



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Theaterverfilmungen:

Henrik Ibsens 'Die Wildente' von Hans W. Geißendörfer und Jon Fosses
'Die Nacht singt ihre Lieder' von Romuald Karmakar“

Verfasserin

Michaela Krejčová

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer: Ao. Univ.- Prof. Dr. Brigitte Marschall

INHALTSVERZEICHNIS

1.0. Einleitung.....	1
1.1. Problemfeld und Methode.....	1
1.2. Aufbau der Arbeit.....	2
2.0. Die Problematik der filmischen Adaption.....	5
2.1. Der Begriff <i>Adaption</i>	5
2.1.1. Grenzziehung zwischen den Adaption, Spielfilm und Inszenierung.....	5
2.2. Abgrenzung der filmischen Adaption von Theatertexten von Literaturverfilmungen.....	7
2.3. Adaption als Prozess vs. Adaption als Produkt.....	9
2.4. Die Beziehung zwischen der Vorlage und ihrer filmischen Adaption.....	10
2.4.1. Werktreue als Maßstab des Vergleiches von Vorlage und Adaption....	10
2.4.2. Die Auffassung der Vorlage und Ihrer Adaption als zwei Originale....	12
3.0. Theater und Film.....	14
3.1. Die Theater-Film Debatte und anfängliche Medienrivalität.....	14
3.1.1. <i>Film d'Art</i>	15
3.2. Die Entwicklung der frühen Medienrivalität zur Intermedialität.....	17
3.3. Fortsetzung des Film-Theater Streites auf dem Feld der verfilmten Theaterstücke.....	18
3.4. Die Rolle der Medienunterschiede für die Verfilmungen der Theaterstücke....	18
3.4.1. Ist „verfilmtes Theater“ filmisch?.....	19
3.4.2. Der Aspekt der Aufmerksamkeitssteuerung im Film und Theater....	20
3.4.2.1. Montage und Einstellungsgröße.....	21
3.4.2.2. Schärfentiefe und innere Montage.....	22
3.5. Der Begriff der Gegenwärtigkeit im Theater und Film.....	23
4.0. Intermediale Übersetzung.....	27
4.1. Die Befragung der Medienspezifik bei den Theaterverfilmungen.....	28
4.2. Die Beibehaltung der Struktur des Theatertextes im Film.....	29

4.3. Verfilmungen der Theatertexte im Bezug auf die Intermedialität.....	31
4.3.1. Die Trans-mediale Intermedialität.....	31
4.3.2. Die Problematik der intermedialen Übersetzung von Sujet und „fabula“	32
4.3.3. Filmische Adaption der Theatertexte unter dem Blickpunkt der <i>remediation</i>	34
6.0. Der Theatertext <i>Natta syng sine sogar</i> von Jon Fosse	36
6.1. Jon Fosses Stellung im Kontext der norwegischen Dramatik.....	36
6.2. <i>Natta syng sine songar</i> – Handlungsabriss.....	38
6.3. Die dramatische Struktur von <i>Natta syng sine songar</i>	39
6.3.1. Die Gestaltung der Handlung.....	39
6.3.1.1. Postdramatische Elemente.....	41
6.3.1.2. Die Textdominanz.....	42
6.3.2. Die Figurenkonstellation als Hervorhebung der Einsamkeit.....	45
6.4. Die Sprache als Mittel der Entfremdung.....	48
7.0. Der Film <i>Die Nacht singt ihre Lieder</i> von Romuald Karmakar	52
7.1. Das Werk von Romuald Karmakar im Kontext der Theaterverfilmungen.....	52
7.2. Karmakars Methode der filmischen Adaption von Fosses Theatertext.....	54
7.3. Die Auswirkung des Theatertextes auf die filmische Form und die Filmsprache.....	55
7.3.1. Die Kamera und die Montage.....	56
7.3.1.1. Der Vorspann.....	56
7.3.1.2. Die Einwirkung der Sprache von Fosses Theatertext auf die Montage.....	59
7.3.1.3. Die filmische Umsetzung der spezifischen Sprache von Fosses Theatertext in Bezug auf die Kameraführung.....	63
7.4. Die Mise en scène in <i>Die Nacht singt ihre Lieder</i>	67
7.4.1. Der Raum.....	68
7.4.1.1. Die Wohnung.....	68

7.4.1.2. Die Sequenzen draußen.....	69
7.5. Ort der Handlung.....	71
8.0. Der Theatertext <i>Vildanden</i> von Henrik Ibsen.....	72
8.1. Die Stellung von <i>Vildanden</i> in Henrik Ibsens dramatischen Schaffen.....	72
8. 2. <i>Vildanden</i> – ein Handlungsabriss.....	74
8. 3. Die dramatische Struktur von <i>Vildanden</i>	75
8.3.1. Die Aufbau von <i>Vildanden</i>	76
8.3.2. Die analytische Struktur im Bezug auf die Entdeckung der Vergangenheit.....	78
8.4. Die Raumstruktur.....	81
8.4.1. Das Arbeitszimmer von Großhändler Werle.....	82
8.4.2. Das Atelier von Hjalmar Ekdahl.....	84
8.5. Die Verwendung der Sprache.....	84
9. 0. Der Film <i>Die Wildente</i> von Hans W. Geissendörfer.....	86
9.1. Hans W. Geißendörfers Stellung im Bereich der Theater- und Literaturverfilmungen.....	86
9.2. Die Umsetzung und der Aufbau von Ibsens Theatertext in dem Film.....	89
9.2.1. Vorspann.....	89
9.2.2. Die filmische Umsetzung der Symbolik von Ibsens Theatertext.....	93
9.2.2.1. Das Symbol der Fotografie in Bezug auf die filmische Gestaltung.....	93
9.2.2.2. Die Symbolik des Licht- Dunkel Kontrastes.....	97
9.3. Die Erweiterung des Raumes im Film.....	100
10.0. Schlusswort.....	105
11.0. Literaturverzeichnis.....	107
Anhang.....	117
Abstract.....	117
Curriculum vitae.....	119

1.0. Einleitung

1.1. Problemfeld und Methode

Inwiefern beeinflussen einander Theater und Film wechselseitig? Diese Frage ist in der Fachliteratur oftmals gestellt worden, wobei die Antworten darauf sehr unterschiedlich sind. Diese Frage gewinnt aber auf dem Feld der filmischen Adaptionen der Theaterstücke eine besondere Wichtigkeit. Theater und Film haben sich seit Anfang der Filmgeschichte gegenseitig beeinflusst, am Anfang der Filmgeschichte gab es sogar Befürchtungen, dass der Film das Theater ersetzen wird. Obwohl die frühe Theater vs. Film Konkurrenz schnell überwunden wurde, hält sich der Theater vs. Film Konflikt in dem Bereich der filmischen Adaptionen der Theatertexte wesentlich länger. Würde ein Theatertext so verfilmt, dass er an das Theater erinnert, würde er als nicht genügend filmisch bezeichnet. Würde dagegen ein Theatertext nur frei adaptiert, ohne dass der Film in irgendeiner Hinsicht auf die Struktur der Vorlage erinnert, würde der Film als untreu gegenüber der Vorlage bezeichnet. Dieses Paradoxon begleitete die Theaterverfilmungen noch lange nach Auslöschung des Theater-, Film- Konflikts.

An dieser Stelle ist die Verwendung des Begriffes Theaterverfilmung bzw. filmische Adaption eines Theatertextes im Kontext dieser Arbeit zu erörtern. Mit dem Begriff Theaterverfilmung ist nicht eine Dokumentation, eine Aufnahme einer Theateraufführung, die einen Eindruck der Aufführung vermittelt, gemeint, auch nicht eine Aufzeichnung einer Aufführung eines Theaterstücks für das Fernsehen, das zwar eine Aufführung im Theater aufnimmt, dabei sich aber der filmischen Mittel wie Nahaufnahme und Montage bedient. Als eine Theaterverfilmung wird in dieser Arbeit eine filmische Adaption eines Theatertextes bezeichnet, die ausgehend von dem Bestreben einen Film zu schaffen, den Theatertext in Medium Film umsetzt.¹

Die zentrale Frage bei den Theaterverfilmungen ist, ob und inwiefern der Film an die Vorlage - den Theatertext - erinnern soll. Obwohl es auf diese Frage keine eindeutige Antwort gibt, wird versucht dieses Problem von verschiedenen Aspekten aus zu behandeln. Wenn auch die theaterhaften Elemente in einem Film von einigen Kritikern als verfilmtes

¹ Vgl. die Definitionen der Formen der Adaption in: Estermann, Alfred: *Die Verfilmung literarischer Werke*. Bonn: Bouvier 1965, S. 204

Theater verdammt wurden, ist für andre Filmtheoretiker wie André Bazin das Nicht - Verleugnen der Vorlage des Filmes in einem Theatertext eines der wichtigsten Elemente der Adaption. Dabei spielt auch das Verhältnis von Theater und Film, das während der Zeit starke Umwandlungen durchgemacht hat, eine nicht unwichtige Rolle. Über das Verhältnis von Theater und Film wurden viele Publikationen veröffentlicht, dennoch wurde der Problematik der Theatertextverfilmung, die als der spezifischste Aspekt der Beziehung dieser zwei Medien betrachtet werden kann, bis jetzt aber nur eine sehr geringe Anzahl der Fachliteratur gewidmet. Die meisten theoretischen Texte aus diesem Bereich widmen sich bloß der Beziehung zwischen Theater und Film und seiner geschichtlichen Entwicklung.

Die filmischen Adaptionen der Theatertexte werden bisher in den Anthologien unter den Begriff Literaturverfilmungen einbezogen, wobei das völlig unterschiedliche Verfahren der Verfilmung etwa eines Romans und eines Theatertextes außer Acht gelassen wird. Das gleiche Problem ist der Mangel an theoretischen Texten über die filmische Adaption der Theatertexte überhaupt. In der vorliegenden Arbeit werden also die Texte über die Literaturverfilmungen sowie theater- und filmtheoretische Texte auf die Problematik der filmischen Adaption der Theatertexte angewandt. Dabei liegt der Fokus vor allem auf der Auswirkung des Theatertextes auf die Form der filmischen Adaption und darauf, wie sich die Struktur des Theatertextes in der Filmsprache verändert. Denn handelt es sich nicht um eine freie Adaption, spiegelt sich die Form des Theatertextes – so meine These - in der Struktur des Filmes wieder. Inwiefern diese Beeinflussung des Filmes von der Vorlage kommt, ist eine Sache, die nur anhand eines konkreten filmischen Beispiels zu behandeln ist, denn diese Tatsache ist von dem Zugang des Regisseurs abhängig und variiert von Film zu Film. Diese Problematik wird anhand von zwei filmischen Beispielen - den Filmen *Die Wildente* und *Die Nacht singt ihre Lieder* - in dem zweiten Teil dieser Arbeit analysiert.

1.2. Aufbau der Arbeit

Zur Gliederung der Arbeit ist festzuhalten, dass den konkreten Analysen der filmischen Adaptionen der Theatertexte ein theoretischer Teil vorangestellt wird. In dem theoretischen Teil wird versucht, verschiedene Ansätze zu den Verfilmungen der Theatertexte zu finden, die in dem analytischen Teil konkret angewendet werden. Das Verfahren der filmischen Adaption kann nicht isoliert von den allgemeinen Adaptionstheorien betrachtet werden,

daher wird in dem zweiten Kapitel versucht, auf die Analogien sowie Unterschiede bei dem Verfahren der Theaterverfilmung näher einzugehen. Nur wenig Fachliteratur über die Adaptionstheorie widmet sich konkret den Theaterverfilmungen, zu erwähnen sind hier vor allem André Bazins Essays *Theater und Film*, *Für ein unreines Kino* und *Der Fall Marcel Pagnol*.² In diesem Kapitel wird versucht, die allgemeinen Adaptionstheorien auf den Diskurs der Theaterverfilmungen anzuwenden, mit besonderem Bezug auf die Grenzziehung zwischen einer Literaturverfilmung und der Verfilmung eines Theatertextes. Dabei wird auch der Werktreuebegriff als Maßstab der Qualität der Adaption hinterfragt.

Das dritte Kapitel geht von dem allgemeinen Verhältnis zwischen Theater und Film aus, wobei die Auswirkung dieser Beziehung der zwei Medien im Bereich der Theaterverfilmungen näher betrachtet wird. Die Untersuchung des Verfilmungsvorgangs muss durch die Kenntnis historisch-praktischer Gegebenheiten gesichert sein, die das allgemeine Verhältnis des Films zum Theater aufzeigen. Die geschichtliche Entwicklung der Beziehungen zwischen den beiden Medien ausführlich zu behandeln, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Es wird deswegen nur kurz die anfängliche Konkurrenz von Film und Theater skizziert, die einen nicht unwesentlichen Einfluss auf den Bereich der Theaterverfilmungen hatte. Es handelt sich dabei vor allem um eine allgemeine Beschreibung der wichtigsten Aspekte des frühen Film-Theater Streites, die mehr oder weniger für die Situation der frühen Kinematographie in Europa charakteristisch waren. Diese Film-Theater Debatte hat eine Weiterentwicklung im Bereich der Theaterverfilmungen gefunden. Die an das Theater erinnernden Elemente in den filmischen Adaptionen der Theatertexte wurden meistens pejorativ als „verfilmte Theater“ oder „abfotografierte Theater“³ bezeichnet. Die Aufgabe der Theaterverfilmung war nach dieser Auffassung aus dem Theatertext ein Kino zu schaffen, wobei diese Prämisse auf die Problematik der Medienspezifität stößt. Gegen diese Auffassung wendet sich als einer der Ersten der Filmtheoretiker André Bazin, der von einem verfilmten Theatertext das Gegenteil verlangt, und zwar, dass die filmische Adaption ihren Ursprung nicht verleugnen

² Diese drei Essays wurden gemeinsam mit anderen Bazins Essays unter dem Gesamttitel *Was ist Film?* herausgegeben: Bazin, André: *Was ist Film?* Fischer, Robert [Hrsg]. Übers. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander-Verl. 2004

³ Vgl. Bazin, André: *Theater und Film*. S. 162-216, hier S. 162 und *Für ein unreines Kino. Plädoyer für die Literaturverfilmung*, S. 110 -138, hier S. 111

oder sogar das Theaterhafte hervorheben soll.⁴ Bazins These wird in diesem Kapitel auf einige Aspekte der Medienspezifitätsfragen bezogen, indem erst die Definition des „Filmischen „ und „Theaterhaften“ Bazins Anspruch ermöglicht.

Im vierten Kapitel wird dieser Anspruch Bazins auf den intermedialen Diskurs untersucht. Die intermediale Auffassung geht davon aus, dass es Aspekte, die mehrere Medien gemeinsam haben, gibt. Marshall McLuhan definiert zum Beispiel den Inhalt eines Mediums als ein anderes Medium.⁵ Das ermöglicht eine Interaktion der Medien, indem sich die Medien gegenseitig beeinflussen. Wird diese Auffassung auf Bazins Anspruch bezogen, bedeutet es, dass nicht nur das Medium der Vorlage in das Zielmedium umgesetzt werden sollte, sondern dass auch das Zielmedium einige Konventionen des ursprünglichen Mediums übernehmen soll.

Der zweite Teil dieser Diplomarbeit widmet sich der Analyse der konkreten filmischen Adaptionen der Theatertexte. Es handelt sich dabei um zwei Theaterverfilmungen: *Die Wildente* (1976) von Hans W. Geißendörfer nach dem Theaterstück von Henrik Ibsen und *Die Nacht singt ihre Lieder* (2004) von Romuald Karmakar nach der Vorlage von Jon Fosse. Der Filmanalyse wird eine Textanalyse ausgewählter Aspekte, deren filmische Übersetzung anschließend untersucht wird, vorangestellt. Die Ergebnisse der Textanalyse der ausgewählten Aspekte von Fosses und Ibsens Theatertextes sollen als Ausgangspunkt der Filmanalyse dienen. Schließlich wird das Verhältnis zwischen den Theatertexten und deren Verfilmungen, das sich in der Filmsprache sowie im Umgang mit Mise-en-scène widerspiegelt, reflektiert.

Das Ziel der folgenden theoretischen Überlegungen sowie anschließenden Theatertext- und Filmanalysen ist ein möglicher theoretischer Zugang zu der Problematik der Theaterverfilmungen zu formulieren und seine praktischen Anwendung bei der Analyse der zwei konkreten Filmbeispiele aufzuzeigen. Die zentrale Frage ist dabei, ob und inwiefern die filmische Adaption von dem Theatertext beeinflusst wird und wie sich diese Beeinflussung in der Struktur des Films sowie in der Ästhetik der Filmsprache auswirkt.

⁴ Vgl. Bazin, André: Theater und Film. S. 171

⁵ McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Übers. v. Meinrad Amann (Fundus-Bücher; 127). Dresden: Verlag der Kunst. 1994, S. 38

2.0. Die Problematik der filmischen Adaption

2.1. Der Begriff *Adaption*

Um eine Adaption analysieren zu können, ist es vorerst notwendig, die Verwendung des Begriffes Adaption im Kontext dieser Arbeit und die mit dem Adaptionsverfahren zusammenhängende Problematik zu skizzieren. Der Begriff der Adaption, alleine seine Bedeutung in dem Bereich der Kunst, kann auf verschiedene unterschiedliche Weisen definiert werden. Je nach dem, wie der Begriff der Adaption definiert wird, bieten sich unterschiedliche Möglichkeiten der Adaptionsanalyse.

2.1.1. Grenzziehung zwischen Adaption, Spielfilm und Inszenierung

Die allgemeine Definition der Adaption (im Bezug auf Kunst) ist ziemlich vage. Als eine Adaption wird die Umarbeitung einer künstlerischen Gattung in eine andere Gattung bzw. in ein anderes Medium, bezeichnet.⁶ Versteht man die filmische Adaption im weitesten Sinne, könnte jeder Film als eine Adaption des Drehbuchs verstanden werden. „Even non-adaption fiction films adapt a script. The point is that virtually all films, not only adaptations, remakes, and sequels, are mediated through intertextuality and writing.“⁷ Dieser Auffassung schließt sich Andrew Dudley an, von dem jeder darstellende Film als eine Adaption bezeichnet wird, weil der Film, laut ihm, immer eine vorausgehende Konzeption „adaptiert“.⁸ Dieser Prämisse nach, könnte nicht nur jeder Film, sondern auch jedes darstellende Artefakt als eine Adaption bezeichnet werden.⁹

Im Zusammenhang mit der filmischen Adaptionen der Theaterstücke würden diese Hypothesen die Unterschiede zwischen den Verfahren der Verfilmung eines Theatertextes, seiner Inszenierung im Theater oder der Entstehung eines Spielfilms faktisch auflösen.

⁶ Vgl. Petráčková, Věra, Kraus, Jiří [Hrsg.]: *Akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia 1995, S. 20

⁷ Stam, Robert: Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In: Stam, Robert; Raengo, Alessandra (Ed.): *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden [u.a.] Blackwell 2005, S. 1-52, hier S. 45

⁸ Andrew, Dudley: Adaptation. In: Naremore, James [Hrsg.]: *Film Adaptation*. London: Athlone Press 2000, S. 28-37, hier S. 29

⁹ Naremore, James: Introduction: Film and the Reign of Adaptation. In: Naremore, James [Hrsg.]: *Film Adaptation*. London: Athlone Press 2000, S. 1-18, hier S. 9

Demnach könnten alle diese Verfahren unter dem Begriff der Adaption eingereiht werden. Dieser Theorie entsprechend würde sich also die Inszenierung eines Theatertextes im Theater, was das „Adaptionsverfahren“ betrifft, nicht sehr viel von der Entstehung jegliches Spielfilms unterscheiden. Die Verwendung des Adaptionbegriffs gehört dennoch weder bei einer Inszenierung eines Theaterstücks noch bei der Verfilmung eines auf keinem präexistierenden Werk basierendem Drehbuch zum Usus.

Ein Theatertext wird in Szene gesetzt, inszeniert oder zur Aufführung gebracht, aber nicht adaptiert. Der Grund dafür kann unter anderem in dem Fakt gefunden werden, dass ein Theatertext ein Text ist, der für die Aufführung am Theater bestimmt ist. Ein Theaterstück kann zwar auch als ein literarisches Werk funktionieren, indem er als Lektüre ähnlich wie ein anderes literarisches Werk gelesen wird. Die Rezeption der Theatertexte als Lektüre erscheint bei den zeitgenössischen Theaterstücken nicht als unproblematisch, viele der gegenwärtigen Theaterstücke sind nicht mehr textorientiert und die Realität ihres Textes als Sprache bedarf des Theaters, um erfahrbar zu werden.¹⁰ Obwohl die Inszenierung eine Umsetzung des Textes in ein anderes Medium ist, ist der Theatertext und seine Struktur dabei vom Theater beeinflusst und seine Inszenierung im Theater ein völlig anders Verfahren als etwa seine Umsetzung in das „fremde“ Medium Film verlangt.

Die gleiche Problematik kann auch in der Frage der „Adaption“ eines Drehbuchs gesehen werden. Das Drehbuch ist üblicherweise als eine Vorlage für die Entstehung eines konkreten Filmes konzipiert, dabei muss bereits bei der Entstehung des Drehbuchs die Struktur des künftigen Filmes in dem Drehbuch berücksichtigt sein. Der Text des Drehbuchs wird zwar danach in das Medium Film umgesetzt, mit dieser Umsetzung wurde aber von Anfang an gerechnet und in dem Drehbuch wird die formelle Gestaltung des Filmes bereits vorweggenommen. Das Drehbuch wird nach dessen *Realisierung* üblicherweise nicht mehrmals verfilmt. Werden die Drehbücher als Bücher herausgegeben, geschieht es am häufigsten erst a posteriori nach dem Erfolg des Filmes. Die Entstehung

¹⁰ Vgl. Birkenhauer, Theresia: Die Zeit des Textes im Theater. In: Tigges, Stefan [Hrsg.]: *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: Transcript-Verl. 2008, S. 247-261, hier S. 253

eines Spielfilms aufgrund eines Drehbuchs kann alleine aus diesen Gründen kaum als eine Literaturverfilmung bezeichnet werden.

Der Theatertext dient als eine Vorlage für die *Inszenierung* im Theater. Seine Umsetzung in das Medium Film bedarf alleine deswegen, weil der Film ein anderes Medium ist, als für das der Theatertext ursprünglich konzipiert wurde, ein anders Verfahren – eine *Adaption*. In diesem Zusammenhang wird der Begriff filmische Adaption im Kontext dieser Arbeit in seiner engeren Bedeutung als eine Verfilmung eines literarischen Werkes, das unabhängig von der Absicht, als eine Filmvorlage zu dienen, entstanden ist.

2.2. Abgrenzung der filmischen Adaption von Theatertexten von Literaturverfilmungen

Die Analysen der verfilmten Theaterstücke werden in den Anthologien vorwiegend unter dem Überbegriff *Literaturverfilmung* subsumiert. Dabei wird innerhalb des Begriffs *Literaturverfilmung* nicht unterschieden, ob es sich um eine Adaption eines Romans, einer Novelle oder eines Theaterstückes handelt. Diese Subordnung der Verfilmungen der Theaterstücke unter den Begriff *Literaturverfilmung* erweist sich nicht als unproblematisch. Dieser Begriff geht bei den Theaterstücken aus der literarisch-dramatischen Auffassung von Theater aus, der für diejenigen Theaterstücke, die sich von der engen Beziehung zu dem Text losgelöst haben, nicht mehr als passend erscheint.

Roger Manvell macht im Zusammenhang mit den Theaterverfilmungen darauf aufmerksam, dass die Struktur der meisten Filme eher mit dem Aufbau eines Romans als mit der Struktur eines Theaterstücks ähnlich zu sein scheint.

The fiction film belongs to the dramatic arts; like the theater and the teleplay, it offers a performance by actors before a specially assembled audience. On the other hand, the disciplines of dramatic continuity at its disposal often bring it closer to the structure of a novel than to that of a stage play. This is because, as in a novel, the flow of the narrative and its active presentation do not lie in the hands of the actors.¹¹

Manvell vergleicht weiter den Filmregisseur mit einem Romanautor, der sein Werk getrennt von seinem künftigen Publikum konzipiert und die Schauspieler auf eine ähnliche Weise engagiert wie der Romanautor seine Figuren erfindet. Auch die Beziehung der

¹¹ Manvell, Roger: *Theater and Film. A Comparative Study of the Two Forms of Dramatic Art, and of the Problems of Adaptation of Stage Plays into Films*. London: Associated University Presses 1979, S. 47

Akteure im Film, so sagt Manvell, ist völlig unterschiedlich von der Situation im Theater, da die Filmszenen nicht in chronologischen Reihenfolgen ablaufen und die Schauspieler die finale Version des Films nicht kennen.¹² Diese Argumente der ähnlichen Aspekte in der Struktur und bei der Entstehung eines Romans und eines Films berechtigen trotzdem nicht zur Subordnung der Theatertextverfilmungen unter Literaturverfilmungen. Das Verfahren der filmischen Adaption eines Theaterstücks bedarf, im Unterschied zu einer klassischen Literaturadaption, wie zum Beispiel eine Romanadaption, eine völlig andere Herangehensweise.

Bei der Verfilmung der meisten Romane muss die Handlung wegen seines Umfangs stark reduziert werden, um verfilmt werden zu können. Oft entsteht bei der filmischen Adaption die Notwendigkeit, die Handlung sowie die Anzahl der Figuren zu reduzieren und aus der gesamten Handlung nur einige Handlungsstränge auszuwählen.¹³ Die Narration und die Aussagen der Figuren müssen oft dem Medium Film angepasst werden, damit der Film nicht in zu starke „Literaturhaftigkeit“ gerät. Roger Manvell knüpft in dieser Hinsicht auf die Hypothesen von Allardyce Nicoll an und schildert die Notwendigkeit, trotz einiger Ähnlichkeiten des Filmes mit dem Roman, bei einer filmischen Adaption die Spezifität des Filmmediums respektieren zu müssen.

[...] “undoubtedly the freedom of the film brings it nearer in structure to the novel than the drama,” but that in adapting a novel, the screenwriter must beware the pitfalls of keeping too close to a form that, like the drama, has its own disciplines and continuities inimical to the film.¹⁴

Ein Theaterstück ist als ein Text, der für eine Aufführung gedacht ist, konzipiert. Daher ist es bei seiner filmischen Adaption normalerweise nicht notwendig, einige Handlungsstränge auszulassen und die Anzahl der Figuren zu revidieren. Das Sujet des Theaterstückes kann ohne größere Schwierigkeiten in einen Film umgesetzt werden. Das Problem der Bezeichnung der filmischen Adaption eines Theaterstückes als eine Literaturadaption erscheint vor allem bei den Adaptionen solcher Theaterstücke gegeben zu sein, die sich von der Textorientierung in die Richtung Performativität verschieben.

¹² Manvell, Roger: *Theater and Film*. S. 47

¹³ Vgl. Hutcheon, Linda: *A theory of adaptation*. New York [u.a.]: Routledge 2006, S. 19

¹⁴ Manvell, Roger: *Theater and Film*. S. 266

Die Performativität des theatralen >Textes< verändert fundamental das Verhältnis von Autor und Regisseur, Literatur und Theater zugunsten des letzteren: Die theatrale Inszenierung ist weit mehr als das Sichtbar-Werden der Literaturvorlage mit den Mitteln des Theaters. Das Theater wird >emanzipiert<, es wird zu dem Ort, der dem Text erst performativ hervorbringt, indem er durch die Präsenz der Subjekte auf der Bühne und ihre Stimmen >wirklich< wird.¹⁵

Diese Spezifität des Theatertextes, dass der Theatertext erst bei der Aufführung „komplett“ wird, setzt eine völlig andere Struktur des Theatertexts im Unterschied zu anderen Literarischen Werken voraus.¹⁶ Die Emanzipation des Theaters von der Textorientierung muss sich daher auch in der filmischen Adaptionen solcher Theatertexte auswirken. Bei der Verfilmung der Theatertexte wird dadurch der Focus von der Beziehung Film - Literatur in die Richtung Film – Theater verschoben. Die Problematik der filmischen Adaption eines Theatertextes liegt daher nicht so sehr in der Umsetzung der Schriftzeichen in die Bildzeichen, sondern in der Übersetzung der für das Medium Theater charakteristischen Aspekte in die Filmsprache. Dieser Problematik widmet sich ausführlich das dritte Kapitel *Film und Theater*.

2.3. Adaption als Prozess vs. Adaption als Produkt

Eine andere Bedeutung von Adaption ist auf das Verfahren der Adaption bezogen. Linda Hutcheon macht in ihrem Buch *A Theory of Adaptation* darauf aufmerksam, dass der Begriff Adaption eine doppelte Bedeutung hat und kann für das Verfahren der Adaption sowie für die Adaption als Produkt - als Ergebnis des Adaptionsverfahrens – verwendet werden:

A doubled definition of adaptation as a product (as extensive, particular transcoding) and as a process (as creative reinterpretation and palimpsestic intertextuality) is one way to adress the various dimensions of the broader phenomenon of adaptation.¹⁷

¹⁵ Klein, Gabriele: »Alles Liebe, euch allen, Elfriede«. Performativität im zeitgenössischen Theater. In: Tigges, Stefan [Hrsg.]: *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: Transcript-Verl. 2008, S. 347-360, hier S. 352

¹⁶ Die Orientierung am Text hat auch in vielen Filmen sinkende Tendenz, seit den Innovationsbewegungen der 60-er Jahre, wie die französische Nouvelle Vague ist auch im Film eine Abkehr von dem Drehbuch zu der steigenden Wichtigkeit der filmischen mise-en-scène zu spüren. Vgl. Narenmore, James: *Film and the Reign of Adaptation*. In: Narenmore, James [Hrsg.]: *Film Adaptation*. London: [Athlone Press](#) 2000, S. 1-18, hier S. 7

¹⁷ Hutcheon, Linda: *A theory of adaptation*. S. 22

Diese Differenzierung ermöglicht bei der Adaptionanalyse den Nachdruck entweder auf den Prozess der Adaption oder auf das Ergebnis dieses Prozesses zu legen und somit werden unterschiedliche Herangehensweisen ermöglicht.

Wird der Schwerpunkt auf den Prozess der Adaption gelegt, ermöglicht es laut Hutcheon den traditionellen Focus auf Adaption, auf die Spezifität des Mediums, sowie die gegenseitigen Beziehungen zwischen den Modi der Adressierung des Rezipienten zu erweitern.¹⁸

Die Beschäftigung mit der Adaption als Produkt hinterfragt, in welcher Beziehung die Adaption zu ihrer Vorlage steht. Diese Frage ist eine der meistdiskutierten Fragen in der Adaptionstheorie und bietet mehrere gegensätzliche Beantwortungen.

2.4. Die Beziehung zwischen der Vorlage und ihrer filmischen Adaption

Bei der Adaptionanalyse ist eine der wichtigsten Fragen die Beziehung zwischen der Adaption und ihrer Vorlage. Je nach der Auffassung dieser Beziehung unterscheiden sich die möglichen Herangehensweisen bei der Analyse. Eines der diskutabelsten Probleme bei der Adaptionanalyse ist die Befragung des Vergleiches der Vorlage und der Adaption, das nur unter dem Werktreue - Axiom wirklich als sinnvoll erscheint, dagegen in dem *Auturist approach*, der die Vorlage und Adaption als zwei Originale auffasst, erscheint der Vergleich nicht als berechtigt.

2.4.1. Werktreue als Maßstab des Vergleiches von Vorlage und Adaption

Wird die Adaption als ein Ergebnis des Adaptionsprozesses erfasst, tritt dabei die Frage auf, was für eine Beziehung eine Adaption zu ihrer Vorlage hat. Dabei wurde der Begriff der Werktreue oft als Maßstab für die Qualität und das Gelingen der Adaption betrachtet. Diese Auffassung geht teilweise von dem Vorurteil aus, dass die Literatur, im Falle der Verfilmungen der Theatertexte das Theater, als etablierte Kunstgattung, dem jüngeren Medium Film übergeordnet sei.¹⁹ Die Wurzeln dieser Skepsis gegen filmische Adaptionen der Theatertexte können in dem Theater-Film Streit am Anfang der Filmgeschichte gesucht

¹⁸ Vgl. Hutcheon, Linda: *A theory of adaptation*. S. 22

¹⁹ Vgl. Albersmeier, Franz-Josef: Einleitung: Von der Literatur zum Film. In: Albersmeier, Franz-Josef; Roloff, Volker: *Literaturverfilmungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 15-37, hier S. 18

werden, ferner können sie auch aus der Dialektik zwischen Text und Bild abgeleitet werden, die die Kultur bereits seit ihren Anfängen begleitet.²⁰ Die Position des Werktreue - Anspruchs in dem Kontext der filmischen Adaption wurde durch die poststrukturalistischen Ansätze kritisch hinterfragt.

Poststructuralistic discourses about translation challenge the idiom of „fidelity“ and „betrayal“ that assumes an innocent correspondence or symmetry between two textual worlds. Rather than a transparent and coherent presentation of an already-existing source, or a process of mimicking an originary text, translation always already involves acts of mediation, constructedness, and representation.²¹

Das Infragestellen des Werktreue - Axioms erlaubte einen Wandel in der Auffassung der filmischen Adaption. Die Verfilmung verliert dadurch die negativen Konnotationen, die durch die Auffassung, die Adaption sei eine nicht treue Kopie des Originals, begründet war. Franz- Josef Albersmeier betrachtet den Werktreue-Begriff aber nicht als a priori sinnlos, er hinterfragte aber seine Anwendung im Zusammenhang mit der medialen Spezifität des Filmes:

Fragt sich zudem, was und wem die Kategorie der »Werktreue« nützt: selbst wenn sich hinter ihr nicht die Abwertung des Films gegenüber der Literatur verbirgt, ist sie zur Charakterisierung des spezifisch Filmischen untauglich.²²

Die Verunsicherung der Stellung des Werktreuebegriffs für die Analyse der Verfilmungen stellt auch den Vergleich der Vorlage mit der Adaption in Frage. Was sollte ein Maßstab des Vergleiches sein, wenn nicht die Auffassung, die filmische Adaption soll möglichst treu der Vorlage sein. Betrachtet man die Vorlage und die Adaption als zwei Originale, die in einem anderen Medium entstanden sind, entwickelt sich dabei die Frage, inwiefern und in welchem Bereich der Vergleich überhaupt sinnvoll ist. Albersmeier teilt den Begriff der Werktreue in zwei Orientierungsmöglichkeiten, die sich bei seiner Anwendung an die Adaptionstheorie bieten. Er erklärt den doppelten Sinn des Werktreue - Begriffes anhand der französischen Termini *fidèle à l'esprit* und *fidèle à la lettre*.²³

²⁰ Mitchell: W.J. T.: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago [u.a.] : The University of Chicago Press 1986, S. 43

²¹ Shohat, Ella: Sacred Word, Profane Image. Theologies of Adaptation. In: Stam, Robert; Raengo, Alessandra(Ed.): *A Companion to Literature and Film*. Malden [u.a.]: Blackwell 2004, S. 23-45, hier S. 23

²² Albersmeier, Franz-Josef: Einleitung: Von der Literatur zum Film. S. 18

²³ Albersmeier, Franz-Josef: Einleitung: Von der Literatur zum Film. S. 19

Die *fidèle à la lettre* bezieht sich daher an die möglichst genaue Umsetzung der Handlung der literarischen Vorlage in den Film – diese Bedingung ist bei der filmischen Adaption eines Theaterstücks einfacher beizubehalten als bei einer Adaption etwa eines Romans, bei dem das Adaptionsverfahren Veränderungen in der Struktur und Auslassungen voraussetzt. Dennoch kann dieser Begriff nur auf die Handlung der Vorlage bezogen werden und kaum an den gesamten Text der Vorlage, denn die Umsetzung des Textes in ein anderes Medium unausweichlich zur Entstehung eines neuen, originellen Werkes führt.

Der Begriff *fidèle à l'esprit* bezieht sich nicht auf das Sujet der Vorlage per se, aber auf seine Essenz, dadurch kann auch eine freie Adaption oder eine Reinterpretation als treu dem „Geist“ der Vorlage begriffen werden. Brian McFarlane erwähnt in diesem Zusammenhang, dass diese These die Existenz einer solchen Essenz der Vorlage vermutet, die eindeutig zu bestimmen ist.

[...] any given film version is able only to aim at reproducing the film-maker's reading of the original and to hope that it will coincide with that of many other readers/viewers. Since such coincidence is unlikely, the fidelity approach seems a doomed enterprise and fidelity criticism unilluminating.²⁴

Die Prämisse, es gibt eine Essenz, die der Vorlage immanent ist, und ihre Umsetzung in die Adaption ein Maßstab der Qualität der Adaption bildet, setzt die Existenz eines eindeutig bestimmbar „Geistes“ der Vorlage voraus und übersieht, dass jedes Kunstwerk auf verschiedene auch völlig gegensätzliche Weisen interpretiert werden kann.

2.4.2. Die Auffassung der Vorlage und ihrer Adaption als zwei Originale

Würde die Beziehung der Vorlage zu der Adaption auf die bloße Beziehung der Kopie zu dem Original beschränkt, wäre es Tatsache, dass bei der Übersetzung in ein anderes Medium ein „specific transcoding“²⁵, typisch für das Medium der Adaption, entsteht. Robert Stam macht darauf aufmerksam, dass diese mediale Umsetzung per se eine Entstehung eines neuen Originals verursacht: “A filmic adaptation is automatically

²⁴ McFarlane, Brian: *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press 1996, S.11

²⁵ Hutcheon, Linda: *A theory of adaptation*. New York [u.a.]: Routledge 2006, S. 16

different and original due to the change of the medium”²⁶ Im Bezug auf die filmische Adaption eines Theaterstücks betont auch Roger Manvell, dass die Unterschiede zwischen dem Medium Film und Theater den Vergleich der Vorlage und Adaption als Original und Kopie ausschließen: „[...] the film medium is a very different mode of presentation from the stage, applying different forms of dramatic observation an emphasis.“²⁷ Marie Mravcová ersetzt in ihrer Anthologie der Literaturverfilmungen *Od Oidipa k Francouzově milence. Světová literatura ve filmu* die Auffassung von der Vorlage und Adaption durch eine dialektische Beziehung von zwei Originalen. Diese Diskrepanz zwischen den zwei Einzigartigkeiten, zwischen denen dennoch eine Art Verbindung besteht, prägt den Prozess der Entstehung der Adaption, sowie die Interpretation der Adaption:

Bei der Interpretation des literarischen sowie filmischen Werkes geraten wir also an zwei Einzigartigkeiten und zwei Originalitäten. Die originelle Einzigartigkeit bzw. die einzigartige Originalität sind verständlicherweise immer anders; immer anders ist auch die Aufgabe, vor der der Regisseur und Drehbuchautor steht, derjenige befindet sich immer in einer anderen Situation, der das festzustellen, zu rekonstruieren, zu erklären und zu beurteilen versucht, was sich auf dem Weg zwischen dem literarischen Text und seiner bildlichen Transformation abgespielt hat; welche Möglichkeiten der Bedeutung betreffend Aktualisierung bzw. formierenden Korrespondenz entdeckt und angewandt wurden.²⁸ (Übersetzt v. Michaela Krejčová)

Die Auffassung der Beziehung zwischen der Vorlage und seiner filmischen Adaption als zwei Originale erweist sich aber auch nicht als unproblematisch. Obwohl die Vorlage sowie die Adaption alleine aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einem anderem Medium, als zwei Originale bezeichnet werden können und die Adaption unabhängig von der Vorlage existieren kann, bleiben sie in einer dialektischen Beziehung zueinander.

