

Die Transformation von Gefühlsdarstellungen in Buch und Film

Medienwissenschaftliche Analysen zu vier filmischen
Literaturadaptionen von Goethes Roman
„Die Wahlverwandtschaften“

Zur Erlangung des akademischen Grades:

Doktor der Philosophie
(Dr. phil.)

von der Fakultät für Sprache, Literatur und Kultur

der Justus-Liebig-Universität Gießen
angenommene

DISSERTATION

von
Claudia Grimm
Walzenhausen / Schweiz

Dekan: Prof. Dr. Hartmut Stenzel

1. Gutachter: Prof. Dr. Wolfgang Gast
2. Gutachter: Prof. Dr. Erwin Leibfried

Mündliche Prüfung: Juni 2005

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde von der Fakultät für Sprache, Literatur, Kultur der Justus-Liebig-Universität Gießen angenommen. Mein besonderer Dank gilt an dieser Stelle in erster Linie meinem Doktorvater, Herrn Professor Dr. Wolfgang Gast, für seine verständnisvolle Unterstützung und Betreuung der Arbeit. Herrn Professor Dr. Erwin Leibfried bin ich für die Erstellung des Zweitgutachtens zu Dank verpflichtet.

Für die tatkräftige Hilfe und Unterstützung danke ich meinem Mann Harald Grimm und meiner Freundin Renate Dechert.

Walzenhausen, im Mai 2005

Claudia Grimm

Inhalt	Seite
I Einleitung	
1 Problemstellung	7
2 Zur Theorie des Films	15
3 Zu den Methoden der Filmanalyse	23
4 Zur Geschichte des Films und der Literaturverfilmung	27
5 Zur Problematik und Typologie der filmischen Adaption literarischer Vorlagen	37
6 Profil des Romans „Die Wahlverwandtschaften“	44
7 Zu den Strukturen der Filme	
7.1 Der Film „Die Wahlverwandtschaften“ von Siegfried Kühn, DDR 1974	64
7.2 Der Film „Die Wahlverwandtschaften“ von Claude Chabrol, F. 1981	83
7.3 Der Film „Tarot“ von Rudolf Thome, BRD 1985	94
7.4 Der Film „Die Wahlverwandtschaften“ von P. u. V. Taviani, I. 1996	109
8 Zu den Regisseuren	
8.1 Der Regisseur Siegfried Kühn	133
8.2 Der Regisseur Claude Chabrol	137
8.3 Der Regisseur Rudolf Thome	143
8.4 Die Regisseure Paolo und Vittorio Taviani	147
II Hauptteil	
Analysen der Transformation von Gefühlssituationen des Romans in den Film	
1 Vergleichende Sequenzanalyse I Zu den Gefühlen von Erschütterung, Leidenschaft und Verzweiflung	152
1.1 Auswertung der vergleichenden Sequenzanalyse I	179
1.2 Synoptische Darstellung der Untersuchungsergebnisse	200
2 Vergleichende Sequenzanalyse II Zu den Gefühlen von Verwirrung, Sehnsucht, sexueller Erregung und Reue	199
2.1 Auswertung der vergleichenden Sequenzanalyse II	282
2.2 Synoptische Darstellung der Untersuchungsergebnisse	304

3	Vergleichende Sequenzanalyse III Zu den Gefühlen von Hoffnungslosigkeit und Resignation	306
3.1	Auswertung der vergleichenden Sequenzanalyse III	337
3.2	Synoptische Darstellung der Untersuchungsergebnisse	346
4	Übersichtsplan der Adaptioniskonzepte der vier Verfilmungen	349
III	Schlussbetrachtung	351
	LITERATURVERZEICHNIS	363
	ÜBERSICHTSPLAN ÜBER DIE GEFÜHLSSITUATIONEN DER FIGUREN	368
	KOMMENTIERTE SEQUENZPLÄNE	
I.	Siegfried Kühn „Die Wahlverwandtschaften“	374
II.	Claude Chabrol „Die Wahlverwandtschaften“	386
III.	Rudolf Thome „Tarot“	400
IV.	Paolo und Vittorio Taviani „Die Wahlverwandtschaften“	415
	DETAILANALYSEN AUS DEM 11. KAPITEL	
I.	Siegfried Kühn „Die Wahlverwandtschaften“, Sequenz Nr. 24	433
II.	Claude Chabrol „Die Wahlverwandtschaften“, Sequenz Nr. 23	437
III.	Rudolf Thome „Tarot“, Sequenz Nr. 31	445
IV.	Paolo und Vittorio Taviani „Die Wahlverwandtschaften“, Sequenz Nr. 20	449

1 Problemstellung

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Transformation von Gefühlsdarstellungen zwischen Literatur und Film. Hierzu wird eine medienwissenschaftliche Analyse zu den filmischen Adaptionen von Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“¹ erstellt.

Von diesem 1809 erstmals veröffentlichten Roman Goethes liegen vier Verfilmungen vor. Er wurde zuerst 1974 in der DDR von dem Regisseur Siegfried Kühn im Kontext der Feierlichkeiten zu Goethes 225. Geburtstag unter den zentralisierten Produktionsbedingungen eines sozialistischen Staates verfilmt. Darauf folgte im Jahre 1981 eine Adaption des französischen Regisseur Claude Chabrol. Im Jahre 1985 wurde der Roman auch in der BRD von dem Autorenfilmer Rudolf Thome in das Medium Film übertragen. Die letzte Verfilmung stammt aus dem Jahre 1996 und wurde in Italien zum bevorstehenden 250. Geburtstag Goethes von den Regisseuren Taviani angefertigt.

Wie lässt sich das Interesse dieser Regisseure an dem Klassiker erklären, und aus welchen Gründen könnte die alte Geschichte beim heutigen Rezipienten Beachtung finden? Hilfreich zur Beantwortung dieser Fragen ist ein Blick auf die zentralen Themen des Romans.

- Ein sorgfältig geplantes und organisiertes Eheleben gerät in die Krise.
- Beide Gatten verlieben sich neu, der Mann in ein erheblich jüngeres Mädchen.
- Ein Kind wird in eine zerrüttete Ehe hinein geboren.
- Zwei Menschen entsagen ihrer Liebe. Zwei andere leben ihre Emotionen aus.
- Das bereits erwähnte Kind stirbt auf Grund eines Unfalls, den die Rivalin der Mutter und die Angebetete des Vaters verursacht.
- Die Unfallverursacherin beschließt ihre Schuld zu sühnen und hungert sich zu Tode. Ihr Geliebter stirbt vor Kummer und Sehnsucht.

¹ In dieser Arbeit verwende ich als Grundlage folgende Ausgabe: Goethe, Johann Wolfgang, Die Wahlverwandtschaften, Hamburger Ausgabe (HA), Bd. 6, Hrsg. Erich Trunz, München 1998.

- Zurück bleiben zwei Menschen, deren Liebe und Leidenschaft nicht zur Erfüllung gelangt sind. Beide resignieren.

All diese Themen haben bis heute nichts von ihrer Gegenwärtigkeit verloren. Der Knotenpunkt, welcher das inhaltliche Gefüge verbindet, resultiert aus der Fülle menschlicher Gefühle. Diese wiederum bewegen sich zwischen den Polaritäten von:

- Zusammenhalt und Zerstörung
- Macht und Ohnmacht
- Ordnung und Chaos
- Vielfalt und Richtung
- Kontinuität und Wandel

„Die äußere Story ist nur eine Seite des Filmerlebens. Für die Wirkung eines Filmes ist entscheidend, welche teils bewussten und teils unbewussten Inhalte und Entwicklungen damit im Erleben des Zuschauers erzeugt werden. Unbewusste Wirkungen fesseln stärker als bewusste. Im Kino entscheidet sich die Frage der Wirksamkeit daher ganz wesentlich auf der Ebene der unbewussten Grundkomplexe.“²

Da der Mensch täglich damit beschäftigt ist, Lösungen für sich zu finden, sind die oben aufgeführten Polaritäten immer aktuell und veralten nicht.

Ebenso verhält es sich mit dem Leitgedanken des Romans. Fast hundert Jahre vor Theodor Fontanes „Effi Briest“ stellt der Autor Goethe bereits eine im Vergleich dazu ähnliche Frage nach dem Recht des einzelnen Menschen auf Glück. In dem alten Text geht es um Selbstverwirklichung oder Selbstbescheidung, um neuere, freiere Formen des menschlichen Zusammenlebens und die daraus erwachsenden neuen Verantwortlichkeiten und neuen Kompliziertheiten.

Dieser Gegenstand ist Anfang des 21. Jahrhunderts mindestens genauso aktuell wie oder sogar noch aktueller als Anfang des 19. Jahrhunderts, als Goethe ihn in seine literarische Schöpfung einflocht. So kann man sagen, dass diese eine Geschichte ihrer Zeit, aber auch eine Geschichte unserer Zeit darstellt.

² Vgl. Blothner, Dirk, Erlebniswelt Kino. Wirksame Filmthemen, Bergisch Gladbach 1999, S. 96.

Auf Grund der bedeutsamen Thematik des Romans ist die Diskussion darüber von seinem Erscheinen bis in die heutige Zeit nicht beendet. Hinzu kommt, dass die Rezeption eines literarischen Werkes durch dessen Transformation in das Medium Film neu belebt wird. Allerdings verändert sie sich, da der Leser nun sein selbstgeformtes Bild des literarischen Stoffes nicht wieder findet. Die filmsprachlichen Ausdrucksmittel haben den Originaltext neu formuliert. Es ist ein eigenständiges künstlerisches Produkt auf der Grundlage eines audiovisuellen Zeichensystems entstanden, und um diesem gerecht zu werden, sollte es primär auch so gesehen und erst sekundär mit der Vorlage verglichen werden.

Da die Achse des Romans aus den Gefühlen besteht, welche die Menschen bestimmen, ist es instruktiv, deren Transformation im Film in den Fokus einer Untersuchung zu stellen.

Es ist anzunehmen, dass Gefühlsdarstellungen eines Angehörigen der späteren Generation von DDR-Spielfilmregisseuren eine andere Dimension haben als solche des Franzosen Claude Chabrol, dessen Eigenheit darin liegt, die Harmonie der bürgerlichen Alltagswelt als bloße Fassade zu entlarven. Entsprechendes gilt ebenso für die Brüder Taviani, welche ihre Filme in alter italienischer Operntradition gestalten und die Landschaft der Toskana wie eine große Freilichtbühne einsetzen. Und nicht zuletzt verspricht die Analyse der modernisierten filmische Adaption des deutschen Autorenfilmers Rudolf Thome interessante Aufschlüsse, da sich durch sein Werk die Thematik der weiblichen Emanzipation wie ein roter Faden zieht.

Denkbar wäre, dass die Transformation der Gefühlsbewegungen der Figuren der „Wahlverwandtschaften“ dem Schwerpunkt der jeweiligen Adaption entspricht und dass sich die besonderen Vorlieben der Regisseure in der Darstellung der Gefühlsbewegungen der Figuren spiegeln. Des Weiteren ist zu vermuten, dass sich die filmische Interpretation der Gefühlssituationen in das Gesamtwerk des jeweiligen Regisseurs einfügt. Es ist wahrscheinlich, dass sich von der Substanz der Gefühlswelten der Figuren des Originaltextes nur ein Bruchteil in den Filmen wieder findet oder abgewandelt erscheint.

Zur Überprüfung dieser Annahmen habe ich unter der Fülle der Gefühlssituationen des Romans eine Auswahl für eine eingehende Analyse getroffen. Hiernach werden drei markante, gänzlich verschiedene Gefühlssituationen des Romans erforscht. Es handelt sich um:

1. Eine Szene des zehnten Kapitels aus dem ersten Teil des Romans (S. 313/314). In dieser Szene dominieren die Gefühle von Erschütterung, Leidenschaft und Verzweiflung.
2. Das vollständige elfte Kapitel des Romans (S. 317/321). Dieses Kapitel enthält eine überaus brisante Schlüsselszene, welche von großer Wichtigkeit für den Fortgang der Ereignisse ist. Zu den Gefühlsbewegungen von Verwirrung, sexueller Erregung und dem Empfinden von Reue kommen die Phantasien der Figuren, die sich aus der Sehnsucht nach den Wunschpartnern speisen. Die Analyse dieser Szene weitet sich auf die Darstellung der genannten Phantasien aus. Diese in das audiovisuelle System des Films zu transformieren stellt eine erhöhte Anforderung an die Filmschaffenden dar und verspricht somit wissenswerte Untersuchungsergebnisse, welche das Gesamtbild des Gegenstandes verdichten.
3. Den Schluss des Romans (S. 490). Am Ende der Geschichte steht Hoffungslosigkeit. Ein sorgfältig eingerichtetes Eheleben hat keinen Bestand gehabt. Liebe und Leidenschaft sind nicht in Erfüllung gegangen. Der Tod hat seinen Sieg davongetragen. Die beiden überlebenden Figuren resignieren stillschweigend.

