, die sie dazu geführt hatten, in den Mittelpunkt gestellt. In dieser Hinsicht ist die Retardation der ganzen Geschichte als relativ niedrig zu bezeichnen, weil das spätere entscheidende Resultat der Ereignisse vorweggenommen ist.

Aber auf der Ebene der Berichterstattung über diese Motive können bei genauer Betrachtung einige retardierende Momente herausgefunden werden. Zunächst wird die Beziehung zwischen Katharina und Götten zwar angedeutet, aber nicht näher erklärt, nämlich, daß die beiden erst bei der Party kennengelernt hatten. Dieser Sachverhalt wird erst an späterer Stelle aufgeklärt. Durch diese Verzögerung wird die von Beizmenne gestellte Verschwörungstheorie aufrechterhalten, was dann gewisse Spannung erwecken wird. Auch die Frage, wo Götten versteckt ist, wird nicht an der Stelle beantwortet, wo es sich um diese Frage handelt, sondern die Antwort darauf wird absichtlich verzögert.¹⁸ Dies gilt auch für die Frage, wie der Vorgang abgelaufen ist, bei dem Katharina Tötges erschoss. Der Bericht über diesen aus der Sicht einer Kriminalgeschichte zentralen Vorgang wird ständig bis zum allerletzten Ende verzögert, wo sie schließlich aus der Perspektive von Katharina beschrieben wird, nachdem alle Sachverhalte und Umstände aufgeklärt worden sind. An solchen Stellen kann also durchaus die konventionelle Funktion der Retardation angenommen werden, gewisse Spannung auf den kommenden Handlungsvorgang zu erzeugen. Als solche kompensieren sie die Diskontinuität und Episodenhaftigkeit der Sujetkonstruktion, indem sie die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf den Handlungsverlauf aufrechterhalten und in bestimmte Richtung steuern.

Noch wesentlicher als diese Funktion ist aber m.E. der Aspekt solcher retardierenden Momente, daß

¹⁸ RuE 5, S.418: „Ludwig hatte angerufen, und zwar von *dort!*.“

dadurch verhindert wird, daß sich der Rezipient schnell mit der Protagonistin identifiziert, indem durch solche Verzögerung erschwert wird, sie eindeutig positiv, sympathisch zu finden. Solche gewisse Distanz schaffende Funktion kann auch bei der oben beschriebenen Verzögerung der Darstellung über den Mordvorgang angenommen werden, weil dadurch ein wesentlicher Teil von der Handlungsstärke dieses Kriminalfalls zum Ende der Geschichte verschoben wird. Dadurch wird verhindert, daß sich der Rezipient mit großer Spannung in die Geschichte hineinversetzt.

Daß sich der Berichtsteller während des Berichts zeitweilig mit den Dingen beschäftigt, die sich mit dieser Motivsuche eigentlich nicht in einem direkten Zusammenhang stehen, kann auch aus dem Aspekt der Retardation betrachtet werden. So unterbricht er z.B. im 41. Kapitel seinen Bericht über den Fall von Katharina und denkt sich über die Risiken der Beamten nach, die beim Telefonabhördienst eingesetzt werden. Diese Stelle fungiert als ein retardierendes Moment, in dem Sinne, daß sie nicht unbedingt für die Aufklärung der Mordmotive notwendig sind und damit sie verzögern. Gleichzeitig kann solche Verzögerung als Bemühungen des Berichtstellers betrachtet werden, sich bei dem Bericht nicht zu überstürzen und möglichst alle Umstände darzulegen, bevor er sein Urteil fällt.

So können auch bei den Merkmalen der Retardation die oben erwähnten unterschiedlichen taktischen Funktionen herausgestellt werden: Einerseits wird dadurch die Aufmerksamkeit des Rezipienten in bestimmte Richtung gesteuert, wobei gleichzeitig gewisse Distanz von der erzählten Geschichte aufgebaut wird. Andererseits beziehen sie sich indirekt auf die zentrale Thematik, die Praktiken der Boulevardpresse zu verdeutlichen.

Solche taktischen Funktionen können unter dem Aspekt der Redundanz noch deutlich beobachtet werden. Die Redundanz kann zunächst auf der Fabelebene relativ hoch zu bezeichnen, in dem Sinne, daß die Fabel ausführlich dargestellt wird, so daß sie am Ende fast lückenlos als eine homogene Geschichte rekonstruiert werden kann. In Einzelheiten weist die Redundanz auf dieser Ebene aber gewisse Unterschiede auf, was im folgenden gemäß dem oben konstatierten Geschichtenschema einer Liebesgeschichte mit einem kriminalgeschichtlichen Kern differenziert werden wird.

Dabei wird die Figurenkonstellation als Ausgangspunkt genommen, weil gemäß der Sujetkonstruktion der Suche nach dem Motiv einer Frau, die einen Reporter erschossen hat, im Mittelpunkt der ganzen Geschichte die Figur Katharina Blum steht. Im Laufe der Geschichte wird sie aus mehreren Aspekten ausführlich charakterisiert. Zunächst wird ihr Lebenslauf, ihre unglückliche Kindheit und Ehe sowie ihre schlechten Erfahrungen mit den zudringlichen Männern ausführlich vermittelt, was durch die kriminalistischen Verfahren beim Verhör realistisch motiviert wird.

Als nächstes wird sie durch verschiedene Personen in der Geschichte mehrfach charakterisiert, was je nachdem, ob eine Person ihr nahe steht bzw. sie sympathisch findet, unterschiedlich ausfällt. So wird sie einerseits als eine Person charakterisiert, die sehr fleißig, freundlich und intelligent ist, die trotz „ihre(r) unglückselige(n) Kindheit“ und „vermurkste(r) Ehe“ (RuE 5, S.406) mit Fleiß und Mühe hochgestiegen ist.¹⁹ Andererseits ist sie als kühl, zurückhaltend und schüchtern charakterisiert, was in ihrer negativen

¹⁹ „ruhig, und freundlich, auch planvoll“ (Blorna; S.406); „immer ein fleißiges, ordentliches, ein bißchen schüchternes, oder besser gesagt, eingeschüchternes Mädchen“ (Woltersheim; S.423); „organisatorisch, kalkulatorisch und auch, was die ästhetische Seite betreffe, aufs beste gebildet und ausgebildet“ (Woltersheim; S.424); „eine sehr kluge und kühle Person“ (Blorna; S.404); „radikal hilfsbereit, planvoll und intelligent“ (Hiepert; S.408)

Umkehrung mit solcher Bezeichnung „zimperlich, fast prüde“ (S.416), „humorlos“ (S.398) korrelieren kann. In bezug auf bestimmte Dinge wie Sexualität teilen sogar die zu ihrer Seite stehenden Figuren solche Urteile. So charakterisieren Blorna und seine Frau Katharina als in sexuellen Dingen äußerst empfindlich, fast prüde. (Vgl., S.393)

Diese Charaktere werden zugleich durch ihre Reaktionen auf die Ereignisse im Laufe der Geschichte konkretisiert. Sie reagiert zunächst sehr sensibel auf die sprachlichen Formulierungen. So soll sie auf die umstrittene Frage, ob Götten sie gefickt habe, mit rot gewordenem aber trotzigem Gesicht geantwortet haben, daß sie es nicht so nennen würde. Auch bei der Verfassung des Verhörprotokolls beharrt sie hartnäckig auf die Differenzierung bestimmter sprachlicher Ausdrücke wie Zudringlichkeit und Zärtlichkeit.

All diese Charaktere von Katharina können auf die Eigenschaften, „Stolz und Treue“ (S.437) zurückgeführt werden. Diese Eigenschaften können zunächst als textinterne Motive für ihr Verhängnis bzw. Verstrickung mit Götten betrachtet werden. So hat sie ihm zunächst wahrscheinlich aus Liebe bei der Flucht verholfen und wollte ihn aus Treue weiter decken. Dies gilt auch dafür, daß sie sich weigert, die Quelle eines Rings und die Identität des „Herrenbesuchs“ preiszugeben. Ihre trotzig Reaktion gegen die Polizeibeamten und penible Beharrung auf bestimmte sprachliche Formulierung können dann auf die andere Eigenschaft von Stolz zurückgeführt werden. Als solche können diese Eigenschaften zunächst als die glaubwürdigen und entscheidenden Grundlagen für ihre Reaktion auf die Verleumdung der Zeitungsberichte betrachtet werden. Als solche können sie auch ein unmittelbares Motiv für ihre impulsive Handlung von Erschießung von Tötges darstellen, der einerseits durch seine Berichte und andererseits durch seine Zudringlichkeit bei dem ersten Treffen ihren Stolz und ihre Ehre verletzt hat.

Diese Eigenschaften können aber auch gleichzeitig als ein Zeichen für ihren mangelnden Sinn für die Schätzung bzw. Übersicht über die Lage betrachtet werden. So hat Katharina sich selbst durch ihre Hilfe bei der Flucht und durch ihre Verweigerung der Identifizierung des Herrenbesuchs „in gefährlicher Weise und ganz unnötig“²⁰ in Schwierigkeiten gebracht. Während ihre Fluchthilfe auf die plötzliche Liebe zurückgeführt und damit teilweise gerechtfertigt werden kann, ist ihre Verweigerung der Identifizierung des Herrenbesuchs in der Tat „unnötig“ und drückt damit m.E. ihre Übersichtslosigkeit aus, die zusammen mit ihren oben benannten Eigenschaften sie zur impulsiven und trotzig Reaktion führen.

Unabhängig von der Frage, ob sie dann mit solchen Charakteristiken eine negative oder positive Figur darstellt, was in bezug auf die weitere Auslegung ihrer Handlung von großer Bedeutung ist, kann hier festgestellt werden, daß sie in der Erzählung sehr konkret dargestellt ist, so daß in bezug auf diese Figur von sehr hoher Redundanz gesprochen werden kann. Die weitere Figurenkonstellation kann dann davon ausgehen, ob eine Figur ihr positiv oder negativ gegenübersteht, wobei die Redundanz von ihnen unterschiedlich gestaltet ist. Unter den Figuren, die mit relativ hoher Redundanz charakterisiert werden, können zunächst die Figuren, das Ehepaar Blorna und Frau Woltersheim zu den ihr positiv gegenüberstehenden Figuren angerechnet werden, während der Polizeibeamte Beizmenne und der Reporter Tötges stellvertretend als die Gegenparte betrachtet werden können.

Dabei können die Figuren, die ihr positiv gegenüberstehen, relativ deutlich als authentische Individuen

²⁰ Heidemarie Fischer-Kesselmann, Heinrich Bölls Erzählung ‚Die verlorene Ehre der Katharina Blum‘ und die gleichnamige Verfilmung von Volker Schlöndorff und Margarethe von Trotta“, in: Diskussion Deutsch 76, 1984, S.186-200, S.193.

identifiziert werden. So kann zunächst das Ehepaar Blorna als solche Typen charakterisiert werden, die ihrem Berufsstand als Anwalt und Architektin entsprechend zu dem höheren Kreis der Gesellschaft gehören, so daß sie in einer eigenen Villa mit Swimmingpool in einem Prominentenviertel wohnen. Als solche verkörpern sie in der Erzählung die Intellektuellen, die weltläufig, liberal und gütig sind. Die Figur Frau Woltersheim, die Patentante von Katharina gehört dagegen zu dem Kreis der Gesellschaft, aus dem auch Katharina stammt. Sie ist ihr gegenüber sehr hilfsbereit und teilweise kämpferisch, so daß sie sich während des Verhörs über die Praktiken der ZEITUNG vehement beschwert. Unabhängig von diesen „Klassenunterschieden“ ist all diesen Figuren gemeinsam, daß sie zwar ihr gegenüber hilfsbereit sind, aber trotzdem gegenüber den Gegenpartnern einerseits ahnungslos und andererseits machtlos sind. Dies wird z.B. an der Stelle deutlich gezeigt, bei der Hubert Blorna als Reaktion auf den Bericht in der SONTAGSZEITUNG versucht, einen Molotow-Cocktail zu basteln. (Kap. 49) Auch seine Bitte an Sträubler, für Katharina bei der ZEITUNG etwas zu unternehmen, zeigt seine Naivität und Übersichtslosigkeit. Seine Frau Trude Blorna ist zwar im Vergleich zu ihrem Mann scharfsinnig, so daß sie aus den Zeitungsberichten gleich erkennt, wer hinter dem sog. Herrenbesuch steckt, und besitzt mehr Realitäts-sinn, so daß sie Katharinas Eigenschaften für lebensgefährlich hält (S.437) und die Reaktion ihres Mannes, ein Molotow-Cocktail zu basteln, als „spontan-kleinbürgerlich-romantischer Anarchismus“ kritisiert. (S.460) Aber sie ist gegenüber der Verleumdung der übermächtigen Boulevardpresse ebenso machtlos. In dieser Hinsicht besetzen sie mit ihrer Naivität und Hilflosigkeit fast die gleiche Position wie Katharina in der Figurenkonstellation.

Die Figuren, Beizmenne und Tötges, die in der Figurenkonstellation die Gegenparte zu Katharina spielen, sind in bezug auf die Redundanz unterschiedlich dargestellt. Zunächst wird der Reporter Tötges als eine handelnde Figur fast konzeptionell, abstrakt und sehr einseitig beschrieben. Er bleibt bis zum Ende, wo Katharina den Vorgang der Erschießung berichtet, im Hintergrund und tritt nicht als eine konkrete Person in den Vordergrund. Erst am Ende wird er lediglich aus Katharinas Sicht als „ein richtiges Schwein“ charakterisiert.²¹ So ist er als eine individuelle Person von niedriger Redundanz. Dies kann einerseits auf die Umstände der vorangestellten Berichterstattung zurückgeführt werden, bei der er als ein Toter von dem Berichterstatter nicht befragt werden bzw. zu Worte kommen kann. Andererseits kann dies zu der Annahme führen, daß er keine individuelle Person, sondern eher einen symbolischen Vertreter für die hinter ihm stehende Institution, nämlich die ZEITUNG darstellt. Diese Annahme kann m.E. innerhalb der Erzählung dadurch unterstützt werden, daß seine Praktiken als Reporter der Boulevardpresse anders als bei seiner individuellen Charakterisierung mit hoher Redundanz beschrieben sind. Dies wird einerseits daran deutlich, daß seine Berichte anders als seine individuelle Charakterisierung einen wesentlichen Teil des Berichts ausmachen. Andererseits wird in der Erzählung auch berichtet, daß andere Reporter auf gleicher Weise arbeitet. So hat z.B. ein Reporter nach der Verhaftung Katharinas das Ehepaar Blorna am Urlaubsort aufgesucht und sie über Katharina befragt, deren Aussage dann in dem Artikel verdreht wurde. Auch eine Reporterin, die das alte Rentnerpaar Hiepertz aufsuchte, arbeitet auf gleicher Weise, so daß ihre Aussage über Katharina genauso verdreht wurde. Dies gilt auch für seinen Nachfolger, der nach seinem Tod weiter Berichte über Blornas geschrieben hat. So kann Tötges mit seiner unterschiedlichen

²¹ RuE 5, S.471: „Nun, ich sah sofort, welch ein Schwein er war, ein richtiges Schwein. Und dazu hübsch. Was man so hübsch nennt.“

Redundanz m.E. nicht als individuelle Person bzw. „ein Schurke, der den tödlichen Konflikt herbeiführt“,²² sondern eher als einer betrachtet werden, der die „gesellschaftliche Gesetzmäßigkeit“²³, d.h. die allgemeinen Praktiken der Boulevardpresse mit ihrer unseriösen Informationsmanipulation vertritt.

Dagegen wird die Figur Beizmenne, die als Fahndungsleiter sie verhaften ließ und später persönlich verhörte, als eine konkrete Figur mit diversen Facetten charakterisiert. Er wird anfangs durch sein Verhalten bei der Verhaftung als eine rücksichtslose und vulgäre Person charakterisiert. Im Laufe der Geschichte wird aber solche Charakterisierung relativiert. So wird später berichtet, daß er als „gar nicht so übel“ gilt und Katharina gegenüber väterlich wurde. (RuE 5, S.393) Darüber hinaus deutet die Beschreibung des Berichterstatters über seine akribische Berechnung von Katharinas Benzinkosten, die einen unerwarteten Einblick in ihre Intimsphäre verschafft, den positiven Aspekt seiner polizeilichen Arbeit an. Katharina charakterisiert ihn auch nicht mit deutlich negativen Merkmalen wie bei Tötges, sondern lediglich als „unheimlich“.²⁴ Vor allem wird er in bezug auf die oben erwähnte ominöse Frage, die er Katharina gestellt haben soll und als solche die entscheidende Rolle bei seiner negativen Charakterisierung gespielt hatte, im Laufe der Geschichte von dem Berichterstatter entlastet.²⁵ Diese Relativierung wird m.E. auch daran deutlich, daß der Berichterstatter in bezug auf seine Handlung und Verhalten nicht von einer Bosheit, sondern nur von Fehlern spricht. So kann bei der Figur Beizmenne angenommen werden, daß diese Figur mit einigen menschlichen Zügen und damit mit hoher Redundanz gezeichnet ist, so daß sie nicht als negativer Vertreter des Polizeiapparats, sondern eher als ein individueller Polizeibeamter angesehen werden kann, der seine Pflicht als Polizeibeamte tut.

Dies wird auch daran deutlich, daß die Polizei als eine gesellschaftliche Institution anders als die ZEITUNG differenziert beschrieben wird. Unter den Figuren, die zur Polizei gehören, stehen einige Katharina überwiegend positiv gegenüber. So zeigt Moeding, Assistent von Beizmenne über ihre Verhalten und Handlung Verständnis, macht Sorge um ihre Sicherheit und gibt ihr Ratschläge. Auch eine Polizeibeamtin tröstet Katharina mit den Berichten aus den anderen Zeitungen, als sie sich über die Artikel in der ZEITUNG ekelt und verzweifelt.

Aufgrund dieser Beobachtung kann zunächst angenommen werden, daß diese Figurenkonstellation um Katharina mit den ihr gegenüber positiven und negativen Parten zwar unterschiedlich, aber insgesamt mit hoher Redundanz beschrieben wird. Dies führt dann dazu, daß der „kriminalgeschichtliche Kern“ auch von hoher Redundanz ist. Dagegen ist die Liebesgeschichte zwischen Katharina und Götten in der Erzählung mit sehr niedriger Redundanz beschrieben. Einerseits werden ihre Einzelheiten nicht dargestellt, sondern als eine Tatsache angenommen, so daß man z.B. nicht erfahren kann, was in der gemeinsamen Nacht passiert war. Andererseits wird die Figur Götten sehr konzeptionell und abstrakt charakterisiert. In der ganzen Geschichte wird er nicht direkt, etwa durch seine Verhalten und Handlung charakterisiert, sondern nur indirekt beschrieben. Diese Beschreibung geht darüber hinaus allein auf Katharina zurück, die unter den Figuren die einzige ist, die ihn wirklich kennengelernt hat. Sie charakterisiert ihn dann auch nicht mit konkreten Merkmalen, sondern mit einer biblischen Umschreibung.²⁶ Die daraus resultierende

²² Bernhard Sowinski, a.a.O., S.82.

²³ Heidemarie Fischer- Kesselmann, a.a.O., S.191.

²⁴ RuE 5, S.454: „ Sie habe die ganze Zeit über Angst gehabt, denn dieser Beizmenne sei ihr unheimlich.“

²⁵ RuE 5, S.419: „immer wahrscheinlicher scheint: Hach.“

²⁶ RuE 5, S.420: „Mein Gott, er war es eben, der da kommen soll...“

niedrige Redundanz macht ihn m.E. so abstrakt und konzeptionell, daß er trotz seiner negativen Eigenschaften als ein richtiger Krimineller zur Idealisierung der Liebesbeziehung und somit zur Idealisierung der Figur Katharina beiträgt, worauf an späterer Stelle näher eingegangen wird.

Aus dieser Beobachtung kann dann schlußfolgert werden, daß diese Liebesgeschichte in der Erzählung nur die Ausgangssituation darstellt, welche dann die Konflikte und Katastrophe herbeiführt. Im Mittelpunkt steht dann die Kriminalgeschichte, in der nun aufgrund der unterschiedlichen Redundanz mit unterschiedlichen Schwerpunkten angenommen werden kann, daß nicht die Polizei, sondern die Boulevardpresse den Hauptgegenspieler von Katharina darstellt, die hier nicht durch eine individuelle Figur Tötges personifiziert, sondern durch mehrere Figuren, die genauso wie er arbeiten, repräsentiert wird. Daraus kann die Konstellation angenommen werden, in der ein ganz normaler, durchschnittlicher Mensch der öffentlichen Institution der Boulevardpresse gegenübersteht, die für ihre eigenen Interessen ihre Macht mißbraucht, während er ihr „aus der Anonymität seines Daseins herausgerissen und zu einem „Fall“ gestempelt, vogelfrei und schutzlos der Öffentlichkeit ausgeliefert“ ist.²⁷

Dieses hilfloses Ausgeliefertsein trifft in der Erzählung darüber hinaus nicht allein der Figur Katharina zu, sondern auch den anderen Figuren um sie, die zu ihrer Seite stehen. Dies gilt z.B. in der Erzählung besonders für die Blornas, die wie oben kurz beschrieben auf den ersten Blick zu der nicht durchschnittlichen Schicht angehören. Aber sie stellen in dem Sinne auch durchschnittliche Menschen dar, daß sie genau so wie Katharina naiv, ahnungslos und hilflos sind. Als solche wird ihr Leben auch durch die Übermacht und deren Mißbrauch der Boulevardpresse zerstört. Damit wird darauf verwiesen, daß es sich bei dem Fall von Katharina nicht um einen Einzelfall handelt, sondern um einen allgemeinen Fall, der jedem zustoßen kann.

In bezug auf die Redundanz auf der Stilebene kann der Sachverhalt in Betracht gezogen werden, daß die Erzählung nicht aus direkter Darstellung von Ereignissen bzw. Figuren, sondern ausschließlich aus Zitaten, Kommentaren und Zusammenfassungen des Berichtstatters besteht, wobei die einzelnen Teile episodenhaft, zusammenhanglos nacheinander gereiht sind. Diese Merkmale können insgesamt auf dokumentarische Erzähltechnik zurückgeführt werden. Diese dokumentarische Erzähltechnik kann zunächst mit der Dokumentarliteratur in den 60er Jahren in Verbindung gebracht werden. Neben einigen Gemeinsamkeiten, die als Einsatz von nicht fiktiven Materialien aus der Realität ohne künstlerische Eingriffe und deutliche Parteinahme für die Gesellschaftskritik zusammengefaßt werden können, weist diese dokumentarische Erzähltechnik in der Erzählung aber in einigen Aspekten wesentliche Unterschiede von der Tradition der Dokumentarliteratur auf. Zunächst stammen bei der Dokumentarliteratur die zu bearbeitenden Materialien häufig direkt aus der Realität und die künstlerischen Eingriffe sind dabei aufs Minimum reduziert. Dagegen sind die diesem Bericht zugrunde liegenden Materialien ausschließlich fiktiv und der sich darauf beruhende Bericht stellt ebenso eine reine Fiktion dar. Diese Erzähltechniken werden auch innerhalb des Berichts nicht durchgehend eingesetzt, sondern sehr häufig in eine typische literarische Form umgewandelt, was an vorangegangener Stelle beschrieben ist. (Siehe auf Seite 195) Aus diesen Gründen kann der dokumentarische Stil in der Erzählung m.E. nicht einfach mit der Tradition der Dokumentarliteratur in Zusammenhang gebracht werden. Gerade diese Unterschiede können zusammen mit den teilweise satirischen Zügen in der Erzählung zu einer anderen Annahme geführt haben, daß es

²⁷ Heino Eggers, Katharina Blum-Verfilmung: Eine Warnung vor dem Machtmißbrauch der Springer-Presse, in: Blickpunkt (Berlin) 247/75.

sich dann um eine Anspielung an diesen dokumentarischen Stil handele. Neben dem eindeutigen Dementi von Böll auf diese Annahme²⁸ ist aber m.E. auch aus folgenden Gründen dagegen einzuwenden. Zunächst beschränkt sich der satirische Ton nicht allein auf diesen Text, sondern er stellt einen Grundton bei Bölls literarischen Arbeiten dar, der seine Texte durchgehend charakterisiert. Innerhalb dieser Erzählung dienen diese satirischen Züge darüber hinaus in erster Linie dazu, einerseits den Verlauf der Handlung, die als ein Mordfall viele Spannungsmomente enthält, zu unterbrechen, um die Steigerung der Spannung zu vermeiden. Andererseits wird durch satirische Überzeichnung gezeigt, wie ein journalistischer Bericht sich mit den Informationen und Materialien umgehen soll. In dieser Hinsicht richtet sich die Anspielung dieser dokumentarischen Erzähltechnik nicht auf die Dokumentarliteratur, sondern eher auf die Praktiken des unseriösen Journalismus. Das gilt auch für die vielen sprachlichen Formulierungen von amtlich wirkenden Berichtsformen mit vielen Passivformen, als Anspielung auf die Berichtsformen des Journalismus, der davon nur wenig Gebrauch macht bzw. sie häufig mißbraucht.

Auf der Ebene der Beziehung zwischen Fabel und Sujet kann man insgesamt von relativ hoher Redundanz sprechen, weil bestimmte Sachverhalte zwar nicht wiederholt dargestellt, aber häufig indirekt erwähnt werden. So wird z.B. die ominöse Frage, die Beizmenne Katharina gestellt haben soll, im Laufe des Berichts von dem Berichtersteller mehrmals aufgegriffen. Solche hohe Redundanz geht meistens auf realistische Motivation zurück und impliziert als solche keine symbolische Ebene, sondern bezieht sich auf konkrete spezifische Sachverhalte. Dieser konkreter Bezug ohne Symbolik kann m.E. auch bei der leicht identifizierbaren Symbolik bei den Namen der Figuren festgestellt werden. In der Erzählung wird die oben auf der Fabelebene konstatierte Konstellation zwischen den Figuren durch ihre Namen unterstrichen, die - gegebenenfalls zu sehr - eindeutig auf ihre Charaktere verweisen. So kann z.B. der Name Katharina mit Reinheit, Götten mit Gott, Tötges mit Tod bzw. Töten assoziiert werden. Auch der Name Woltersheim impliziert gewisse positive Bedeutung wie „wohl“ oder „Heim“, während Sträubleder und Beizmenne negative Assoziation hervorrufen.²⁹

Solche zu sehr hohe Offensichtlichkeit bei der Namenssymbolik ohne weitere tiefsinnige Verweise wird von vielen häufig als Beispiel für die künstlerische Schwäche von Böll vorgeführt. Dabei ist m.E. die bei Böll typische Spezifität außer acht gelassen, die oben als satirischer Grundton bezeichnet wurde. In einem satirischen Text tragen die Figuren häufig auffallende und unwirkliche Namen, die gleichzeitig gewisse Zusammenhänge mit den Merkmalen und Funktionen der jeweiligen Figuren signalisieren. Unter dieser Voraussetzung stellt diese fast übertriebene Offensichtlichkeit m.E. eher ein doppelbödiges Instrument dar, das einerseits aufgrund der leichten Entzifferung auf die Charakteristiken bzw. Funktionen kritisch verweist. Aber andererseits wird dadurch ein direkter und konkreter Bezug auf die kritisierten Figuren als individuelle Menschen vermieden und gewisse künstlerische Distanz von ihnen geschaffen.

Solche Symbolik kann auch der Auswahl des Zeitpunkts der Karnevalszeit zugeschrieben werden, welche in der Erzählung die Hintergründe des Vorgangs bildet, in dem eine Frau innerhalb weniger Tage zu einem Mord getrieben wird. Diese Ansicht geht auf die Annahme zurück, daß die Handlung des Mordfalls, die gerade in diese Jahreszeit plziert ist, an sich jede Zeit passieren kann. Darin kann dann eine kritische Anspielung auf die damalige hysterische Atmosphäre vermutet werden, in der nicht die Vernunft, sondern närrische Impulse, Tumult herrschen, was dann mit den Praktiken der ZEITUNG assoziiert

²⁸ Vgl. Interviews 1, S.267.

²⁹ Vgl. Gerd Ludwig, a.a.O., S.26f; Bernhard Sowinski, a.a.O., S.98f.

werden kann.

In bezug auf diese Erzählung wurde Böll von vielen vorgeworfen, daß er in der Erzählung die Figur Katharina „zur Idealgestalt erhoben“³⁰ habe, und zwar „bis an die Grenze des literarisch Zulässigen und Überzeugenden“.³¹ Dieser Aspekt wird im folgenden an Stelle einer resümierenden Zusammenfassung näher betrachtet, weil er einen zentralen und gleichzeitig umstrittenen Aspekt berührt, der m.E. aufgrund der in diesem Abschnitt beschriebenen taktischen Merkmale der Sujetkonstruktion untersucht werden kann.

In einigen Interviews und Schriften äußerte sich Böll, durch anhaltende Vorwürfe und Mißverständnisse fast dazu gezwungen, mehrmals über diesen Sachverhalt, so daß daraus seine Intention in bezug auf die Figur Katharina klar und deutlich erkannt werden kann. Nach ihm ist sie keine idealisierte Heilige, sondern eine karrierebewußte, tüchtige und gesellschaftskonforme Frau, die kein politisches Bewußtsein hat, sondern nur ökonomische Interesse verfolgt und dabei erfolgreich ist.³²

Seine Bemerkungen über Katharina können insgesamt eher als negativ, zumindest als distanziert bezeichnet werden. Dieser Vorstellung ist zunächst zuzustimmen, wenn sie mit der allgemein bekannten Vorstellung von ihm in Verbindung gebracht wird, die als Abneigung gegen die Materialisierung des Lebens auf Kosten der Menschlichkeit zusammengefaßt werden kann. Sie weist auch im Vergleich zu den anderen Figuren in Bölls anderen Werken gewisse Abweichungen auf. Sie ist kein typischer Figurentyp in Bölls literarischen Werken, weil sie keinen Außenseiter, keinen Abfall der Gesellschaft darstellt, der sich weigert oder davon ausgeschlossen wird, an der Entwicklung der Leistungsgesellschaft teilzunehmen. Statt dessen verkörpert sie einen Typ, der sich an die Regeln und Prinzipien dieser Gesellschaft angepaßt hat und somit das Ideal dieser Gesellschaft vertritt. In dieser Hinsicht kann sie zunächst eher als ein normaler durchschnittlicher Typ ohne außergewöhnliche Merkmale angesehen werden, bei dem nicht von einer Idealisierung gesprochen werden kann. Dies wird auch textintern daran deutlich, daß die Nachbarn sie als Chefsekretärin oder Abteilungsleiterin in einem Warenhaus gehalten haben, die immer adrett, freundlich, wenn auch kühl sei. (Vgl. RuE 5, S.401)

Gegen diese Auffassung wurden viele Einwände erhoben. Fischer-Kesselmann verweist z.B. auf die idealen Charaktere von Katharina, die das für ihre eigene Ehre hält, die anderen „in gefährlicher Weise und ganz unnötig“ nicht zu verraten.³³ Als solche stelle sie nach ihr ein fiktives „ästhetisch-sittliches Frauenideal“ dar, die auf die Ideale und Wertvorstellungen von Bürgertum zurückgeht.³⁴ Dies sei auch daran zu erkennen, daß ihre Zuneigung zu ihrer Wohnung nicht auf materielle, finanzielle Interessen, sondern auf ihr Bedürfnis zurückgeht, Geborgenheit zu finden.

³⁰ Vgl. Gerd Ludwig, ebd., S.82.

³¹ Rolf Michaelis, Nachdenken über die Krankheit unserer Zeit. Der gute Mensch von Gemmelsbroich, in: Die Zeit 2.Aug. 1974, S.18.

³² Vgl. folgende Bemerkungen von Böll in: Interviews 1, S.328: „Sie ist keine Heilige. [...] Sie macht eine vollkommen gesellschaftskonforme Karriere. [...] Sie ist eine vollkommen konventionelle, konforme Person unserer, sagen wir, materialistischen Zeit.“; in: Nachwort, S.263: „fleißige, tüchtige, völlig unpolitische Person, die sich, ökonomisch betrachtet [...] im Aufschwung befindet, ja sie ist das verkörperte Wirtschaftswunder, mit Auto, Eigentumswohnung und einigen Ersparnissen.“

³³ Heidemarie Fischer-Kesselmann, a.a.O., S.193.

³⁴ Heidemarie Fischer-Kesselmann, ebd., S.197.