Die Konzeption von zwei Originalen kann auch durch die Hinterfragung des Originalbegriffs festgestellt werden. Versteht man die Originalität eines Kunstwerkes im engeren Sinne, handelt es sich um die Motive in der bildenden Kunst oder die Sujets der literarischen Werke, würde das bedeuten, dass es noch nie zuvor ein ähnliches Kunstwerk gegeben hat. Es ist aber Tatsache, dass die meisten Kunstwerke aus einer früheren

²⁶ Stam, Robert: Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In: Stam, Robert; Raengo, Alessandra(Ed.): *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden [u.a.] Blackwell 2005, S. 1-52, hier S. 17

²⁷ Manvell, Roger: *Theater and Film*. S. 47

²⁸ Mravcová, Marie: *Od Oidipa k Francouzově milence. Světová literatura ve filmu. Interpretace z let 1982-1998*. Praha: Národní filmový archív 2001, S. 9

künstlerischen Tradition schöpfen, wie Robert Stam in seiner Polemik mit dem Originalbegriff andeutet:

The “original” always turns out to be partially “copied” from something earlier: The Odyssey goes back to anonymous oral formulaic stories, Don Quixote goes back to chivalric romances, Robinson Crusoe goes back to travel journalism, and so on ad infinitum.²⁹

Diese „Kopiehaftigkeit“ jedes Originalen versteht Stam aber nicht im negativen Sinne. Durch diese Auffassung wird die Hierarchie der Vorlage als eines unbezweifelbaren Originalen über die Adaption als Kopie aufgelöst. Die Anwendung dieser These an die Adaptionsproblematik löst den Vorwurf des Parasitismus der Adaption von der Vorlage aus. Im Gegenteil dazu kann das Prestige der Vorlage durch die Adaptionen erhöht werden.³⁰

3.0. Theater und Film

3.1. Die Theater-Film Debatte und anfängliche Medienrivalität

Die Beziehungen zwischen den Medien Film und Theater erwiesen sich von Anfang an nicht als unproblematisch. Der Film entstand in der Zeit, als das Theater eine bereits etablierte Kunst mit vielhundertjähriger Tradition war. In dem ersten Jahrzehnt seiner Existenz suchte der Film erst seine kulturelle Funktion. Als eine mögliche Verwendung des neuen Mediums wurde vorwiegend an industrielle, wissenschaftliche oder didaktische Zwecke gedacht.³¹ Die ersten Filmaufführungen hatten den Charakter einer Jahrmarktattraktion, eines technischen Spieles ohne einen künstlerischen Wert. Die Hauptvorteile der „lebendigen Bilder“ wurden in einer Bildungs-, Erziehungs- bzw. Unterhaltungsfunktion vorgesehen. Der Film wurde unter anderem wegen der schlechten Nachahmung der Theaterpraktiken und der „Verderbung der Sitten“ von Kritikern sowie von einigen Künstlern abgelehnt. Die Kinematographie ist in ihren Anfängen sogar nur als

²⁹ Stam, Robert: Introduction: The Theory and Practice of Adaptation, S. 8

³⁰ Vgl. Stam, Robert: Introduction: The Theory and Practice of Adaptation . S. 8

³¹ Vgl. Maintz, Christian: Theater und Film. Historische Präliminarien. In: Maintz, Christian; Möbert, Oliver; Schuman, Matthias (Hrsg.): *Schaulust. Theater und Film-Geschichte und Intermedialität*. Münster [u.a.]: Lit Verlag 1998, S. 5-36, hier S. 10

eine spezifische Art des Theaters betrachtet worden.³² So bezeichnet Béla Balázs in seinem Essay *Zur Kunstphilosophie des Films* (1938) die frühe Kinematographie nicht als eine Filmkunst, sondern als „eine technische Vervielfältigung der eigenen, der Theaterkunst.“³³ Dennoch hatte der Film, der vorläufig fotografiertes Theater blieb, die Möglichkeiten des Theaters, seine Thematik, Objekte, Sujets und Wirkungen sehr erweitert, indem er die auf der Theaterbühne nicht darstellbaren Szenen „fotografieren“ konnte.³⁴

Die enge Verknüpfung des frühen Kinos mit dem Theater und die Attraktivität des neuen Mediums zugleich, führten zu den Befürchtungen einiger Kritiker, dass der Film das Theater ersetzen wird. Das führte zu einer Konkurrenzsituation, die in eine Ablehnung des Filmes bei den Theaterleuten mündete:

Obwohl das Theater und das Kino als Unterhaltungsinstitutionen und künstlerische Kulturen gelten, hatten und haben sie immer eine enge gegensätzliche Beziehung, begleitet sie während der ganzen Zeit ihrer Koexistenz verschiedenste Zwietracht. Die dramatische hat sich ganz am Anfang abgespielt, als sich das Kino als eine neue Art der Unterhaltung in dem kulturellen Leben einer Großstadt frisch etablierte. Die Theaterkreise in den europäischen Metropolen betrachteten es mit einer großen Gehässigkeit als eine tatsächliche Konkurrenz und ließen keine Gelegenheit aus, das Kino anzugreifen. (Übers. v. Michaela Krejčová)³⁵

Der Kernpunkt der erwähnten Rivalität spielte sich vor allem im ökonomischen Bereich ab³⁶. Nach der Periode des Jahrmarktskinos suchte der Film einen Schlüssel zur Umwandlung aus einem Jahrmarktsvergnügen zu einem „würdigeren Schauspiel“, was eine Änderung des Repertoires verlangte.

3.1.1. *Film d' Art*

Um für das Kino das gleiche Publikum zu gewinnen, das seit Jahren die Bühnenvorstellungen besucht hatte und mit der einfachen Ästhetik des Jahrmarktkinos nicht angezogen wurde, wurde versucht auf der Leinwand auch ein, dem Theater

³² Vgl. Hudec, Zdeněk: *Němý film (1898-1930)*. In: Luboš Ptáček (Hg.) *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000. S. 9-32, hier S. 11

³³ Balazs, Béla: *Zur Kunstphilosophie des Films*. In: *Texte zur Theorie des Films*. Hrsg. von Franz-Josef Albersmeier. 3., durchges. u. erw. Aufl. Stuttgart [u.a.]: Reclam 1998, S. 201-224, hier S. 202

³⁴ Vgl. Ebenda S. 202

³⁵ Klimeš, Ivan: *Divadlo a kino. Úvod ke studii Jiřího Hilmerý*. In: *Illuminace* Jg. 20/ Nr. 1, 2008, S. 5-6, hier S. 5

³⁶ Vgl. Maintz: *Theater und Film. Historische Präliminarien*. S. 11

ähnliches, Programm zu bieten. Dies führte in Frankreich zu der Entstehung der *Film d'Art* Bewegung. Diese Bewegung versuchte die Werke der Hochliteratur und anerkannte Theaterstücke als eine Innovation der Filmmotive zu verwenden. Dieses Verfahren war an sich nichts Neues, denn bereits Georges Méliés hat einige Theaterstücke zu adaptieren versucht, diesmal entwickelten sich jedoch die Adaptionenversuche zu einer programmatischen Bewegung. Die allzu starke Orientierung des *Film d'Art* am Theater - nicht nur die Motive, sondern auch die meisten Aspekte der Regie, Gestaltung und Spielweise wurden üblicherweise ohne Veränderungen aus dem Theater übernommen - war einer der Gründe, warum diese Bewegung scheiterte.³⁷ Der Filmhistoriker Jerzy Toeplitz beschreibt solche Versuche als bloßen

Theaterersatz auf der Leinwand, ohne das Original auch nur im entferntesten zu erreichen. Die Themenkrise bewog die Unternehmer zu einer Generalprobe ihrer Kräfte: Filme zu drehen, als wären sie unter den gleichen Bedingungen entstanden wie die Theaterstücke.³⁸

Die frühen Bemühungen um die „Theatralisierung des Films“ trug zwar teilweise zu einer hochkulturellen Nobilitierung des bisherigen „Jahrmarktsmediums“ bei und ermöglichte auf die bereits bestehenden dramaturgischen und narrativen Muster sowie an die personellen Bestandteile des Theaters zurückzugreifen³⁹. Für die Entwicklung der Filmsprache bedeuteten sie jedoch einen Schritt zurück.

Diese frühe Bindung des Filmes an das Theater begann sich mit dem Schaffen der eigenen filmischen Konventionen aufzulösen. Bereits parallel mit der *Film d'Art* Bewegung wurden Filme produziert, die „Künstelei“ und alles Theaterhafte vermieden.⁴⁰

Im Vergleich zu den Zeiten des Jahrmarktkinos vervollkommnete sich die Form des Films beträchtlich. Schon vor 1914 bildet sich der spezifische Charakter des Films heraus, mit völlig eigenen Merkmalen, die nicht mehr an ein Surrogat des Theaters erinnern oder an eine Kopie der Laterna magica oder der Fotografie.⁴¹

³⁷ Vgl. Horníček, Jiří: Pojem Film d'Art. In: *Illuminace*. Nr. 51 (2007) S. 26

³⁸ Toeplitz, Jerzy: *Geschichte des Films*. 1895-1928. München: Rogner&Bernhardt 1979, S. 51

³⁹ Vgl. Maintz: Theater und Film. Historische Präliminarien. S. 11

⁴⁰ Vgl. Toeplitz: *Geschichte des Films*. S. 55

⁴¹ Vgl. Ebenda, S. 108

Je weiter sich die eigenständige Filmsprache entwickelte, desto mehr erwies sich, dass Theater und Film sehr wohl koexistieren können, weil sich ihre ästhetischen Prämissen, kulturellen Funktionen und Publika voneinander unterscheiden. Dadurch verstummte der explizite Streit zwischen den beiden Medien weitgehend. Die Einführung des Tonfilms brachte eine weitere kurzfristige Entflammung des Konfliktes mit sich, weil mit der Möglichkeit des Kinos die gesprochene Sprache zu reproduzieren eine neuerliche, vermeintlich endgültige Herausforderung an das ältere Medium gegeben schien.⁴²

3.2. Die Entwicklung der frühen Medienrivalität zur Intermedialität

Die Beziehungen zwischen den Medien Theater und Film entwickelten sich allmählich von der anfänglichen Medienrivalität weiter in Richtung gegenseitiger Intermedialität. Zwischen Film und Theater herrscht mittlerweile ein produktiver intermedialer Austausch. Am Theater wurden oft filmische Mittel eingesetzt, wie auch viele gegenwärtige Filmemacher eine von der Theaterästhetik beeinflusste Filmsprache verwenden.

Die Auseinandersetzung zwischen dem Theater und Film zeigt auf, dass trotz der vermeintlichen oder tatsächlichen Medienkonkurrenz jedoch von jeher ein Dialog zur Geschichte der Medien und ihrer Künste gehört. Der Dialog veränderte seinen Charakter. In der Zeit der Medienkonkurrenz galt er dem Überleben eines Mediums, in der Phase der intermedialen Experimente dann der Entwicklung neuer Sichtweisen.⁴³ Die frühe Medienrivalität zwischen dem Film und Theater schien also durch die fortschreitende Intermedialität aufgelöst worden zu sein. Dennoch gibt es Bereiche, in denen das *Media-match* noch lange nach der Anerkennung der Kunstwürdigkeit des Films überlebt hat. Zum einen ist die Kritik des „Theaterhaften“ im Film geblieben, was noch jahrelang von einigen Kritikern als negativ betrachtet wurde. Vor allem war es die Zuspitzung dieser Kritik, die sich in der Kritik des sogenannten „abgefilmten Theaters“ als Adaptionen von Theatertexten widerspiegelte, worauf in dem nächsten Kapitel näher eingegangen wird.

⁴² Vgl. Maintz: Theater und Film. Historische Präliminarien. S. 17

⁴³ Vgl. Moninger Markus: Vom »media match« zum »media crossing«. In: Balme, Christopher, Moninger, Markus (Hg.): *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*. (Intervisionen – Texte zu Theater und anderen Künsten. Band 5). München: ePodium Verlag 2004, S. 7

3.3. Fortsetzung des Film-Theater Streites auf dem Feld der verfilmten Theaterstücke

Der Film kreuzte sich geschickt mit der Bühne, in dem er besonders intensiv seit der *film d'art* Bewegung Dramaturgien, Stoffe und Darstellungsmodi des literarisch-dramatischen Theaters adaptierte.⁴⁴

Wie in diesem Zitat angedeutet wird, haben die Verfilmungen der Theaterstücke die Filmgeschichte seit ihrem Anfang begleitet. Spätestens seit der *Film d'Art* Bewegung begleitet die filmischen Adaptionen der Theaterstücke aber auch verschiedenste Kritik, die als eine Art der Fortsetzung des Film-Theater Streites betrachtet werden kann. Die Zwietracht hat sich vor allem auf dem Feld der Theaterstückadaptionen noch jahrelang gehalten, obwohl in anderen Bereichen dieser Konflikt schon erloscht zu sein schien. So erwähnt André Bazin noch in seinem Essay *Theater und Film* aus dem Jahre 1951 die pejorative Bedeutung der Wortverbindung „verfilmtes Theater“, die mit den negativen Aspekten der *Film d'Art* Bewegung, die ihren Höhepunkt gegen 1908 erlebte, in Zusammenhang gebracht wurde.⁴⁵ Das zeigt, dass die kritischen Ansätze bzw. Vorurteile gegen die Theateradaptionen ihren Ursprung bereits am Anfang der Filmgeschichte haben. Auch Susan Sontag beschreibt in ihrem um vierzehn Jahre später entstandenen Essay *Theater und Film*, dass die Missbilligung von Filmen, die ihren Ursprung im Drama offen zur Schau stellen, die Regel bleibt.⁴⁶ Dabei entsteht die Frage, was dazu geführt hat, dass noch vierzig Jahre nach dem Scheitern der *Film d'Art* Bewegung und anderer Versuche, die Theateraufführung eins zu eins in den Film umgesetzt wurden. Sind diese Fakten für die inzwischen etablierte Filmkunst im Bereich der Theaterverfilmungen relevant? Um diese Frage beantworten zu können, müssen einige Aspekte, die den wichtigsten Unterschied zwischen diesen zwei Medien bilden, genauer behandelt werden.

3.4. Die Rolle der Medienunterschiede für die Verfilmungen der Theaterstücke

Die Beschäftigung mit den filmischen Adaptionen der Theaterstücke verführt zu einem Vergleich der zwei Medien, um die Unterschiede zwischen dem Film und dem Theater zu

⁴⁴ Ebenda. S. 8

⁴⁵ Bazin, André: Theater und Film. In: Bazin, André: *Was ist Film?* Fischer, Robert [Hrsg]. Übers. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander-Verl. 2004, S. 162-216, hier S. 162

⁴⁶ Sontag, Susan: Theater und Film. In: Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Übers. v. Mark W. Rien. 6. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2003, S. 213-235, S. 219

erörtern. In seinem Essay *Das Elend des Vergleichens* stellt Peter Handke das Verfahren des Vergleiches in Frage. Er macht darauf aufmerksam, dass das Vergleichsverfahren oft zu einer gleichzeitigen Evaluation führt, die dann in eine Entscheidung, was aus von beiden besser ist, zwingt und daher unmittelbar in einer Hierarchisierung mündet.⁴⁷ In dem folgendem Kapitel werden zwar einige unterschiedliche Aspekte zwischen Theater und Film verglichen, allerdings nicht mit der Absicht zu entscheiden, ob das Theater oder der Film besser oder künstlerischer ist, sondern es handelt sich nur um diejenigen Aspekte, die für meine Analyse der filmischen Adaptionen der Theaterstücke *Die Wildente* von Henrik Ibsen und *Die Nacht singt ihre Lieder* von Jon Fosse von Relevanz sind.

3.4.1. Ist „verfilmtes Theater“ filmisch?

André Bazin hat die Frage gestellt, was der Film sei. Bei den Theaterverfilmungen, würde man diese Frage weiterführen, müsste man die Frage noch detaillierter stellen, nämlich was ist *filmisch*? Denn das häufigste Argument gegen die Theaterverfilmungen war seit jeher, sie seien nicht bzw. nicht genügend filmisch oder sie sind zu theaterhaft. Susan Sontag fragt, ob es etwas „echt Theatermäßiges“, das sich qualitativ von dem „echt filmischen“ unterscheidet, gibt.⁴⁸

Einer der Aspekte, die als typisch filmische oder sogar als die Essenz des Films bezeichnet werden, ist die Montage. Bereits Georg Lukács bezeichnet in seinem Artikel *Gedanken zu einer Ästhetik des „Kino“* (1913) die Montage als einen der markantesten und wichtigsten Unterschiede zum Theater:

Das Grundgesetz der Verknüpfung für Bühne und Schauspiel ist die unerbittliche Notwendigkeit, für das ‚Kino‘ die von nichts beschränkte Möglichkeit. Die einzelnen Momente, deren Ineinanderfließen die zeitliche Folge der „Kino“-Szenen zustande bringt, sind nur dadurch miteinander verbunden, dass sie unmittelbar und übergangslos aufeinander folgen. Es gibt keine Kausalität, die sie miteinander verbinden würde; oder genauer: ihre Kausalität ist von keiner Inhaltlichkeit gehemmt oder gebunden.“⁴⁹

⁴⁷ Handke, Peter: *Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiel, Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 308-326

⁴⁸ Vgl. Ebenda S. 213

⁴⁹ Lukács, Georg: *Gedanken zu einer Ästhetik des „Kino“*. In: Jörg Schweinitz (Hg.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*. Leipzig: Reclam 1992, S 300-305, hier S. 302

Obwohl sich dieses Zitat noch auf den Stummfilm bezieht, gilt bis heute, dass der Schnitt und die Montage Techniken sind, die im Theater größtenteils fehlen.⁵⁰ Die Montage kann auf verschiedene oder sogar gegensätzliche Weisen verwendet werden, was ich anhand der Lenkung des Zuschauerblickpunkts aufzeigen möchte.

3.4.2. Der Aspekt der Aufmerksamkeitssteuerung im Film und Theater

Im Theater ist der Blickpunkt des Zuschauers, sein Abstand von der Bühne, zumindest bei den Inszenierungen, die sich an das klassische Theatermodell der Rampe als Abgrenzung zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum halten, je nach dem Sitzplatz und der Reihe in der der Zuschauer sitzt, konstant. Das Sichtfeld eines Zuschauers, der in den vorderen Reihen im Theater sitzt, entspricht approximativ der totalen Einstellung im Film. Im Kino sowie auch oft im Theater hat der Zuschauer die Notwendigkeit, die Sinneseindrücke zu selektieren.⁵¹ Im Film ist dieser Prozess aber von einer anderen Natur wie im Theater, was ich anhand der folgenden Analyse beweisen möchte.

Der Theaterregisseur hat sehr wohl auch verschiedene stilistische Mittel zur Auswahl, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu steuern, nur ist dieser Aspekt des von dem Regisseur vorgeschlagenen Blickpunkts, der auch die Interpretation des Gezeigten beeinflusst, im Film viel markanter. Wird dieser Aspekt der möglichen bzw. nötigen Entscheidung des Zuschauers, was er aus dem totalen Bild auf der Bühne selektiert, mit der Möglichkeit der Blickpunktauswahl im Film verglichen, bieten sich zwei grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten des filmischen Ausdrucks. Das gemeinsame dieser Prinzipien ist, dass der Regisseur bereits bei der Wahl der *Kadrierung* entscheiden muss, welcher Teil des Gesamten gezeigt wird. Diese Auswahl des Kaders durch den Regisseur ist im Film notwendig, denn es ist nicht möglich eine totale, allumfassende Darstellung der Realität darzubieten und die äußere Welt in einer vollkommenen Illusion mit Ton, Farbe und Relief zu rekonstruieren - das was André Bazin einen *Mythos vom totalen Film*⁵² nennt.

⁵⁰ Vgl. Wälchli, Tan: *Montage: An der Schnittstelle von Kino, Malerei und Traum*. Online im Internet URL: <www.kinotopia.ch/texte/TanWaelchli-AnDerSchnittstelle.pdf> [Stand 20. 9. 2009]

⁵¹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 48

⁵² Vgl. Bazin, André: Der Mythos vom totalen Film. In: Bazin, André: *Was ist Film?* Fischer, Robert [Hrsg]. Übers. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander-Verl. 2004, S. 43-49, hier S. 45

Die Bühne am Theater kann zwar auch als ein Ausschnitt betrachtet werden, ein nach innen ausgerichteter Raum, dabei kann die räumliche Begrenzung der Bühne sehr wohl als ein Kader bezeichnet werden, aber im Film ist die Auswahl des Kaders doch von einer anderen Natur. Wird zum Beispiel auf der Bühne eine Szene gezeigt, die sich in einem Zimmer abspielt, wird während dieser Zeit das ganze Zimmer auf der Bühne zu sehen sein, bis es zum Szenenwechsel kommt. Der Zuschauer erlebt also die Szenen im Theater wie sie sich in einer räumlichen Totalität vor ihm abspielen.⁵³ Im Film kann der Regisseur auch das ganze Zimmer zeigen, aber er hat die Möglichkeit durch die Einstellungsgröße zum Beispiel den Blick nur auf einen wichtigen Gegenstand in dem Zimmer zu richten, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf diesen Gegenstand zu konzentrieren. So entsteht ein hochgradig selektives, durch Schnitte gekennzeichnetes Sehen.⁵⁴

3.4.2.1. Montage und Einstellungsgröße

André Bazin unterscheidet im Zusammenhang mit dieser Aufmerksamkeitssteuerung zwei Gestaltungsmöglichkeiten, die erste bezeichnet er als die „Orientierung des Regisseurs auf das Bild“, indem unter Bild allgemein alles, „was die Darstellung auf der Leinwand dem dargestellten Gegenstand hinzufügen kann, zu verstehen ist.“⁵⁵ Diese Tendenz ist laut Bazin bereits in der Stummfilmperiode völlig entwickelt. Sie leitet sich davon ab, dass neben der Kadrierung die Aufmerksamkeit des Zuschauers noch durch die Einstellungsgröße und Montage gesteuert wird. Dieses Verfahren ist nicht nur für die Aufmerksamkeit des Zuschauers richtungsgebend, sondern beeinflusst auch das, was der Zuschauer aus dem Gezeigten schließt. Bazin nennt dieses Verfahren auch „analytisch“, weil es „das Ereignis in Bruchstücken analysiert“⁵⁶ und daher die Montage und die gestalterische Komposition des Bildes zu den wichtigsten Ausdrucksmitteln erhöht werden. Für diese filmische Auflösung ist das Schuss-Gegenschuss Verfahren bei der Gestaltung

⁵³ Vgl. Balász, Béla: Zur Kunstphilosophie des Films. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. (3., durchges. u. erw. Aufl.). Stuttgart [u.a.]: Reclam 1998, S. 201-224, hier S. 209

⁵⁴ Sontag, Susan: Theater und Film. In: Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Übers. v. Mark W. Rien. (6. Auflage). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2003, S. 213-235, hier S. 214

⁵⁵ Bazin, André: Entwicklung der Filmsprache. In: Bazin, André: *Was ist Film?* Fischer, Robert [Hrsg.]. Übers. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander-Verl. 2004, S. 90-109, hier S. 91

⁵⁶ Bazin, André: *Entwicklung der Filmsprache*. S. 103

der Dialoge wichtig, also die von einem zum anderen Gesprächspartner wechselnden Einstellungen.⁵⁷

3.4.2.2. Schärfentiefe und innere Montage

Der gegensätzliche Filmstil, von Bazin als Stil, der „von der Realität ausgeht“, bezeichnet, basiert auf der sporadischen Verwendung der Montage und setzt den Akzent auf die Schärfentiefe. Dieser Stil ist schon bei einigen Regisseuren in der Stummfilmperiode zu finden, völlig konnte er sich erst mit dem Einstieg des Tons entwickeln. Da der Hintergrund scharf ist, ist es dem Regisseur möglich, mehrere Pläne in einer Aufnahme zu zeigen und somit auch mehrere parallel laufende Handlungen, aus denen sich der Zuschauer selber auswählen muss, worauf er sich konzentrieren wird. Die Montage wird durch häufige Schwenks und Auftritte ins Bild teilweise ersetzt, sie wird in die gesamte Gestaltung integriert. Statt die Aufmerksamkeit des Zuschauers mit dem Wechsel der Einstellungsgröße und Montage zu steuern, wird in diesem Stil die innere Montage genutzt, die dem Zuschauer viel mehr freien Raum für seine Interpretation lässt. So kann ein Ereignis in seiner physischen Einheit wiedergegeben werden, ohne durch die Montage zerstückelt zu werden.

Bazin hebt dieses Verfahren hervor, weil es laut ihm den Zuschauer in eine zu der Realität viel nähere Beziehung zum Bild versetzt. Er plädiert für die Schärfentiefe, weil sie für ihn ein aktiveres Mitdenken des Zuschauers voraussetzt, während bei der analytischen Montage der Zuschauer nur der Führung überlassen ist und es ein Minimum an seiner persönlichen Auswahl erforderlich erlaubt. Montage eignet sich laut ihm nicht besonders gut dazu, Mehrdeutigkeit auszudrücken, dagegen ermöglicht die Schärfentiefe, ihrer Natur gemäß, die Mehrdeutigkeit auszudrücken. Bazin verlangt aber nicht, dass die Verwendung der Montage völlig aufgegeben wird, der Schnitt soll nicht beschreiben, sondern der Regisseur soll unmittelbar auf dem Film schreiben.⁵⁸ Die weitere Entwicklung der Filmgeschichte hat bewiesen, dass Bazins Kritik an der Montage an einigen Stellen zu kritisch war, und dass diese beiden Stile gut koexistieren oder sogar parallel in einem Film benutzt werden können.

⁵⁷ Ebenda S. 101

⁵⁸ Bazin, André: *Entwicklung der Filmsprache*. S. 108

3.5. Der Begriff der Gegenwärtigkeit im Theater und Film

Bei der Definition des „Filmischen“ ist einer der wichtigsten Aspekte, die den Film vom Theater unterscheidet, die Möglichkeit der Verwendung des Kameraauges zu erwähnen. Die Kamera tritt als eine dritte Instanz zwischen das Gezeigte und den Zuschauer und verhindert daher die Interaktion zwischen den Akteuren und den Zuschauern, gleichzeitig aber ermöglicht sie eine Wahrnehmungsweise, die im klassischen Theater nicht möglich ist.

So vermisst Georg Lukács bereit 1913 im Film die Wirkung des tatsächlich da seienden Menschen. Der Wurzel der Theatereffekte liegt laut ihm

In der Macht, mit der ein Mensch, den lebendigen Willen eines lebendigen Menschen, unvermittelt und ohne hemmende Leitung auf eine geradeso lebendige Menge ausströmt. Die Bühne ist absolute Gegenwart.⁵⁹

Das, was in den Theateraufführungen gezeigt wird, „tritt immer hic et nunc in Erscheinung und wird in besonderer Weise als gegenwärtig erfahren.“⁶⁰ Diese Gegenwärtigkeit ist bei einer Filmaufführung in einer solchen Form nicht vorhanden. Der Film wird zwar in Gegenwart des Zuschauers abgespielt, diese Gegenwart ist aber nicht die Gegenwart der Agierenden auf der Leinwand, die in der Gegenwart während der Dreharbeiten konserviert wurden. In diesem Aspekt ähnelt der Film der Photographie, die einen Gegenstand in seinem Nun und Jetzt für immer konserviert:

Mit Hilfe von Objektiv und Licht nimmt der Photograph einen regelrechten Abdruck, eine Art Lichtgußform. Als solches erzielt er mehr als Ähnlichkeit: eine Art von Identität [...] Das Kino verwirklicht das merkwürdige Paradoxon, sich der Zeit des Gegenstands anzuschmiegen und überdies den Abdruck seiner Dauer zu nehmen.⁶¹

Der Film wird somit zu einem tradierbaren Artefakt, der in einer konstanten Form bleibt und ist nicht in jeder seiner Aufführung einzigartig. Damit ist nicht gesagt, dass die Zuschauer ein und gleichen Film nicht unterschiedlich wahrnehmen können, der

⁵⁹ Lukács, Georg: Gedanken zu einer Ästhetik des „Kino“. S. 300

⁶⁰ Fischer-Lichte, Erika: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff. In: Erika Fischer-Lichte; Clemens Risi; Jens Roselt (Hg.): *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*. Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 11-26, hier S. 14

⁶¹ Bazin, André: Theater und Film. S. 184

Wahrnehmungsmodus des Zuschauers ist sicher von verschiedensten Faktoren, von seinen persönlichen Erfahrungen bis zu seiner momentanen Laune, geprägt. Die Wahrnehmung des Films durch die Zuschauer hat aber keine Auswirkung auf den Film selbst, seine Form bleibt konstant und kann unzählige Mal wiederholt werden. Dagegen ist eine Theateraufführung flüchtig und transitorisch und erschöpft sich in ihrer Gegenwärtigkeit.⁶² Erika Fischer-Lichte bezeichnet die Aufführungen im Theater nicht als Werke, sondern als Ereignisse. Demnach ist eine Aufführung einmalig und unwiederholbar.⁶³

Das Fehlen dieser Art von „Gegenwart“ im Film ist aber nicht als negativ zu betrachten, es ist, wie es Georg Lukács bezeichnet, nur ein für das Medium Film spezifisches Merkmal:

Das Fehlen dieser „Gegenwart“ ist das wesentliche Kennzeichen des „Kino“. nicht weil die Filme unvollkommen sind, nicht weil die Gestalten sich heute noch stumm bewegen müssen, sondern weil sie eben nur Bewegungen und Taten von Menschen sind, aber keine Menschen. Dies ist kein Mangel des „Kino“, es ist seine Grenze, sein principium stilisationis.⁶⁴

Der Film vermisst in dieser Hinsicht eines der wichtigsten Merkmale einer Theateraufführung- die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern. Die Entstehung einer Aufführung ist von der Interaktion aller Teilnehmer - von der Begegnung von Akteuren und Zuschauern - abhängig.⁶⁵ Die Teilnahme an einer Aufführung ist nicht passiv:

Da jeder Einzelne - wenn auch in verschiedenem Ausmaß – sowohl den Verlauf der Aufführung mitbestimmt als auch sich von ihm bestimmen lässt [...]. Jeder ist insofern auch mitverantwortlich für das, was sich während der Aufführung ereignet.⁶⁶

Die Interaktion zwischen den Akteuren und dem Publikum sowie dieser Aspekt der Mitverantwortung für die Entstehung der Aufführung, ist zweifellos nur bei einer Aufführung eines Theaterstückes im Theater möglich. Dieser Unterschied zwischen dem Film und dem Theater bezieht sich auch auf den Identifikationsprozess der Zuschauer. Massimo Perinelli bezeichnet in dieser Hinsicht die Trennung zwischen der Leinwand und

⁶² Vgl. Ebenda S. 14

⁶³ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff. S. 22

⁶⁴ Ebenda S. 301

⁶⁵ Vgl. Ebenda S. 11

⁶⁶ Ebenda S. 13

dem Publikum und das Ausgeliefertsein der Zuschauer samt der Determiniertheit des Stücks im Kino als immens im Vergleich zum Theater. Der Ereignischarakter eines Theaterbesuchs spielt sich laut ihm auf anderen Ebenen ab als der Identifikationsprozess im Kino.⁶⁷

Die leibliche Ko-Präsenz der Akteure und der Zuschauer hebt jedoch nicht die räumliche Trennung zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum auf. Noël Carroll definiert das Bewegtbild durch zwei Parameter "We argue that x is a moving image (1) only if it is a detached display and (2) only if it belongs to the class of things from which the impression of movement is technically possible."⁶⁸ In dieser Hinsicht, wie Carroll bemerkt, gibt es eine Ähnlichkeit des Filmes mit dem Theater. Er sagt dazu: „The space of the play is not my space. It is not true of the play that Hamlet dies three feet away from me, even if I am sitting in the first row."⁶⁹ Die wichtigste Trennlinie zwischen dem Film und Theater sieht er nicht so sehr in der Erfahrung der Gegenwärtigkeit, sondern in dem Charakter der Aufführung eines Filmes und eines Theaterstücks:

The theatrical performances are artworks in their own right that, thereby, can be objects of artistic evaluation, but the film performance itself is neither an artwork nor is it a legitimate candidate for artistic evaluation. The film performance-a film showing or screening-is generated from a template.⁷⁰

Markus Moninger macht auf den Unterschied aufmerksam, dass das Theater verschiedene Medien unter Beibehaltung ihrer jeweiligen Wahrnehmungsmodi und technischen Repräsentationsbedingungen integrieren kann – im Film dagegen sollen sich laut ihm die zitierten Medien dem kinematographischen Code unterordnen, so dass sich ihre Materialität in der Apparatur verliert.⁷¹ Bezieht man Moningers Aussage auf die Verfilmungen der Theaterstücke, würde die Prämisse so klingen, dass die Materialität einer

⁶⁷ Perinelli, Massimo: Strategien deutscher Vergangenheitsbewältigung. Die Verfilmung von Wolfgang Borcherts »Draußen vor der Tür« .Eine geschlechterhistorische Analyse des Films *Liebe 4*. In: Maintz, Christian; Möbert, Oliver; Schumann, Matthias [Hrsg.]: *Schaulust. Theater und Film- Geschichte und Intermedialität*. (Literatur-Sprache-Medien, Band 2). Münster [u.a.]: Lit Verlag 2002, S. 181-216, hier S. 184

⁶⁸ Carroll, Noël: *Theorizing the moving image*. Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Pr. 1996, S. 66

⁶⁹ Ebenda S. 66

⁷⁰ Ebenda S. 67

⁷¹ Vgl. Moninger Markus: Vom »media match« zum »media crossing«. In: Balme, Christopher, Moninger, Markus (Hg.): *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*. Intervisionen – Texte zu Theater und anderen Künsten (Band 5). München: ePodium Verlag 2004, S. 9

Aufführung eines Theaterstückes im Theater in der Verfilmung durch die filmische Apparatur *verloren* geht. Dabei erscheint mir das Verb *verlieren* als besonders wichtig. Es ist nicht das Ziel zu behaupten, dass der transitorische Charakter der Materialität einer Aufführung in dem Film den gleichen Charakter hat, das wäre zweifelsohne nicht richtig. Kann aber die für eine Aufführung spezifische Materialität durch filmische Mittel zumindest teilweise ersetzt werden?

Gewinnen wir das, was wir an unmittelbarer Teilnahme verlieren, nicht dank der künstlichen Nähe zurück, die uns die Kamera mit ihrer Vergrößerung ermöglicht? Es sieht ganz so aus, als könne uns das Kino innerhalb des Raum-Zeit-Parameters, der Präsenz definiert, tatsächlich nur eine abgeschwächte, verminderte, doch keineswegs auf Null reduzierte Dauer wiedergeben; durch die Steigerung des Raumfaktors geht die psychologische Gleichung jedoch wieder auf.⁷²

Die Kamera ermöglicht durch die Einstellungsgröße eine Nähe zu der gezeigten Handlung, die im klassischen Theater nicht möglich ist. Die Großaufnahme macht zum Beispiel eine detailliertere Wahrnehmung der Körperlichkeit der Darsteller möglich, die obwohl um den Aspekt der Gegenwärtigkeit verarmt, eine Möglichkeit der anderen ästhetischen Erfahrung des Körpers der Darsteller für den Zuschauer eröffnet. Wird zum Beispiel das Gesicht des Schauspielers in einer Großaufnahme gezeigt, so werden die seelische Vorgänge der Figur „der Kamera preisgegeben“. In einer solchen Situation gibt es auf der Leinwand nur die Figur und ihr Inneres in ihrem Gesicht gespiegelt, und der Hintergrund wird kaum sichtbar. Ulrich Gregor und Enno Patalas bezeichnen solche Großaufnahmen, im Zusammenhang mit dem Schaffen des dänischen Filmemachers Carl Theodor Dreyer, der durch ihre spezifische Verwendung berühmt geworden ist, als „unmittelbare Gegenwart“.⁷³ Das ermöglicht den Zuschauern eine intensivere Wahrnehmung der Figur, die räumliche Distanz des Zuschauers von der Leinwand ist nicht mehr statisch, sondern die räumliche Beziehung des Zuschauers zu der gezeigten Handlung wird dadurch veränderbar. So sagt der Kunsthistoriker Erwin Panofsky, dass im Kino der Zuschauer einen dauernden Wechsel von Entfernung und Richtung erlebt, was einen Wahrnehmungsunterschied zum Theater bildet:

Auch hier [im Kino] hat der Zuschauer einen festen Platz inne, aber nur äußerlich, nicht als Subjekt ästhetischer Erfahrung. Ästhetisch ist er in ständiger Bewegung,

⁷² Bazin, André: Theater und Film, S. 185

⁷³ Vgl. Patalas, Enno; Gregor, Ulrich: *Geschichte des Films*. München [u.a.]: C. Bertelsmann Verlag 1973, S. 52

indem sein Auge sich mit der Linse der Kamera identifiziert, die ihre Blickweite und – richtung ständig ändert.⁷⁴

Die Aussage über die Identifizierung des Auges des Zuschauers mit der Kamera trifft aber nicht für alle Varianten des filmischen Ausdrucks zu. Setzt der Regisseur Akzente eher auf die Schärfentiefenverwendung und innere Montage, wird der Blickpunkt des Zuschauers nicht so sehr mit der Linse der Kamera identisch, sondern der Zuschauer wird selber zu einem Prozess der Selektion der Sinneseindrücke aufgefordert und gewinnt dadurch eine Distanz zu dem Gezeigten.

Andererseits kann dieser von Panofsky genannte Aspekt noch durch die Verwendung der subjektiven Kamera verstärkt werden, indem die Sicht der Kamera mit dem Blickpunkt einer Figur identisch wird und er kann sogar durch verschiedene stilistische Mittel ihren Gemütszustand suggerieren, zum Beispiel eine wankende Kamera mit einem unscharfen Bild, die die Betrunkenheit der Figur symbolisiert und Ähnliches. In diesem Fall wird der Blick des Zuschauers nicht nur mit der Linse der Kamera identisch, sondern auch mit dem Blick der Figur und der Zuschauer hat die Möglichkeit, das Gezeigte durch die Augen der Figur zu sehen.

4.0. Intermediale Übersetzung

Bei der filmischen Adaption der Theatertexte ist eine der grundsätzlichen Fragen inwiefern die Form des Filmes, die Filmsprache und ihre Stilistik, von der Struktur des Theatertextes beeinflusst werden soll. Wie bereits in dem Kapitel über Adaption erwähnt, unterscheidet sich das Verfahren der filmischen Adaption der Theatertexte von dem Prozess der Adaption anderer literarischer Werke. Die Form eines Theaterstückes scheint einfacher verfilmbar zu sein als etwa ein Roman, da der Theatertext in seiner Form normalerweise bereits für eine Inszenierung im Theater angepasst ist. Diese scheinbare „Vereinfachung“ des Adaptionsverfahrens bei den Verfilmungen der Theatertexte erweist sich bei näherer Betrachtung aber als zweifelhaft.

⁷⁴ Panofsky, Erwin: *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers& Stil und Medium im Film*. (Sonderband der Edition Pandora). Frankfurt am Main [u.a.]: Campus Verlag 1993. S. 22

Der Roman erfordert zumindest ein bestimmtes Maß an Kreativität bei der Übertragung des Geschriebenen ins Bild. Das Theater ist ein falscher Freund; die trügerischen Ähnlichkeiten mit ihm führten den Film in eine Sackgasse, lockten ihn auf die schiefe Bahn: Er nahm all das, was leicht zu haben ist.⁷⁵

Gerade die Struktur des Theatertextes, die für das Medium Theater vorbestimmt wurde, erscheint als eines der umstrittensten Probleme bei ihrer Übersetzung in das Medium Film. Der vielleicht diskutabelste Aspekt bei der filmischen Adaptionen der Theatertexte ist, inwiefern in der filmischen Version die ursprüngliche, für das Theater vorbestimmte Form berücksichtigt werden soll.

4.1. Die Befragung der Medienspezifität bei den Theaterverfilmungen

Eine der häufigsten Kritiken der Verfilmungen der Theatertexte ist, dass die filmische Version zu „theaterhaft“ und wenig „filmisch“ ist. Wie bereits in vorgehenden Kapiteln skizziert wurde, ist die Definition des „Theaterhaften“ und „Filmischen“ aber keinesfalls eindeutig, sodass sie als ein Kriterium für die Beurteilung der Adaption problemlos herangezogen werden könnte. Die Aspekte in der Verfilmung, die an die Vorlage des Filmes in einem Theatertext erinnern, müssen nicht unbedingt als negativ betrachtet werden. Die Forderungen, dass ein verfilmter Theatertext „filmisch“ und nicht „theaterhaft“ sein soll, gehen von der Prämisse der Medienspezifität aus, die voraussetzt, dass jedes Medium über eigene Gesetze verfügt, die die ästhetische Gestaltung im jeweiligen Medium prägen.⁷⁶ Gerade bei der Beschäftigung mit Adaption zeigt sich die Problematik einer solchen Einteilung. Es ist zweifelsohne möglich zu behaupten, im Geiste der Medienspezifität - Theorie, dass etwa bei der Adaption eines Theatertextes die Vorlage in einen Film umgesetzt wird und dadurch sich endgültig von dem ursprünglichen Medium trennt. Dieser Auffassung widerspricht der Anspruch, dass die Vorlage des Filmes - der Theatertext - nicht verleugnet werden soll. Diese Forderung geht von der Theorie der Fusionierung der Medien aus, die die Medien nicht als Monomedien, sondern unter intermedialem Aspekt betrachten. André Bazin bemerkt zu dieser Problematik, dass ein

⁷⁵ Bazin, André: Für ein unreines Kino. Plädoyer für die Literaturverfilmung. In: *Was ist Film?* Fischer, Robert [Hrsg]. Übers. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander-Verl. 2004, S. 110-138, hier S. 111

⁷⁶ Vgl. Carroll, Noël: The Specificity of Media in the Arts. In: Carroll, Noël: *Theorizing the moving image*. Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Pr. 1996, S. 25-36

„gutes Theater“ auf die Leinwand schwieriger zu übertragen ist als daraus „Kino“ zu machen, was er als Anliegen der meisten Theaterverfilmungen bezeichnet.⁷⁷

Bazins Anspruch auf die Übertragung des Theaterhaften der Vorlage in die Verfilmung erscheint eine der Aporien der Verfilmungen der Theaterstücke zu sein. Es ist nicht einfach, in den Film als ein Medium, das laut Bazin auf dem fotografischen Realismus basiert, theaterhafte Aspekte einzugliedern, ohne dass die filmische Form damit durchbrochen wird. Der filmische fotografische Realismus wurde oft, geht man von der Prämisse der Medienspezifität aus, als einer der größten Unterschiede zwischen dem Film und Theater verstanden. Diese These, der Betrachtung des fotografischen Realismus des Films als eine unmittelbare Abbildung der Wirklichkeit, die im Gegensatz zu der „Künstlichkeit“ des Theaters steht, kritisiert Eric Bentley in seinem Artikel *Realismus and the Cinema*. Bentley macht darauf aufmerksam, dass der Realismus im Kino ähnlich wie in anderen Künsten durch „artifizielle Elemente“ gekennzeichnet ist. Im Falle des Films sind es seine Strukturierung, die Auswahl oder die Montage. Deswegen ist das Kino nicht als eine hundertprozentige Abbildung der Realität, sondern hauptsächlich als Kunst zu betrachten.⁷⁸

Für David Bordwell besteht das spezifisch filmische am Film hauptsächlich im „style“: „Style is thus wholly ingredient to the medium.“⁷⁹ Der Stil im Film ist dennoch nicht ohne Bezug auf die anderen Medien. Jens Schröter erörtert in seinem Aufsatz Intermedialität, dass auf der Ebene des Stils der Film „vor ständigen Analogien mit anderen Medien“⁸⁰ nicht sicher ist. Diese Definition des „style“ verschiebt den Fokus von der Medienspezifität des Filmes zu der Intermedialität.