Als Arbeitsgrundlage zur Darstellung der allgemeinen Zeichenstruktur der Filme werde ich als ersten Schritt eine Makroanalyse anfertigen. Dies geschieht in Form eines Planes, der die einzelnen Sequenzen unterteilt, sie nummeriert und als nächste Spalte eine Zeitleiste aufweist, welche auf die zeitlichen Schwerpunktes des Filmes, die Akzentuierung bestimmter Schauplätze oder Figuren und den Rhythmus des Films hinweist. Die dritte Spalte fasst in Stichworten den Sequenzinhalt zusammen, schafft so eine Übersicht und erleichtert das Aufsuchen einzelner Sequenzen. Die vierte und letzte Spalte dient meinen persönlichen Kommentaren über auffällige filmsprachliche Mittel wie verwendete Einstellungen, Perspektiven, Kamera- und Objektbewegungen, Beleuchtung, bildkompositorische Inszenierungen, Wort-Bild-Ton-Beziehungen, Denotation- Konnotationen und Montage.

Angemerkt sei jedoch, dass ein solches Protokoll als ein in seinem Informationsgehalt stark reduziertes Dokument zu betrachten ist, da der Film immer wieder als Ganzes wahrgenommen werden muss.

Um jedoch die bereits aufgeführten exemplarisch ausgewählten Textteile auf den vorstehend angeführten Hypothesenkomplex hin zu erforschen, ist die Transkription von einzelnen Einstellungen/Sequenzen zum Erkennen der visuellen und auditiven Codes unumgänglich. Hierzu werde ich für die Mikroanalysen Sequenztranskripte anfertigen. Diese werden die Leisten Zeit, Bildgeschehen, Kamera/Einstellungen, Sprache und Ton aufweisen. So wird es mir möglich sein, einzelne Filmeinstellungen in ihre verschiedenen Zeichensysteme zu zerlegen und diese in ihren Beziehungen untereinander zu bestimmen.

Die Unterscheidung verschiedener Adaptionenformen erfolgt nach der Theorie von Helmut Kreuzer.³ Dessen Typologie unterteilt filmische Literaturadaptionen in vier Grundtypen, die zur Werktreue einen je unterschiedlichen Standpunkt einnehmen. Da diese Typologie nichts über die inhaltliche Füllung des jeweiligen Adaptioniskonzeptes aussagt, erfolgt des Weiteren eine Zuordnung der Filme in die diesbezügliche Typologie von Wolfgang Gast.⁴

Die Untersuchungsergebnisse über die verschiedenen Transformationsleistungen bezüglich der drei ausgewählten Textteile werde ich zum Zweck der besseren Übersicht in entsprechenden Synopsen darstellen. Sie werden Erzähl- und Handlungsstrukturen sowie Personenkonstellationen der Filme dokumentieren, so dass ein Vergleich möglich ist. Weiterhin wird eine Auswahl typischer, repräsentativer Bilder der verschiedenen Filme wiedergegeben.

Das Gesamtwerk der Regisseure unter Einbeziehung ihrer Biographien wird ebenfalls zur Beantwortung des Hypothesenkomplexes herangezogen werden. Zur allgemeinen Bearbeitung der Filme dient der folgende Fragenkatalog:

Fragenkatalog zu filmischen Adaptionen

Fragen zum Einsatz von filmsprachlichen Mitteln:

- Welche Einstellungsgrößen werden bevorzugt eingesetzt?
- Welche Perspektiven werden bevorzugt eingesetzt?

³ Kreuzer, Helmut, Medienwissenschaftliche Überlegungen zur Umsetzung fiktionaler Literatur. Motive und Arten der filmischen Adaption. In: E. Schaefer (Hrsg.): Medien und Deutschunterricht. Vorträge des Germanistentags Saarbrücken 1980, Tübingen 1981 (= Medien in Forschung und Unterricht B 2, Niemeyer), S. 23-46.

⁴ Gast, Wolfgang, Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse, Frankfurt/M. 1993, Seite 49- 52.

- Wie werden Kamera- und Objektbewegung eingesetzt?
- Wie wird Beleuchtung eingesetzt?
- Welche Besonderheiten weisen die bildkompositorischen Inszenierungen auf?
- Welche Codierungen der Bilder fallen auf?
- Wie sehen die Wort-Bild-Ton-Beziehungen aus?
- Welche Rolle spielt Musik?
- Wie werden Geräusche eingesetzt?
- Wie wird Sprache eingesetzt?
- Welche Art der Sprache wird gewählt?
- Welche Konnotationen fallen auf?
- Wie erfolgt die Organisation der Bilder?
- Welche Montagetechniken überwiegen im Film, und wie beeinflusst die jeweilig überwiegende Montagetechnik das Werk?

Generelle Fragen zur Transkription eines Romanstoffs:

- Inwieweit wird die Handlungsführung des Originaltextes übernommen?
- Wird die Figurenkonstellation übernommen?
- Welche Schauplätze werden ausgewählt?
- Welche Auswahl wird bei den Kostümen getroffen?
- Welche Atmosphäre transportiert der Film?
- Wie wird Natur eingesetzt, welche Rolle spielen die Jahreszeiten?
- Was wird gekürzt, und welche Auswirkungen ergeben sich daraus?
- Was wird hinzugefügt, und welche Auswirkungen ergeben sich daraus?
- Wie führt der Film in die Handlung ein?
- Wie beendet der Film die Handlung?
- Wie viel Originaltext wird übernommen?
- Inwieweit werden literarische Bilder in den Film transformiert?
- Welcher Typus Schauspieler/SchauspielerIn wird jeweils ausgewählt, um Figuren des Romans zu verkörpern?
- Wie verändert sich eine Romanfigur durch die Art und Weise der Darstellung im Film?
- Sind die Schauspieler glaubwürdig in ihren Rollen?
- Werden Identifikationsfiguren angeboten, zu welcher Figur wird Distanz erzeugt?
- Wie werden die Innenwelt bzw. Gefühle der Figuren für den Rezipienten sichtbar/begreifbar gemacht?
- Wird der Romanstoff spannend vermittelt?

- Wie wird diese Spannung erzeugt?

Spezielle Fragen zum Inhalt des Romans „Die Wahlverwandtschaften“

- Wie werden die spezifischen Gefühle und Phantasien der Figuren im Film dargestellt?
- Wie wird die Bedeutung des Textes im Film wiedergegeben (z. B. die Schlüsselszene der Zeugung des Kindes)?
- Wie wird das Thema Tod behandelt?
- Was wird aus dem „Dämonischen“ des Romans im Film?
- Sind die Leitmotive des Romans übernommen worden?
- Ist die Adaption für Rezipienten, die den Originaltext nicht kennen, durchschaubar und verständlich?
- Ist die Romanvorlage in ihrer Substanz wiedergegeben worden?
- Wo liegen die Schwerpunkte des Films?
- Werden andere Konfliktlösungen angeboten?

Fragen zu den Regisseuren:

- Welche Beweggründe könnten hinter der Entscheidung eines Regisseurs für die Verfilmung des Stoffes stehen?
- Fügt sich der Film in das Gesamtwerk des Regisseurs ein?
- In welchem Grad spiegeln sich persönliche Intentionen bzw. Vorlieben des Regisseurs im Film?

Überdies wird die grundsätzliche Frage erörtert werden, wie und bis zu welchem Grad lassen sich Gefühle von einem Medium ins andere transformieren.

2 Zur Theorie des Films

Spätestens seit den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts bemühte sich die filmtheoretische Diskussion, den Film als neue Kunst zu etablieren. Die zumeist von der Filmkritik kommenden Theoretiker wollten den Film gleichrangig neben die traditionellen Künste, also Literatur, Theater, Musik und bildende Kunst, stellen und durch Filmtheorie die Filmästhetik beschreibbar machen.

Bèla Balázs definierte in seinem ersten filmtheoretischen Buch „Der sichtbare Mensch“⁵ aus dem Jahre 1924 Filmtheorie als eine „Kunstphilosophie des Films“, er definierte hierin Film als „Volkskunst“. Erst 1930 ging Bèla Balázs in seinem zweiten filmtheoretischen Buch „Der Geist des Films“⁶ über den traditionsorientierten kunsttheoretischen Ansatz hinaus. Denn nun verstand er die Kunst des Films als eine qualitativ neuartige Ausdrucks- und Mitteilungstechnik. Als Hilfskonstruktion entstand der durch den russischen Filmregisseur Sergej Eisenstein⁷ geprägte Begriff der „Sprache des Films“. Filmtheorie in diesem Verständnis versuchte bereits, eine „Grammatik der Filmsprache“ zu beschreiben. Wie Sergej Eisenstein war auch Vsevolod I. Pudovkin⁸ ein Filmregisseur der frühen Jahre. Beide inszenierten eine Reihe außergewöhnliche Filme und konstruierten die Grundlagen einer formalistischen Theorie, die tief greifende Wirkungen auf die Entwicklung der Filmtheorie hatte. Balázs, Eisenstein und Pudovkin verfolgten eine Richtung des formalistischen Denkens. Da sie praktizierende Filmemacher waren, beschrieben sie ihre Kunst, ohne sie mit normativen Vorschriften zu verbinden.

Als Standardwerke der Filmtheorie gelten Rudolf Arnheims Buch „Film als Kunst“⁹ und Siegfried Kracauers „Theorie des Films: Die Errettung der äußerlichen Wirklichkeit“¹⁰.

Rudolf Arnheim, dessen Buchtitel programmatisch zu verstehen ist, war Psychologe. Dementsprechend sind seine grundlegenden Lehrsätze zum Film als Kunst

⁵ Balázs, Bèla, Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films, 1924, Nachdruck Hamburg 1972.

⁶ Balázs, Bèla, Der Geist des Films, Berlin 1930, Nachdruck Frankfurt/M. 1972.

⁷ Eisenstein, Sergej M., Schriften 1. Streik, Hrsg. von Hans-Joachim Schlegel, München 1974 (Reihe Hanser 158). Ursprünglich auf 6 Bände angelegte Ausgabe, die ausgewählten Texte sind jeweils auf einen Film Eisensteins bezogen.

⁸ Pudovkin, Vsevolod, Filmregie und Filmmanuskript, Berlin 1928. Der Autor war neben Eisenstein der wichtigste sowjetische Spielfilmtheoretiker der zwanziger Jahre.

⁹ Arnheim, Rudolf, Film als Kunst, Frankfurt/M. 1979, Taschenbuchausgabe der deutschen Neuausgabe von 1974, Ersterscheinung 1932 (wurde 1933 verboten).

¹⁰ Kracauer, Siegfried, Schriften. Hrsg. von Witte, Karsten. Band 3, Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt/M. 1973.

psychologischer Natur. Er ging davon aus, dass die Filmkunst nach denselben uralten Gesetzen und Prinzipien verfare wie alle anderen Künste auch. Unter anderem arbeitete er in diesem Buch bereits mediale Charakteristika heraus.