Ihr Verweise sind zwar aus der feministischen und materialistischen Sicht als zutreffend anzusehen, aber m.E. zu eng und spezifisch. Es ist ohne Vorbehalt zuzustimmen, daß sich Katharina unnötig in Schwierigkeiten gebracht hat. Aber hier ist m.E. zu fragen, ob ihre impulsive und trotzig Handlung allein auf die sog. Wertvorstellungen vom Bürgertum reduziert werden kann. Wie oben beschrieben ist sie m.E. eher als Ausdruck der Übersichtslosigkeit eines durchschnittlichen Menschen zu betrachten, der keinen großen politischen Sinn hat, sondern nach seinem intuitiven Gefühl handelt. Aus diesem Grund kann in diesem Bezug nicht von einer Idealisierung gesprochen werden. Allerdings bedeutet dies nicht, daß sie in allen Hinsichten überhaupt keine idealisierten Momente aufweist. Ein idealisierendes Moment bei Katharinas Verhalten liegt m.E. zunächst in ihren persönlichen Eigenschaften von Stolz und Treue, weil sie einerseits ihrer intuitiven Handlung zugrunde liegen und andererseits ihre trotzig und sture Haltung ausmachen, während die anderen solche Eigenschaften als gefährliche Eigenschaften vermeiden und unterdrücken, um in der Gesellschaft zu überleben. Auch ihre Liebesbeziehung mit Götten ist einerseits durch die niedrige Redundanz und Abstraktheit der Figur Götten und andererseits durch Bölls utopische und mystische Auffassung der Liebe³⁵ in dieser Erzählung stark idealisiert, und zwar in dem Sinne, daß sie sich selbst „aus Liebe schuldig“ gemacht und dadurch „ein tragisches Geschick“ erleiden muß.³⁶ Als solche kann sie durchaus in die Tradition der tragischen Frauengestalten gestellt werden, die sich selbst für solche Tugenden bzw. ihretwegen aufopfern, und damit in diesem Sinne eine idealisierte Figur darstellen.

Trotz Bölls Konzeption von Katharina als ein durchschnittlicher Mensch, was einerseits textextern durch seine Bemerkung und andererseits textintern durch ihre Übersichtslosigkeit bekräftigt wird, stellt sie somit im Endeffekt eine Figur dar, die durch Liebe und dadurch veranlaßte intuitive Handlung aus dem normalen Leben ausgesetzt wird. Dies bringt sie wiederum in die Nähe der bei Böll typischen Frauenfiguren, die in erster Linie intuitiv handeln und oft dadurch aus der Gesellschaft ausgeschlossen werden. Dies nivelliert m.E. dann die anderen teilweise „negativen“ und teilweise durchschnittlichen Merkmale, die nach Böll gewisse Distanz von ihr schaffen sollten, und hebt sie zu einer idealisierten Figur hervor. Diese durchschnittlichen Merkmale können gerade in dieser Konstellation aus der Sicht des Rezipienten gerade den Ansatzpunkt anbieten, sich ohne vorausgesetzte Distanz in ihre Lage zu versetzen und mit ihr zu identifizieren, was dann unvermeidlich gewisse Sympathie zur Folge haben wird. In dieser Hinsicht ist in bezug auf die Figur Katharina gewisse Idealisierung oder zumindest sympathische Identifizierung durch den Rezipienten nicht vermeidbar, was zwar nicht vom Autor beabsichtigt aber unter solchen Umständen sicherlich erfolgen wird.

An dieser Stelle kann also festgestellt werden, daß zunächst aus den Merkmalen der Redundanz die Disposition herausgestellt werden kann, daß ein normaler Mensch der Übermacht der Boulevardpresse hilflos ausgesetzt ist. Diese Feststellung korreliert mit den anderen taktischen Aspekten, die sehr kritisch auf die Praktiken der Boulevardpresse verweisen. Auch die unterschiedlichen Redundanz korrelieren zumindest konzeptionell mit den oben beschriebenen taktischen Funktionen, gewisse Distanz von der Geschichte und von der Figur zu verschaffen und damit die Suche nach den Motiven aufmerksam zu verfolgen. Aber die unerwartete Rezeption von Katharina als eine Identifikationsfigur bringt diese Taktik

³⁵ Interviews 1, S.334: „Es gibt unerklärliche Dinge, es gibt Geheimnisse; dazu gehört auch ihr Wunsch, ihn zu decken, was ja kriminell ist. Liebe ist nicht gerecht und nicht moralisch.“

³⁶ Vgl. Bernhard Sowinski, a.a.O., S.80f.

einigermaßen ins Wanken, was dann in einem anderen thematischen Bezug, und zwar die Gewaltfrage gewisse Probleme verursachen wird, worauf an späterer Stelle näher eingegangen wird. (Siehe unten auf Seite 228f) Ein Beispiel für die Differenz zwischen Intention und Rezeption in bezug auf die Figur Katharina kann m.E. gerade darin gefunden werden, daß sogar Schlöndorff sie in erster Linie als sehr positive Identifikationsfigur bezeichnet und diesen Aspekt in seinem Film dann verstärkt hatte, was sich in den narrativen Merkmalen des Films niedergeschlagen hat.³⁷

Aufgrund der kontinuierlichen und gradlinigen Sujetkonstruktion kann bei dem Film zunächst angenommen werden, daß es nur wenige Leerstellen im Film zu finden gibt. Bei genauer Beobachtung können aber gegen diesen ersten Eindruck auch in diesem Film relativ viele Leerstellen festgestellt werden. Allerdings sind die meisten Leerstellen im Film zunächst temporär, so daß sie fast unbemerkt von dem Rezipienten überbrückt werden können. Dies betrifft nicht nur die einzelnen Sequenzen bzw. Segmente, sondern auch ihre Übergänge. So kann z.B. zwischen der ersten Sequenz, wo Götten am Ende mit einem gestohlenen Auto seine Verfolger abhängt, und der nächsten Sequenz, wo er das Auto am Straßenrand hinstellt und in ein Café hineingeht, mit der Annahme gleich überbrückt werden, daß in der Zwischenzeit keine besonderen Ereignisse passiert sind. Auch zwischen der Sequenz der Erschießung und der darauffolgenden Sequenz, wo Beizmenne sie in einer Gefängniszelle besucht und Frage stellt, besteht eine logische sowie zeitliche Leerstelle, die der Rezipient wohl mit der Annahme, daß sie nach der Tat verhaftet sei, leicht und unbewußt überbrücken kann.

Als nächstes können einige temporäre Leerstellen zwar nicht unbewußt, aber doch aufgrund vorhandener Informationen relativ leicht überbrückt werden. So kann z.B. angenommen werden, daß Katharina von dem Priester auf dem Auftrag von Sträubleder zum Kloster bestellt wurde, als sie dort ihn unerwartet trifft. Einige von solchen Leerstellen beziehen sich dabei auf relativ langfristige Fragen. So wird die Frage, wie Götten unbemerkt aus der Wohnung fliehen konnte, erst später durch die Erklärung von Frau Blorna beantwortet. Dies gilt auch für die Frage, wer hinter dem Herrenbesuch und einem hochwertigen Ring steckt, dessen Identifikation Katharina verweigert. Diese Frage wird auch erst später an der Stelle aufgeklärt, wo Katharina Sträubleder trifft. Solche Fragen begleiten teilweise wechselnd und teilweise parallel den Narrationsprozeß, so daß sie als leitende Fragen bezeichnet werden können, die den Rezeptionsprozeß des Rezipienten ständig begleiten und steuern. Diese begleitende und steuernde Funktion wird im Film in bezug auf die Frage besonders deutlich, ob sich Götten und Katharina schon seit langem gekannt haben. In bezug auf diese Frage werden m.E. am Anfang des Films zunächst viele Hinweise gegeben, die insgesamt zu der Annahme führen können, daß sie sich miteinander schon gekannt haben könnten. So stellt sich Götten bei dem Empfang zur Party nicht vor, sondern wechselt mit dem Gastgeber Lächeln. Hier wird zwar keine eindeutigen Hinweise gegeben, daß sie sich gekannt haben. Aber gleichzeitig gibt es auch keine eindeutigen Hinweise, die diese Annahme widerlegen. Diese Ambiguität wird bei der folgenden Begegnung von Götten und Katharina weiter gehalten, so daß man auch hier nicht sicher feststellen kann, daß es sich um eine Verabredung handelt oder nicht. Diese Unklarheit scheint dann zunächst bei der Stelle aufgeklärt zu werden, wo ein als Scheich verkleideter Polizeibeamter von Wieder-

³⁷ In einem Interview vergleicht er Katharina mit der Figur Leni aus Bölls Roman „Gruppenbild mit Dame“ und charakterisiert sie als ihre „jüngere Schwester“, die wie sie „auf Barmherzigkeit, Liebe, Menschenwürde und –ehre“ besteht aber am Ende ihre Ehre verliert. Vgl. dazu Thomas Thieringer, Ein Kinotraum von Menschlichkeit, Ein Gespräch, in: Frankfurter Rundschau 7.2.1975.

sehen spricht.³⁸

Diese Annahme eines Wiedersehens und damit ihrer Komplizenschaft wird im folgenden mal in Frage gestellt und mal wieder bekräftigt, so daß weiterhin keine Feststellung getroffen werden kann. So rührt z.B. Katharina während der Hausdurchsuchung trotzig in einer Tasse Kaffee, was einen relativ nüchternen und aufgeklärten Eindruck gibt, was dann als Andeutung auf ihre Komplizenschaft angenommen werden kann. Diese Annahme wird aber bei der Darlegung von Verabredungstheorie durch Beizmenne beim Verhör zunächst in Frage gestellt, weil sich seine Erklärung mit dem widerspricht, was der Rezipient bis zu dieser Stelle im Film beobachtet hat. Aber Katharinas darauf folgende Aussagen und Verhalten sind auch widersprüchlich und verdächtig. So behauptet sie z.B., daß sie normalerweise nicht einen Fremden gleich duzen und mit ihm tanzen. Aber sie gibt auch zu, daß sie mit Götten gleich geduzt und getanzt hatte. Auch der Sachverhalt, daß sie ohne Auto zur Party gegangen ist, macht die Theorie einer Verabredung glaubhaft. Die Ambiguität in bezug auf diese Frage wird also durch Indizien und Gegenindizien bis zu dem Moment gehalten, wo sich Katharina an die Begegnung und Gespräch mit Götten erinnert und damit diese Frage endgültig aufgeklärt wird.

So kann aufgrund dieser Beobachtung angenommen werden, daß die meisten Leerstellen in diesem Film in erster Linie auf die Spannung auf den weiteren Verlauf der Geschichte funktionalisiert sind, der von dem Rezipienten nicht vorausgeahnt werden kann. Dies gilt auch die oben beschriebenen kurzfristigen Leerstellen. Als Beispiel sei auf die Sequenz zu verweisen, in der die Polizei die Wohnung stürmt. In diesem Moment muß der Rezipient annehmen, daß Götten noch in der Wohnung ist, weil seine Flucht aus der Wohnung nicht dargestellt wurde. Dadurch wird die Spannung erzeugt, und zwar auf die Frage, ob er verhaftet wird oder ob es ihm gelingen wird, wieder zu fliehen.

All diese Fragen werden im Laufe der Geschichte relativ klar und deutlich beantwortet. Es bleiben fast keine Fragen offen. Dies bezieht sich dann auch auf ein Merkmal der Leerstelle in diesem Film, daß es hier keine sog. permanenten Leerstellen zu finden sind, die für den Nachvollzug der Geschichte relevant sind. Als eine mögliche permanente Leerstelle kann allerdings m.E. die Frage betrachtet werden, ob Katharina auch Schönner getötet hat. Im Film folgt der Sequenz, in der sie Tötges erschießt, eine Sequenz, in der Beizmenne sie in einer Zelle besucht und fragt, ob sie auch Schönner getötet hat. Darauf stellt sie eine Art Gegenfrage: „Warum eigentlich den nicht auch?“ (Transcript, S.107), was u.U. andeuten kann, daß sie auch ihn getötet hat. Aber es ist innerhalb des Films nicht klar und eindeutig festzustellen, ob sie wirklich auch ihn erschossen hat oder nicht. In diesem Sinne kann diese Frage als eine permanente Leerstelle betrachtet werden.

Die Merkmale der Leerstelle in diesem Film führen schließlich dazu, daß der Rezipient hier relativ leicht eine kohärente Geschichte rekonstruieren kann. Dadurch kann er sich in die Geschichte hineinversetzen und sie mit Spannung verfolgen. Die taktische Funktion der meist temporären Leerstellen im Film kann also in erster Linie darin gesehen werden, die Spannung auf den Verlauf der Geschichte zu erzeugen und sie aufrechtzuerhalten.

Die oben beschriebenen kurzfristigen sowie langfristigen Fragen können auch aus dem Aspekt der Retardation betrachtet werden, in dem Sinne, daß die Aufklärung solcher Fragen absichtlich verzögert wird.

³⁸ Volker Schlöndorff, Die verlorene Ehre der Katharina Blum /Schlöndorff; von Trotta. Transcript von Andrea Park. Tübingen 1981 (im folgenden Transcript), S.19: „Das war kein Kennenlernen, das war ein Wiedersehen.“

In diesem Sinne kann zunächst von hoher Retardation gesprochen werden. Aber aus einer globalen Sicht kann in diesem Film generell eher von niedriger Retardation gesprochen werden. Diese Feststellung geht zunächst darauf zurück, daß die Geschichte aus einer äußerst geradlinigen Handlungslinie besteht, die chronologisch und kontinuierlich dargestellt wird. Es entsteht also keine Verzögerung etwa durch einen Wechsel der Handlungsebene. Auch einige zeitweilige Verzögerungen auf lokaler Ebene, die an vorangegangener Stelle als Parallelität bzw. Ambiguität von zeitlicher Ordnung beschrieben wurden, oder Rückblenden, die die Kontinuität des Handlungsverlaufs unterbrechen, können aus einem größeren Zusammenhang meistens von dem Rezipienten nicht als Retardation wahrgenommen werden, weil sie einerseits sehr kurz sind und andererseits ihre Hauptfunktion darin liegen, die vorhandenen Lücken der Handlungsebene zu ergänzen. So wird z.B. der chronologische und kontinuierliche Verlauf der Handlung an der Stelle kurz unterbrochen, wo sich Katharina an das Gespräch mit Götten erinnert. Diese Rückblende unterbricht zwar somit den geradlinigen Handlungsverlauf, gibt aber gleichzeitig die entscheidenden Hinweise auf die leitende Frage der vorherigen Bekanntschaft und Verabredung. Aus diesem Grund kann diese Rückblende und die dadurch entstandene Verzögerung des Handlungsverlaufs von dem Rezipienten nicht als Retardation wahrgenommen werden.

Diese niedrige Retardation im Film bezieht sich auch auf die Merkmale der Redundanz. Die Redundanz auf der Fabelebene ist im Film zunächst generell als relativ hoch zu bezeichnen, in dem Sinne, daß die Information für die Konstruktion der Fabel ausreichend gegeben werden und keine offenen Stellen übrig bleiben. In Einzelheiten können aber gewisse Unterschiede ausgemacht werden. Dies gilt zunächst für die Charakterisierung und Funktionen der Figuren. Im Film kann auch dabei von der Figur Katharina Blum ausgegangen werden, da sie aus einer qualitativen sowie quantitativen Sicht die dominante Figur des Films darstellt. Als solche ist sie von hoher Redundanz, weil sie durch diverse Ebenen und Perspektiven ausführlich charakterisiert wird.

Zunächst wird sie durch Aussagen von anderen Figuren charakterisiert, wobei sie auch je nach dem, ob eine bestimmte Figur ihr positiv oder negativ gegenübersteht, entsprechend charakterisiert wird. So wird sie am Anfang des Films mehrmals als Nonne bezeichnet, bevor sie auftritt. Später wird sie dann mit anderen Charakteristiken wie „humorlos“ (Transcript, S.39), „viel zu spröde und zu schüchtern“ (S.44) beschrieben. Aus den Perspektiven der Figuren, die ihr positiv gegenüberstehen, sei sie „eine sehr kluge und vernünftige Person“ (S.48) aber gleichzeitig „so verletztlich“ (S.90). Diese Charakteristiken werden dann im Laufe des Films durch ihre äußeren Erscheinungen, Verhalten und Handlungen konkretisiert, so daß sie zunächst bei der Party als eine junge Frau mit schwarzem Haar charakterisiert werden kann, die etwas zurückhaltend und schüchtern wirkt. Sie wirkt später auch naiv und ahnungslos, z.B. an der Stelle, wo sie den Polizeibeamten die Frage stellt, was sie verbrochen hat. (S.27)

In bezug auf die Charakterisierung von Katharina kann m.E. aus der Sicht des Rezipienten ein interessanter Aspekt beobachtet werden, daß sie über weite Strecken als eine neutrale, sogar verdächtige Figur aufgenommen werden kann, und zwar bis zu dem Moment, wo die Umstände über ihre Situation aufgeklärt werden, so daß der Verdacht gegen sie endgültig als gegenstandslos erwiesen wird. Diese zeitweilige Ambiguität korreliert m.E. mit der oben beschriebenen Ambiguität der leitenden Frage der Verschwörungstheorie und somit fungiert als ein taktisches Mittel für die Spannungssteigerung. Allerdings kann diese negative Charakterisierung, was potentiell auch zur Distanz des Rezipienten von ihr führen kann, m.E. im Film vor diesem Moment schnell zur Sympathie umgeschlagen werden, vor allem durch die Ungleichheit der Konstellation bei dem Sturm der Polizei sowie beim Verhör und durch die brutale Be-

handlung der Polizei bei der anschließenden Verhaftung und Abführung vor den Reportern. Dies wird dann später durch Kennenlernen ihrer intimen Seiten befestigt, die einerseits durch ihre Erinnerung und andererseits durch ihre Aussage beim Verhör vermittelt werden. So kann sie besonders aus der Sicht des Rezipienten unabhängig von den teilweise widersprüchlichen Charakterisierungen als eine sympathische Figur angenommen werden, relativ lange bevor die konkreten Umstände aufgeklärt werden konnten.

Als ihre Gegenspieler können dann im allgemeinen die Polizei und die ZEITUNG betrachtet werden, mit denen sie im Laufe des Films ständig konfrontiert wird. Aufgrund der Redundanz kann dann von den beiden als ihr zentraler Gegenspieler der Kriminalhauptkommissar Beizmenne angenommen werden, der im Film mit hoher Redundanz als ein „brutaler Bulle“ charakterisiert wird.³⁹ Er geht einerseits mit Katharina rücksichtslos und brutal um. So kickt er z.B. die Gegenstände in ihrer Wohnung vor Wut beiseite, schlägt ihr ein Stück Brot aus der Hand und stellt ihr die brutale Frage, ob er sie gefickt hat. Dies wird beim Verhör fortgesetzt, so daß er ihr mit einer zynischen Bemerkung Fragen über ihr Einkommen stellt: „Vielleicht können wir von Ihnen lernen, wie wir an eine Eigentumswohnung kommen.“ (Transcript, S.78) Er spielt auch dabei wieder die intime Sexualität an.⁴⁰ Diese negativen Charakteristiken werden im Film durch andere Episoden und Handlungen unterstrichen. So schlägt er beim Verhör den neben ihm stehenden Moeding in den Bauch, der Katharina Verständnis und Sympathie zeigt.

Als Polizeibeamte wird er auch ausschließlich negativ charakterisiert. So tauscht er illegal mit Reporter Tötges Informationen aus, wobei er auch ohne konkrete Beweise falsche Schlußfolgerung mitteilt.⁴¹ Auch bei der polizeilichen Arbeit ist er weder vorsichtig, noch nachdenklich wie z.B. Moeding, der intelligent, sensibel ist und sorgfältig Indizien sammelt, sondern hastig, so daß er sich zur raschen und falschen Schlußfolgerung überstürzt.⁴² So ist diese Figur mit sehr hoher Redundanz eindeutig und einseitig als ein Bösewicht charakterisiert.

Dies gilt auch für die Charakterisierung des anderen Gegenparts, der Reporter Tötges. Er wird auch eindeutig und einseitig als ein skrupelloser und zudringlicher Reporter dargestellt, der sich nicht um die Würde des Menschen kümmert. Dies kommt m.E. an der Stelle am deutlichsten zum Ausdruck, wo er die Intensivstation, wo Katharinas Mutter liegt, mit der Bemerkung verläßt: „Sie hat bald ihre Ruhe.“ (Transcript, S. 68) Trotzdem kann die Redundanz dieser Figur als eine authentische Figur im Film vor allem im Vergleich zu Beizmenne als niedrig bezeichnet werden. Er ist einerseits während des ganzen Films quantitativ weniger präsent als Beizmenne. Andererseits werden seine Verhalten und Handlung sehr überzogen, stilisiert dargestellt. Dies kann z.B. an der Stelle registriert werden, wo er einer Gruppe von Arbeiterinnen einen Blumenstrauß wirft und versucht, mit ihnen zu flirten. Dies gilt auch für die Szene, wo er zu Katharinas Wohnung kommt, zerknitterte Geldscheine auf den Boden wirft und sie drängt, mit ihm

³⁹ Werner Faulstich, Kritische Randbemerkungen zu dem Beitrag „Heinrich Bölls Erzählung ‚Die verlorene Ehre der Katharina Blum‘ und die gleichnamige Verfilmung von Volker Schlöndorff und Margarethe von Trotta“ von Heidemarie Fischer-Kesselmann (Diskussion Deutsch 76, 1984, S.186-200), in: Diskussion Deutsch 78, 1984, S.449-454, S.451 vor allem Anmerkung 4, worin auf die quantitative und empirische Dominanz der Polizei im Film verwiesen wird.

⁴⁰ Transcript, S. 79: „Sie laufen doch nicht immer so spärlich bekleidet um, wie gestern morgen.“

⁴¹ Transcript, S.49: „Feststeht, daß es sich um eine konspirative Wohnung handelt und daß die Blum nicht nur den Götten, sondern möglicherweise auch anderen Unterschlupf gewährt hat.“

⁴² Transcript, S.53: „Sie kennen Götten also schon 2 Jahre?!“

**Bild 1, 2 und 3**

„Wie ist er nur aus dem Haus gekommen, ihr zärtlicher Ludwig. Alle Ausgänge waren bewacht. Sie müssen einen Wech gewußt haben. Aber ich wird' ihn kriegen und wenn dann geschossen wird, dann ist doch klar, wer auf der Streckt bleibt.“

Bild 4

zu „bumsen“. Dadurch verliert er m.E. die Authentizität als eine real handelnde Figur, die die anderen Figuren, Katharina und Beizmenne auszeichnet.

Bei der Charakterisierung des anderen Figuren ist die Redundanz generell sehr niedrig, so daß sie entweder nicht näher charakterisiert werden oder im Hintergrund bleiben. So sind die Blornas und Frau Woltersheim zwar häufig zu sehen, aber werden nicht konkret charakterisiert. Dies gilt vor allem für die Blornas, die anders als in der Erzählung hier im Film nur geringfügige Rolle spielen, während Frau Woltersheim kurz ihre Charakterzüge zeigt, indem sie vehement gegen die Berichte über Katharina in der ZEITUNG protestiert.

Aufgrund der bis zu dieser Stelle beschriebenen unterschiedlichen Redundanz bei den Figuren kann angenommen werden, daß im Film die beiden Figuren Katharina und Beizmenne mit ihrer hohen Redundanz und mit konkreten Charakteristiken das Zentrum der Figurenkonstellation bilden. In diesen beiden Figuren werden dabei auch die zentralen Konflikte personifiziert verkörpert. Diese Personifizierung der Konflikte wird m.E. im Film auch durch andere Mittel verstärkt. So kann zunächst z.B. der Vorspann aus diesem Zusammenhang betrachtet werden, in dem die beiden Darsteller Angela Winkler und Mario Adorf, die die beiden Rollen im Film spielen, als erst gemeinsam genannt sind. Auch einige Stellen, in denen die beiden zu sehen sind, verdeutlichen bildlich diese Konstellation. (Bild 1 bis 3) An einigen Stellen werden darüber hinaus die zentralen Konflikte durch das Gespräch zwischen den beiden bzw. durch einen Monolog von Beizmenne wie ein persönliches Duell zwischen ihnen zusammengefaßt. So spricht z.B. am Ende des ersten Verhörs Beizmenne Katharina an, daß er ihn bald verhaften werde. (Bild 4) Das kann auch für die Stelle gelten, wo er sie nach dem Erschießen des Reporters in einer Zelle aufsucht und fragt, ob sie auch Schönner getötet hat. (Siehe oben auf Seite 211)

Auf der Stilebene können im Film einige Merkmale herausgestellt werden, die gewisse hohe Redundanz aufweisen. Zunächst können viele kleinere Einstellungsgrößen von Nahaufnahme, Großaufnahme bis zur sog. amerikanischen Einstellung beobachtet werden. Außerdem sind viele Kamerabewegungen und Schwenks beobachtet werden, die häufig unruhig, hektisch sind. Auch auffallend ist der klare Einsatz von Farben. Einerseits werden einige Stellen in Schwarz/Weiß gezeigt, während die meisten anderen in Farbe gezeigt werden. Andererseits können gewisse Farbensymbolik beobachtet werden, die vor allem in

der Disposition von warmen und kalten Farben aufgefaßt werden kann. Der Film wird schließlich ständig mit einer Musik untermalt, die bedrohliche bzw. nervende Stimmung vermittelt.

All diesen Merkmalen auf dieser Ebene ist m.E. gemeinsam, daß sie alle realistisch motiviert sind und sich als solche in erster Linie darauf richten, den realistischen Eindruck zu vermitteln bzw. zu verstärken. So können die vielen Kamerabewegungen und Schwenks als Signal dafür angenommen werden, daß die Figur verfolgt bzw. observiert wird. Dazu gehört auch der Einsatz von wackelnder Kamera, was meistens in Schwarz/Weiß gezeigt wird. Dieser Einsatz von Schwarzweißaufnahmen wird nicht nur realistisch motiviert, sondern auch innerhalb des Films realistisch aufgebaut und vorbereitet. So wird dies an der ersten Sequenz so aufgestellt, daß man aus den Umständen die in Schwarzweiß gezeigten Teile als Observierung verstehen kann. Durch diese Vorbereitung kann dann die spätere Stelle sofort mit dieser Darstellung der Observierung aus der Perspektive des Verfolgers assoziiert werden, wo Katharina und Götten auf dem Weg zu ihrem Haus in Schwarz/Weiß gezeigt wird. Diese Implikation der Observierung und Verfolgung wird dann z.B. durch Photos in Schwarzweiß von Katharina erweitert, die zum Polizeipräsidium abgeführt wird oder mit ihrer Tante zum Polizeipräsidium geht.

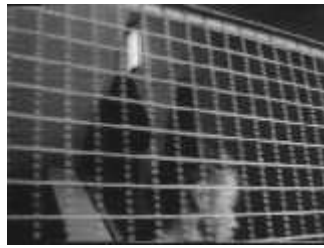
Der auffallend häufige Einsatz von Groß- und Nahaufnahmen kann außer dem produktionstechnischen Grund des sog. „amphibischen Films“ darauf zurückgeführt werden, daß dadurch einerseits eine ausführliche Darstellung der inneren Zustände ermöglicht wird. Zugleich wird dadurch das Eindringen in die private Intimsphäre der Protagonistin durch Fremde signalisiert. (Siehe oben Bild 1 bis 4) Diese Stimmung der Bedrohlichkeit wird dabei durch die ständige musikalische Untermalung verstärkt, welche gleichzeitig die Kontinuität einer od. mehrerer Sequenz gewährleistet, die genau genommen nicht kontinuierlich sind, sondern kleine Leerstellen aufweisen.

Die gleiche Funktion der Verstärkung der Atmosphäre wird auch durch den eindeutigen Einsatz von Farbensymbolik ausgeführt. So vermittelt z.B. die Orangenfarbe bei den Party- und Erinnerungssequenzen von Katharina eine Art wohlige und warme Atmosphäre. Dies wird dann mit der blaugrauen Farbe kontrastiert, die den restlichen Teil des Films dominiert, und vermittelt somit eine Art kalte Atmosphäre, die einerseits die bedrohliche Stimmung des Films mitbestimmt und somit „zur Verunsicherung der Zuschauer“ beiträgt.⁴³ All diesen liegt das Prinzip der realistischen Darstellung zugrunde, so daß alle Einsätze solcher formalen Mittel realistisch motiviert sind. Daß man an einigen Stellen einen Teil des Dialogs nicht verstehen kann, kann auch in diesem Film auf dieses Prinzip zurückgeführt werden.

Auf die Beziehung zwischen Fabel und Sujet kann die Redundanz auf den ersten Blick zunächst generell als niedrig bezeichnet werden. Es gibt im Film keine wiederholte Darstellung gleichen Ereignisses. Die einzige Ausnahme stellt die kurze Wiederholung von dem Fahndungsfilm in Schwarz/Weiß dar, was aber auch innerhalb des Films realistisch motiviert ist.

Diese niedrige Redundanz auf dieser Ebene, die gegebenenfalls zu Schwierigkeiten bei dem Nachvollzug des Rezipienten führen kann, wird aber durch eine Reihe von kleinen und fast versteckten Hinweisen kompensiert, die vor allem den Verlauf der Handlung oder die psychischen Zustände einer bestimmten Figur vorwegnehmend signalisieren. So können z.B. die Gegenstände, die bei der Hausdurchsuchung gefunden wurden, nämlich Batterien, Wecker, Drahtrolle, Perücke, in diesem Zusammenhang betrachtet werden. Einerseits sind sie solche Sachen, die in jedem Haushalt zu finden sind. Aber andererseits

⁴³ Werner Faulstich, a.a.O., S.452.

**Bild 5****Bild 6****Bild 7****Bild 8**

können sie als Verweis auf Bombenbasteln und Verkleiden angenommen werden, was dann auf Terrorismus oder ähnliche kriminelle Gewalttat hinweist, was dann im Laufe des Films konkret erwähnt wird. Dies gilt auch für den Zettel, worin ein Zitat von Karl Marx aufgeschrieben ist. Damit wird einerseits auf eine wahrscheinliche Verbindung mit dem Kommunismus andeutungsweise verwiesen. Andererseits wird dadurch die spätere Klosterszene vorbereitet, bei der Katharina mit einem Priester redet und dabei den Zettel anspricht. Als ein Beispiel für die versteckten Hinweise auf die psychischen Zustände der Figur kann die Stelle betrachtet werden, wo Katharina in eine Zelle abgeführt wird. Diese Sequenz wird mit einem nervenden Geräusch begleitet, das bei der Montage eines Gitterfensters entsteht. (Bild 5) Dadurch wird neben ihrer Gefangenschaft ihre innere Spannung und Gereiztheit sowohl bildlich als auch akustisch signalisieren. Auch die Stelle, wo die Blornas beim Einsteigen in ein Taxi von einem Straßenreinigungswagen gespritzt werden, kann in dieser Hinsicht als ein versteckter Hinweis auf ihre innere Gemütslage betrachtet werden, beschmutzt geworden zu sein. (Bild 6) Schließlich am Ende des Films, wo Katharina eine Pistole mitnimmt und den Raum verläßt, bleibt die Kamera noch an dem Ort und zeigt ein Bild von zertrümmertem Berlin, das in der nächsten Einstellung mit der Einstellung von dem Gebäude gewechselt wird, in dem sich Katharinas Wohnung befindet. (Bild 7 und 8) Dies kann auch als ein Verweis auf die innere Lage von Katharina an dem Moment angenommen werden, die als Verödung bzw. Verwüstung charakterisiert werden kann.

Diese niedrige Redundanz führt also zusammen mit einigen kompensierenden Mitteln einerseits dazu, daß der Rezipient den Verlauf der Geschichte nicht voraussehen kann und dadurch ihn mit hoher Spannung verfolgt. Andererseits führt sie dazu, daß die erzählte Geschichte auf keine abstrakte Dimension, sondern auf die Handlung als solche verweist. Dies charakterisiert wiederum die Geschichte nicht als einen allgemeinen Fall, sondern als einen Einzelfall.

Aufgrund der bis zu dieser Stelle beobachteten und beschriebenen Merkmalen auf der taktischen Ebene der Sujetkonstruktion können ihre Funktionen in dem jeweiligen Text folgendermaßen zusammengefaßt werden. In der Erzählung sind viele temporäre Leerstellen sowie einige permanente Leerstellen zu finden, die nicht nur zur Steigerung der Spannung bzw. Aufmerksamkeit benutzt werden, sondern auch zur Distanzierung von der Geschichte sowie von der Figur und zur Differenzierung der Sachverhalte. Da-

durch wird zunächst verhindert, daß sich der Rezipient ohne kritische Distanz in die Geschichte hineinversetzt und sich mit der Protagonistin identifiziert. Zugleich wird damit ein Beispiel für die journalistischen Praktiken konstatiert, sich objektiv mit den Informationen umzugehen. Dafür werden auch solche Momente der Retardation vermieden, die zur unnötigen Spannungsbildung führen können. Schließlich machen die hohe Redundanz bei der Charakterisierung der Hauptfiguren und die unterschiedliche Redundanz bei den anderen sowie bei deren Erfahrungen, was mehr den Aspekt einer Kriminalgeschichte als den einer Liebesgeschichte hervorhebt, die Thematik der Erzählung deutlich, wie ein durchschnittlicher Mensch der Boulevardpresse hilflos ausgeliefert und verleumdet werden kann, und welche unerwartete Folge dadurch zustande kommen kann. Dieses Thema wird dann durch hohe Redundanz betont und verallgemeinert, in dem Sinne, daß vergleichbare Schicksalsschläge nicht nur der Protagonistin, sondern auch anderen Leuten zustoßen können.