4.2. Die Beibehaltung der Struktur des Theatertextes im Film

Die Verfilmung eines Theatertextes ist oft von dem Klischee der Verpflichtung begleitet, die Umsetzung in das Medium Film muss die Möglichkeit, die „Bühne auf reale Exterieur

⁷⁷ Bazin, André: Für ein unreines Kino. Plädoyer für die Literaturverfilmung, S. 128

⁷⁸ Vgl. Bentley, Eric: Realism and the cinema. In: Knopf, Robert (Hrsg.): *Theater and Film. A Comparative Anthology*. New Haven /London: Yale University Press 2005, S.103-109, hier S. 107

⁷⁹ Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. London [u.a.]: Routledge 1993, S. 51

⁸⁰ Schröter, Jens: Intermedialität. In: *Montage av.* Jg.7. Nr. 2. 1998, S. 129-154, hier S. 141

zu erweitern“, maximal ausnützen, also nicht nur den Stil, sondern auch das ganze Sujet dem Medium Film anpassen. Diese Auffassung entwickelt sich, wie Eric Bentley bemerkt, aus dem Vorurteil, dass das Theaterstück erst in den realen Kulissen seine Vollkommenheit erreicht:

The surest sign of the cliché mind in filmmaking is a feeling of obligation to “open up” plays when they become films and a conviction that this process proves superiority, that a play really comes into its own when it is filmed.⁸¹

Diese Auffassung kritisiert auch Bazin. Er verurteilt vor allem die bloße Versetzung der Szenen von der Bühne in die reale Kulisse. Die Szenen im Film können zwar in den realen Exterieurs spielen, es ist aber keinesfalls eine Verpflichtung der Verfilmung, sondern nur eine ihrer Möglichkeiten. Bazin betrachtet es in diesem Kontext als wichtig, dass die ursprüngliche Vorlage der Theatertexte in der Adaption nicht verleugnet werden sollte:

Ein Stück einfach abzuphotographieren und die Schauspieler von der Bühne lediglich in ein natürliches Dekor zu versetzen ist das sicherste Mittel, den Dialogen ihren Sinn, ja ihre Seele zu nehmen. Nicht, weil man einen Theatertext überhaupt nicht auf die Leinwand übertragen könnte, vielmehr weil dies nur dann möglich ist, wenn man subtil für Ausgleich sorgt und ein ganzes System von Vorsichtsmaßnahmen aufbaut, die die Theaterhaftigkeit des Werks nicht vergessen, sondern bewahren sollen.⁸²

Dieser Anspruch Bazins überschreitet bereits die Grenzen der Medien-Spezifität Theorie, denn er setzt voraus, dass eine solche Übertragung der Konventionen des einen Mediums in das andere möglich ist. Durch eine solche Übertragung wird der Begriff der Medienspezifität in Frage gestellt. Diese Auffassung bildet eine Opposition zur Medien-Spezifität Theorie, die sich nur mit den für ein einziges Medium geltenden Gesetzen beschäftigt. Den Gegenpol zu einer der medialen Spezifität verpflichtenden Ästhetik bildet Intermedialität.⁸³

⁸¹ Kauffmann, Stanley: Notes on Theater-and-Film. In: Knopf, Robert (Hrsg.): *Theater and Film. A Comparative Anthology*. New Haven /London: Yale University Press 2005, S. 152-161, hier S. 155

⁸² Bazin, André: Der Fall Pagnol. In: In: *Was ist Film?* Fischer, Robert [Hrsg]. Übers. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander-Verl. 2004, S. 217-223, hier S. 217

⁸³ Vgl. Balme, Chrispher: Theater zwischen den Medien. In: Balme, Christopher, Moninger, Markus (Hg.): *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*. Intervisionen – Texte zu Theater und anderen Künsten(Band 5). München: ePodium Verlag 2004, S. 13-32, hier S. 19

4.3. Verfilmungen der Theatertexte im Bezug auf die Intermedialität

Die Intermedialitätstheorie spielt auf dem Bereich der Adaption eine wichtige Rolle. Der Intermedialitätsbegriff ist per se ein sehr breiter Begriff, der bisher nicht festgelegte Grenzen hat und in weitere Unterbegriffe geteilt werden kann.

Christopher Balme definiert die Intermedialität auf der formalen Ebene als „Realisierung medialer Konventionen eines oder mehrerer Medien in einem anderen.“⁸⁴ Bei der filmischen Adaption der Theatertexte kann der Begriff der Intermedialität nach dieser Definition nur begrenzt angewendet werden. Bezieht man das Adaptionsverfahren nur auf die Transposition des Stoffes aus einem Medium in ein anderes, handelt es sich eher um einen Medienwechsel bzw. eine Medientransformation.⁸⁵

4.3.1. Die Trans-mediale Intermedialität

Der Theatertext kann aber auch auf solche Weise adaptiert werden, dass, wie es André Bazin von einer Theateradaption fordert, die Theaterhaftigkeit der Vorlage nicht verleugnet wird. Das schiebt eine solche Adaption weg von der bloßen Medientransformation zu einem Versuch, in einem Medium die ästhetischen Konventionen eines anderen Mediums zu realisieren.⁸⁶ Damit handelt es sich eher um eine Medientransformation als um eine intermediale Übersetzung. Jens Schröter nennt die Übertragung eines „medienspezifischen Verfahrens“ in ein anderes Medium formale oder trans-mediale Intermedialität.⁸⁷

Die formalen Ebenen sind getrennt von der medialen Basis und relativ autonom ihr gegenüber – in diesem Sinne *trans-medial*, wenngleich sie sich auch nur in einem je gegebenen medialen Substrat aktualisieren können.⁸⁸

Die referierte Position erwähnt die Möglichkeit einer trans-medialen Übersetzung, macht aber gleichzeitig auf die Aporie der Untrennbarkeit von Medium und Form aufmerksam „insofern Formen [...] immer nur in einem Medium erscheinen, Medien selbst immer nur

⁸⁴ Ebenda S. 20

⁸⁵ Vgl. Ebenda S. 19

⁸⁶ Vgl. Ebenda S. 19

⁸⁷ Vgl. Schröter, Jens: *Intermedialität*. In: *Montage av.* Jg 7. Nr. 2. 1998, S. 129-154, hier S. 136

⁸⁸ Ebenda S. 137

in Formen aktualisiert existieren.“⁸⁹ Dennoch ist die trans-mediale Übersetzung nicht ausgeschlossen, sie bezieht sich, laut Schröter, eher auf die konkrete Analogie zwischen medialen Artefakten:

Jedoch scheint die Rede von der "Transmedialität" insofern gerechtfertigt, als sich sehr wohl nachträglich konkrete Analogien zwischen medialen Artefakten konstruieren lassen, die beispielsweise Rückschlüsse auf ein zu einem gegebenen Zeitpunkt dominierendes "skopisches Regime" zulassen.⁹⁰

Die erwähnten Analogien, sollen so eher als unter den zwei Medien zum Beispiel in der narrativen Ebene dieser zwei Medien gesucht werden.

4.3.2. Die Problematik der intermedialen Übersetzung von Sujet und „fabula“

Bei der Beschäftigung mit der Übersetzung des Stoffes der Vorlage ist es wichtig zwischen seinen Komponenten zu untersuchen. Dabei ist die Unterscheidung zwischen den Begriffen Sujet und „fabula“ streng voneinander zu trennen. Die „fabula“ ist, in der Auffassung der russischen Formalisten, unabhängig von jeglichem Medium:

[...] for the Russian Formalists the "*fabula*" exists absolutely independently of any specific medium. It is, by definition, external to any actual work; it is not at all incarnated.⁹¹

Weil die „fabula“ nicht von einem bestimmten Medium abhängig ist, ist das Sujet, laut der Definition von André Gaudreault und Philippe Marion in der Anlehnung an die „syuzhet“⁹² Definition von Boris Tomashevsky durch die Mittel des jeweiligen Mediums geformt.⁹³ Diese Auffassung von Sujet und „fabula“ bedeutet im Kontext der filmischen Adaption, dass die filmische Umsetzung des an ein Medium gebundenen Sujets die meisten Probleme bei der Adaption macht. Gaudreault und Marion unterteilen das Sujet in

⁸⁹ Schröter, Jens: *Intermedialität*. S. 137

⁹⁰ Ebenda S. 137

⁹¹ Gaudreault, André; Marion, Philippe: *Transécriture and Narrative Mediativity. The Stakes of Intermediality*. In: Stam, Robert; Raengo, Alessandra (Ed.): *A Companion to Literature and Film*. Malden [u.a.]: Blackwell 2004, S. 58-70. hier S. 61

⁹² Die Autoren verwenden die englische Transcription des russischen Begriffs „сюжет“ um ihre Verwendung dieses Begriffes mit der Definition des russischen Formalismus in Verbindung zu setzen und um sich von der teilweise unterschiedlichen Verwendung der französischen Äquivalente „fable“ und „sujet“ oder David Bordwells gegensätzlichen „sujet“ Definition abzugrenzen. Vgl. Gaudreault, André; Marion, Philippe: *Transécriture and Narrative Mediativity. The Stakes of Intermediality*. S. 61

⁹³ Vgl. Ebenda S. 61

zwei Unterbegriffe: „syuzhet-structure“ der auf das Verhältnis des Sujets zu der Fabel abzielt und „syuzhet-text“ der sich auf das jeweilige Medium bezieht.⁹⁴ Diese Zweiteilung ermöglicht auch innerhalb des Sujets die auf das Medium und auf die „fabula“ orientierte Strukturen zu finden, die jedoch nicht ganz unabhängig voneinander sind:

[...] the media can only take on the responsibility of communicating a *fabula* by developing a *syuzhet* - reaction whose scope obviously, can vary a good deal. As a narrative project, the *fabula* is incarnated through interaction with a medium. This interaction is manifested of all in and through the *syuzhet* - text, but also in and through the *syuzhet* - structure to which it is intimately linked.⁹⁵

Die „fabula“ ist auf diese Weise zwar unabhängig von dem Medium, sie wird aber erst durch die Interaktion mit einem Medium verkörpert. Diese Verflechtung des Sujets, vor allem auf der Ebene des „syuzhet-text“. mit dem „verkörperndem“ Medium, soll, laut Bazins Anspruch auf die Bewahrung des Theaterhaften in der Verfilmung eines Theatertextes, nicht von dem ursprünglichen Medium getrennt werden. Da die „fabula“ und auf die „fabula“ orientierte „syuzhet-structure“ nicht so eng an das „verkörpernde“ Medium fixiert sind, können sie ohne größere Schwierigkeiten in das neue Medium Film umgesetzt werden. Die „syuzhet-text“ Aspekte müssen dagegen durch den Prozess des „réécriture“ in das filmische Medium übersetzt werden, ohne jedoch, zumindest laut Bazins Anspruch, die Bindung an das Theater völlig zu verlieren. Dennoch ist die Umsetzung des Sujets in ein anderes Medium unvermeidlich mit Veränderungen verbunden. In diesem Kontext erscheint ein anderer Aspekt des Werktreue - Anspruchs, diesmal nicht in Bezug auf das Sujet, bzw. auf seine Essenz, sondern auf sein Medium:

How does one find the forms of fidelity of the spirit of a medium? That kind of fidelity is probably more productive than the famous notion of fidelity to an author, or to a story. Every self-respecting adaptation needs to organize the violence done to the *fabula* and to the *syuzhet* of the source work, for in a way the new *syuzheticization* involves not only a *mise-en-sujet*, that is, the shaping of a story, but also and especially a *mise-en-sujétion*, and its “subjectedness” to a specific medium.⁹⁶

Der Prozess der “syuzheticization” bei der filmischen Adaption umfasst, laut André Gaudreault und Philippe Marion, in erster Linie die Unterordnung des Sujets dem spezifischen Medium gegenüber. André Bazin verlangt von einem verfilmten Theatertext

⁹⁴ Vgl. Gaudreault, André; Marion, Philippe: Transécriture and Narrative Mediatitics. S 64

⁹⁵ Ebenda S. 66

⁹⁶ Ebenda S. 69

aber gerade das Gegenteil, er schlägt sogar eine Hervorhebung der an das Theater erinnernden Aspekte vor:

[...] es [geht] nicht mehr darum, alles zu vermeiden, was »wie Theater wirkt«, sondern darum, es durch den Verzicht auf spezifische filmische Möglichkeiten unter Umständen sogar hervorzuheben [...] ⁹⁷

Dieser Bazins Anspruch verlangt von dem Adaptionprozess also nicht nur die filmische Umsetzung des Theatertextes, sondern auch das Beibehalten oder sogar Hervorheben des Theaterhaften im Film. Laut ihm soll das Theaterhafte nicht durch den kinematographischen Code ersetzt werden, sondern beibehalten und gewissermaßen noch hervorgehoben sein. Das adaptierende Medium soll dabei das ursprüngliche Medium respektieren.

4.3.3. Filmische Adaption der Theatertexte unter dem Blickpunkt der *remediation*

Der Aspekt der Veränderung eines Mediums durch die Übernahme von Konventionen eines anderen Mediums wird von Jay David Bolter und Richard Grusin als *remediation* bezeichnet. Die Autoren verwenden in ihrer Publikation *Remediation. Understanding new Media* den Begriff *remediation* zweifach. Im engeren Sinne bezeichnen sie *remediation* als eine „representation of one medium in another.“ ⁹⁸, bezogen an das Verkörpern eines Mediums in einem anderen, was sie als einen Aspekt sehen, der sehr alt ist, und die Kunst seit jeher begleitet.

“Remediation did not begin with the introduction of digital media. We can identify the same process throughout the last several hundred years of Western visual representation.” ⁹⁹

Im weiteren Sinne benutzen sie den Begriff *remediation* an die Medien allgemein, *remediation* ist für sie eine formale Logik, in der sich die alten und neuen zu sich Medien beziehen. *Remediation* in diesem Sinne dient zu der Anerkennung der kulturellen Bedeutung des neuen Mediums durch „paying homage“, „refashioning“ oder „repurposing“ des älteren Mediums durch das neue. Die Autoren teilen den Begriff

⁹⁷ Vgl. Bazin, André: Theater und Film. S. 199

⁹⁸ Bolter, Jay David; Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Mass. MIT Press 1999, S. 45

⁹⁹ Ebenda S. 11

remediation auf zwei Unterbegriffe: *transparent immediacy* und *hypermediacy*.¹⁰⁰ *Transparent immediacy* bedeutet eine solche Art der visuellen Repräsentation, deren Ziel ist das Medium „unsichtbar“ zu machen. *Hypermediacy* ist dagegen an der Hervorhebung des Mediums basiert, es zieht die Aufmerksamkeit zu dem Akt des Vermittelns. Die *remediation* - Theorie geht an die Thesen von Marshall MacLuhan zurück, die Bolter und Grusin als Ausgangspunkt für ihre Betrachtungen gedient haben. McLuhan prägt eine Theorie der Medienüberschreitung, laut seiner These hat jedes Medium ein anderes Medium zum Inhalt:

Die Wirkung des Mediums wird gerade deswegen so stark und eindringlich, weil es wieder ein Medium zum »Inhalt« hat. Der Inhalt eines Films ist ein Roman, ein Schauspiel oder eine Oper. Die Wirkung des Films ist ohne Beziehung zu seinem Programminhalt. Der Inhalt von Geschriebenem oder Gedrucktem ist Sprache, aber der Leser ist sich des Drucks oder der Sprache fast gar nicht bewußt [sic].¹⁰¹

Würde man die filmische Adaptionen der Theatertexte mit den Anspruch an die Beibehaltung des Theaterhaften in dem Film in dem Diskurs der *remediation* betrachten, könnte diese Forderung als ein Anspruch an *hypermediacy* verstanden werden. Die Vermittlung des Theaterhaften durch den Film, führt zu der Veränderung des Zielmediums Film durch das ursprüngliche Medium, was zu einer Art Interaktion führt. Der Zuschauer nimmt die Verfilmung als einen Film wahr, er ist sich aber auch den theaterhaften Aspekten bewusst. Bolter und Grusin setzen dagegen eine Interaktion zwischen der Vorlage und ihrer *remediation* nur dann voraus, wenn der Rezipient sowohl die Vorlage als die Adaption kennt.

With reuse comes a necessary redefinition, but there may be no conscious interplay between media. The interplay happens, if at all, only for the reader or viewer who happens to know both versions and compare them.¹⁰²

Es ist dennoch möglich, in einer filmischen Adaption eines Theatertextes auf die die Vorlage aufmerksam zu machen. Die erwähnte Interaktion muss nicht nur auf der Ebene des Sujets verlaufen, indem der Rezipient die beiden Versionen vergleicht – ein Vergleich ist wegen der Umsetzung in ein anderes Medium sowieso nur begrenzt möglich - aber der

¹⁰⁰ Vgl. Ebenda S. 20-50

¹⁰¹ McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Übers. v. Meinrad Amann (Fundus-Bücher; 127). Dresden: Verlag der Kunst. 1994, S. 38

¹⁰² Bolter, Jay David; Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media*. S. 45

Rezipient kann sehr wohl die Konventionen des ursprünglichen Mediums erkennen. Bolter und Grusin machen anhand des Beispiels der Verfilmungen von Jane Austens Romanen daran aufmerksam, dass die Erwähnung des Mediums der Vorlage die Form des Film und dadurch die unmittelbare Wirkung auf die Zuschauer durchbrechen würde:

Acknowledging the novel in the film would disrupt the continuity and the illusion of immediacy that Austen's readers expect, for they want to view the film in the same seamless way in which they read the novels. The content has been borrowed, but the medium has not been appropriated or quoted.¹⁰³

Diese *immediacy* der traditionellen Verfilmung, die das ursprüngliche Medium verleugnet, wird in Bazins Anspruch also durch eine Forderung nach *hypermediacy* ersetzt, in der das Medium der Vorlage nicht verleugnet wäre.

6.0. Der Theatertext *Natta syng sine sogar* von Jon Fosse

6.1. Jon Fosses Stellung im Kontext der norwegischen Dramatik

Jon Fosse debütierte in der Literatur 1983 mit seinem Roman *Raudt, Svart* (*Rot, schwarz*). Am Anfang seines literarischen Werdegangs hat nichts darauf hingewiesen, dass er sich später der Dramatik widmen wird. Wie er selbst in seinem Essay *About myself as a playwright* bemerkt hat, war seine ursprüngliche Einstellung dem Theater gegenüber eher negativ.¹⁰⁴ Fosses Einstieg in die Literaturwelt wurde von der Situation in der norwegischen Literatur am Anfang der 1980er Jahre beeinflusst. Der Theaterkritiker Zorn Leif bezeichnet die 1970er Jahre als Dominanz des Theaters, die 1980er Jahre wurden dagegen von der Dominanz der Literatur oder gar der Schrift geprägt.¹⁰⁵ In den 80er Jahren hat in der norwegische Literatur ein Generationswechsel stattgefunden, die jungen Autoren distanzieren sich von der Literaturauffassung der 70er, in der die Literatur als Plattform für politische Haltungen diene, indem die Botschaft und der Inhalt den Vorrang vor der Form oder Schreibweise hatten. Die neue Generation hat dagegen mit der Textform und Sprache experimentiert,¹⁰⁶ eine Tendenz, die auch in Fosses Theatertexten zu finden ist.

¹⁰³ Ebenda S. 44

¹⁰⁴ Vgl. Fosse, Jon. *Gnostiske essay*. Oslo: Det Norske Samlaget 1999, S. 253.

¹⁰⁵ Vgl. Zorn, Leif: *Das leuchtende Dunkle. Zu Jon Fosses Dramatik*. Übers. von Stein Vaaler. Oslo: Det Norske Samlaget 2005, S. 15

¹⁰⁶ Vgl. Kisela, Elisabeth. *Jon Fosse og hans forhold til den norske Ibsen-Tradisjonen*. Dipl. Arb. Universität Wien, Institut für Skandinavistik, 2005, S. 22

Fosses prosaisches Werk zählt bis heute mehr als 20 Titel unterschiedlichster Gattungen von Romanen, Essays, Gedichten bis zu Kinderbüchern.¹⁰⁷

Obwohl Jon Fosse bereits in den 80er Jahren mit dem Schreiben angefangen hat, verfasste er seine ersten Theatertexte erst zu Beginn der 90er Jahre. Die norwegische Dramatik wurde auch im 20. Jahrhundert stark vom Ibsen-Vorbild geprägt, diese Tendenz war hauptsächlich in der Weiterführung der Tradition des psychologischen Realismus zu finden. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden immer mehr Versuche unternommen, sich von der Dominanz des psychologischen Realismus abzugrenzen. Bereits ab den 70er Jahren wurden verschiedene Theaterprojekte etabliert, die eine enge Zusammenarbeit unter den Theaternachmachern, Schriftstellern und auch bildenden Künstlern ermöglicht haben und damit zur Entwicklung einer neuen theaterästhetischen Form beigetragen haben.¹⁰⁸ Aus der Initiative von Tom Remlov, der 1986 bis 1996 das Theater *Den Nationale Scene* leitete, wo Fosses erstes Theaterstück uraufgeführt wurde, entstand das Projekt *Bergensprosjektet* – eine Reihe von Dramatikerkursen in Zusammenarbeit mit *Den Nationale Scene*, wo viele neuentstandene Theaterstücke uraufgeführt wurden. Fosse selber nahm 1985 an dem ersten Dramatikerkurs teil, ohne damals jedoch einen Theatertext zu verfassen.¹⁰⁹

Als Dramatiker debütierte Jon Fosse mit dem Theatertext *Og aldri skal vi skiljast (Und trennen werden wir uns nie)*, den er auf Auftrag des Regisseurs Kai Johnsen verfasste. Dieses Theaterstück wurde 1994 unter Johnsens Regie in *Den Nationale Scene* in Bergen uraufgeführt.¹¹⁰ Nach diesem Theaterdebüt widmet sich Fosse fortschreitend dem Verfassen der Theaterstücke, wobei er auf die Prosa aber nicht ganz verzichtet. Sein dramatisches Werk zählt heute mehr als 20 Theaterstücke, einige von denen wurden in mehr als 40 Fremdsprachen übersetzt. Jon Fosse ist der meistgespielte norwegische Dramatiker nach Henrik Ibsen, was einige Theaterkritiker zu dem Vergleich dieser zwei Autoren anregt. Diese Verknüpfung von Fosses und Ibsens dramatischen Werkes beruht

¹⁰⁷ Kadečková, Helena: Jon Fosse. In: Hartlová, Dagmar (Hrsg.): *Slovník severských spisovatelů*. Praha: Libri 1998, S. 165

¹⁰⁸ Titsch, Marion: *Das Ungesagte im Gesagten. Dramaturgische Untersuchungen zu Jon Fosses Theatertexten "Draum om hausten" und "Svevn" sowie deren Inszenierungen von Luk Perceval und Michael Thalheimer*. Dipl. Arb. Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2005, S. 5

¹⁰⁹ Vgl. Kisela, Elisabeth. *Jon Fosse og hans forhold til den norske Ibsen-Tradisjonen*. S. 19-20

¹¹⁰ Zorn, Leif: *Das leuchtende Dunkle. Zu Jon Fosses Dramatik*. S. 8

allerdings, wie Marion Titsch in ihrer Diplomarbeit über Jon Fosses Dramatik andeutet, oft nur auf inhaltlichen Aspekten, wie die Thematisierung von Familienkonstellationen oder der Berühmtheit der beiden Autoren im Ausland.¹¹¹

Das Theaterstück *Natta syng sine songar* wurde am 8. 9. 1997 im *Rogaland Theater* in Stavanger uraufgeführt.¹¹² Es steht in der Reihe von Fosses Theaterstücken, die sich mit ähnlichen Motiven komplizierter Beziehungen zwischen einem Paar oder innerhalb von einer Familie beschäftigen. Im Folgenden wird ein kurzer Handlungsabriss des Theatertextes skizziert, um die Handlung des Theatertextes vorzustellen, deren Stilzüge und dramatische Struktur, sowie deren filmische Adaption werden in den folgenden Kapiteln analysiert.

6.2. *Natta syng sine songar* - Handlungsabriss

Die Handlung basiert auf einem einfachen Motiv, eine junge Frau zweifelt daran, ob sie ihren Partner, mit dem sie ein Kind hat, verlassen soll oder nicht. In dem Theaterstück erscheinen insgesamt nur sechs Figuren, die, mit einer Ausnahme, keine Namen haben. Die Hauptfiguren sind ein junger Mann, eine junge Frau, die Nebenfiguren sind ihr Baby (von dem immer nur indirekt erzählt wird - es befindet sich während der ganzen Handlung im Nebenzimmer), die Eltern von dem jungen Mann und der Liebhaber von der jungen Frau - Baste. Das junge Paar und ihr Kind leben in einer Wohnung in einer nicht näher definierten Großstadt. Der junge Mann sitzt die ganze Zeit zu Hause und liest Bücher, versucht Schriftsteller zu werden, wird aber nicht erfolgreich. Er hat psychische Probleme, Angst aus der Wohnung rauszugehen und Angst vor anderen Leuten. Die junge Frau ist unglücklich mit ihm, will sich mehr amüsieren. Die Eltern des jungen Mannes kommen zu Besuch, zum ersten Mal seit der Geburt des Kindes, gehen aber bald wieder weg. Die junge Frau geht fort, kommt erst mitten in der Nacht zurück. Die beiden streiten. Sie entscheidet sich, den jungen Mann zu verlassen, holt noch in der Nacht ihren Liebhaber Baste, mit dem sie, wie es sich zeigt, schon längst ein Verhältnis hatte und packt ihre Sachen zusammen. Dann zweifelt sie doch, ob sie den jungen Mann wirklich verlassen

¹¹¹ Titsch, Marion: *Das Ungesagte im Gesagten* .S. 5

¹¹² Vgl. Zorn, Leif: *Das leuchtende Dunkle. Zu Jon Fosses Dramatik*. S. 114

soll. Allmählich kommt der Morgen. Während sich die junge Frau überlegt, ob sie bleiben oder gehen soll, begeht der junge Mann Selbstmord, indem er sich erschießt.

6.3. Die dramatische Struktur von *Natta syng sine songar*

Im Unterschied zu den späteren Theaterstücken von Fosse wird in diesem Stück die Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung noch beibehalten. Die Handlung spielt in dem Wohnzimmer der Wohnung des jungen Paares. Die Zeitspanne der Handlung dauert vom Nachmittag des einen Tages über die Nacht bis zum frühen Morgen des nächsten Tages. Die Zeitschilderung weicht nicht von einer linearen Struktur ab. Diese lineare Erzähltechnik ist für die frühen Fosse Dramen typisch und ist mit der Charakterisierung der Figuren verknüpft, sie „führt den Leser oder Zuschauer immer weiter in die Welt der Figuren hinein, ohne dass die Aussicht, ihnen näher zu kommen, eingelöst wurde.“¹¹³ Die lineare Zeitstruktur gemeinsam mit der Absenz jeglicher Nebenhandlungen bildet den einheitlichen Charakter der Handlung.

6.3.1. Die Gestaltung der Handlung

Die Handlung dreht sich um die zwei Hauptfiguren, den jungen Mann und die junge Frau, die miteinander streiten, die weiteren Figuren treten als störende Elemente in diesen Konflikt ein, ohne jedoch zu seiner Lösung beizutragen. Der Theatertext ist in vier Akte segmentiert. Fosse verzichtet in *Natta syng sine songar* auf die klassische Dramenstruktur, dennoch wird die dramatische Struktur des Theatertextes nicht aufgegeben. Die Handlung hat bis zum Ende des vierten Aktes einen allmählich steigenden Charakter, indem sich der Konflikt zwischen dem jungen Paar langsam zuspitzt. Bereits am Anfang der Handlung ist die Konfliktatmosphäre zwischen dem jungen Mann und seiner Partnerin spürbar. Das Stück wird durch einen Monolog der jungen Frau eröffnet, in dem sie - in der Anwesenheit des passiven jungen Mannes - ihre Frustration über ihr Zusammenleben äußert:

¹¹³ Bordemann, Suzanne: „Meine Arbeiten haben die Kritiker immer polarisiert, einige lieben sie, andere hassen sie“ - Jon Fosses frühe Dramen und „Traum im Herbst“ in norwegischen und deutschsprachigen Rezensionen, Autorenporträts, Interviews und Meldungen. Diss. Trondheim, Norwegens Technisch-Naturwissenschaftliche Universität, Die historisch-philosophische Fakultät, Institut für moderne Fremdsprachen 2008, S. 32

Die jg. Frau: (*kommt zur rechten Tür herein*)

Ich halt das nicht mehr aus (*kurze Pause*)

Nein ich schaffe das nicht

Wir können so nicht weiter leben (*der junge Mann schaut müde auf, schlägt das Buch zu, benutzt aber den Zeigefinger als Lesezeichen*)

Du liegst da und liest

Du gehst nicht raus

Du tust nichts (*wie eine Litanei*)¹¹⁴

Bereits in diesem kurzen Abschnitt ist die Stellung der zwei Hauptfiguren in der Handlung ableitbar. Die junge Frau beschwert sich, wie es sich während der Handlung zeigt, nicht ohne Grund, ihre Beschwerden wiederholen sich, der junge Mann ist passiv und leistet wenig Widerstand. Der vorzeitige Besuch der Eltern und ihr distanziertes Benehmen der jungen Familie gegenüber, führt zur ersten Zuspitzung des Konfliktes des jungen Paares. Der erste Akt endet damit, dass die junge Frau einkaufen geht, der junge Mann bleibt zu Hause. Am Anfang des zweiten Aktes kommt die junge Frau nach Hause zurück, mit einem Brief vom Verlag, in dem eine weitere Ablehnung des literarischen Werks des jungen Mannes ist. Das führt zu weiteren Beschwerden der jungen Frau, auf die der junge Mann nur wenig reagiert. Am Ende des zweiten Aktes verlässt die junge Frau wieder die Wohnung, um mit ihrer Freundin Marte fortzugehen. Am Anfang des dritten Aktes kommt die junge Frau wieder zurück, es ist schon spät in der Nacht. Es zeigt sich, dass der junge Mann die ganze Zeit auf sie gewartet hat. Er fängt an zu fragen, mit wem sie wirklich fort war und sie gibt zu, dass sie einen Liebhaber hat. Nach dieser Peripetie steigert sich die Handlung allmählich weiter. Nach einem weiteren Streit verlässt die junge Frau die Wohnung. Am Anfang des vierten Aktes kommt sie wieder zurück und fängt an, ihre Sachen zu packen. Auch Baste kommt an. Während sie zweifelt, ob sie den jungen Mann verlassen soll, erschießt er sich im Nebenzimmer. Die Katastrophe folgt erst am Ende der

¹¹⁴ Fosse, Jon: *Die Nacht singt ihre Lieder*. Übers. v. Hinrich-Schmidt-Henkel. In: Theater der Zeit. Nr. 9. Sept. 2000, S. 75 - 91, hier S. 75

Handlung - ganz am Ende des letzten Aktes, nach der Katastrophe hat die Handlung einen fallenden Charakter.

6.3.1.1. Postdramatische Elemente

Obwohl die Handlung bis zu der Katastrophe allmählich steigend ist, ist der Handlungsablauf durch eine Reduktion gekennzeichnet, die sich vor allem in der Handlungsunwilligkeit der Figuren widerspiegelt. Dieser Aspekt ist in den meisten von Fosses Stücken zu finden, der Regisseur Kai Johnsen sieht diesen Aspekt auch bei den Figuren in Fosses Theaterstück *Der Name*:

Die Handlung des Stückes entwickelt sich in erster Linie aus der fehlenden Handlungsfähigkeit der Figuren. Furcht vor dem Handeln und den unüberschaubaren Konsequenzen, die jegliches Handeln nach sich zieht.¹¹⁵

Die referierten Aspekte sind auch in dem Theatertext *Natta syng sine songar* bemerkbar.¹¹⁶ Die Unschlüssigkeit der Figuren prägt ihr Handeln in jeder Hinsicht, so kann sich der junge Mann nicht entscheiden, was er eigentlich will, seine Freundin kann sich nicht entscheiden, ob sie ihn verlassen soll, die Eltern von ihm müssen sich überlegen, ob sie das Baby eigentlich sehen wollen. Die Reduktion der Handlung, sowie einige andere Aspekte von Fosses Dramatik würden der Definition der Merkmale des postdramatischen Theaters von Gabriele Klein entsprechen:

Handlungslosigkeit, Entindividualisierung und monologische Textgestaltung, die Ablösung der Sprache von der Figur, die Herstellung von Figuren als anonyme Sprachmaschinen, die Auflösung von Rollen durch Sprachflächen, welche wiederum verschiedene Sprachmelodien und – rhythm und verschiedene Sound- und Rhythmusstrukturen haben, die Auslösung von Handlungsstrukturen zugunsten von Verdichtung und Vermischung, das intertextuelle Produktionsverfahren, die

¹¹⁵ Zitiert nach Bordemann, Suzanne: „*Meine Arbeiten haben die Kritiker immer polarisiert, einige lieben sie, andere hassen sie.*“ S. 30

¹¹⁶ Jon Fosse sagte in Interview mit Thomas Irmer, dass er in seinen Theaterstücken drei oder vier Grundmodelle variierte. Er sieht eine Kontinuität nicht nur unter seinen Stücken, sondern im Kontext seines gesamten literarischen Schaffens: „Ich denke, dass alles, was ich schreibe, zusammenhängt und dass ich so an einem langen Text schreibe, in verschiedenen Gattungen, zuletzt fast nur noch Stücke.“ Irmer, Thomas: Die Musik der stillen Stimme. Jon Fosse im Gespräch mit Thomas Irmer. In: Theater der Zeit. Nr. 9. Sept. 2000, S. 72 - 74, hier S. 72

Diffundierung des Dialogs in Textfragmente, welche erst dialogisch werden durch die körperliche Präsenz der Schauspieler, die Mittel der Ironie [...]¹¹⁷

Die genannten postdramatischen Merkmale sind in *Natta syng sine songar* sowie in anderen Stücken Fosses hauptsächlich auf der Ebene der Reduktion der Handlung und Gestaltung des Theatertextes zu finden.

6.3.1.2. Die Textdominanz

Dagegen ist zu konstatieren, dass Fosses Texte sich, im Unterschied zu der Definition der Postdramatik, weder von der Textdominanz noch von der dramatischen Bauform trennen.¹¹⁸ Die Theaterwissenschaftlerin Theresia Birkenhauer macht auf die Tendenz aufmerksam, dass seit der Mitte der 90er Jahre eine Rückkehr des „Textes“ und sogar eine Wiederentdeckung bzw. ein Recycling traditioneller dramatischer Formelemente zu bemerken ist.¹¹⁹ Dieser Aspekt ist in *Natta syng sine songar* hauptsächlich an der linearen Konstruktion der Handlung und der kausalen Verbindung der einzelnen Szenen bemerkbar. Die Theaterstücke von Jon Fosse sind mit dem Text eng verknüpft, dieses Merkmal schreibt auch die amerikanische Regisseurin und Fosse-Übersetzerin Sarah Cameron Sunde Fosses Stücken zu:

I think the text dictates everything. [...] If you follow the rhythm of the text - and of course in translating it I try to hold that rhythm - whether there's a capital letter or a lowercase letter at the beginning of the line, that tells you a lot. In terms of the line breaks you know there are minor shifts - sometimes there's a major shift, but if he has something on a separate line you know there's a tiny little shift at least.¹²⁰

Wie Sunde in diesem Zitat erwähnt, sind die Theatertexte, auch *Natta syng sine songar* von der Absenz der Interpunktion gekennzeichnet. Ein Merkmal, das für viele gegenwärtige

¹¹⁷ Klein, Gabriele: »Alles Liebe, euch allen Elfriede«. Performativität im zeitgenössischen Theater. In: Stefan Tigges (Hg.): *Dramatische Transformationen: zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld,; Transcript-Verl. 2008, S. 347 - 361, hier S. 352

¹¹⁸ Bordemann, Suzanne: „Meine Arbeiten haben die Kritiker immer polarisiert, einige lieben sie, andere hassen sie.“ S. 17

¹¹⁹ Vgl. Birkenhauer, Theresia: Die Zeit des Textes im Theater. In: Stefan Tigges (Hg.): *Dramatische Transformationen: zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld,; Transcript-Verl. 2008S. 247- 261, hier S. 248

¹²⁰ Willis, Paul: *As Few Words as Possible Sarah Cameron Sunde on Jon Fosse*. In: The Brooklyn Rail. Sept. 2008. Online im Internet URL: <<http://www.brooklynrail.org/2008/09/theater/as-few-words-as-possible> > [Stand 1.2. 2010]

Theatertexte typisch ist. Fosses Text vermisst eine Struktur dennoch nicht. Die Satzanfänge werden von Großbuchstaben gekennzeichnet, die Satzteile, die vom Satz getrennt ausgesprochen werden sollen, stehen in einer anderen Zeile. Die Texte sind dadurch auch optisch strukturiert, ihre Form erinnert an ein Gedicht oder sogar an Musik.

Optisch erinnern die Texte des Dramatikers auffällig an dichterische Texte. Diese Wirkung ist einesteils durch die Organisation des Textes in Kürze durch an Verse erinnernde Zeilen erzielt, andernteils durch die Absenz nahezu jeglicher Interpunktion. Von der Struktur her erinnern die Texte auch an eine musikalische Komposition. Das charakteristische Merkmal ist dabei die Wiederholung der Repliken oder von ganzen Teilen des Textes, die einen Resonanzeffekt wie in einem Lied bilden.¹²¹ (Übersetzt v. Michaela Krejčová)

Diese Ähnlichkeit seiner Theatertexte mit der Musik gibt Fosse, der in seiner Jugend als Musiker tätig war, auch selber zu. „Als ich mit dem Schreiben richtig anfang, war es für mich wie Spielen. Ich behandelte Geschichten und ihre Sprache wie Musik“¹²² Dieser Aspekt ist nicht nur in dem Theatertext zu finden, auch die Sprache in Fosses Texten hat einen musikalischen Charakter, der auch bei der Aufführung im Theater oder bei der Verfilmung nicht verloren geht. Folgender Auszug aus dem Anfang des vierten Aktes, in dem die junge Frau ihre Sachen zusammenpackt, soll als Beispiel für eine solche Struktur dienen:

Der jg. Mann: (*verzweifelt*)

Was tust du

Die jg. Frau: Ach du bist wach

Der jg. Mann: (*setzt sich auf, die junge Frau stopft einige Kleidungsstücke in die Tasche*)

Was tust du

Die jg. Frau: (*schaut ihn an*)

Siehst du doch

Der jg. Mann: (*steht auf*)

Nein nicht

¹²¹ Stehlíková, Karolína: Jon Fosse. In: Fosse, Jon: *Jméno. Noc zpívá své písni*. Übersetzt v. Karolína Stehlíková. Praha: Divadelní ústav 1999, S. 123

¹²² Irmer, Thomas: Die Musik der stillen Stimme. S. 72

Das kannst du nicht (*die junge Frau zieht noch eine Schublade auf, nimmt einige Babysachen heraus, stopft sie ebenfalls in die Tasche*)

Wie aus diesem Ausschnitt zu sehen ist, spielt der Text auch auf der Ebene des Nebentextes eine wichtige Rolle. Da die Rede der Figuren oft fragmentarisch ist, ist der Nebentext vor allem in Bezug auf das Handeln der Figuren von wichtiger Bedeutung, wie es Susanne Bordemann beschreibt:

Die bei Fosse detailliert gestalteten Bühnenanweisungen, die das gestische Verhalten der Figuren vorgeben, beeinflussen die Kommunikation zwischen Damentext und Leser/Zuschauer entscheidend.¹²³

In der Struktur von *Natta syng sine songar* ist eine Wiederholungskonstruktion zu finden. Die Wiederholung ist vor allem auf der Ebene der Sprache zu finden, damit wird bei Fosse das Wiederholungsprinzip nicht erschöpft, denn auch die Handlungsstruktur ist von einem Wiederholungsmuster gekennzeichnet. Diese Wiederholung in der Struktur der Handlung bezieht sich in *Natta syng sine songar* hauptsächlich auf die Gestaltung der einzelnen Akte – vor allem auf das Ankommen und Weggehen. Am Anfang des ersten Aktes kommt die junge Frau durch die Tür herein, sie kommt von „außen“ während sich der junge Mann die ganze Handlung über nur in einem Raum aufhält. Am Ende geht sie raus, dieses Schema wiederholt sich dann auch in den anderen drei Akten, sie kommt immer am Anfang des Aktes von draußen zurück und am Ende des Aktes geht sie wieder weg. Am Ende des vierten Aktes begeht der junge Mann Selbstmord, ein Weggehen, das nicht mehr rückgängig gemacht werden kann. Das Weggehen deutet in *Natta syng sine songar* das Verlassen an. Fosse bezeichnet dieses sein Theaterstück als ein Stück darüber, wie leichtfertig und brutal das Einander - Verlassen sein kann und welche schrecklichen Folgen es hat.¹²⁴ Jedes Mal, wenn die junge Frau die Wohnung verlässt, entfernt sie sich immer mehr von dem jungen Mann. Dennoch ist weder er noch sie fähig, ihre Beziehung definitiv zu beenden. Der Selbstmord des jungen Mannes scheint für ihn die einzige Möglichkeit zu sein, diesem Leiden ein Ende zu machen. Er erhebt sich ein einziges Mal während der Handlung aus seiner Handlungsunfähigkeit, was für ihn aber katastrophale Folgen hat.