„Es lohnt die Mühe, den Einwand, Photographie und Film seien nur mechanisch reproduzierte Wirklichkeit und hätten daher nicht mit Kunst zu tun, gründlich und systematisch zu widerlegen. [...] Zu diesem Zweck sollen hier die elementaren Materialeigenschaften des Filmbildes einzeln charakterisiert und mit den entsprechenden Eigenschaften des Wirklichkeitsbildes verglichen werden. Es wird sich dabei ergeben, wie grundverschieden beide sind und daß eben gerade aus diesen Verschiedenheiten der Film seine Kunstmittel schöpft. Im folgenden ergeben sich dann diese Kunstmittel aus der Projektion von Körpern in die Fläche, aus der Verringerung der räumlichen Tiefe, der Beleuchtung, der Bildbegrenzung und dem Abstand vom Objekt, dem Wegfall der raum-zeitlichen Kontinuität und der nichtoptischen Sinneswelt und aus den Möglichkeiten der Filmtechnik.“¹¹

Arnheim ging weiterhin grundlegend von der Prämisse aus, dass die Kunst des Films von Begrenzungen abhängig sei und dass ihre physikalischen Begrenzungen gerade ihre ästhetischen Tugenden seien. James Monaco äußert sich in seinem Buch „Film verstehen“¹² kritisch zu Arnheims Begrenzungstheorie. Er sieht deren Problematik in Arnheims Thesen, dass die Filmkunst ihre Begrenzungen nicht überschreiten sollte und dass die technischen Weiterentwicklungen – Ton, Farbe, Breitwand und so weiter –, welche die Grenzen des Films ausdehnen, nicht wünschenswert seien. Monaco ist der Ansicht, dass Arnheim sich viel zu einseitig auf die Herstellung von Film konzentriert und den Faktor des Wahrnehmens von Film gänzlich außer Acht gelassen habe.

¹¹ Arnheim Rudolf, Film als Kunst, Frankfurt/Main 1979, S. 23.

¹² Vlg. Monaco, James, Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache. Geschichte und Theorie des Films. Reinbek 1998. Ein Klassiker unter den Handbüchern zur Filmtheorie; hier werden – mit zahlreichen Fotobelegen aus dem internationalen Film – filmtechnische, -sprachliche, -geschichtliche und im engeren Sinne filmtheoretische sowie ästhetische Grundlagen auf anspruchsvollem Niveau vermittelt. Eine gut gegliederte Bibliografie sowie ein Lexikon der einschlägigen Fachbegriffe runden das Handbuch ab.

Siegfried Kracauers Buch, das 27 Jahre später heraus kam, beinhaltet umfassende Realismustheorien. Angemerkt sei, dass die Definition des Begriffs Realismus in der Literaturwissenschaft wie in den Filmwissenschaften umstritten ist.¹³

„Der Begriff Kunst lässt sich seiner festgelegten Bedeutung halber nicht auf wirklich ‚filmische‘ Filme anwenden – das heißt Filme, die sich Aspekte der physischen Realität einverleiben, um sie uns erfahren zu lassen. Dennoch sind sie es, und nicht die an traditionelle Kunstwerke erinnernden Filme, die ästhetisch gültig sind.“¹⁴

Für Kracauer ist der Film keine Kunst im traditionellen Sinne, weil dieser nicht unabhängig ist von naturgegebenem Rohmaterial. Er vertritt den Standpunkt, dass Film neben der Fotografie die einzige Kunstart ist, die ihr Rohmaterial zur Schau stellt.¹⁵ Kracauers Darlegungen stützen sich auf das von ihm benannte „ästhetische Grundprinzip“, dass die Leistungen innerhalb eines bestimmten Mediums künstlerisch umso befriedigender sind, je mehr sie von den spezifischen Eigenschaften dieses Mediums ausgehen.¹⁶

Kracauers Hauptthese, Filme seien in einzigartiger Weise dazu geeignet, physische Realität wiederzugeben und zu enthüllen,¹⁷ stützt sich auf seinen vermeintlichen Beweis, dass sich in der traditionellen Kunst die Eigenschaften der jeweiligen Medien auf unterschiedliche Weise einer genaueren Definition entziehen. Im Film hingegen seien die unterschiedlichen Ausdrucksformen vom gegebenen Material und von technischen Faktoren entscheidend bestimmt. Die Wirklichkeitsbildung sei eine hinreichend spezifische, fotografisch reproduzierende Abbildung, die Teile der Wirklichkeit unverändert bestehen ließe.¹⁸

¹³ Zum Problem des Realismus im Film vertritt Monaco in seinem Buch „Film verstehen“ die Auffassung, dass der Mensch durch ästhetische und wissenschaftliche Abstraktion von der physischen Realität getrennt sei und deshalb die Errettung durch den Film benötige, um wieder mit der physischen Welt in Austausch zu treten. Der Film könne eine Brücke zur Realität schlagen. In seinen Möglichkeiten liege es, unseren Eindruck von der Realität zu bestätigen, aber auch zu entlarven. Im Hinblick auf die Filmgeschichte führt er weiterhin aus: „Fast während der ganzen Filmgeschichte war der Realismus für praktische Filmemacher interessanter als für theoretische Kritiker. Dziga Vertov in den zwanziger Jahren in der Sowjetunion, Jean Vigo in Frankreich und John Grierson im England der dreißiger Jahre, Roberto Rossellini, Cesare Zavattini und die Neorealisten im Italien der vierziger Jahre, sie alle entwickelten Positionen, die im Gegensatz zu den expressionistischen Theorien standen. Es war, als ob die Filmemacher sich gegen den möglichen Mißbrauch der Macht ihres Mediums richteten und lieber eine ‚moralischere‘ Position im Realismus suchten.“ Monaco, a.a.O., S. 414.

¹⁴ Kracauer: Theorie, a.a.O., S. 69.

¹⁵ Vgl., Kracauer, Theorie, a.a.O., S. 389.

¹⁶ Vgl., Kracauer, Theorie, a.a.O., S. 36.

¹⁷ Vgl., Kracauer, Theorie, a.a.O., S. 55.

¹⁸ Vgl., Kracauer, Theorie, a.a.O., S. 68.

Im Verlauf der Entwicklung und Ausweitung von Kracauers Theorie wird deutlich, dass für ihn der Film einem Zweck dienen soll. Er existiert nicht nur für sich, als rein ästhetisches Objekt, sondern im Kontext seiner Umwelt. Für Kracauer hat der Film eine menschlich-ethische Natur.

Im 13. Kapitel seiner Filmtheorie geht Kracauer speziell auf Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Film und Roman ein.

„Nahezu alle Romane befassen sich mit seelischen Entwicklungen oder Seinszuständen. Die Welt des Romans ist in erster Linie ein geistiges Kontinuum. Nun enthält dieses Kontinuum oft Bestandteile, die sich dem Zugriff des Kinos entziehen, weil sie keine physischen Entsprechungen haben, die des Zeigens wert wären. [...] Der Roman ist also keine filmgerechte literarische Form.“¹⁹

Bei Kracauer ergibt sich die entscheidende Differenz daraus, dass die beiden Medien unterschiedliche Aspekte des Lebens darstellen. Für ihn ist das von der Filmkamera eingefangene Leben vornehmlich ein „materielles Kontinuum“, während der Roman darüber hinaus geeignet ist, innere Vorgänge der Figuren zu beschreiben.

Verfilmungen hält Kracauer nur dann für legitim, wenn die Romanvorlage dem Filmischen, der Darstellung physischer Realität, entgegenkommt. Die ausschlaggebende Abgrenzung des Films vom seelisch-geistigen Aspekt des Romans gewinnt Kracauer allerdings allein aus der Reduktion des Filmischen auf die bloße Wiedergabe physischer Realität.

Monaco beanstandet in seinem Buch „Film verstehen“ an Kracauer wie auch an Arnheimer, dass die Vorstellungen beider Theoretiker des Films von den Ereignissen eingeholt und überholt wurden, indem die Filmemacher in der Praxis die Möglichkeiten neuer Verfahren und Techniken entdeckten sowie weiterentwickelten.²⁰

Kracauer gilt als der wichtigste Theoretiker des Filmrealismus, obwohl André Bazin²¹ ebenfalls reichhaltige Untersuchungen verfasst hat. Eine Ausnahme bilden die

¹⁹ Kracauer, Theorie, a.a.O., S. 313 u. 315.

²⁰ Vgl., Monaco, Film verstehen, a.a.O., S. 412 u. 413.

²¹ Bazin, André, Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Hrsg. von Hartmut Bitomsky, Harun Farocki und Ekkehard Kaemmerling, Köln 1975.

Arbeiten von Knut Hickethier, die sich vornehmlich an Bazin orientieren.²² Im Unterschied zu Kracauer und Arnheim ist Bazins Filmtheorie ist nicht von Forderungen und Vorschriften geprägt. Im Gegensatz zu anderen Autoren wichtiger Filmtheorien arbeitete Bazin als Kritiker und schrieb regelmäßig Kritiken zu einzelnen Filmen. Seine von praktischen und induktiven Erfahrungen geprägte Theorie wird zum größten Teil in den vier Bänden seiner gesammelten Essays ausgedrückt. Deren Titel „Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films“ verrät bereits, mit welchem bescheidenem Anspruch Bazin seine Theorien vertrat. Er hält Fragen für wichtiger als Antworten. Der entscheidende Unterschied zu Kracauers Theorien besteht darin, dass für Bazin Film und Realität keine einfache Gleichung darstellen, sondern wesentlich subtiler miteinander verbunden sind. Er sieht im Realismus mehr eine Sache der Psychologie als der Ästhetik. Hielten die Formalisten die Montage für den Kernpunkt eines Films, so beansprucht Bazin dies für die Mise en Scène. Damit meint er besonders Schärfentiefe und Plansequenz, da diese Techniken es dem Betrachter ermöglichen, vollständig an der Filmerfahrung teilzunehmen. Er sieht die Entwicklung der Schärfentiefe als dialektischen Schritt nach vorne in der Geschichte der Filmsprache.

Zur Entwicklung der verstärkten Hinwendung des Films zur Literatur schreibt er Folgendes:

„Ohne es zu merken, ist der Film in das Zeitalter des Drehbuchs eingetreten; darunter ist die Umkehrung des Verhältnisses von Inhalt und Form zu verstehen. Nicht, dass die Form gleichgültig geworden wäre, sie ist im Gegenteil niemals genauer, notwendiger und subtiler durch den Stoff bestimmt worden, aber dieses Wissen führt zu einer gewissen Bescheidenheit und Transparenz angesichts eines Sujets, das wir heute um seiner selbst willen schätzen und dem gegenüber wir immer anspruchsvoller werden.“²³

Da Bazin bereits neununddreißigjährig verstarb, lebte er nicht lange genug, um seine Theorien auszufeilen. Dennoch legte er den Grundstock für die spätere semiotische und ethische Theorie des Films.

²² Hickethier, Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur. Theorie und Geschichte von 1951 bis 1977. Stuttgart 1980. Die bislang einzige systematisch aufgebaute Monografie des Genres, die sowohl quantitative Daten wie auch qualitative Analysen so präsentiert und interpretiert, dass ein plastisches Bild der Geschichte des Fernsehspiels wie auch seiner vielfältigen Aspekte und Probleme entsteht.

²³ Bazin, Für ein „unreines Kino“ – Plädoyer für die Adaption. In: Was ist Kino?, a.a.O., Seite 66.

Der Theoretiker und Filmemacher Jean-Luc Godard²⁴ schuf, indem er auf Bazins Theorie von dem grundlegenden Widerspruch zwischen Mise en Scène und Montage aufbaute, die folgende dialektische Synthese, wonach zum einen die Mise en Scène genauso unaufrichtig wie die Montage sein kann, wenn ein Regisseur jene benutzt, um die Wirklichkeit zu verzerren, und der zufolge zum anderen die Montage nicht notwendigerweise der Beweis für die Unaufrichtigkeit eines Filmemachers sein muss. Diese beiden widerlegten Thesen beherrschten lange Zeit die Filmtheorie. Godards Interpretationen von Mise en Scène und Montage als unterschiedliche Aspekte desselben filmischen Prinzips sieht Monaco²⁵ als einen der wichtigsten Fortschritte der Filmgeschichte an.