Dagegen dienen im Film die fast ausschließlich temporären Leerstellen hauptsächlich zur Steigerung der Spannung. Dies wird einerseits durch relativ niedrige Retardation beschleunigt. Andererseits wird dies durch die relativ unterdurchschnittliche Redundanz verstärkt, indem die Redundanz so gehalten wird, daß der Rezipient gerade solche Informationen erhalten kann, die zwar ihn die Handlung folgen, aber sie nicht vorausahnen lassen. Dabei wird die mögliche Schwierigkeit bei dem Nachvollzug aufgrund der niedrigen Redundanz dadurch kompensiert, daß der Film durch kleine manchmal fast versteckte Hinweise bei der Darstellung von kleinen Einzelheiten oder psychischen Zuständen in erster Linie die Emotion des Rezipienten anspricht, der dann Einblicke in die Erschütterung und Verbitterung einer Frau geboten bekommt. Die hohe Redundanz bei der Charakterisierung der Figuren Katharina und Beizmenne führt dabei einerseits zur Personifizierung des Konflikts und andererseits macht sie zusammen mit der relativ niedrigen Redundanz bei der Charakterisierung der anderen Figuren sowie bei der Gestaltung der Ereignisse diese Geschichte als Einzelfall ohne symbolische Ebene.

Solche unterschiedlichen taktischen Merkmale schlagen sich auch in den Einzelheiten jeweiligen Textes nieder. Erstens werden in den beiden Texten die Hauptziele der Kritik verschoben. Während in der Erzählung überwiegend die ZEITUNG, also die Boulevardpresse in bezug auf ihre unseriösen Praktiken kritisiert wird, wird im Film in erster Linie die Polizei und ihre Zusammenarbeit mit der ZEITUNG kritisiert. Diese Feststellung geht auf einige Veränderung der Einzelheiten im Film zurück. So gehen im Film einige Verleumdungen gegenüber Katharina ausdrücklich von Beizmenne aus. Dies ist z.B. an der Stelle deutlich zu beobachten, wo er mit Tötges Informationen tauscht, wobei er feststellt, daß Katharinas Wohnung eine konspirative Wohnung sei. (Siehe oben Fußnote 41) Auch die polizeiliche Aktion bei der Hausdurchsuchung wird in der Erzählung weder übermäßig, noch brutal beschrieben. So ist von einem Einsatz von 8 Beamten die Rede und wird beim Bericht von dem Berichterstatter keine Leibesvisitation erwähnt.⁴⁴ Auch die umstrittene Frage, die Beizmenne Katharina gestellt haben soll, wird später relativiert. Dagegen wird im Film diese Aktion der Hausdurchsuchung wie eine Kriegführung ausführlich dargestellt, und zwar mit einer Gruppe von verummten und schwer bewaffneten Spezialeinheiten. Dabei wurde auch bei Anwesenheit der männlichen Polizeibeamten Leibesvisitation durchgeführt und Beizmenne stellt Katharina direkt diese in der Erzählung spekulierte ominöse Frage. Auch bei der Abführung von ihrer Wohnung zum Polizeipräsidium wird sie gewaltsam gezerrt, um den Reportern Gelegenheit zu geben, ihr Gesicht

⁴⁴ Allerdings spricht Sträubleder an späterer Stelle davon, ohne dabei die Einzelheiten anzusprechen. Vgl. RuE 5, S.422.



Bild 9

zu fotografieren.

Diese Verschiebung kann auch bei der Darstellung der Atmosphäre der Karnevalszeit deutlich registriert werden. In der Erzählung wird die Karnevalszeit von dem Berichterstatter nur satirisch bemerkt und als solche fungiert aus einem größeren Zusammenhang als ein symbolischer Verweis auf die chaotischen Zustände von damals. Dagegen wird im Film dadurch eine konkrete, unheimliche Atmosphäre geschaffen, was vor allem durch die zahlreiche Verkleidung der Polizeibeamten als Scheich sehr deutlich vermittelt wird. Durch diese Omnipräsenz der Scheichverkleidung wird einerseits eine totalitäre Überwachung wie in einem Polizeistaat suggeriert und andererseits die innere Unsicherheit von Katharina deutlich vermittelt.

Dies bezieht sich zugleich auf einen anderen Aspekt der Verschiebung im Film. Im Film steht in erster Linie nicht die Handlung, sondern die innere Veränderung von Katharina im Mittelpunkt. Dies wird z.B. daran deutlich, daß im Film abgesehen von den Stellen der Verfolgungsszene am Anfang des Films und des Sturms von Katharinas Wohnung durch die Polizei keine krimitypische groß angelegte sog. „Actionszene“ zu finden ist. So wird z.B. die Verhaftung von Götten, was ein großes Potential an „action“ beinhaltet, nicht detailliert in Szene gesetzt. Statt dessen konzentriert sich die Darstellung auf solche Handlungen, die Katharinas psychische Lage andeuten bzw. detailliert zum Ausdruck bringen. Dazu gehören z.B. die Szenen, wo sie in einer Zelle die Klobrille zu säubern versucht und sich später zu Hause wäscht, wo sie dann durch die anonymen Anrufe und Briefe bedroht gefühlt ihre Wohnung fluchtartig verläßt. So wird im Film nicht die actionreiche Handlung, sondern die inneren Zustände der Protagonistin ausführlich dargestellt, die sich im Laufe des Films von der anfänglichen Verzweiflung über Wut und Empörung bis zu ihrer Entschlossenheit zur Gegenwehr verändern. Dagegen stehen in der Erzählung die Darlegung der Motive im Mittelpunkt, die sie zur Mordtat getrieben hat.

So wird in der Erzählung die Frage mehr oder weniger offen gelassen, wann sich Katharina entschlossen hat, Tötges zu erschießen. Diese Frage ist einerseits nach der Aufklärung ihrer Motive nicht mehr von wesentlicher Bedeutung. Andererseits wird dadurch zwar nicht festgestellt, aber angedeutet, daß diese Tat eine impulsive Reaktion war, und zwar auf zudringliche Aufforderung von Tötges zu „bumsen“. Im Film wird aber in bezug auf diese Frage m.E. viele deutliche Hinweise gegeben, so daß angenommen werden kann, daß sie schon vor dem Treffen mit Tötges in ihrer Wohnung diesen Entschluß gefaßt hat. So nimmt sie ohne Zögern den Schlüssel zu Beiter's Wohnung an, aus der sie später die Pistole mitnehmen wird, als er ihr ihn zum Zwecke ihrer Erholung angeboten hat, und steckt ihn mit nachdenklichem Gesicht in ihre Handtasche. Anschließend fragt sie Blorna, wie lange Götten im Gefängnis bleiben wird und weigert sich, das Interview mit Tötges abzusagen. Dabei deutet die Einstellung bei dem Moment dieses Gesprächs mit einem Schrägstrich im Hintergrund, der genau zwischen den beiden plaziert wird, bildlich gewisse innere Distanz zwischen ihnen an. (Bild 9) Somit klingt ihre Begründung, daß sie wissen möchte, wie dieser Tötges aussieht, fast wie eine Ausrede und der nächste Dialog von ihr, daß sie es

lieber alleine machen will, bezieht sich fast auf den Mord, nicht auf das Interview. Diese unterschiedlichen taktischen Merkmalen, Funktionen und die Verschiebungen zwischen den beiden Texten beziehen sich auch auf die Merkmale der narrativen Strategien.

4.3.4. Narrative Strategien

Die Merkmale der narrativen Strategien in der Erzählung gehen auch vor allem darauf zurück, daß hier ein fiktiver Berichterstatter vorangestellt ist, der die ganze Geschichte um einen Mordfall retrospektiv zusammenfassend, sich darüber nachdenkend und kommentierend berichtet. Er bemüht sich dabei, sich möglichst objektiv und seriös mit den zu dem Bericht zugrunde liegenden Materialien umzugehen, und damit eine vorurteilsfreie und sachliche Analyse vorzulegen. Unabhängig von der Frage, ob und inwieweit dies im Laufe des Berichts eingehalten ist, kann daraus eine narrative Situation herausgestellt werden, in der sich dieser Berichterstatter als Erzählinstanz befindet. Zunächst ist diese Erzählinstanz in dem Sinne als auktorial zu bezeichnen, daß alles in der Erzählung allein auf sie zurückgeht. Als Berichterstatter kontrolliert sie den gesamten Bericht. In dieser Hinsicht kann sie auch zunächst als omnipotent und omnipräsent bezeichnet werden. Aber gleichzeitig ist sie auch eine zwar anonyme, aber immerhin personifizierte Figur innerhalb der fiktiven Welt, in der sie für diesen Bericht die anderen Figuren aufgesucht und Materialien gesammelt hat. Dies bedeutet nun, daß ihre auktoriale Omnipotenz begrenzt ist, weil sie als eine Figur in dieser fiktiven Welt nur die Einzelheiten wissen kann, die ihr als Informationsmaterial zur Verfügung stehen. Diese narrative Situation stellt die Voraussetzungen dar, unter denen die Merkmale der narrativen Strategien der Erzählung betrachtet werden können.

Dieser Berichterstatter in dieser narrativen Situation verfügt trotz seiner begrenzten Omnipotenz als eine personifizierte Figur über die meisten Wissen in der Erzählung. Dagegen verfügen die einzelnen Figuren jeweils nur über begrenzte Wissen. Dies geht darauf zurück, daß zwischen einigen von ihnen kein direkter Kontakt besteht. Der Wissensstand des Rezipienten, der den von dem Berichterstatter vorgelegten Bericht liest, kann dann zwischen den beiden plaziert werden. Ein deutliches Beispiel für diese Situation in bezug auf Wissen zeigt die Episode am Ende der Geschichte, wo der Erzähler dem Rezipienten verrät, woher die Tatwaffe stammt. Diese Information steht nicht den anderen Figuren in der Erzählung zur Verfügung, auch weder der Polizei, noch der ZEITUNG. Dabei beziehen sich die Wissen des Berichterstatters meistens auf die äußeren Reaktionen der Figuren und zu ihren inneren Lagen wird kein direkter Zugang gegeben, da die Informationsquellen meistens indirekt sind. Dies wird z.B. daran deutlich, daß er nicht feststellen kann, wann Katharina sich entschlossen hat, Tötges zu töten. So kann hier das Kriterium der Wissen generell als breit, aber nicht als tief bezeichnet werden. Diese Beschränkung kann einerseits auf das Wesen eines Berichts zurückgeführt werden, der in erster Linie auf vorhandenen Materialien basiert. Andererseits kann dies auch darauf zurückgeführt werden, daß hier der Berichterstatter seine narrative Kompetenz nicht ausspielt. So beschränkt er einerseits seine Omnipotenz nur auf einige wenige Stellen, wobei er Vorgänge beschreibt, die er als ein recherchierender Berichterstatter normalerweise nicht beobachten bzw. wissen konnte. Dazu kann z.B. die Beschreibung von Lüdings Anruf an die Zeitungsredaktion und vom Streit zwischen seiner Sekretärin und Köchin gehören. (RuE 5, S.446f.) Hier wird der Vorgang beschrieben, daß Lüding eine Anweisung an die Redaktion erteilt, was er innerhalb der Logik der fiktiven Welt eigentlich nicht beschreiben kann.⁴⁵ Außer solcher wenigen Ausnahmen geht er

⁴⁵ Vgl. RuE 5, S.446: „Sofort S. ganz raus, aber B. ganz rein.“

mit seiner Omnipotenz sehr vorsichtig um, so daß er sich z.B. bei seiner Beurteilung über Sachverhalte äußerst zurückhält. So läßt er auch viele Fragen offen, obwohl sie in bezug auf die Aufklärung der Motive wichtig sind.

Aus einem funktionalen Aspekt liegt die Besonderheit bei diesem Kriterium in der Erzählung zunächst darin, daß dieses Merkmal von den aus diversen Aspekten begrenzten Wissen der Erzählinstanz und von den damit zusammenhängenden Unterschieden bei dem Wissensstand in der Erzählung nicht darauf hin funktionalisiert ist, den Verlauf der Geschichte spannend zu gestalten, was bei einer so „handlungsstarken“ Geschichte um einen Mordfall normalerweise der Fall sein kann. Der unterschiedliche Wissensstand kann sogar als das Resultat dieser Bemühung betrachtet werden. So werden solche Details ausdrücklich ausgelassen, die zur Steigerung der Spannung beitragen könnten. Aus einem anderen Standpunkt kann darüber hinaus angenommen werden, daß dieser Berichterstatter gerade durch seine begrenzten Wissen und durch sein offenes Bekenntnis über diese Begrenzung genau den Gegenpol „der angeblich allwissenden Sensations- und Enthüllungspresse“⁴⁶ darstellt, die solche Allwissenheit propagiert, obwohl sie im Grunde niemals erreicht werden kann.

In bezug auf die Selbstbewußtheit kann eine Situation festgestellt werden, die auf den ersten Blick widersprüchlich erscheinen kann. Einerseits kann die Selbstbewußtheit in der Erzählung als sehr hoch bezeichnet werden, weil zunächst das Vorhandensein eines Vermittlers bewußt wird, was auf die narrative Situation zurückgeht, daß diese Erzählung einen monologischen Bericht darstellt, in dem allein der Berichterstatter direkt zur Worte kommen kann. Als nächstes ist die ganze Erzählung durch mehrere Kapitel eingeteilt, manche von denen einerseits zusammenhanglos und andererseits beliebig sind, was dann einen fließenden Nachvollzug der Geschichte verhindert.

Andererseits wird diese hohe Selbstbewußtheit in der Erzählung nicht konsequent durchgehalten. An einigen Stellen tritt der Berichterstatter in den Hintergrund zurück, und andere Figuren kommen direkt zur Worte. So erzählt z.B. Katharina über ihre Kindheit und Vergangenheit direkt in Ich-Form, was textintern auf das Zitieren von dem Verhörprotokoll von Katharina realistisch zurückgeht. Dies gilt auch für die Stelle, in der Blornas Notizen über seine Rückkehr vom Urlaubsort nach Hause ohne Intervention des Berichterstatters direkt zitiert wird. Auch an einigen Stellen, wo die Selbstbewußtheit hoch ist, kommt zeitweilig ein Bruch dieser Selbstbewußtheit zustande, indem einige Passagen des Berichts aus direkter Darstellung bestehen. So kommen z.B. Katharina und Beizmenne in bezug auf die Quelle des Rings direkt zu Worte. (Siehe auf Seite 195) An solchen Stellen kann dann von niedriger Selbstbewußtheit gesprochen werden.

Diese unterschiedliche Gestaltung von Selbstbewußtheit, was gegebenenfalls als ein Widerspruch angenommen werden kann, kann m.E. aus der Sicht ihrer strategischen Funktion einheitlich erklärt werden. Zunächst wird durch die ständige Einschaltung des Berichterstatters gewisse Distanz von der berichteten Geschichte geschaffen, was dann gleichzeitig die vorbehaltlose Einfühlung des Rezipienten in die Geschichte verhindern soll. Unter dieser Voraussetzung der Distanz wird durch das direkte Zitieren der Materialien gewisse Objektivität signalisiert, was niedrige Selbstbewußtheit zur Folge haben wird. So kann hier trotz solcher Widersprüche festgestellt werden, daß in der Erzählung generell von einer sehr hohen Selbstbewußtheit gesprochen werden kann. Dies bedeutet, daß an den meisten Stellen dem

⁴⁶ Werner Faulstich, a.a.O., S.450.

Rezipienten bewußt wird, daß es sich um einen Bericht handelt, der die Geschichte indirekt vermittelt.

In bezug auf die im Mittelpunkt des Berichts stehenden Frage ist die Erzählinstanz, also der Berichterstatter als sehr kommunikativ und zuverlässig zu bezeichnen. Einerseits teilt er fast alle Informationen mit dem Rezipienten. Er legt auch eindeutig Gründe vor, wenn er etwas nicht erzählen will. Andererseits sagt er offen über seine begrenzte Kompetenz bei der Informationssammlung und Beurteilung.⁴⁷ Der Rezipient wird auch nicht zeitweilig durch falsche Informationen irregeführt. Das Hauptinteresse des Berichterstatters liegen sogar in erster Linie darin, jegliche solche Möglichkeiten zu vermeiden, die zu solchen falschen Annahmen führen können. Vor allem die vorsichtige Beurteilung des Berichterstatters über bestimmte Sachverhalte erweckt den Eindruck der Seriosität, so daß der Rezipient ihm vertrauen kann. Als ein Beispiel kann der an vorangegangenen Stelle beschriebene Sachverhalt herangezogen werden, daß sogar einige permanente Leerstellen in der Erzählung auf die Zuverlässigkeit der Erzählinstanz zurückgehen. (Siehe oben auf Seite 200)

Als solcher bemüht der Berichterstatter sich um die Objektivität und vermeidet die subjektiven Züge des auktorialen Erzählers. Aber es kann in der Erzählung auch solche Stellen festgestellt werden, wo diese Objektivität nicht durchgehalten wird. So kommen z.B. Widersprüche bei der Beschreibung über das angebliche Interview von Tötges mit Katharinas Mutter und über ihren plötzlichen Tod als eine mögliche Folge dieses Interviews. An dieser Stelle geht der Berichterstatter zunächst äußerst vorsichtig mit seiner Beurteilung vor, so daß er die endgültige Antwort auf diese Frage am Ende offen ließ. An einer anderen späteren Stelle aber stellt er fest, daß Tötges gewaltsam ihren Tod herbeigeführt hat. (Vgl. RuE 5, S.449)

Diese zwiespältige Haltung wird von vielen als ein Zeichen für die im Grunde parteiische Haltung des Berichterstatters auf der textinterner Ebene, der sich um Unvoreingenommenheit bemüht, und als solche als ein Symbol für die Schwierigkeiten bzw. Unmöglichkeit eines objektiven Berichts auf einer globalen Ebene angenommen. So hat z.B. Kuhn dies als Zusammenbruch des Objektivitätsanspruchs des Erzählers als Infragestellung des absolut wahrheitsgetreuen Erzählens bezeichnet.⁴⁸ Dabei wird der Berichterstatter in dieser Erzählung mit dem Verfasser in Bölls letztem Roman „Gruppenbild mit Dame“ verglichen, in dem der Verfasser, der sich anfangs unbeteiligt und neutral verhält, im Laufe der Geschichte in die Geschichte verwickelt wird und dabei seine anfängliche Unbeteiligtheit und Neutralität aufgibt. Als solcher, so stellt z.B. Gerd Ludwig fest, leidet offensichtlich der Erzähler in dieser Erzählung mit seiner Erzählfigur.⁴⁹ Aber dieser Ansicht liegen m.E. zunächst einige Fehlinterpretationen zugrunde, die auf Unachtsamkeit auf die narrative Situation in dieser Erzählung zurückzuführen sind. So verweist Ludwig als ein Beispiel für die sympathische Haltung des Berichterstatters gegenüber Katharina gerade auf die Stelle, in der die Blornas auf dem Rückweg vom Urlaubsort nach Hause über Katharina sprechen. Dabei übersieht er die narrative Situation an dieser Stelle, nämlich daß es sich hier nicht um einen referierenden Bericht von dem Berichterstatter, sondern um das direkte Zitat von den Notizen handelt, die Herr Blorna gemacht hat. So kann die an dieser Stelle klar und deutlich festzustellende Sympathie nicht auf den Berichterstatter, sondern auf die Blornas zurückgeführt werden. Als nächstes weist der Berichterstatter in dieser Erzählung einige Merkmale auf, die sich von den des Verfassers in „Gruppenbild mit Dame“ deut-

⁴⁷ RuE 5, S.448: „Wir wissen nichts von dem, was im Hintergrund passiert.“

⁴⁸ Vgl. Anna Kuhn, Melodrama und Tendenz, in: Sigrid Bauschinger u.a. (Hrsg.), Film und Literatur: literarische Texte und der neue deutsche Film. Bern 1984, S.86-104, S.87.

⁴⁹ Vgl. Gerd Ludwig, a.a.O., S.20.

lich unterscheiden. Zunächst bleibt er bis zum Ende der Geschichte als Beobachter und als solcher greift er weder in die Geschichte ein, noch wird in sie verwickelt. Dies wird m.E. vor allem daran deutlich, daß der Berichterstatter bei seiner Recherche nicht die Hauptakteure des Falls einbezogen hat, obwohl er direkt Katharina befragen kann, die inhaftiert ist und auf den Prozeß wartet. Aber statt dessen beschränkt er seine Recherche auf Blorna, der dann mit ihr im direkten Kontakt steht. Dies kann m.E. als ein Verweis dafür angesehen werden, daß solche allmähliche Aufgabe der Neutralität bzw. Unbeteiligung zumindest nicht von dem Autor Böll konzipiert ist. Auch seine Partei ergreifende Aussage bezieht sich stets auf solche Sachverhalte, die er unter den gegebenen Umständen eindeutig für bewiesen hält. Dies wird z.B. an der Stelle deutlich, daß er klar und deutlich von der Unschuld von Katharina im Zusammenhang mit der sog. Verschwörungstheorie spricht und dabei die Umstände als Beweis dafür vorführt, daß sie offen von dem Telefonat mit Götten gesprochen hat.⁵⁰ So kann hier m.E. nicht vom Mitleid des Berichterstatters mit ihr gesprochen werden. So handelt es sich bei der zwiespältigen Haltung von dem Berichterstatter m.E. um eine Bemühung, sich sorgfältig und vorsichtig an die Wahrheit anzunähern, indem mühsam, sorgfältig und vorsichtig Fakten und Meinungen getrennt werden, was allerdings teilweise mißglückt ist. Dies ist aber m.E. nicht konzeptionell, sondern durch kompositorische Fehler.

Diese Bemühung des Berichterstatters bestimmt auch den Grundton der Erzählung wesentlich, der überwiegend sachlich, unbeteiligt wirkt.⁵¹ Dies wird zunächst inhaltlich durch seine distanzierte und zurückhaltende Haltung deutlich. Auch der auffallend häufige Einsatz von Passivformen, die offensichtlich die Amtssprache anspielen, unterstreicht aus einer formalen Sicht diesen Ton. Gleichzeitig können bei manchen Stellen ironische und satirische Züge festgestellt werden, was bei Böll häufig zu finden ist. So wird z.B. am Anfang der Erzählung die Linie der Quellen-Metapher, die sich auf die Informationsquellen bezieht, im wortwörtlichen Sinne weiter verlängert, so daß seine Informationsquellen zum Pfützensystem bzw. Kanalsystem und seine Recherche mit dem kindlichen Pfützenspiel verglichen werden, wobei dessen Stauungen und unterschiedliche Niveaus wiederum metaphorische Implikationen gewinnen. Auch die Episode über einen Karnevalsfunktionär (Kap. 5), der angesichts des Mordfalls in erster Linie um seinen Umsatz fürchtet, und die über das Happening um die Handgreiflichkeiten zwischen Blorna und Sträubler und die Verwendung von Blutspuren als Kunstwerk (Kap. 56) zeichnen sich deutlich durch satirische Züge aus.

Diese im Grunde sehr unterschiedlichen Merkmale beim narrativen Ton mag auch einen Anlaß zur oben erwähnten Annahme gegeben haben, daß die sachliche Haltung im Laufe der Geschichte nicht durchgehalten worden ist und damit ein Verweis auf die Unmöglichkeit der Wahrheitsfindung sei. Aber m.E. liegt solchen Merkmalen in erster Linie ein typischer Balanceakt von Böll zugrunde. Einerseits wird durch die satirischen Züge sehr kritisch an die Sache herangegangen. Andererseits fungiert sie als Ventilator für den Fall, wo diese Kritik zu ernst aufgenommen wird. Somit bekommt er mehr freien Raum für seine kritische Haltung und zugleich schafft eine gewisse Distanz zwischen der fiktiven und realen Welt. Dabei sind in dieser Erzählung zugunsten der Thematik im Vergleich zu seinen anderen Werken solche satirischen Züge wesentlich zurückgehalten. Dies wird m.E. daran deutlich, daß es in dieser Erzählung relativ wenige Übertreibungen zu finden sind, die einen wesentlichen Bestandteil satirischer Züge ausmachen,

⁵⁰ Vgl. RuE, S. 431: „jeder Außenstehende sollte an der Tatsache, daß sie, wenn auch nicht bei der Vernehmung, offen über ihre telefonischen Kontakte mit Götten sprach, ihre Unschuld erkennen!“

⁵¹ Vgl. Gerd Ludwig, a.a.O., S.13.

was z.B. an der Stelle zum Ausdruck kommt, wo der Berichterstatter empfiehlt, den Vorfall des Telefonanzapfens als Anlaß zu nehmen, mehr zu telefonieren.⁵²

Das Stilsystem der Erzählung mit ihrer achronologischen und diskontinuierlichen Sujetkonstruktion und mit dokumentarischen Stilmitteln wie Montage von direkten Materialien ohne gestalterische Eingriffe wird auch durch diese Ambiguität zwischen Sachlichkeit und Satire bestimmt, die m.E. unterschiedliche Schätzungen darüber hervorgerufen hat. Einerseits wird der Einsatz dokumentarischer Stilmittel, der den Stil dieser Erzählung vor allem formal charakterisiert, als ein verspätetes Zugeständnis an die Dokumentarliteratur angenommen. Diese Feststellung kann sich auf den Aspekt der Sachlichkeit der objektiven Berichterstattung beziehen. Andererseits wird er für Anspielung an die Dokumentarliteratur gehalten, was dann mit dem satirischen Aspekt in Verbindung gebracht werden kann. Diese beiden gegensätzlichen Annahmen treffen m.E. aus der Sicht des oben erwähnten Balanceakts nicht zu. Zunächst geht der Einsatz der dokumentarischen Erzähltechniken in der Erzählung in erster Linie auf die thematische Notwendigkeit zurück, ein Gegenbeispiel gegen die unseriösen Praktiken der Boulevardpresse aufzustellen. Auch die satirischen Züge richten sich in erster Linie auf diese unseriösen Praktiken der Boulevardpresse, aber nicht auf die künstlerische Gestaltung von dokumentarischen Materialien, so daß sie eher als Mittel für die Verstärkung der Sachlichkeit fungieren. So handelt es sich hier m.E. weder um ein Zugeständnis, noch um eine Anspielung, sondern um einen Balanceakt zwischen sachlicher Kritik und satirischer Distanz. Das Stilsystem tritt auch selbst nicht in den Vordergrund, sondern bleibt innerhalb des fiktiven Rahmens eines Berichts und ist mit der zentralen Thematik eng verbunden. Als solches richtet es sich einerseits darauf, von der Geschichte und der Figur gewisse Distanz zu schaffen und andererseits die Objektivität bei einem journalistischen Bericht zu demonstrieren.

Im Film kann in bezug auf die strategischen Merkmale davon ausgegangen werden, daß hier keine personifizierte anthropologische Erzählinstanz festgestellt werden kann. So ist es im Film z.B. keine Person auszumachen, von deren subjektiven Perspektive die Geschichte erzählt wird. Es gibt auch keine Off-Stimme, die den Verlauf der Geschichte begleitet. So kann in bezug auf die narrative Situation in diesem Film zunächst von einer auktorialen narrativen Situation gesprochen werden. In dieser narrativen Situation ist im allgemeinen die Erzählinstanz einerseits omnipotent und omnipräsent. Sie kontrolliert die gesamte Narration im Film und nimmt dabei ohne menschliche physikalische Grenze die „ideale“ Position zur Narration der Geschichte, die von dem Rezipienten dann übernommen wird. Dies impliziert dann, daß die Erzählinstanz andererseits möglichst schnell hinter die Erzählten verschwindet, so daß sie dem Rezipienten nicht ständig bewußt wird. Als solche kann die narrative Situation in diesem Film als eine typische Situation in einem narrativen Film bezeichnet werden, in der die narrativen Funktionen hauptsächlich durch filmspezifische Mittel gestaltet werden und die Erzählinstanz möglichst schnell unsichtbar wird. Als ein Beispiel für diese narrative Situation in diesem Film sei auf die Konstruktion des Vorspanns zu verweisen. Während der Vorspann häufig als neutrales Moment benutzt wird, u.a. um eindeutig zu signalisieren, daß die folgende Geschichte eine sich von der realen Umwelt abgrenzende Fiktion ist, führt er in diesem Film durch die oben beschriebene Verfolgungssequenz den Rezipienten schnell in die Geschichte ein, so daß er gleich in die folgende Geschichte einsteigen kann, ohne dabei über die Exi-

⁵² RuE 5, S.419: „Man sollte diesen merk- und denkwürdigen Vorgang zum Anlaß nehmen, öfter zu telefonieren, notfalls auch ohne zärtliches Geflüster, denn man weiß ja nie, wem man wirklich mit so einem Telefongespräch eine Freude macht.“

stanz einer vermittelnden Instanz bewußt zu werden. (Siehe oben auf Seite 199)

In bezug auf den Wissenstand kann dann aus dieser narrativen Situation angenommen werden, daß diese einerseits unsichtbare und andererseits omnipotente Erzählinstanz über den höchsten Wissenstand verfügt. Der Wissenstand zwischen dem Rezipienten und den Figuren kann dann in diesem Film je nach der Situation unterschiedlich charakterisiert werden. So weiß hier an bestimmten Momenten der Rezipient mehr als die Figuren und an anderen Momenten die Figuren mehr als der Rezipient. Ein stellvertretendes Beispiel dafür kann m.E. bei der Sequenz beobachtet werden, in der die Polizei Katharinas Wohnung stürmt. Einerseits ist sie anders als der Rezipient ahnungslos, daß die Polizei gerade ihre Wohnung stürmen will. Andererseits weiß der Rezipient anders als sie nicht, daß Götten inzwischen verschwunden ist. Dieser je nach der Situation unterschiedlicher Wissenstand kann in diesem Film darüber hinaus auf den ganzen Film verallgemeinert werden. Einerseits läuft der Rezipient ständig die Handlung hinterher, vor allem wegen der niedrigen Redundanz, die auf die Darstellung eines Sachverhalts ohne vorherige Erwähnung zurückgeht, wovon bei den Figuren nicht die Rede sein kann. Andererseits weiß der Rezipient in bezug auf die gesamten Zusammenhänge mehr als die Figuren, die in diesem Bezug keine Übersicht über die Machenschaft im Hintergrund haben.

Wie bei dem Beispiel der Sequenz über den Sturm der Polizei ersichtlich wird, werden die Unterschiede bei dem Wissenstand im Film meistens als Spannungsmomente und Einfühlungsmomente benutzt. So wird an dieser Stelle die Spannung des Rezipienten auf die Fragen hin gesteigert, ob Götten auch diesmal erfolgreich entfliehen kann und was der ahnungslosen Frau passieren wird. Solche Funktionalisierung des unterschiedlichen Wissenstands für die Steigerung der Spannung kann im allgemeinen bei einer Kriminalgeschichte typisch beobachtet werden, die auch hier der zu erzählenden Geschichte zugrunde liegt.

Ausgehend von einer im Film typischen auktorialen Erzählsituation tritt die Erzählinstanz im Laufe der Geschichte schnell hinter die Geschichte zurück. Im Vordergrund stehen dann die erzählte Geschichte und deren Verlauf. Aus der Sicht des Rezipienten bedeutet dies dann, daß es ihm im Laufe der Geschichte nicht mehr bewußt wird, daß gerade eine Geschichte erzählt wird, und er versetzt sich Schritt für Schritt in die Geschichte hinein. Auch der Einsatz von Zwischentitel, der theoretisch die Existenz einer auktorialen Erzählinstanz signalisiert, kann in diesem Film dies nicht beeinträchtigen, nicht zuletzt deshalb, weil dieses Mittel inzwischen als ein effektives Mittel für die raumzeitlichen Angaben in einem narrativen Film konventionalisiert ist. So kann in diesem Film zunächst von niedriger Selbstbewußtheit gesprochen werden. Aber bei genauer Betrachtung können einige Momente herausgestellt werden, in denen gewisse Selbstbewußtheit der Narration festgestellt werden kann. Aus dieser Hinsicht können m.E. einige bildliche Hinweise betrachtet werden, die auf den ersten Blick bedeutungslos erscheinen, aber aus einem größeren Zusammenhang auf die bevorstehende Handlung oder innere Stimmung der Figur verweisen. (Siehe oben auf Seite 216) Auch die auffallende Kontrastierung durch unterschiedliche Farbtöne kann als solche Momente mit hoher Selbstbewußtheit betrachtet werden, weil sie zwar realistisch motiviert, aber zu eindeutig und kontrastreich gestaltet ist und deshalb von dem Rezipienten als künstlich angenommen und als solche bewußt wahrgenommen werden kann.