¹²³ Bordemann, Suzanne: „*Meine Arbeiten haben die Kritiker immer polarisiert, einige lieben sie, andere hassen sie.*“ S. 33

¹²⁴ Irmer, Thomas: Die Musik der stillen Stimme. S.73

6.3.2. Die Figurenkonstellation als Hervorhebung der Einsamkeit

Fosses Theaterstücke kommen mit einer kleinen Anzahl von Akteuren aus, was eine Kristallisierung der Situation in einem engen Kreis ermöglicht. So treten auch in *Natta syng sine songar* nur sechs Figuren auf. Die zentrale Stellung haben dabei der junge Mann und die junge Frau. Das Baby wird während der Handlung nicht gezeigt und seine Anwesenheit wird durch die Fremdaussagen der anderen Figuren und sein Weinen im Nebenzimmer angedeutet. Die Figuren, mit Ausnahme von Baste, haben keine eigenen Namen. Die Namenlosigkeit der Figuren hat *Natta syng sine songar* mit den anderen Theatertexten von Fosse gemeinsam.

Für mich war es so, dass diese Charakterisierung mit Namen und Beruf mir einfach zu bürgerlich erschien. Ich wollte die Figuren als ER und SIE [...] Es hat sicher mit der musikalischen Seite meines Schreibprozesses zu tun.¹²⁵

Baste, der Liebhaber der jungen Frau, ist die einzige Figur, die einen Namen hat. Er steht außerhalb der aussichtslosen Situation zwischen dem jungen Mann und der jungen Frau. Er -als eine Person von außen - trägt jedoch zu dem endgültigen Scheitern der Beziehung vom jungen Mann und der jungen Frau und dem Selbstmord des jungen Mannes bei. Der Autor bezeichnet ihn als einen „schrecklichen Eindringling“, der gerade deswegen einen Namen hat, obwohl Fosse sonst die Figurennamen nicht mag: „Ich entwerfe keine Figuren mit Namen, Beruf und Hintergrund. Es geht um die Beziehungen zwischen den Figuren.“¹²⁶

Die Absenz der Figurennamen gemeinsam mit nur kargen Informationen über die Gedanken der Figuren deutet auf eine gewisse Identitätslosigkeit der Figuren. Vor allem der junge Mann scheint nicht erfolgreich bei der Identitätssuche zu sein. Über die Figuren wird nur wenig mitgeteilt, sie existieren in ihren Nun und Jetzt während der Handlung, ihre Vergangenheit, Gefühle oder Gedankengänge bleiben jedoch verborgen, auch ihre fragmentarischen Äußerungen tragen dazu bei. Ein Aspekt, der die existenzielle Stimmung des Stückes noch hervorhebt. Im existenziellen Drama machen die Figuren während der Handlung keine Entwicklung durch:

¹²⁵ Irmer, Thomas: Die Musik der stillen Stimme. S. 74

¹²⁶ Ebenda S. 74

Im existenziellen Drama machen die Figuren während der Handlung keine Entwicklung durch: es gibt keine expositorische Entwicklung, sondern die fertigen Figuren werden im Vorhinein in eine Extrem-Situation gestellt, die zur Selbstbestimmung durch Entscheidungs-Findung zwingt.¹²⁷

Doch in *Natta syng sine songar* ist auch diese Entscheidungsfindung reduziert. Der junge Mann sowie die anderen Figuren können sich nicht entscheiden, was sie eigentlich wollen. Erst das Eindringen von Baste in seine geschlossene Welt innerhalb des Wohnzimmers zwingt den jungen Mann eine Entscheidung zu finden, die tragische Konsequenzen hat. Betrachtet man diese Unfähigkeit der Figuren, vor allem die des jungen Mannes unter dem existenzialistischen Diskurs von Jean-Paul Sartre, ist auch dieses Weigern vor sich selbst eine Art Wahl, denn das menschliche Sein ist von Wahl bestimmt.¹²⁸

Die Figurenkonstellation gemeinsam mit dem geschlossenen Raumkonzept erinnert an die Struktur des existenzialistischen Dramas. Die kleine Anzahl von Figuren, die sich in einem geschlossenen Raum befindet und deren Ängste in einer klaustrophoben Situation zur Erörterung kommen. Am Ende dieser ausweglosen Situation folgt keine Erlösung. Der hermetisch abgeschlossene Raum ist für existenzialistische Dramen typisch, Peter Szondi macht in dieser Hinsicht auf die Thematisierung der Enge in Jean Paul Satres Theaterstücken aufmerksam, das Stück *Huis Clos* etwa, hat das Einschließen schon im Namen.¹²⁹ Das Motiv des (sich) Einschließens spielt in *Natta syng sine songar* eine wichtige Rolle, hier ist dieses Motiv allerdings nur mit dem jungen Mann verbunden. Dabei bedient sich Fosse, wie Dorothee Hammerstein bemerkt, des einfachsten dramatischen Mittels, der auf- und zugehenden Tür.¹³⁰

Weil die anderen Figuren normal rein und rausgehen, wird noch hervorgehoben, dass der junge Mann an dem Verlassen der Wohnung durch seine Angst gehindert wird, wozu noch die spöttischen Bemerkungen der jungen Frau beitragen. Für ihn bildet die Wohnung ein Gefängnis, aus dem er nicht rauskommen kann. Die Welt draußen ist eine feindliche Welt für ihn, eine Welt, in der sich seine Partnerin immer mehr von ihm entfernt. Dennoch kann

¹²⁷ Hierse, Wolfgang: *Jean-Paul Sartre. Das Dramatische Werk I*. Hollfeld: Joachim Beyer Verlag 1986, S. 46

¹²⁸ Vgl. Biemel, Walter: *Jean-Paul Sartre. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowolt 1964, S. 106

¹²⁹ Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1956, S. 87

¹³⁰ Hammerstein, Dorothee: Der Meister des Unheimlichen. Über den norwegischen Autor Jon Fosse, der auch Stücke schreibt. In: *Theater heute*. Nr. 1, 2000. S. 58-61, hier S. 60

er die Außenwelt nicht ignorieren, wenn die junge Frau da draußen ist, verbringt er die ganze Zeit mit Überlegungen und Befürchtungen, was sie dort macht und mit wem sie sich dort trifft, wie aus seinem Verhör der jungen Frau nach ihrer nächtlichen Rückkehr hervorgeht. Die Welt draußen ist für ihn beides, sie versöhnt und ist unerreichbar. Die Dichotomie zwischen drinnen und draußen spielt in Fosses Theatertexten eine wichtige Rolle:

Die Unterscheidung zwischen Drinnen und Draußen ist für den Schauplatz immer sehr wesentlich, und das ungesehene Draußen ist atmosphärisch immer übermächtig [...] ¹³¹

Der junge Mann, der die Vergeblichkeit der Suche nach dem Sinn seines Lebens erkannt hat, wird von seiner Umgebung missverstanden und lebt wegen seiner Angst in einem Zimmer eingeschlossen. Er verschließt sich in dem Zimmer nicht nur vor der Außenwelt, er verschließt sich auch durch sein ständiges Lesen in den Büchern, die ihm als Flucht vor der ausweglosen Situation in der Beziehung mit der jungen Frau sowie ihren ständigen Beschwerden, dienen. Dieses in sich Verschließen ist durch seine Passivität gekennzeichnet:

Der junge Mann in *Die Nacht singt ihre Lieder* träumt von einer Zukunft als Schriftsteller. Er verbringt seine Tage auf dem Sofa, geht nie aus und verschanzt sich in der Wohnung wie in einem Gefängnis. Die Verlage weisen ein Manuskript nach dem anderen zurück. Obwohl er ein frisch gebackener Vater ist, macht er den Eindruck nicht erwachsen zu sein. ¹³²

Was allerdings den jungen Mann zu so einer Art Lethargie führt, wird nicht erklärt, den Figuren in *Natta syng sine songar* fehlt jeglicher Hintergrund, ihre psychologischen Beweggründe sind aus ihren Aussagen schwer abzuleiten, da ihre Sprache sehr fragmentarisch ist. Einer der Gründe für die Lethargie von Fosses Figuren - auch des jungen Mannes - kann der Verlust der Heimat durch Migration vom Lande in eine Großstadt sein. Dies wird in den Stücken aber nie direkt angesprochen, man findet es nur in Andeutungen. Im gegenwärtigen Skandinavien ist eine Kluft zwischen Stadt und Land erkennbar, kleine Ortschaften auf dem Lande werden allmählich entvölkert, die jungen Leute ziehen in die Städte und auf dem Lande bleiben nur die Eltern, eine Thematik, die auch in *Natta syng sine songar* angesprochen wird. Mit dieser Wanderung in die Städte ist

¹³¹ Hammerstein, Dorothee: Der Meister des Unheimlichen. S. 61

¹³² Zorn, Leif: *Das leuchtende Dunkle. Zu Jon Fosses Dramatik*. Übers. v. Stein Vaaler. Oslo: Det Norske Samlaget 2005, S. 56

eine Orientierungslosigkeit und der Verlust des Zuhauses verbunden, wie Leif Zorn bemerkt.¹³³ Diese Situation wird während des Besuchs der Eltern deutlich, die vom Lande kommen und mit den in der Stadt lebenden und dadurch entfremdeten Kindern, nicht mehr ins Gespräch kommen. Auf die Rolle der Sprache wird im folgenden Kapitel näher eingegangen.

6.4. Die Sprache als Mittel der Entfremdung

Peter Szondi bezeichnete in seinem 1956 veröffentlichten Buch *Theorie des modernen Dramas* den Dialog als einen der wichtigsten Bestandteile des Dramas:

Die Ganzheit des Dramas schließlich ist dialektischen Ursprungs. Sie entsteht nicht dank dem ins Werk hineinragenden epischen Ich, sondern durch die je und je geleistete und wieder ihrerseits zerstörte Aufhebung der zwischenmenschlichen Dialektik, die im Dialog Sprache wird. Auch in dieser [...] Hinsicht also ist der Dialog Träger des Dramas. Von der Möglichkeit des Dialogs hängt die Möglichkeit des Dramas ab.¹³⁴

Fosses Theatertexte wenden sich von der an Dialog basierenden Dramatik ab. Der Dialog in Fosses Theatertexten hat kaum eine dialektische Funktion, die Aussagen der Figuren sind oft fragmentarisch und obwohl die Figuren miteinander reden, reden sie die meiste Zeit nur aneinander vorbei. Die Dialoge in *Natta syng sine songar* werden womöglich wegen dieses Aneinander-Vorbeiredens der Figuren auch als „monologische Dialoge“ bezeichnet. Die Kommunikation zwischen dem jungen Mann und der jungen Frau besteht weniger aus Dialogen als aus monologischen Blöcken, die ab und zu durch eine Reaktion des jungen Mannes durchbrochen werden, ohne dass er jedoch direkt auf das, was die junge Frau sagt, reagiert. Die Dialoge, die im Theatertext vorkommen, sind sehr sparsam und ellipsenhaft. Der Skandinavist Martin Humpál setzt diese Sparsamkeit, der von ihm als banal bezeichneten Dialoge, mit der existenzialistischen Prägung der Dialoge in Verbindung:

[...] diese Sparsamkeit [der Dialoge] ist beabsichtigt, sie unterstreicht die grundlegenden existenzialistischen Gefühle der Entfremdung und der Beklemmung

¹³³ Ebenda S. 8

¹³⁴ Szondi, Peter: *Theorie des Modernen Dramas*. S. 16

(wie auch immer den Theaterstücken der Humor nicht fehlt).¹³⁵ (Übersetzt v. Michaela Krejčová)

Die Figuren in Fosses Dramen, so auch in *Natta syng sine songar* sind gewöhnliche Menschen, auch die Situationen, die sie erleben sind sehr banal, es ist gerade die sprachliche Ebene, die zeigt, dass mit ihrem Leben etwas nicht in Ordnung ist.

Jon Fosse selber setzt seine Sprachverwendung mit seiner Jugendzeit, die er an der norwegischen Westküste verbrachte, in Verbindung: „Die Leute [dort] reden nicht viel. Wenn sie etwas sagen, ist es voller Ironie. Ihre zweifellos starken Gefühle drücken sie nicht direkt aus.“¹³⁶

Wie bereits erwähnt, eröffnet die Handlung der Monolog der jungen Frau. Sie ist auch die Figur, die im Stück am meisten redet, obwohl die Quantität ihrer Aussagen nicht gleich der Qualität ist. Sie schildert die ganze Zeit, wie unglücklich sie in der Beziehung mit dem jungen Mann ist, aber ihre Schilderung bekommt durch die ständige Wiederholung der Aussagen einen tragikomischen Charakter. Sie ist mit dem jungen Mann unglücklich, aber gleichzeitig kann sie ihn nicht verlassen. Sie versteht seine Welt nicht, hat kein Verständnis für seine existenzielle Krise. Der junge Mann reagiert auf ihre Beschwerden nur wenig, er verschließt sich in seinem Lesen und Schreiben. Jon Fosse selber unterscheidet zwischen dem Lesen und Schreiben auf folgende Weise:

Das Reden kann als etwas Äußeres, Profanes, betrachtet werden, währenddessen das Schreiben etwas Inneres, Persönliches, ist. Das Reden ist gesellschaftlich. Das Schreiben ist individuell.¹³⁷ (Übersetzt v. Michaela Krejčová)

Diese Dichotomie zwischen dem Lesen und dem Schreiben macht auf die Unterschiedlichkeit der Charaktere des jungen Mannes und der jungen Frau aufmerksam. Der junge Mann ist introvertiert, die junge Frau ist dagegen nach außen orientiert. Für das Scheitern der Beziehung wird niemandem die Schuld gegeben, die junge Frau ist nicht als eine negative Figur geschildert, sondern als ebenso verzweifelt wie der junge Mann. Das Schweigen des jungen Mannes auf der einen Seite und die monologischen Blöcke der jungen Frau andererseits bilden einen Kontrast, der auf ihre unterschiedlichen Charaktere

¹³⁵ Humpál, Martin: *Literatury v dánštině, norštině a švédštině*. In: Humpál, Martin; Kadečková, Helena; Parente-Čapková Viola: *Moderní skandinávské literatury 1780-2000*. Praha: Karolinum 2006, S. 15 – 314, S. 310

¹³⁶ Irmer, Thomas: *Die Musik der stillen Stimme*. S. 73

¹³⁷ Fosse, Jon: *Negativní mystika*. Übers. v. Ondřej Vimr. In: Tvar. Nr. 17 2007. S. 6-7, hier S. 6. Online im Internet URL: <<http://www.itvar.cz/archiv.html>> [Stand 2.2. 2010]

aufmerksam macht. Das Scheitern der Kommunikation zwischen dem jungen Mann und der jungen Frau ist jedoch nicht nur ihrer Unterschiedlichkeit zuzuschreiben. „Auch textintern vermag Sprache keinen Kontakt zwischen den Personen und Generationen zu etablieren; man redet aneinander vorbei.“¹³⁸ Auch die Kommunikation mit den Eltern des jungen Mannes, die zu Besuch kommen, scheint gescheitert zu sein. Ein Beispiel aus der Begegnung des Vaters und Sohnes:

Der Vater: [...] Ja hier wohnst du jetzt

Der jg. Mann: Ja tu ich

Der Vater: Ja(Pause)

Der jg. Mann: Und bei euch

alles wie gehabt

Der Vater: Alles wie gehabt ja

Der jg. Mann: Bei den andern drüben

auch

Der Vater: Ja nein ich weiß nichts

nicht dass ich wüsste

jedenfalls

Wie anhand dieses Beispielausschnitts zu sehen ist, sind die Sätze der Figuren oft unvollständig, in ihren Aussagen erscheinen oft Ellipsen, ihre „verkürzten“ Aussagen sind oft an der Grenze der Verständlichkeit. Die Kommunikation scheitert. Die Figuren reden zwar viel, sie wiederholen die meiste Zeit allerdings nur leere Floskel. Die Monologe sowie Dialoge in *Natta syng sine songar* sind fragmentarisch, die Fragmente der Aussagen machen das Verständnis der Figuren untereinander sowie das Verständnis auf der Seite des Publikums schwer. Diese Unmöglichkeit der Kommunikation thematisiert eine Entfremdung, nicht nur zwischen dem jungen Paar, sondern auch zwischen dem jungen

¹³⁸ Bordemann, Suzanne: „*Meine Arbeiten haben die Kritiker immer polarisiert, einige lieben sie, andere hassen sie.*“ S. 32

Mann und seinen Eltern. Diese sprachlichen Ausdrücke wirken oft komisch, sie haben aber gleichzeitig einen tragischen Unterton. Dem Zuschauer ist es durch die Fragmentarität nicht möglich, aus den Aussagen einen vollständigen Inhalt zu abstrahieren, stattdessen wird oft die Frage aufgerufen, was die Personen eigentlich sagen wollten:

Die Rede des Fragments kennt kein Genügen, sie genügt nicht, sie spricht sich nicht im Hinblick auf sich selbst aus, sie hat nicht ihren Inhalt zum Sinn. Doch ebenso wenig fügt sie sich mit den anderen Fragmenten zusammen, um ein vollständiges Denken, eine Gesamterkenntnis zu bilden.¹³⁹

Es ist nicht nur das Sprechen, sondern auch die Pausen und das Schweigen bilden einen wichtigen Bestandteil der Handlung. Das Schweigen und die Zäsuren machen auf die Entfremdung in den Beziehungen der Figuren aufmerksam, die Menschen, die sich am nächsten stehen sollen, haben sich plötzlich nichts mehr zu sagen. Ina Voigt schreibt dem Ungesagten eine zentrale Stellung innerhalb der Handlung zu:

Genau das ist das Besondere an Fosse, dass das, was nicht gesagt wird, in den Mittelpunkt rückt. Mit Pausen und Wiederholungen schreibt er um die Dinge herum, die zwischen den Charakteren existieren und macht sie sichtbar.¹⁴⁰

Das Ungesagte muss „zwischen den Zeilen gelesen werden“, was eine Aufmerksamkeit der Rezipienten verlangt. Es reicht nicht, sich bei der Perzeption von Fosses Stücken auf das Gesagte/ Geschriebene zu konzentrieren, da das Ungesagte genauso wichtig ist. Auch auf der formellen Ebene sind die Zäsuren wichtig. In den Bühnenanweisungen erscheint das Wort *Pause* sehr häufig. Die Pause deutet darauf hin, was die Figuren nicht sagen können.

Nicht nur die Anweisung *Pause* verweist auf eine Zäsur in der Sprache, sondern auch Fosses Zeilenaufteilung. Neben den hörbaren Pausen gibt es die sichtbaren: Sätze werden auf mehrere Zeilen ver- und zerteilt; es kommt zu Brüchen bzw. Pausen im Rhythmus.¹⁴¹

Das Ungesagte hilft Fosse den musikalischen Akzent seiner Theatertexte zu erreichen. Dieser Aspekt des Theatertextes geht aber nicht in einer Inszenierung verloren, da die Struktur des Textes in der Sprache bei Fosses Figuren, in der Wiederholung ihrer Aussagen

¹³⁹ Blanchot, Maurice: Nietzsche und die fragmentarische Schrift, In: Werner Hamacher (Hg.): *Nietzsche aus Frankreich*, Frankfurt am Main, 1986, S. 49- 73, hier S. S. 50

¹⁴⁰ Voigt, Ina: *Pause. Über das Schweigen bei Samuel Beckett und Jon Fosse*. Diss. Universität Duisburg-Essen, Fachbereich Literatur- und Sprachwissenschaften, 2006, S. 91

¹⁴¹ Ebenda S. 93

eine Entsprechung findet. Dieser spezifische Aspekt in Fosses Theatertexten muss aber in einer filmischen Adaption nicht verloren gehen, worauf in dem nächsten Kapitel näher eingegangen wird.

7.0. Der Film *Die Nacht singt ihre Lieder* von Romuald Karmakar

7.1. Das Werk von Romuald Karmakar im Kontext der Theaterverfilmungen

Der Regisseur Romuald Karmakar ist 1965 geboren, seit 1985 arbeitet er als unabhängiger Filmemacher. Er hat das Filmemachen nicht studiert, was sein filmisches Schaffen angeht, ist er Autodidakt.¹⁴² Alexander Horwath bezeichnet die Periode, in der Romuald Karmakar seine ersten Filme drehte - das Ende der 80er und den Anfang der 90er - als eine Zeit, in der die Selbstdarstellungsmarke „Deutsches Kino“ nicht besonders erfolgreich durchgesetzt wurde. Das deutsche Kino schwankte zwischen der Betonung der Weltgeltung der deutschen Autoren der 70er Jahre und der zeitgenössischen Orientierung auf dem heimischen Markt, die sich in erfolgreichen Anti-Autorenfilmen und Komödien manifestierte.¹⁴³ Horwath ordnet Romuald Karmakar der Filmemachergeneration zu, die die von der vorherigen Generation vernachlässigten Themen wieder aufgegriffen haben- dennoch haben ihre Filme am Anfang nur wenig Wiederhall gefunden:

Und noch viel weniger beachtet wurde die jüngste Generation, die Mitte der 80er Jahre filmkulturell diskreditierte Begriffe wie Politik, Geschichte, Realität wieder aufzugreifen begann – um dort (in Punk-Manier) fortzufahren, wo Fassbinders Tod (1982), Kluges langsamer Abschied vom Kino (bis 1986) und der neokonservative „Diskurs Kohl“ spürbare Bruchstellen hinterlassen hatten.¹⁴⁴

Laut Horwath ist es gerade diese Generation von Filmemachern, die die gegenwärtige deutsche Filmproduktion am wesentlichsten beeinflusst hat.¹⁴⁵

¹⁴² Vgl. Stockhaus, Peter. *Kurzschluß. Romuald Karmakar*. DE/FR: Peter Stockhaus Filmproduktion 2006 [Kurzfilm-Magazin]

¹⁴³ Horwath, Alexander: Bang Bang - Begegnungen mit Romuald Karmakar und seinen Filmen. In: *Senses of cinema*: Online im Internet URL: <
http://archive.sensesofcinema.com/contents/02/21/karmakar_german.html> [Stand 20. 12. 2009]

¹⁴⁴ Ebenda o. S.

¹⁴⁵ Ebenda o. S.

Im Kontext der filmischen Adaptionen der Theatertexte ist wichtig zu erwähnen, dass sich Romuald Karmakar hauptsächlich dem Dokumentarfilm und Autorenspielfilm widmete. Die Literatur- sowie Theaterverfilmungen nehmen eher eine Randstelle im Kontext Karmakars bisherigem Filmschaffen ein. In seiner Filmographie ist bisher nur eine einzige Literaturverfilmung zu finden und zwar eine - für Verfilmungen ziemlich ungewöhnlichen Genres - ein Hörspiel von Jörg Fauser *Das Frankfurter Kreuz* vom Jahr 1998.¹⁴⁶ Genauso steht es mit seinen Theaterverfilmungen, seine einzige Theaterverfilmung ist die filmische Adaption von Jon Fosses Theaterstück *Die Nacht singt ihre Lieder* (2004).

Den Hauptteil von Karmakars filmischem Schaffen bilden, wie bereits erwähnt, Dokumente und Autorenfilme. Wegen der Thematik seiner Filme verdiente Romuald Karmakar von Katja Nicodemus den Beinamen „der Monsterforscher“. Seine frühen Filme beschäftigen sich mit solchen Themen wie martialische Soldatenriten, Hahnenkämpfe oder Pitbulls und ihren Besitzern. Sein Debütspielfilm war *Der Totmacher* (1995) mit Götz George in der Rolle des Serienmörders Fritz Haarmann. *Der Totmacher* erweckte internationale Aufmerksamkeit auf dem Filmfestival in Venedig und wurde als bester fremdsprachiger Film zum Oscar nominiert. Danach folgten ebenso erfolgreiche Filme: *Das Himmler Projekt* (2000), *Manila* (2000), *Land der Vernichtung* (2004), der die strafrechtliche Verfolgung von Angehörigen des Hamburger Reservepolizeibataillons 101, die 1943 in Polen an der Deportation und Vernichtung von Juden beteiligt waren, thematisiert. Nicodemus charakterisiert diese Filme von Karmakar als „exzessive Auseinandersetzung mit Aggressionen“ und eine „Versprachlichung von Gewalt“¹⁴⁷

Karmakars Film *Die Nacht singt ihre Lieder* (2004), der 2004 für den goldenen Bären auf der Berlinale nominiert wurde,¹⁴⁸ unterscheidet sich in dieser Hinsicht von den früheren Karmakar Filmen. Der Regisseur war nie am Theater tätig und hat nie davor ein Theaterstück verfilmt. Romuald Karmakar sagt zu seiner Stoffauswahl:

¹⁴⁶ Vgl. Schmidt, Klaus M.; Schmidt, Ingrid: *Lexikon Literaturverfilmungen. Verzeichnis deutschsprachiger Filme 1945 – 2000*. Stuttgart [u.a.: Metzler 2001, S. 580

¹⁴⁷ Nicodemus, Katja: Film der neunziger Jahre. In: Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films*. Zweite Auflage. Stuttgart [u.a.: Metzler Verlag 2004, S. 319-354, hier S. 344

¹⁴⁸ Vgl. Verzeichnis der Preisnominierungen für den Film *Die Nacht singt ihre Lieder* in der Internet Movie Database. Online im Internet URL: <www.imdb.com/name/nm0439732/> [Stand 2.5.2009]

Ich fand es interessant, eine Liebesgeschichte von jungen Menschen zu erzählen, die nicht glücklich endet. Ein Topos, der in der Gesellschaft ja dominierend, im Kino aber komplett unterrepräsentiert ist.¹⁴⁹

Den Film *Die Nacht singt ihre Lieder* kann man als eine besondere Tat im Kontext von Karmakars Filmographie bezeichnen.

7.2. Karmakars Methode der filmischen Adaption von Fosses Theatertext

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit der filmischen Umsetzung der spezifischen Ästhetik von Fosses Theatertext *Natta syng sine songar*. Der Film wurde im Jahr 2004 gedreht, sieben Jahre nach der Uraufführung von Fosses Theaterstück. Das Theaterstück und seine Verfilmung sind also nur in einem geringen Zeitabstand entstanden. Das Theaterstück wurde von der Verfilmung nicht „aktualisiert“, weil die Zeit auf die sich die beiden Werke beziehen, gleich ist, im Unterschied zu Verfilmungen, die in längerem zeitlichem Abstand von der Vorlage entstanden sind und oft die Tendenz ausweisen, den Stoff dem aktuellen Zeitgeist anzupassen. Es muss sich nicht um eine Umsetzung der Vorlage in die Gegenwart handeln, eher um eine „aktuelle Sicht“ auf die Vorlage, die sich in dem Adoptionsverfahren widerspiegelt.¹⁵⁰

Das Drehbuch weicht, was die Handlung angeht, nicht von Fosses Vorlage ab. Das Drehbuch verfasste der Regisseur zusammen mit dem Dramaturgen Martin Rosefeldt. Der Regisseur Romuald Karmakar beruft sich in einem Gespräch mit Alexander Horwath im Bezug auf seine Adaption von Fosses Theatertext *Natta syng sine songar*, auf die von André Bazin hervorgehobene Nicht-Verleugnung der Vorlage, er bemerkt zu der Stoffumsetzung in seinen Filmen:

[...] für jeden Stoff muss man die richtige Umsetzung finden. [...] Im konkreten Fall [*Die Nacht singt ihre Lieder*] z.B. wollte ich unbedingt erreichen, was Bazin einmal

¹⁴⁹ Horwath, Alexander: „Eine Liebesgeschichte, die nicht glücklich endet“ Romuald Karmakar über *Die Nacht singt ihre Lieder* im Gespräch mit Alexander Horwath. Online im Internet URL: <http://209.85.135.132/search?q=cache:6EhobVfenLQJ:verleih.polyfilm.at/die_nacht_singt_ihre_lieder/PH%2520Die%2520Nacht%2520singt%2520ihre%2520Lieder.doc+karmakar+eine+liebesgeschichte&cd=7&hl=cs&ct=clnk> [Stand 2.1.2010]

¹⁵⁰ Vgl. Stam, Robert: Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In: Stam, Robert; Raengo, Alessandra (Ed.): *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Malden [u.a.]: Blackwell 2005, S. 1-52, hier S. 29ff

gesagt hat, dass man nämlich bei der Verfilmung eines Theaterstückes nie die originäre Quelle verleugnen soll. Dann schaffst du Kino.¹⁵¹

Das Vorhaben des Regisseurs, die Vorlage des Filmes nicht zu verleugnen, ist in dem Film, wie anhand der darauffolgenden Analyse bewiesen werden soll, gut nachvollziehbar. Romuald Karmakar schildert weiters seine Bemühung, die beklemmende Atmosphäre des Endes einer Beziehung treu der literarischen Vorlage von Jon Fosse, ohne die filmisch narrativen Schemen einer Trennung zu verwenden, die vor allem für die Mainstreamproduktion typisch sind:

Jon Fosse gibt mir die Möglichkeit, die Entfremdung von Menschen, die sich irgendwann mal geliebt haben, sich von der Schulzeit her kennen, eine Wohnung teilen und ein Kind miteinander haben, in noch stärkerer Entfremdung zu zeigen. Gerade im Kino gibt es den Kanon, dass sich zwei Leute, die sich in Hassliebe verbunden sind, gegenseitig anschreien, aufeinander einschlagen, sich im Einschlagen umarmen, über den Boden wälzen und anschließend lieben. Ich finde, für 2004 ist das zu einfach und zu primitiv.¹⁵²

Diese Abgrenzung für die von Mainstreamkino benutzten narrativen Muster ist bereits in Fosses Vorlage verankert, die von einer solchen Schilderung der Beziehung weit entfernt ist. Dennoch hatte Karmakar die Möglichkeit, wie jeder Regisseur, der eine Vorlage adaptiert, die Handlung im Zuge der Adaption zu verändern, eine Möglichkeit, auf die er zugunsten der Vorlage verzichtet hat.

7.3. Die Auswirkung des Theatertextes auf die filmische Form und die Filmsprache

Wie bereits erwähnt wurde, geht Romuald Karmakar bei der Übersetzung des Theatertextes in das Filmmedium von André Bazins Prämisse aus, die Verfilmung solle den Theatertext nicht verleugnen. Wie aus der Analyse von Fosses Theatertext im vorangehenden Kapitel hervorgeht, ist der Theatertext *Natta syng sine songar* von einer ziemlich starken Textorientierung geprägt, was gemeinsam mit dem erklärenden Nebentext die filmische Adaption in dem Sinne erleichtert, dass der Regisseur die Möglichkeit – aber nicht Notwendigkeit - hat, sich an die Vorlage zu halten. Den dramatischen Text in einem Film umzusetzen ist in der Auffassung von André Bazin möglich, da das Dramatische im

¹⁵¹ Horwath, Alexander: „Eine Liebesgeschichte, die nicht glücklich endet“ o. S.

¹⁵² „Anschreien wäre zu primitiv“ Interview mit Romuald Karmakar. Online im Internet URL: <<http://www.kino.de/news/anschreien-waere-zu-primitiv/148395.html>> [Stand 30.5.2009]

weiteren Sinne nicht spezifisch theatralisch ist, sondern im Sinne der Aufhebung der Medienspezifität als Prämisse mehreren Kunstgattungen eigen ist.¹⁵³ Die Auswirkung der Vorlage von Fosses Theatertext - *Natta syng sine songar* - auf die filmische Form und die Filmsprache ist in dem Film *Die Nacht singt ihre Lieder* in mehreren Aspekten zu finden. Im folgenden Abschnitt wird die filmische Umsetzung des Theatertextes in Bezug auf die einzelnen Aspekte der filmischen Sprache und filmischen Form analysiert.

7.3.1. Die Kamera und die Montage

Die Kamera ist gemeinsam mit der Montage in dem Film *Die Nacht singt ihre Lieder* eines der wichtigsten stilistischen Mittel. Bereits im Vorspann hilft die Kameraführung und Bildgestaltung an die Vorlage des Filmes in einem Theaterstück zu erinnern.

7.3.1.1. Der Vorspann

In einer filmischen Adaption ist der Vorspann sehr wichtig, da üblicherweise der Vorspann bereits viel über das Adaptionsverfahren aussagt. Karmakar verzichtet in dem Vorspann auf das, für eine Adaption typische Verfahren, die Vorlage bereits am Anfang des Filmes zu gestehen. In den meisten Adaptionen wird bereits im Vorspann in einem Titel erklärt, dass der Film eine Adaption ist, sowie die Art der Vorlage und der Grad der Adaption geschildert, wie etwa „frei nach dem Roman...“ Dieser erklärende Titel ist in dem Vorspann von *Die Nacht singt ihre Lieder* nicht zu finden. Aber noch mehr, auch der Name des Filmes wird erst am Ende des Filmes im Nachspann zum ersten Mal erwähnt. Die Erklärung dafür kann in mehreren Umständen gefunden werden.

Die Adaption, wie in dem Kapitel *Adaption* ausführlich behandelt wurde, existiert unabhängig von ihrer Vorlage, sie ist bzw. soll ein selbständiges künstlerisches Werk sein. Die Erwähnung der Vorlage im Vorspann würde dagegen eine Abhängigkeit des Filmes von der Vorlage andeuten und zu dem Vergleich der beiden auffordern, was aber durch den Medienwechsel nicht plausibel ist. Der zweite Grund bezieht sich auf Karmakars Arbeit mit Bild. Die Regiearbeit von Romuald Karmakar zeichnet sich durch eine sehr

¹⁵³ Vgl. Bazin, André: Theater und Film. In: Bazin, André: *Was ist Film?* (Hg. v. Robert Fischer). Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 166

präzise Arbeit mit den Titeln in seinen Filmen aus. In dem Kurzfilm-Magazin *Kurzschluss* auf Arte hat er anhand des Beispiels seiner Dreharbeiten an dem Musikedokument *196 bpm* (2003) geschildert, wie sehr er darauf achtet, dass die Titel das Bild und die filmische Form respektieren müssen.¹⁵⁴ Diese seine Bemühung kann als Erklärung dafür betrachtet werden, warum in den Titeln am Anfang von *Die Nacht singt ihre Lieder* lediglich die Schauspielernamen, ohne die Namen des Filmes, Regisseurs oder sonstiger Crewmitglieder erscheinen, die die durchdachte Komposition des Vorspanns stören würden.

Der Vorspann fängt mit einem überexponierten Bild an, in dem am Anfang nur eine weiße Fläche zu sehen ist, untermalt von langsamer, melancholischer Musik - *The Sound* von *Swans*. Die Atmosphäre des Theaterstücks wird somit bereits vor dem Anfang der Handlung eingeführt. Auf dieser weißen Fläche erscheinen, wie im Nebel, allmählich die Namen der Hauptdarsteller, ohne dass die „Namen“ – die Bezeichnungen der Figuren, die im Film auftreten, dabei wären. Die Namenlosigkeit der Figuren aus der literarischen Vorlage wird dadurch noch hervorgehoben. Allmählich erscheint an der linken Seite am Kader, neben den Darstellernamen in roter Schrift, die in der Mitte erscheint, ein roter Vorhang, wie in den frühen Stummfilmen, die sich noch stark an einem Theatervorbild orientiert haben und den Anfang der Filmaufführung mittels eines sich öffnenden Vorhangs signalisierten. Der Vorhang kann hier auch als eine symbolische Erinnerung an die Vorlage des Filmes in einem Theatertext betrachtet werden, was in dem Vorspann sonst nicht erwähnt wird. Karmakar gesteht in einem Interview, dass es eine bewusste Erinnerung an das Theater ist, gleichzeitig schreibt er es aber der Kameraführung zu, die der kausalen Verbindung der einzelnen Aufnahmen dient und die Einführung in die Handlung konstituiert:

Aber dieser Vorhang ist auch Teil einer Kamerabewegung. Das heißt: Wir fangen im Weiß an, dann kommen die Titel auf uns zu, die Musik setzt ein, wir fahren nach vorne mit der Kamera, wir entdecken einen Vorhang, dieser Vorhang bewegt sich, dahinter erkennen wir die Silhouette einer Frau, diese Frau dreht sich zu uns um, sie kommt in die Wohnung, geht durch das Schlafzimmer, die Kamera fährt vor ihr her, da sagt sie ihre ersten beiden Sätze, im Durchgang zum Wohnzimmer sagt sie ihren

¹⁵⁴ Vgl. Stockhaus, Peter: *Kurzschluss*. Romuald Karmakar.

ritten Satz. Dabei bindet sie eine zweite Person ein, die wir bis dahin noch nicht gesehen haben.¹⁵⁵

In der um eine Minute dauernden Vorspann-Sequenz erscheinen aus der weißen Bildfläche zuerst die Namen der Schauspieler und dann der rote Vorhang. Die Kamera zoomt, bereits während die Namen der Schauspieler auf der Bildfläche erscheinen, langsam nach vorne. Der rote Vorhang verschwindet durch das Zoomen langsam aus dem Kader und das Bild beinhaltet wieder nur eine überexponierte weiße Fläche. Aus dieser Fläche treten allmählich die Konturen einer Balkontür heraus, erst jetzt wird klar, dass der rote Vorhang am Anfang in dem Film eine ganz profane Funktion als Teil der Requisiten hat. Hinter der Balkontür, wegen der Überexposition nur als Konturen oder Schatten, wird die junge Frau gezeigt. Ohne Schnitt - nur durch eine kurze Rückfahrt der Kamera - die Entfernung von der Lichtquelle - der Balkontür - macht wieder die Konturen der Tür und der jungen Frau sichtbar, geht der Vorspann in die erste Sequenz des Filmes über.

Die junge Frau, die gerade durch die Balkontür in das Zimmer, in dem sich die Kamera befindet, eingetreten ist, wird jetzt zum ersten Mal deutlich in einer shoulder clouse-up Aufnahme, die durch die Rückfahrt der Kamera in eine halb nahe Aufnahme übergeht, gezeigt. Sie ist zuerst von hinten zu sehen, indem sie die Balkontür schließt, danach wendet sie sich zu der Kamera und geht durch die Tür in das zweite Zimmer. Die Kamera steht vor ihr und folgt ihren Bewegungen durch eine langsame Rückfahrt. Die Handlung ist durch diese Wende der jungen Frau zu der Kamera, ohne dass sie direkt in die Kamera schaut, eröffnet. Ihr erster Satz, bevor sie sich direkt zu der Kamera wendet, lautet genauso wie in Fosses Theatertext: „Ich halt das nicht mehr aus. [dann folgt, wie in Fosses Bühnenanweisung eine kurze Pause] Nein, ich schaffe das nicht.“¹⁵⁶ Erst während sie zu sprechen anfängt, hört die langsame Musik, die im Vorspann angefangen hat, allmählich auf. Diese Aussage der jungen Frau lässt erahnen, dass die eigentliche Handlung, das Scheitern ihrer Beziehung zu dem jungen Mann, bereits vor der Handlung des Filmes begonnen hat und der Film, genauso wie das Theaterstück, sind nur ein „Ausschnitt“ daraus, der das tragische Ende, zu dem ihre Beziehung hinführt, zeigt. Dementsprechend

¹⁵⁵ Nord, Christina: „Ich mag, wenn Sprache Kondensat wird.“ In: Möler, Olaf; Omasta, Michael (Hg.): *Romuald Karmakar*. (Synema Publikationen. Band 13.) Wien: Österreichisches Filmmuseum 2010, S. 148 - 152, hier S. 148

¹⁵⁶ Karmakar, Romuald: *Die Nacht singt ihre Lieder*. DE 2004 (DVD Ausgabe: Absolut Medien 2005) 0:01:17-0:01:19 [DVD]

kann der Vorhang am Filmanfang betrachtet werden, er ist, im Unterschied zu den Stummfilmen etwa, die damit anfangen, dass sich der Vorhang öffnet, bereits zur Seite geschoben, als ob die Handlung bereits vor dem Filmanfang angefangen hätte.