Der Filmtheoretiker Christian Metz²⁶ verfasste nicht nur eine eingehende Untersuchung des Code-Systems, das die Bedeutung im Film beherrscht, sondern versuchte auch in den späten 60er Jahren die verschiedenen Montage-Theorien zu vereinigen. Monaco sieht den gravierenden Unterschied in den Ansätzen von Godard und Metz wie folgt:

„Während Godard im Film die Konsequenz der Idee, dass ‚das Zeichen uns dazu zwingt, einen Gegenstand durch seine Bedeutung zu sehen‘, untersuchte, studierten Christian Metz und andere die Verzweigungen dieses Ausspruchs in gedruckter Sprache. In zwei Bänden Essais sur la signification au cinéma, die 1968 und 1972 erschienen, und in seinem Hauptwerk, Langage et Cinéma (1971, Deutsche Sprache und Film, 1973), hat Metz Film als logisches Phänomen umrissen, das mit wissenschaftlichen Methoden untersucht werden kann.“²⁷

Unter anderem versuchte Metz in einem Diagramm aufzuzeigen, wie acht Montage-Typen logisch miteinander verbunden sind. Sein Versuch blieb der einzige, das komplexe System der Montage zu erfassen. Monaco äußert sich wie folgt dazu:

„Dennoch trotz seiner Schwierigkeiten bleibt Metz’ System ein hilfreicher Führer durch das, was bis jetzt ein relativ weißer Fleck auf der Landkarte war: die sich ständig verschiebende, komplizierte und verworrene Syntax der Filmerzählung. Ob nun seine acht Kategorien brauchbar oder nicht

²⁴ Godard, Jean-Luc, Godard/Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950–1970). Hg. Von Frieda Grafe. München 1971 (Reihe Hanser 83).

²⁵ Vgl. Monaco, a.a.O., S. 427.

²⁶ Metz, Christian, Sprache und Film (Essais sur la signification au cinéma, 1968) Frankfurt 1973 und Semiologie des Films (Langage et cinéma, 1971), München 1972.

²⁷ Monaco, a.a.O., Seite 433.

erscheinen, die von ihm definierten Faktoren der Unterscheidung sind höchst bedeutungsvoll, und wir sollten sie uns noch einmal vor Augen führen:

Ein Filmsegment ist entweder autonom oder nicht.

Es ist entweder chronologisch oder nicht.

Es ist entweder deskriptiv oder narrativ.

Es ist entweder linear oder nicht.

Es ist entweder kontinuierlich oder nicht.

Es ist entweder organisiert oder nicht.²⁸

Metz ist der bekannteste Film-Semiotiker. Neben ihm sei noch Umberto Eco²⁹ genannt. Semiotik umschließt als allgemeiner Begriff viele spezielle Ansätze zum Studium der Kultur als Sprache. Begründet in den linguistischen Theorien Ferdinand de Saussures, benutzt sie die Sprache als allgemeines Modell für eine Vielzahl von Phänomenen. Metz' Ansatz stellt die abstrakteste wie auch die konkreteste der Filmtheorien dar. Da die Semiotik als Wissenschaft verstanden werden möchte, ist sie im hohen Maße von der detaillierten, praktischen Analyse spezifischer Filme und Filmsequenzen abhängig.

Die linguistischen Strukturen, die verschiedenen semiotischen Studien als Modelle für Film, Literatur und andere kulturelle Bereiche gedient hatten, ließ Metz beiseite, um sich der Analyse spezifischerer Probleme zuzuwenden. Er vertrat nicht die Meinung, dass die Montage die beherrschende Determinante der Filmsprache sei, sondern ging davon aus, dass die Narrativität zentral für die Filmerfahrung sei. Des Weiteren hielt er den Unterschied zwischen Denotation und Konnotation im Film für wichtig. Dieses Begriffspaar führt er in seinem Aufsatz „Probleme der Denotation im Spielfilm“³⁰ ein. Vereinfacht formuliert meint Denotation die mit einem Zeichen (Wort, Bild) gemeinte Sachbeziehung, die direkte unmittelbare Bedeutung eines Wortes, Satzes oder Textes. Die Konnotation geht über diesen unmittelbaren Zusammenhang hinaus und bezeichnet das darüber hinaus Mitgemeinte, die zusätzliche Bedeutung eines Wortes, Satzes oder Textes. Ein zweiter wichtiger

²⁸ Monaco, a.a.O., Seite 226.

²⁹ Eco, Umberto, Einführung in die Semiotik, München 1972.

³⁰ Zuerst 1968, später auch überarbeitet in Metz, Christian, Semiologie des Films, Frankfurt/M. 1972.

Unterschied lag für ihn zwischen den syntagmatischen und paradigmatischen Strukturen. Metz glaubte ein logisches System begründet zu haben, das die wirkliche Analyse des Filmphänomens erlauben würde.

Es kann gesagt werden, dass Metz die Montage und die Mise en Scène als syntagmatische und paradigmatische Kategorien neu definiert und die bislang subtilsten und ausgefeiltesten Filmtheorien herausgegeben hat.

Die gegenwärtige Entwicklung der Filmtheorie führt weg vom Normativen und hin zum Deskriptiven. Filmtheoretiker sehen nicht mehr ihr Hauptanliegen darin, eine Sprache zur Beschreibung des Phänomens Films zu finden. Der Film ist heute keine abgegrenzte Erscheinung mehr, sondern bestimmt maßgeblich unsere gesamte Kultur.³¹

³¹ Empfehlenswert zum Weiterlesen:

Denk, Rudolf (Hrsg.), Texte zur Poetik des Films, Stuttgart 1978 (=Reclams UB 9541). Ein handlicher Reader, der die Entwicklung des Films vom Kinematographentheater bis in die 70er Jahre anhand von filmtheoretischen und -poetischen Texten spiegelt.

3 Zu den Methoden der Filmanalyse

Jugendsoziologen sprechen heute von einer fernsehsozialisierten Generation, die seit den sechziger Jahren herangewachsen ist und sich von den durch das Buch sozialisierten Generationen ihren Eltern und Großeltern unterscheidet. Bevor Kinder lesen lernen, bedienen sie bereits den Fernsehapparat und sehen Kinofilme. Im Gegensatz zur Literatur, deren Erzählformen in der Schule nahe gebracht werden, sind die Kenntnisse von der künstlerischen Ausdrucksweise filmsprachlicher Mittel im Allgemeinen nicht sehr entwickelt.

Das scheinbar selbstverständliche Verstehen filmischer Darstellung und Erzählung forderte zur wissenschaftlichen Reflexion heraus. Seit Mitte der sechziger Jahre findet in Deutschland an den Universitäten eine analytische Auseinandersetzung mit Filmen und ihren ästhetischen Strukturen statt. Den Disziplinen Soziologie und Publizistikwissenschaften folgten seit Beginn der siebziger Jahre verstärkt die Literaturwissenschaften, die Theaterwissenschaften und die Kunstwissenschaften. Insbesondere die in den Geisteswissenschaften während der siebziger Jahre neu entstandene Medienwissenschaft hat sich den methodologischen Fragen der Analyse von Film- und Fernsehproduktionen zugewandt.

Im Vordergrund steht die Analyse der „Filmsprache“, deren Zielsetzungen sich auf Grund der methodologischen Debatten folgendermaßen beschreiben lassen.

- Sensibilisierung der Wahrnehmung;
- Qualifiziertere Beurteilung von medialen Prozessen;
- Gewinnung von Kenntnissen über die audiovisuellen Medien;
- Vervollkommnung der ästhetischen Geschmacksbildung;
- Steigerung des ästhetischen Genusses.³²

James Monaco schreibt dazu in „Film verstehen“:

„Je besser man ein Bild liest, desto besser versteht man es und um so mehr Macht hat man darüber. Der Leser einer Buchseite erfindet sein Bild, der Leser eines Films tut das nicht, und dennoch müssen beide Leser daran arbeiten, die Zeichen, die sie wahrnehmen, zu interpretieren, um den Prozeß des intellektuellen Verstehens zu vervollständigen. Je mehr sie arbeiten, desto ausgewogener ist die Beziehung von Betrachter und Schöpfer in dem Prozeß,

³² Vgl. Hickethier, Knut, Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart 1996, Seite 1-4.

*je ausgewogener die Beziehung, desto vitaler und mitreißender ist das Kunstwerk.*³³

Film ist ein besonders komplexer Text, der trotz seiner komplizierten Zeichenstruktur meist als Einheit erlebt wird und somit die Wahrnehmung des Rezipienten organisiert. Auf Grund seiner Vielfalt ist er schwierig zu analysieren. Er muss von daher in methodisch bearbeitbare Elemente zerlegt werden.

Die Einstellung wird als kleinste sinnvolle Einheit eines Filmes definiert. Sie weist einen einheitlichen Kamerablick auf und wird begrenzt durch Blenden oder zwei Schnitte.

Die nächst größere Einheit ist die Filmsequenz. Die Sequenz besteht in der Regel aus einer Reihe verschiedener Einstellungen und fasst diese zu einer inhaltlich sinnvollen Einheit zusammen. Allerdings bringt die Bestimmung von Sequenzen immer auch individuelle Abweichungen mit sich, da die definitorischen Merkmale abhängig von der jeweiligen Interpretation sind. Eine andere Variante stellt die Plansequenz dar, sie besteht aus einer einzigen, meist längeren Einstellung.³⁴

Im Rahmen der Filmanalyse muss zunächst einmal eine Makroanalyse erstellt werden. Denn nur so ist es möglich, der Zeichenstruktur eines Films gerecht zu werden. Dies geschieht mit einem Sequenzplan, der die Arbeitsgrundlage für inhaltliche Fragestellungen darstellt. Er kann je nach Verwendungszweck bereits in einer einfachen Form sehr hilfreich sein. Die Nummerierung der Sequenzen und Stichworte zu deren Inhalten schaffen eine Übersicht und erleichtern das Aufsuchen einer einzelnen Sequenz. Weiterhin gibt er Hinweise auf die Makrostruktur des Films. Es kann eine Zeitleiste hinzugefügt werden, um die zeitlichen Schwerpunktbildungen und die Akzentuierung bestimmter Schauplätze oder Figuren sowie den Rhythmus eines Films grob interpretierbar zu machen.

³³ Monaco, a.a.O., Seite 160.

³⁴ Vgl. Gast, Wolfgang, Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse, Frankfurt/M, 1993, Seite 53-56.

Die Sequenzinhalte können in vielfältiger Weise differenziert dargestellt werden.³⁵

Um analytische Beobachtungen zu verorten, stellt eine Kommentarleiste des Sequenzplans ein nützliches Hilfsmittel dar.

Zur Beantwortung spezifischer Fragestellungen dient eine Mikroanalyse. Dafür ist es erforderlich, relevante Einstellungen im Detail zu untersuchen. Der Plan dazu sollte zumindest die Leisten Zeit, Bild, Sprache und Musik aufweisen. Es ist sinnvoll, die Spalte Ton in Sprechtext und sonstige Geräusche zu unterteilen, um deren Beziehungen besser bestimmen zu können. Um Kameraoperationen zu dokumentieren, können Spalten bezüglich Kamerabewegung, Einstellungsgröße und Perspektive hinzugefügt werden.