Daß sogar solche teilweise hohe Selbstbewußtheit sich in ihrer Funktion in erster Linie auf die eindeutige Verständigung des Rezipienten richtet, kann zu der Annahme führen, daß die Kommunikativität der Narration sehr hoch ist, was auch auf globaler Ebene zutrifft. Aber auf lokaler Ebene wird häufig diese

hohe Kommunikativität zeitweilig unterdrückt, indem der Rezipient oft durch falsche bzw. unklare Indizien zu falschen Annahmen und Hypothesen geführt wird. So wird z.B. die Begegnung von Götten und Katharina so gestaltet, daß der Rezipient u.U. annehmen kann, daß sie sich schon gekannt hatten, was dann erst an späterer Stelle durch Katharinas Erinnerung widerlegt wird. (Siehe oben auf Seite 210) Auch die bei der Hausdurchsuchung gefundenen Gegenstände deuten zunächst auf einen terroristischen Zusammenhang von Katharina hin, was auch später als gegenstandslos herausgestellt wird. Auch die allererste Sequenz im Vorspann kann aus diesem Zusammenhang betrachtet werden. Sie kann wie oben beschrieben einerseits als ein typischer Einstieg in eine Kriminalgeschichte betrachtet werden, in der der Verfolgte und Verfolger eingeführt werden. Durch diese Sequenz und durch die Einführung von Götten kann dabei aus der Sicht des Rezipienten angenommen werden, daß dieser Mann eine wichtige Rolle in der folgenden Geschichte spielen wird. Aber statt dessen wird im folgenden Katharina als zentrale Figur eingeführt und er tritt in den Hintergrund zurück. In dieser Hinsicht kann diese erste Sequenz auch als ein kurzfristiges falsches Indiz betrachtet werden, das den Rezipienten kurzfristig irritiert. Dies beeinträchtigt zwar nicht die grundlegende hohe Kommunikativität der Narration, aber es kann in diesem Film nicht immer von hoher Zuverlässigkeit gesprochen werden.

Solche Unzuverlässigkeit der Narration bleibt aber auf lokaler Ebene und wird nicht als grundlegende narrative Strategie benutzt, während sie bei einer typischen Kriminalgeschichte üblich ist, was sie zu einem spannenden und geschickten Spiel macht. So wird in diesem Film der Rezipient dadurch nicht ständig von einer zu anderen vorläufigen Annahme geschickt, sondern nur aufgefordert, noch aufmerksamer die Geschichte zu verfolgen.

Wie an vorangegangener Stelle beobachtet steht im Mittelpunkt des Films die erzählte Geschichte, und zwar die Konflikte zwischen den darin handelnden Figuren. Als solche verweist die Geschichte nicht auf eine symbolische Ebene, sondern stellt sich selbst dar. In diesem Sinne kann der Grundton des Films zunächst als realistisch bezeichnet werden, was auch durch die in erster Linie realistisch motivierten Einsätze filmischer Mittel unterstützt wird. Dabei wird nicht die Entwicklung der Konflikte, sondern die inneren Zustände und Veränderung der Protagonistin durch diese Konflikte in den Mittelpunkt gestellt, die sich von der anfänglichen Verzweiflung über Empörung bis zur Entschlossenheit entwickeln. Dieser Vorgang wird dabei ständig durch Musik begleitet, deren Funktion in erster Linie darin gefunden werden kann, dem Rezipienten die emotionalen Zustände verstärkt zu vermitteln. In diesem Sinne kann der Ton des Films auch als melodramatisch bezeichnet werden. Dadurch wird die Identifizierung des Rezipienten mit der Protagonistin hervorgerufen, der sich dann ohne kritische Distanz in ihre Lage hineinversetzen wird. Aus dieser emotionalen Position werden nun die Gegenspieler, die sie zu dieser Lage gebracht haben, scharf kritisiert. In dieser Hinsicht kann der Ton als kritisch bzw. parteilich bezeichnet werden.

Das Stilsystem zeichnet sich in diesem Film vor allem durch die nicht auffallenden, subtilen, aber effektvollen Einsätze von filmischen Mittel aus, die zwar meistens traditionell sind und somit keine filmtechnischen Neuigkeiten hervorbringen, aber vor allem in bezug auf die Steuerung des Gefühls von dem Rezipienten sehr effizient sind. In diesem Sinne tritt das Stilsystem wie die anderen Merkmale in diesem Film nicht in den Vordergrund der Narration und stellt keinen Versuch zur Experimente für Selbstzweck dar, sondern dient in erster Linie dazu, dem Rezipienten die Geschichte und die damit verbundenen Botschaften optimal zu vermitteln und die Kohärenz der Narration zu bewahren.

Zusammenfassend kann nun an dieser Stelle festgestellt werden, daß die bis zu dieser Stelle beschrie-

benen strategischen Merkmale der Erzählung in erster Linie nicht dramaturgisch, sondern thematisch funktionalisiert sind. Zunächst wird der unterschiedliche Wissensstand zwischen Erzählinstanz, Rezipienten und Figuren nicht dafür benutzt, die Spannung und Aufmerksamkeit des Rezipienten auf den Verlauf der Handlung zu lenken und dadurch ihn in die Geschichte hineinzusetzen. Vielmehr wird dadurch die moralische Botschaft vermittelt, stets bei dem Umgang mit Informationen zwischen Fakten und Meinungen zu unterscheiden. Auch die durchgehend hohe Selbstbewußtheit richtet sich in erster Linie auf die Distanz bei der Rezeption, um damit unparteiische Einblicke in die Hintergründe zu verschaffen. Dabei wird durch die hohe Kommunikativität und Zuverlässigkeit dieser Weg sachlich begleitet. Der einerseits sachliche und unbeteiligte und andererseits satirische Ton dient auch diesem Ziel.

Das alles wird in der Erzählung durch das Stilsystem unterstützt, das einerseits dokumentarische Stilmittel einsetzt und andererseits Fiktionalität der gesamten Geschichte betont. Der Titel und der Untertitel, die diesem dokumentarischen Bericht vorausgehen, können auch in diesem Zusammenhang betrachtet werden. So stellt z.B. Balzer zwischen Titel und Untertitel eine dialektische Relation fest. Nach ihm bezieht sich der Titel auf einen individuellen Fall, wobei auch das Anliegen auch von individueller Bedeutung ist. Dagegen bezieht sich der Untertitel auf den allgemeinen Begriff von Gewalt. Als solcher stellt der Untertitel eine Art Verstehenshilfe dar, „einen Hinweis auf eine gedankliche Problematik [...], mit der sich der Leser über das stoffliche Erfassen des Textes hinaus beschäftigen sollte.“⁵³ Aufgrund dieser Dialektik soll der Rezipient „das Schicksal der Katharina Blum nicht nur als Schicksal eines Individuums verstehen, sondern auch abstrakter in seiner politischen Dimension begreifen.“⁵⁴ Dies gilt auch für das Motto,⁵⁵ das die sog. salvatorische Klausel in einem Film nachgeahmt hat, die in erster Linie als eine juristische Absicherung für einen möglichen Streitfall fungiert. Bei diesem Motto wird einerseits die Fiktionalität der ganzen Geschichte ausdrücklich betont. Aber andererseits wird dadurch gleichzeitig die Unvermeidlichkeit der Wirklichkeit der Fiktion signalisiert.

Im Film dagegen wird der unterschiedliche Wissensstand, der auf die narrative Situation einer filmtypischen unpersonifizierten auktorialen Erzählinstanz zurückgeht, in erster Linie dramaturgisch funktionalisiert. Dabei wird der Rezipient durch niedrige Selbstbewußtheit schnell in die Geschichte ohne Distanz eingeführt, was dann ebenso rasche Identifizierung mit der Figur hervorbringt. Die weitgehend hohe Kommunikativität und zeitweilig niedrige Zuverlässigkeit richten sich auch in erster Linie auf die Spannungssteigerung und -erhaltung auf die Geschichte. Dies wird durch den durchgehend realistischen und melodramatischen Ton unterstützt. Das gesamte Stilsystem, was gewisse Künstlichkeit aufweist, bleibt für dieses Ziel stets im Hintergrund, damit der Rezipient leichter und konzentrierter die Geschichte verfolgen kann.

4.3.5. Narrative Modi

Wenn die Merkmale der Erzählung, die bis zu dieser Stelle beschrieben sind, zunächst aus einem formalen Standpunkt betrachtet werden, weisen sie solche Merkmale auf, die nach dem Bordwellschen

⁵³ Vgl. Bernd Balzer, a.a.O., S.23f.

⁵⁴ Bernhard Sowinski, a.a.O., S.69.

⁵⁵ RuE 5, S.385: „Personen und Handlung dieser Erzählung sind frei erfunden. Sollten sich bei der Schilderung gewisser journalistischer Praktiken Ähnlichkeiten mit den Praktiken der »Bild«-Zeitung ergeben haben, so sind diese Ähnlichkeiten weder beabsichtigt noch zufällig, sondern unvermeidlich.“

Modell der narrativen Modi zunächst dem historisch-materialistischen Modus, noch genauer dem des „interrogativen Films“ zugeschrieben werden können, der die moderne Weiterentwicklung dieses Modus darstellt. Zunächst kann der Einsatz von dokumentarischen Mitteln und deren Konstruktion durch die Montagetechnik in diesem Zusammenhang betrachtet werden, wobei nicht die Kontinuität oder Kausalität, sondern Diskontinuität und Episodenhaftigkeit das Konstruktionsprinzip darstellen.

Diese Annahme kann auch durch den zentralen Aspekt der Thematik unterstützt werden, der als eine kritische Haltung gegen die Praktiken des Sensationsjournalismus bezeichnet werden kann. Dabei kann auch die Figur Katharina als eine durchschnittliche, typische Frau angenommen werden, die sich dann einerseits durch ihre schlimmen Erfahrungen zu einer anderen Person verändert und andererseits als Reaktion darauf eine konkrete Handlung aufgreift. Solche Merkmale wie diskontinuierliche Sujetkonstruktion, Einsätze von dokumentarischen Mitteln, soziale Kritik und Veränderung der Figur weisen gewisse Ähnlichkeiten mit den Merkmalen des Films von Jean-Marie Straub auf, der im vorangegangenen Kapitel dieser Arbeit behandelt und dessen narrativen Merkmale dem historisch-materialistischen Modus zugeschrieben wurde. Auch die weiteren taktischen sowie strategischen Merkmale der Sujetkonstruktion wie relativ viele temporäre Leerstellen, niedrige Retardation und unterschiedliche Redundanz einerseits und thematische Funktionalisierung der auktorialen Erzählsituation mit hoher Selbstbewußtheit, hoher Kommunikativität und Zuverlässigkeit andererseits richten sich nicht auf eine rasche distanzlose Einführung des Rezipienten in die Geschichte, sondern darauf, solche Möglichkeiten möglichst zu beseitigen und dabei kritische Distanz zu verschaffen, um dadurch kritische Einblicke in die Mißstände des gesellschaftlichen Systems zu geben.

Bei näherer Betrachtung stellt sich aber heraus, daß solche Merkmale auf andere Grundlagen zurückgehen, die sich grundsätzlich von den des historisch-materialistischen Modus unterscheiden. Zunächst handelt es sich bei den Einsätzen dokumentarischer Erzähltechniken lediglich um eine Anleihe des dokumentarischen Stils, um eine Geschichte, in der es sich um die Berichterstattung geht, möglichst in einer objektiven Form zu repräsentieren, um damit zu zeigen, wie man sich bei der Berichterstattung mit den Materialien und Informationen umzugehen hat. Es handelt sich also um einen Kunstgriff, die Sensationspresse auf der realistischen Ebene „mit ihren eigenen Waffen zu(zu)schlagen“.⁵⁶ So gehen die dokumentarischen Erzähltechniken in dieser Erzählung in erster Linie auf die thematische Notwendigkeit innerhalb dieser Erzählung zurück.

Auch diese Kritik gegen die Sensationspresse wird nicht aus einer ideologisch klaren Position, insbesondere die des Sozialismus ausgeübt, sondern eher aus einer humanistischen Position, in welcher der Menschen mit seiner Würde im Mittelpunkt steht. Dies wird einerseits daran deutlich, daß hier von verlorener Ehre gesprochen wird, die sich weniger auf ein Kollektiv als auf ein Individuum bezieht. Andererseits wird in der Erzählung ständig versucht, die Handlung bzw. Tat von der einzelnen Person zu unterscheiden. So kritisiert der Berichterstatter bei seinen Nachdenken über die Telefonabhörpraktiken der Polizei in erster Linie die Absurdität und Unverhältnismäßigkeit solcher Praktiken, aber nicht die dabei eingesetzten einzelnen Polizeibeamten, die nach seiner Ansicht nur ihre Pflichten tun. Dies kann auch bei der Episode von Katharina festgestellt werden, in der sie mit dem Arzt spricht, der ihre Mutter betreut hat. Hier stellt sie zwar fest, daß solche Reporter Mörder und Rufmörder sind, und äußert sich ihre Verachtung. Aber zugleich zeigt sie gewisses Verständnis für sie, indem sie als ihr Pflicht betrachtet, unschuldi-

⁵⁶ Gerd Ludwig, a.a.O., S.89.

ge Menschen um Ehre, Ruf und Gesundheit zu bringen.⁵⁷ Dieser u.U. resignativen Haltung liegt m.E. auch die Grundvorstellung zugrunde, zwischen Handlungen bzw. Taten und den einzelnen Personen als Menschen zu unterscheiden. Aus dieser Position richtet sich die kritische Haltung nicht auf die einzelnen „Täter“, sondern auf die Mißstände innerhalb des Systems, die sie dazu gebracht bzw. getrieben haben. In dieser Hinsicht können die Veränderung und Handlung von Katharina als deren Folge in der Erzählung nicht als ein „politisches Bewußtwerden einer unpolitischen Person“,⁵⁸ sondern eher als eine impulsive Verzweiflungstat auf einen Schicksalsschlag in der Tradition der Tragödie betrachtet werden, die z.T. auch durch ihre Charaktere bestimmt ist.

Aus diesem Aspekt erhält die Mordtat von Katharina eine andere Bedeutung. Einerseits handelt es sich dabei nicht um einen allgemeinen Aufruf auf eine kollektive Aktion, sondern um eine Wahl, die Katharina als Individuum mit solchen Charakteristiken getroffen hat bzw. hat treffen müssen. Andererseits wird gerade durch diese extreme Wahl auf die Problematik der gängigen Vorstellung über die Gewalt verwiesen, nur physikalische Gewalt als solche aufzufassen. Diese einseitige Auffassung von Gewalt führt nach Böll zu dem endlosen Zirkel von Gewalt und Gegengewalt, zu dem auch die Gewaltformen durch die Sprache gehören.⁵⁹ Unter diesen Umständen wird in dieser Erzählung auf die mißliche Lage verwiesen, wie die Schlagzeilen, die nicht als Gewalt angenommen, sondern unter dem Vorwand der Pressefreiheit in Schutz genommen wird, verheerende Nachwirkung auf die Menschen ausüben können und in welche Situation sie dadurch hilflos ausgeliefert werden. Katharinas Mordtat bedeutet in dieser Hinsicht nicht eine Rechtfertigung bzw. Verherrlichung von Gewalt, sondern provokative Konfrontierung mit dieser Problematik bzw. Bestandsaufnahme der fürchterlichen Situation, in der sich somit Gewalt und Gegengewalt endlos wiederholen.⁶⁰

Unter diesen Umständen können die Merkmale der Erzählung, die auf den ersten Blick dem historisch-materialistischen Modus zugeschrieben werden können, meistens in ihrer Funktion und Konzeptionen eher dem traditionellen klassischen Modus zugeschrieben werden. So können die Merkmale, die auf den ersten Blick widersprüchlich erscheinen und deshalb als künstlerische Schwäche dieser Erzählung angesehen wurden, weitgehend einheitlich erklärt werden.

Dies bedeutet allerdings nicht, daß die Vorwürfe gegen oder Fehldeutungen über diese Erzählung gänzlich gegenstandslos sind. Als erstes ist die oben beschriebene Gewaltfrage unter diesem Aspekt be-

⁵⁷ Vgl. RuE 5, S. 452. „[...] sie [...] meinte, diese Leute seien Mörder und Rufmörder, sie verachte das natürlich, aber offenbar sei es doch geradezu die Pflicht dieser Art Zeitungsleute, unschuldige Menschen um Ehre, Ruf und Gesundheit zu bringen.“

⁵⁸ Heidemarie Fischer-Kesselmann, a.a.O., S.187.

⁵⁹ Gefühle sind die „Syphilis der Seele“ „Stern“-Interview mit Paul-Heinz Koesters am 17.2.1972, in: Interviews 1, S.224-226, S.231: „[...] man redet bei uns immer von Gewalt und meint nur die Gewalt von Bomben, Pistolen, Granaten, gut, das ist eine Form krimineller Gewalt, es gibt aber auch die Gewalt der Schlagzeile, und es gibt wahrscheinlich Hunderte Arten von Gewalt, die man noch definieren muß, die wieder Gewalt hervorrufen.“

⁶⁰ Drei Tage im März Gespräch mit Christian Linder vom 11.-13.3.1975, in: Interviews 1, S.348-426, S.408: „Die Darstellung von Gewalt in einem Roman ist natürlich keine moralische Rechtfertigung von Gewalt, sondern die Konfrontation von Problemen und Personen, die einfach Gewalt hervorrufen - damit ist sie nicht gerechtfertigt. Wenn ich einen Mord schildere, rechtfertige ich ihn noch nicht, sondern stelle nur die Menschen in ihren Konflikten dar. Wieso sollte ausgerechnet die Literatur einem Phänomen und auch Problem ausweichen, das ansonsten hübsch weggeheuchelt wird: Straßenverkehr, Familie, Schule, Ehe; Bankräuber und Banken - überall Gewalt.“

trachtet werden. Diese Frage wird m.E. problematisch, wenn sie im Zusammenhang mit der Gestaltung und Wirkung der Hauptfigur Katharina betrachtet wird. Nach Böll stellt sie offensichtlich eine „konforme Karrierefrau“ dar, von der als Täterin einer kriminellen Mordtat nach seiner Erwartung der „sensible“ Rezipient gewisse Distanz halten wird.⁶¹ Alle narrativen Merkmale in der Erzählung richten sich konzeptionell auch darauf. Daß das aber zu seiner Überraschung von dem Rezipienten von damals nicht so aufgenommen wurde, legt neben der damaligen gesellschaftlichen Atmosphäre die Annahme nahe, daß seine Intention mit dieser Erzählung nicht nach seinem Plan aufgegangen ist, was an vorangegangener Stelle beschrieben ist. (Siehe oben auf Seite 209) Dies führt m.E. dann insofern zu einer Gefahr, wenn diese nicht aufgegangene Rechnung mit ihrer Tat in Verbindung gebracht wird. Bölls Intention mit dieser Erzählung war sicherlich eine repräsentative Darstellung über die Frage, wie Gewalt entsteht und wohin sie führen kann, gerade an einer Figur, die der Rezipient distanziert und kritisch annähern soll, anstatt sich mit ihr zu identifizieren.⁶² Aber zustande gekommen ist eine starke emotionale Identifikation des Rezipienten mit der Figur, was vor allem auf einige idealisierende Momente um diese Figur zurückgeht. Aus dieser Position kann dann ihre Tat von dem Rezipienten als gerecht empfunden werden, was dann völlig gegen Bölls Intention ist. Durch die unbeabsichtigte Identifikation des Rezipienten mit der Protagonistin kann die Mordtat als die von ihr als Gegenwehr gewählte Form dann von dem Rezipienten nicht distanziert aufgenommen werden. Dann kann dies durchaus zu solcher Interpretation führen, daß ihre Tat als Gegengewalt zu rechtfertigen sei und daß Böll damit solche Aktion sogar aufruft.

Auch einige kompositorische Fehler sind zu eindeutig, so daß sie negativ ausgewirkt haben können. Einige davon sind zunächst als nebensächlich und belanglos betrachtet werden. So wurden z.B. einige Ungereimtheiten in bezug auf die Kilometerzahlen von Katharinas Auto in der ersten Ausgabe gefunden, die bei den späteren Ausgaben korrigiert worden sind.⁶³ Aber einige Details können als schwerwiegende Fehler betrachtet werden, weil sie sich mit dem zentralen Anliegen der Erzählung eng verbunden sind, den unseriösen Umgang mit den Informationen der Boulevardpresse zu kritisieren, und damit die Glaubwürdigkeit solcher argumentativen Kritik belasten. Zu solchen können z.B. die Details über die Zeitungs Ausgaben gehören. Es wird erzählt, daß Katharina am Freitag zwei Ausgaben der ZEITUNG gelesen haben soll. Dies ist aber nicht wahrscheinlich, weil sie erst am Donnerstag verhaftet wurde und deshalb über diesen Vorgang logischerweise erst in der Freitagsausgabe berichtet werden kann. An einer späteren Stelle war dann von einer Donnerstagsausgabe die Rede. Angenommen, daß es sich dabei um eine spätere Ausgabe am Nachmittag handeln kann, wird trotzdem in der Erzählung nicht über die Einzelheiten aus dieser Donnerstagsausgabe berichtet, sondern aus den Freitags- und Samstagsausgaben. Die Annahme eines kompositorischen Fehlers wird aus der Sicht des Rezipienten noch wahrscheinlicher, weil er durch die Umstellung der Handlungsfolge die beiden Ausgaben der ZEITUNG lesen konnte, bevor der Vorgang am Freitag berichtet wurde. Als solcher logische Fehler kann auch der Sachverhalt betrachtet werden, daß sie am Freitag viele anonyme Briefe zugestellt bekommen hat. Da diese Briefe auf den Bericht in der ZEITUNG zurückgehen, erscheint solche schnelle Zustellung logisch eher unwahrschein-

⁶¹ Vgl. Ich tendiere nur zu dem scheinbar Unpolitischen. Gespräch mit Manfred Durzak, Anfang 1975, in: Interviews 1, S.321-347, S.328: „Ich setze beim Leser [...] genug Sensibilität voraus, sich kritisch dieser Katharina zu nähern. [...]“

⁶² Vgl. ebd., S.330: „Bei einem solchen Stoff und bei einem wie dort geschilderten Verbrechen wollte ich natürlich auf keinen Fall Identifikationen verursachen [...].“

⁶³ Vgl. Bernd Balzer, a.a.O., S.37f.

lich.⁶⁴ Auch die Stelle, wo der Tod eines „Bildjournalisten“ berichtet wird, kann u.U. aus diesem Aspekt betrachtet werden. (Kap. 4) In der Erzählung wird einerseits vor dem Beginn der Geschichte unter dem Motto darauf verwiesen, daß jede Ähnlichkeiten mit der Bildzeitung nicht beabsichtigt, sondern unvermeidlich seien. Neben dem satirischen Unterton, der dadurch gegen die Absichtserklärung gerade den engen Zusammenhang mit der Bildzeitung vorab hervorhebt, impliziert dies zumindest, daß in der Erzählung nicht von der Bildzeitung die Rede ist, was auch in der Geschichte durch einen anderen Namen „ZEITUNG“ ersetzt ist. Aber an der oben erwähnten Stelle wird der Reporter Schöner zunächst als „Bildjournalist“ bezeichnet und später wird beschrieben, daß er wie Tötges aus der gleichen Redaktion der ZEITUNG sei. (Kap. 6) In dieser Hinsicht handelt es sich hier m.E. auch um einen kompositorischen Fehler, der allerdings wohl wegen der offensichtlichen Implikation, die einerseits auf das oben erwähnte Motto und andererseits auf die zeitgenössischen Zusammenhänge zurückgeht, der Aufmerksamkeit des Rezipienten sowie des Kritikers entgangen ist. Solche Fehler bzw. Ungereimtheiten könnten zwar kompositorisch als belanglos angesehen werden, aber m.E. neben dem Eindruck, daß der Autor seine Konzeption nicht durchgedacht habe, vor allem die zentrale Thematik der Gewalt der Sprache belasten, deren wesentliche Teil auf die Inkorrektheit beim Umgang mit den Materialien zurückzuführen ist. Als solche bieten solche Fehler eine berechtigte Angriffsfläche gegen diese Erzählung.

Gerade dieses starke Identifikationsmoment der Hauptfigur Katharina, was wohl gegen die Intention des Autors Böll war, kann aber Schlöndorff den Anlaß gegeben haben, diese Geschichte zu verfilmen. So bezeichnet er diese Erzählung als „die ideale Kinogeschichte“ und Katharina „eine starke Identifikationsfigur“.⁶⁵ Seine Begeisterung kann zunächst in zwei Aspekten betrachtet werden, die sich auf seine Vorstellung und Interesse über den Film im allgemeinen beziehen. Zunächst wird von vielen angenommen, daß er große thematische Interesse für gescheiterte Rebellion hat, die vor allem durch „Erniedrigung und Unterdrückung“ provoziert wird.⁶⁶ Diese Thematik bildet in seinen Filmen einen Konstant, der sich ständig wiederkehrt. So wollte er als ein damals politisch engagierter Filmemacher gerade einen Film machen, in dem „der Komplex des Klimas, der Hysterie, die Anarchisten-Kampagnen, Polizei-Einsätze, die Kriminalisierung des Protestes“ thematisiert werden, was er in dieser Geschichte von Katharina gefunden zu haben glaubte.⁶⁷ Als nächstes betont er in seiner Filmarbeit nicht allein den intellektuellen, sondern auch den emotionalen Aspekt, der gerade von den jungen Filmemachern von damals verhöhnt wurde. So stellt er in einem Interview fest, „Cinema, after all, appeals through the emotions as much as any intellectual understanding.“⁶⁸ Um diesen emotionalen Aspekt zu entfalten, braucht nach ihm eine Figur als Träger der Geschichte in den Mittelpunkt des Films gestellt zu werden, denn „to share emotions we need to see people and believe them.“⁶⁹

Diese beiden Aspekte begründen seine Begeisterung für diese Erzählung und deren Hauptfigur Katharina

⁶⁴ Vgl. Bernd Balzer, ebd., S.37f.

⁶⁵ Vgl. Thomas Thieringer, a.a.O..

⁶⁶ Vgl. John Sanford, Volker Schlöndorff, in: Hans-Michael Bock (Hrsg), Cinegraph: Lexikon zum deutschsprachigen Film. München 1984f, E1-9, E1; James Franklin, Volker Schlöndorff, in: ders., a.a.O., p.95: „Someone rebels, and fails. His strength and beauty lie in refusing, this is the moment in which he comes alive, and this is more important than the failure.“

⁶⁷ Vgl. Karin Mecklenburg, a.a.O., S.22.

⁶⁸ Film Criticism 1 Winter 6-77, p.26-37, hier zitiert nach James Franklin, a.a.O., p.98.

⁶⁹ James Franklin, ebd., p.98.

und spiegeln sich dementsprechend in den oben beschriebenen diversen narrativen Merkmalen des Films wider, was dann auch die Merkmale auf der Ebene des narrativen Modus wesentlich bestimmen. So richten sich die kontinuierliche Sujetkonstruktion mit klarer Gliederung, die taktische Organisation von relativ wenigen Leerstellen, niedriger Retardation und Redundanz sowie die strategischen Merkmale wie relativ hohe Kommunikativität mit sich variierender Zuverlässigkeit in erster Linie auf die Konzentration des Rezipienten auf die erzählte Geschichte, die chronologisch und geradlinig dargelegt wird. Dabei wird in deren Mittelpunkt die Figur Katharina als Träger der Geschichte gestellt, was an vorangegangener Stelle als hohe Redundanz bei der Charakterisierung von ihr einerseits und als die daraus resultierende Personifizierung der Konflikte andererseits registriert wurde. Dadurch wird der Rezipient zu einer „Entdeckungsreise“ eingeladen, bei der er nach und nach „die Geschichte und die Person“ entdeckt, „die in diese Geschichte verwickelt ist,“ wobei er „mit ihr vom Beobachter zum Betroffenen“ wird.⁷⁰

Diese Merkmale des Films, die sich in erster Linie auf die emotionale und distanzlose Identifizierung des Rezipienten mit der Figur als fundamentale Voraussetzung richten, weisen zunächst in jeder Hinsicht Züge des klassischen Modus auf, bei dem die leichte und unbewußte Rekonstruktion der Geschichte durch den Rezipienten und die Erzeugung und Aufrechterhaltung der Spannung auf den Verlauf der Geschichte das grundlegende Ziel der Narration darstellt, was dann zum distanzlosen Hineinversetzen in die Geschichte und zur Identifizierung mit der Figur führt. Dies wird im Film zusätzlich durch den einerseits realistischen und andererseits melodramatischen Ton verstärkt. Dies gilt auch für das gesamte Stilsystem, das sich in erster Linie darauf richtet, die inhaltlichen und dramaturgischen Aspekte der Narration möglichst unauffällig und effizient zu gestalten. So können die Merkmale des Films insgesamt eindeutig und klar dem klassischen Modus zugeordnet werden.

Bei näherer Betrachtung aber stellt sich heraus, daß einige Merkmale von dem klassischen Modus abweichen. Zunächst weist die Veränderung der Hauptfigur Katharina gewisse Ähnlichkeiten mit der typischen Entwicklung der Figur in den historisch-materialistischen Modus auf, und zwar von einer politisch völlig unbewußten und tatenlosen zur bewußten und aktiv handelnden Figur. Im Film zeigt sie durch ihre Erfahrungen gewisse Anzeichen, die als konsequente Veränderung ihrer Einsicht, sogar als Erwerb neuer Erkenntnisse bezeichnet werden können. So stellt sie am Anfang des Films zunächst eine naive Frau dar, die sich hilflos fragt, ob der Staat denn nichts tun kann, um einen gegen diese schmutzige Verleumdung zu schützen. Aber beim Besuch ihrer gestorbenen Mutter stellt sie fest: „Diese Leute sind Mörder und Rufmörder - alle - es ist ja geradezu ihr Beruf, unschuldige Menschen um ihre Ehre zu bringen, manchmal um ihr Leben - sonst kauft ihnen ja niemand ihrer Artikel ab.“ (Transcript, S.96) Diese Feststellung weist eine Art deutliche Bewußtseinsveränderung auf, die darüber hinaus eine neue Erkenntnis in die Funktion des Systems andeutet. Dies wird besonders deutlich, wenn die Einzelheiten zwischen den beiden Texten direkt verglichen werden. In der Erzählung ist an der gleichen Stelle solches politische Bewußtsein von Katharina nicht deutlich dargestellt. Wie an vorangegangener Stelle beschrieben (Siehe oben auf Seite 218) verachtet sie zwar ihre Taten, aber zeigt zugleich gewisses Verständnis für sie. Hier kann also m.E. angenommen werden, daß sie an dieser Stelle eher ihre Resignation zeigt und das System als unveränderbares akzeptiert. Zugleich kann in ihrer Haltung ihr Wunsch bzw. ihre Bereitschaft angenommen werden, wieder zu ihrem alten Leben zurückzukehren. So stellt sie in der Erzählung nicht einen Typ dar, der durch seine Erfahrungen zu einem neuen politischen Bewußtsein

⁷⁰ Thomas Thieringer, a.a.O..

gelangen ist, sondern eher einen Typ, der trotz solcher Erfahrungen unpolitisch bleibt. Deshalb ist es auch in der Erzählung nicht klar zu bestimmen, wann genau sie sich entschlossen hat, Tötges zu erschließen, was dann implizieren wird, daß es sich nicht um eine geplante, sondern um eine impulsive Handlung handelt. Dagegen wird ihre Mordtat im Film durch diverse Hinweise eher als eine geplante Handlung dargestellt, was an vorangegangener Stelle ausführlich beschrieben ist.

Auch der Einsatz von Bildersprache, die bei genauer Beobachtung nicht einfach die Realität als solche abbildet, sondern verdichtet in Szene setzt, kann eher als Züge des künstlerischen Modus betrachtet werden. Wie oben in bezug auf den narrativen Ton festgestellt ist, stellt zwar der Realismus die Grundlage von Schlöndorffs filmischer Arbeit, was z.B. bei seiner Äußerung eindeutig zum Ausdruck kommt, daß Film für ihn „ein realistisches Medium“ sei. Aber darunter versteht er nicht die gängige Vorstellung über den Realismus. So stellt er fest, „realistisch filmen heißt verdichten, abstrahieren und sogar eine gewisse Künstlichkeit – eben eine Filmwirklichkeit – herstellen.“⁷¹ Diese Vorstellung spielt m.E. eine Schlüsselrolle, die Merkmale in diesem Film, die auf den ersten Blick sehr klassisch erscheinen, zu charakterisieren. Auf den ersten Blick sind die Merkmale des Films sehr realistisch, in dem Sinne, daß man glauben kann, ein Abbild von der Realität zu sehen zu bekommen. Aber bei genauer Betrachtung kann „gewisse Künstlichkeit“ festgestellt werden, die die Realität in einer verdichten oder abstrahierten Form zeigt.⁷² Dies kann z.B. bei solchen Stellen beobachtet werden, wo kleine Details, die man leicht übersehen kann,⁷³ vor allem mit den inneren Zuständen einer Figur bzw. ihrer Situation korrelieren und somit sie mit hoher Redundanz zum Ausdruck bringen. (Siehe oben auf Seite 216) Auch die Sequenz der Erschießung von Tötges, wo er zerknitterte Geldscheine auf den Boden wirft, wirkt nicht realistisch, sondern fast überzogen, stilisiert und entspricht in dieser Hinsicht nicht dem klassischen Modus. So kann in diesem Film zusammengefaßt werden, daß die grundlegenden narrativen Merkmale dem klassischen Modus zugeschrieben werden können, wobei die kritische Haltung einerseits und die formale Künstlichkeit andererseits von diesem Modus abweichen und damit diesen Film als einen eigenständigen und persönlichen Text von Schlöndorff hervorheben.