7.3.1.2. Die Einwirkung der Sprache von Fosses Theatertext auf die Montage

Romuald Karmakar verwendet in seinen Filmen oft das Verfahren der sog. Plansequenz. Er propagiert in seinen Filmen den Verzicht auf die Montage, die er womöglich durch lange Takes ersetzt. Die Montage lehnt er nicht prinzipiell ab, er bezeichnet sie lediglich als die einfachste Lösung der Probleme bei einer filmischen Inszenierung.¹⁵⁷ Sein Verfahren der Plansequenz verlangt von einem Filmemacher eine sehr gute Kontrolle über alle Aspekte des filmischen Bildes, die Kadrierung und ihre Veränderungen müssen im Vorhinein genau bestimmt werden, die Bewegungen der Kamera müssen genau ausgearbeitet sein, der Schauspieler muss seine Bewegungen auch in den längeren Strecken genau kennen, der Tonmann muss seine Bewegungen vorbereitet haben, um nicht einen ungewünschten Schatten im Bild zu erzeugen. Das Drehen einer Plansequenz verlangt ein genau kadriertes Bild und das Bewusstsein davon, welche Distanz man in einem Bild einnehmen muss. Diese absolute Beherrschung der Form gelingt jedoch nicht immer, der Schauspieler ändert seinen Weg oder der Tonmann bewegt sich anders als geplant, gerade das bringt, laut Karmakar, in das rein technische Verfahren wieder das menschliche Element zurück.¹⁵⁸

Der in der Analyse des Vorspanns skizzierte Anfang der ersten Sequenz von *Die Nacht singt ihre Lieder* geht auf eine ähnliche Weise weiter. Die auf den Vorspann folgende Sequenz kann als ein Beispiel für Karmakars Bemühen um eine Plansequenz betrachtet werden.

Die junge Frau, nachdem sie von der Balkontür zu der Tür in das Wohnzimmer gekommen ist, gefolgt von der rückwärts fahrenden Kamera, bleibt in der Tür stehen, frontal zu der Kamera. Sie wird jetzt in einer halbnahen Einstellung gezeigt, wodurch ihr nahezu verzweifelter Gesichtsausdruck sowie ihre Gesten gut sichtbar sind. Sie richtet ihren Blick in das Wohnzimmer und spricht zu einer Person außerhalb des Kaders: „Wir können so

¹⁵⁷ Stockhaus, Peter: *Kurzschluss. Romuald Karmakar*.

¹⁵⁸ Stockhaus, Peter: *Kurzschluss. Romuald Karmakar*.

nicht weiterleben“¹⁵⁹ Indem sie sich, gemeinsam mit der rückwärts fahrenden Kamera weiter in das Wohnzimmer bewegt, erscheint auf der linken Seite des Kaders allmählich der junge Mann, der in Unterhosen, in eine Decke gehüllt, auf dem Sofa liegt und in einem Buch liest. Erst dadurch wird also der zweite Akteur der Handlung gezeigt. Die Kamera bleibt kurz in der Mitte des Wohnzimmers stehen. Die junge Frau steht jetzt an der rechten Seite des Kaders direkt vor der Kamera, der junge Mann ist an der linken Seite auf dem Sofa zu sehen. Die junge Frau wird in einer shoulder close-up Aufnahme gezeigt, ihr Gesichtsausdruck zeugt davon, dass sie nicht weit von einem Nervenzusammenbruch ist. Der junge Mann, sowie der ganze Hintergrund sind, wegen geringer Schärfentiefe, nicht ganz deutlich zu sehen. Dennoch ist seine Passivität, der verzweifelten Beschwerden der jungen Frau gegenüber, zu sehen, er liest weiter in seinem Buch. Die Figuren werden alleine durch diese Kameraeinstellung charakterisiert - die unglückliche, sich beschwerende junge Frau und der passive, schweigende junge Mann. Erst als sich die junge Frau direkt zu dem jungen Mann wendet, während sie ihm mitteilt, dass er nicht einmal fähig ist, einkaufen zu gehen, weil er Angst hat, rauszugehen, wird durch die Veränderung der Schärfentiefe der junge Mann, der inzwischen mit dem Lesen aufgehört hat, sichtbar. Er schaut mit geöffnetem Buch schweigend auf den Schoß der jungen Frau. Danach folgt eine shoulder close – up Einstellung der jungen Frau, in der ihre Miene zwischen Verzweiflung und Ärger gut zum Ausdruck kommt. Obwohl die junge Frau bereits mehrmals in einer halbnahen und nahen Einstellung gezeigt wurde und dadurch ihre emotionelle Lage zum Ausdruck gekommen ist, war der junge Mann bisher nur aus der Entfernung zu sehen. Kurz nach dieser Szene, in der die Kamera die beiden in einer Aufnahme gezeigt hat, wird zum ersten Mal das Gesicht des jungen Mannes ganz nahe der Kamera gezeigt, in einer shoulder close-up Aufnahme, die von den Beschwerden der jungen Frau aus dem Off begleitet wird. In dieser Aufnahme ist zum ersten Mal zu sehen, dass er trotz seiner Passivität genauso unglücklich wie die junge Frau ist. Er hat einen unglücklichen Ausdruck und abwesenden Blick. Obwohl er in den Aufnahmen, die ihn aus der Entfernung gezeigt haben, als gleichgültig gegenüber den Gefühlen der jungen Frau ausgesehen hat, erklärt die Nahaufnahme, dass es nicht so ist. Nachdem die beiden wieder gemeinsam in einer amerikanischen Einstellung gezeigt werden, folgt wieder eine shoulder close-up Aufnahme des jungen Mannes, er öffnet den Mund, als ob er etwas sagen wolle,

¹⁵⁹ Karmakar. Romuald: *Die Nacht singt ihre Lieder*. DE 2004 (DVD Ausgabe: Absolut Medien 2005) 0:01:26 [DVD]

aber es scheint, dass es ihm nicht gelingt. Seine Probleme, sich zu artikulieren, und die Unmöglichkeit etwas Konstruktives auf die nicht unbegründeten Beschwerden der jungen Frau zu sagen, werden durch diese visuelle Metapher zum Ausdruck gebracht. Das Schweigen in Fosses Theaterstück ist durch diese Aufnahme visuell thematisiert.

Karmakar benutzt hier die Aufmerksamkeitssteuerung des Zuschauerblicks mittels klassischer sowie innerer Montage, um die emotionellen Zustände der zwei Hauptfiguren auszudrücken. Dennoch bedient er sich vorwiegend der Halbtotale, in denen die beiden Akteure zu sehen sind und der Zuschauer für sich selbst auswählen muss, auf welchen Bildaspekt oder welche Figur er sich konzentrieren möchte. Der Aspekt der Aufmerksamkeitsteuerung, an den detailliert im zweiten Kapitel *Theater und Film* herangegangen wird, besteht, wie aus der vorangehenden Analyse der Szenen aus dem Filmanfang abzuleiten ist, hier aus der Kombination der beiden von André Bazin geschilderten Stilmittel. Dennoch fokussiert Romuald Karmakar eher auf die Verwendung der Schärfentiefe, was vor allem in den Dialog-Szenen sichtbar ist. In dem folgenden Abschnitt folgt eine Analyse einer Dialog-Szene aus dem Film *Die Nacht singt ihre Lieder*, in der auf diesen Aspekt näher eingegangen wird:

Nach der oben analysierten Szene folgt ein erster Dialog zwischen der jungen Frau und dem jungen Mann. In dem Dialog äußert die junge Frau ihre Enttäuschung darüber, dass niemand zu ihnen auf Besuch kommen will, weil der junge Mann die ganze Zeit schweigt und miese Laune verbreitet. Die Szene ist, wie im Folgenden geschildert wird, so gestaltet: Die beiden werden in einer halbtotale Einstellung gezeigt - die junge Frau steht in der Tür mit dem Rücken zu dem jungen Mann und der Kamera zugewandt. Der junge Mann, immer noch auf dem Sofa sitzend, wendet sich ihr zu - er ist also der Kamera abgewandt. Er probiert sich gegen die Vorwürfe der jungen Frau zu verteidigen, sie wendet sich allmählich um, ihr Gesicht ist jetzt zu sehen. Der junge Mann, der mehr im Vordergrund sitzt, wendet sich jetzt der Kamera zu, man kann jetzt den Gesichtsausdruck der beiden sehen, obwohl sich die beiden nicht gegenseitig sehen können. Die Aufnahmegröße bleibt konstant. Die junge Frau, wendet sich ihm - und der Kamera - wieder mit den Rücken zu, nachdem sie dem jungen Mann zynisch geantwortet hat. Er - immer in der gleichen Position - wendet sein Gesicht zu ihr - sieht, wie die Zuschauer, nur ihren Rücken - und antwortet. Danach wenden sich beide wieder der Kamera zu, sie sehen also nie während

ihres Gesprächs dem Partner ins Gesicht und sie reden weiter. Danach kommt die junge Frau, während die Kamera statisch bleibt, näher zu dem Sofa und der junge Mann schaut ihr endlich ins Gesicht.

Romuald Karmakar verwendet hier für die Gestaltung der Dialoge kein Schuss - Gegenschuss Verfahren, das für die, auf die Montage fokussierenden Regisseure (siehe. Kap. *Theater und Film*), typisch ist. Stattdessen arbeitet er hauptsächlich mit der Schärfentiefe und zeigt die beiden Akteure in einer Aufnahme. In der vorangehend analysierten Dialogszene, in der sich die beiden in einer einzigen Aufnahme ständig der Kamera zu- und abwenden, ohne sich dabei in die Augen zu schauen, thematisiert er die Unmöglichkeit zur Kommunikation zwischen diesen beiden, die auch in Fosses Vorlage vorkommt, viel besser, als es eine Schuss-Gegenschuss Konvention kann. Karmakar verzichtet dennoch nicht ganz auf die Montage, neben der Schärfentiefe und Innenmontage verwendet er auch eine konventionelle lineare Montage, vor allem in den Szenen, in denen er auf das, was die Gesprächspartner sagen, Nachdruck legen will. So wird zum Beispiel in die Dialogszenen, in denen die beiden Partner zu sehen sind, eine halbnah Einstellung des jungen Mannes und seines abwesenden Blickes eingespielt, die seine Lethargie demonstriert. Andererseits wird auch, um den Ausdruck der Schauspieler hervorzuheben, die Innenmontage benutzt, allerdings nur für die „aktivere“ junge Frau. Sie kommt ab und zu auf die Kamera zu, sagt ihre Replik, indem man ihre Mimik gut beobachten kann, und geht wieder ab. Das Gesicht des jungen Mannes wird dagegen, weil er die ganze Zeit auf dem Sofa verweilt, nur mittels Montage gezeigt, sonst würde seine Passivität durchbrochen. Die Montage wird dabei hauptsächlich dann verwendet, wenn die Figuren auf das, was sie sagen, Nachdruck legen, wie zum Beispiel eine Halbnah der jungen Frau, die gerade mit gehobenen Augenbrauen sagt, dass sie es ernst meint, dass die Eltern des jungen Mannes ihr Enkelkind schon längst hätten anschauen kommen sollen. Der Wiederholungsaspekt in Fosses Theatertext kann hier auch auf die Filmsprache bezogen werden. Diese Gespräch-Sequenz endet, wo sie angefangen hat, in einer Halbtotale der beiden, indem er im Vordergrund passiv auf dem Sofa sitzt und sie hinter ihm steht und redet. Diese spezifische und ziemlich sporadische Verwendung der Montage erinnert in dieser Hinsicht an die musikalische Struktur von Fosses Theatertext, die Pausen und das Schweigen in Fosses Text finden hier einen entsprechenden Ausdruck in der Filmsprache.

7.3.1.3. Die filmische Umsetzung der spezifischen Sprache von Fosses Theatertext in Bezug auf die Kameraführung

Die Sprache von Jon Fosses Theatertext hat mit der Verwendung der Sprache in Romuald Karmakars Filmen einige Aspekte gemeinsam. Alexander Horwath spricht die spezifische Verwendung der Sprache in Karmakars Filmen in einem Interview mit Romuald Karmakar an:

Der besondere Umgang mit Sprache ist ein weiteres wesentliches Element deiner [Karmakars] Arbeit. Es gibt kein falsches „ganz natürliches“ Sprechen in deinen Filmen, sondern immer auch das Bewusstsein, dass die Menschen beim Sprechen jede Menge vorgefertigte, hülsenhafte, unauthentische Anteile verwenden.¹⁶⁰

Dieser Aspekt der spezifischen Sprachverwendung kann auch bei Jon Fosse gefunden werden. Karmakars Umgang mit der Sprache kann sehr wohl auch von seiner Beschäftigung mit der Literatur und konkreten Poesie in seiner Jugend beeinflusst sein.¹⁶¹

Die Kamera respektiert die Struktur des Theatertextes, die langen monologischen Blöcke der jungen Frau werden nicht durch die Montage durchbrochen, sondern eine Innenmontage wird verwendet, die dem Zuschauer selbst die Möglichkeit gibt, den Sinn aus den Bildern zu abstrahieren, anstatt eine fertige Realität vorgelegt zu bekommen. Statt einer klassischen Montage bewegen sich hier die Figuren zu der Kamera und wieder von ihr weg. Die Kamera ist aber nicht statisch, sie beobachtet die Agierenden als Zeugen der Geschehnisse, trotzdem hält sie einen Abstand zu dem Gezeigten und wird nicht subjektiv. Die Struktur der „monologischen Dialoge“, in denen die Figuren aneinander vorbeireden, die das Theaterstück konstituieren, wird in der filmischen Adaption beibehalten und mit filmischen Mitteln ausgedrückt. Die Dialoge werden statt des üblichen Schuss-Gegenschuss Verfahrens durch die innere Montage und durch die Veränderungen der Schärfentiefe ersetzt, was einerseits auf die Absenz der „wirklichen Dialoge“ aufmerksam macht, andererseits ermöglicht, dass die beiden Gesprächspartner in einem Bild sichtbar sind, was ihre unterschiedlichen Reaktionen durch das gleichzeitige Zeigen der Mimik noch unterstreicht.

¹⁶⁰ Horwath, Alexander: „Eine Liebesgeschichte, die nicht glücklich endet“ o.S.

¹⁶¹ Vgl. Möller, Olaf: The Easy Way Is Always Mined. In: Möller, Olaf; Omasta, Michael (Hg.): *Romuald Karmakar*. (Synema Publikationen. Band 13.) Wien: Österreichisches Filmmuseum 2010, S. 11-130, hier S. 26

Die Kamera bleibt die meiste Zeit objektiv - beobachtend. In dieser Hinsicht bildet die Kamera also nicht eine dritte Instanz zwischen dem Gezeigten und dem Publikum, indem sie das Vorgeführte „aus der Sicht des Zuschauers“ und nicht aus der Sicht einer Figur zeigt. Die Kamera ist hier nur ein Beobachter, nie ein Teil der Handlung, sondern nur ein Zeuge. Sie ermöglicht aber auch eine nähere Sicht der Zuschauer, der Abstand zwischen dem Zuschauerraum und der Bühne wird hier durch die „unbeteiligte“ Kamera ersetzt, gleichzeitig wird aber vor allem in den emotional angespannten Szenen die Körperschauspielweise ermöglicht.

Die bereits angesprochene Verwendung der nahen und halbnahen Einstellungen für die Hervorhebung des Gesichtsausdrucks der Schauspieler erinnern an die Filme des dänischen Filmemachers Carl Theodor Dreyer, der sie bereits in der Stummfilmära angewandt hat, zum Beispiel in seinem berühmten Stummfilm *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928), wo die Ästhetik der Bilder die Sprache ersetzen sollte. Auch in Fosses Theater text, in dem die Sprache nur ein Mittel des Unverständnisses ist, spielt dieser Ausdruck der Emotionen durch den Körper eine wichtige Rolle. Diese Art von Schauspiel wäre am Theater unmöglich. Erst das Filmmedium ermöglicht die Nahaufnahme der Gesichter und das Zeigen der Emotionen in einer Detailaufnahme und bewirkt damit eine Weiterentwicklung der dramatischen Mittel.

Obwohl man gerne glaubt, das Medium Film habe bestimmte dramatische Situationen erfunden oder völlig neu geschaffen, ist es in Wirklichkeit so, daß [sic] das Kino bestimmte Elemente des Theaters weiterentwickelt hat, die ohne es nie zur Reife gelangt wären.¹⁶²

Das Verfahren der Verwendung der halbnahen und nahen Aufnahmen, um die Gefühle der Figuren möglichst unmittelbar zu vermitteln, ist in *Die Nacht singt ihre Lieder* mit dem Stil von Dreyers Filmen verwandt:

Die Seele der Helden wird der Kamera preisgegeben; man könnte von einem Dokumentarfilm über die Seele sprechen. Das Gesicht als Spiegel der Seele ist Dreyers wichtigstes Gestaltungsmittel.¹⁶³

Karmakar baut im Unterschied zu Dreyer dennoch seinen Stil nicht auf dieser Ausdruckspielweise und unmittelbaren Wirkung der nahen Aufnahmen auf, er setzt sie nur

¹⁶² Bazin, André: Theater und Film. In: Bazin, André: *Was ist Film?* (Hg. v. Robert Fischer). Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 166

¹⁶³ Patalas, Enno; Gregor, Ulrich: *Geschichte des Films*. München, Güttersloh, Wien: C. Bertelsmann Verlag 1973, S. 51

dann ein, wenn er den Nachdruck auf die Rede oder das Schweigen der Figuren oder eine besondere emotionelle Aufregung der Figuren vermitteln will. Typischstes Beispiel ist die shoulder close-up Aufnahme des Gesichts der jungen Frau nach dem Selbstmord des jungen Mannes. Sie steht drinnen an der Balkontür, die Kamera zeigt ihr erstarrtes Gesicht und die Tränen, die ihr aus den Augen fließen. Die Intensivierung der psychischen Konflikte, die sich in den Gesichtern der Schauspieler, abgesetzt gegen weiße Mauern, widerspiegelt, abstrahiert die Figuren von ihrer Umgebung und unterstreicht die klaustrophobe Atmosphäre von Fosses „Kammerspiel“.

Eine weitere Parallele zu Dreyer würde der »Type« Casting der Schauspieler bedeuten, so schildert Karmakar zum Beispiel die Auswahl der Darstellerin der jungen Frau Anne Ratte-Polle, für die es die erste Kino-Hauptrolle war:

Ich hatte sie auf einer Kassette gesehen und fand zuerst ihre Stimme interessant. Dann hab ich beim ersten Treffen gemerkt, dass sie ein sehr fotogenes Gesicht hat, das man sehr vielfältig filmen kann. Im Profil, von vorne, mit geschlossenem Haar, mit offenem Haar, du kannst sie schön machen, du kannst sie hart machen – und das sieht man auch im Film. In den Clubszenen sieht sie ganz anders aus als am Anfang im Jeanshemd und mit zusammengebundenen Haaren.¹⁶⁴

Romuald Karmakar hat jedoch seinen eigenen Stil entwickelt, der sich von dem Stil Dreyers abgrenzt. Er selber betrachtet Dreyer als einen Anhänger des Montageverfahrens, das er nicht besonders mag. Er bezeichnet die Filme von Dreyer sowie Ingmar Bergman als Flucht vor der Verantwortung von der Nachvollziehbarkeit der Bilder, die stattdessen durch schnelle Schnitte und wackelige Bilder ersetzt werden. Er grenzt sich von einem solchen Verfahren ab:

Wir wollten aber offen sein. Das ist auch ein physisches Verfahren und es entspricht dem, was die Schauspieler darstellen. Zwanzig Mal ein Sieben-Minuten-Take mit zehn Schärfeverlagerungen zu machen, das ist anstrengend für alle.¹⁶⁵

Karmakar verwendet in *Die Nacht singt ihre Lieder* auch das Verfahren der subjektiven Kamera, aber sehr sporadisch. Die Verwendung der subjektiven Narration würde nicht in die geschlossene dramaturgische Struktur der Vorlage sowie der Adaption passen. Dennoch sind hier einige Ausnahmen zu finden, sie haben in dem Film *Die Nacht singt*

¹⁶⁴ Horwath, Alexander: „Eine Liebesgeschichte, die nicht glücklich endet“ o.S.

¹⁶⁵ Ebenda o. S.

ihre Lieder aber immer eine besondere Stellung. Die Verwendung der subjektiven Kamera ist in *Die Nacht singt ihre Lieder* immer mit einem ungewöhnlichen Kamerarakurs verbunden, der auf den sonst transparenten Filmstil aufmerksam macht.

So wird der Blickwinkel des jungen Mannes in einem point of view shot gezeigt, der seinen Blick aus dem Fenster in den Hof vermittelt, während er seine Eltern, die auf dem Hof den Weg zur seiner Wohnung suchen, beobachtet. Es ist eine Aufnahme schräg von oben, sie unterstreicht seine Entfremdung von der äußeren Welt und vergrößert die Distanz, die er zu der Welt da draußen hat, er traut sich nicht einmal in den Hof, um seine Eltern zu begrüßen. Diese kurze Szene ist „stumm“, der junge Mann steht am Fenster, die Kamera zeigt seinen Blick, dazu spielt eine nondiegetische Musik – das Lied *King Arthur* von Henry Purcell. Karmakar betrachtet diesen Auftritt der Eltern auf dem Hof als eine Erinnerung an einen Auftritt auf der Bühne am Theater.¹⁶⁶ Da diese Szene aber aus einem Blickwinkel gezeigt wird, der im Theater kaum erreichbar wäre, unterwirft er die theatrale Konvention in dieser Szene dem filmischen Code. Die moderne ungewöhnliche Musik, die diese Szene begleitet, soll laut Karmakar auch eine Erinnerung an das Theater sein, der Autor dieser Musik - Henry Purcell - hat viel Theatermusik und auch Zwischenaktmusik komponiert. Karmakar sagt, dass er mit dieser Musik ausdrücken wollte, wie es sich für die Eltern anfühlt, wenn sie vom Lande in Berlin ankommen.¹⁶⁷ Karmakar versucht jeder Figur im Film seine eigene Musik zuzuordnen. Er sucht nach einer Musik, die die jeweilige Figur charakterisiert¹⁶⁸, ein Verfahren, dass die musikalische Struktur von Fosses Theatertext auf eine ungewöhnliche Weise begleitet.

Eine weitere subjektive Aufnahme zeigt den Blick des jungen Mannes aus der Wohnungstür, nachdem seine Freundin mitten in der Nacht zu Baste gegangen ist. Diese subjektive Kamera ist wieder mit einem ungewöhnlichen Rakurs verbunden, sie zeigt das Stiegenhaus schräg von oben - aus der Sicht von der Wohnungstür - weiter wagt er sich nämlich nicht rauszugehen, auch nicht, wenn es vielleicht seine Beziehung retten würde. Diese Aufnahme unterstreicht auf eine rein visuelle Weise seine Entfremdung von der Welt draußen.

¹⁶⁶ Horwath, Alexander: „Eine Liebesgeschichte, die nicht glücklich endet“ o.S.

¹⁶⁷ Ebenda o.S.

¹⁶⁸ Ebenda o.S.

Der einzige Moment, in dem die Kamera in einem kurzen point of view shot die Sicht der jungen Frau zeigt, ist nach dem Selbstmord des jungen Mannes. Zuerst wird in einer Detailaufnahme ihr verwirrtes Gesicht gezeigt, als sie auf dem Balkon steht und den jungen Mann nicht finden kann. Als sie zu dem Geländer kommt, zeigt die Kamera ihren unsicheren Blick nach unten, wo der junge Mann auf dem Boden liegt, und ihr Blick sich mit dem Blick von Baste trifft, der neben der Leiche des jungen Mannes steht. Hier wird die subjektive Kamera für die Vermittlung ihrer Gefühle verwendet, nachdem sich ihr Freund umgebracht hat.

7.4. Die Mise en scène in *Die Nacht singt ihre Lieder*

Die Mise en scène spielt in dem Film *Die Nacht singt ihre Lieder* eine wichtige Rolle. Die spezifische Benutzung des Raumes, sowie der Belichtung und der Farben, unterstreicht die kalte Stimmung der Entfremdung zwischen der jungen Frau und dem jungen Mann. Die Dekoration sowie das Licht werden in kalten Farbtönen gehalten. Bereits am Anfang des Filmes sowie im Dekor in der Wohnung der jungen Familie dominiert die weiße Farbe, was eine sterile Wirkung der Räume und die Entfremdung der Figuren unterstreicht. Die Konvention der Verwendung fast ausschließlich kalter Farben, auch an den Kostümen der Figuren, wird bei dem Selbstmord des jungen Mannes auf ironische Weise durchbrochen. Bevor er sich vom Balkon stürzt, zieht er eine gelbe Jacke an, damit seine Leiche auf der dunklen Straße gut sichtbar ist. Auch die moderne Ausstattung der Wohnung ist sehr minimalistisch, was den Raum noch vergrößert und die Wirkung eines großen, fast leeren und entfremdeten Raumes noch multipliziert.

Die Mise en scène spielt auch in der Zeitschilderung eine wichtige Rolle. Die Zeit wird in Fosses Theatertext durch die Requisiten einer Uhr, die am Anfang jedes Aktes die genaue Zeit zeigt, vermittelt. In der Verfilmung wird die fließende Zeit auf eine andere Weise geschildert. In dem Film sind die Zeitangaben durch die Lichtbedingungen signalisiert, möglicherweise auch deswegen, weil eine Aufnahme der Uhr einen Schnitt verlangen würde und damit, Karmakars Konzeption der Plansequenz unterbricht. Der Film fängt mit der Aufnahme der Balkontür an, in der die Lichtbedingungen den frühen Nachmittag andeuten.

7.4.1. Der Raum

In der Gestaltung des Raumes ist der größte Unterschied zwischen der literarischen Vorlage und dem Film zu finden. Das Theaterstück spielt in nur einem einzigen Zimmer - in dem Wohnzimmer des jungen Paares. Karmakar erweitert diesen Spielort auf die ganze Wohnung und den Balkon. Er gliedert in die geschlossene Struktur des Theaterstücks, das nur in Innenräumen spielt, auch Sequenzen ein, die draußen spielen, ohne dabei die geschlossene Raumstruktur des Theatertextes zu durchbrechen. Wie in Fosses Theatertext spielt hier die Unterscheidung, drinnen und draußen, eine wichtige Rolle.

7.4.1.1. Die Wohnung

Jon Fosses Theaterstück spielt sich in einem einzigen Raum - im Wohnzimmer der Wohnung des jungen Paares - ab. Romuald Karmakar hat in seinem Film diesen Spielort auf die ganze Wohnung und den Balkon erweitert, ohne jedoch die Geschlossenheit des Raumes zu durchbrechen. Die Erweiterung des Spielraumes erhöht die Einsamkeit des jungen Mannes, er wirkt in der großen Wohnung noch verlorenener, sein alltäglicher Aufenthalt auf dem Sofa erscheint noch absurder. Die Wohnung mit verschiedenen Tiefenebenen bietet sich gut für die Verwendung der Schärfentiefe an. Karmakar sagt zu dieser Erweiterung des Raumes im Film:

Es ist aber viel aufregender, ein Bild zu gestalten, wenn man die Wohnung und damit verschiedene Tiefen hat. Wir haben über Fenster und Balkon Bezüge nach außen geschaffen. Eine größere Wohnung verstärkt die Einsamkeit mehr als ein kleines Zimmer. Je größer die Wohnung, desto einsamer, trauriger und armseliger wird es.¹⁶⁹

Der Balkon, als eine Erweiterung der Wohnung nach außen, ist für den jungen Mann ein Platz, wo er nicht hinzugehen wagt. Die junge Frau, im Kontrast zu ihm, steht gleich in der ersten Aufnahme des Films auf dem Balkon. Sie wird schon durch diese visuelle Metapher als nach außen orientiert gezeigt, im Gegensatz zu ihrem Partner, der sich nicht einmal auf den Balkon wagt. Der junge Mann geht ironischerweise nur, wenn er den Verdacht hat,

¹⁶⁹ „Anschreien wäre zu primitiv.“ Interview mit Romuald Karmakar. Online im Internet URL: <<http://www.kino.de/news/anschreien-waere-zu-primitiv/148395.html>> [Stand 12.12. 2009] o.S.

dass die junge Frau ihm untreu ist und ihre Ankunft beobachten will, auf den Balkon, als äußersten Ort der Wohnung. Diese Angst, auf den Balkon rauszugehen, wird in der Szene nach der Abfahrt der Eltern gezeigt. Die junge Frau steht auf dem Balkon und beobachtet ihre Abfahrt, der junge Mann redet mit ihr durch die Balkontür, aber wagt es nicht, rauszugehen. Der Balkon bildet für ihn den einzigen Ausweg, nachdem sich die junge Frau entscheidet, ihn definitiv zu verlassen. Der Balkon ist für ihn die einzige Möglichkeit aus der Wohnung rauszugehen, es ist der Ort, wo er selbst sein Leben beendet. Dieses Rausgehen direkt in den Tod als die einzige Möglichkeit des jungen Mannes rauszukommen, ist eine Raum – Metapher, die noch ironischer wirkt, als der Selbstmord des jungen Mannes durch Erschießen im Theaterstück. Hier wird sein Selbstmord ironisiert, indem er zum ersten Mal endlich rauszugehen wagt, jedoch nur, um sich vom Balkon zu stürzen. Sonst wird die Geschlossenheit des Raumes für den jungen Mann aber konsequent beibehalten. Seine Sichtweise nach außen wird, wie bereits erwähnt, ausschließlich in ungewöhnlichen Kamerarakursen gezeigt, was seine Distanz zu draußen noch hervorhebt.

Karmakar sagt auf die Frage, was ihn an Geschichten fasziniert, die in einem eng umrissenen Raum spielen, dass es die volle Ausnutzung der wenigen Mittel (im Vergleich zu amerikanischen Produktionen), die er zur Verfügung hat, sei. Er meint dazu:

Ich kann nur mit Schauspielern eine Geschichte ohne Effekte von vorne bis hinten erzählen. Wenn es einem gelingt, dies durchzuhalten, kann das eine sehr hohe Intensität haben. Kino ist eine Kunst, die in ihrer Grammatik unglaublich reichhaltig ist. Dies im vollen Umfang zu nutzen, ist unsere Stärke.¹⁷⁰

Diese angesprochene Intensität wird auch durch die Kameraführung und sporadische Verwendung der Montage hervorgebracht. Die seltene Verwendung der Montage hindert die Zerstückelung des Raumes, der somit kompakt und hermetisch geschlossen bleibt.

7.4.1.2. Die Sequenzen draußen

Das Theaterstück selber beinhaltet keine Szenen, die draußen spielen. Wenn die junge Frau rausgeht, geschieht das in der Lücke zwischen den zwei Akten. Ihr Aufenthalt draußen wird, wenn überhaupt, nur in ihren Schilderungen, in denen sie dem jungen Mann erzählt,

¹⁷⁰ „Anschreien wäre zu primitiv.“ Interview mit Romuald Karmakar. o. S.

was sie draußen gemacht hat, thematisiert. Der Film operiert in diesen Sequenzen draußen auch mit zwei unterschiedlichen Zeitebenen, einer für die junge Frau und einer für den jungen Mann. Während er zu Hause wartet, verläuft seine Zeit viel langsamer als die Zeit der jungen Frau, die sich amüsiert, eine Ebene die im Theaterstück nicht entwickelt wird, da das Warten des jungen Mannes nicht gezeigt wird, die junge Frau geht immer nur am Ende des Aktes raus und kommt am Anfang des nächsten Aktes zurück. Dieser unterschiedliche Zeitfluss für den jungen Mann und die junge Frau wird mittels Parallelmontage gezeigt, indem die Aufnahmen von ihm zu Hause und der sich amüsierenden jungen Frau nacheinander gezeigt werden.

Im Film werden dagegen die Aufenthalte der jungen Frau außerhalb der Wohnung durch einige kurze Sequenzen gezeigt, die draußen in der Stadt spielen. Diese Sequenzen sind aber ausschließlich nur mit der jungen Frau verbunden. Sie sind in die dramaturgische Struktur des Filmes auf solche Weise eingegliedert, dass sie in der sonst geschlossenen Struktur nicht störend wirken. Diese Außensequenzen thematisieren auch die unterschiedliche Zeitwahrnehmung der beiden Hauptfiguren, die schnell fließende Zeit der jungen Frau, die sich draußen amüsiert und das quälend langsame Tempo der Zeit des jungen Mannes, der mit der Vorahnung, dass sie die Zeit draußen mit einem anderen Mann verbringt, auf sie wartet.

Die erste Exterieur Aufnahme folgt nach der Abfahrt der Eltern. Es wird in einer Großaufnahme die junge Frau auf dem Balkon gezeigt, danach folgt die erste Aufnahme der Stadt im Film - der Straße, in der sie wohnen – von einem Altbau in einem guten Viertel. Es ist die erste visuelle Information darüber, wo die junge Familie lebt, davor wurde nämlich nur das Innere der Wohnung gezeigt. Nach dieser Einleitung folgt die erste Exterieur - Sequenz mit Ausnahme der kurzen Szene, in der der junge Mann seine Eltern auf dem Hof beobachtet. In dieser Sequenz wird die junge Frau gezeigt, als sie, nach dem misslungenen Besuch der Eltern, einkaufen geht. Die Aufnahmen der jungen Frau draußen werden mittels einer Parallelmontage mit den Aufnahmen des nervös wartenden jungen Mannes in der Wohnung verbunden. Am Anfang dieser Sequenz steht eine Detailaufnahme des Gesichts der jungen Frau mit nachdenklichem Ausdruck in der U-Bahn. Danach folgt eine „Folgaufnahme“ der jungen Frau, in der sie im herbstlichen Park spaziert. Beide Aufnahmen zeigen die Welt draußen sehr unfreundlich und unpersönlich. Es erinnert an

die entfremdete Stadtschilderung in den Filmen noir. Diese Optik, die Aufnahmen der Stadt als einen unfreundlichen entfremdeten Raum, erinnern an die Auffassung der Außenwelt des jungen Mannes. Es ist, als ob die junge Frau in dieser Sequenz durch seine Optik gezeigt würde. Auch die gleiche Musik, die die Aufnahmen der jungen Frau sowie des jungen Mannes untermalt, eine nervöse moderne Musik, die das verzweifelte Warten des jungen Mannes andeutet, erinnert daran, dass es doch eine Verbindung zwischen dem jungen Mann und der jungen Frau gibt. Diese ganze Sequenz ist wie eine Stummfilmsequenz gestaltet. Die junge Frau wird gezeigt, aber es fehlen etliche reale Geräusche von ihrem Aufenthalt draußen, aber auch die Geräusche in der Wohnung, während der junge Mann wartet, fehlen. Die Aufnahmen in der Wohnung und draußen werden nicht nur durch die Parallelmontage, sondern auch durch die non-diegetische Musikspur verbunden - von dem Lied *Evildude6* von Captain Comatose, dessen neurotischer Stil das nervöse Warten des jungen Mannes evoziert.

Die zweite Sequenz, die außerhalb der Wohnung spielt, wird auf die gleiche Weise gestaltet. Die junge Frau wird beim Fortgehen gezeigt, wie sie in der Disco ist und tanzt. Der junge Mann wartet zu Hause. Diesmal sind die Aufnahmen der jungen Frau aber durch eine diegetische Musik untermalt, die realen Geräusche werden dabei nicht ganz beseitigt. Die Aufnahmen der jungen Frau, die sich in der Disco amüsiert, werden wieder mittels einer Parallelmontage mit den Aufnahmen des jungen Mannes, der nervös in der Stille der Wohnung auf dem Sofa sitzt und auf seine Lebensgefährtin wartet, verbunden. Diese konträre Aneinanderreihung der Aufnahmen in der Disco, wo sich alle amüsieren, und des daheim gebliebenen leidenden jungen Mannes unterstreichen die Charakterunterschiede des jungen Paares. Die Aufnahmen aus der Disco und der Wohnung werden einige Male nacheinander angeschnitten, indem der Kontrast der sich amüsierenden Leute und des einsamen jungen Mannes sowie der wilden Musik in der Disco und die Stille der Wohnung gut herauskommen. Danach folgt wieder eine Aufnahme des jungen Mannes in der Wohnung, diesmal aber mit einer traurigen Piano - Musik untermalt, die einen direkten Kontrast zu der aggressiven Disco - Musik bildet. Danach folgt in der Parallelmontage wieder die Szene mit der jungen Frau in der Bar, diesmal ohne reale Geräusche und diegetische Musik. Die traurige Musik wird überblendet aus der vorangehenden Aufnahme des jungen Mannes. Auf diese Weise wird die Tragik dessen, dass sich die zwei trotz aller

Charakterunterschiede lieben, durch die Musikmetapher viel wirksamer gezeigt, als durch die nicht funktionierenden Sprachäußerungen.

7.5. Ort der Handlung

Da sich die Handlung des Theaterstücks ausschließlich in der Wohnung abspielt, und die Welt außen nur ziemlich sporadisch erwähnt wird, ist es schwer, ein soziales Milieu in dem das Stück spielt, zu bestimmen, was auch Fosses Ziel ist, wie er sich im Zusammenhang mit der Namenlosigkeit der Figuren geäußert hat. Auch die Stadt, in der das Theaterstück spielt, bleibt eine anonyme Großstadt, obwohl hier, wie bereits erwähnt, eine Anspielung an die Abwanderung der Landbewohner in die Stadt zu vermuten ist. Die Unbestimmtheit des Ortes ermöglicht eine bessere Interpretation des Theaterstückes, das nicht konkret auf ein Milieu bezogen ist, sondern eher eine allgemeingültige Ebene in Bezug auf die zwischenmenschlichen Beziehungen hat. Romuald Karmakar hat dagegen die Handlung in eine konkrete Stadt - Berlin - und in ein konkretes soziales Milieu - bürgerlicher Mittelstand - versetzt.

Um eine Geschichte im Kino zu erzählen, muss man ihr einen Ort zuweisen. Es ist zwar immer einfacher, Geschichten mit unangenehmen Themen in die Peripherie der Gesellschaft zu legen. Da der Großteil der Gesellschaft aber die bürgerliche Mitte ist, habe ich die Geschichte dorthin verlegt. Es ist schmerzhafter, die Geschichte von dort zu erzählen. Alles ist toll, doch wie sieht es wirklich tief drinnen in diesen Personen aus? In dieser Schicht kann man viel besser mit Floskeln, Codes oder Leerstellen umgehen, als jemand, der nicht so gebildet ist und deshalb eruptiv und gewalttätig reagiert.¹⁷¹

Karmakar platzierte die Handlung in das Milieu der bürgerlichen Mitte, was einen Unterschied zu Fosses undefinierbarem sozialen Milieu bildet. Er hat, die im Stück thematisierten Probleme einer Beziehung, nicht in das Milieu, das am Rande der Gesellschaft platziert ist, sondern in eine Gesellschaftschicht, die er für die größte hält, verlegt. In dieser Verortung kann auch seine Bemühung gesehen werden, die Konventionen zu zeigen, die für ein bestimmtes Genre typisch sind, in diesem Fall, dass die meisten Gesellschaftsprobleme als typisch für den Rand der Gesellschaft gesehen werden.¹⁷² Für die filmische Umsetzung in der Auffassung von Karmakar ist es nötig, dem

¹⁷¹ „Anschreien wäre zu primitiv.“ Interview mit Romuald Karmakar. o. S.

¹⁷² Ebenda o. S.

Film ein Milieu zuzuteilen. Auch die Dekorationen und die Mise en scène im Film können für ihn nicht neutral sein, sondern sie erinnern immer an einen gewissen sozialen Status.