Zur Bestimmung der Montagetechnik eines Films ist eine durch ausgewählte typische Bilder einer Sequenz repräsentierte Einstellungsfolge zweckmäßig. Die „Mephisto“-Analyse von Paech demonstriert, wie ergiebig die Interpretation einzelner Schnitte sein kann.³⁶

Stützt der Film sich auf eine literarische Vorlage, so ist es sinnvoll, Aufbau und Handlung beider Medien mit Hilfe einer Synopse zu vergleichen. Dieses Hilfsmittel

³⁵ Siehe dazu die filmanalytischen Arbeiten von:

1. Faulstich, Werner, Grundkurs Filmanalyse, München 2002; ders., Einführung in die Filmanalyse, Tübingen 1978 (Literaturwissenschaft im Grundstudium, Bd. 1, G. Narr). Eine systematisch-theoretische Einführung, die ihren Gegenstand nach Problemfeldern geordnet entfaltet: von allgemeinen Kommunikationsmodellen über die Problemfelder „Filmsprache“ und Filminhalte“ bis hin zur „Rezeption“. Jeweils vorweg formulierte Grobziele und zur Lernzielkontrolle ein Testbogen am Schluss demonstrieren den didaktischen Ansatz;
2. Faulstich, Werner und Inge, Modelle der Filmanalyse. München 1975 (=Kritische Information, Bd. 57, Fink). An zwei Modellen – Viscontis „Tod in Venedig“ und Curtiz’ „Casablanca“ – werden exemplarische Filmanalysen, eingeschlossen Detailuntersuchungen wichtiger Sequenzen, durchgeführt.
- Faulstich, Werner, Die Filminterpretation, Göttingen 1988 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe Bd. 1537). Eine systematisch gegliederte Übersicht verschiedener Interpretationsansätze (strukturalistisch, biografisch, literatur- und filmhistorisch, soziologisch, psychologisch, genrespezifisch), die an jeweils einem einschlägigen Beispiel exemplifiziert werden.
3. Paech, Joachim (Hrsg.), Film- und Fernsehsprache, Frankfurt/M. 1975 (=Kommunikation/Sprache. Materialien für den Kurs- und Projektunterricht, Diesterweg). Im 1. Teil eine systematisch gegliederte Textsammlung zur Filmtheorie und Filmsprache, die von Knut Hickethiers kleinem „Lexikon der Grundbegriffe der Film- und Fernsehsprache“ abgeschlossen wird, einem für den ersten Überblick sehr nützlichen Beitrag. Den 2. Teil bilden Textauschnitte zur Analyse der Film- und Fernsehsprache, die Problembereiche wie auch einzelne wichtige Mediengenres (Nachrichten, Feature, Unterhaltungsserien) behandeln.
4. Paech, Joachim, Literatur und Film: Mephisto, Einführung in die Analyse filmischer Adaptionen. Ein Arbeitsbuch für die gymnasiale Oberstufe, Frankfurt/M. 1984 (= Texte und Materialien zum Literaturunterricht, Diesterweg). Paech stellt „Mephisto“ nach einer theoretischen Textsammlung zum Thema „Adaption“ als Fallstudie dar: Er dokumentiert die historischen und biografischen Hintergründe von Buch und Film und legt dann einen neuen Analyseansatz vor, der die beiden Medien über jeweilige Rezeptionsprozesse („Lektüren“) angemessener miteinander vergleichen soll. Den Abschluss bildet ein recht genaues Protokoll von Istvan Szabòs Filmsequenz „Faust-Aufführung, Loge mit Ministerpräsident, Begegnung mit Mephisto-Darsteller Hendrik Höfgen“, wobei wichtige Schnitte in ihrem Aussagepotential kommentiert werden.
5. Hickethier, Knut, Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart 1996.

³⁶ Vgl. Paech, Literatur und Film: Mephisto, S. 114 -121.

bietet sich aber auch an, wenn verschiedene Filme nach einer gemeinsamen Vorlage analysiert werden. Das gemeinsame Parallelisieren von Sequenzen, die verschiedene Interpretationen der gleichen Vorlage repräsentieren, lässt Gemeinsamkeiten, Verschiedenheiten und Beziehungen augenscheinlich werden.

Bei der Analyse eines Films ist vor einer zu normativen Semantik der filmsprachlichen Mittel zu warnen, da der Sinn einer Einstellung immer von einer stark inhaltlich bestimmten Synthese verschiedener Mittel abhängt. Demzufolge ist die Analyse der einzelnen Elemente im Hinblick auf ihre spezifische Bestimmung gefordert.

Prinzipiell ist zu sagen, dass die Analyse eines Films zumindest Grundkenntnisse der Filmsprache voraussetzt.³⁷

³⁷ Empfehlenswert:

Gast, Wolfgang, Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse (= Diesterweg, Film und Literatur. Grundbuch), Frankfurt/M. 1993.

Kandorfer, Pierre, Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde. Köln, Lövenich 1978. Versuch einer umfassenden Systematik der Filmsprache mit einem deutlichen Akzent auf Gestaltung und einer Schwerpunktbildung bei den technischen Grundlagen und Aspekten.

4 Zur Geschichte des Films und der Literaturverfilmung

Da Literaturverfilmungen so alt wie der Film bzw. das Kino sind, ist ihre Geschichte im Zusammenhang mit der allgemeinen Filmgeschichte zu sehen. Diese kann in drei Zeitabschnitte unterteilt werden. Die für die jeweilige Phase genannten Filme sind eine begrenzte Auswahl und stehen exemplarisch für ihre Entstehungszeit. Die erste Phase von 1895–1911 wird als der Zeitraum des Experimentierens eingestuft. Auf ihrer immerwährenden Suche nach neuen Stoffen wurden die Filmpioniere bei Theater und Literatur fündig. Bereits 1896 entstanden Filmszenen zu Goethes „Faust“ von Louis Lumière und ein paar Jahre später ebensolche von Georges Méliès, obwohl in beiden Fällen von „Literaturverfilmung“ nach heutigem Verständnis nicht die Rede sein kann, denn dafür waren die Streifen zu kurz.

Louis Lumière und sein Bruder Auguste kamen von der Fotografie zum Film. Sie sahen in der neuen Technik eine großartige Möglichkeit, die Realität wiederzugeben. In ihren ersten Filmen erzählten sie keine Geschichte, sondern gaben lediglich einen Ort, einen Zeitpunkt oder eine Atmosphäre wieder. George Méliès hingegen war vor seiner Filmtätigkeit Zauberkünstler und sah im Film die Möglichkeit, eine phantastische Welt zu zeigen. Er brachte 1902 einen aufwendigen Film mit dem Titel „Le Voyage dans la lune“ heraus. Bezeichnenderweise enthalten viele seiner Filme das Wort Traum oder Wunder im Titel. Die zwei gegensätzlichen Tendenzen, die von Lumière und Méliès repräsentiert werden, sind grundlegend für den Film und erscheinen in den darauf folgenden Jahren immer wieder in unterschiedlichsten Ausprägungen.

Für den Film in den USA steht für diesen früheren Zeitraum der Name Thomas Alva Edison. Er produzierte einfache Filme, die im Gegensatz zu den zeitgenössischen französischen Filmen keinen eigenen Sinn für das „Filmische“ aufweisen. Typisch dafür sind die beiden Filme „Kiss“ und „Fred Ott's Sneeze“. 1897 trat Edwin S. Porter in Edisons Konzern ein. Für die nächsten elf Jahre kann er als der wichtigste amerikanische Filmemacher gelten. Obwohl Filmemacher in England und Frankreich zu dieser Zeit ebenfalls die Technik eines flüssigen Parallelschnitts anwandten, wird Porter in Filmgeschichten häufig als der „Entdecker“ dieser Technik gesehen.

„Die Wahrheit ist, dass es für Porter (oder sonstwen) schwierig gewesen wäre, die mit dem Schnitt gegebenen Möglichkeiten nicht zu „entdecken“. Er liegt in der Natur des Films; selbst für dieses wahrscheinlich filmischste Mittel finden

*sich in anderen Künsten Vorläufer, und jeder halbwegs intelligente Künstler hätte zu dem notwendigen logischen Schritt fähig sein müssen.*³⁸

Porters Films „The Life of an American Fireman“ repräsentiert die Anfänge der Parallelmontage und zählt zusammen mit dem Film „The Great Train Robbery“ zu den Meilensteinen der Filmgeschichte.

Bereits 1906 wurde in Frankreich bei Pathè unter der Leitung von Ferdinand Zecca Victor Hugos Roman „Les Miserables“ verfilmt, und 1907 produzierte Georges Méliès einen Film nach Shakespeares „Hamlet“. Des Weiteren entstanden zu dieser Zeit einige Literaturverfilmungen in anderen Ländern wie zum Beispiel Dänemark, wo Viggo Larsen Dumas' Roman „Die Kameliendame“ verfilmte, oder Russland, wo A. Drankow Alexander Puschkins Roman „Boris Godunow“ bearbeitete.

Neben Frankreich entwickelte sich Dänemark um 1910 zum bedeutendsten Filmland. Viggo Larsen erstellte zu dieser Zeit die ersten Filme seiner Sherlock-Holmes-Serie, welche die Grundlage für spätere Detektivserien darstellt.

Generell ist zu dieser ersten Phase der Filmgeschichte zu sagen, dass sich die Filmproduktion naturgemäß auf einer zunächst niederen Stufe befand. Die Filme waren sehr kurz, die Darstellungs- und Ausdrucksmöglichkeiten beschränkt. Da die neue Technik an sich eine Sensation war, wurde alles unterschiedslos ohne Rücksicht auf etwaige Qualität rezipiert. Die Vorführungen fanden meist im Milieu des Rummelplatzes statt.

Die Entwicklung ging jedoch rasch vorwärts. Um die Jahrhundertwende wurde bereits das gesprochene Wort verwendet. Kommentatoren traten auf, welche die Handlung der „Einakter“ und „Dramen“ erläuterten. Die begrenzte Zeigemöglichkeit der Kamera erfuhr so eine beträchtliche Ausweitung. Als um 1907/1908 die Zwischentitel aufkamen, wurde dies noch gesteigert.

*„Das Kino war also, von ersten Anfängen abgesehen, niemals so „Stumm“, wie es manche Theoretiker (Arnheim, besonders Ingarden) gern zugrundelegen. Im Gegenteil, die Gewohnheit, das ‚Wesentliche‘ durch das Wort auszudrücken, läßt sich bis in die Frühzeit verfolgen.“*³⁹

³⁸ Monaco, James, Film verstehen, a.a.O., S. 283 f.

³⁹ Estermann, Alfred, Die Verfilmung literarischer Werke, Bonn 1965, S. 186.

Mittels dieser neuen Ausdrucksmöglichkeit, eines Ansatzes zur Bildverfeinerung und der Verlängerung der Filmstreifen erreichte der Film bis 1911 eine Position, auf die der eigentliche so genannte Stummfilm aufbauen konnte.

„Trotz der zuerst sehr rudimentären Zeige-Möglichkeit griff der Film von Anfang an nach der Literatur. Zwei hauptsächliche Gründe lassen sich dafür feststellen. Zum einen das Bestreben, sich zu „bessern“; „mit der Aufnahme literarischer Stoffe begann sich der Film aus seinen zunächst höchst primitiven Anfängen zu lösen, die nur bei der mimischen Illusion bleiben. Sie bedeuten den Beginn, sich wenigstens stofflich am Künstlerischen zu orientieren.“⁴⁰

Der Film war zu dieser Zeit noch weit davon entfernt, den höchst differenzierten Mitteln der Literatur Adäquates gegenüberstellen zu können. Die einzelnen Teile eines Films standen meist beziehungslos nebeneinander. Um die Form und den Inhalt des verfilmten Werkes konnte man sich wenig kümmern. Man verfilmte in diesen Jahren zumeist klassische Werke, bei denen am ehesten mit der Bekanntheit einzelner Szenen gerechnet werden konnte.

Allerdings erkannten die Filmateliers, dass das bewegte Bild nicht nur Dokumentations-, sondern auch Gestaltungsfähigkeiten aufwies. Ihr Stoffhunger wuchs, so dass der Griff zur Literatur nahe lag. Sie suchten Handlungs- und Aktionszusammenhänge, mit deren Hilfe man die „Szenen“ für die Leinwand füllen konnte. In den Anfängen wurden oft auch Bühnenwerke in einer rohen Form bearbeitet. Nur langsam setzte sich die Einsicht durch, dass die Erfahrungen und Konventionen der klassischen Dramaturgie und ihres Bühnenstils nicht ohne weiteres auf den Film übertragen werden konnte.

Zu den beiden Faktoren der wirtschaftlichen Entwicklung des Films und der Verbindung zum Publikum in dieser Phase des Experimentierens ist zu sagen, dass Filmkopien nicht wie heute vermietet, sondern verkauft wurden. Die Filme wurden meist in Wanderkinos gezeigt. Häufig ließen die geschäftstüchtigen Schausteller mit ihrem Sinn für das, was das Publikum wünschte, die Filmstreifen umschneiden oder kürzen. Vom Prinzip her geschah das, was später die Ateliers übernahmen, als sich die wirtschaftliche Potenz des Films immer mehr ausbildete und konsolidierte. Die Relation von Rezeption und Produktion erwies sich in den folgenden Jahren als

⁴⁰ Martini, Fritz, Literatur und Film, Stuttgart 1957, S. 106.

bedeutend enger als in den anderen Künsten. Das Publikum begann früh, Form und Inhalt der Produktionen zu beeinflussen. Die Filme der Experimentierzeit zeigten bereits eine Neigung zum Klischee auf. Bei der verfilmten Literatur wurden von der Handlung oft nur die äußeren Effekte übernommen und gesteigert, die psychologische Entwicklung der Charaktere dagegen auf einen einfachen Nenner gebracht und maßlos vergrößert.