Im allgemeinen wird angenommen, daß Böll und Schlöndorff viele Ähnlichkeiten haben, die auf ihre politischen und künstlerischen Vorstellungen zurückgeführt werden.⁷⁴ Die beiden waren einerseits politisch sehr aktiv, was generell nach dem gängigen Schema als linksorientiert bezeichnet werden kann. Aus dieser Position wird eine kritische Haltung gegenüber den Zuständen der damaligen BRD eingenommen. In ihren künstlerischen Tätigkeiten betonen sie andererseits gemeinsam das künstlerische Handwerk als Grundlage künstlerischer Gestaltung und beachten gleichzeitig die Tradition.

Unter diesen Umständen können die unterschiedlichen narrativen Merkmale der beiden Texten nicht

⁷¹ Thomas Thieringer, ebd..

⁷² Vgl. auch James Franklin, a.a.O., p.98: „interplay of realism and contrivance. Although Schlöndorff's films frequently look realistic or naturalistic, closer inspection reveals a studied, almost classical simplifying or streamlining of reality.“

⁷³ Vgl. James Franklin, ebd., p.93: „the sophistication and skill of Schlöndorff's retellings have sometimes gone unnoticed and too frequently unappreciated.“

⁷⁴ David Head, ‚Der Autor muss respektiert werden‘ – Schlöndorff/Trotta's Die verlorene Ehre der Katharina Blum and Brecht's Critique of Film Adaptation, in: German Life & Letters vol.32 1978-1979, S.248-264, S.255: „he is to the German cinema what Böll is to German literature.“

einfach als Differenzen zwischen den beiden Texten, sondern eher als Verschiebungen des narrativen Schwerpunkte aufgefaßt werden. Diese Annahme kann außerdem neben der engen Zusammenarbeit Bölls bei der Verfilmung auf die Grundposition von Schlöndorff bei seiner filmischen Arbeit zurückgeführt werden, die im folgenden etwas näher erörtert werden soll. Bei der Verfilmung geht er generell von zwei grundlegenden Positionen aus. Einerseits ist ihm bewußt über die grundsätzlichen Unterschiede zwischen den literarischen und filmischen Medien.⁷⁵ Andererseits ist ihm wichtig „die Geschichte des Autors so zu erzählen, wie er sie gemeint hat: der Autor muß respektiert werden.“⁷⁶ Als Lösung aus diesem Widerspruch wählt er die Reduzierung der oft zu komplexen Texte zu einer geradlinigen Geschichte, ohne dabei zu versuchen, filmische Äquivalenten für die literarischen Mittel zu erfinden.⁷⁷

Unter diesen Voraussetzungen können dann die daraus resultierenden Verschiebungen der Schwerpunkte zwischen den beiden Texten gut beschrieben werden. Im Mittelpunkt der Erzählung steht zunächst die Kritik gegen die unseriösen Praktiken der Berichterstattung der Boulevardpresse, was überwiegend auf der sprachlichen Ebene erfolgt. Einerseits wird die Arbeitsweise der ZEITUNG ausführlich dokumentiert, indem die Berichte direkt zitiert und dadurch mit der Wahrheit verglichen werden. Andererseits werden in der Erzählung einige Ereignisse bzw. Umstände nicht als feststehende, wirklich erfolgte Tatsache, sondern als Behauptung bzw. Mutmaßung eingeführt. Dazu gehören z.B. die Frage, die Beizmenne an Katharina gestellt haben soll. (Kap. 12) Auch das Interview von Tötges mit Katharinas Mutter wird nicht als Tatsache festgestellt, sondern eher als angeberische Lüge angenommen. (Kap. 43) Der Informationsaustausch zwischen der Polizei und der ZEITUNG wird auch aufgrund der Umstände nur vermutet und nicht als Tatsache festgestellt.

Solche Aspekte auf der sprachlichen Ebene ist nach Schlöndorff bei der Verfilmung nur eingeschränkt vermittelbar. Dies geht zunächst auf die medialen Unterschiede zwischen Literatur und Film zurück. Die Ambiguität zwischen Tatsache und Mutmaßung, die in der Erzählung gestaltet wird, ist zumindest bei der klassischen Gestaltung der Sujetkonstruktion wesentlich leichter durch die Sprache zu gestalten als durch die filmischen Mittel, die auch durchaus zu solchen fähig sind. Dies wird bei den filmischen Mitteln insofern problematisch, als im Film solche Darstellungsweise unweigerlich entweder die sog. realistische Ebene verlassen muß (wie z.B. im künstlerischen Modus) oder die Zuverlässigkeit der Narration dadurch einbüßen muß. Wie oben beschrieben wird in diesem Film überwiegend mit den „realistischen“ Mitteln gearbeitet. Diese realistischen Mittel beschränkt dann in diesem Film die Möglichkeit, solche Ambiguität zwischen Tatsache und Mutmaßung einheitlich zu gestalten. Auch die andere Möglichkeit für diese Gestaltung, nämlich die Zuverlässigkeit der Narration zu brechen, ist speziell in diesem Film problematisch, weil dies dann thematisch nicht mit der Thematik des Films korrelieren kann, u. a. die Unseriosität der journalistischen Darstellung zu kritisieren.

So hat Schlöndorff dieses Problem zunächst dadurch gelöst, nicht diese Ambiguität filmisch zu transfor-

⁷⁵ Thomas Thieringer, a.a.O.: „Ein Buch ist eine Sache, ein Film eine andere. Mit der Übertragung ins andere Medium verändert sich der Stoff.“

⁷⁶ Thomas Thieringer, ebd..

⁷⁷ Vgl. James Franklin, a.a.O., p.93: „Many of Schlöndorff's adaptive changes are really no more than attempts to simplify (in the positive sense) his material, to untangle and distill otherwise unfilmable narratives.“; John Sandford, *The New German Cinema*. London 1980, p.37: „the deliberate reduction of a complex literary text to a straightforward narrative, avoiding the temptation to find filmic equivalents for sophisticated literary devices.“

mieren, sondern die Ebene der Berichterstattung, welche in der Erzählung die Voraussetzung für die Ambiguität zwischen Tatsache und Mutmaßung darstellt, im Film komplett wegzuschaffen. Dies bedeutet dann, die komplexe Sujetkonstruktion mit „Rückstau-Technik“, „kabarettistische Elemente“ und „Collagen“ auch weggefallen ist, was dann zur Konzentration auf „eine einfache Chronologie innerhalb von vier Tagen“ führt.⁷⁸ So werden im Film solche Vorgänge, die in der Erzählung nicht als Tatsache festgestellt, sondern nur als Möglichkeit spekuliert werden, eindeutig als erfolgte Tatsache in chronologischer Reihenfolge dargestellt. So wird z.B. der Informationsaustausch zwischen Polizei und Presse, die in der Erzählung eher als Mutmaßung des Berichterstatters aufgrund der vorliegenden Umstände bezeichnet werden kann, „durch plastisches Aufzeigen der Verbindung und des Informationsaustausches zwischen Polizei und Presse“⁷⁹ mehrmals und konkret als Tatsache dargestellt. Daß die Figur Tötges im Film sehr überzogen und stilisiert dargestellt ist, während er in der Erzählung im Hintergrund bleibt, und zwar hinter den Zeitungsberichten, kann auch aus diesem Aspekt betrachtet werden, in dem Sinne, daß dadurch die Defizite in bezug auf die Praktiken der Boulevardpresse einigermaßen ausgeglichen werden könnten, die im Film nicht konkret und ausführlich dargestellt werden können. Darüber hinaus wird im Film das Ziel der Kritik auf andere gesellschaftliche Institutionen wie Kirche erweitert, während sie als eine Institution in der Erzählung im Vergleich zu den anderen Werken von Böll ausnahmsweise nicht direkt kritisiert wird. Die im Film neu eingefügten Episoden wie das Treffen von Katharina und Sträubleder durch Vermittlung des Priesters und die Beerdigung von Tötges können in diesem Zusammenhang als Ergänzungsmaßnahme betrachtet werden, um die Machenschaft im Hintergrund zu verdeutlichen.

Dieser Unterschied hat angesichts ihrer Bedeutung in der Erzählung eine wesentliche Verschiebung des narrativen sowie thematischen Schwerpunkts zwischen den beiden Texten zur Folge, was mit den oben beschriebenen unterschiedlichen Funktionen der Sujetkonstruktion jeweiligen Textes korreliert. In der Erzählung wird dadurch gefördert, daß der Rezipient sorgfältig mit den Informationen und mit den sich darauf bauenden Beurteilungen umgehen soll. Gleichzeitig stellt dies eine indirekte Kritik an die unseriösen Praktiken der Boulevardpresse dar. Als solche stellt die Sujetkonstruktion dann ein Gegenbeispiel zu den Praktiken der ZEITUNG dar, die in der Erzählung voreilige Schlüsse ohne konkrete Beweise zieht, die Aussage verdreht und schließlich dadurch die Wahrheit verfälscht, um die emotionale Aufmerksamkeit des Lesers aufzuwecken.⁸⁰ Im Film werden dagegen durch Aufgabe der Gestaltung der Ambiguität und durch direkte Darstellung als Tatsache die sich anbahnenden Konflikte gesteigert bzw. zugespitzt, so daß die Reaktion der Protagonistin gegen sie von dem Rezipienten glaubhaft nachvollzogen werden kann.

In der Erzählung steht auch die Suche nach den Motiven, die Katharina zu solcher Mordtat geführt haben, im Mittelpunkt der Geschichte. Die Figur Katharina als eine authentische Person wird dabei zumindest konzeptionell nicht in den Vordergrund gestellt, was bei den oben beschriebenen diversen Maßnahmen zur Distanzierung festzustellen ist. Im Film werden dagegen die Figur Katharina und ihre inneren Zustände als Träger der Geschichte in den Mittelpunkt gestellt. Dafür werden diverse Mittel eingesetzt, die solche psychischen Aspekte optisch effizient zum Ausdruck bringen können. Dadurch werden ihre

⁷⁸ Wolf Donner, a.a.O., S.44.

⁷⁹ Karin Mecklenburg, a.a.O..

⁸⁰ Vgl. Werner Faulstich, a.a.O., S.450: „der kalkulierte Gegensatz zur Struktur der Sensationspresse, deren Techniken auf Verzerrung, Vereinzelung, Lüge hinauslaufen.“

inneren Veränderungen durch ihre Erfahrungen in diesen Tagen deutlich und ausführlich dargestellt, so daß der Rezipient am Ende ihre Handlung innerlich nachvollziehen kann.

Durch diese Verschiebung bzw. Konzentration werden einerseits die Art und Weise der Kritik unterschiedlich ausgeübt. Einerseits kommt im Film die Kritik sehr direkt zum Ausdruck, so daß sie fast provokative, agitatorische Züge erhält, während sie bei Böll unter dem satirischen und sich die Objektivität bemühenden Ton relativ versteckt und zurückhaltend bleibt. Andererseits erfolgt im Film durch die Personifizierung der Konflikte und durch Konzentration auf die inneren Zustände der Hauptfigur die genaue Analyse über die Mechanismen nicht, sondern sie werden nur als Phänomen festgehalten. Dagegen wird in der Erzählung die Machenschaft der Boulevardpresse detailliert entlarvt.

Diese Verschiebung kann auch bei der Darstellung von der Hauptfigur Katharina und deren Veränderung beobachtet werden, was an vorangegangener Stelle beschrieben ist. (Siehe oben auf Seite 231) In der Erzählung zeigt sie gewisses Verständnis für die Praktiken der Boulevardpresse, das fast als Resignation angenommen werden kann. Dies unterstreicht dann einerseits die Abwesenheit eines politischen Bewußtseins und andererseits den impulsiven Charakter ihrer Handlung. Als solche stellt sie in erster Linie einen durchschnittlichen Menschen dar. Durch diese Durchschnittlichkeit wird einerseits die konzeptionelle Distanz von ihr aus der Sicht des Rezipienten angelegt. Als solche kann dies auch als ein Mittel von Böll betrachtet werden, sich von der von ihr genommenen Form der Gegengewalt zu distanzieren. Andererseits werden dadurch die Bedrohlichkeit und Ausmaß der Praktiken der Boulevardpresse noch deutlicher hervorgehoben, in dem Sinne, daß solcher Vorfall nicht allein den politisch aktiven und bewußten Leuten, sondern auch jeden normalen Leuten zustoßen kann. Dagegen kann ihre Veränderung im Film weniger resignativ als provokativ, was auch in ihrer Antwort auf die Frage Beizmennes am Ende des Films, ob sie auch Schönner getötet hat, deutlich zum Ausdruck kommt. (Siehe oben auf Seite 211) Auch ihre Mordtat im Film kann durch diverse Hinweise als geplante Handlung angedeutet werden, was an vorangegangener Stelle ausführlich beschrieben ist. (Siehe oben auf Seite 218) Als solche stellt sie am Ende des Films m.E. einen Menschentyp, der unter einem klaren politischen Bewußtsein rebelliert, was dann mit dem oben kurz erwähnten zentralen Interesse von Schlöndorff im allgemeinen korreliert.

Innerhalb Bölls literarischer Welt weist diese Erzählung im Vergleich zu den bisherigen einen wesentlichen Unterschied auf. Bis dahin wurde der Grund bzw. der Wurzel der zeitgenössischen Mißstände, die von ihm ständig thematisiert werden, vor allem in der Vergangenheit gesucht und gefunden, und die Mißstände werden als deren Folge und Fortsetzung festgestellt. Dementsprechend wird der Erzählvorgang fast zwangsläufig ein Erinnerungsprozeß an die Vergangenheit, um nach den Gründen und Wurzeln zu suchen. In dieser Erzählung bezieht sich aber die Problematik direkt und ausschließlich auf die Mißstände der damaligen Zeit. In diesem Sinne war der zeitliche Bezug dieser Erzählung deutlich aktueller und konkreter.⁸¹ Gerade darin kann ein wesentlicher Grund dafür liegen, warum diese Erzählung „in den letzten Jahren soviel Aufmerksamkeit, soviel Zustimmung und Ablehnung zugleich“ erfahren hat.⁸² Hier wird nun auf diesen Sachverhalt aufgrund der Beobachtungen und Beschreibungen der Erzählung in dieser Arbeit näher eingegangen. So wurde diese Erzählung bei der Erscheinung z.B. als „Konglomerat

⁸¹ Vgl. Interviews 1, S.343: „Da ist kein historisches Element drin, überhaupt keine Rückblende auf irgend etwas. Es spielt in diesem Jahr, in dieser Zeit, in dieser bundesrepublikanischen Gegenwart, bei der sehr vieles unentschieden ist.“

⁸² Gerd Ludwig, a.a.O., S.85.

von Wehleidigkeit und Aggressivität⁸³ oder „rasch geschriebenes Nebenwerk“⁸⁴ kritisiert. Einige Kritiker werfen in bezug auf die sprachliche Gestaltung Schlampigkeit des Stils vor.⁸⁵ Gegen diese Vorwürfe wurden von einigen aber Einwände erhoben. So verteidigt Reid die sprachliche Gestaltung mit folgenden Argumenten. Einerseits geht nach ihm solche ungereimte Sprachgestaltung auf die postmoderne Erzählweise wie Zitat, Anspielung zurück, die insgesamt als Verschwinden des Erzählers charakterisiert werden kann und als solche auf die Unmöglichkeit der Wahrheitsfindung verweist. Andererseits stellt sie als solche einen bewußten Kunstgriff zur Unvollkommenheit dar, „der verhindern soll, daß der Text zu einem ästhetischen und somit belanglosen Kunstwerk wird“, das gerade wegen seiner Vollkommenheit ohne Widerstand einfach konsumiert wird.⁸⁶ Dieser Auffassung ist m.E. zwar zunächst auf einer generellen Ebene zuzustimmen. Aber sie ist m.E. speziell in bezug auf diese Erzählung zu hoch gegriffen.

Um von einer postmodernen Erzählweise zu sprechen, ist m.E. die ausgewählte narrative Situation eines Berichts in dieser Erzählung zu sehr eng mit dem Thema verbunden. Das formale Experiment mit der narrativen Situation, in der die Geschichte von einem zwar personifizierten, aber anonymen Berichterstatter berichtet wird, kann zwar aus dieser Hinsicht der Postmodernität betrachtet werden. Auch seine zwar sich um Distanz und Objektivität bemühende, aber dies nicht durchhaltende Haltung kann auch aus dieser Sicht betrachtet werden. Aber diese Haltung ist m.E. nicht ein Zeichen für die Postmodernität, sondern in erster Linie ein textinternes Mittel, seine sachbezogene Objektivität als Recheur zu bewahren. Als solcher tritt er nicht in den Vordergrund, sondern bleibt im Hintergrund der Fakten. Er ist also m.E. nicht ein symbolischer, postmoderner Verweis auf die Schwierigkeit oder gar Unmöglichkeit der Wahrheitsfindung, sondern ein humaner Berichterstatter, der sich trotz seiner menschlichen Schwäche und Grenze darum bemüht, solche Objektivität aufzubewahren, und zwar für die Würde der Betroffenen.

Die Einführung eines fiktiven Berichterstatters und fiktive Voraussetzung eines Berichts stellen an sich ein interessantes Experiment bei der Gestaltung der narrativen Situation dar. Aber einige Unstimmigkeiten und Kleinigkeiten bringen in bezug auf das Thema einerseits und in bezug auf die Konzeption des Autors andererseits einige negative bzw. unerwartete Folgen. Aus der ursprünglichen Konzeption her ist dies ein Instrument für die Verhinderung der Identifizierung des Rezipienten mit der Protagonistin. Aber durch konzeptionell unerwartete Identifizierung des Rezipienten mit dieser Figur aus einigen Aspekten ist diese Rechnung nicht aufgegangen. Dies bringt noch schwerwiegende Folge mit sich, wenn diese Identifizierung mit der allgemeinen Gewaltproblematik in Zusammenhang gebracht wird, worauf an vorangegangener Stelle verwiesen ist. So können solche negativen Vorwürfe nicht gänzlich als gegenstandslos abgetan werden.

Trotz solcher Fehler und Schwäche, die auch Böll selbst teilweise eingeräumt hat, war und ist die Wirkung und Aktualität dieser Erzählung groß.⁸⁷ Obwohl die Praktiken der Boulevardpresse in letzter Zeit

⁸³ Günther Zehm, Heinrich der Grätige. Macht Bölls neue Erzählung Stimmung für ein restriktives Pressegesetz?, in: Die Welt 16.8.1974.

⁸⁴ Rolf Michaelis, a.a.O., in: Die Zeit 2.8.1974.

⁸⁵ Walter Jens, Besprechung von Die verlorene Ehre der Katharina Blum, in: Nachwort, S.243-250: „sprachlich leider verunglückten Rechenschaft über die gewählte Erzählweise.“; Joachim Kaiser, Liebe und Haß der heiligen Katharina, in: Süddeutsche Zeitung 10./11.8.1974. Hier zitiert nach, Bernd Balzer, a.a.O., S.59.

⁸⁶ Vgl. J. H. Reid, Heinrich Böll. Ein Zeuge seiner Zeit. München 1991, S.238ff.

⁸⁷ Interviews 1, a.a.O., S.344: „Insofern bin ich erstaunt über die Wirkung der Katharina Blum. Das rechtfertigt fast

durch den Wegfall des Ostblocks und durch den Verschwinden des Feindbildes eine wesentliche Veränderung erfahren haben, halten solche unseriösen Praktiken nicht nur weiter an, sondern sie werden auch durch die noch härter gewordene Konkurrenz auf dem Markt sogar noch rigoroser und raffinierter. Angesichts dieser Situation bietet diese Erzählung einen guten Einstieg in diese Problematik an, die in der modernen Mediengesellschaft überall so präsent ist, daß sie von vielen nicht bewußt wahrgenommen wird. Daß diese Erzählung zu den neuen „Lektür-Klassikern“ in der Schule gehört, verweist auf die Bedeutung dieser Erzählung in diesem Bezug.

Der Film hat genauso wie die Erzählung heftige und kontroverse Diskussion hervorgerufen, die auch noch lange Zeit nach der Aufführung andauerte. Unabhängig von dieser Diskussion, die wegen der damaligen politisch-gesellschaftlichen Atmosphäre und wegen der provokativen Tendenz dieses Films zu sehr polemisch abgelaufen ist, kann zunächst festgestellt werden, daß dieser Film der erste Film des sog. Neuen Deutschen Films markiert hat, der auch kommerziell in Deutschland erfolgreich wurde. Unabhängig von der Bewertung dieses Sachverhalts ist damit festzustellen, daß er gewissen Einfluß auf die weitere Entwicklung des Filmemachens in der BRD ausgeübt haben kann. Aus der Sicht der Literaturverfilmung ist zunächst positiv zu bemerken, daß er die Rezeption der Vorlage quantitativ sowie qualitativ nachhaltig beeinflusst hat, so daß bei der Diskussion über diese Erzählung dieser Film nicht außer acht gelassen werden kann.

Neben solchen positiven Aspekten können aus heutiger Sicht auch einige negative Aspekte herausgestellt werden. Zunächst kann die inhaltliche Botschaft der Gesellschaftskritik in diesem Film unter den zu affektiven, figuren- und handlungszentrierten, melodramatischen Zügen des Films leiden, in dem Sinne, daß die so dargestellten Konflikte und Problematik nur als ein dramaturgisches Mittel für die Spannung verstanden werden können, und damit der kritische Aspekt übersehen wird. Als nächstes kann die filmertechnisch gewisse Perfektion, die dieser Film aufweist und als solche an damaliger Zeit gewisse Bedeutung hatte, unter den sintflutartigen Angeboten von zwar durchschnittlichen, aber technisch ebenso perfektionierten Krimis untergehen, die auf der heutigen TV-Landschaft massenweise zu treffen sind. Als solche kann der Film einerseits von dem heutigen Rezipienten ohne große affektive Wirkung, die er damals hatte, einfach konsumiert werden. Andererseits kann er wegen seiner künstlichen Verdichtung und Abstrahierung, die in dem modernen Film weitgehend konventionalisiert sind, sogar negativ aufgenommen werden, und zwar als konventionell, unnatürlich und stilisiert.

Aus dem thematischen Aspekt kann zunächst angenommen werden, daß die Aktualität dieser Thematik angesichts der inoffiziellen Auflösung von notorischen Terroristengruppen, die die gesellschaftliche Atmosphäre der 70er Jahre wesentlich geprägt hatten, nicht mehr vorhanden sei. Dies betrifft auch die Gewaltfrage als eine Form der Gegenwehr. Aber der kritische Verweis auf das Eindringen der mächtigen gesellschaftlichen Institutionen in die Privatsphäre einzelner Menschen, was einerseits unter den politischen Sachzwängen wie die Diskussion über die organisierte Kriminalität, innere Sicherheit und Lauschangriff aber auch andererseits unter wirtschaftlichen Interessen weiter hin, sogar noch verstärkter erfolgt, behält noch seine Aktualität.

Unter Voraussetzung der Wissen über die damaligen gesellschaftlich-politischen Umstände in den 70er

sogar die Schwächen. Das ist mir alles egal, alles, was man schlecht daran findet, das mag stimmen, es ist mir gleichgültig in dem Fall, wo ich die direkte politische Wirkung sehe.“

Jahren der BRD liefert dieser Film schließlich ein gutes Zeitdokument, das sehr eindrucksvoll die damalige Atmosphäre zeigt. In einem Interview äußerte sich Schlöndorff seine Vorstellung über diesen Film: „Es ist, als ob wir uns später einmal erinnern: wie waren die 70er Jahre, wie war das Klima dieser Jahre, das bestimmt war von einem doch etwas künstlich aufrechterhaltenen Feindbild, von einer Hysterie?“⁸⁸ Dieser Anspruch ist m.E. weitgehend erfüllt, und zwar nicht nur von dem Film allein, sondern auch von den heftigen und feindseligen Reaktionen, die aus heutiger Sicht gegebenenfalls zwar fremd und hysterisch aussehen würden, aber als solche die damalige Atmosphäre widerspiegeln.

⁸⁸ Thomas Thieringer, a.a.O..

5. Schlußbemerkung

Zielsetzung dieser Arbeit war es, die Diskussion über die Theorie der Literaturverfilmung, die bis jetzt von den strukturalistischen Grundansätzen dominiert ist, mit einem neuen alternativen Ansatz aus der Wahrnehmungstheorie zu ergänzen. Der Ausgangspunkt lag in der Ansicht, daß diese strukturalistisch fundierten narrativistischen Ansätze trotz ihrer unbestreitbaren Verdienste einige Schwachstellen aufweisen, die einerseits als Sprach- und Produktionsorientiertheit und andererseits als einseitige Konzentration auf die Deskription auf der synchronischen Ebene bezeichnet werden können.

Einen alternativen theoretischen Ansatz, der diesen Problemen entgegenwirken kann, sah ich in der sog. Wahrnehmungstheorie, in der u.a. auch die Narration, deren strukturelle Beschaffenheit in diesem Forschungsbereich der Theorie der Literaturverfilmung durch die strukturalistischen Ansätze als das zentrale Forschungsgebiet hervorgehoben wurde, nicht als eine Sprechhandlung nach dem Sender-Nachrichten-Empfänger-Modell, sondern als ein Prozeß betrachtet wird, in dem der Rezipient durch seine von diversen Schemas geleitete Wahrnehmungsaktivität anhand von diversen Hinweisen sie Schritt für Schritt verfolgt.

Unter dieser Zielvorstellung wurde in dieser Arbeit das Narrationsmodell von David Bordwell herangezogen, das er aus dem Standpunkt der Kognitionstheorie für die narrativen Filme entworfen hat. Der Grund für die Übernahme seines Modells, das ursprünglich speziell für den narrativen Film konzipiert ist, auf die Theorie der Literaturverfilmung, bei der es sich um zwei unterschiedliche Medien handelt, liegt in der Einsicht, daß sein Anliegen bei dem Modellentwurf in erster Linie darin lag, die Sprachorientiertheit in den bisherigen filmtheoretischen Ansätzen zu kritisieren und zu überwinden. Diese von ihm kritisierte Tendenz der Sprachorientiertheit betrifft und belastet m.E. auch die bisherigen theoretischen Ansätze für die Literaturverfilmung, in der schließlich nicht nur die Literatur, also das Medium der Sprache sondern auch der Film und somit das Filmmedium den Forschungsgegenstand darstellen. In diesem Modell sah ich trotz einiger Bedenken wegen der aus der Sicht der kognitionstheoretisch fundierten Narrativik empirisch noch unzureichend gesicherten Theorieansätze eine Möglichkeit, die Eigenschaften und Merkmale narrativer Texte, die innerhalb dieses Forschungsbereichs der Literaturverfilmung zu behandeln sind, auf einer Ebene zu beobachten und zu beschreiben, die grundsätzlich von den Unterschieden der jeweiligen Medien unabhängig ist.

Dieses kognitionstheoretisch fundierte Modell ging zunächst von der Dichotomie von Fabel und Sujet aus, die in der traditionellen Narrativik als Grundlage angenommen wurde. Dabei wurden die beiden Begriffe aus dem Standpunkt der Aktivität des Rezipienten umgeschrieben. So wurde die Narration schließlich als ein Prozeß betrachtet, der dem Rezipienten ständig Hinweise gibt, damit er aus dem Sujet, das eine abstrakte Konstruktion bzw. Organisation von Ereignissen und Zuständen darstellt, eine chronologische und kausale Reihe von ihnen, d.h. die Fabel rekonstruieren kann. Bei den Hinweisen handelt es sich dann nicht um solche Kriterien wie Tempus, Modus und Stimme, die auf die Beschaffenheit der Sprache zurückgehen, sondern um die logischen, zeitlichen und räumlichen Hinweise, die bei der menschlichen Wahrnehmung generell grundlegende Rollen spielen. Unter dieser Vorstellung über die Narration als ein phänomenaler Prozeß, in dem das Sujetsystem und das Stilsystem aufeinander einwirken, richtete sich der Schwerpunkt des Modells dann auf die diversen Aspekte der Relation zwischen Sujet und Fabel, die zunächst mit den raumzeitlichen und logischen Merkmalen beschrieben wurden.

Anschließend wurden dann die Merkmale unter den taktischen Aspekten mit den Kriterien von Leerstellen, Retardation und Redundanz beschrieben, und zwar unter der Annahme, daß das Sujet auch im idealen Fall nicht alle Fabelinformationen darstellen kann. Als der nächste Schritt wurden dann diese Merkmale unter dem Aspekt der globalen narrativen Strategien betrachtet, und zwar mit den Kriterien von Wissen, Selbstbewußtheit und Kommunikativität.

Aufgrund der aus dieser Modellvorstellung gewonnenen Kriterien und ihrer diversen Merkmale wurde dann von ihm weiter versucht, die filmhistorische Entwicklung unter dem Aspekt der narrativen Modi zu differenzieren und zu beschreiben, wobei stellvertretend die vier narrativen Modi herausgestellt wurden: der klassische Modus nach dem Vorbild von Hollywood, der künstlerische Modus von dem sog. „art-cinema“ in den 60er Jahren in Europa, der historisch-materialistische Modus nach den sowjetischen Filmen in den 20er und 30er Jahren und deren Weiterentwicklung in Westen in den 60er Jahren und schließlich der parametrische Modus, der auf den sog. Seriellismus und den Strukturalismus zurückgeht.

Ein wesentlicher Vorteil dieses Modells liegt gegenüber den herkömmlichen strukturalistischen Narrationsmodellen darin, daß dadurch die Voreingenommenheit der strukturalistischen Modelle durch die Sprache grundsätzlich ausgeschlossen werden kann, weil die Kriterien und Kategorien, die dieses Modell ausmachen, auf die Merkmale der menschlichen Wahrnehmungstätigkeit zurückzuführen sind, die als solche einerseits auch die Sprechhandlung einschließt und andererseits unabhängig von den Medien ist. Eine Schwachstelle dieses Modells in bezug auf die Literaturverfilmung liegt dann darin, daß dieses Modell ursprünglich nicht als ein generelles Narrationsmodell konzipiert ist, sondern auf die narrativen Filme zugeschnitten ist. Abgesehen von den Details in diesem Modell, die sich aus diesem Grund ausschließlich auf die narrativen Filme beziehen, kann dieses Modell aber als Grundmodell für die komparative Analyse von literarischen und filmischen Texten eingesetzt werden, weil die zentralen Kriterien und Kategorien nicht nur in ihrer Konzeption, sondern auch in ihrer Anwendung in der Praxis medienunabhängig für alle narrativen Texte angewendet werden können.

Aufgrund dieses Modells wurde in dieser Arbeit dann ein Analyseraster konzipiert, der bei der konkreten komparativen Analyse als gemeinsame Grundlage benutzt werden kann. Bei der Analyse wurde dann versucht, die narrativen Merkmale nach dem aus diesem Modell gewonnenen Raster zu beschreiben. Dabei wird auf die akribische Protokollierung der jeweiligen - vor allem filmischen - Texte verzichtet, da es keine objektiven und universellen Kriterien bei dieser in diesem Forschungsbereich üblichen Vorgehensweise vorhanden sind, die die Kompatibilität gewährleisten können, und die Resultate aufgrund solcher Kriterien vor allem im Vergleich zu dem Aufwand nur wenig aussagekräftige Erkenntnisse hervorgebracht haben. Statt dessen wurde hier auf die Beschreibung und Hervorhebung der narrativen Funktionen einzelner Teile innerhalb eines abgeschlossenen narrativen Prozesses konzentriert, wobei versucht wurde, solche Merkmale durch einige konkrete Beispiele zu verdeutlichen, was bei dem behandelten filmischen Text gegebenenfalls mit einzelnen Bildern aus dem Film veranschaulicht wurde.