8.0. Der Theatertext *Vildanden* von Henrik Ibsen

8.1. Die Stellung von *Vildanden* in Henrik Ibsens dramatischem Schaffen

Henrik Ibsen verfasste sein Theaterstück *Vildanden* (*Die Wildente*) 1884 während seines Aufenthalts in Italien. Die Uraufführung fand in *Den Nationale Scene* in Bergen am 9. Januar 1885 statt.¹⁷³ Dieses Theaterstück markiert im Kontext von Ibsens Werk einen Übergang vom sozialkritischen, realistischen Problem drama hin zum psychologischen und Symbol drama.¹⁷⁴ Ibsen selbst bezeichnete sein Theaterstück *Vildanden* in einem Brief an seinen Verleger als ein Werk, das sich von seinem vorangehenden dramatischen Schaffen unterscheidet: „in some ways this new work occupies a place apart in my dramatic production, the method of procedure differing in several respects from my earlier one“¹⁷⁵

Das Theaterstück *Vildanden* unterscheidet sich von den vorherigen Stücken Ibsens durch symbolistische sowie naturmystische Aspekte. Obwohl einige symbolistische Ansätze bereits in früheren Dramen Ibsens zu finden sind, werden sie erst in *Vildanden* zu dem zentralen Bestandteil der dramatischen Struktur. Die Wildente ist in diesem Stück nicht nur ein Symbol, sondern auch als Lebewesen ein Teil der Materialität der Objekte auf der Bühne.¹⁷⁶

Statt der stellenweise auftauchenden Symbole der früheren Werke ist das ganze Stück von einem Symbol durchzogen, das zum Träger einer Idee wird: das Wohlbefinden der angeschossenen Wildente auf dem Dachboden, das ein Bild des Scheinlebens der meisten Hauptpersonen ist.¹⁷⁷

Vildanden ist aber nicht nur auf der stilistischen Ebene ein Übergangswerk. Auch die Auffassung einiger Zentralfragen seiner Theaterstücke wie die Forderung nach dem Leben

¹⁷³ Ibsen, Henrik: *Dramen in einem Band*. Übers. u. Hrsg. v. Heiner Gimmler. Verlag der Autoren. S. 1260

¹⁷⁴ Hanssen, Jens-Morten: *Ibsens Leben und Werk im Überblick*. Online im Internet URL: <<http://www.ibsen.net/index.gan?id=11131034&subid=0>> [Stand 10.2. 2010]

¹⁷⁵ Zitiert nach: Beyer, Edvard: *Ibsen: The man and his work*. Übers. v. Marie Wells. London: Souvenir Press 1978, S. 136

¹⁷⁶ Chmelarz, Martina: *Das Medium Photographie in Henrik Ibsens Drama "Die Wildente"*. Dipl. Arb. Universität Wien, Institut für Skandinavistik 1997, S. 52

¹⁷⁷ Rossel, Sven Hakon: *Skandinavische Literatur 1870-1970*. Stuttgart [u.a.]: Verlag W. Kohlhammer 1973, S. 28

in Wahrheit wird in *Vildanden* im Vergleich zu seinen vorangehenden Werken anders aufgefasst. Dadurch, dass die Figuren von den meisten klassisch-realistischen Stücken Ibsens, wie Doktor Stockmann in *En Folkefiende*, und ihr Bemühen um das Leben in Wahrheit als positiv betrachtet werden, wird dasselbe Bemühen von Gregers Werle in *Vildanden* in Frage gestellt. Dem Theaterstück *Vildanden* geht das Theaterstück *En Folkefiende* (*Ein Volksfeind*), das 1882 entstanden ist, voran. Obwohl die früheren Stücken Ibsens wie zum Beispiel in *Et Dukkehjem* (*Nora oder Ein Puppenheim*) 1879 oder *En Folkefiende* noch als polemische Gesellschaftsdramen bezeichnet werden konnten, wendet sich in *Vildanden* Ibsen „den Problemen und Krisen des Individualismus zu und verlässt die realistische Form zugunsten einer symbolischen Richtung.“¹⁷⁸ Die psychologische Zeichnung der Figuren tritt ab *Vildanden* in den Vordergrund, wird aber gleichzeitig mit symbolistischen Aspekten eingesetzt.

8.2. *Vildanden* – ein Handlungsabriss

Gregers Werle, Sohn des Großhändlers Werle lädt seinen Jugendfreund Hjalmar Ekdahl anlässlich seiner Rückkehr, zu einem Fest im Haus seines Vaters ein. Gregers kehrt nach mehr als sechzehn Jahren Arbeit im Høydalswerk zurück in seine Vaterstadt. Hjalmar Ekdahl ist in diesem Haus aber nicht besonders willkommen, sein Vater war früher Geschäftspartner vom Großhändler Werle, die beiden wurden eines Betrugs beschuldigt. Gregers Vater wurde aber aus Mangel an Beweisen freigesprochen, Hjalmar's Vater dagegen landete im Gefängnis, von dort kehrte er als gebrochener, deklassierter Mensch zurück. Gregers erfährt, dass sein Vater nach diesem Vorfall Ekdahl's Familie heimlich finanziell unterstützt hat und sogar Hjalmar's Heirat mit Gina Hansen - einem ehemaligen Dienstmädchen in Werle's Haus - ermöglicht hat.

Gregers beschuldigt seinen Vater, dass er für Ekdahl's Fall mitverantwortlich ist und dass Ekdahl's Frau Gina seine ehemalige Liebhaberin ist. Trotzdem scheint Ekdahl's Familie ein glückliches Leben zu führen. Hjalmar ist Fotograf geworden, er hat mit seiner Frau eine vierzehnjährige Tochter namens Hedwig. Gregers entdeckt, dass das ganze Lebensglück Hjalmar's auf einer Lüge aufgebaut ist. Angefangen von der Liebe zu seiner Frau, die die

¹⁷⁸ Lamm, Martin: *Modern Drama*. Übers. v. Karin Elliott. New York: Philosophical Library. S. 115

Liebhaberin des alten Werles war und womöglich Hedwig die Tochter des Großhändlers Werle ist, bis zu der Aufzucht, der vom Großhändler Werle angeschossenen Wildente auf dem Dachboden, wo er sich mit seinem Vater „auf Jagd“ begibt. Auch Hjalmars Lebensaufgabe, er versucht eine phänomenale Erfindung zu machen, die seiner Familie die Ehre zurückgibt, ist für Gregers nur eine Selbsttäuschung. Hjalmar ist im Stück als ein Müßiggänger geschildert, der die Arbeit an seiner Erfindung nur als Ausrede fürs Faulenzen benutzt, eine Tatsache, die Gregers nicht sehen will. Gregers, als ein unheilbarer Idealist versucht Hjalmar auf dieses Leben in der Lüge aufmerksam zu machen, er gerät dabei in den Konflikt mit Doktor Relling, der die Lebenslüge, als die einzige Möglichkeit, ein glückliches Leben zu führen, betrachtet. Gregers Bemühen, dem bequemen Hjalmar, den er naiv für einen erhabenen Menschen hält, die Augen zu öffnen, endet mit einer sinnlosen Katastrophe. Die kleine Hedwig erschießt sich, weil Hjalmar plant, seine Familie zu verlassen.

8. 3. Die dramatische Struktur von *Vildanden*

Das Theaterstück *Vildanden* ist wie eine klassische Tragödie aufgebaut, es ist zugleich auch ein analytisches Drama, in deren Aufbau einige Aspekte der Komödientradition zu finden sind. Henrik Ibsen selbst hat sein Theaterstück als Tragikomödie betrachtet.¹⁷⁹

Im Theatertext *Vildanden* ist die Exposition so gestaltet, wie es für ein analytisches Drama typisch ist, die schrittweise Entdeckung der Vergangenheit ist auf den meisten Teil der Handlung verteilt. Manfred Pfister macht in diesem Kontext auf die Notwendigkeit der Unterscheidung zwischen den Termini „Texteingang“ und „Exposition“ aufmerksam. Wird die Exposition als „die Vergabe von Informationen über die in der Vergangenheit liegenden und die Gegenwart bestimmenden Voraussetzungen und Gegebenheiten der unmittelbar dramatisch präsentierten Situationen.“¹⁸⁰ definiert, bezieht sich dieser Begriff nicht notwendig nur auf den Anfang der Handlung. Pfister bevorzugt daher den Begriff „Texteingang“ bzw. „dramatischer Auftakt“ in Anlehnung an Ernst Theodor Sehrt. Beim Texteingang ist nicht nur die sprachliche Ebene wichtig, sondern auch die außersprachliche Informationsvergabe spielt eine wichtige Rolle als nonverbale Einführung in die Handlung,

¹⁷⁹ Ibsen, Henrik: *Dramen in einem Band*. S. 1263

¹⁸⁰ Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag 2001, S. 124

den Ort und die Zeit, in der sie sich abspielt.¹⁸¹ Die Form der Exposition, im Falle von *Vildanden*, die unterschiedliche Betrachtung der Vergangenheit der Figuren, wobei die Wahrheit nicht eindeutig gezeigt wird, hat Auswirkung auf die gesamte dramatische Struktur des Theatertextes.

If the exposition is less clear-cut, much of what used to be called the development or complication of the plot tends to merge into prolonged unravelling of the dramatic strands which might also be called a continued exposition and as a result the traditional turning point (*peripeteia*) and the climax and solution of the play may also be less clear-cut.¹⁸²

Das geschlossene Dramenende – die unglückliche aber sinnlose Lösung – bringt keine eindeutige Klärung oder Entscheidung aller Wertambivalenzen.¹⁸³ Auch die Konvention der „poetischen Gerechtigkeit“, in der die ethischen Konflikte im Dramenausgang durch „die Belohnung der normkonformen und die Bestrafung der normverletzenden Figuren entschieden werden“¹⁸⁴, findet im Ausgang von *Vildanden* keine Entsprechung.

8.3.1. Der Aufbau von *Vildanden*

Das Theaterstück *Vildanden* besteht aus fünf Akten, die einzelnen Geschehnisse sind durch das Prinzip der Kausalität verbunden. Der erste Akt, der im Haus des Großhändlers Werle spielt, beinhaltet den „dramatischen Auftakt“. Die Handlung wird durch den Dialog von zwei spielinternen Figuren - zwei Dienern - im Arbeitszimmer des Großhändlers eingeleitet. Einer der Diener ist in Werles Haus bereits jahrelang angestellt. Es ist der Diener Pettersen, der zweite ist der Aushilfedienner Jensen, der von Pettersen in die Eigenarten des Werleschen Hauses eingeführt wird. So wird angedeutet, dass Gregers nur sehr selten nach Hause kommt, da Jensen überhaupt nicht ahnt, dass Großhändler Werle einen Sohn hat. Die Ankunft des alten Ekdahls, der dringend ins Büro gehen muss, ist Anlass dazu, dass Pettersen Jensen über Ekdahls Fall und seinen Aufenthalt im Gefängnis erzählt. Der Texteingang wird in dem Gespräch von Hjalmar Ekdahl und Gregers Werle weitergeführt, in dem Hjalmar Gregers darüber berichtet, dass seine Fotografenlehre von Gregers Vater finanziert und seine Heirat von demselben arrangiert wurde. Es wird

¹⁸¹ Ebenda S. 136

¹⁸² Esslin, Martin: *An Anatomy of Drama*. London: Temple Smith 1976, S. 49

¹⁸³ Pfister, Manfred: *Das Drama*. S. 138

¹⁸⁴ Ebenda S. 139

erwähnt, dass Gregers über sechzehn Jahre in Høydalswerk gearbeitet hat. In dem darauffolgenden Gespräch zwischen Gregers und seinem Vater wird der Konflikt angedeutet. Gregers beschuldigt seinen Vater, dass er Hjalmar mit seiner ehemaligen Liebhaberin verkuppelt hat und dass er an dem gesellschaftlichen Fall vom alten Ekdahl mitschuldig ist.

Im zweiten Akt fängt die Steigerung der Handlung an. Gregers Werle zieht in das leere Zimmer in Ekdahls Wohnung ein und lernt Ekdahls Zuflucht vor der Realität – den „Wald“ auf dem Dachboden kennen.

Im dritten Akt findet die Konfrontation zwischen Gregers „idealen Forderungen“ und der realistischeren, obwohl nicht weniger extremen Lebenseinstellung des nihilistischen Doktor Rellings, statt. Nachdem Gregers seinem Vater sein Vorhaben, Hjalmar die Augen zu öffnen, offenbart, geht er mit Hjalmar raus, um ihm seine Wahrheit über den Einfluss des alten Werle auf Hjalmars Familie kundzutun. Dieser Höhepunkt der Handlung wird im Stück aber nicht geschildert. Gregers und Hjalmar gehen am Ende des dritten Aktes spazieren und Hjalmar kommt am Anfang des vierten Aktes alleine zurück.

Im vierten Akt bekommt die Handlung einen fallenden Charakter. Hjalmar will Gina verlassen und mit seinem Vater wegziehen. Hjalmar rät Hedwig, ihre Wildente erschießen zu lassen, als Beweis, dass sie ihren Vater mag.

Im fünften Akt folgt eine Steigerung vor der Katastrophe - Hjalmar fängt an zu zweifeln, ob er seine Familie wirklich verlassen soll. Es scheint, dass seine Bequemlichkeit gewonnen hat, er widmet sich statt des Packens, womit er jetzt Gina beauftragt hat, seinem Frühstück. Am Ende des fünften Aktes folgt die Katastrophe – die kleine Hedwig erschießt sich.

Erika Fischer-Lichte macht in ihrem Buch *Geschichte des Dramas* auf die komischen Elemente in der Handlung aufmerksam, sie sieht die Parallele zwischen dem Aufbau von *Vildanden* und der Komödientradition, die sich auf das Enthüllen der Lebenslüge innerhalb der Familie bezieht:

Für die Kinder, die in diesen bürgerlichen Familien heranwachsen, hat die »Lebenslüge« gar katastrophale Folgen. Ibsen macht dies durch einen Kunstgriff

deutlich, der eigentlich der Komödientradition entstammt. In Gestalt des Wahrheitsfanatikers und Idealisten Gregers Werle führt er die Figur des Störenfrieds in das selbstgenügsame Milieu der Ekdahlschen Familie ein. [...] wie in der Komödientradition versuchen die Betroffenen, das aufgestörte Milieu wieder zu stabilisieren und das alte Gleichgewicht herzustellen.¹⁸⁵

Obwohl die Handlung an einigen Stellen komische Elemente beinhaltet, führt sie zu einem tragischen Ende, was die Nutzlosigkeit von Hedwigs Tod noch unterstreicht. In seinem Brief an den Intendanten des Christiania Theaters Hans Schrøder hebt Ibsen hervor, dass die komischen Aspekte vor allem durch die Spielweise der Schauspieler in den komischen Partien nicht übertrieben sein soll, vor allem in Bezug auf Hjalmar:

This part must not be played with any parody in the rendering, nor with any indication that the actor is aware of anything comical in his remarks. He has, as Relling says, a very winning voice, and this above all else must be maintained. His sentimentality is genuine, his melancholy charming in its way – not the least bit affected.¹⁸⁶

Dieses Anliegen zeugt davon, dass Ibsen den realistischen Effekt der Figurenrede nicht durch den komischen Effekt überlagern wollte. Der psychologische Realismus in der Schilderung der Figuren sollte trotz des komischen Effekts beibehalten werden.

8.3.2. Die analytische Struktur in Bezug auf die Entdeckung der Vergangenheit

Die Handlung ist analytisch aufgebaut, die Vergangenheit wird schrittweise entdeckt. Die analytische Technik im Drama ermöglicht laut Peter Szondi die Handlung um solche Elemente zu erweitern, die sonst den Rahmen des Geschilderten sprengen würden.

[...] die Exposition der dramatischen Bewegung einzubauen und ihr dadurch ihre episodische Wirkung zu nehmen, oder »zusammengesetzte« Handlungen, die für die dramatische Form zunächst gar nicht in Frage kommen, dennoch zum Stoff eines Dramas zu wählen.¹⁸⁷

Der analytische Aufbau spielt in *Vildanden* eine wichtige Rolle, die stufenweise Entdeckung des Vergangenen hat entscheidende Auswirkungen auf die Handlung. Diese Entdeckung der Vergangenheit beruht auf mehreren Versionen, die von den Figuren erzählt werden, dabei hat jede Figur ihre eigene, subjektive Wahrheit. Großhändler Werle sowie Gregers haben ihre Versionen des Geschehenen. Weder der Großhändler Werle,

¹⁸⁵ Fischer-Lichte Erika: *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*. (Band 2: Von der Romantik bis zur Gegenwart). Tübingen: Francke Verlag, S. 96

¹⁸⁶ Beyer, Edvard: Ibsen: *The Man and His Work*. Übers. von Marie Wells. London: Souvenir Press, S. 142

¹⁸⁷ Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*. S. 19

noch, nach den Worten von Doktor Relling, der von „Gerechtigkeitsfieber“ gequälte Gregers, müssen dabei unbedingt Recht haben, ihre Betrachtungen des Vergangenen sind durchaus subjektiv. Die objektive Wahrheit über die Vergangenheit wird im Stück nicht offenbart, obwohl es verschiedene Andeutungen gibt, zum Beispiel Hedwigs Blindwerden würde auf die Vaterschaft des alten Ekdahl hinweisen, aber es wird nie hundertprozentig bestätigt. Peter Szondi vergleicht in seiner *Theorie des Modernen Dramas* die Behandlung der Wahrheit in Ibsens Theaterstücken mit dem Charakter der Wahrheit in dem ältesten erhaltenen analytischen Drama *Oedipus rex* von Sophokles.

Die Wahrheit des *Oedipus Rex* ist objektiver Natur. Sie gehört der Welt an: nur Ödipus lebt in der Unwissenheit, und sein Weg zur Wahrheit bildet die tragische Handlung. Bei Ibsen ist die Wahrheit die Innerlichkeit. In ihr ruhen die Motive der zu Tage tretenden Entschlüsse, in ihr verbirgt sich und überlebt alle äußere Veränderung deren traumatische Wirkung.¹⁸⁸

Die Wahrhaftigkeit der Figurenaussagen wird von anderen Figuren in Frage gestellt, so zum Beispiel die Beschuldigungen Gregers seinem Vater gegenüber, sie werden von dem Vater strikt ablehnt. Gregers Dispute mit Doktor Relling zeigen, dass seine Ansichten „krank“ sind, aber genauso kann man an der Wahrheit oder Korrektheit von Rellings nihilistischen Ansichten zweifeln. Die vermittelte Wahrheit über die Vergangenheit ist somit immer von der Lebensanschauung der Figuren geprägt. Szondi schließt sich der Einsicht von Georg Lukács an, der behauptet, dass im Theater nur die Gegenwart existiert:

Im Drama [...] existiert das Vergangene nicht oder ist vollkommen gegenwärtig. Da diese Formen den Zeitablauf nicht kennen, gibt es in ihnen keinen Qualitätsunterschied des Erlebens zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem; die Zeit besitzt keine wandelschaffende Macht, nichts wird von ihr in seiner Bedeutung verstärkt oder abgeschwächt.¹⁸⁹

Ausgehend von dieser Prämisse Lukács sieht Szondi die Problematik des Vergangenen bei Ibsen in Bezug auf die Natur der Wahrheit, die bei Ibsen auf der Innerlichkeit beruht und ihre Auswirkung auf die Gegenwart hat:

Neben der zeitlichen entbehrt die Thematik Ibsens auch in diesem topischen Sinne jener Gegenwart, die das Drama erfordert. Sie stammt zwar ganz aus dem

¹⁸⁸ Ebenda S. 24ff

¹⁸⁹ Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der Großen Epik*. Dritte unveränderte Auflage. Neuwied [u.a.]: Hermann Luchterhand Verlag 1965, S. 130

zwischenmenschlichen Bezug, aber nur im Innersten der einander entfremdeten und vereinsamen Menschen ist sie, als sein Reflex, zuhause.¹⁹⁰

Die referierte Position von Georg Lukács geht von der Prämisse aus, dass in einem Theatertext die Aussagen der Figuren im Präsens gehalten sind, in einer Tempusform die die unmittelbare Gegenwart ausdrückt. Diese Dichotomie des Gegenwärtigen versus Vergangenen wird dann besonders in einem analytischen Drama, in dem die Geschehnisse der Vergangenheit die Gegenwart beeinflussen, wichtig. Nach dieser These wurde die Vergangenheit auf der Bühne – alleine durch die Tempusform der Vergangenheitsschilderung in den Dialogen zur Gegenwart gemacht. Diese These der Vergegenwärtlichung im Theater ist aber nicht problemlos.

An dramatischen Texten wird spiegelbildlich hervorgehoben, daß [sic] bis auf die intradiegetischen Erzählungen der Figuren alle Textteile im Präsens als einem besprechenden Tempus gehalten sind und dadurch das Geschehen in die Gegenwart des Rezipienten eintritt.¹⁹¹

Holger Korthals führt als Gegenargument zu dieser These an, dass die Dramen lediglich durch die Form ihrer Darstellung präsent seien, aber vom geschilderten Gegenstand durchaus vergangen sind, was er unter anderem historisch als Abhängigkeit der dramatischen Stoffe von den Quellen aus der Vergangenheit sieht. Von dieser These ausgehend, bezeichnet er in dieser Hinsicht die ausdrückliche Zuschreibung der Gegenwärtigkeit als unbedacht und irreführend, er bezeichnet die Gegenwärtigkeit in Bezug auf die Schilderung des Vergangenen eher *als Schein* der Gegenwärtigkeit. Auch die unmittelbare Wahrnehmung der Handlung im Theater von den Zuschauern bestätigt laut Korthals diese These:

Für die zeitliche Situierung des Geschehens ist aber letztlich nie der Rezipient maßgeblich, sondern ausschließlich die geschehensvermittelnde Instanz des Textes.¹⁹²

In *Vildanden* geschieht die Vergegenwärtlichung der Vergangenheit nicht ausschließlich auf der Ebene der Narration. Die Vergangenheit, über die die Zuschauer während des Stückes unterschiedliche Informationen bekommen, wird trotz Andeutungen über das, was wirklich passiert ist, nicht als objektive Wahrheit geschildert. Das Vergangene ist in

¹⁹⁰ Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*. S. 25

¹⁹¹ Korthals, Holger: *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehendarstellender Literatur*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2003, S. 346 ff

¹⁹² Korthals, Holger: *Zwischen Drama und Erzählung*, S. 347

Vildanden auf der symbolischen Ebene anwesend, in dem Symbol der Wildente sowie metaphorisch im Schatten, der sich über Ekdahls Familie ausbreitet.

Ibsen schildert in den Bühnenanweisungen detailliert die von ihm gewünschte Beleuchtung, die Lichtbedingungen symbolisieren inwieweit die Schatten der Vergangenheit in die Gegenwart reichen. Die Lichtsymbolik spielt in *Vildanden* eine wichtige Rolle. Im ersten Akt ist Werles Arbeitszimmer mit gedämpftem Licht beleuchtet, der Speisesaal, wo sich die Gesellschaft befindet, erstrahlt jedoch „im hellen Licht von Lampen und Kerzenleuchtern“.¹⁹³ Der zweite Akt fängt damit an, dass Hedwig bei einer brennenden Schirmlampe liest. Nach Hjalmars Rückkehr, von dem fatalen Spaziergang mit Gregers, schickt er Hedwig raus, weil es draußen für sie „gerade richtig dämmrig ist“.¹⁹⁴ Im fünften Akt, will sich der alte Ekdahl nicht auf Jagd in seinen Wald begeben, weil, obwohl es früh morgens ist, man die eigene Hand vor dem Gesicht nicht sieht. Die Vergangenheit ist auch in anderen Symbolen anwesend, so etwa in Gregers Bezeichnung, der modrigen Luft oder in Ekdahls „Wald“, als Erinnerung an die besseren Zeiten in Høydalswerk.

Die Behandlung des Vergangenen ist bei einer filmischen Adaption eines Theatertextes ein wichtiger Aspekt, das Medium Film verfügt aber über zahlreiche Möglichkeiten des Ausdrucks der Vergangenheit, die Schilderung des Vergangenen in den Dialogen der Figuren, wie es in dem Theatertext *Vildanden* vorkommt, ist dabei nur eine der Möglichkeiten, die für das Medium Film eher weniger typisch sind, worauf in dem Kapitel über den Film *Wildente* näher eingegangen wird.

8.4. Die Raumstruktur

Das Theaterstück *Vildanden* hat eine geschlossene Form, was sich auch auf die Behandlung des Raumes im Stück bezieht. Die Handlung spielt in allen Akten in einem Zimmer, von dem aus die Türen in die anderen Zimmer münden, die aber nicht oder nicht ganz gezeigt werden. Der erste Akt spielt im Haus des Großhändlers Werle, die vier folgenden Akte in der Mansardenwohnung des Fotografen Ekdahl. Da auf der Ebene des Umgangs mit dem Raum die größten Unterschiede zwischen dem Theaterstück *Vildanden*

¹⁹³ Ibsen, Henrik: *Die Wildente*. Übers. v. Christel Hildebrandt. Stuttgart: Reclam 1994, S.5

¹⁹⁴ Ebenda S. 79

und seiner Verfilmung *Die Wildente* von Hans W. Geißendörfer zu finden sind, wird im folgenden Kapitel näher auf die Raumproblematik im Theaterstück eingegangen.

8.4.1. Das Arbeitszimmer von Großhändler Werle

Der erste Akt spielt im Haus des Großhändlers Werle. In den präzise gestalteten Bühnenanweisungen gibt Ibsen eine detaillierte Schilderung des Bühnenbildes an. Die erste Szene des Theaterstückes spielt in Werles Arbeitszimmer, der Lärm aus dem Speisesaal, wo gerade ein feierliches Abendessen zu Gregers Begrüßung stattfindet, ist nur hinter einer Doppeltür zu hören und in der Schilderung der zwei Diener, die sich unter anderem darüber, was die Gesellschaft in dem Speisesaal macht, unterhalten, präsent. Dieses Verfahren der Teichoskopie¹⁹⁵, das bereits im griechischen Epos und Schauspiel verwendet wurde, wird während des Theaterstücks öfters eingesetzt. Die Gründe dafür können, außer der Intention des Autors, auch in den Möglichkeiten der Bühnengestaltung am Ende des 19. Jahrhunderts gesehen werden, weil die Gestaltung aller Zimmer von Werles Haus bzw. Hjalmars Wohnung bühnentechnisch zu kompliziert und aufwändig gewesen wären.¹⁹⁶ Das Arbeitszimmer von Großhändler Werle bildet den Spielort im ersten Akt, der Raum ist in Ibsens Bühnenanweisungen so gestaltet, dass die Gesellschaft, wenn sie sich gerade nicht im Arbeitszimmer befindet, doch zumindest durch die Tür zu sehen oder hinter der Tür zu hören ist. Die Figuren, die sich gerade nicht im Arbeitszimmer aufhalten, sind also auf diese Weise auf der Bühne präsent.

Das Arbeitszimmer ist in der Exposition vor allem als ein Milieukontrast wichtig, obwohl dieses Zimmer nicht so prächtig wie der Speisesaal aussieht, dessen Schilderung aber nur in den Aussagen der Diener und hinter der Tür vorkommt. Das Arbeitszimmer wirkt in Ibsens Bühnenanweisungen mit den Bücherschränken und Polstermöbeln, Lampen mit grünen Schirmen und Kerzenleuchtern dennoch auch erhaben, als ein Arbeitszimmer eines wohlhabenden Mannes. Diese prächtige Ausstattung des Hauses von Großhändler Werle

¹⁹⁵ Die Teichoskopie (griech. *teichoskopia*) „Mauerschau“ ist ein Mittel der Dramentechnik zur Einbeziehung von auf der Bühne nicht oder schwer darstellbaren Ereignissen in das Bühnengeschehen, indem e. auf erhöhter Warte im Bühnenraum stehender Beobachter den Spielern und damit dem Publikum die außerhalb ihrer Sichtweite – für die Phantasie im Hintergrund – sich abspielenden Vorgänge berichtet und damit zur inneren Anschauung und Wirkung bringt. Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch Literatur*. 6., verbesserte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag: 1979, S. 819

¹⁹⁶ Für die Bühnenkonventionen in dem norwegischen Theater in Ibsens Zeit siehe: Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. Dritter Band. Stuttgart: Metzler 1999, S. 455- 465

steht im Kontrast zu dem Bühnenbild der anderen vier Akte - dem bescheidenen Atelier Hjalmar Ekdahls. Die Milieuschilderung hängt mit den Veränderungen in der zeitgenössischen norwegischen Gesellschaft zusammen, in *Vildanden*

an Hand der existentiellen Probleme der Protagonisten, ihrer Beziehung oder auch Beziehungslosigkeit zur engeren Umgebung und zur Gesellschaft dargestellt. In Die Wildente wird uns vorgeführt, wie einzelne Menschen mit den vorhergegangenen wirtschaftlichen Umwälzungen zurechtkommen. Großkaufmann Werle sah sich durch die neue Gesellschaftsordnung herausgefordert und baute sich ein Imperium auf, Hjalmar ist gänzlich überfordert, geradezu lebensunfähig und der alte Ekdahl, wie auch Gregers Werle, sehnen sich nach einem heroischen, aber überholten Leben in freier Natur¹⁹⁷

sind diese Milieuunterschiede schon alleine anhand der Unterschiede in dem Bühnenbild im ersten Akt und den darauffolgenden Akten ableitbar.

Eine weitere wichtige Bedeutung in dem Aufbau des Dramas hat das Arbeitszimmer, einem Begegnungsort, in dem die Figuren ankommen und wieder weggehen, gleichzeitig ist es ein Ort, wo die Gespräche, die die Einführung in die Handlung bilden, stattfinden. In das Arbeitszimmer münden die Türen aus den anderen Räumen und dem Büro. Werles Arbeitszimmer ist aber kein geschlossener Raum, die Figuren kommen von den anderen Zimmern herein und gehen wieder hinaus, die Türen haben in der Gestaltung des Bühnenbilds eine wichtige Rolle. Am Anfang des ersten Aktes unterhalten sich im Arbeitszimmer die zwei Diener, sie leiten die Zuschauer in die Situation von Werles Haus ein. Diese Situation wird durch das Eindringen des alten Ekdahls unterbrochen, danach unterhalten sich in dem Arbeitszimmer Gregers und Hjalmar und auch sie werden wieder durch das Eindringen der anderen Gäste gestört. Diese dramatische Situation, die Figuren unterhalten sich und werden durch das Erscheinen anderer Figuren gestört, wiederholt sich im ganzen Theaterstück immer wieder. Die räumliche Konzeption spielt dabei eine wichtige Rolle, die räumliche Gestaltung ermöglicht die Anwendung eines solchen dramatischen Verfahrens.

So ermöglicht zum Beispiel die versteckte Bürotür das plötzliche Ankommen des alten Ekdahls mit Graberg, die zu den sich amüsierenden Gästen hereintreten und eine peinliche Situation- indem Hjalmar seinem Vater vorspielt, ihn nicht zu sehen - verursachen. Die gleiche Raumkonzeption ist in den anderen Akten in der Gestaltung von Gregers Atelier zu

¹⁹⁷ Chmelarz, Martina: *Das Medium Photographie in Henrik Ibsens Drama "Die Wildente"*. S. 52

finden. Martina Löw definiert den Raum als „eine relationale (An)ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern an Orten.“¹⁹⁸ Der Raum ist in diesem Sinne nicht statisch, sondern wird von den Figuren immer wieder neu konzipiert.

8.4.2. Das Atelier von Hjalmar Ekdahl

Die weiteren vier Akte spielen in der Wohnung von Hjalmar Ekdahl. In den Bühnenanweisungen beschreibt Ibsen das Bühnenbild von Hjalmar Ekdahls Atelier, aus dem man in die anderen Zimmer - Küche, Wohnzimmer, das Zimmer des alten Ekdahl und in Hedwigs Zimmer - gehen kann. An der Rückwand befindet sich die Doppeltür, die in den „Ersatzwald“ führt. Die Figuren treffen sich im Atelier, die Handlungen, die außerhalb des Ateliers geschehen, werden entweder mittels der Teichoskopie bzw. der Erzählung der Figuren beschrieben.

Das Atelier hat in *Vildanden* eine wichtige Bedeutung, hier entstehen die Fotografien – ein realistischer „Abdruck“ der Wirklichkeit, es ist gleichzeitig aber auch der Ort, wo die Fotografie die Wirklichkeit retuschiert. Die Spielorte sind in *Vildanden* als ein Milieukontrast wichtig. In dem ersten Akt spielte die Handlung in Großhändler Werles Arbeitszimmer, der prunkvolle Speisesaal sowie die anderen Zimmer werden nicht gezeigt, nur in den Schilderungen der Figuren beschrieben. Dennoch wirkt das Arbeitszimmer von Großhändler Werle luxuriös im Vergleich zu dem bescheidenen Atelier von Hjalmar Ekdahl. In diesem Kontrast ist eine Anspielung auf die Vergangenheit zu finden, wäre der alte Ekdahl nicht verurteilt worden, könnte er mit seinem Sohn in einer viel besseren Wohnung wohnen, eine Tatschache, der sich Großhändler Werle gut bewusst ist, was er durch seine finanzielle Unterstützung von Ekdahls Familie bezeugt.

8.5. Die Verwendung der Sprache

Das Theaterstück *Vildanden* basiert auf den Dialogen. Bereits die Exposition erfolgt durch den Dialog der zwei Diener in Ekdahls Haus. Die Dialoge sind in *Vildanden* das wichtigste sprachliche Mittel, sie dienen der Charakterisierung der Figuren, ihrer Selbstschilderung und letztendlich auch der Ironie. Die Dialoge dienen auch der allmählichen Entdeckung der Vergangenheit. Dagegen werden die Monologe in *Vildanden* so gut wie nie

¹⁹⁸ Löw, Martina: *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 271

angewendet. Die Situationen, in denen ein Monolog vorausgesetzt wurde, spielen im Off, so zum Beispiel Hjalmars Spaziergang mit Gregers, während dessen Gregers Hjalmar seine Version der Wahrheit schildert. Die Aussagen der Dialoge sind bei Ibsen bündig, den Monolog verwendet er fast nicht und auf die Ansagen bei Seite verzichtet er völlig.¹⁹⁹

Erika Fischer-Lichte macht auf die, in verschiedenen Kontexten divergierenden, Erscheinungsbilder der Familie Ekdahl aufmerksam, vor allem bei Hjalmar und Gina, die sich in ihren Dialogen widerspiegeln:

Bei beiden ist eine auffallende Diskrepanz zwischen Sprechen und Handeln festzustellen. Nachdem Hjalmar sich eben Gregers Werle gegenüber als treugesorgter Sohn dargestellt hat, der unter Aufbietung aller Kräfte seinem »armen alten weißhaarigen Vater« die letzten Tage seines Lebens zu erhellen sich bemüht, verleugnet er seinen Vater wenige Minuten später vor der Abendgesellschaft, weil er sich seiner schämt. Während Hjalmar nicht Worte genug finden kann, um seine Liebe und Fürsorge für Hedwig zu beteuern, vergißt [sic] er, ihr von der Abendgesellschaft, auf der er selbst es sich hat wohl sein lassen, eine Kleinigkeit mitzubringen. Er, der laut eigener Aussage von der Angst um Hedwigs Augenlicht »zermalmt« wird, läßt [sic] sich gern von ihr das Retuschieren der Fotografien abnehmen, um die lästige Arbeit los zu sein.²⁰⁰

Alleine durch diese widersprüchliche Gestaltung der Dialoge wird das Bild Hjalmar Ekdahls als Ernährer der Familie demontiert.

Die Sprache unterstreicht in *Vildanden* die realistische Wirkung der Dialoge, Ibsen hat sich bemüht, dass die Sprache seiner Stücke der wirklichen Umgangssprache entspricht, und um die Anpassung der Sprache an die Situation war er ebenso bemüht, was die realistische Wirkung unterstreicht.²⁰¹ Neben der Bemühung um einen realistischen Aspekt der Sprache ist die Sprachverwendung in *Vildanden* durch eine detaillierte Arbeit mit der Symbolik gekennzeichnet. Diese Verwendung der Sprache bildet eine zweite Ebene der Sprachverwendung- die verborgene, symbolische Bedeutung der Figurenaussagen bilden Dialoge, die in einem realistischen Kontext geführt werden. Diese zweite Ebene der Sprache ist aber nicht für alle Figuren verständlich. Gina, als eine ungebildete Frau, oder Hedwig, die sich noch nicht an die verlogene Welt der Erwachsenen angepasst hat, verstehen von dieser Sprachebene nicht viel. Diese spezifische Sprachverwendung ist zum Beispiel in der Frühstücksszene bei Ekdahls - im zweiten Akt-, in der Gregers über die

¹⁹⁹ Vgl. Kejzlar, Radko: *Dějiny norské literatury 1814-1914*. Praha: Academia 1967, S. 125

²⁰⁰ Fischer-Lichte Erika: *Geschichte des Dramas*. S. 94

²⁰¹ Humpál, Martin: *Norsko*. In: Humpál, Martin (Hrsg.): *Moderní skandinávské literatury 1870 – 2000*. Praha: Karolinum 2006. S. 37- 65, hier S.43

modrige Luft bei den Ekdahls redet. Doktor Relling begreift diese Anspielung und erwidert Gregers, dass er vielleicht den Gestank mit sich aus den Gruben mitgebracht hat. Gina versteht diese Anspielung wortwörtlich und argumentiert, dass sie wohl den ganzen Tag lang lüftet und deswegen könne in der Wohnung keine sumpfige Luft sein.²⁰² Hedwig versteht diese metaphorische Sprache der Erwachsenen nicht ganz, aber im Unterschied zu Gina ahnt sie, dass doch etwas anderes gemeint ist. Nach dem Gespräch im zweiten Akt, in dem sich Gregers äußert, er wolle ein Hund sein, der die Wildenten aus dem Meeresgrund rettet, sagt Hedwig zu Gina, dass sie glaube, er hat „damit was ganz anderes gemeint“²⁰³ Dennoch ist aber Hedwigs Verständnis der Sprache der Erwachsenen nicht so weit gereift, dass sie Hjalmar nicht ernst nimmt, als er sie im fünften Akt wegschickt und sie als „Störenfrieden“²⁰⁴ bezeichnet, eine Tatsache, die dann unmittelbar zu ihrem Selbstmord führt.

9. 0. Der Film *Die Wildente* von Hans W. Geißendörfer

9.1. Hans W. Geißendörfers Stellung im Bereich der Theater- und Literaturverfilmungen

Hans Wilhelm Geißendörfer wurde 1941 in Augsburg geboren. Er studierte Germanistik, Theaterwissenschaften, Psychologie und afrikanische Sprachen an mehreren Universitäten, ohne jedoch sein Studium abzuschließen. Im Bereich der Filmregie ist er Autodidakt, er hat sich durch seine Tätigkeit als „Filmemacher“ selber das Filmemachen beigebracht.²⁰⁵ Seine ersten Filme waren Dokumente und Kurzfilme. Er drehte seine ersten Filme am Ende der sechziger Jahre. Diese Zeit war im deutschen Film eine Periode der Machtübernahme von der jungen Generation. Die Filmemacher des jungen Kinos haben aber laut Norbert Grob nicht die neue Rede des Films weiterentwickelt, „sondern verdoppelten nur formal, was ihnen thematisch am Herzen lag, wenn auch mit kritischeren Tönen.“²⁰⁶ Zu dieser Generation zählt er auch Hans W. Geißendörfer, der die mythische

²⁰² Ibsen, Henrik: *Die Wildente*. S. 71 ff

²⁰³ Ebenda S. 49

²⁰⁴ Ebenda S.111

²⁰⁵ Vgl. Kohly, Uwe: *Begegnungen: Hans W. Geißendörfer im Gespräch mit Isabel Baumberger*. 3sat; zdf, Deutschland 1995[TV Programm]

²⁰⁶ Grob, Robert: Film der sechziger Jahre. In: Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films*. Zweite Auflage. Stuttgart [u.a.]: Metzler Verlag 2004, S. 207 - 244, hier S. 228

Rebellion gegen die feudalen Obrigkeiten, in seinem Film *Jonathan* (1970) vermittelt hat. Die Literaturverfilmungen spielen in seiner Filmografie eine wichtige Rolle, bisher zählen die Romanverfilmungen an die elf.²⁰⁷ Dennoch waren nicht alle seine Literaturverfilmungen erfolgreich, er etablierte sich in der Mitte der 80er Jahre auch als Fernsehregisseur mit seiner erfolgreichen Fernsehserie *Lindenstraße*:

Hans W. Geißendörfer, dessen Verfilmungen von Thomas Manns >Der Zauberberg< (1982) und Patricia Highsmiths >Ediths Tagebuch< (1983) bei der Kritik durchfielen, wurde mit der *LINDENSTRASSE*, einer der erfolgreichsten Fernsehserien der achtziger Jahre, bekannt.²⁰⁸

Für seine Literaturverfilmung von Patricia Highsmiths Roman *Die gläserne Zelle* (1977), erhielt Geißendörfer eine Oscar-Nominierung.²⁰⁹

Hans W. Geißendörfer hat bisher zwei Theaterstücke verfilmt: 1971 das Theaterstück *Don Carlos* von Friedrich Schiller und fünf Jahre später Henrik Ibsens *Wildente*.²¹⁰ Obwohl also die Literaturverfilmungen in Geißendörfers Filmschaffen eine zentrale Rolle spielen, stehen die Theaterverfilmungen eher am Rande. Hans W. Geißendörfer betrachtet die Literaturverfilmungen, unter die er auch die Theaterverfilmungen zählt, als ein Mittel mit der hohen Literatur die Massen zu erreichen. Obwohl Geißendörfer hauptsächlich als ein Film- und Fernsehregisseur tätig ist, hat er auch einige Theatererfahrungen. Während seiner Studien engagierte er sich in Studententheatern, außerdem hat er, unter anderem, Theaterwissenschaft studiert. Diese, obwohl sparsame, Erfahrungen im Theaterbereich könnten eine Auswirkung auf seine Theaterverfilmungen haben.