„Perlen der Weltliteratur sanken oft unter das Niveau des Hintertreppenromans. Der Umstand, daß sich dies mit der fortschreitenden Differenzierung der Kamerakunst in der Mehrzahl der Filme nur geringfügig änderte und im Grunde auch heute noch, wenngleich in anderen ‚Formen‘, der Fall ist, zeigt, daß die frühen Entstellungen der Literatur nicht nur in mangelhafter Technik begründet sind.“⁴¹

Die Jahre 1912–1929/30 stellen die zweite Phase der Filmgeschichte dar. Sie wird als die Zeit des Stummfilms betitelt. Gemeint sind mit dieser Bezeichnung Filme einer bestimmten Länge und eines bestimmten Stils. Seit ca. 1912 hatten die Filme eine in etwa gleichmäßige Länge, und auch stilistisch-zeigetechnisch ist eine weitgehende Übereinstimmung festzustellen. Wirtschaftlich gesehen stellten die in dieser Zeit aufkommenden Film-Verleih-Firmen den wichtigsten Faktor dar.

In dieser Phase wurden all die Errungenschaften entwickelt, welche die Filmtheorie als das „Filmische“ bezeichnet. Darunter fallen die Beweglichkeit der Kamera, die Montage, die zahlreichen Aufnahme- und Kopiertricks, die Vor-, Rück und Zwischenblenden, die verschiedenen Schnitt-Techniken, die systematische Großaufnahme, die Besinnung auf das „erzählerische“ Wesen des Films, die Expressionsmöglichkeiten von Massenszenen.⁴²

Die Ausweitung der technischen Voraussetzungen brachte verschiedene Veränderungen im Verhältnis des Films zur Literatur mit sich, da man nun die Vorlagen zusammenhängender darstellen konnte. Des Weiteren waren die Filmemacher nun in die Lage versetzt, ein literarisches Werk lediglich als Anstoß zu einer eigenen künstlerischen Leistung zu verwenden.

Höhepunkt dieser Entwicklung war der „expressionistische“ Film. Es sonderten sich zwei Komponenten heraus: der intimpsychologische Kammerspielfilm und der

⁴¹ Estermann, a.a.O., S. 189.

⁴² Vgl. Estermann, a.a.O., S. 190.

optisch-phantastische Monumentalfilm. Exponenten beider Richtungen sind die Filme „Geheimnisse einer Seele“ und „Metropolis“.

Die Linie der filmische Entwicklung dieser Zeit lässt sich an den Filmen „Der Student von Prag“ (1912), „Morgens bis mitternachts“, „Nibelungen“ und „Die Hose“ (1927) nachvollziehen.

In diesen Jahren gelingt es den Regisseuren Ernst Lubitsch und Fritz Lang stofflich selbstständig zu werden und filmeigene Wege zu beschreiten. Auf der anderen Seite jedoch ist es bezeichnend, dass der Durchschnitt der damaligen Filme die filmeigentümliche Form nicht anerkennt, sondern Literatur lediglich „verfilmt“ hat.⁴³

Generell ist zu dieser Phase zu sagen, dass nur wenige wirklich bedeutende Filme jener Jahre auf Literatur zurückgehen.

Eine besondere Stellung in den Bemühungen des Films um die Literatur nahmen die so genannten „Autoren“-Filme ein. Dänemark gab den Anstoß zu dieser Bewegung, die an den Film d´art anknüpfte. So produzierte dort August Blom 1913 den Film „Atlantis“ nach dem gleichnamigen Roman des frisch gekürten deutschen Nobelpreisträgers Gerhart Hauptmann und des Weiteren zusammen mit Holger Madsen den Film „Elskovsleg“ nach Arthur Schnitzlers Skandalstück „Liebelei“. Noch im gleichen Jahr wurde das Konzept in Deutschland von Max Mack aufgenommen, der die Jekyll-&- Hyde-Paraphrase „Der Andere“ drehte. Die beiden Wiener Richard Oswald (Richard W. Ornstein) und Joe May (Julius Otto Mandl), die als selbständige Produzenten und Autoren arbeiteten, begründeten ihren Erfolg mit Detektivserien. Oswald setzte daneben auf Literaturverfilmungen, so drehte er 1916 „Hoffmanns Erzählungen“, 1917 „Das Bildnis des Dorian Gray“ und 1918 „Der lebende Leichnam“.

In Deutschland war Max Reinhardts Theater in Berlin jahrzehntelang eine Talentschmiede für Schauspieler wie für den Film, von dort kamen zum Beispiel Fritz Kortner, Friedrich Wilhelm Murnau und Ernst Lubitsch.

In Italien machten in den Jahren 1912–1914 Enrico Guazzoni und Piero Fosco mit der Übernahme von historischen Romanen, wie „Quo vadis?“ und „Cabiria“ auf sich aufmerksam.

⁴³ Vgl. Estermann, a.a.O. S. 192.

James Monaco verweist in seinem Buch „Film verstehen“⁴⁴ darauf, dass die frühen Jahre der Filmgeschichte von europäischen Leistungen bestimmt sind.

In den USA ist der Stummfilm vor allem Komödie. Die von Charles Chaplin, Buster Keaton und Harold Lloyd entwickelten Figuren zählen zu den bedeutendsten Schöpfungen der Filmgeschichte. Neben der komischen Tradition war im amerikanischen Kino der zwanziger Jahre die Erkundung der Möglichkeiten eines filmreichen Realismus die wichtigste ästhetische Strömung. Dem stand der deutsche Expressionismus gegenüber. In dieser Zeit entstand das künstlerische Experiment „Das Cabinet des Dr. Caligari“ von Robert Wiene. Dieser Film wurde weltberühmt und prägte das Bild des Weimarer Kinos. In den folgenden Jahren entstanden unter Erich Pommer als Produktionschef der Ufa-Filme viele deutsche Stummfilmklassiker.

In Amerika ist die Phase des Stummfilms von D. W. Griffith geprägt. Er wird der „Vater“ der Spielfilms genannt. Nachdem er 1907 als Schauspieler zum Film gekommen war, führte er in Hunderten von Ein- und Zweiaktern für Biograph Regie. Sein Ziel war es, den Film von seinem Ruf der „Unseriosität“ zu befreien. Er strebte danach, „respektable“ Filme zu drehen. Griffiths Erfolg lag im besonderen Umgang mit theatralischen Effekten, vor allem der Beleuchtung. Er benutzte Großaufnahmen, Fahrten, Schwenks und Parallelmontagen mit großer Souveränität. Grundlegend für die Filmgeschichte ist das Gestaltungselement der Verfolgungsjagd, das Griffith nach den Vorläufern Porter und Hepworth entwickelt hat. Es spielt heute noch im Unterhaltungsfilm eine wichtige Rolle. Die Verfolgungsjagd durchbrach den Rahmen der Guckkastenbühne, da sie hinaus in die Welt strebte. Weiterhin wurde sie zum Paradigma für den Kampf zwischen Held und Bösewicht, der dramatische Handlungen vorantreibt. Wichtige Filme von Griffith aus dieser Zeit, die dieses Gestaltungselement repräsentieren, sind „The Adventures of Dolly“ (1908), „The Lonedale Operator“ (1911), „The Musketeers of Pig Alley“ (1912), „Intolerance“ (1916) und „Way Down East“ (1920).

Die zwanziger Jahre waren auch die Blütezeit des sowjetischen Films. Sergej Eisenstein entwickelte seine Montagetheorien und Dziga Vertov seine Theorie der „Film-Wahrheit“. Diese Theorien gehören zu den wichtigsten der Filmgeschichte.

Generell ist zu Literaturverfilmungen in diesem Zeitraum zu sagen, dass es dem Film im Prinzip um die Attraktivität literarischer Stoffe ging, die sich bearbeiten und

⁴⁴ Vgl. Monaco, Film verstehen a.a.O., S. 282–287.

benutzen ließen. Allerdings sind in dieser Zeit auch künstlerisch wertvolle Verfilmungen entstanden, wie zum Beispiel in Deutschland „Die Hose“ oder „Götz von Berlichingen“.

Im Jahr 1928 entstand der erste amerikanische und etwa ein Jahr darauf der erste deutsche Tonfilm. Das Hinzukommen der gesprochenen Sprache bot den Vorteil, dass nun „unzeigbare“ Vorgänge unmittelbarer, lebendiger ausgedrückt werden konnten. Dies bedeutete für die Verfilmung von Literatur einen wichtigen Einschnitt.

In der Geschichte des Films wird deren dritte Phase seit etwa 1930 bis heute die Zeit des Tonfilms genannt. Die photographischen Voraussetzungen verbesserten sich ebenso wie der akustische Ausdruck. Die berühmtesten frühen Tonfilme sind „Der blaue Engel“, „Die Dreigroschenoper“ und „Im Westen nichts Neues“.

Anmerkung: Auf Grund der starken Zunahme der Filmproduktion findet sich die spätere Phase des Tonfilms nur stark eingegrenzt dargestellt, da ansonsten der Rahmen dieser Arbeit gesprengt würde.

Der erste deutsche lange Tonfilm, der im Dezember 1929 Premiere hatte, trug den Titel „Melodie des Herzens“ und war ein Ufa-Film. Zu dieser Zeit entstand auf dem Ufa-Gelände Neubabelsberg ein hochmodernes Tonfilmatelier. Allerdings gab es nach 1930 in Deutschland nur wenig bedeutsame Verfilmungen. Dafür sind zwei Gründe zu nennen. Einerseits emigrierten seit 1933 viele Filmschaffende aus politischen Gründen, andererseits filmten die Gebliebenen regimetreu. Die Autoren, die sie für ihre Verfilmungen auserwählten, belegen einen Drang zur Neutralität. Dennoch entstanden in den späteren Dreißigern die Literaturverfilmungen „Der zerbrochne Krug“ (1937) und „Der Postmeister“ (1939/40) von dem Wiener Regisseur Gustav Ucicky.

Ansonsten bewegte sich der deutsche Film während der Nazizeit zwischen Melodram und Propaganda. Wolfgang Liebeneiner, der 1942–1945 Produktionschef der Ufa war, verfilmte 1942/43 Theodor Fontanes „Immensee“, nachdem er 1940 den antisemitischen Hetzfilm „Jud Süß“ produziert hatte. Leni Riefenstahl, die sich selbst als „unpolitische“ Künstlerin bezeichnete, stellte 1934/35 den dem propagandistischen Ideal des Hitler-Regimes entsprechenden Film „Triumph des Willens“ her.

Einigen emigrierten Regisseuren und Autoren wie zum Beispiel Billy Wilder, Robert Siodmak, Kurt Bernhardt und Fritz Lang gelang es, sich in Hollywood als

Filmemacher durchzusetzen. Sie ließen europäische Elemente in ihre Produktionen einfließen.

Seit Anfang der dreißiger Jahre spielt das amerikanische Kino eine beherrschende Rolle. Zwischen 1932 und 1946 ist die Geschichte des Films – mit zwei Ausnahmen – identisch mit der Geschichte Hollywoods. Die Ausnahmen bilden die Gruppe französischer Regisseure, die man meist unter dem Begriff „Poetischer Realismus“ zusammenfasst, und die Anfänge der britischen Dokumentar-Schule.

Howard Hawks hinterließ seine Markenzeichen, geistvollen Witz, leichte Stimmung und kunstvolle Konstruktionen, in einem weiten Spektrum von Genres. John Ford gestaltete den Western nun mit Ton, siehe „Stagecoach“ (1939). Alfred Hitchcock, der 1940 in Hollywood ankam, beherrschte ein halbes Jahrhundert das Genre des Thrillers. Busby Berkeley erfand die filmische Form des Musicals, so in „Gold Diggers of 1933“ (1933).

Nachdem die dreißiger Jahre Hollywoods von Screwball-Komödie, Gangsterfilm, Horrorfilm und historischer Romanze geprägt waren, kam in den Vierzigern der Kriegsfilm als zusätzliches Genre auf. Insgesamt gesehen entwickelten sich die einzelnen Genres weiter.