Anders als in dem ursprünglichen Modell von Bordwell wurde in dieser Arbeit der Begriff der narrativen Modi, die ursprünglich historisch bedingt sind, als ein transhistorischer Begriff erweitert angewendet. Das heißt, daß sie nicht als historisch festgelegte Größe, sondern als frei wähl- und kombinierbare narrative Möglichkeiten betrachtet werden, Fabelmaterialien mit gewisser Kohärenz zu organisieren. Dies stellt einerseits einen Versuch dar, die bei den strukturalistischen Untersuchungen fehlenden diachronischen Aspekte in die Untersuchung narrativer Texte einzubeziehen. Andererseits ist dies auf die Beobachtung

zurückgegangen, daß die aus der Sicht der narrativen Modi unterschiedlichen narrativen Merkmale innerhalb eines narrativen Textes gleichzeitig koexistieren können. Dies bedeutet mit anderen Worten, daß diese vier narrativen Modi, die aus der historischen Entwicklung des Films gewonnen sind, als die allgemeine unterschiedliche Art und Weise betrachtet werden, die Fabelmaterialien zu organisieren.

Aus den Resultaten aus den darauf folgenden konkreten Analysen einiger ausgewählter Texte können einige Erkenntnisse festgehalten werden. Zunächst können in bezug auf die Vorstellung über die Narration als Vorgabe für die Wahrnehmungsaktivität des Rezipienten die globalen Merkmale eines Textes aus dem nicht von einem bestimmten Medium voreingenommenen Standpunkt der Wahrnehmungsaktivität des Rezipienten umgeschrieben werden, ohne dabei auf die strukturalistischen Grundbegriffe zu rekurrieren. Dadurch wurde es möglich, die narrativen Merkmale jeweiliger Texte als eine abgeschlossene Ganzheit aus einem neutralen Standpunkt zu beobachten und sie mit neutralen Kriterien und Kategorien zu beschreiben. Im folgenden werden die wichtigsten Aspekte jeweiligen Textes als Ergebnisse dieser Arbeitskonzeption kurz zusammengefaßt.

Bei Bölls „Das Brot der frühen Jahre“ liegt zunächst auf der Ebene der Sujetkonstruktion eine Liebesgeschichte zugrunde, die auf weiteren Schemas von „Liebe auf den ersten Blick“ und „Dreiecksbeziehung“ basiert. Diese Liebesgeschichte wird weiter von der Lebensgeschichte des Protagonisten begleitet, der sich beim Erzählen dieser Liebesgeschichte assoziativ an seine Vergangenheit erinnert. Diese beiden Geschichtenebenen werden dann einerseits durch ständigen Wechsel zwischen ihnen komplex gestaltet. Aber diese Komplexität wird andererseits durch klare Segmentierung der Teile, deutliche Kausalität und Kontinuität so kompensiert, daß es im großen und ganzen von einer typischen Konstruktion nach dem templativen Schema gesprochen werden kann.

Auf der taktischen Ebene weist die Sujetkonstruktion zunächst meist temporäre Leerstellen auf, die als solche nicht die Homogenität der Geschichte beeinträchtigen und in erster Linie dazu dienen, die Aufmerksamkeit des Rezipienten in eine bestimmte Richtung zu steuern. Die Retardation weist gewisse Variation im Laufe der Geschichte auf, so daß sie am Anfang relativ hoch war und mit der Zeit geringer wurde. Als solche dient auch sie taktisch dazu, die Aufmerksamkeit des Rezipienten in eine bestimmte Richtung zu steuern. So stellt der Rezipient durch die Vorwegnahme des Ausgangs der Geschichte die Frage, warum der Protagonist solchen plötzlichen und schwerwiegenden Entschluß gefaßt hat, für eine neue Frau seine Verlobte zu verlassen und damit gleichzeitig auf ein abgesichertes Leben zu verzichten. Zunächst sucht der Rezipient die Antwort auf diese Frage auf der Ebene der Liebesgeschichte. Aber durch die häufige Einbettung der Erinnerung wird dies einerseits verzögert und andererseits zu der Ebene der Erinnerung umgelenkt, wo schließlich die Antwort gefunden werden kann. Dies gilt auch für die Merkmale der Redundanz, die sehr unterschiedlich gestaltet ist. Zunächst weist die Liebesgeschichte als solche relativ niedrige Redundanz auf, so daß sie nicht in den Mittelpunkt der Geschichte gestellt wird, sondern im Endeffekt nur als Anlaß dafür fungiert, von der Lebensgeschichte des Protagonisten zu berichten. Diese Lebensgeschichte weist ihrerseits trotz Episodenhaftigkeit hohe Redundanz auf, so daß der Rezipient schließlich darin den wahren Grund für die Entscheidung erkennen kann. In bezug auf die Figurenkonstellation wird gewisse Diskrepanz zwischen der hohen Redundanz bei der Qualität und Funktion der Figuren einerseits und der niedrigen Redundanz bei ihrer konkreten Beschreibung andererseits festgestellt: Einerseits können die Figuren nach ihren Funktionen klar und deutlich in einige Gruppen untergliedert werden, die gewisse gemeinsame Merkmale vertreten. Andererseits zeichnen sich die Figuren als konkrete Personen meistens durch niedrige Redundanz aus, so daß nur ihre äußeren Merk-

male und Handlungen aus einer einzigen Perspektive beschrieben werden und als solche zu flach und abstrakt sind. Dies führt schließlich dazu, daß die Figurenkonstellation insgesamt zu einer abstrakten Struktur wird. Aufgrund dieser Merkmale der Redundanz kann festgestellt werden, daß die Redundanz hier unabhängig von ihrem unterschiedlichen Grad auf unterschiedlichen Ebenen vor allem dazu dient, dem Rezipienten dabei zu helfen, der Narration ohne große Schwierigkeiten zu folgen, die teilweise bestimmte Komplexität aufweist: Einerseits wird durch die Redundanz, die meistens realistisch motiviert und logisch sind, die Einführung des Rezipienten in die Geschichte und in ihre Themen erleichtert. Andererseits trägt sie dazu bei, daß die erzählte Geschichte, vor allem die Liebesgeschichte eine abstrakte, symbolische Ebene erhält, auf der bestimmte moralische Ansichten oder Vorstellungen in dichotomischer Form zum Ausdruck gebracht werden.

Die strategischen Merkmale beziehen sich in erster Linie auf die narrative Situation des personifizierten Ich-Erzählers als alleinige Erzählinstanz. Dies bedeutet, daß die Erzählinstanz in ihrem Wissen begrenzt ist und der Rezipient direkten Zugang zum Ich-Erzähler, aber nur indirekten Zugang zu den anderen Figuren hat. Trotz begrenzter Wissen teilt die Erzählinstanz offen und ausführlich die Informationen mit dem Rezipienten, was als hohe Kommunikativität und Zuverlässigkeit zu bezeichnen ist. Dabei wird einerseits auf die konventionellen Möglichkeiten der Abweichung verzichtet und die ursprüngliche Monoperspektivität konsequent gehalten. Andererseits wird stets die Mittelbarkeit der Darstellung hingewiesen und die Konvention der realistischen Motivation eingehalten. Die Merkmale der strategischen Kriterien, die sich gegebenenfalls je nach dem Aspekt widersprüchlich charakterisieren lassen, können schließlich unter dem Spannungsverhältnis charakterisiert werden, und zwar zwischen dem Erzähler bzw. der von ihm erzählten Geschichte und dem Rezipienten, das zwischen Identifikation und Distanz hin und her bewegt: Einerseits wird der Rezipient durch seinen Einblick in die Vergangenheit des Erzählers und in seine inneren Gedanken und Gefühle, was durch die Tiefe des Wissens einerseits, die sich auf den Erzähler bezieht, und durch die hohe Kommunikativität andererseits ermöglicht wird, dazu geführt, ihn zu verstehen und darüber hinaus sich in ihm einzufühlen. Andererseits wird durch die geringe Tiefe des Wissens, die die niedrige Redundanz der Charakterisierung der Figuren zur Folge hat, und durch die potentielle Unzuverlässigkeit von ihm gegenüber seiner Umwelt, was teilweise als Übertreibung und Zuspitzung bei der Beurteilung seiner Umgebung zum Ausdruck kommt, eine kritische Distanz angelegt, die die vorbehaltlose Identifikation des Rezipienten mit dem Erzähler doch verhindert und ihn im Laufe der Geschichte zur Auseinandersetzung mit dem Erzählten veranlaßt.

Aus der Sicht der narrativen Modi können neben den thematischen Aspekten die Merkmale wie die komplexe Fabel und Sujetkonstruktion, die ungewöhnlich kurze Erzählzeit, die Dominanz der Erinnerung und der Psyche der Figur, die alleinige Erzählinstanz des Ich-Erzählers mit begrenztem Wissen und Subjektivität, die zur Monologisierung der gesamten Geschichte führt, dem künstlerischen Modus zugeordnet werden, in dem u.a. die Verunsicherung eines entwurzelten Individuums in der modernen Zeit thematisiert wird. Bei näherer Betrachtung, vor allem in bezug auf ihre narrativen Funktionen innerhalb des Textes weisen solche Merkmale aber eher klassische Züge auf: Die Sujetkonstruktion kann trotz ihrer Komplexität klar differenziert und übersichtlich beschrieben werden, so daß sie am Ende ohne Unklarheiten fast vollständig rekonstruiert werden kann. Auch die kurze Erzählzeit thematisiert nicht die existentialistische, ontologische Zeitproblematik, sondern fungiert eher als ein dramaturgisches Mittel, die Aufmerksamkeit und Spannung des Rezipienten in eine bestimmte Richtung zu steuern. Der Einsatz von einem alleinigen Ich-Erzähler dient auch mit seiner hohen Kommunikativität und Zuverlässigkeit trotz

seiner hohen Selbstbewußtheit in erster Linie dazu, den Rezipienten dahin zu steuern, sich unter der Spannung zwischen Identifikation und Distanz vorsichtig und kritisch mit dem Erzählten auseinanderzusetzen. Die formalen Experimente mit modernen Erzähltechniken fungieren auch nicht für sich selbst, sondern für die koordinierende Strukturierung der Erzählung. Vor allem kann in der Erzählung trotz solcher Modernität in erster Linie ein konkreter und kritischer Bezug auf die zeitgenössische Gesellschaft festgestellt werden: Die Entscheidung des Protagonisten wird in einer so kurzen Zeit und gerade in der Zeit des wirtschaftlichen Aufbaus gefallen, in der das Leistungsprinzip und das wirtschaftliche Interesse als gesellschaftliche Tugend betrachtet wurde. Es handelt sich dabei aber nicht um eine anarchistische Handlung, sondern um eine symbolische, die darüber hinaus auf die satirische, spielerische Übertreibung von Böll zurückgeht. Allerdings wird dieser kritische Bezug in dieser Erzählung in dem Maße verdeckt, daß er als ein inneres Problem und als eine private Krisensituation dargestellt wird, was durch die Brotsucht und durch die Dreiecksbeziehung symbolisiert wird.

Bei Veselys Film wird zunächst in bezug auf die Sujetkonstruktion einerseits die Liebesgeschichte aus der Vorlage wiedererkannt werden. Andererseits wird dagegen die Lebensgeschichte des Protagonisten fast vollständig weggelassen und statt dessen wird eine andere Geschichte eingefügt, die als die Suche nach einem Verschwundenen bezeichnet werden kann. Die Sujetkonstruktion, die auch von dem ständigen Wechsel zwischen den beiden ausgeht, wird durch unklare, ambivalente Segmentierung, Parallelität, Episodenhaftigkeit, Diskontinuität so gestaltet, daß sie nicht nach dem templativen Schema beschrieben werden kann.

Auf der taktischen Ebene ist zunächst die Zahl der Leerstellen gegenüber einem normalen narrativen Text sehr hoch, so daß sogar die grundlegende Aktivität des Rezipienten beim Narrationsprozeß beeinträchtigt wird. Trotzdem kann ein wesentlicher Teil von ihnen von dem Rezipienten überbrückt werden, der allerdings dafür mehr Sorgfalt und Aufmerksamkeit aufbringen muß. Eine andere Besonderheit in bezug auf die Leerstelle liegt hier darin, daß unter den vielen Leerstellen der Anteil von den sog. permanenten Leerstellen sehr hoch ist, die nicht überbrückt werden können. Dadurch bleibt der Rezipient trotz seiner Bemühung, sich mit den angegebenen narrativen Informationen sorgfältig und aufmerksam umzugehen, oft im dunkeln. Die retardierenden Momente, die meistens sehr kurz, häufig und nicht realistisch motiviert sind, werden von dem Rezipienten in der Regel nicht als Retardation, sondern eher als Beschleunigung wahrgenommen, weil keine durchgehend verlaufende Handlung festgestellt werden kann. Auf der Fabelebene ist auf den beiden Handlungsebenen überwiegend niedrige Redundanz festzustellen, so daß die Information unzureichend gegeben werden. Trotzdem ist die minimale Redundanz für die weitgehende Rekonstruktion der Geschichte vorhanden. Die Redundanz auf der Stilebene und auf der Ebene zwischen Fabel und Sujet geht nicht auf die traditionellen normativen Regeln zurück, die vor allem zum leichteren und besseren Verständnis der Narration dienen und meistens realistisch motiviert sind, sondern auf einige wenige Regeln, die nicht auf realistische Motivation, sondern auf formale Regelmäßigkeit zurückgehen. So können an einigen Stellen Darstellungen von einem gleichen Ereignis als reine Wiederholung beobachtet werden, die nicht innerhalb der fiktiven Welt realistisch veranlaßt wird. Trotzdem übernimmt sie aus einem größeren Zusammenhang gewisse konventionelle narrative Funktion, das schnelle Tempo und die Ambiguität der Narration zu kompensieren, indem sie als Anhaltspunkt fungieren, die Schwierigkeit des überforderten Rezipienten beim Nachvollziehen der Narration einigermaßen zu reduzieren.

Die strategischen Merkmale beziehen sich auf die narrative Situation, die aus mehreren personifizierten

Ich-Erzählern besteht und somit als Multiperspektive bezeichnet werden kann. Dabei impliziert die beliebige oder nicht realistisch motivierte Konstruktion eine unsichtbare, nicht anthropologische auktoriale Erzählinstanz. In dieser Situation können die Relationen zwischen Erzählinstanz, Rezipienten und Figuren bezüglich des Wissensstandes generell so charakterisiert werden, daß die Erzählinstanz über die meisten Wissen verfügt. Von Relevanz aus der Sicht der narrativen Strategie ist dabei die Relation des Wissensstandes zwischen dem Rezipienten und den Figuren, die in bezug auf ihre Begrenztheit fast gleich ist. Der Rezipient bekommt nur wenige Informationen, die er für die Rekonstruktion der Geschichte braucht, und wird deshalb im gewissen Sinne dazu gezwungen, entweder die fehlenden Informationen aus eigenen Erfahrungen bzw. Hypothesen zu ergänzen oder die Stelle offen zu lassen. Dabei wird er oft durch die unzuverlässige Narration zu einer falschen Annahme irregeführt, die er früher oder später aufgeben bzw. korrigieren muß. Der Rezipient kann somit praktisch nicht voraus ahnen bzw. annehmen, was in der nächsten Einstellung, Sequenz vorkommen wird. Er muß darüber hinaus selber aktiv überprüfen, ob das ihm Gezeigte und Gesagte überhaupt stimmt. Diese niedrige Kommunikativität und Zuverlässigkeit der Narration macht darüber hinaus dem Rezipienten stets bewußt, daß er mit einer Narration beschäftigt ist, daß es sich um eine Geschichte handelt, die nachgestellt ist. Durch die hohe und konstante Selbstbewußtheit der Narration wird der Rezipient vornherein daran gehindert, sich in die fiktive Welt der Narration hineinzusetzen. Dieses Bewußtmachen über die Mittelbarkeit der Narration zielt aber nicht auf einen inhaltlichen Aspekt ab, der den Rezipienten durch die bewußte und kritische Auseinandersetzung etwa zu einem moralischen oder politischen Erkenntnis bringen wird. Dafür sind die Kommunikativität und Zuverlässigkeit der Narration zu niedrig, um den Rezipienten zu einer neuen Gesinnung zu überreden. Die Merkmale der Kriterien richten sich eher darauf, dem Rezipienten, der mit der traditionellen Narrationsweise vertraut ist, bewußt zu machen, daß die durch sie propagierte und implizierte Kontinuität und Kausalität der fiktiven Welt eine gemachte Vortäuschung ist. Dies bedeutet zwar nicht, daß hier keine inhaltlichen bzw. thematischen Aspekte zum Ausdruck gebracht sind, sondern daß der Schwerpunkt nicht an den Geschichten, sondern an dem Erzählen selbst gelegt ist. Die eigentliche Spannung und Interessen liegen darin, mit dem Rezipienten ein Versteckspiel bzw. ein Puzzle zu spielen.

Dies charakterisiert auch die Relation zwischen Sujetkonstruktion und Stilsystem. Durch den nicht realistisch motivierten Einsatz von diversen modernen Erzähltechniken und durch das eigenwillige Prinzip der Sujetkonstruktion gewinnt hier das Stilsystem, das im großen Teil von dem inhaltlichen und thematischen Aspekt unabhängig zu operieren scheint, ein eigenes Gewicht.

Aus der Sicht der narrativen Modi können die narrativen Merkmale weitgehend dem künstlerischen Modus zugeordnet werden: Die Komplexität der Sujetkonstruktion, die nicht durch herkömmliche Kriterien wie Kontinuität und Kausalität erklärt werden kann, sondern auf Parallelität, Simultaneität und Diskontinuität beruht; Viele permanente Leerstellen, die nicht überbrückt werden können; Die Retardation und Redundanz sind auch so konstruiert, daß keine Spannung auf die Geschichte im konventionellen Sinne entstehen kann; Auch die hohe Selbstbewußtheit, die niedrige Kommunikativität und Zuverlässigkeit richten sich nicht darauf, unbemerkt, effizient und zuverlässig dem Rezipienten zum Nachvollzug der Geschichte zu verhelfen. Sie können auch thematisch mit dem künstlerischen Modus in Zusammenhang gesetzt werden. So signalisiert die beliebige und fragmentarische Verbindung von Bildern die Unmöglichkeit, die Wahrheit zu erkennen, was dann die Implikation der Wirklichkeit der Bilder negiert. Dies wird darüber hinaus durch die im Film neu eingefügte Handlung der Suche nach dem Verschwundenen verdeutlicht, die erfolglos hängen bleibt.

In einigen Punkten weisen dabei die narrativen Merkmale die Züge des parametrischen Modus auf. Der Einsatz von diversen modernen Mitteln richtet sich nicht auf ein moralisches bzw. Ideologisches Erkenntnis, sondern lädt den Rezipienten zu einem Versteckspiel mit der Narration ein, das teilweise unabhängig von der Geschichte ist. Aber dieser überladene und deshalb als unverständlich angesehene Film beschränkt solches Spiel auf einige wenige erzähltechnische Prinzipien, nach denen die Narration des Films weitgehend erklärt und beschrieben werden kann.

Bölls Erzählung scheint auf den ersten Blick als eine konventionelle Liebesgeschichte. Aber sie wird bei näherer Beobachtung nur als Anlaß für die Erinnerung der Lebensgeschichte und als ein symbolischer Wendepunkt in seinem Leben genommen, der nicht individuell ist, sondern gesellschaftliche Dimension beinhaltet. Der Rezipient wird dabei Schritt für Schritt von der Liebesgeschichte zur Lebensgeschichte des Protagonisten geleitet und am Ende zu den wahren Gründen für seine Entscheidung geführt, die dann nicht mehr als plötzlich, sondern als konsequent angenommen werden können. Im Veselys Film wird auch die Liebesgeschichte als Anlaß genommen, um die eigentliche Handlung der erfolglosen Suche in den Mittelpunkt zu stellen. Sie weist aber auf keinen konkreten gesellschaftlichen Bezug auf, sondern überwiegend individuell, existentialistisch bestimmt. Der Rezipient wird im Laufe der Geschichte nicht in diese Liebesgeschichte, sondern in die Stimmung der Unklarheit und Verzweiflung eingeführt, was durch die Komplexität und Ambiguität der Sujetkonstruktion und deren weiteren Merkmale vermittelt wird, die keinen eindeutigen, abgeschlossenen Nachvollzug der Geschichte zulassen.

Bölls Roman „Billard um halbzehn“ kann zunächst als eine Familiengeschichte aufgefaßt werden, in der Aufschwung und Verfall einer Familie über mehrere Generationen dargestellt werden. Dabei spiegeln sich in ihr die letzten 50 Jahre der deutschen Geschichte wider. Diese Geschichte wird dann nicht nach ihrer zeitlichen Folge dargestellt, sondern spielt innerhalb eines Tages ab, wo sich die Familienmitglieder am 60. Geburtstags des Familienoberhauptes an ihre Vergangenheit erinnern. Daraus kann die Geschichte in zwei Geschichtsebenen untergliedert werden, die als die Ebene des Geburtstags und die der Vergangenheit zu bezeichnen sind.

Die Sujetkonstruktion stellt dann den ständigen Wechsel zwischen den beiden Ebenen dar. Dabei ist es wegen Ambiguität und Unklarheit bei der raumzeitlichen Bestimmung eines Ereignisses zunächst schwierig, die erzählte Geschichte in kleinere Teile klar zu untergliedern und sie zu einer der beiden Ebenen einzuordnen. Trotzdem kann die Geschichte aus dem gesamten Zusammenhang mehr oder weniger klar und deutlich rekonstruiert werden, weil die achronische und episodenhafte Handlungskonstruktion zwar nicht ausdrücklich dem typischen templativen Schema der Sujetkonstruktion folgt, aber weitgehend aufgrund dieses Schemas beschrieben werden kann. Dies geht einerseits darauf zurück, daß die Handlungskonstruktion bei näherer Beobachtung alle typischen Phasen der Entwicklung einer Geschichte annähernd beinhaltet, die darüber hinaus am Ende nicht offen bleibt, sondern abgeschlossen wird. Andererseits geht dies auf die kompositorische Kohärenz bei der Sujetkonstruktion zurück, die trotz großer Komplexität und Ambiguität mit bestimmten dramaturgischen Funktionen verbunden werden kann.

Die zeitliche Ordnung im Roman zeichnet sich durch Simultaneität und Ambiguität aus, die zusammen mit der Episodenhaftigkeit der einzelnen Teile die komplexe Zeitstruktur des Romans insgesamt charakterisieren. Diese Ambiguität bleibt aber nicht bis zum Ende konstant, sondern wird am Ende aufgehoben, weil sie meistens realistisch motiviert ist und als solche deutlich und wiederholt dargestellt wird. Entsprechend der Geschichtenkonstruktion in zwei Handlungsebenen besteht eine große Differenz zwischen

erzählter Zeit und Erzählzeit, was eine große Handlungsarmut zur Folge hat. Als auffallend anzumerken ist dabei die überwiegend assoziative Erwähnung von Ereignissen und Personen statt direkter Darstellung. In ihrer narrativen Funktion sind aber die Merkmale der Zeitkonstruktion mehr klassisch als modern zu betrachten. Zunächst sind sie trotz des ersten Eindrucks von Beliebigkeit bei genauer Beobachtung meistens innerhalb der aufgestellten fiktiven Welt realistisch motiviert. Sie sind auch in erster Linie dafür funktionalisiert, dem Rezipienten dabei zu helfen, sich in der komplexen Narration zurechtzufinden. Darüber hinaus stehen sie mit den Themen der Geschichte im engen Zusammenhang.

Die taktische Funktion der zwar vielen, aber meist temporären Leerstellen im Roman kann darin gesehen werden, bestimmte dramaturgische Wirkung zu verstärken, und zwar die Aufmerksamkeit und Spannung des Rezipienten auf die Einzelheiten der Geschichte aufrechtzuerhalten und in eine bestimmte Richtung zu lenken. Die hohe Retardation, die auf den häufigen Wechsel der Handlungsebene zurückgeht, wird von dem Rezipienten so intensiv bemerkt, daß sie ein Grundmerkmal der taktischen Aspekte der Sujetkonstruktion darstellt. Trotzdem beeinträchtigen sie den Nachvollzug des Rezipienten nicht wesentlich, weil sie innerhalb der aufgestellten fiktiven Welt realistisch motiviert sind. Die Hauptfunktion liegt also nicht darin, die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf sich selbst zu ziehen bzw. auf einen externen Zusammenhang zu verweisen oder den Rezipienten zu verunsichern bzw. ihn zu entfremden, sondern darin, seine Spannung und Aufmerksamkeit auf den weiteren Verlauf der Geschichte aufrechtzuerhalten und zu verdichten. Die Figurenkonstellation vor allem bei den drei Hauptfiguren weisen sehr hohe Redundanz auf, daß sie in diverser Weise ausgelegt werden können. Auch die Redundanz bei den Handlungen und Ereignissen ist so hoch, daß sie gewisse symbolische Bedeutung erhalten. Dagegen weist die Geschichte als Familiengeschichte niedrige Redundanz auf, was die gesamte Geschichte schließlich abstrakt macht, so daß sie den Charakter einer privaten Familiengeschichte verliert und eine parabelhafte Dimension erhält.

Die strategischen Merkmale gehen von der narrativen Situation der Multiperspektive aus, wobei die jeweilige Perspektive nicht allein durch die subjektivierende Ich-Form, sondern auch in dritter Person konstruiert ist. Dies impliziert eine dritte, höhere Erzählinstanz, die hier als auktorial, nichtpersonifiziert und omnipotent zu bezeichnen ist. Unter dieser Voraussetzung ist der Wissensstand der Narration generell tief und breit, während die Figuren dem Rezipienten gegenüber häufig über einen geringeren Wissensstand verfügen. Unabhängig von dem jeweiligen unterschiedlichen Wissensstand richtet sich dabei ihre narrative Funktion gemeinsam darauf, den Rezipienten dazu zu motivieren, mit Spannung und Aufmerksamkeit die Familiengeschichte zu verfolgen. Durch die omnipotente Erzählinstanz kann dann zunächst eine relative hohe Selbstbewußtheit festgestellt werden. Aber sie spielt bei näherer Beobachtung ihre potentielle Macht nicht aus, so daß sie zeitweilig hinter die Figuren zurücktritt und sich auf die Beschreibung der Handlung und innerer Zustände beschränkt. So kann im Endeffekt die Selbstbewußtheit von dem Rezipienten als relativ niedrig empfunden werden. Die Kommunikativität bzw. Zuverlässigkeit kann zunächst als niedrig bezeichnet werden, weil die Perspektivenwechsel oft nicht deutlich markiert werden, so daß der Rezipient Schwierigkeiten hat, sich zu orientieren. Aber trotzdem werden die wesentlichen Informationen nicht zurückgehalten, sondern nur verzögert gegeben. Sie sind darüber hinaus nicht widersprüchlich, sondern komplementär. So kann die Kommunikativität bzw. Zuverlässigkeit doch noch als relativ hoch bezeichnet werden, in dem Sinne, daß die Narration den Rezipienten zwar zeitweilig im Unklaren läßt, aber ihn nicht irreführt. Der narrative Ton ist einerseits als schwermütig, ernsthaft und andererseits als satirisch bzw. ironisch zu bezeichnen. Dabei ist im Vergleich zu Bölls anderen Werken

die Ernsthaftigkeit dominant, was einerseits auf Bölls große künstlerische Ambition und andererseits auf die in der Geschichte behandelte Thematik zurückzuführen ist. Das gesamte Stilsystem stellt ein komplexes System mit diversen modernen Mitteln dar. Aber es steht selbst nicht im Vordergrund, sondern hängt stets mit den narrativen und thematischen Aspekten zusammen.

In bezug auf die narrativen Modi können zunächst viele Merkmale wie der Einsatz von erlebter Rede, innerem Monolog, komplexer Zeit- und Handlungsstruktur dem künstlerischen Modus zugeschrieben werden. Die dabei herausgestellten Themen wie Absurdität bzw. Sinnlosigkeit des Lebens, das nicht als lineare Entwicklung, sondern als Kreislauf aufgefaßt wird, in dem der Mensch von der höheren Gewalt gefangen gehalten ist, entsprechen auch den typischen Themen im künstlerischen Modus. Auch die Vorstellung über die Welt als Irrenanstalt, die durch Johannes angebliche Verrücktheit und durch den Verweis auf den Krieg als Resultat solcher Verrücktheit angedeutet wird, und das sog. Aussteigermotiv, zu verweigern, sich an der Gesellschaft teilzunehmen, was durch das regelmäßige und sinnlose Billardspiel angedeutet wird, können unter solchem Zusammenhang verstanden werden.

Bei näherer Betrachtung gehen aber diese Absurdität, Sinnlosigkeit und Verrücktheit nicht auf die individuellen und existentiellen Erfahrungen von Widersprüchen zurück, sondern auf die konkrete gesellschaftliche und politische Realität. Auch die formalen Merkmale stellen sich trotz ihrer Außergewöhnlichkeit nicht selbst in den Vordergrund, sondern dienen in erster Linie dazu, den Narrationsprozeß effektiv zu gestalten und die thematischen Aspekte effizient zum Ausdruck zu bringen. In dieser Hinsicht können die Merkmale zwischen dem klassischen und künstlerischen Modus angesiedelt werden.

Im Film von Straub können zunächst auf der Ebene der Sujetkonstruktion auch die beiden Ebenen des Geburtstags und der Vergangenheit der Familie ausgemacht werden. Aber hier ist die Ebene der Vergangenheit weitgehend weggelassen und auf den Verlauf des Geburtstags konzentriert. Als solche können die Merkmale der Sujetkonstruktion im Film zunächst als sehr typisch angenommen werden, nämlich mit klarer Segmentierung der Handlungsfolge in chronologischer Anordnung ohne wiederholte Darstellung. Aber die Relation zwischen den Teilen ist nicht leicht festzustellen, weil sie so fragmentarisch und elliptisch sind, daß die für die Aufstellung und Identifizierung eines Sachverhalts notwendige minimale Redundanz nicht gegeben ist. Dies impliziert, daß die zeitlichen Zusammenhänge nur schwer zu bestimmen sind. Aber gerade diese fehlenden Hinweise zwingen die zeitlichen Zusammenhänge als linear und chronologisch anzunehmen, weil keine anderen Auswahlmöglichkeiten dabei gegeben sind. Diese Annahme wird auch im Laufe der Geschichte nicht in Frage gestellt. Sie führen als solche bestimmte narrative Funktion aus, die durchaus innerhalb des gängigen Rahmens aufzuklären ist. Einerseits fordern sie damit den Rezipienten heraus, die Geschichte mit mehr Aufmerksamkeit zu verfolgen, wobei gegebenenfalls außertextuelle Informationen herangezogen werden sollen. Andererseits verhindern sie gleichzeitig den Rezipienten, sich in die Geschichte und in die Figuren distanzlos hineinzusetzen. Dies betrifft insbesondere solche Momente mit äußerst niedriger Redundanz, in dem Sinne, daß sie solche Details sind, die zur Emotionalisierung bzw. Erzeugung der Spannung führen könnten.

Die vielen Leerstellen, die erst durch intensive Aufmerksamkeit überbrückt werden können, widerlegen die gewöhnliche Erwartung des Rezipienten, aus einer Narration eine homogene und lückenlose Geschichte rekonstruieren zu können. Damit verhindern sie ihn einerseits daran, sich ohne Mühe und fast unbewußt in die Geschichte und in die Figuren hineinzusetzen. Andererseits verlangen sie dadurch von dem Rezipienten mehr Aufmerksamkeit und eine noch intensivere Beschäftigung mit dem Film. In

diesem Sinne führen die Leerstellen, die auf den ersten Blick jegliche narrative Funktion zu negieren scheinen, auch gewisse narrative Funktion aus. In bezug auf die Retardation können hier kaum solche gängige Mittel zur Retardation der Handlung beobachtet werden. Aber gerade wegen der knappen Indizien im gesamten Film kann gewisse retardierende Tendenz bei der Feststellung und Identifizierung der narrativen Zusammenhänge angenommen werden. Es ist hier auch anzumerken, daß solche retardierende Momente im traditionellen Sinne, gewisse Spannungsmomente aufzubauen, in diesem Film bewußt vermieden wird. Die Figurenkonstellation weist im allgemeinen sehr niedrige Redundanz auf, weil die Charakterisierung der einzelnen Figuren einerseits zu flach und andererseits typisch ist, so daß die symbolische Erweiterung der Konstellation nicht möglich wird. Auch bei der Darstellung von Ereignissen und Handlungen ist die Redundanz so niedrig, daß die vollständige Rekonstruktion nicht möglich ist. Dagegen sind auf der Stilebene einige Figuren häufig zu beobachten, so daß es hier von hoher Redundanz gesprochen werden kann: die relativ lange Einstellung, leere Einstellung am Beginn oder Ende einer Sequenz, ungewöhnliche und sehr statische Kameraführung und der konsequente Einsatz von O-Ton.