Der Film *Die Wildente* entstand 1976, als Geißendörfers zweite Theaterverfilmung. Seine vorigen Filme waren meistens Literaturverfilmungen oder Kurzfilme und Dokumente. Er wollte, wie er sich im Interview mit Isabel Baumberger geäußert hat, mit seinen

²⁰⁷ Vgl. Schmidt, Klaus M.; Schmidt, Ingrid: *Lexikon Literaturverfilmungen. Verzeichnis deutschsprachiger Filme 1945 – 2000*. Stuttgart [u.a.: Metzler 2001, S. 559 und das Verzeichnis Hans W. Geissendörfers Filme auf der *Internet Movie Database*: Online in Internet URL:< <http://www.imdb.com/name/nm0312078/>> [Stand 2.2.2010]

²⁰⁸ Rentscher, Eric: Film der achtziger Jahre. In: Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films*. Zweite Auflage. Stuttgart [u.a.: Metzler Verlag 2004, S. 281-318 hier S. 288

²⁰⁹ Vgl. Das Verzeichnis der Preise sowie Preisnominierungen für *Die Wildente* auf der *Internet Movie Database*: Online in Internet URL:< <http://www.imdb.com/title/tt0077615/awards>>[Stand 3.2.2010]

²¹⁰ Vgl. Schmidt, Klaus M.; Schmidt, Ingrid: *Lexikon Literaturverfilmungen. Verzeichnis deutschsprachiger Filme 1945 – 2000*. Stuttgart [u.a.: Metzler 2001, S. 559

Literaturverfilmungen – zu denen er auch seine zwei Theaterverfilmungen rechnet – möglichst viele Leute ansprechen. Deswegen ist für ihn wichtig, dass das, was er mit seinen Filmen ausdrücken möchte, die Zuschauer gut verstehen. Er bezeichnet seine Methode der Literaturverfilmung als eine Art Trivialisierung, die sich einerseits auf das Verfahren der Adaption von umfangreichen Werken spezialisiert, andererseits verweist er auf seinen Anspruch, die Stoffe der hohen Literatur einem möglichst breiten Publikum zugänglich zu machen. Das bezieht sich laut ihm vor allem auf die Trivialisierung der Dramaturgie, wobei er diese Methode anhand einer Romanverfilmung erklärt, bei der nicht alle Figuren und Handlungsstränge in die filmische Adaption hineinpassen und es daher nötig ist, im Film eine trivialisierte Dramaturgie zu schaffen.²¹¹ Diese Trivialisierungsversuche in seinen Filmen sind aber oft Gegenstand der Kritik, sie waren einer der Gründe, warum seine Verfilmung von Thomas Manns *Zauberberg* bei den Kritikern durchfiel.

Diese Trivialisierungselemente sind auch in der *Wildente* zu finden, obwohl eher selten. Die Handlung des Theaterstücks hat im Unterschied zu einem Roman große Umstrukturierungen gebraucht, um als Film umgesetzt werden zu können. In der *Wildente* sind diese Ansätze zur Trivialisierung selten zu finden. Bei Ibsens Theaterstück hat es, wegen seines Umfangs, nicht bedurft, die Handlung zu verkürzen oder die Figurenanzahl zu reduzieren, wie es etwa bei einer Romanverfilmung nötig ist.²¹² Die Tendenz, den Stoff von Ibsens Theaterstück zu trivialisieren, kann in der *Wildente* in der Hervorhebung der komischen Elemente gesehen werden. So zum Beispiel als in der Szene des feierlichen Essens im Haus des Konsuls Hjalmar die Tischgewohnheiten seines Nachbarn, der offensichtlich nicht daran gewöhnt ist, in so hohen Gesellschaftskreisen zu verkehren, mit so einer Ähnlichkeit nachahmt, dass es nahezu grotesk wirkt. Eine weitere solche Szene ist die Szene, in der der schlafende, schnarchende Hjalmar auf dem Sofa gezeigt wird. Vor ihm steht auf dem Tisch ein Pult mit Fotografien, die zu retuschieren sind. Sein Vater fragt aus dem Off, ob er sehr beschäftigt ist. Das weckt ihn, er schaut sich verwirrt um und antwortet, dass er sich mit den Bildern abquälen muss. Die Komik solcher Szenen ist aber nicht übertrieben, immer haben sie, in Bezug auf die anderen Szenen auch einen tragikomischen Unterton. Die komischen Elemente werden in Geißendörfers Film nicht

²¹¹ Kohly, Uwe: *Begegnungen: Hans W. Geißendörfer im Gespräch mit Isabel Baumberger*.

²¹² Für die Behandlung der Problematik der Unterscheidung zwischen der Literaturverfilmung und Theaterverfilmung siehe Kapitel 2.2.

überspielt, genauso wie es Ibsen in seiner Forderung für die Inszenierung seines Stückes am Theater verlangte.²¹³

Nur in zwei Szenen ist eine wirklich trivialisierende Tendenz zu finden, die nach Ansicht der Verfasserin die schwächsten Stellen des Filmes bilden. Die erste dieser Szenen ist die nach Hjalmars Zurückkommen von dem feierlichen Essen in Werles Haus. Hedwig erwartet, dass er ihr etwas mitgebracht hat. Sie sucht in den Taschen seines Mantels, er versteht am Anfang nicht, was sie von ihm will. Nachdem sie ihn daran erinnert, dass er ihr versprochen hat, eine Kleinigkeit mitzubringen, fängt er an, mit den Händen zu „zaubern“ und in den Taschen seines Mantels zu suchen, was von einer lustigen Musik begleitet wird, ein Verfahren, das eher in die Fernsehserie *Pan Tau* als in die Verfilmung von Ibsens Theaterstück passt.²¹⁴ Eine weitere solche Szene wird in der Sequenz in Hjalmars und des alten Ekdahls „Jagd“ auf dem Dachboden gezeigt. Am Ende der Sequenz erschießt der alte Ekdahl ein Kaninchen. Diese Szene wird von einer non-diegetischen Musik - einem Waldhorn - begleitet, was einen billig illustrativen Effekt erzeugt. Diese zwei Szenen passen nicht zu der sonstigen Gestaltung des Filmes, die das Balancieren an der Grenze des Tragischen und Komischen gut beibehalten.

9.2. Die Umsetzung und der Aufbau von Ibsens Theatertext in dem Film

9.2.1. Vorspann

Der Vorspann ist auf eine andere Weise als die Exposition in Ibsens Theaterstück gestaltet, obwohl die Informationen, die im Vorspann und in der ersten Sequenz des Filmes vermittelt werden, mit den Informationen der Exposition im Theaterstück in vielen Hinsichten übereinstimmen.²¹⁵

Der Vorspann fängt mit einer Aufblende an, aus dem schwarzen Bild taucht eine halb totale Aufnahme auf – die Kamera zeigt den Blick aus dem Fenster, in der Mitte sind

²¹³ Vgl. Beyer, Edvard: *Ibsen: The Man and His Work*. S. 142

²¹⁴ Birgitta Steene betrachtet diese Szene im Gegenteil positiv, als eine Andeutung an Hjalmars Charakter und daran, wie er mit der Enttäuschung von Hedwig umgeht. In: Steene, Birgitta: *Film as Theater. Geißendörfer's The Wild Duck (1976) from the Play by Henrik Ibsen*. In: Horton, Andrew S.; Joan, Margretta (Hrsg.): *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*. New York: Unger 1981, S. 295-312, hier S. 301

²¹⁵ Für die Analyse der Exposition in Henrik Ibsens Theaterstück siehe Kapitel 8.3.1.

verglaste Türen, auf denen *Hotel Olsen* steht, zu sehen. Die Tonspur ist auf das Ticken der Uhr begrenzt. In der unteren Seite der Bildfläche erscheinen – wie auch in den darauffolgenden Aufnahmen des Vorspanns - die Namen der Darsteller in gelber Schrift. Nach dieser Aufnahme folgt ein establishing shot - eine Halbtotale der Rezeption vom Hotel Olsen, auf der linken Seite sitzt ein Portier hinter dem Pult und liest Zeitung, auf der rechten Seite steht Großhändler Werles Diener Pettersen und scheint ungeduldig zu warten. Dieses Warten ist weiter von dem Ticken der Uhr untermalt, die jetzt rechts hinter dem lesenden Portier zu sehen ist. Die Bildgestaltung schafft einen Kontrast – der sitzende, lesende Portier auf der rechten Seite und der gespannt wartende, stehende Pettersen auf der linken Seite. Pettersen befindet sich in der Bildkonzeption an der Linie des goldenen Schnittes und daher wird die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf ihn gelenkt. Von der Straße sind die Geräusche einer ankommenden Kutsche und das Klappern der Hufe auf dem Pflaster zu hören. Pettersen sagt zu dem Portier mit nahezu theatralem Nachdruck: „*er kommt*“ und geht nach vorne, lehnt sich an dem Portierpult an und wartet. Darauf wird die gleiche Aufnahme wie am Anfang des Vorspanns gezeigt - der Blick in den Hof aus dem Fenster. Die klappernden Hufe kommen immer näher, man sieht die ankommende Kutsche, die von der linken Seite vorfährt und stehen bleibt, sodass die ganze Kutsche aus dem Fenster zu sehen ist, dazu spielt eine leise Pianomusik und man hört das Ticken der Uhr. Aus dem Fenster sind Gregers, wie er aus der Kutsche aussteigt und zu der Tür geht, und die abfahrende Kutsche zu sehen.

Der Vorspann dient hier nicht nur als Hintergrund für die Titel, sondern auch als eine Andeutung der darauffolgenden Handlung. Die Einführung in den ersten Ort und die erste Szene ist damit vollzogen. Gregers Ankunft wird nur hinter dem Fenster gezeigt, obwohl Geißendörfer die Spielorte des Theaterstücks erweitert, beschränkt er sich dabei nur auf das Interieur. Gregers tritt ein, er ist jetzt in der Mitte des Bildes, die Musik hört auf zu spielen. Der Portier nimmt Gregers den Koffer ab, Pettersen begrüßt ihn mit Freude, worauf Gregers nur angemessen antwortet. Pettersen spricht Gregers zuerst aus dem Off an. Die Kamera bewegt sich in einer kurzen panoramatischen Bewegung nach rechts, sodass Petersen, der zu Gregers gekommen ist, und auch Gregers jetzt wieder in der Mitte des Bildes sind. Pettersen reicht Gregers einen Brief von seinem Vater. Die Kamerabewegungen und Einstellungsgrößen sind so gestaltet, dass der Kontrast des Benehmens von Gregers, der sich offensichtlich über seine Rückkehr nicht besonders freut,

und Pettersen, der sich auf Gregers gefreut hat, zur Wirkung kommt. Die beiden werden in einer amerikanischen Einstellung gezeigt, sodass Gregers Handeln sowie das verwunderte Zuschauen von Pettersen gut zu sehen sind. Gregers reißt den Brief entzwei, wobei ihn Pettersen verwundert beobachtet. Gregers geht zum Tisch, der hinter Pettersen steht und setzt sich, Pettersen dreht sich um, die Kamera bewegt sich allmählich nach rechts, sodass die beiden wieder im Bildzentrum sind, Pettersen auf der linken und Gregers auf der rechten Seite. Gregers scheint Pettersen, der am Tisch steht, zu ignorieren und schreibt auf eine Hälfte des Briefes. Das für Pettersen offensichtlich peinliche Schweigen unterbricht nur das Ticken der Uhr. Pettersen sagt lächelnd mit einem sanften Ton: „Gregers Werle“, Gregers schaut ihn kurz und gleichgültig an und schreibt weiter. Pettersen fragt Gregers, indem er ihn mit „Du“ anredet, ob er ihn wohl nicht mehr erkennt. „Ich bin doch Pettersen“. Gregers schaut ihn kurz an und antwortet kalt: „Ach so ich habe Sie tatsächlich nicht mehr wiedererkannt.“ und gibt zu, dass es zwölf Jahre her ist, als sie sich das letzte Mal gesehen haben.

Die Einführung in die Handlung ist hier nicht mit Nachdruck auf den Dialog, wie in Ibsens Stück aufgebaut, sondern Geißendörfer konzentriert sich eher auf die visuelle Erzählung. Gregers sagt, dass Pettersen, den von ihm gerade geschriebenen Brief Hjalmar Ekdahl bringen soll. Pettersen antwortet mit der Frage, ob er den Fotografen Ekdahl meint. Danach antwortet Gregers reserviert, dass er Hjalmar Ekdahl meint und Pettersen erklärt, dass Hjalmar Fotograf geworden ist. Gregers sagt Pettersen, dass er seinem Vater ausrichten soll, er möge am Abend noch für eine Person mehr decken lassen und geht nach rechts ab, die Kamera folgt ihm. Pettersen sagt aus dem Off: „Wenn ich mir erlauben darf“ darauf dreht sich Gregers um, es folgt ein Schnitt und die Kamera zeigt Pettersen in einer amerikanischen Aufnahme: „Ich glaube nicht, dass Ihr Vater mit dieser Einladung von Herrn Ekdahl einverstanden ist.“ Schnitt, Halbtotale von Gregers, der antwortet, dass Pettersen tun soll, was er ihm sagt. Er geht ab und verschwindet hinter der Ecke, die erste Sequenz endet.

Der Vorspann geht direkt in die erste Sequenz über. Im Unterschied zu dem Film *Die Nacht singt ihre Lieder* deutet Geißendörfer bereits in dem Vorspann in einem Titel darauf hin, dass sein Film nach dem gleichnamigen Theaterstück von Henrik Ibsen entstanden ist. Geißendörfer hat die einführenden Dialoge des Theatertextes in die Bildsprache und

visuellen Anspielungen umgewandelt, obwohl auch im Film der kurze Dialog zwischen Pettersen und Gregers nicht unwichtig ist. Gregers, der in seine Vaterstadt offensichtlich unwillig zurückkehrt, sucht eine Unterkunft in einem Hotel auf. Geißendörfer verschärft damit den Vater - Sohn Konflikt von Anfang an. Das bescheidene Hotel bildet auch eine konträre Umgebung zu Werles luxuriösem Haus, Gregers distanziert sich durch seinen Aufenthalt im Hotel von Anfang an von seinem Vater und dessen Lebensweise. Sein kaltes Benehmen Pettersen gegenüber deutet an, dass er mit niemandem aus dem Haus seines Vaters etwas zu tun haben möchte, auch wenn Pettersen ihm früher offensichtlich nahe stand. Anhand dieser gegenwärtigen Beziehung von Gregers zu Pettersen ist die Entfremdung und bewusste Distanzierung Gregers von seinem Vater ableitbar. In Pettersens Kommunikationsversuchen Gregers gegenüber wird mitgeteilt, dass Hjalmar Ekdahl Fotograf geworden ist und dass Gregers Vater den Besuch von Hjalmar Ekdahl in seinem Haus nicht gutheißen wird, was als eine Fazit der wichtigsten Informationen des Gesprächs der zwei Diener in dem Theaterstück betrachtet werden kann. Statt die Informationen in einem Dialog zweier unbeteiligter Diener zu vermitteln, die die Geschichte von Werles und Ekdahls Familie aus der Entfernung beobachtet haben, geht es im Film um zwei Menschen, die sich früher offensichtlich näher standen. Geißendörfer verschiebt den Fokus vom Dialog zu der visuellen Sprache, die Aufnahme des Hotelnamen im Vorspann führt in den Spielort ein, die oben geschilderten Kamerabewegungen und Einstellungsgrößen ermöglichen die Gestik der Figuren deutlich zu sehen - zuerst die Freude Pettersens, das reservierte Benehmen Gregers und Pettersens Enttäuschung am Ende. Obwohl diese Szene nicht in Ibsens Theaterstück beinhaltet ist, übernimmt sie die Aufgabe der Einführung in die Handlung, die im Theaterstück die Dialoge von Pettersen und dem Aushilfsdiener Jensen bilden. Auch wenn Geißendörfer den Anfang seines Filmes nicht genau so wie den Anfang des Theaterstückes gestaltet hat, respektiert er die geschlossene Struktur von Ibsens Theaterstück. Diese Tatsache ist unter anderem in der Platzierung der Kamera zu finden. Die Kamera zeigt nicht die Außenwelt, die Straße sowie Gregers Ankunft wird nur durch den Blick der Kamera durch die Fenster gezeigt, aber nicht subjektiv als Sicht von Pettersen etwa. Dass die erste Sequenz in einem Hotel spielt, wird nicht mittels einer Aufnahme des Hotels von außen vermittelt, sondern bloß durch die Inschrift *Hotel Olsen* auf den verglasten Türen, die in der ersten Aufnahme zu sehen sind. Die erste Szene erinnert durch ihre Gestaltung an eine Groteske, der begeisterte Pettersen

probiert mehrmals mit Gregers zu kommunizieren, Gregers lehnt es aber reserviert ab. Die tragikomische Stimmung von Ibsens Theaterstück kommt hier zum Ausdruck, obwohl in Ibsens Theaterstück die komischen Elemente vor allem mit Hjalmar verbunden sind.

Die Kamera sowie die Montage dienen hier der Aufmerksamkeitssteuerung, Geißendörfers Methode der Kameraverwendung und Montage tendiert zu der Anwendungsweise, die André Bazin als „bildorientiert“²¹⁶ bezeichnet, die Bewegungen der Kamera dienen dazu, dass die Figur, auf die sich der Zuschauer konzentrieren soll, immer gut zu sehen ist. Auch die Bildgestaltung konzentriert die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf bestimmte Stellen. Der mit Nachdruck auf die Gesten und Mimik der Schauspieler gerichtete Blick sowie der geschlossene Raum sind Aspekte, die den Vorspann und die erste Sequenz der Theaterkonvention annähern.

9.2.2. Die filmische Umsetzung der Symbolik von Ibsens Theatertext

9.2.2.1. Das Symbol der Fotografie in Bezug auf die filmische Gestaltung

Die Fotografie ist in Ibsens Theaterstück *Vildanden* eines der wichtigen Symbole, die die ganze Handlung durchziehen.²¹⁷ Diese Symbolik ist in Bezug auf eine filmische Adaption nicht unwichtig. Ibsens Theaterstück *Vildanden* wurde 1884 veröffentlicht, damals war die Fotografie ein bereits über ein halbes Jahrhundert altes Medium. Ibsens Theaterstück hatte seine Premiere am 9. Januar 1885, zehn Jahre später fand am 28. Dezember 1885 die erste Filmaufführung in Paris statt. Die Fotografie wird oft als Vorläufer des Filmes bezeichnet. Diesen beiden Medien ist gemeinsam, dass sie auf dem fotografischen Realismus basieren. Jurij Tynjanov meint, dass der Übergang des Filmes von einer bloßen Aufnahme der Realität zur Filmkunst stattfand, als die Funktionen von den technischen zu den künstlerischen Mitteln umgepolt wurden: „Die belebte Fotografie, deren primäre

²¹⁶ Die detaillierte Beschreibung Bazins Einteilung nach der Verwendung der Montage und Bildgestaltung siehe Kapitel 3.4.2.

²¹⁷ Bezüglich einer detaillierten Untersuchung der Symbolik der Photographie in Ibsens Theaterstück *Vildanden* sei an dieser Stelle auf Martina Chmelarz Diplomarbeit verwiesen; Vgl. Chmelarz, Martina: *Das Medium Photographie in Henrik Ibsens Drama "Die Wildente"*. Dipl. Arb. Universität Wien, Institut für Skandinavistik, 1997

Bestimmung die Ähnlichkeit mit der dargestellten Natur war, wurde zur Filmkunst.“²¹⁸ In *Vildanden* nimmt sich Hjalmar Ekdahl vor, dass er die Fotografie „zu einer Kunst und einer Wissenschaft“ erheben wird.²¹⁹ Diese Auffassung von Hjalmar zeugt davon, dass er, wie es in seiner Zeit üblich war, die Fotografie nicht als eine Kunst, sondern als eine bloße Aufnahme der Realität betrachtet. Die auf der Fotografie konservierte Realität wird aber durch die Retusche verbessert, ein Verfahren, dem sich im Theaterstück Hjalmar und Hedwig widmen, Gina dagegen stellt die Fotografien her. Henrik Ibsens Theaterstück *Vildanden* hat noch einen anderen intermedialen Bezug außer den der Fotografie - Symbolik. Nach Ekdahls Familie, so behauptet Thomas Seiler, hat Ingmar Bergman seinen berühmten Film, in dem er über seine Kindheit bilanziert, *Fanny och Alexander* (1982)²²⁰ benannt.

Die Symbolik der Fotografie hängt mit der Lichtsymbolik und der Thematisierung des Sehens und Blindwerdens zusammen. Geißendörfer setzt diese Symbolik in seinem Film um, indem er einige Aspekte des Theaterstückes verändert. Genauso wie in Ibsens Theaterstück zieht sich auch in Geißendörfers Film die Anwesenheit der Fotografie durch die ganze Handlung. Die Fotografie – Realitätsabbild und Retusche - Symbolik ist in dem Film *Die Wildente* um einige Aspekte erweitert, deren Einsatz im Theater nicht möglich wäre.

Nach dem Vorspann und der ersten Sequenz folgt eine Szene, die ebenfalls in Ibsens Theaterstück nicht vorhanden ist. Die Szene fängt damit an, dass Gregers in sein Hotelzimmer eintritt und seinen Koffer auszupacken beginnt. Die erste Sache, die er aus seinem Koffer herausnimmt, ist eine gerahmte Fotografie, er geht danach zu dem Tisch, vor dem die Kamera steht, stellt die Fotografie auf den Tisch, so dass sie verkehrt zu der Kamera steht und schaut sich die Fotografie an, ohne dass sie zu sehen ist. Auch in dieser Szene ist das Bild sehr sorgfältig gestaltet. Gregers, der auf dem Bett auf der linken Seite des Bildes am Tisch sitzt, die Fotografie steht direkt in der Mitte des Bildes, hinter dem Tisch ist ebenfalls in der Mitte des Bildes ein Fenster, durch das kaltes Tageslicht hereinströmt. Auf der linken Seite steht der geöffnete Koffer auf dem Stuhl, Gregers

²¹⁸ Tynjanov, Jurij: Über die Grundlagen des Films. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. (5., durchgesehene und erweiterte Auflage 2003). Stuttgart: Reclam 2003, S. 138 - 171, hier S. 139

²¹⁹ Ibsen, Henrik: *Die Wildente*. S. 63

²²⁰ Vgl. Seiler, Thomas: *Modernismus (1940-1980)*. In: Clauser, Jürg (Hrsg.): *Skandinavische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler 2006, S. 271 - 331, hier S. 292

scheint sich eher für die Fotografie als für das Auspacken zu interessieren. Die Bildgestaltung sowie die Platzierung der Kamera vor dem Tisch lenkt die Aufmerksamkeit auf die Fotografie und den danebensitzenden Gregers. Er schaut die Fotografie mit einem liebevollen, traurigen Blick an. Diese Szene ist von einer leisen, poetischen Musik untermalt. An diese Szene wird eine Großaufnahme der Fotografie angeschnitten, die Kamera ist in diesem nicht langen Take subjektiv und zeigt Gregers Blick – auf der Fotografie ist Gregers Mutter. Die Fotografie ist in diesem Kontext eine Erinnerung an die Vergangenheit. Gregers verstorbene Mutter ist einer der Gründe, warum er seinen Vater nicht mag, sie hat ihn auch auf das Verhältnis zwischen seinem Vater und Gina aufmerksam gemacht. Gregers Beziehung zu der Mutter, die in seinem Leben eine wichtige Rolle spielte, ist im Film auf solche - rein visuelle Weise - verkörpert.

Die Fotografie seiner Mutter ist auch die erste Sache, die er aus dem Koffer auspackt, als er in das Zimmer bei Hjalmar Ekdahl einzieht. Die Fotografie der Mutter dient als eine Vergegenwärtigung der Vergangenheit, die Ereignisse, die vor vielen Jahren passiert sind, beeinflussen die Gegenwart. Die Fotografie der Mutter, als eine Andeutung auf die Vergangenheit, ist auch bei der Konfrontation von Gregers mit seinem Vater in Gregers Zimmer bei Hjalmar anwesend. Während Gregers seinem Vater erzählt, dass er vor hat, Hjalmar Ekdahl die Augen zu öffnen, stehen sie beide bei der Tür. Danach fängt Gregers an, über die Vergangenheit zu reden und geht dabei zum Fenster. Er wird in einer amerikanischen Einstellung gezeigt, er schaut aus dem Fenster, sein Gesicht ist also nicht zu sehen. Neben ihm auf dem Fensterbrett, steht die Fotografie seiner Mutter. Es ist nur eine kurze Aufnahme, danach wird in dieser Szene die Fotografie der Mutter nicht mehr gezeigt, erst als der alte Werle abgeht und Hjalmar kommt, um zu fragen, warum er gekommen ist, wird Gregers wieder am Fenster neben der Fotografie seiner Mutter in einer amerikanischen Einstellung gezeigt, dazu spielt eine leise Musik. Gregers dreht sich um, um ihn ist eine Aureole aus Licht vom Fenster und einem feierlich - glücklichen Ausdruck des Gesichtes, die Fotografie der Mutter neben ihm ist jetzt gut zu sehen. Als er so gezeigt wird, fordert er Hjalmar auf, seinen Mantel zu holen und einen langen Spaziergang mit ihm zu machen. Nach dieser Szene folgt kein üblicher Schnitt, sondern eine Schwarzblende.

Die Fotografie der Mutter als eine Erinnerung an die Vergangenheit ist in Ibsens Theaterstück nicht thematisiert. Obwohl sich die symbolische Bedeutung des

Fotografierens und Retuschierens durch das ganze Theaterstück zieht, wäre es im Theater kaum möglich, die Fotografie der Mutter aus so einer nahen Entfernung wie in dem Film zu zeigen. In der Szene in Gregers Zimmer wird sie in einer Großaufnahme gezeigt, in den Szenen in Ekdahls Zimmer steht sie neben ihm, während er in einer amerikanischen Einstellung gezeigt wird, dadurch steht sie nicht im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, ist aber trotzdem gut sichtbar. Geißendörfer erweitert dadurch die Fotografiesymbolik des Theaterstücks.

Geißendörfer vermittelt die Entdeckung der Vergangenheit mit Respekt zu Ibsens Theaterstück. Im Film wird die Vergangenheit üblicherweise durch Flashbacks vermittelt, ein Verfahren, das den Film von Ibsens Vorlage entfremden würde. Stattdessen benutzt Geißendörfer die Fotografie als Symbol des Vergangenen und Gregers Beziehung zu seiner Mutter, die sein Handeln bis zu der Gegenwart prägt. Obwohl Geißendörfer nicht in allen Hinsichten der Handlung des Theaterstücks „treu“²²¹ bleibt, versucht er dennoch nicht, Ibsens Theaterstück als Kino darzustellen, ohne das Theaterhafte in der Textstruktur zu verleugnen.

Die Symbolik der Fotografie als ein Abbild der Realität, das aber retuschiert wird, hat in Geißendörfers Verfilmung eine Parallele in der Verwendung der Spiegel. Die Spiegel werden im Film *Die Wildente* als ein Teil der Mise-en-scène eingesetzt, sie verdoppeln den Raum und machen auf den Unterschied zwischen Realität und Schein aufmerksam.

Der Blick in einen Spiegel ermöglicht die Entstehung der Handlung und zwar nicht nur aufgrund der Verdoppelung des Bildes, sondern auch in Hinsicht der zeitlichen Vergegenständlichung [...] Im Film verbinden sich in einem Spiegel die visuelle und symbolische Bedeutung auf solche Weise, dass die filmischen Spiegel beträchtlich zu der Entstehung der Knotenpunkte der filmischen Narration beitragen.²²² (Übersetzt v. Michaela Krejčová)

Die Spiegel haben in der *Wildente* meist eine profane Funktion. In Großhändler Werles Haus gibt es Spiegel an der Wand, in Hjalmars Atelier verwendet Gina einen Spiegel zur Belichtung beim Fotografieren, diese Spiegel sind aber bloße Requisiten. In dem Vorzimmer von Hjalmars Wohnung gibt es neben dem Kleiderhaken einen Spiegel, der am

²²¹ Der Werktreue Axiom ist bei einer Adaption nur begrenzt anwendbar - siehe Kap 2.4.1. und 2.4.2.

²²² Ptáček, Luboš: *Zrcadlo jako uzlový bod filmové narace*. Online im Internet URL: <publib.upol.cz/~obd/fulltext/aesthe18/aesthe18-02.pdf > [Stand 1.2. 2010]

Filmanfang auch nur eine Requisitenfunktion hat. Das verändert sich nach Hjalmars Rückkehr vom Spaziergang mit Gregers. Er stellt sich dem Spiegel gegenüber auf und schaut in ihn, als ob er nicht glaubte, dass der Mann in dem Spiegel wirklich er ist. Die Kamera zeigt nur sein Abbild im Spiegel, er fasst seinen Kopf an, als ob er sich überzeugen wolle, dass das sein eigenes Abbild ist und sagt zu der danebenstehenden Hedwig, dass sich einiges verändert hat und er den Dachboden nicht mehr betreten wolle. Hedwig tritt vor ihn, es ist jetzt Hedwigs und Hjalmars Abbild in dem Spiegel zu sehen, sowie die reale Hedwig, die zu Hjalmar im Off spricht. Auf diese Weise ist das Bild gestaltet, als er zu Hedwig sagt, dass er die Wildente am liebsten umbringen würde. Hedwig ist doppelt im Bild zu sehen, sie wird in einer halbnahen Einstellung direkt vor der Kamera gezeigt und ihres, sowie Hjalmars Abbild, sind im Spiegel zu sehen. Nicht Hjalmar, aber Hedwig ist in diesem Bild doppelt zu sehen, Hjalmar ist dagegen nur als Abbild im Spiegel zu sehen, als ob er in der Ferne wäre. Hjalmar verfremdet sich in diesem Moment von seiner Tochter. Die bisherige Familienidylle wird von da ab gespalten. Hjalmars verwunderter Blick in den Spiegel zeugt davon, dass sich seine Selbstbetrachtung verändert hat. Der Spiegel in dem Vorraum von Hjalmars Wohnung, der in der vorigen Aufnahme dieses Zimmers keine Rolle gespielt hat, wird in diesem Moment zu einem Symbol der Zwiespältigkeit zwischen der Realität und dem Schein, auf dem das Lebensglück der Familie Ekdahl begründet ist. Dieser Moment ist der Höhepunkt der Handlung, danach geht es mit der Familie Ekdahl nur mehr bergab.

9.2.2.2. Die Symbolik des Licht- Dunkel Kontrastes

Die bereits analysierte Szene in Gregers Zimmer ist auch im Kontext von Geißendörfers Arbeit mit der Lichtsymbolik zu erwähnen, die bereits in Ibsens Theaterstück eine wichtige Rolle spielt, durch ihre Umsetzung in dem Film aber noch eine neue Dimension gewinnt. Die Licht - Dunkel Symbolik hängt gewissermaßen mit dem Symbol der Fotografie zusammen, der Kontrast Licht und Dunkel ermöglicht überhaupt erst die Entstehung der Fotografie im technischen Sinne. Während Gregers seinem Vater sagt, dass das Verbrechen an seiner Mutter und dem alten Ekdahl nicht mehr gutzumachen ist, aber er bei Hjalmar versucht, zu „retten was noch zu retten ist“, steht er am Fenster. Das Licht aus dem Fenster, in das er schaut, ist dabei für ihn ein Symbol der Wahrheit, die er Hjalmar vermitteln möchte. Als er sich in der darauffolgenden Szene vom Fenster zu Hjalmar

wendet, indem das Licht aus dem Fenster hinter ihm gemeinsam mit seinem begeisterten Ausdruck im Gesicht, dem Gezeigten eine strahlende Wirkung verleihen, glaubt er mit Sicherheit daran, dass er Hjalmar erst durch die Offenbarung der Wahrheit glücklich macht. Die Szene wird aber durch eine Schwarzblende beendet – eine Antizipation, dass diese Offenbarung von Gregers Sicht der Wahrheit nicht in das Leben in dem Licht der Wahrheit, sondern eher zu einer Finsternis in Ekdahls Familie führt.

Diese spezifische Verwendung der Kontraste Licht- Dunkel ist auch an anderen Stellen im Film zu finden. Die spezifische Verwendung dieses Kontrastes ist zum Beispiel in der Sequenz, in der die Ekdahls Gregers zum ersten Mal ihren Dachboden zeigen, gut bemerkbar. Da wird die Szene nur von einer Lampe, die an einem Tram aufgehängt ist, beleuchtet. Während Hjalmar, der alte Ekdahl und Hedwig Gregers den Dachboden und die Wildente zeigen, unterhalten sie sich darüber, wie die Ente zu den Ekdahls gekommen ist. Am Ende dieser Sequenz zeigt die Kamera abwechselnd Hedwig, die die Ente auf dem Schoß hat und den alten Ekdahl mit Gregers und Hjalmar in einer Halbtotale, in der sie, sowie der Dachboden, gut zu sehen sind. Wegen der Lampe, die an der Decke aufgehängt ist, steht Gregers teilweise im Schatten, die Hedwig wird dagegen voll beleuchtet. In dem Moment, in dem der alte Ekdahl Gregers die Herkunft der Wildente beschreibt und gerade schildert, wie Werles Hund die Wildente vom Grund des Meeres gerettet hat, fängt eine leise Musik an zu spielen. Darauf wird ein shoulder close-up von Gregers angeschnitten, bei dem jetzt die Stimme vom alten Ekdahl aus dem Off zu hören ist. In dieser Aufnahme ist Gregers nachdenkliches Gesicht gut zu sehen, das von einer Seite beleuchtet ist, die andere Seite ist im Schatten. Dieses Schwanken Gregers zwischen Licht und Dunkelheit unterscheidet sich von der vorangehenden Aufnahme. Die Sequenz auf dem Dachboden bestand davor nur aus den Aufnahmen aus einer größeren Entfernung, Halbtotale und amerikanischen Einstellungen. Das Shoulder close-up von Gregers wirkt daher ungewöhnlich im Kontext der vorangehenden Aufnahmen und unterscheidet sich gerade dadurch. Obwohl diese Aufnahme mit den vorangehenden Aufnahmen durch die Tonspur - dem Erzählen vom alten Ekdahl - und der leisen Musik verbunden ist, wirkt sie auch deswegen wie aus einer anderen Welt, weil hinter Gregers nur eine schwarze Fläche ist. Es wird nicht mehr der Dachboden gezeigt, sondern der innere Kampf von Gregers Werle, der sich gerade entschlossen hat, wie ein Hund zu sein, der Hjalmar Ekdahl wie die Wildente rettet.

In der oben geschilderten Sequenz steht Hedwig in vollem Licht, während Gregers zwischen Licht und Schatten schwankt. Hedwig ist in dem Film mit dem Licht assoziiert, im Unterschied zu den anderen Figuren lügt sie nicht und versteht auch die in der Welt der Erwachsenen übliche Verstellung nicht. Geißendörfer hat Hedwig um zwei Jahre jünger gemacht, 1970 wäre ein vierzehnjähriges Mädchen zu erwachsen für eine Rolle des unschuldigen Kindes. Hedwig fürchtet sich vor Dunkelheit, wie sie Gregers mitteilt, als er sie beim Beten - bei einer brennenden Lampe – sieht. Sie betet nur in der Nacht, weil es „tagsüber hell ist und da hat man keine Angst.“ Eine der wirksamsten Szenen mit der Lichtsymbolik in Bezug auf Hedwig befindet sich am Ende des Filmes. Hedwig wird auf dem Dachboden gezeigt, wie sie bei dem Korb mit der Wildente sitzt und zweifelnd die Pistole lädt. Sie sitzt dort im Tageslicht, das Tempo der Szene ist sehr langsam. An diese Szene wird mittels einer Parallelmontage der schreiende Hjalmar im Wohnzimmer angeschnitten, der Gina befiehlt, wie sie seine Sachen packen soll. Darauf folgt wieder eine halb totale Aufnahme von einer anderen Stelle auf dem Dachboden. Hedwig kommt von der rechten Seite ins Bild, gleichzeitig kommen aus der Dachluke erste Sonnenstrahlen und scheinen auf den Boden. Hedwig stellt sich unter die Dachluke, sodass das Licht ihr Gesicht und die Wildente, die sie in den Armen hält, beleuchtet, dazu spielt leise Musik. Diese Szene ist die letzte Szene im Film, in der Hedwig noch lebt. Obwohl diese Szene mit Hedwig mit der Wildente im Licht sehr kurz ist, überlagert ihre Wirkung die darauffolgende Szene, in der Hjalmar sich plötzlich ausruht, indem er das Frühstück auf dem Tablett erblickt und seine Pläne des sofortigen Auszuges aufzugeben scheint. Die Szene, die Hedwig auf dem Dachboden gezeigt hat, erhöht die Spannung im Film bis zu der Katastrophe. Der Zuschauer kann sich nun kaum auf das banale Streiten Hjalmars mit Gina konzentrieren, wenn er weiß, dass Hedwig sich in der gleichen Zeit in dem Nebenraum erschießen möchte.

Die Lichtsymbolik wird in Geißendörfers Film auch in Bezug auf die anderen Figuren verwendet, wenngleich nicht so häufig. Als Hjalmar von seinem Spaziergang mit Gregers zurückkehrt, erwartet ihn Gina im Atelier, sie sitzt am Tisch im Dunkeln, das große Atelierfenster ist mit einem Vorhang zugedeckt und das, obwohl es draußen sehr hell ist. Auf Hjalmars ironische Frage, seit wann sie das Licht fürchte, zündet sie die Lampe in der Mitte des Tisches an, statt den Vorhang wegzugeben. In dieser gedämpften Beleuchtung enthüllt Gina Hjalmar ihre Vergangenheit, diese Offenbarung bringt aber nicht Licht in

Hjalmars Familie, sondern eine Dämmerung, wie durch diese Lichtmetapher ausgedrückt wird.

9.3. Die Erweiterung des Raumes im Film

Hans W. Geißendörfer verändert in seiner Verfilmung die räumliche Struktur von Ibsens Theatertext. Er fügt zu den zwei Spielorten des Theaterstücks- dem Arbeitszimmer des Großhändlers Werle und Hjalmars Atelier noch andere Spielorte hinzu, ohne jedoch auf die geschlossene Raumstruktur zu verzichten. In Ibsens Theatertext wird für die Beschreibung der anderen Zimmer in Werles Haus, sowie Hjalmars Wohnung und des Dachbodens das Verfahren der Teichoskopie verwendet. Asbjørn Aaseth hinterfragt diese Erweiterung des Raumes:

The question is which structural effects are created by an expansion of the stage [...] such as the opening scene showing Gregers arriving in a horse cab, a look into the room Gregers hires at the Ekdahl's place and Hjalmar's visit to the tavern with Relling and Molvik. The stage as a semiotic system is not quite unaffected by these expansions, and yet, the film director had remained suggested by the playwright, the result would probably have been denounced as filmed theatre [André Bazin]. [...] the effect he achieves is not of the same claustrophobic kind as that of a first class theatre production of *The Wild Duck*.²²³

Die referierte Position hinterfragt die Raumerweiterung in dem Film. Die zitierte Szene von Gregers Ankunft, sowie die kurze Szene in seinem Zimmer in dem Hotel, sind in dem Film nicht von unwichtiger Bedeutung. Wie aus der Analyse dieser zwei Szenen, in dem vorangehenden Kapitel hervorgeht, ist es Vorspann, die erste und zweite Sequenz anstatt der Exposition durch Dialoge – wie in Ibsens Theatertext- eingesetzt.