In den späten vierziger und den fünfziger Jahren trat das Fernsehen hinzu. Dies steigerte den Stoffhunger der Filmschaffenden enorm. Verfilmt wurde nun alles, was sich dem Zwang zur Massenproduktion unterordnete. Obwohl sich auf Grund des Fortschreitens der technischen Entwicklung immer differenziertere Möglichkeiten der Gestaltung ergaben, wurden die Verfilmungen nicht zwangsläufig „besser“.⁴⁵

„Es geht dem Film nicht um die Literatur. Es geht ihm um die Erhaltung seines Publikums, mit der Hilfe literarischer Werke“⁴⁶

Das Fernsehen war nicht die einzige Herausforderung, der sich die Hollywood-Studios in diesen Jahren gegenübersehen. Das Kino der anderen Länder erholte sich vom Krieg und reifte heran. In Italien entstand der Neorealismus. Visconti drehte einige neorealistische Filme wie „La terra trema“ (1948) und „Rocco e i suoi fratelli“ (1960). Der einzige, der den Neorealismus weiterentwickelte, war Roberto Rossellini. Sein Film „Roma città aperta“ (1944/45) wird als ein Meilenstein der Filmgeschichte

⁴⁵ Vgl. Estermann, a.a.O. Seite 195.

⁴⁶ Estermann, a.a.O. Seite 195. Dazu Estermanns Statistische Untersuchungen zum Problem der Verfilmungen, Seite 196-204.

gesehen. Rossellinis Arbeiten in den Fünfzigern und später für das Fernsehen, dem er sich ab 1960 zuwandte, legten die Grundlagen für das materialistische Kino.

Ein stetig wachsendes Vertriebssystem etablierte sich in den Sechzigern. Filmfestivals und Filmklubs förderten die Promotion von Filmmachern. Die alten Genres blieben, und wenige neue kamen hinzu, wie aufwändige Katastrophen- und Science-Fiction-Filme.

Zu den beiden deutschen Staaten der Nachkriegszeit ist zu sagen, dass sich dort zwei gänzlich verschiedene Filmgeschichten entwickelten. Im östlichen Teil Deutschlands hatte die DEFA 1947 das Filmgelände in Potsdam-Babelsberg übernommen. Bis 1990 besaß sie das Monopol auf das gesamte Filmwesen in der DDR. Eine Zensur fand offiziell zwar nicht statt, doch benötigten alle Filme eine amtliche Zulassung durch die HV Film. Der Zugang zur Filmherstellung war nur über ein Studium an der Filmhochschule in Babelsberg oder den Filmakademien in Moskau und Prag möglich. Da die Filmproduktion vom Staat finanziert und somit abgekoppelt von ökonomischen Zwängen war, entwickelte sich in der DDR eine interessante und hoch stehende Filmkunst. Einerseits besann man sich „auf das kulturelle Erbe“ und verfilmte literarische Klassiker, andererseits entstanden Filme nach Werken renommierter zeitgenössischer DDR-Autoren.

Die festen Studio-Strukturen der DDR trugen dazu bei, dass einige Filmmacher eine eigene Handschrift entwickelten. Weiterhin bildete sich unter der politischen Bevormundung des Staates ein neues Genre heraus, der „antifaschistische Film“.

Im Gegensatz zur DDR war der westdeutsche Film der Nachkriegszeit stark ökonomisch orientiert. Nur vereinzelt gab es Ansätze, sich mit der jüngsten Vergangenheit kritisch auseinander zu setzen. Die Fünfziger waren durch den „Heimatfilm“ geprägt. Filme wie „Schwarzwaldmädel“ (1950) und „Grün ist die Heide“ (1951) waren die Kassenschlager der Kinos. Dem standen Literaturverfilmungen des herausragenden Regisseurs Helmut Käutner wie „Des Teufels General“ (1954/55) und „Der Hauptmann von Köpenick“ (1957) gegenüber. Des Weiteren wurden in den Fünfzigern die Romane „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“ (1957), „Wir Wunderkinder“ (1958) oder „Die Buddenbrooks“ (1959) verfilmt.

Die sechziger Jahre des westdeutschen Films waren einerseits von Genre-Serien aus zweiter Hand wie Edgar-Wallace-Thrillern oder Karl-May-Western bestimmt, andererseits entstanden Literaturverfilmungen wie „Der junge Törleß“ (1966) und

„Die Blechtrommel“ (1978/79). Bei beiden Filmen handelt es sich um Werke von Volker Schlöndorff. In den Siebzigern konkurrierten die „Jungfilmer“ mit Lümmel- und Pauker-Lustspielen. Einige Werke von „Jungfilmern“ scheiterten an der mangelnden Finanzbasis.

In der DDR entstanden in den Siebzigern qualitätsvolle Literaturverfilmungen wie „Till Eulenspiegel“ (1972/73), „Jakob, der Lügner“ (1974), „Lotte in Weimar“ (1974/75), „Die Leiden des jungen Werthers“ (1975/76). Aber auch in Westdeutschland gab es in diesen Jahren hochwertige Literaturverfilmungen, wie zum Beispiel von Rainer Werner Fassbinder „Effi Briest“ (1974), „Berlin Alexanderplatz“ (1979/80), „Querelle – Ein Pakt mit dem Teufel“ (1982).

In den achtziger Jahren entstanden in Westdeutschland einerseits Literaturverfilmungen, die feministisch geprägt waren, wie „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“ (1975) und „Der Fangschuss“ (1976). Bei beiden Filmen handelt es sich um Werke der Margarethe von Trotta. Andererseits verfilmte der Regisseur Bernd Eichinger 1986 in hollywoodmäßiger Großproduktion den Roman „Der Name der Rose“.

Seit den Achtzigern sind die Unterschiede zwischen Film, Video und Fernsehen nivelliert worden. Die schnelle technische Entwicklung veränderte die Ökonomie des Filmgeschäftes, da die neuen, aggressiv vermarkteten Technologien von Videokassetten, Kabel- und Satelliten-Fernsehen völlig neue Möglichkeiten entfaltet haben.

5 Zur Problematik und Typologie der filmischen Adaption literarischer Vorlagen

Da man bei Verfilmungen von fiktionalen bzw. literarischen Texten für Kino und Fernsehen von einer filmischen Adaption spricht, soll zunächst der Begriff selbst historisch erklärt werden:

„Der Begriff Adaption (manchmal auch Adaptation) birgt schon von seiner etymologischen Herkunft her den Kern eines Mißverständnisses in sich. Abgeleitet von lateinisch adaptare (= anpassen, passend herrichten) wurde er vornehmlich für physiologische Vorgänge (Anpassung des Auges), später für die Anpassung elektronischer Systeme (Adapter) verwendet. Der fachterminologische Gebrauch im übertragenen Sinne im Bereich der Künste ist daher von vornherein durch diese Alltagssemantik mitbestimmt: Adaption eines Werkes der Kunst durch eine andere Kunstgattung oder eine andere Kunstform läuft immer Gefahr, lediglich als Anpassung mißverstanden zu werden, was zugleich Hochschätzung der Vorlage und Abwertung der Adaption impliziert.“⁴⁷

Goethe schrieb am 23.12. 1797 in einem Brief an Schiller zur Problematik von Adaptionen:

„Sie werden hundertmal gehört haben, daß man nach Lesung eines guten Romans gewünscht hat, den Gegenstand auf dem Theater zu sehen, und wie viel schlechte Dramen sind daher entstanden. Eben so wollen die Menschen jede interessante Situation gleich in Kupfer gestochen sehen, damit nur ja ihrer Imagination keine Tätigkeit übrig bleibe, so soll alles sinnlich wahr, vollkommen gegenwärtig, dramatisch sein, und das Dramatische selbst soll sich dem wirklich Wahren völlig an die Seite stellen. Diesen eigentlich kindischen, barbarischen, abgeschmackten Tendenzen sollte nun der Künstler aus allen Kräften widerstehn, Kunstwerk von Kunstwerk durch undurchdringliche Zauberkreise sondern, jedes bei seiner Eigenschaft und seinen Eigenheiten erhalten [...]; aber wer kann sein Schiff von den Wellen sondern, auf denen es schwimmt? Gegen Strom und Wind legt man nur kleine Strecken zurück.“⁴⁸

⁴⁷ Gast, Wolfgang, Grundbuch Film und Literatur, Frankfurt/M 1993, S. 45.

⁴⁸ Staiger, Emil (Hrsg.). Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Frankfurt/M. ³1987, S. 518 f.

Literaturverfilmungen stehen in einem besonderen Spannungsfeld der Beurteilung. Sie werden im Allgemeinen an der Vorlage gemessen. Die meist gestellte Frage in Bezug auf diese Gattung lautet von daher auch: „Was ist besser, das Buch oder der Film?“ Doch diese Frage wird beiden Kunstformen nicht gerecht, da es sich bei Literaturverfilmungen um die Umsetzung einer schriftlichen Vorlage in das gänzlich anders organisierte Medium des Films handelt. Beide Medien folgen ihren eigenen Möglichkeiten und Grenzen, weshalb die Beurteilung eines Films allein im Rückgriff auf die Textvorlage problematisch zu sehen ist. Von der Phase der reinen Stoffübernahme, der Legitimierung durch Literatur als künstlerisch wertvollem Medium emanzipiert sich die Literaturverfilmung bis zur ambitionierten Auseinandersetzung mit literarischen Vorbildern, was von einer „worttreuen“ Verfilmung bis zur eigenständigen Weiterentwicklung reicht, welche die Vorlage nur als Anregung nimmt.

„Das Großartige an der Literatur ist, daß man sich Vorstellungsbilder machen kann; das Großartige am Film ist, dass man es nicht kann.“⁴⁹

Weiteren Erklärungsbedarf fordert der im Kontext von Literaturverfilmungen verwendete Begriff der „Werktreue“. In der Diskussion über Sinn und Funktion von Literaturverfilmungen wird immer wieder auf das 1952 erschienene Buch „Für ein ‚unreines‘ Kino – Plädoyer für die Adaption“ von André Bazin zurückgegriffen. In dieser Publikation, welche als sein Hauptwerk gesehen wird, setzt er sich mit dem Begriff der „Werktreue“ kritisch auseinander.

„[...] die Werktreue als eine notwendigerweise negative Bedienung fremder ästhetischer Gesetze vorzustellen. Zweifellos hat der Roman seine eigenen Mittel, sein Material ist die Sprache, nicht das Bild, eine auf den einzelnen Leser vertrauende Wirkung ist nicht dieselbe wie die des Films auf die Masse im verdunkelten Kinosaal. Gerade die Unterschiede in den ästhetischen Strukturen machen die Bemühungen um möglichst vollkommene Entsprechungen noch schwieriger. Sie verlangen sowohl mehr Erfindungen als auch mehr Fantasie von dem Regisseur, der sich wirklich um eine werkgetreue Arbeit bemüht. Man kann davon ausgehen, dass in bezug auf Sprache und Stil der Film in einem direkt proportionalen Verhältnis zur Werktreue steht. Aus den gleichen Gründen, aus denen eine Wort-für-Wort-Übersetzung untauglich und auch eine zu freie Übersetzung zu verurteilen ist,

⁴⁹ Monaco, James, Film verstehen, a.a.O., S. 160.

muß eine gute Adaption das Original in seiner Substanz nach Wort und Geist wiederherstellen können. Wir wissen aber, dass eine gute Übersetzung eine sehr vertraute Kenntnis der Sprache und des ihr eigenen Geistes erfordert.“⁵⁰

Mittelbar zum Problem der Werktreue äußert sich auch Thomas Kuchenbuch in seinem Buch „Filmanalyse“⁵¹

„Von der Wahl des Stoffes, seiner dramaturgischen und sprachlichen Aufbereitung, bis zur Wahl der Schauspieler, des Dekors, der Drehorte und der Wahl der Kamerastrategie und der Montageformen gleicht die Summe der Entscheidungen, die in der Filmproduktion getroffen werden, einem komplizierten kybernetischen Prozeß, in dem die Verknüpfung der verschiedenen Wahlmöglichkeiten nach Maßgabe ihrer entsprechenden Codes und im Hinblick auf das Endergebnis geleistet wird. Filmanalyse beschreibt den umgekehrten Weg. Sie rekonstruiert das intendierte und das tatsächliche Endergebnis der Produktion als integrierte Summe der auf einzelnen Ebenen getroffenen Gestaltungsentscheidungen.“⁵²

Die Frage, ob filmische Inszenierungen gelungen sind, darf sich somit nicht in erster Linie auf den Faktor der Werktreue stützen, sondern fordert dem speziellen Problemkreis entsprechende filmanalytische Methoden. Nur so kann eine wertneutrale Bestimmung des Verhältnisses zwischen Film und literarischem Text vorgenommen werden.