Dies geht nicht auf die Negation aller Regeln, die zu einer totalen Regellosigkeit führen wird, sondern auf einen Schematismus zurück, der als Dokumentarismus und der Minimalismus bezeichnet werden kann und dessen Ziel in erster Linie darin liegt, die Kontinuität und Konventionen eines narrativen Films zu brechen. Trotz dieser Auffälligkeit stellen sie aber weder diese formalen Aspekte in den Mittelpunkt, noch richten sie sich darauf, eine metaphorische Vieldeutigkeit auszudrücken, sondern sie bringen relativ klar und deutlich bestimmte Botschaft zum Ausdruck. So werden die gesamten Zusammenhänge am Ende weitgehend rekonstruiert und wichtige Sachverhalte ohne Zweideutigkeit klar bestimmt. Auch die Typisierung der Figuren ohne psychologische Tiefe und die Darstellung der Ereignisse als solche ohne symbolische Ebene tragen dazu bei.

Die strategischen Merkmale gehen hier auch auf die Multiperspektive zurück, die einerseits als ein personifizierter Ich-Erzähler und andererseits als omnipotente, nicht personifizierte auktoriale Erzählinstanz gestaltet wird. Was den Wissensstand betrifft, wird hier die normale Situation bei der Multiperspektive auf den Kopf gestellt, weil die Figuren häufig mehr als der Rezipient wissen, d.h. der Rezipient stets am wenigsten über die Geschichte weiß. Aber dieses Merkmal wird hier wiederum nicht dramaturgisch funktionalisiert. Die Erzählinstanz spielt die omnipotente Macht aus, so daß die Wechsel von Raum und Zeit ohne realistische Anlässe, abrupt und willkürlich erfolgen, was sehr hohe Selbstbewußtheit impliziert. Darüber hinaus wird der Zugang zur Geschichte dem Rezipienten fast verweigert und dadurch unvermeidbar bewußt, daß er mit einer Narration konfrontiert ist. Diese hohe Selbstbewußtheit bleibt während des ganzen Films durch diverse Mittel konstant, und zwar wie der Einsatz von Laiendarstellern, dokumentarischen Mitteln und die Widerlegung der konventionellen Erwartung des Rezipienten. Die Kommunikativität ist als niedrig zu bezeichnen, weil die notwendigen Informationen kaum ausreichend bereit gestellt werden. Aber die Zuverlässigkeit ist dagegen als relativ hoch zu bezeichnen, weil die von dem Rezipienten einmal aufgestellten Annahmen trotz der niedrigen Kommunikativität nicht in Frage gestellt bzw. spielerisch in die falsche Richtung geführt werden. Diesen Merkmalen liegt eine kohärente Strategie zugrunde: Der Film will keine homogene, durchorganisierte fiktive Geschichte erzählen, sondern rohe Fragmente aus der Wirklichkeit zeigen. Damit kann sich der Rezipient nicht in seiner gewohnten und bequemen Rolle in die fiktive Welt hineinversetzen, sondern wird durch Verfremdung und Provokation von seiner Gewohnheit herausgerissen und muß die fehlende Kohärenz aus den Fragmenten aus der

Distanz selbst herausstellen. Entsprechend dieser Strategie ist der Ton insgesamt als distanzierend, kritisch und direkt zu bezeichnen, was die distanzlose Annäherung des Rezipienten an die Geschichte verhindert. Das gesamte Stilsystem weist ungewöhnliche, unkonventionelle Gestaltung auf, die gar als handwerkliche Inkompetenz angenommen werden kann. Dahinter steckt der Schematismus von Dokumentarismus und Minimalismus, der auf das Ursprüngliche und Wesentliche abzielt. Dies richtet sich aber nicht auf das spielerische formale Experiment, sondern auf die puristische Reduktion der filmischen Stillmittel auf das Wesentliche. Das Stilsystem ist auch nicht für Selbstzweck, sondern bezieht sich gerade auf die inhaltlichen Botschaften. Die stilistischen Merkmale dienen trotz ihrer Ungewöhnlichkeit dazu, die inhaltlichen Aspekte zu verdeutlichen und diese dem Rezipienten bewußt zu vermitteln. Ihr Schwerpunkt liegt nicht im Erzählen selbst, sondern darin, mehr Raum für kritische Reflexion und Analyse zu schaffen, um schließlich moralische, ideologische Botschaften aus den Geschichten sowie aus der Geschichte zu vermitteln.

Die fragmentarische Sujetkonstruktion mit vielen Leerstellen, die daraus resultierende Diskontinuität, niedrige Kommunikativität, Multiperspektivität und der ungewöhnliche Einsatz von Filmtechniken können zunächst dem künstlerischen Modus zugeschrieben werden. Dagegen gehören die weitgehend lineare und chronologische Sujetkonstruktion, Typisierung der Figuren ohne psychologische Tiefe, niedrige Retardation und Redundanz, omnipotente Narration mit hoher Selbstbewußtheit und mit relativ hoher Zuverlässigkeit dem historisch-materialistischen Modus. Dazu kommt die klare ideologische Botschaft hinzu, die vor allem auf der politischen Vorstellung des Sozialismus beruht. Die Filme mit solchen unterschiedlichen Merkmalen wird als der „interrogative“ Film bezeichnet, der filmgeschichtlich eine Weiterentwicklung des historisch-materialistischen Modus zusammen mit dem Avantgardismus darstellt. Außerdem bekommen einige formale Merkmale wegen der Kompromißlosigkeit und puristischer Haltung gewisse Eigenständigkeit. In dieser Hinsicht kann gewisse Nähe zu dem parametrischen Modus angenommen werden, was u.a. durch Straubs Interesse für die moderne Musik unterstützt werden kann.

Bölls Roman bleibt trotz komplexer Konstruktion und trotz Einsätze moderner narrativer Mittel aus der Sicht der narrativen Funktion innerhalb der Tradition des klassischen sowie des künstlerischen Modus. Der inhaltliche Bezug der Geschichte ist zwar konkret, aber er ist indirekt und symbolisch. Dagegen stellt Straubs Film in jeder Hinsicht einen radikalen Versuch dar, solche konventionelle Zusammenhänge durchzubrechen, der als solcher vor allem unter den damaligen gesellschaftlichen Umständen zu verstehen ist.

Bölls Erzählung „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“ liegt wiederum das bei Böll typische Geschichtenschema der Liebesbeziehung junger Leute zugrunde, die am ungünstigsten Zeitpunkt entsteht und als Folge sie in Schwierigkeiten bringt, was in diesem Fall einen Mordfall darstellt. Diese Geschichte wird dann nicht direkt erzählt, sondern von einem anonymen Berichterstatter nachträglich referiert, und besteht dementsprechend aus verschiedenen Episoden, Kommentaren und Zusammenfassungen. Als solche stellt sie eine typische Variation einer Kriminalgeschichte dar. Daraus lassen sich zwei Handlungsebenen herausstellen: Liebes- bzw. Kriminalgeschichte und Berichterstattung. Dabei beruht die Sujetkonstruktion nicht auf dem ständigen Wechsel zwischen den beiden Handlungsebenen, sondern die letzte stellt nur einen Rahmen für die erste dar, weil der Verlauf der Berichterstattung nicht erzählt, sondern als erfolgter Vorgang vorausgesetzt wird. Unter dieser Voraussetzung ist die Sujetkonstruktion auch nicht kontinuierlich, weil trotz klarer Segmentierung die Relation der Teile miteinander willkürlich ist. Trotzdem folgt die Sujetkonstruktion im großen und ganzen der typischen templativen Geschichtenkon-

struktion, mit jeweils typischen Entwicklungsphasen. Entsprechend einem objektiven Bericht wird die Geschichte nicht nach ihrem zeitlichen Verlauf, sondern in erster Linie nach der logischen Kausalität konstruiert. Der funktionale Schwerpunkt der Sujetkonstruktion in dieser Form liegt darin, daß sich die gesamten Merkmale der Sujetkonstruktion darauf richten, unnötige emotionale Spannung zu vermeiden, die eine Mordgeschichte naturgemäß hervorbringen kann, um dann die Hintergründe sachlich ans Licht zu bringen.

In der Erzählung sind viele temporäre Leerstellen sowie einige permanente Leerstellen zu finden. Unabhängig von der Frage, ob sie überbrückt werden können oder nicht, liegt die Hauptfunktion solcher Leerstellen darin, nicht nur die Spannung bzw. Aufmerksamkeit des Rezipienten zu steigern, sondern auch gewisse Distanz von der Geschichte sowie von der Figur zu halten und die Sachverhalte zu differenzieren. Dadurch wird zunächst verhindert, daß sich der Rezipient ohne kritische Distanz in die Geschichte hineinversetzt und sich mit der Protagonistin identifiziert. Zugleich wird damit ein Beispiel für die journalistischen Praktiken konstatiert, sich objektiv mit den Informationen umzugehen. So fungieren einige permanente Leerstellen nicht als unlösbare Rätsel, sondern als Garant für die Objektivität des Berichterstatters, der aus unbewiesenen Sachverhalten nicht beliebige Schlußfolgerungen zieht, sondern sie offen läßt. Dies gilt auch für die niedrige Retardation, die ansonsten normalerweise zur unnötigen Spannungsbildung führen kann. Dies wird besonders daran deutlich, daß der Mordfall und die Identität des Täters nicht chronologisch dargestellt, sondern am Anfang der Geschichte als erfolgter bzw. bekannter Tatbestand vorangestellt wird. Allerdings werden auf der Ebene der Berichterstattung einige retardierende Momente mit konventionellen Funktionen festgestellt, gewisse Spannung auf den kommenden Handlungsvorgang zu erzeugen. Als solche kompensieren sie die Diskontinuität und Episodenhaftigkeit der Sujetkonstruktion.

Die Redundanz weist je nach dem Aspekt gewisse Unterschiede auf. So ist die Redundanz bei der Gestaltung der Kriminalgeschichte hoch, während sie bei der der Liebesgeschichte als niedrig zu bezeichnen ist. Somit wird die Liebesgeschichte nur als Ausgangssituation benutzt. Auch bei der Figurenkonstellation werden die Figuren Katharina, Beizmenne mit hoher Redundanz sehr konkret und relativierend charakterisiert, während die anderen Figuren entweder nur indirekt, einseitig oder konzeptionell charakterisiert werden. Schließlich machen die hohe Redundanz bei der Charakterisierung der Hauptfiguren und die unterschiedliche Redundanz bei den anderen Figuren sowie bei deren Erfahrungen, was insgesamt mehr den Aspekt einer Kriminalgeschichte als den einer Liebesgeschichte hervorhebt, die Thematik der Erzählung deutlich. Dieses Thema wird dann durch die hohe Redundanz betont und verallgemeinert, in dem Sinne, daß vergleichbare Schicksalsschläge nicht nur der Protagonistin, sondern auch anderen Leuten zustoßen können. Dieser konkrete Bezug wird auch an der hohen Redundanz auf der Ebene der Beziehung zwischen Fabel und Sujet deutlich: Bestimmte Sachverhalte werden zwar nicht wiederholt dargestellt, aber häufig indirekt erwähnt. Diese wiederholte Erwähnung geht auch meistens auf realistische Motivation zurück und impliziert als solche keine symbolische Ebene.

Die strategischen Merkmale werden von der narrativen Situation eines referierenden, kommentierenden Berichterstatters bestimmt. Dies impliziert eine auktoriale und gleichzeitig personifizierte Erzählinstanz, deren auktoriale Omnipotenz begrenzt ist. Unter dieser Voraussetzung ist der Wissensstand des Berichterstatters zwar breit aber nicht tief. Darüber hinaus spielt er seine narrative Kompetenz nicht aus, was dann als solch den Gegenpol der allwissenden Boulevardpresse darstellt, an die die Hauptkritik gerichtet ist. Die Relation zwischen Rezipienten und Figuren in bezug auf den Wissensstand ist je nach der Situa-

tion unterschiedlich. Dabei ist wichtig anzumerken, daß dies bewußt nicht dramaturgisch funktionalisiert ist, um die Spannung zu steigern. Die Selbstbewußtheit kann zunächst generell durch die narrative Situation als sehr hoch bezeichnet werden. Aber dies wird nicht konsequent durchgehalten, sondern häufig unterdrückt, so daß der Berichterstatter oft hinter das direkte Zitat der Materialien zurücktritt. Dies kann aber in der Weise einheitlich erklärt werden, daß durch die ständige Einschaltung des Berichterstatters zunächst gewisse Distanz von der berichtenden Geschichte geschaffen wird und unter dieser Voraussetzung durch das direkte Zitat der Materialien gewisse Objektivität signalisiert wird. Die Kommunikativität und die Zuverlässigkeit ist sehr hoch, weil fast alle Informationen mit dem Rezipienten geteilt werden. Dies wird auch daran deutlich, daß der Berichterstatter offen über seine begrenzte Kompetenz spricht und sich bei dem Umgang mit den Materialien und bei der Beurteilung sehr vorsichtig verhält. Der narrative Ton ist einerseits überwiegend sachlich und unbeteiligt und andererseits teilweise satirisch, ironisch, so daß gewisse Ambiguität zwischen Sachlichkeit und Satire festgestellt werden kann. Das gesamte Stilsystem zeichnet sich vor allem durch die Einsätze dokumentarischer Mittel aus, was somit gewisse Verbindung mit der Dokumentarliteratur nahelegt. Aber hier sind sie nur als narrative Mittel für die Aufbewahrung der Objektivität und für die Kritik gegen die Praktiken der Boulevardpresse benutzt. Das Stilsystem tritt auch selbst nicht in den Vordergrund, sondern bleibt innerhalb des fiktiven Rahmens eines Berichts und ist mit der zentralen Thematik eng verbunden. Als solches richtet es sich darauf, einerseits von der Geschichte und der Hauptfigur gewisse Distanz zu schaffen und andererseits die Objektivität bei einem journalistischen Bericht zu demonstrieren. Die strategischen Merkmale sind also in erster Linie nicht dramaturgisch, sondern thematisch funktionalisiert: Zunächst wird der unterschiedliche Wissensstand zwischen Erzählinstanz, Rezipienten und Figuren nicht dafür benutzt, die Spannung und Aufmerksamkeit des Rezipienten auf den Verlauf der Handlung zu lenken und dadurch ihn in die Geschichte hineinzusetzen. Vielmehr wird dadurch die moralische Botschaft vermittelt, stets bei dem Umgang mit Informationen zwischen Fakten und Meinungen zu unterscheiden. Auch die durchgehend hohe Selbstbewußtheit richtet sich in erster Linie auf die Distanz bei der Rezeption, um damit unparteiische Einblicke in die Hintergründe zu verschaffen. Dabei wird durch die hohe Kommunikativität und Zuverlässigkeit dieser Weg sachlich begleitet. Der einerseits sachliche und unbeteiligte und andererseits satirische Ton dient auch diesem Ziel. Dies wird auch durch das Stilsystem unterstützt, das einerseits dokumentarische Stilmittel einsetzt und andererseits Fiktionalität der gesamten Geschichte betont.

In bezug auf die narrativen Modi können zunächst einige Merkmale mit dem historisch-materialistischen Modus, vor allem mit dem interrogativen Film in Zusammenhang gesetzt werden: der Einsatz von dokumentarischen Mitteln und deren Konstruktion durch die Montagetechnik, wobei nicht die Kontinuität oder Kausalität, sondern Diskontinuität und Episodenhaftigkeit das Konstruktionsprinzip darstellen. Auch thematisch können einige Aspekte in dieser Hinsicht betrachtet werden: die kritische Haltung gegen die Praktiken des Sensationsjournalismus, die Charakterisierung der Hauptfigur als durchschnittlicher Mensch, der sich dann einerseits durch schlimme Erfahrungen zu einer anderen Person verändert und andererseits als Reaktion darauf eine konkrete Handlung aufgreift. Auch die weiteren taktischen sowie strategischen Merkmale der Sujetkonstruktion wie relativ viele temporäre Leerstellen, niedrige Retardation und unterschiedliche Redundanz einerseits und thematische Funktionalisierung der auktorialen Erzählsituation mit hoher Selbstbewußtheit, hoher Kommunikativität und Zuverlässigkeit andererseits richten sich nicht auf eine rasche distanzlose Einführung des Rezipienten in die Geschichte, sondern darauf, solche Möglichkeiten möglichst zu beseitigen und dabei kritische Distanz zu verschaffen, um dadurch kritische Einblicke in die Mißstände des gesellschaftlichen Systems zu geben.

Aber bei näherer Betrachtung stellt sich heraus, daß solche Merkmale auf andere Grundlagen zurückgehen, die sich grundsätzlich von den des historisch-materialistischen Modus unterscheiden. Zunächst handelt es sich bei den Einsätzen dokumentarischer Erzähltechniken lediglich um eine Anleihe des dokumentarischen Stils, um eine Geschichte, in der es sich um die Berichterstattung geht, möglichst in einer objektiven Form zu repräsentieren, um damit zu zeigen, wie man sich bei der Berichterstattung mit den Materialien und Informationen umzugehen hat. Es handelt sich also um einen Kunstgriff, der in erster Linie auf die thematische Notwendigkeit innerhalb der erzählten Geschichte zurückgeht. Auch die Kritik gegen die Sensationspresse wird nicht aus einer ideologisch klaren Position ausgeübt, sondern eher aus einer humanistischen Position, in welcher der Mensch mit seiner Würde und Ehre im Mittelpunkt steht. Genauso kann die Mordtat von der Protagonistin nicht als konsequente Handlung eines politisch bewußt gewordenen Menschen, sondern als eine impulsive Verzweiflungstat verstanden werden. Unter diesen Umständen können die Merkmale der Erzählung, die auf den ersten Blick dem historisch-materialistischen Modus zugeschrieben werden können, meistens in ihrer Funktion und Konzeptionen eher dem traditionellen klassischen Modus zugeschrieben werden.

Im Film von Schlöndorff werden die Liebesgeschichte und Kriminalgeschichte ohne vermittelnden Berichterstatter direkt dargestellt. Dies bedeutet nun, daß die Sujetkonstruktion weitgehend chronologisch, kontinuierlich und nach dem templativen Schema der Geschichtenkonstruktion aufgebaut ist. Sie weist darüber hinaus klare Segmentierung auf, deren Relation miteinander klar und deutlich festzustellen ist. Die Zeitkonstruktion ist auch kontinuierlich, fast linear, ohne Abweichung von der Handlungslinie.

Die taktischen Merkmale steuern die Aufmerksamkeit des Rezipienten, und zwar als Spannung auf den Verlauf der Geschichte. Zunächst kann der Rezipient wegen der im Vergleich zu der chronologischen und fast linearen Sujetkonstruktion besonders vielen Leerstellen den weiteren Verlauf der Geschichte nicht vorausahnen, die er dann mit mehr Aufmerksamkeit und Spannung verfolgen wird. Dies wird als nächstes durch die relativ niedrige Retardation verstärkt, die auf die gradlinige Handlungskonstruktion zurückgeht. Auch einige verzögernde Momente durch die Rückblende können wegen ihrer starken komplementären Funktion von dem Rezipienten nicht als Verzögerung wahrgenommen werden. Als nächstes wird dies durch die relativ unterdurchschnittliche Redundanz verstärkt, indem die Redundanz so gehalten wird, daß der Rezipient gerade solche Informationen erhalten kann, die zwar ihn der Handlung folgen aber sie nicht vorausahnen lassen. Dabei wird die mögliche Schwierigkeit bei dem Nachvollzug aufgrund der niedrigen Redundanz dadurch kompensiert, daß der Film durch kleine manchmal fast versteckte Hinweise bei der Darstellung von kleinen Einzelheiten oder psychischen Zuständen in erster Linie die Emotion des Rezipienten anspricht, der dann Einblicke in die Erschütterung und Verbitterung einer Frau geboten bekommt. Die hohe Redundanz bei der Charakterisierung der Figuren Katharina und Beizmenne führt dabei einerseits zur Personifizierung des Konflikts und andererseits macht sie zusammen mit der relativ niedrigen Redundanz bei der Charakterisierung der anderen Figuren sowie bei der Gestaltung der Ereignisse diese Geschichte als Einzelfall ohne symbolische Ebene. Dies wird auch daran deutlich, daß nicht die sog. Actionszene, sondern die psychischen Zustände der Protagonistin in den Mittelpunkt der Darstellung gestellt werden.

Die strategischen Merkmale beziehen sich auf die narrative Situation einer auktorialen omnipotenten Erzählinstanz, die weder personifiziert ist und noch anthropologische Eigenschaften aufweist. Als solche stellt sie eine typische filmische narrative Situation dar. In dieser narrativen Situation besitzt die Erzählinstanz den höchsten Wissenstand gegenüber Rezipienten und Figuren, während der zwischen ihnen je

nach der Situation unterschiedlich ist. Von strategischer Relevanz ist hier der Aspekt, daß dies meistens als Spannungsmomente und Einfühlungsmomente benutzt wird. Dabei verschwindet die Erzählinstanz schnell hinter die Geschichte und die erzählte Geschichte steht im Vordergrund. In diesem Sinne ist die Selbstbewußtheit sehr niedrig. Dagegen ist die Kommunikativität sehr hoch, so daß an richtiger Stelle die richtigen Informationen gegeben werden. Aber auf lokaler Ebene wird diese hohe Kommunikativität zeitweilig unterdrückt, um vor allem die Spannung zu steigern. Deshalb kann auf lokaler Ebene von niedriger Kommunikativität und sogar von Unzuverlässigkeit der Narration gesprochen werden.

Der narrative Ton ist zunächst sehr realistisch, weil die Geschichte nicht auf eine symbolische Ebene verweist, sondern einen konkreten Fall erzählt, was durch die realistisch motivierten Einsätze filmischer Mittel unterstützt wird. Dabei weist er auch melodramatische Züge auf, indem nicht die Entwicklung der Konflikte, sondern die inneren Zustände und Veränderung der Protagonistin durch diese Konflikte in den Mittelpunkt gestellt sind, was ständig durch Musik begleitet wird, die diese emotionalen Zustände betont. Aus dieser emotionalen Position werden dann die Gegenspieler mit klarer Schwarzweißzeichnung scharf kritisiert, so daß der Ton als kritisch bzw. parteilich bezeichnet werden kann.

Das Stilsystem zeichnet sich dadurch aus, daß es nicht in den Vordergrund tritt und keinen Versuch zur Experimente für Selbstzweck darstellt, sondern dazu dient, dem Rezipienten durch die nicht auffallenden, subtilen aber effektvollen Einsätze von meistens konventionellen Mitteln die Geschichte und die damit verbundenen Botschaften optimal zu vermitteln und die Kohärenz der Narration zu bewahren. Dies wird daran deutlich, daß viele kleinere Einstellungsgrößen wie Nahaufnahme, Großaufnahme, unruhige, hektische Kamerabewegung und eindeutige Farbensymbolik meistens innerhalb der fiktiven Welt realistisch motiviert sind. Damit liegt die Hauptfunktion des Stilsystems in erster Linie darin, den realistischen Eindruck des Abgebildeten zu vermitteln und zu verstärken.

Bölls Erzählung behandelt zunächst einen ungewöhnlichen Mordfall, der auf einer Liebesbeziehung basiert. Die Aufklärung über die Gründe für diese Tat wird dann am Ende zur Kritik an den Praktiken der Boulevardpresse. Dabei wird die Form eines Berichts benutzt, der auf recherchierten Materialien basiert. Diese dokumentarischen Techniken gehen aber in erster Linie auf die Notwendigkeit der erzählten Sachverhalte zurück, um gewisse Objektivität aufzubewahren und einen Gegenpol gegen die kritisierten Praktiken der Presse aufzustellen. Der Rezipient wird dabei distanziert und sachlich in die Geschichte und in die Hintergründe eingeführt, damit er am Ende nicht gefühlsmäßig, sondern aufgrund der Beweislage des Berichts zu der Einsicht kommen kann, daß die unseriösen Praktiken der Presse einen normalen Menschen zur Verzweiflung treiben kann, so daß er als Reaktion sogar einen Mord begeht. Schlöndorff verschärft in seinem Film diese kritische Haltung, indem er auf die vorsichtige und distanzierte Annäherung eines Berichts verzichtet und die Geschichte mit Gradlinigkeit und Unmittelbarkeit gestaltet. Der Rezipient wird in die Geschichte und in die Protagonistin eingeführt, mit der er dann ohne Vorbehalt identifiziert. Dabei wird durch den effizienten Einsatz von überwiegend konventionellen Mitteln die Spannung des Rezipienten auf den Verlauf der Geschichte aufrechterhalten, die am Ende zu einer Katastrophe wird.

Aufgrund dieser Ergebnisse können einige weitere Aspekte aus einem größeren Zusammenhang herausgestellt werden. So können zunächst die narrativen Merkmale in den in dieser Arbeit behandelten Texten Bölls generell folgendermaßen charakterisiert werden. Zunächst kann festgehalten werden, daß die Liebesbeziehung zwischen den Protagonisten das Grundschema seiner Geschichte darstellt. Diese

Liebesbeziehung unterscheidet sich zunächst von den anderen dadurch, daß sie urplötzlich eintritt und als solche eine fundamentale Veränderung der bisherigen Zustände herbeiführt. So verliebt sich Walter Fendrich in „Das Brot der frühen Jahre“ auf den ersten Blick in Hedwig und gibt sein passables und abgesichertes Leben auf. Auch in „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“ verliebt sich Katharina in Götten und hilft ihm bei seiner Flucht vor der Polizei und deckt ihn weiter, was sie schließlich zum Opfer einer Pressekampagne der Sensationspresse macht. In „Billard um halbzehn“ kann zwar den Liebesbeziehungen zwischen den Protagonisten nicht solche klare Bedeutung gegeben werden. Aber auch dort fungieren sie als Anlaß für einige Ereignisse, die schwerwiegende Folgen haben.

Der Grund für diese häufige Verwendung der Liebesgeschichte bei Böll liegt wohl darin, daß aus seiner humanistischen Sicht die Liebe das grundsätzliche und entscheidende Motiv für die tief gehende Veränderung eines Individuums darstellt. Außerdem kann darin die bei Böll typische Mystifizierung der weiblichen Charaktere am besten zur Geltung kommen. Aus einer narrationstechnischen Hinsicht kann sie somit einerseits als Ausgangspunkt bzw. Voraussetzung für die Entwicklung der Geschichte angesehen werden, die den Einstieg in die Geschichte bietet und gewisse Veränderung der Anfangszustände zur Folge hat. Andererseits wird damit die mystische Bedeutung verstärkt, die zur symbolischen Andeutung führen. Als solche wird diese Liebesgeschichte zur Grundlage bzw. Parallele zu einer anderen Ebene der Geschichte. Daraus stellt sich eine Geschichte mit der klassischen „doppelten kausalen Struktur“ heraus. Dabei bleibt er einerseits nicht bei der Liebesgeschichte, sondern sie stellt nur einen thematischen Ausgangspunkt der eigentlichen Geschichte dar. Andererseits wird die konkrete Konstruktion dieser unterschiedlichen Geschichte relativ komplex und jeweils unterschiedlich gestaltet.

In ihrer narrativen Funktion ist sie aber trotz solcher Komplexität und Variabilität meistens klassisch. So werden die wichtigen narrativen Informationen nicht permanent im Unklaren gelassen, sondern nur verzögert an richtiger Stelle gegeben. Damit liegt die klassische Steuerung der Aufmerksamkeit des Rezipienten zugrunde. Dies bedeutet dann wiederum, daß der Aufbau der Geschichte im Grunde nach dem typischen templativen Schema mit einem abgeschlossenen Ende konstruiert wird.

Seine Texte zeichnen sich durch diverse Einsätze von modernen Erzähltechniken aus, die auf sein ständiges Experiment mit den formalen Mitteln zurückzuführen sind und als solche den verschiedenen narrativen Modi zugeordnet werden können, was als Resultat von seiner ständigen Auseinandersetzung mit den formalen Experimenten angesehen werden kann. Trotz seiner ständigen Betonung der formalen Aspekte liegt aber sein formales Experiment, das an sich sehr modern ist, stets in einem engen Zusammenhang mit der Thematik und somit stellt sich nicht in den Vordergrund, sondern unterstützt im Hintergrund in erster Linie die inhaltlichen Aspekte. So verweist die durchgehende Monoperspektivität in „Das Brot der frühen Jahre“ auf die kritische Erinnerung an die Lebensgeschichte eines jungen Mannes, dessen Ausstieg aus der Gesellschaft als individueller Widerstand gegen die Leistungsgesellschaft betrachtet werden kann. Dagegen hängt die Multiperspektive in „Billard um halbzehn“ mit dem architektonischen Aufbau der Familiengeschichte zusammen, in der sich die deutsche Vergangenheit über mehrere Generation kritisch und symbolisch widerspiegelt. Auch die Form eines objektiven Berichts in „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“ impliziert eine kritische Anspielung an die Praktiken der Boulevardpresse.

Im großen und ganzen sind also bei Bölls Texten trotz der diversen formalen Experimente die klassischen Merkmale dominant. So wird der Rezipient Schritt für Schritt in die Geschichte und in die Themen eingeführt, indem die relevanten Informationen an richtiger Stelle gegeben werden. Dabei werden die

Erwartungen und Annahmen des Rezipienten nach den klassischen Funktionen der narrativen Merkmale meistens bestätigt. Die formalen Experimente bleiben stets in diesem Rahmen. Im Endeffekt richtet sich die Narration also darauf, den Rezipienten aufmerksam auf die Geschichte zu machen und nicht darauf, ihn zu verwirren bzw. seinen Nachvollzug zu erschweren.

Dies gilt auch für den in dieser Arbeit behandelten Film von Schlöndorff. Sein Film baut auf dem traditionellen und bekannten Geschichtenmuster und auf einer gradlinigen und kontinuierlichen Geschichte, so daß der Rezipient kaum Schwierigkeiten bekommt, die Geschichte nachzuvollziehen. Die für den Nachvollzug benötigten Informationen werden meistens an richtiger Stelle gegeben. Dabei wird in diesem Film auch der Aspekt der Gefühle betont, so daß die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die inneren Zustände der Figuren gelenkt wird. Damit wird aber nicht ein tiefer Einblick in die Inneren der Figuren geboten, sondern er wird in erster Linie als Einfühlungsmomente benutzt, so daß sich der Rezipient dadurch leicht mit der Figur identifizieren kann. Auch die sorgfältig bedachten Einsätze von filmischen Mitteln, die an sich durchaus moderne Züge aufweisen, stellen sich unauffällig hinter die Geschichte, so daß der Rezipient in den meisten Fällen nicht darauf aufmerksam wird. Der Film, der ansonsten sehr kommunikativ und zuverlässig ist, spielt auch häufig mit den Erwartungen des Rezipienten, um im Endeffekt die Spannung zu steigern. So weist dieser Film noch deutlicher und konsequenter als Bölls Texte solche Züge auf, die dem klassischen Modus zugeschrieben werden können.

Dagegen zeichnet sich der Film von Vesely durch eine komplexe und fragmentarische Sujetkonstruktion und durch stilistische Momente aus, die nicht hinter der Geschichte bleiben, sondern häufig unabhängig von der Geschichte fungieren. Dadurch wird der Nachvollzug des Rezipienten wesentlich erschwert. Trotzdem wird hier die narrative Funktion der Geschichte nicht gänzlich negiert. Die stilistisch auffallenden Momente, die gegebenenfalls fast einen verspielten Eindruck geben, beziehen sich meistens auf die Thematik der Geschichte, die als Verunsicherung junger Menschen ausgelegt werden kann, was das existentialistische Lebensgefühl vermittelt und somit auf der Ebene der gängigen narrativen Funktion bleibt. Der Rezipient wird dadurch beim Nachvollzug der Einzelheiten der Geschichte häufig in Unklaren gelassen aber er kann zumindest daraus solche Atmosphäre erahnen.

Straubs Film dagegen weist zunächst eine streng chronologische Geschichte. Aber diese Geschichte wird mit so vielen Leerstellen, niedriger Redundanz sowie Retardation dargestellt, so daß der Nachvollzug fast unmöglich gemacht wird. So kann bei diesem Film sogar angenommen werden, daß er die narrative Funktion einer Geschichte im Film generell negiert. Dies wird durch die minimalistischen und dokumentarischen Einsätze von filmischen Mitteln verstärkt. In diesem Film kann also der Rezipient nicht die Geschichte verfolgen, sondern es wird von ihm erwartet, daß er über die dargestellten Fragmente ohne narrative Zwänge nachdenken und damit auseinandersetzen wird. Es wird also hier keine Vermittlung einer thematischen Botschaft oder ein tiefer Einblick in die psychischen Zustände einer Person versucht, sondern der Rezipient wird herausgefordert, aus den Fragmente selber etwas herauszuholen. In dieser Hinsicht scheinen auf den ersten Blick die Merkmale dieses Films gerade dem kognitionstheoretischen Modell zu entsprechen, in dem Sinne, daß dabei die aktive Teilnahme des Rezipienten besonders hervorgehoben wird. Bei genauer Betrachtung stellt sich aber die Frage, ob solche aktive Teilnahme angesichts so großen Defizits an Informationen überhaupt möglich ist. Auf jeden Fall wird der Rezipient in diesem Film mit großer Schwierigkeit konfrontiert, die gegebenenfalls ihn überfordern und sogar von ihm als Provokation aufgenommen werden kann.