Geißendörfer richtet sich in der Raumschilderung nicht nach Ibsens Theaterstück, dennoch respektiert er aber seine Struktur. Die Einführung in die Handlung mittels Dialogen, sowie die Beibehaltung der zwei Zimmer als Spielorte, würde in einem Film sehr statisch wirken. Geißendörfer ersetzt die einführenden Dialoge teilweise durch die ersten zwei Sequenzen, dabei erweitert er auf eine geschickte Weise auch Ibsens Fotografiesymbolik und die Andeutungen auf die Vergegenwärtigung der Vergangenheit. Aaseths These, dass die Raumerweiterung in Geißendörfers Film die klaustrophobische Wirkung des Theaterstücks

²²³ Aaseth, Asbjørn: Ibsen from Stage to Screen. In: Hemmer, Bjørn; Ystad, Vigdis (Hrsg.): *Contemporary Approaches to Ibsen*. Vol. VII. Oslo: Norwegian University Press 1991, S. 65-74, hier S. 72 ff

durchbricht, ist aber nicht unproblematisch. Die Frage ist, ob in einem Film eine solche klaustrophobe Wirkung überhaupt erreichbar ist. Der Spielort in Ibsens Stück ist ein einziges Zimmer - das aber doch durch die Teichoskopie und die, aus den anderen Zimmern kommenden und abgehenden Figuren, erweitert wird. Die Raumstruktur wird in einem Film immer durch die Montage und Kamerabewegungen bestimmt. Die Verwendung der Montage im Film zerstückelt unausweichlich den Raum, wobei die Möglichkeit des absoluten Verzichtes auf die Montage erst die Verwendung der digitalen Technologie mit sich gebracht hat. Der erste Film, der überhaupt keine Montage verwendet, ist daher Alexander Sokurovs *Russkiy kovcheg* (*Russian Ark - Eine einzigartige Zeitreise durch die Eremitage*) (2002). Im Jahr 1976 war es daher nicht möglich, den Film so zu gestalten, dass der Raum, wenn auch alleine durch die Montage, nicht zerteilt wird. Geißendörfer hat dennoch versucht, den geschlossenen Raum von Ibsens Theatertext beizubehalten. Bereits im Vorspann etwa, gab es die Möglichkeit Gregers Ankunft durch eine Kamerafahrt, die die fahrende Kutsche begleitet, zu zeigen und das Milieu - Hotel Olsen - mit einer Aufnahme von außen vorzustellen. Dieses Verfahren wäre viel typischer für eine Einführung in die Handlung im Film als die Kamera, die durch das Fenster den Hof vor dem Hotel zeigt, was in der Wildente auch nicht als eine subjektive Sicht einer Figur begründet ist. Geißendörfer verzichtet in dem ganzen Film darauf, die Exterieur zu zeigen. Obwohl Filmszenen, die draußen spielen, eingegliedert sind, handelt es sich um Szenen, die trotzdem in einem geschlossenen Raum spielen. So zum Beispiel die Szene, in der Hedwig von Hjalmar raus geschickt wird, damit er mit Gina einen Disput über ihre Vergangenheit führen kann. Im Theaterstück wird Hedwigs Aufenthalt draußen nicht geschildert. Im Film wird Hedwig kurz auf dem Hof gezeigt, ohne dass jedoch ein offener Raum zu sehen wäre, der Hof ist genauso von vier Wänden umschlossen wie die Zimmer in Hjalmars Wohnung. Geißendörfer fügt diese Szene nicht ohne Zweck in den Film ein, Hedwig trifft im Hof auf Gregers und Frau Sørby, die ihr das Geschenk zum Geburtstag vom Konsul übergibt und gleichzeitig darüber informiert, dass der Konsul blind wird. Diese Nachricht über den Verdacht, Hedwig sei die Tochter des alten Werles, teilt sie dann selber ihren streitenden Eltern mit. Wobei sie natürlich nicht ahnt, was diese Tatsache bedeuten kann.

Eine weitere Szene von draußen ist die Schilderung über Hjalmars, Doktor Rellings und Molviks Aufenthalt in der Kneipe. Gregers kommt in die Kneipe und versucht den

betrunkenen Hjalmar wegzuführen, stattdessen wird er von dem ebenfalls betrunkenen Doktor Relling auf dem Hof vor der Kneipe verprügelt. Auch hier handelt es sich um geschlossene Räume, von dem Hof ist nicht mehr als der Boden und eine Wand zu sehen. Dagegen wird die Möglichkeit einer Raumerweiterung, die das Theaterstück durch den Spaziergang Gregers und Hjalmars bietet, in dem Film nicht umgesetzt. Nachdem Gregers mit Hjalmar Gregers Zimmer verlassen, folgt eine Schwarzblende, darauf wird eine Aufblendung und die Aufnahme von dem Stiegenhaus und dem zerstörten Hjalmar, der mit Mühe die Treppe hochgeht, gezeigt.

Trotzdem hat Geißendörfer in seiner Adaption einige Aspekte des Theaterstückes, die nicht lediglich wegen der Verwandlung des Mediums anders sein müssen, verändert. Aarseth sieht als ein Problem von Geißendörfers Adaption den Verzicht auf die Teichoskopie:

In the Ibsen Drama, we have come to realize, scenography is always important for its symbolic resonance and the significant emphasis it gives to ideas expressed in the dialogue. These are effects which are noticed and can be explained by experts and to some extent by an educated theatre audience, but seem more or less lost on a mass audience in the cinema or in front of the television set: not because of the size of the audience, but because the stage tends to be dissolved, and the peculiar stage effect is not easily compensated.²²⁴

Dieses Problem geht auf die Problematik des Werktreuebegriffs zurück, da durch die Übersetzung in ein anderes Medium nicht alle Aspekte der Vorlage umzusetzen sind. Auch eine Adaption, die einige Aspekte der Vorlage verändert, kann trotzdem genauso gut oder sogar besser als die Vorlage sein, ein Gegenargument zu Aarseth auf die Brian McFarlane im Zusammenhang mit den freien Adaptionen der literarischen Werke von Alfred Hitchcock aufmerksam macht:

The faithful adaptation [...] can certainly be intelligent and attractive, but is not necessarily to be preferred to the film which sees the original as 'raw material' to be reworked, as Hitchcock so persistently did, from, say, *Sabotage* (1936) to *The Birds* (1936). Who indeed, ever thinks of Hitchcock as primarily an adaptor of other people's fiction?²²⁵

Geißendörfer bricht die Verwendung der Teichoskopie auch im Zusammenhang mit dem zentralen Symbol von Ibsens Theaterstück – der Wildente. Die Wildente wird im Theaterstück nie gezeigt, sie ist nur durch die Figurenaussagen, die über sie berichten,

²²⁴ Aarseth, Asbjørn: Ibsen from Stage to Screen. S. 67

²²⁵ McFarlane, Brian: *Novel to Film*. Oxford: Clarendon Press 1996, S.11

anwesend. Da in dem Film *Die Wildente* auf das Verfahren der Teichoskopie verzichtet wird, ist in dem Film die reale Wildente mehrmals zu sehen. Das hängt auch mit der räumlichen Gestaltung des Films zusammen, indem der Dachboden, der in dem Theaterstück nur in den Schilderungen der Figuren beschrieben wird, in dem Film mehrmals gezeigt wird. Dies passiert im Film aber selten, das erste Mal geschieht es, als Hjalmar gemeinsam mit dem alten Ekdahl „den Wald“ herzeigt. Das zweite Mal ist es die Sequenz, in der die Jagd auf das Kaninchen geschildert wird, dann folgt die Szene vor Hedwigs Selbstmord und die letzte Szene auf dem Dachboden ist am Ende des Filmes, in der Hjalmar die tote Hedwig beweint. Birgitta Steene macht in ihrer Analyse Geißendörfers Adaption auf die gegenseitige Beeinflussung der Räume des Ateliers und des Dachbodens aufmerksam.²²⁶ Diese gegenseitige Beeinflussung kann auch auf der symbolischen Ebene als eine Auswirkung der Lebenslüge gesehen werden.

Bereits in dem Theaterstück ist die Wildente, die als Symbol für mehrere Mitglieder der Ekdahlschen Familie betrachtet werden kann, auf eine doppelte Weise anwesend. Die Wildente ist im Stück auf der symbolischen Ebene vorhanden, als ein Symbol für die Verbindung von Ekdahls Familie mit Großhändler Werle. Gleichzeitig ist sie auch als reale lebende Wildente, die den Dachboden der Ekdahlschen Familie bewohnt und einen Teil der Lebenslüge des alten Ekdahls bildet, indem sie ein Teil seines Waldes ist, vorhanden. Die Wildente nimmt Charles Darwin in seinem Werk *On the Origin of Species by Means of Natural Selction* als ein Beispiel für die Degeneration eines wilden Tieres in Gefangenschaft.²²⁷ Ein Aspekt, der im Kontext des Theaterstücks an den alten Ekdahl erinnert. Diese Symbolik wird im Film dadurch, dass die Wildente gezeigt wird, noch verstärkt. Geißendörfer zeigt in seinem Film das „wilde“ Leben der Wildente, in dem sie in einem Korb schläft und statt des Meeres hat sie einen Wassertrog zur Verfügung. Die Tatsache, dass die Wildente gezeigt wird, vertieft die Dichotomie zwischen der Wildente als Symbol und der lebenden Wildente als Teil der Bühnen- / Filmrealität. Die Wildente wird im Film am häufigsten gemeinsam mit Hedwig gezeigt, weil sie sich um die Wildente sorgfältig kümmert. Die Wildente begleitet Hedwig auch bei ihrem Selbstmord, kurz bevor sie sich erschießt, nimmt sie von der Wildente Abschied. Obwohl die Wildente im Film

²²⁶ Steene, Birgitta: Film as Theater. Geißendörfer's *The Wild Duck* (1976) from the play by Henrik Ibsen. In: Horton, Andrew S.; Joan, Margretta (Hrsg.): *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*. New York: Unger 1981, S. 295-312, hier S. 301

²²⁷ Vgl. Rieger, Gerd Enno: *Henrik Ibsen*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1981, S. 101

also mehrmals gezeigt wird, nimmt ihre symbolische Wirkung nicht ab, auch wenn ihre physische Anwesenheit im Film, dadurch, dass sie gezeigt wird, hervorgehoben wird.

10. 0. Schlusswort

Je mehr der Film sich vornimmt, dem Text und seinen theatralischen Erfordernissen treu zu sein, desto tiefer muß [sic] er seine eigene Sprache erforschen. Die beste Übersetzung ist die, die von der tiefsten Vertrautheit mit dem Geist beider Sprachen und ihrer vollkommenen Beherrschung zeugt.²²⁸

Die filmischen Adaptionen der Theatertexte sind ein komplexer Bereich, der verschiedene Herangehensweisen ermöglicht. Im Rahmen dieser Arbeit wurde nur auf einige eingegangen, indem versucht wurde, aus den vorhandenen Adaptionstheorien, Theater-Film- und intermedialen Zugängen eine Synthese zu schaffen, die als Grundlage für die Analyse der verfilmten Theatertexte dienen kann. Die verschiedenen theoretischen Zugänge ermöglichen André Bazins These, dass eine Theaterverfilmung die originäre Quelle nicht verleugnen soll, aus verschiedenen Blickpunkten zu untersuchen. Obwohl die Vorlage und die Adaption als zwei originelle Kunstwerke betrachtet werden sollen, da die intermediale Übersetzung und der damit zusammenhängende Wechsel des Zeichensystems, den Vergleich dieser zwei autonomen Kunstwerken nur begrenzt ermöglicht, besteht zwischen der Vorlage und der Adaption dennoch eine Art Verbindung. Diese Verbindung – die Beeinflussung der Filmsprache von der Struktur und Form des Theatertextes – ist in den beiden untersuchten Filmen von unterschiedlicher Art. Die Art der Beeinflussung der Filmform durch den Theatertext wurde anhand zweier filmischer Beispiele analysiert.

„Das Kino ist anders zu analysieren als das Theater“ weist Massimo Perinelli in seiner Analyse der Theaterverfilmung *Liebe 47* hin.²²⁹ Dennoch ist es möglich, Entsprechungen in der Gestaltung des Filmes und der Vorlage zu finden. Der Film *Die Nacht singt ihre Lieder* des Regisseurs Romuald Karmakar respektiert die Struktur des Theatertextes. Karmakar hält sich an Bazins Anspruch des Nicht-Verleugnens der Vorlage, wie er es über seinen Film gesagt hat. Obwohl er den Spielraum des Theaterstückes erweitert und dem Film einige kurze Sequenzen zufügt, macht er das auf eine Weise, dass der geschlossene Raum in Bezug auf die Hauptfigur – den jungen Mann – trotzdem geschlossen bleibt. Die Sequenzen draußen werden meistens ohne reale Geräusche gedreht, sie werden mittels

²²⁸ Bazin, André: *Theater und Film*. S. 204

²²⁹ Perinelli, Massimo: *Strategien deutscher Vergangenheitsbewältigung*. S. 184

einer Parallelmontage an die Aufnahmen der Wohnung angeschnitten, wo der Hauptheld wartet. Auch die spezifische Sprache von Fosses Theatertext, die monologische Struktur der Dialoge, das aneinander Vorbeireden der Figuren und die Pausen werden in dem Film beibehalten und in die Filmsprache umgesetzt. Der Theatertext wird in Karmakars Verfilmung nicht vollkommen remediatisiert, sondern auch der Theatertext und das Medium haben ihre Auswirkung auf die Form und Gestaltung des Filmes.

Geißendörfers Zugang zu der Theaterverfilmung ist anders. Sein Film *Die Wildente*, möglicherweise auch wegen seiner völlig anderen Struktur als Fosses Theatertext, ist in einigen Aspekten anders als der Theatertext gestaltet. Dennoch wird auch von Geißendörfer die Vorlage nicht verleugnet. In dem Film *Die Wildente* ist die Exposition anders gestaltet als in Ibsens Theatertext, Geißendörfer verzichtet auf die dialogische Form der Einführung in die Handlung und versetzt die Exposition in eine visuelle Form. In *Die Wildente* wird die Mise-en-scène sorgfältig gestaltet, die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird von der Kameraführung und Montage gelenkt, dennoch verzichtet auch Geißendörfer nicht immer auf die Verwendung der inneren Montage. Geißendörfer entwickelt auch die Symbolik von Ibsens Theatertext und erweitert sie um einige Aspekte, die der Film besser ausdrücken kann, als es im Theater möglich ist. Die Handlung seines Filmes weicht nicht stark von dem Theaterstück ab, obwohl sich die Narration vor allem in der Exposition von der dialogischen Struktur teilweise verabschiedet, werden trotzdem die Informationen, die in Ibsens Theatertext vorkommen, mitgeteilt.

Obwohl sich die zwei untersuchten Filme sowie ihre Vorlagen stark voneinander unterscheiden, haben die beiden Regisseure in ihren Filmen die Vorlage - den Theatertext - respektiert. Bazins Anspruch an die Beibehaltung des Theaterhaften der Vorlage in der filmischen Adaption ist, sowie die in dieser Arbeit verwendeten theoretischen Zugänge, nur eine der möglichen Herangehensweisen zur Theaterverfilmung. Dennoch sind Bazins Essays über die Verfilmungen von Theatertexten nicht von unwichtiger Bedeutung im Kontext der Theaterverfilmungen. Obwohl die Anzahl der Verfilmungen von Theatertexten im deutschsprachigen Raum nicht viel geringer als die Anzahl der Literaturverfilmungen ist,²³⁰ ist dieser Thematik im Unterschied zu Literaturverfilmungen

²³⁰ Vgl. Schmidt, Klaus M.; Schmidt, Ingrid: *Lexikon Literaturverfilmungen*. S. X ff

nicht so viel an Fachliteratur gewidmet. Wie in dieser Arbeit durch die Analyse der zwei Theaterverfilmungen bewiesen wurde, beeinflusst die Gestaltung des Theatertextes die Filmform in ihrer Adaption. Die Art und das Maß der Beeinflussung der filmischen Adaption von der Vorlage ist durch das Adaptionsverfahren bestimmt, die Adaption kann eine intermediale Übersetzung der Vorlage oder nur frei inspiriert von der Vorlage sein. Im Rahmen dieser Arbeit wurde versucht, eine mögliche Zugangsweise für die Analyse der verfilmten Theaterstücke zu formulieren und die Beeinflussung der Theatertexte auf die Form der filmischen Adaption anhand der Filme *Die Nacht sing ihre Lieder* und *Die Wildente* festzulegen. Die beiden Filme sind Adaptionen, die die Vorlage relativ „treu“ behandeln und nicht nur frei vom Theatertext inspiriert wurden. Daher wurde versucht, anhand dieser zwei Analysen, die Form und Art der Beeinflussung des Filmes von der Vorlage aufzuzeigen, eine Tatsache, die für jede filmische Adaption spezifisch ist.

11.0. Literaturverzeichnis

11.1. Primärliteratur:

Fosse, Jon: *Die Nacht singt ihre Lieder*. Übers. v. Hinrich-Schmidt-Henkel. In: Theater der Zeit. Nr. 9. Sept. 2000, S. 75 – 91

Fosse, Jon: *Jméno. Noc zpívá své písně*. Übersetzt v. Karolína Stehlíková. Praha: Divadelní ústav 1999

Geissendörfer, Hans Wilhelm: *Die Wildente*. DE/AT 1976 (Aufzeichnung der Ausstrahlung am 08.01.2000 auf Arte) [VHS]

Ibsen, Henrik: *Die Wildente*. Übers. v. Christel Hildebrandt. Stuttgart: Reclam 1994

Ibsen, Henrik: *Dramen in einem Band*. Übers. u. Hrsg. v. Heiner Gimmler. Verlag der Autoren

Karmakar, Romuald: *Die Nacht singt ihre Lieder*. DE 2004 (DVD Ausgabe: Absolut Medien 2005) [DVD]

11.2. Sekundärliteratur:

Aaseth, Asbjørn: Ibsen from Stage to Screen. In: Hemmer, Bjørn; Ystad, Vigdis (Hrsg.): *Contemporary Approches to Ibsen*. Vol. VII. Oslo: Norwegian Univerity Press 1991, S. 65-74

Albersmeier, Franz-Josef: Einleitung: Von der Literatur zum Film. In: Albersmeier, Franz-Josef; Roloff, Volker: *Literaturverfilmungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 15-37

Albersmeier, Franz-Josef; Roloff, Volker: *Literaturverfilmungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989

Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Hrsg. von Franz-Josef Albersmeier. 3., durchges. u. erw. Aufl. Stuttgart [u.a.]: Reclam 1998

Andrew, Dudley: Adaptation. In: Naremore, James [Hrsg.]: *Film Adaptation*. London: Athlone Press 2000, S 28-37

Balazs, Béla: Zur Kunstphilosophie des Films. In: *Texte zur Theorie des Films*. Hrsg. von Franz-Josef Albersmeier. 3., durchges. u. erw. Aufl. Stuttgart [u.a.]: Reclam 1998, S. 201-224

Balme, Christopher: Theater zwischen den Medien. In: Balme, Christopher, Moninger, Markus (Hg.): *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien. Intervisionen – Texte zu Theater und anderen Künsten*(Band 5). München: ePodium Verlag 2004

Bazin, André: Der Fall Pagnol. In: In: *Was ist Film?* Fischer, Robert [Hrsg]. Übers. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander-Verl. 2004, S. 217-223

Bazin, André: Der Mythos vom totalen Film. In: Bazin, André: *Was ist Film?* Fischer, Robert [Hrsg]. Übers. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander-Verl. 2004, S. 43-49

Bazin, André: Für ein unreines Kino. Plädoyer für die Literaturverfilmung. In: *Was ist Film?* Fischer, Robert [Hrsg]. Übers. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander-Verl. 2004, S. 110 -138

Bazin, André: Entwicklung der Filmsprache. In: Bazin, André: *Was ist Film?* Fischer, Robert [Hrsg]. Übers. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander-Verl. 2004, S. 90-109

Bazin, André: Theater und Film. In: Bazin, André: *Was ist Film?* Fischer, Robert [Hrsg]. Übers. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander-Verl. 2004, S. 162-216

Bazin, André: *Was ist Film?* Fischer, Robert [Hrsg]. Übers. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander-Verl. 2004

Bentley, Eric: Realism and the cinema. In: Knopf, Robert (Hrsg.): *Theater and Film. A Comparative Anthology*. New Haven /London: Yale University Press 2005, S.103-109

Beyer, Edvard: *Ibsen: The man and his work*. Übers. v. Marie Wells. London: Souvenir Press 1978

Birkenhauer, Theresia: Die Zeit des Textes im Theater. In: Tigges, Stefan [Hrsg.]: *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: Transcript-Verl. 2008, S. 247-261

Blanchot, Maurice: Nietzsche und die fragmentarische Schrift, In: Werner Hamacher (Hg.): *Nietzsche aus Frankreich*, Frankfurt am Main, 1986, S. 49- 73

Bolter, Jay David; Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Mass. MIT Press 1999

Bordemann, Suzanne: „Meine Arbeiten haben die Kritiker immer polarisiert, einige lieben sie, andere hassen sie“ - Jon Fosses frühe Dramen und „Traum im Herbst“ in norwegischen und deutschsprachigen Rezensionen, Autorenporträts, Interviews und Meldungen. Diss. Trondheim, Norwegens Technisch-Naturwissenschaftliche Universität, Die historisch-philosophische Fakultät, Institut für moderne Fremdsprachen, 2008

- Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. Dritter Band. Stuttgart: Metzler 1999
- Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. London [u.a.]: Routledge 1993
- Carroll, Noël: *Theorizing the moving image*. Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Pr. 1996
- Chmelarz, Martina: *Das Medium Photographie in Henrik Ibsens Drama "Die Wildente"*. Dipl.Arb. Universität Wien, Institut für Skandinavistik 1997
- Esslin, Martin: *An Anatomy of Drama*. London: Temple Smith 1976
- Estermann, Alfred: *Die Verfilmung literarischer Werke*. Bonn: Bouvier 1965
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004
- Fischer-Lichte, Erika: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff. In: Erika Fischer-Lichte; Clemens Risi; Jens Roselt (Hg.): *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*. Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 11-26
- Fischer-Lichte Erika: *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*. (Band 2: Von der Romantik bis zur Gegenwart). Tübingen: Francke Verlag
- Fischer-Lichte, Erika; Risi, Clemens; Roselt, Jens (Hg.): *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*. Berlin: Theater der Zeit 2004
- Fosse, Jon. *Gnostiske essay*. Oslo: Det Norske Samlaget 1999
- Gaudreault, André; Marion, Philippe: Transécriture and Narrative Mediativities. The Stakes of Intermediality. In: Stam, Robert; Raengo, Alessandra (Ed.): *A Companion to Literature and Film*. Malden [u.a.]: Blackwell 2004, S. 58-70
- Grob, Robert: Film der sechziger Jahre. In: Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films*. Zweite Auflage. Stuttgart [u.a.]: Metzler Verlag 2004, S. 207 -244
- Hamacher, Werner (Hg.): *Nietzsche aus Frankreich*, Frankfurt am Main, 1986, S. 49- 73
- Hammerstein, Dorothee: Der Meister des Unheimlichen. Über den norwegischen Autor Jon Fosse, der auch Stücke schreibt. In: Theater heute. Nr. 1, 2000. S. 58-61
- Handke, Peter: *Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiel, Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974

Hemmer, Bjørn; Ystad, Vigdis (Hrsg.): *Contemporary Approches to Ibsen*. Vol. VII. Oslo: Norwegian Univerity Press 1991

Hierse, Wolfgang: *Jean-Paul Sartre. Das Dramatische Werk I*. Hollfeld: Joachim Beyer Verlag 1986

Horníček, Jiří: Pojem Film d'Art. In: *Iluminace*. Nr. 51, 2007

Horton, Andrew S.; Joan, Margretta (Hrsg.): *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*. New York: Unger 1981

Hudec, Zdeněk: Némý film (1898-1930). In: Luboš Ptáček (Hg.) *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000. S. 9-32

Humpál, Martin; Kadečková, Helena; Parente-Čapková, Viola: *Moderní skandinávské literatury 1870 – 2000*. Praha: Karolinum 2006

Humpál, Martin: *Literatury v dánštině, norštině a švédštině*. In: Humpál, Martin; Kadečková, Helena; Parente-Čapková Viola: *Moderní skandinávské literatury 1780-2000*. Praha: Karolinum 2006, S. 15 - 314

Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*. New York [u.a.]: Routledge 2006

Irmer, Thomas: Die Musik der stillen Stimme. Jon Fosse im Gespräch mit Thomas Irmer. In: *Theater der Zeit*. Nr. 9. Sept. 2000, S. 72 - 74

Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films*. Zweite Auflage. Stuttgart [u.a.]: Metzler Verlag 2004

Kadečková, Helena: Jon Fosse. In: Hartlová, Dagmar (Hrsg.): *Slovník severských spisovatelů*. Praha: Libri 1998,

Kauffmann, Stanley: Notes on Theater-and-Film. In: Knopf, Robert (Hrsg.): *Theater and Film. A Comparative Anthology*. New Haven /London: Yale University Press 2005, S.152-161

Kejzlar, Radko: *Dějiny norské literatury 1814-1914*. Praha: Academia 1967

Kisela, Elisabeth. *Jon Fosse og hans forhold til den norske Ibsen-Tradisjonen*. Dipl. Arb. Universität Wien, Institut für Skandinavistik 2005

Klimeš, Ivan: *Divadlo a kino. Úvod ke studii Jiřího Hilmerý*. In: *Iluminace* Jg 20, Nr. 1, 2008, S. 5-6

Klein, Gabriele: »Alles Liebe, euch allen, Elfriede«. Performativität im zeitgenössischen Theater. In: Tigges, Stefan [Hrsg.]: *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: Transcript-Verl. 2008, S. 347-360

Knopf, Robert (Hrsg.): *Theater and Film. A Comparative Anthology*. New Haven /London: Yale University Press 2005

Korthals, Holger: *Zwischen Drama und Erzählung. Ein Beitrag zur Theorie geschehensdarstellender Literatur*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2003

Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Weimar [u.a.]: Böhlau Verlag 2005

Lamm, Martin: *Modern Drama*. Übers. v. Karin Elliott. New York: Philosophical Library 1953

Löw, Martina: *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001

Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der Großen Epik*. Dritte unveränderte Auflage. Neuwied [u.a.]: Hermann Luchterhand Verlag 1965

Lukács, Georg: Gedanken zu einer Ästhetik des „Kino“. In: Jörg Schweinitz (Hg.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*. Leipzig: Reclam 1992, S. 300-305

Maintz, Christian: Theater und Film. Historische Präliminarien. In: Maintz, Christian; Möbert, Oliver; Schumann, Matthias [Hrsg.]: *Schaulust. Theater und Film- Geschichte und Intermedialität*. (Literatur-Sprache-Medien, Band 2). Münster [u.a.]: Lit Verlag 2002, S. 5-36

Maintz, Christian; Möbert, Oliver; Schumann, Matthias [Hrsg.]: *Schaulust. Theater und Film- Geschichte und Intermedialität*. (Literatur-Sprache-Medien, Band 2). Münster [u.a.]: Lit Verlag 2002

Manvell, Roger: *Theater and Film. A Comparative Study of the Two Forms of Dramatic Art, and of the Problems of Adaptation of Stage Plays into Films*. London: Associated University Presses 1979

McFarlane, Brian: *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press 1996

McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. Übers. v. Meinrad Amann (Fundus-Bücher; 127). Dresden: Verlag der Kunst. 1994

Mitchell: W.J. T.: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago [u.a.] : The University of Chicago Press 1986

Moninger Markus: Vom »media match« zum »media crossing«. In: Balme, Christopher, Moninger, Markus (Hg.): *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien. Interventionen – Texte zu Theater und anderen Künsten*(Band 5). München: ePodium Verlag 2004, S. 7-12

Möler, Olaf; Omasta, Michael (Hg.): *Romuald Karmakar*. (Synema Publikationen. Band 13.) Wien: Österreichisches Filmmuseum 2010

Möller, Olaf: The Easy Way Is Always Mined. In: Möler, Olaf; Omasta, Michael (Hg.): *Romuald Karmakar*. (Synema Publikationen. Band 13.) Wien: Österreichisches Filmmuseum 2010, S. 11-130

Mravcová, Marie: *Od Oidipa k Francouzově milence. Světová literatura ve filmu. Interpretace z let 1982-1998*. Praha: Národní filmový archív 2001

Naremore, James [Hrsg.]: *Film Adaptation*. London: Athlone Press 2000

Naremore, James: Introduction: Film and the Reign of Adaptation. In: Naremore, James [Hrsg.]: *Film Adaptation*. London: Athlone Press 2000, S 1-18

Nicodemus, Katja: Film der neunziger Jahre. In: Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films*. Zweite Auflage. Stuttgart [u.a.]: Metzler Verlag 2004

Nord, Christina: „Ich mag, wenn Sprache Kondensat wird.“ In: Möler, Olaf; Omasta, Michael (Hg.): *Romuald Karmakar*. (Synema Publikationen. Band 13.) Wien: Österreichisches Filmmuseum 2010, S. 148 - 152

Panofsky, Erwin: *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers&Stil und Medium im Film*. (Sonderband der Edition Pandora). Frankfurt am Main [u.a.]: Campus Verlag 1993

Patalas, Enno; Gregor, Ulrich: *Geschichte des Films*. München, Gütersloh, Wien: C. Bertelsmann Verlag 1973

Petráčková, Věra, Kraus, Jiří [Hrsg]: *Akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia 1995

Perinelli, Massimo: Strategien deutscher Vergangenheitsbewältigung. Die Verfilmung von Wolfgang Borchets »Draußen vor der Tür«. Eine geschlechterhistorische Analyse des Films *Liebe 4*. In: Maintz, Christian; Möbert, Oliver; Schumann, Matthias [Hrsg.]:

Schaulust. Theater und Film- Geschichte und Intermedialität. (Literatur-Sprache-Medien, Band 2). Münster [u.a.]: Lit Verlag 2002, S. 181-216

Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse.* 11. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag 2001

Ptáček, Luboš: (Hg.) *Panorama českého filmu.* Olomouc: Rubico 2000

Rentscher, Eric: Film der achtziger Jahre. In: Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films.* Zweite Auflage. Stuttgart [u.a.]: Metzler Verlag 2004

Rieger, Gerd Enno: *Henrik Ibsen.* Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1981

Schmidt, Klaus M.; Schmidt, Ingrid: *Lexikon Literaturverfilmungen. Verzeichnis deutschsprachiger Filme 1945 – 2000.* Stuttgart [u.a.: Metzler 2001

Seiler, Thomas: Modernismus (1940-1980). In: Clauser, Jürg (Hrsg.): *Skandinavische Literaturgeschichte.* Stuttgart: Metzler 2006, S. 271 - 331

Shohat, Ella: Sacred Word, Profane Image. Theologies of Adaptation. In: Stam, Robert; Raengo, Alessandra (Ed.): *A Companion to Literature and Film.* Malden [u.a.] Blackwell 2004, S. 23-45

Schröter, Jens: Intermedialität. In: *Montage av.* Jg.7. Nr. 2. 1998, S. 129-154

Schweinitz, Jörg (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914.* Leipzig: Reclam 1992

Sontag, Susan: Theater und Film. In: Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen.* Übers. v. Mark W. Rien. 6. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2003, S. 213-235

Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen.* Übers. v. Mark W. Rien. 6. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2003

Stam, Robert; Raengo, Alessandra (Ed.): *A Companion to Literature and Film.* Malden [u.a.] Blackwell 2004

Stam, Robert; Raengo, Alessandra (Ed.): *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation.* Malden [u.a.] Blackwell 2005

Stam, Robert: Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In: Stam, Robert; Raengo, Alessandra (Ed.): *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation.* Malden [u.a.] Blackwell 2005, S. 1-52

Steene, Birgitta: Film as Theater. Geißendörfer's The Wild Duck (1976) from the Play by Henrik Ibsen. In: Horton, Andrew S.; Joan, Margretta (Hrsg.): *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*. New York: Unger 1981, S. 295-312

Stehlíková, Karolína: Jon Fosse. In: Fosse, Jon: *Jméno. Noc zpívá své písně*. Übersetzt v. Karolína Stehlíková. Praha: Divadelní ústav 1999

Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1956

Rossel, Sven Hakon: *Skandinavische Literatur 1870-1970*. Stuttgart [u.a.]: Verlag W. Kohlhammer 1973

Tigges, Stefan [Hrsg.]: *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: Transcript-Verl. 2008

Titsch, Marion: *Das Ungesagte im Gesagten. Dramaturgische Untersuchungen zu Jon Fosses Theatertexten "Draum om hausten" und "Svevn" sowie deren Inszenierungen von Luk Perceval und Michael Thalheimer*. Dipl. Arb. Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2009

Voigt, Ina: *Pause. Über das Schweigen bei Samuel Beckett und Jon Fosse*. Diss. Universität Duisburg-Essen, Fachbereich Literatur- und Sprachwissenschaften, 2006

Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch Literatur*. 6., verbesserte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag: 1979

Toeplitz, Jerzy: *Geschichte des Films*. 1895-1928. München: Rogner&Bernhardt 1979

Tynjanov, Jurij: Über die Grundlagen des Films. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. (5., durchgesehene und erweiterte Auflage 2003). Stuttgart: Reclam 2003, S. 138 - 171

Zorn, Leif: *Das leuchtende Dunkle. Zu Jon Fosses Dramatik*. Übers. von Stein Vaaler. Oslo: Det Norske Samlaget 2005

11.3. Internetquellen:

Das Verzeichnis der Preise sowie Preisnominierungen für *Die Wildente* auf der *Internet Movie Database*: Online in Internet URL: < <http://www.imdb.com/title/tt0077615/awards> > [Stand 3.2.2010]

„Anschreien wäre zu primitiv.“ Ein Interview mit Romuald Kamrmakar. Online im Internet URL: <<http://www.kino.de/news/anschreien-waere-zu-primitiv/148395.html>> [Stand 30.5.2009]

Hanssen, Jens-Morten: *Ibsens Leben und Werk im Überblick*. Online im Internet URL: <<http://www.ibsen.net/index.gan?id=11131034&subid=0>> [Stand 10.2. 2010]

Horwath, Alexander: Bang Bang - Begegnungen mit Romuald Karmakar und seinen Filmen. In: *Senses of cinema*: Online im Internet URL: <http://archive.sensesofcinema.com/contents/02/21/karmakar_german.html> [Stand 20. 12. 2009]

Horwath, ALEXander: „Eine Liebesgeschichte, die nicht glücklich endet“ Romuald Karmakar über *Die Nacht singt ihre Lieder* im Gespräch mit Alexander Horwath. Online im Internet URL: <http://209.85.135.132/search?q=cache:6EhobVfenLQJ:verleih.polyfilm.at/die_nacht_singt_ihre_lieder/PH%2520Die%2520Nacht%2520singt%2520ihre%2520Lieder.doc+karmakar+eine+liebesgeschichte&cd=7&hl=cs&ct=clnk> [Stand 2.1.2010]

Ptáček, Luboš: *Zrcadlo jako uzlový bod filmové narace*. Online im Internet URL: <publib.upol.cz/~obd/fulltext/aesthe18/aesthe18-02.pdf> [Stand 1.2. 2010]
Verzeichnis der Preismominierungen für den Film *Die Nacht singt ihre Lieder* in der Internet Movie Database. Online im Internet URL: <www.imdb.com/name/nm0439732/> [Stand 2.5.2009]

Wälchli, Tan: *Montage: An der Schnittstelle von Kino, Malerei und Traum*. Online im Internet URL: <www.kinotopia.ch/texte/TanWaelchli-AnDerSchnittstelle.pdf> [Stand 20.9.2009]

Willis, Paul: *As Few Words as Possible Sarah Cameron Sunde on Jon Fosse*. In: The Brooklyn Rail. Sept. 2008. Online im Internet URL: <<http://www.brooklynrail.org/2008/09/theater/as-few-words-as-possible>> [Stand 1.2. 2010]

11.4. Videoaufzeichnungen

Kohly, Uwe: *Begegnungen: Hans W. Geißendörfer im Gespräch mit Isabel Baumberger*. 3sat; Zdf, Deutschland 1995 [TV Programm]

Stockhaus, Peter. *Kurzschluß. Romuald Karmakar*. DE/FR: Peter Stockhaus Filmproduktion 2006 [Kurzfilm-Magazin]

Anhang

Abstract

Obwohl die gegenseitige Beziehung von Theater und Film in der theoretischen Literatur ein häufig reflektierter Bereich sind, wird konkret den filmischen Adaptionen der Theatertexte als einer der spezifischsten Aspekte dieser Beziehung nur eine kleine Anzahl von Publikationen gewidmet. Die Konflikte in der Beziehung des Theaters zum Film haben sich nach der anfänglichen Konkurrenz ziemlich schnell normalisiert, in dem Bereich der Theaterverfilmungen wurde dieses Konfliktpotenzial aber weiterentwickelt. Die filmischen Adaptionen der Theatertexte wurden oft der Kritik ausgesetzt, sie seien zu wenig filmisch oder umgekehrt, wurde oft behauptet, dass sie nicht genug treu der Vorlage seien. Die an Theater erinnernden Aspekte der Filme, die auf einem Theatertext basieren, wurden oft Ziel der Kritik.

Die vorliegende Arbeit versucht einige mögliche theoretische Ansätze zu den filmischen Adaptionen der Theatertexte zu kreieren. Diese Ansätze werden anschließend praktisch umgesetzt, indem in den Analysen zwei konkrete Beispiele - die Filme *Die Nacht singt ihre Lieder*, auf der Vorlage des norwegischen Autors Jon Fosse basierend und *Die Wildente*, von der Vorlage des Theatertextes von Henrik Ibsen ausgehend - behandelt werden. Die Zugangsweisen zu der Theaterverfilmung sind bei den beiden Regisseuren – Romuald Karmakar und Hans W. Geißendörfer sehr unterschiedlich. Die unterschiedlichen Zugangsweisen können unter anderem in dem Unterschied der Struktur der verfilmten Theatertexte ihren Ursprung haben. Fosses Theatertext ist 1992 entstanden und trägt viele Züge des gegenwärtigen Theaters, Ibsens Text ist ein klassisches analytisches Drama aus dem Jahre 1884. Auch zwischen der Entstehung der beiden Verfilmungen besteht ein Zeitunterschied, Karmakars Fosse Adaption ist 2004 entstanden, Geißendörfers Ibsen Verfilmung dagegen bereits 1976, die Unterschiede zwischen diesen zwei Filmen sind so, zumindest teilweise, auch der Zeit ihrer Produktion zuzuschreiben. Trotz des unterschiedlichen Zugangs der Regisseure zu der Theaterverfilmung ist es aber möglich, zu konstatieren, dass die beiden Regisseure auf ihre Weise die Form der Vorlage respektieren und die originäre Quelle ihrer Filme - den Theatertext - nicht verleugnet haben.

Theoretical literature often refers to the interrelation of theater and film arts. However the topic of film adaptations of dramas, the very specific aspect of this interrelation, hasn't been covered very often. The conflict relationship of theater and film standardized quite quickly after a period of animosity while the friction between drama adaptations and the original artworks has continued developing. Film adaptations of dramas has been often criticized for not being enough cinematic or on the contrary for not being enough loyal to the original play. Theatrical aspects in those adaptations have been decried as well.

The aim of this thesis is developing possible theoretical approach to film adaptations of drama. Those approaches are applied in sample analysis of two adaptations - film *Die Nacht singt ihre Lieder*, which is based on the drama *Natta syng sine songar* by Norwegian dramatist Jon Fosse and the film *Die Wildente* made on the play *Vildanden* by Henrik Ibsen. The approaches of their directors, Romuald Karmakar and Hans W. Geißendörfer, to the adaptations are very diverse. Those differences can be caused, among others, by the contrasts in the structures of the original plays. Fosses's drama was written in 1992 and includes many characteristics of modern drama. On the other hand the drama of Henrik Ibsen is a classical analytical drama from 1884. There is also an evident time difference in the film adaptations. The film by Karmakar was made in 2004 whereas the Geißendörfer's adaptation was shot already in 1976. Therefore the approach differences in the films can be partially caused by the various times of their origins. Despite unlike approaches of both directors, it is possible to affirm that both of them take in consideration the original form of the drama artworks and acknowledge their drama sources.

Curriculum vitae

Name: Michaela Krejčová

Geburtsdatum: 9. 6. 1985

Geburtsort: České Budějovice, Tschechien

Staatsangehörigkeit: Tschechisch

Familienstand: ledig

Schulbildung: 2001-05 Bischöfliches Gymnasium in Budweis, Tschechien
Abschluss: Matura mit Auszeichnung

2002-03 Austauschschülerin auf dem Oberstufenrealgymnasium der
Barmherzigen Schwestern, Zams, Österreich

Hochschulstudium: Ab 2007 Universität Wien, Skandinavistik (Hauptsprache Isländisch)
und
Theater-, Film- und Medienwissenschaft
daneben ab SoSe 2008 Georgischkurse an VHS Urania

Schwerpunkte: Skandinavische Kinematographie,
Kaukasische (v.a. Georgische) Filmgeschichte,
Tschechischer Film, Literaturverfilmungen

2006-07 Karlsuniversität in Prag, Skandinavistik (Hauptsprache
Dänisch) und Filmwissenschaft

2005-06 Univerzita Palackého v Olomouci, Germanistik und
Filmwissenschaft

Berufliche Tätigkeit: Juli 2008 bis März 2009 Revisionsassistentin bei der Firma
Trenkwalder International

Juni bis August 2009 Praktikum als Produktionsleiterassistentin bei
den Opernfestspielen *Opern Air Gars*