Als nächstes weisen die narrativen Merkmale innerhalb eines Textes als ein abgeschlossener Prozeß gewisse Widersprüche auf, die vor allem aus der Sicht der narrativen Modi nicht einheitlich erklärt werden können. Diese Widersprüche können zunächst zu der Annahme führen, daß der der Analyse zugrunde liegende Raster zu grob sei. Dies betrifft die Unterteilung der narrativen Modi als frei wähl- und kombinierbare Möglichkeiten der Organisierung von Fabelmaterialien in die vier narrativen Modi, die in der Tat keine fest Kriterien darstellen, sondern als ein offenes System weiter differenziert und verfeinert werden können. Aber diese Widersprüche können einerseits auf der Mikroebene aus einem größeren Zusammenhang der narrativen Strategie zu einer dominanten narrativen Funktion integriert werden. Andererseits können sie auch auf ein generelles wesentliches Merkmal der menschlichen Wahrnehmungsaktivität zurückgeführt werden, daß sie ständig auf die früheren Erfahrungen zurückgreifen muß, um etwas Neues wahrnehmen zu können. Auf die Narration übertragen bedeutet dies, daß gewisse vorhandene Schemas einerseits als Grundlagen für den Nachvollzug der Narration von dem Rezipienten benutzt werden müssen, während sie andererseits in Frage gestellt werden können. So kann sogar angenommen werden, daß solche Widersprüche zu dem Wesen eines narrativen Textes gehören. Im Zusammenhang mit den narrativen Modi bedeutet das dann, daß auch die Negation der klassischen narrativen Funktion genau solche als grundlegende Funktion gleichzeitig voraussetzt. Dies gilt z.B. auch für den Film von Straub, so daß seine Negation der narrativen Funktion der filmischen Mittel die Vorstellungen solcher traditionellen Funktion bzw. Erwartung des „vergifteten“ Rezipienten voraussetzt. Unter dieser Vorstellung können die widersprüchlichen Merkmale in einem Wahrnehmungsprozeß einheitlich erklärt werden, so daß sie als eine homogene Ganzheit aufgefaßt werden kann, und zwar als Mischung aus verschiedenen taktischen, strategischen Merkmalen aus verschiedenen Modi.

Aus der Sicht der Literaturverfilmung können solche Unterschiede der narrativen Merkmale zwischen der literarischen Vorlage und der Verfilmung zunächst als Verschiebung der Dominanz auf der Ebene der narrativen Modi aufgefaßt werden. So wird in Veselys Film die Dominanz des klassischen Modus gegenüber dem künstlerischen in der Vorlage zur eindeutigen Dominanz des künstlerischen und teilweise parametrischen Modus verlagert, während die Dominanz des künstlerischen Modus in Bölls Roman im Straubs „interrogativen“ Film durch die Dominanz des historisch-materialistischen Modus ersetzt wurde, wobei nach der Tradition des avantgardistischen Films, der sich vor allem gegen die zunehmende Instrumentalisierung des Filmmediums für die narrativen Funktionen gewehrt hatte, gleichzeitig die Rückbesinnung auf die urfilmischen Möglichkeiten versucht wurde. Auch in Schlöndorffs Film wird die Mischung von dokumentarischen und klassischen Modus der Erzählung diesmal durch eindeutige Dominanz des klassischen Modus ersetzt.

Diese Unterschiede werden als nächstes auch an den thematischen Verschiebungen der Schwerpunkte der Vorlagen deutlich, die bei der jeweiligen Verfilmung festgestellt werden können. So wurde in Veselys Film weniger der Aspekt der gesellschaftlichen Kritik als mehr die Vermittlung der existentialistischen Lebensgefühle eines verunsicherten Individuums in den Mittelpunkt gestellt. Straub hat die kritische Abrechnung mit der deutschen Vergangenheit von Böll in kritische Auseinandersetzung mit dem bürgerlichen Umgang mit der Vergangenheit umgesetzt. Schlöndorff hat die Kritik gegen die Praktiken der Boulevardpresse in der Vorlage zur Kritik gegen die totalitäre Tendenz in der damaligen Gesellschaft erweitert und verschärft.

Zuletzt können solche Unterschiede zwischen der literarischen Vorlage und deren Verfilmung zugleich als die Unterschiede bei dem Umgang mit der Vorlage betrachtet werden. So kann zusammengefaßt wer-

den, daß Vesely in seinem Film versucht hat, literarische Vorlage nicht in die Bilder umzusetzen, sondern neu zu gestalten. Dabei hält er nicht streng an der Vorlage, weder thematisch, noch gestalterisch, sondern macht von der künstlerischen Freiheit viel Gebrauch. Damit wird die Literaturverfilmung für ihn nicht eine Angelegenheit für die Vermittlung der Geschichte oder Botschaft der Vorlage, sondern ein Platz für gestalterisches Experiment. Straub hat die literarische Vorlage zwar als solche ins Bild gesetzt, aber nicht um sie nachzuerzählen, sondern um den Rezipienten dazu zu veranlassen, mit ihr kritisch auseinanderzusetzen. In diesem Sinne handelt es sich in seinem Film nicht um eine Transformation der Vorlage, sondern eher um eine Auseinandersetzung mit der Vorlage als Ausgangspunkt für eine kritische Diskussion. Dagegen versuchte Schlöndorff die thematischen Aspekte der literarischen Vorlage möglichst zu respektieren, indem er die Geschichte und Thematik der Vorlage möglichst treu umsetzt. Aber es handelt sich dabei auch nicht um eine Nacherzählung, sondern um eine filmische Umgestaltung nach seiner Vorstellung über den Film, die gestalterische sowie thematische Verschiebungen zur Folge hat.

So kann man aus solchem unterschiedlichen Umgang mit der Vorlage exemplarische Wege der Praxis der Literaturverfilmung herausstellen, die nicht allein auf einer logischen Gedankenführung basiert. Aus der Sicht der Annahme, daß nach der Grundvorstellung über die Literaturverfilmung als Transformation vom literarischen zum filmischen das gleiche Sujet bzw. die gleiche Fabel von einem zum anderen Medium übertragen werden kann, kann auch ein interessanter Aspekt herausgestellt werden. Die Differenz zwischen dieser Annahme und den faktischen Unterschieden aus der Praxis gehen schließlich weniger auf die neutrale strukturelle Beschaffenheit der jeweiligen Medien, die im allgemeinen die Ursache für die Unterschiede zwischen den literarischen Vorlagen und deren Verfilmungen gehalten werden, als mehr auf die anderen Ursachen zurück, die geschichtlich, ideologisch oder künstlerisch bedingt sind. Dies bedeutet dann m.E. nicht unbedingt, daß eine solche Transformation grundsätzlich nicht möglich sei. Dies impliziert eher paradoxerweise, daß gegebenenfalls eine solche „werktreue“ Transformation möglich sein kann, wenn der Filmemacher dies beabsichtigt und diese Absicht erfolgreich umsetzen kann. Ob eine Verfilmung „werktreu“ ist oder nicht, kann dann nicht allein an der Analogie der narrativen Struktur, sondern auch an der Analogie ihrer diversen narrativen Merkmale und Funktionen gegenüber dem Rezipienten gemessen werden, die nicht allein auf der synchronischen Ebene, sondern auch auf der diachronischen Ebene fungieren.

Daraus kann festgestellt werden, daß es auch auf der theoretischen Ebene gewisse Grenzen hat, die Diskussion über das Phänomen der Literaturverfilmung allein auf der synchronischen Mikroebene ohne diachronische Aspekte auf der Makroebene durchzuführen. Dies gilt besonders für die Untersuchungen über die vielen Literaturverfilmungen in der BRD, die mit der Entwicklung des sog. „Neuen Deutschen Films“ und der allgemeinen Medienlandschaft in einem engen Zusammenhang stand. Darüber hinaus hat die Vorgehensweise, das Phänomen der Literaturverfilmung von den anderen Phänomenen der medialen Transformation isoliert zu betrachten, auch angesichts vielfältiger Praxis der Transformation zwischen diversen Medien in heutiger Zeit bestimmte Grenzen. Eine ausgewogene und praxisnahe Diskussion über die Literaturverfilmung kann erst dann möglich sein, wenn solche Grenzen überwunden werden. Dies kann mit Hilfe von dem kognitionstheoretisch fundierten narrationstheoretischen Ansatz erreicht werden, weil er die synchronische Analyseweise der strukturalistischen Narrativik erweitert bzw. ergänzt, der gewisse Bedeutung als Analysegrundlage auf der Mikroebene eingeräumt werden muß, und zwar einerseits mit den diachronischen Aspekten auf der Mikroebene und andererseits mit einem medien- und kulturtheoretischen Erklärungsrahmen auf der Makroebene.

Es wird vor allem aus dem Lager der strukturalistisch orientierten Forscher gefürchtet, daß der kognitionstheoretisch fundierte Ansatz für die Forschung der Narrativik einen Rückschritt bedeuten könnte, wobei die Errungenschaft und Erkenntnisse aus der traditionellen, klassischen Narrativik einfach weggeworfen würden.¹ Es wird auch innerhalb der Forschung über die Theorie der Literaturverfilmung sogar unternommen, die strukturalistischen Ansätze gegen diese Tendenz zu verteidigen.² Solche Befürchtungen und Abwehrreaktionen sind zwar in gewisser Hinsicht verständlich, aber m.E. gegenstandslos, weil die grundlegenden Erkenntnisse aus der strukturalistischen Narrativik in den kognitionstheoretisch fundierten Ansätzen nicht gänzlich weggeworfen, sondern nur aus einem anderen Standpunkt neu umgeschrieben werden. Es ist also kein Rückschritt, sondern gewisse Verzögerung, um die strukturalistischen theoretischen Grundlagen empirisch zu untermauern und umzuschreiben.³ So handelt es sich schließlich nicht um einen sog. Paradigmawechsel, sondern eher um eine Richtungs- bzw. Perspektivenänderung, und zwar von der Orientierung an Sprache und Produktion zur Orientierung an Wahrnehmung und Rezeption.

Es kann bei dem Modellentwurf Bordwells auch besonders der Aspekt, die hollywoodschen Filme als Ausgangspunkt des klassischen Modus zu konstatieren, aus einem kritischen Standpunkt betrachtet werden, daß er dadurch die hollywoodschen Produktionspraktiken theoretisch rechtfertigen wolle. Diese Implikation ist einerseits nicht zu leugnen, weil dadurch diese Praktiken, die wegen ihrer in erster Linie profitorientierten und gesellschaftskonformen Tendenz von vielen kritisiert und abgewertet werden, quasi als Standard der filmischen Narration proklamiert werden. Aber andererseits läßt sich fragen, ob die narrativen Merkmale dieses Modus, die auf ihrem historisch langen Entwicklungswege auf die ökonomische Effizienz optimiert sind, mit den grundlegenden Regeln der Wahrnehmungsaktivität des Menschen doch nicht korreliert, mit begrenzter Kapazität und Kompetenz die Information erfolgreich zu verarbeiten. In dieser Hinsicht kann zurecht der hollywoodsche Modus als Ausgangspunkt angenommen werden, was auch durch seine faktische quantitative Dominanz unterstrichen wird.

¹ Hans J. Wulff: Berliner Tagung „Erzählen in Literatur und Film“, in: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie Heft 6, 1990 (Vol. 36), S.1027-1033, S.1033: „Die 'klassische' Erzählforschung formalistischer Prägung [...] spielt in der Arbeit heute an Erzählforschung beteiligter Wissenschaftler keine zentrale Rolle mehr. [...] Es steht zu befürchten, daß unter dem Sog von kognitiver Psychologie, Schematheorie und Konnexionismus die Ergebnisse und der Reichtum dieser Tradition der Erzählforschung zunächst wieder verschüttet wird. Will sagen, daß der Rekurs auf die Tradition des eigenen Forschungsgebietes im Moment ganz zurücktritt hinter die psychologistische Neuorientierung.“

² Vgl. Matthias Hurst, *Erzählsituationen in Literatur und Film*. Tübingen 1996, S.12. In dieser Arbeit wird auf die Einzelheiten dieser Untersuchung, die die neueste Arbeit im Bereich der Theorie der Literaturverfilmung darstellt, nicht näher eingegangen. Hier sei aber darauf zu verweisen, daß sie weiter die traditionelle Linie der strukturalistischen Ansätze verfolgt, indem die Untersuchung der Erzählsituation in Literatur und Film auf dem Modell von Stanzel basiert, das in der traditionellen Erzähltheorie zu einigen wenigen gehört, die auch außerhalb des deutschsprachigen Raums gewisse Anerkennung genießen. Vgl. dazu auch Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*. 4. durchgesehene Auflage, Göttingen 1989.

³ In seiner Abhandlung über die kognitivistische Theorie des Films von David Bordwell kommt auch Wulff am Ende seiner überwiegend kritischen Haltung schließlich doch noch zu der Schlußfolgerung: „[...] Es erscheint darum naheliegend, die kognitive Theorie des Films als eine semiotische Theorie anzusehen, die die Zeichenprozesse nicht nur formal und abstrakt, sondern auch empirisch, im Abgleich mit den psychologischen und physiologischen Bedingungen der Rezeption, zu beschreiben sucht.“ Vgl. dazu Hans J. Wulff, *Das Wisconsin-Projekt: David Bordwells Entwurf einer kognitiven Theorie des Films*, in: Rundfunk und Fernsehen 39. Jg. 1991/3, S.393-405, S.404.

Im allgemeinen wird auch vorgeworfen, daß die kognitionstheoretisch veranlagte Narrationstheorie die breiten Aspekte der Gefühle bzw. Unbewußtseins während des Narrationsprozesses nicht adäquat beschreiben kann. Dieser Vorwurf trifft aus der Sicht der kognitionstheoretischen Auffassung der Narration als ein bewußter Prozeß der Informationsverarbeitung zwar zu, aber nicht nur für diese kognitionstheoretischen, sondern im selben Maße auch für die strukturalistischen Ansätze der Narrativik. Dieser Ansatz stellt aber im Vergleich zu der strukturalistischen Narrationstheorie im Bereich der komparativen Analyse einen wesentlichen Fortschritt dar, weil dadurch erstens die Dominanz der Sprache beseitigt werden kann, zweitens die Konzentration auf die Mikroebene überwunden werden kann und drittens die Makroebene bei der Diskussion eingeschlossen werden kann. Darüber hinaus bietet er ein Erklärungsmodell für die zwei wichtigen Aspekte der Literaturverfilmung. Zunächst kann damit der Aspekt der Aktualität innerhalb der Modellvorstellung in die Diskussion eingeführt werden, in dem Sinne, daß die Aktualität auch mit der Veränderung der bei dem Wahrnehmungsprozeß vorausgesetzten diversen Schemas in Zusammenhang gebracht werden kann. Darüber hinaus bietet sie einen Erklärungsrahmen für die Bewertung und Beurteilung der konkreten Literaturverfilmungen, die im Vergleich zu den anderen Bereichen, wo die Kontroverse bei der Bewertung die Normalität darstellt, noch auffallendere Zuspitzung aufweisen. Der kognitivistische Ansatz bietet zwar keine generelle Antwort auf diese Problematik, aber einen Erklärungsrahmen: Bei der Beurteilung und Bewertung der Literaturverfilmung spielen neben den bekannten ideologischen, ästhetischen und/oder ökonomischen Vorstellungen, die jeweils unterschiedlich vertreten werden, der Aspekt der prozeßhaften Herausbildung der Erfahrungen, Schemas, Vorurteile usw. zusätzlich eine entscheidende Rolle, was auf die kognitionstheoretisch fundierte Annahme zurückgeführt werden kann, daß bei der seriellen Rezeption die vorangegangene bestimmte Einflüsse auf die spätere ausüben wird. Das kann eine Ursache für die noch auffallendere Kontroverse bei der Bewertung der Literaturverfilmung erklären, die häufig zu gegenstandslosen Abwehrreaktionen oder zu unbewußten Fehlinterpretationen führt. Dieses Erklärungsmodell kann so lange nur als eine spekulative Annahme bleiben, bis die dafür notwendigen empirischen Beweise über die konkreten Einzelheiten dieser Frage vorgelegt werden, was bis heute ausbleibt. Unter diesen Umständen wird gehofft, daß die Ergebnisse dieser Arbeit einen kleinen Beitrag zur Konkretisierung und Weiterentwicklung solcher Ansätze leisten würden.

Literaturverzeichnis

I. Primärliteratur

- BÖLL, Heinrich: Essayistische Schriften und Reden 1-3. Hrsg. v. Bernd Balzer. Köln 1977-78.
- : Interviews 1. Hrsg. v. Bernd Balzer. Köln 1977-78.
- : Romane und Erzählungen 3. Hrsg. v. Bernd Balzer. Köln 1977-1978.
- : Romane und Erzählungen 5. Hrsg. v. Bernd Balzer. Köln. 1977-1978
- : Die verlorene Ehre der Katharina Blum. Mit Materialien und einem Nachwort des Autors.
Köln 1984.

II. Sekundärliteratur

- ANONYM: „Das Brot der frühen Jahre“ in der Pariser Kritik, in: Filmkritik 6/62, S.286-288.
- ANONYM: Das Brot der frühen Jahre, in: Filmdienst 23/62.
- ANONYM: Ein Film nach Heinrich Böll, in: Filmdienst 6/62.
- ANONYM: Erfolg hängt von der Form ab..., in: Weser Kurier 24.2.62
- ANONYM: Jean-Marie Straub „Machorka Muff“, in: Film (Velber) H.6., S.32.
- ANONYM: Machorka-Muff, in: Der Spiegel 13.2.1963.
- ANONYM: Ohne Mief, in: Der Spiegel Nr. 10/62.
- ALBERSMEIER, Franz-Josef und ROLOFF, Volker : Literaturverfilmungen. Frankfurt am Main 1989.
- BALZER, Bernd: Heinrich Böll. Die verlorene Ehre der Katharina Blum. Frankfurt am Main 1990.
- BANYARD, Philip u.a.: Einführung in die Kognitionspsychologie. München 1995.
- BAUSCHINGER, Sigrid u.a. (Hrsg.): Film und Literatur: literarische Texte und der neue deutsche Film.
Bern 1984.
- BECKER, Wolfgang: In jenen Tagen. Opladen 1995.
- BLÖCKER, Günter: Kritisches Lesebuch. Hamburg 1962.
- BOCK, Hans-Michael (Hg.): CINEGRAPH Lexikon zum deutschsprachigen Film. München 1984f.
- BÖLL, Viktor u.a.: Heinrich Böll als Filmautor. Rezensionenmaterial aus dem Literaturarchiv der Stadtbücherei Köln. Köln 1982.
- BORDWELL David: A Case for Cognitivism, in: IRIS No 9, Spring 1989 (Cinema and Cognitive Psychology),S.11-40.
- : Narration in the Fiction Film. London 1985.

- BRECHT, Bertolt: Werke Bd.3. Frankfurt/M. 1988.
- : Werke Bd.22 Schriften 2. Frankfurt/M. 1993.
- BRUNOW, Jochen: Der Maschine Widerstand leisten. Begegnung mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub, in: Filme (Berlin/West) Nr.1, 1980, S.29-35.
- Carl Friedrich von Siemens Stiftung (Hg.): Einführung in den Konstruktivismus. München 1985.
- CHATMAN, Seymour: Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. New York 1990.
- : Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. London 1978.
- DELAHAYE, Michel: Straub ist der Größte oder: Sprachschwierigkeiten? in: Film 3/66, S.12-14.
- DONNER, Wolf: Sieben Fragen an Volker Schlöndorff und Margarethe von Trotta, in: Die Zeit (Hamburg). 42.1975, S.44.
- DURZAK, Manfred: Der deutsche Roman der Gegenwart. Stuttgart 1971.
- EGGERS, Heino: Katharina Blum-Verfilmung: Eine Warnung vor dem Machtmißbrauch der Springer-Presse, in: Blickpunkt (Berlin) 247/75.
- FAULSTICH, Werner: Kritische Randbemerkungen zu dem Beitrag „Heinrich Bölls Erzählung ‚Die verlorene Ehre der Katharina Blum‘ und die gleichnamige Verfilmung von Volker Schlöndorff und Margarethe von Trotta“ von Heidemarie Fischer-Kesselmann (Diskussion Deutsch 76, 1984, S.186-200), in: Diskussion Deutsch 78, 1984, S.449-454.
- FELIX, Jürgen und HELLER, Heinz-B. (Hg.): 3. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium. Marburg 1990.
- FISCHER-KESELMANN, Heidemarie: Heinrich Bölls Erzählung ‚Die verlorene Ehre der Katharina Blum‘ und die gleichnamige Verfilmung von Volker Schlöndorff und Margarethe von Trotta“, in: Diskussion Deutsch 76, 1984, S.186-200.
- FOERSTER Heinz von: Entdecken oder Erfinden, in: Carl Friedrich von Siemens Stiftung (Hg.), Einführung in den Konstruktivismus. München 1985, S.27-68.
- FRANKLIN, James: New German Cinema: From Oberhausen to Hamburg. Boston 1983.
- GEISLER, Rolf: Möglichkeiten des modernen deutschen Romans. Frankfurt/M. 1979.
- GENETTE, Gérard: Die Erzählung. München 1994.
- GLASSERSFELD, Ernst von: Konstruktion der Wirklichkeit und des Begriffs der Objektivität, in: Carl Friedrich von Siemens Stiftung (Hg.): Einführung in den Konstruktivismus. München 1985, S.1-26.
- GREGOR, Ulrich u.a.: Herzog/Kluge/Straub, München/Wien 1976.
- GROB, Norbert: Film der Sechziger Jahre. Abschied von den Eltern, in: JACOBSEN, Wolfgang: Geschichte des deutschen Films. Stuttgart 1993.
- HABE, Hans: Höchste Arroganz als höchste Leistung, in: Rheinzeitung (Koblenz), 1.6.62.

- HAGENBÜCHLE, Walter: Narrative Strukturen in Literatur und Film. Bern 1991.
- HANSON, W.P.: „Heinrich Böll, Das Brot der frühen Jahre“, in: Modern Languages 48(1967), S.148-151.
- HEAD, David: Der Autor muß respektiert werden - Schlöndorff/Trotta's Die Verlorene Ehre Der Katharina Blum and Brecht's Critique of Film Adaptation, in: German Life & Letters Vol.32 1978-79, S.248-264.
- HEMBUS, Joe: Das Brot der frühen Jahre, in: Twen April 1962.
- HICKETHIER, Knut (Hg.): Filmwahrnehmung. Berlin 1990.
- HÖHN, Hans: ‚Er will keine Kunst machen, aber einen guten Film drehen‘, in: Kölnische Rundschau 1. Dezember 1965.
- HOPPE-GRAFF, Siegfried: Verstehen als kognitiver Prozeß. Psychologische Ansätze und Beiträge zum Textverstehen, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 55 (1984), S.10-37.
- HURST, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. Tübingen 1996.
- JACOBSEN, Wolfgang: Geschichte des deutschen Films. Stuttgart 1993.
- JAHN, Manfred: Narratologie: Methoden und Modelle der Erzähltheorie, in: NUENNING, Ansgar (Hg.): Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung. Trier 1995, S.29-50.
- JANSEN, Peter W.: innen/außen/innen Funktionen von Raum und Landschaft, in: GREGOR, Ulrich u.a.: Herzog/Kluge/Straub. München/Wien 1976, S.69-84.
- JENNY, Urs: Eine Rechnung, die nicht stimmt, in: Film 3/66, S.12-13.
- JENS, Walter: Besprechung von ‚Die verlorene Ehre der Katharina Blum‘, in: BÖLL, Heinrich: Die verlorene Ehre der Katharina Blum. Mit Materialien und einem Nachwort des Autors. Köln 1984, S.243-250.
- JUNG, Fernand: Das Kino der frühen Jahre. Herbert Vesely und die Filmavantgarde der Bundesrepublik, in: ders.: Zwischen Gestern und morgen. Frankfurt 1989, S.318-340.
- : Zwischen Gestern und morgen. Frankfurt 1989.
- KAHRMANN, Cordula u.a.: Erzähltextanalyse. Eine Einführung mit Studien- und Übungstexten. Königstein (Ts.) 1986.
- KANZOG, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd.4 Sl-Z. Berlin 1984.
- KARSUNKE, Yaak: Ein deutsches Selbstporträt?, in: Film 3/66, S.13-14.
- KNOPF, Jan: Brecht-Handbuch. Theater. Stuttgart 1980.
- KRÜGER, Karl-Heinz: Was man sich in Köln nicht vorstellen konnte. Gespräch mit H. Vesely über die Böll-Verfilmung „Das Brot der frühen Jahre“, in: Bergische Landeszeitung 17.2.62.
- KUHN, Anna: Melodrama und Tendenz, in: BAUSCHINGER, Sigrid u.a. (Hrsg.): Film und Literatur: litera-

- rische Texte und der neue deutsche Film. Bern 1984, S.86-104.
- LANGE, Brigitta / BECKER, Jörg: Jean-Marie Straub, Danièle Huillet - Filmmacher, in: BOCK, Hans-Michael (Hg.): CINEGRAPH. Lexikon zum deutschsprachigen Film. München 1984f.
- LENTZ, Michael: Böll und sein erster Film. Ein Gespräch über die Verfilmung von „Das Brot der frühen Jahre“, in: Westdeutsche Allgemeine 16.12.61.
- LETSCH, Felicia: Auseinandersetzung mit der Vergangenheit als Moment der Gegenwartskritik. Köln 1982.
- LEWANDOWSKI, Rainer: Die Oberhausener. Rekonstruktion einer Gruppe 1962-1982. Dieckholzen 1982.
- LOEWENSTERN, Enno v.: Die liebste Heldin Heinrich Bölls, in: Die Welt 29.5.78.
- LOTMAN, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. 2.Aufl.. München 1981.
- LUDWIG, Gerd: Heinrich Böll. Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann. Hollfeld 1998.
- MANDLER, George: Aufbau und Grenzen des Bewußtseins, in, SARRIS, Viktor u. PARDUCCI, Allen (Hg.): Die Zukunft der experimentellen Psychologie. Berlin 1986, S.115-130.
- MECKLENBURG, Karin: Interview mit Volker Schlöndorff. „Einen Film ohne gesellschaftliches Bewußtsein zu machen ist unmöglich“, in: Szene Hamburg 24.1975.
- MICHAELIS, Rolf: Nachdenken über die Krankheit unserer Zeit. Der gute Mensch von Gemmelsbroich, in: Die Zeit 2.Aug. 1974.
- MILLER, George: The magical Number Seven, Plus or Minus Two. Some Limits on Our Capacity for Processing Information, in: Psychological Review 63, 1956, S.81-97.
- MUNDT, Michaela: Transformationsanalyse. Tübingen 1994.
- NAU, Peter: Die Kunst des Filmesehens: Machorka-Muff, in: Filmkritik 23. Jg., H.6, S.263-272.
- : Zur Kritik des politischen Films. Köln 1978.
- NETTELBECK, Uwe: Plädoyer für ein Projekt, in: Die Zeit Nr.42, 14.10.1966.
- NUENNING, Ansgar (Hg.): Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung. Trier 1995.
- PAECH, Joachim:, Literatur und Film. Stuttgart 1988.
- : Thema: Literaturverfilmung, in: Diskussion Deutsch 88 (April, 1986), S.188-193.
- PAFFENHOLZ, Alfred: Nicht versöhnt, in: Filmdienst 11.5.66.
- PATALAS, Enno: Nicht versöhnt, in: Filmkritik Aug. 65, S.474.
- PICKAR, Gertrud: The Impact of Narrative Perspektive on Charakter Portrayal in Three Novels of Heinrich Böll: Billard um halbzehn, Ansichten eines Clowns, Gruppenbild mit Dame, in: The University of Dayton Review 13(1977), no. 2, S.25-40.

- POSER, Therese: Heinrich Böll. Billard um halbzehn, in: GEISLER, Rolf: Möglichkeiten des modernen deutschen Romans. Frankfurt/M. 1979, S.232-255.
- RAUH, Reinhold: Machorka-Muff. Münster 1988.
- REID, J. H.: Heinrich Böll. Ein Zeuge seiner Zeit. München 1991.
- : Time in the Works of Heinrich Böll, in: Modern Language Review 62(1967), S.476-485.
- ROHRBACH, G.: Das Brot der frühen Jahre, in: Filmkritik 6/62, S.262-264.
- ROSENTHAL, Wolf: Film ohne Inhalt..., in: Vorwärts 30.5.62.
- ROTHER, Rainer: Das mühsame Geschäft des Filmemachens. Zur Entstehungsgeschichte von MACHORKA-MUFF und NICHT VERSÖHNT ODER ES HILFT NUR GEWALT, WO GEWALT HERRSCHT, in: RAUH, Reinhold: Machorka-Muff. Münster 1988, S.65-78.
- ROUD, Richard: Jean-Marie Straub. London 1971.
- SANDFORD, John: The New German Cinema. London 1980.
- : Volker Schlöndorff, in: BOCK, Hans-Michael (Hg.): CINEGRAPH: Lexikon zum deutschsprachigen Film. München 1984f, E1-9.
- SCHAUDIG, Michael: Literatur im Medienwechsel. München 1992.
- SCHLÖNDORFF, Volker: Die verlorene Ehre der Katharina Blum /Schlöndorff; von Trotta. Transcript von Andrea Park. Tübingen 1981.
- SCHMIDT, Siegfried J.: Vom Text zum Literatursystem, in: Carl Friedrich von Siemens Stiftung (Hg.): Einführung in den Konstruktivismus. München 1985, S.117-134.
- SCHNEIDER, Irmela: Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung. Tübingen 1981.
- SCHONBERG, Harold C.: Die großen Komponisten. Königstein/Ts 1983.
- SCHUMM, Gerhard u. WULFF, Hans J. (Hg.): Film und Psychologie I. Kognition - Rezeption - Perzeption. Münster 1990.
- SCHÜTTE, Wolfram: Akte des Widerstands, in: GREGOR, Ulrich u.a.: Herzog/Kluge/Straub. München/Wien 1976, S.7-44.
- SCHWERTE, Hans: Begegnung mit einem Mädchen („Das Brot der frühen Jahre“), in: Zeitwende 27 (1956), S.712ff.
- SOWINSKI, Bernhard: Heinrich Böll. Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann. Interpretation. München 1994.
- SOWINSKI, Bernhard: Heinrich Böll. Stuttgart 1993.
- STANZEL, Franz K.: Theorie des Erzählens. 4. durchgesehene Auflage, Göttingen 1989.
- STERNBERG, Meir: Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction. Baltimore 1978.
- STONE, Magaret: Heinrich Böll. Das Brot der frühen Jahre. München 1974.

- STRAUB, Jean-Marie: Tribüne des Jungen Deutschen Films. III. Jean-Marie Straub, in: Filmkritik 10.Jg., H.11, S.607-610.
- SULEIMAN, Susan: Authoritarian Fictions. New York 1983.
- THIERINGER, Thomas: Ein Kinotraum von Menschlichkeit, Ein Gespräch, in: Frankfurter Rundschau 7.2.1975.
- THORNDYKE, Perry W.: Cognitive Structures in Comprehension and Memory on Narrative Discourse, in: Cognitive Psychology 9 (1977), S.77-110.
- TITZMANN, Michael: Struktur - Strukturalismus, in: KANZOG, Klaus (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd.4 SI-Z. Berlin 1984, S.256-278.
- VOGT, Jochen: Heinrich Böll. München 1987.
- WALSH, Martin: Political Formations in the Cinema of Jean-Marie Straub, in: Jump Cut no.4,(Nov.-Dec.), S.12-18.
- WITTE, Karsten: Interview mit Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, in: GREGOR, Ulrich u.a.: Herzog/Kluge/Straub. München/Wien 1976, S.205-218.
- : „Jean-Marie Straub/Danièle Huillet“ Kommentierte Filmografie, in: GREGOR, Ulrich u.a.: Herzog/Kluge/Straub. München/Wien 1976, S.179-204.
- WULFF, Hans J. (Hg.): 2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium. Berlin 1989.
- : Berliner Tagung „Erzählen in Literatur und Film“, in: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie Heft 6, 1990 (Vol. 36), S.1027-1033.
- : Das Wisconsin-Projekt: David Bordwells Entwurf einer kognitiven Theorie des Films, in: Rundfunk und Fernsehen 39. Jg. 1991/3, S.393-405.
- WUSS, Peter: Filmanalyse und Psychologie. Berlin 1993.
- ZEHM, Günther: Heinrich der Grätige. Macht Bölls neue Erzählung Stimmung für ein restriktives Pressegesetz?, in: Die Welt 16.8.1974.