Der Filmtheoretiker Bèla Balázs ging bereits in seinem 1924 erschienenen Buch „Der sichtbare Mensch“ davon aus, dass der Film mit seiner speziellen Ausdrucksweise nicht mit der speziellen Ausdrucksweise der Literatur gleichzusetzen ist und es sich somit um gänzlich verschiedene Kunstformen handelt.

„Regisseur und Schauspieler (die beim Film in einem ganz anderen Verhältnis zueinander stehen wie auf dem Theater) könnten am ehesten mit Improvisatoren verglichen werden, die vielleicht eine Idee, eine kurze, allgemeine Inhaltsangabe von einem anderen bekommen haben, doch den Text sich selber dichten. Denn der Text des Films besteht aus seiner Textur,

⁵⁰ Bazin, André, a.a.O., S. 56.

⁵¹ Vgl. Kuchenbuch, Thomas, Filmanalyse. Theorien Modelle Kritik, Köln 1978. Ein wichtiges filmanalytisches Werk, das sich in zwei Teile gliedert: Teil I entfaltet die Voraussetzungen der Filmanalyse sowie eine Systematik des Films als genuines Zeichensystem (mit einer eigenen theoretischen Akzentuierung), Teil II demonstriert Kuchenbuchs filmanalytische Verfahren an drei Modellen (Dokumentarfilm, Werbespot und Western).

⁵² Kuchenbuch, a.a.O., S. 58.

aus jener Sprache der Bilder, wo jede Gruppierung, jede Gebärde, jede Perspektive, jede Beleuchtung jene poetische Stimmung und Schönheit Ausstrahlung hat, die sonst die Worte eines Dichters enthalten. Auch bei einem Gedicht und einer Novelle kommt es ja am wenigsten auf den bloßen Inhalt an. Feinheit und Kraft des Ausdrucks machen den Dichter, Feinheit und Kraft der Bildwirkung und der Gebärde machen die Kunst des Films aus. Darum hat er nichts mit der Literatur zu schaffen.“⁵³

In der medien- und literaturwissenschaftlichen Diskussion bildet der Begriff der Werktreue ein markantes Kriterium für die Typologie von Adaptionen. Am bekanntesten ist der Versuch von Helmut Kreuzer, die filmische Literaturadaption nach vier Grundtypen zu differenzieren, die zur Werktreue einen je unterschiedlichen Standpunkt einnehmen.⁵⁴

Bei dem ersten Grundtyp handelt es sich um die Aneignung von literarischem Rohstoff. Für diese früheste und häufigste Form der Adaption, die Übernahme von ausgewählten Handlungselementen oder Figuren, fordert Kreuzer, um diesem Typus gerecht zu werden, entsprechende Filme erst einmal ohne Blick auf die Vorlage zu analysieren und zu beurteilen. Erhebt ein solcher Film jedoch, obwohl er Sinn und Form der Vorlage missachtet, den Anspruch, als Literaturverfilmung zu gelten, so ist er auch unter deren Kriterien zu beurteilen.

Den zweiten Grundtyp stellt die Illustration, die bebilderte Literatur dar. Hierbei handelt es sich um den wahrscheinlich häufigsten Typus der eigentlichen Literaturadaption. Er hält sich, so weit im neuen Medium möglich, an den Handlungsvorgang und die Figurenkonstellation der Vorlage. Oft finden sich dort auch wörtliche Dialoge oder längere Passagen des Originaltextes vor ablaufenden Bildern aus dem Off gesprochen. Häufig fühlen sich solche Verfilmungen dem vorstehend angesprochenen Ziel der Werktreue verpflichtet. Dabei vernachlässigen sie oft die Beachtung der Eigengesetzlichkeit der Medien Literatur und Film.

Der dritte Grundtyp, benannt Adaption als Transformation, stellt die Verfilmung als „analoges Werk“ dar. Der Begriff der Transformation ist von Irmela Schneider⁵⁵ in die

⁵³ Balázs, Bela, *Der sichtbare Mensch*, 1924, Budapest 1982, S. 60.

⁵⁴ Vgl. Kreuzer, Helmut, *Medienwissenschaftliche Überlegungen zur Umsetzung fiktionaler Literatur. Motive und Arten der filmischen Adaption*. In: Schäfer, E. (Hrsg.): *Medien und Deutschunterricht. Vorträge des Germanistentags Saarbrücken 1980, Tübingen 1981*, S. 23–46. In diesem grundlegenden Aufsatz wird der überzeugende Versuch einer Systematik von Typen der Literaturverfilmung unternommen.

⁵⁵ Schneider, Irmela, *Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*, Tübingen 1981. Versuch einer systematischen Theorie der Literaturverfilmung mit stark semiotischer Fundierung.

filmanalytische Diskussion eingeführt worden und hat seitdem eine wichtige Rolle bei der Funktionsbestimmung von Literaturverfilmungen gespielt.

„Transformation soll heißen, dass nicht nur die Inhaltsebene ins Bild übertragen wird, daß vielmehr die Form-Inhalts-Beziehung der Vorlage, ihr Zeichen- und Textsystem, ihr Sinn und ihre spezifische Wirkungsweise erfaßt werden und daß im anderen Medium, in der anderen Kunstart und der anderen Gattung aus einem anderen Zeichenmaterial ein neues, aber möglichst analoges Werk entsteht. Diese Analogie erfordert nicht, dass der Dialog wörtlich genommen wird, im Gegenteil: Sie kann erfordern, daß er geändert wird, um gerade dadurch im Kontext des Films eine analoge Funktion auszuüben.“⁵⁶

Es geht also um die Sinnerfassung des zu Grunde liegenden Werkes. Allerdings unterscheidet Kreuzer bei diesem Typus zwei Akzentuierungen:

- (1) Die interpretierende Transformation von Literatur in das filmische Zeichensystem.
- (2) Die Transformation als radikal subjektive Interpretation der Vorlage; als Beispiel für diesen seltenen Typus kann Rainer Werner Fassbinders „Effi Briest“ gesehen werden.

Die Transformation als Interpretation bezieht sich auf das ursprüngliche Werk, ohne es in irgendeiner Form ersetzen zu können. Grundsätzlich ist zu sagen, dass es die endgültige absolute Verfilmung eines literarischen Werkes nicht gibt und dass jede Verfilmung nur eine mögliche Art der Interpretation darstellt.

Den vierten Grundtyp stellt die Adaption als Dokumentation dar. Diese wird jedoch nach anderen Kriterien als die vorstehenden Arten der Adaption bewertet. Ihre Position hängt von der Bedeutung des Dokumentierten und von der umfassenden Genauigkeit des Filmdokuments als solchem ab. Meist handelt es sich bei diesem Typ um Aufzeichnungen von Theateraufführungen.

Allerdings ist eine Zuordnung von Verfilmungen zu den angeführten Adaptionstypen oft eine Interpretationssache. Häufig lässt sich diese Typologie nur auf einen Teil des Films anwenden, da es sich in vielen Fällen um Mischformen handelt. Für die obige Typologie Kreuzers ist der Grad der Transformationsleistung das entscheidende

⁵⁶ Kreuzer, 1981, S. 37.

Kriterium. Allerdings sagt sie nichts über die inhaltliche Füllung der jeweiligen Adaption aus. Zu diesem Punkt findet sich bei Gast⁵⁷ ein Konzept, welches acht häufig vorkommende inhaltlich bestimmte Adaptionsformen unterscheidet.

- (1) Die aktualisierende Adaption beraubt die Vorlage ihres historischen Kleides und transportiert den Stoff in eine jüngere Zeit. Es steht das Konzept dahinter, einen Problemkomplex für den Zuschauer in einem aktuellen Gewand zu präsentieren. Allerdings beinhaltet dieser Typ die Gefahr, dass sich der Problemkreis nicht aus dem historischen Kontext lösen lässt, ohne sich zu verändern.
- (2) Die aktuell-politisierende Adaption als eine besondere Form der aktualisierenden Adaption greift in die aktuelle politische Diskussion ein. Diesen Typus gab es oft im „Dritten Reich“. Dort wurden auffällig häufig literarische Vorlagen für aktuelle politische Themen instrumentalisiert.
- (3) Die ideologisierende Adaption findet sich vornehmlich in allen totalitären Staaten. Dazu zählen viele Filme aus der Zeit des „Dritten Reichs“ sowie des Stalinismus in der ehemaligen Sowjetunion.
- (4) Die historisierende Adaption bezeichnet einerseits den Umstand, wonach das spezifisch Historische einer literarischen Vorlage filmisch herausgearbeitet wird. Andererseits kann die Bezeichnung aber auch abwertend gemeint sein und bedeuten, dass das Historische einer Vorlage als Ornament, als geschichtliches Kostüm sich verselbstständigt, ohne den historischen Geist eines literarischen Werkes wirklich erfasst zu haben.
- (5) Die ästhetisierende Adaption ist eher selten. Positiv ist sie zu werten, wenn sie nicht nur die semantische, sondern auch die ästhetische Ebene einer Vorlage in einer filmästhetischen Gestaltung dokumentiert. Negativ zu bewerten ist eine Adaption dieser Art, wenn die politischen oder historischen Merkmale und Strukturen einer Literaturvorlage durch Überbetonung ästhetischer Formen verloren gehen.
- (6) Die psychologische Adaption wird häufig als Begriff für Verfilmungen herangezogen, welche die psychologischen Aspekte von Personenkonstellationen und Konfliktlösungen deutlich über die Vorlage hinaus, jedoch nicht gegen sie in den Mittelpunkt stellen. Nicht gemeint sind damit

⁵⁷ Vgl. Gast, Wolfgang, Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse, Frankfurt/M. 1993, S. 49.

Adaptionen psychologisierender Literaturvorlagen, wie etwa Verfilmungen nach Novellen von Stefan Zweig.

- (7) Die popularisierende Adaption bezeichnet vor allem solche Verfilmungen, die schwierige, sperrige, an Bildungsvoraussetzungen gebundene literarische Vorlagen so bearbeiten, dass ein größeres Publikum das Resultat ohne weitere Anstrengung rezipieren kann. Es hängt von dem Ausmaß der Bearbeitung und der Strenge ihrer Bewertung ab, wo die zulässige Veranschaulichung aufhört und wo die verfängliche Trivialisierung beginnt. Für strenge Literaturkritiker ist jede Verfilmung bereits eine unzulässige Popularisierung.
- (8) Die parodierende Adaption stellt eine seltene Sonderform dar. Sie parodiert eine ernst gemeinte, meist triviale, manchmal auch pathetische Vorlage. Zweck dieser parodistischen Adaption ist es, den anspruchsvollen Zuschauer zu amüsieren und zugleich den Trivialkonsumenten zu bedienen.

Diese Differenzierung unterschiedlicher Arten von Adaptionen dient nicht dazu, diese zu katalogisieren und somit in Schubladen zu stecken, sondern soll den Blick für die Vielfalt der Adaptionsformen als Varietäten schärfen. Zudem lässt sich häufig keine eindeutige Zuordnung einer Adaption vornehmen, da es viele Mischformen gibt.

Generell ist zu sagen, dass jeder Film nur eine mögliche Art der Interpretation der Vorlage darstellt.⁵⁸

⁵⁸ Zur weiteren Lektüre werden die folgenden Bücher empfohlen:

1. Albersmeier, Franz-Joseph/Roloff, Volker (Hrsg.), Literaturverfilmungen, Frankfurt/M. 1989 (= suhrkamp taschenbuch materialien Bd. 20093). Eine Sammlung von Analysen bedeutender Literaturverfilmungen, gegliedert nach Herkunft der literarischen Vorlagen (deutschsprachiger, angloamerikanischer und romanischer Bereich). Mit einem einleitenden Forschungsbericht von Albersmeier zur Geschichte der Adaptionsproblematik und einer sehr ausführlichen und gut gegliederten „Auswahlbibliografie zur Literaturverfilmung“ (ca. 20 Seiten).
2. Gast, Wolfgang/Deiker, Barbara, Film und Literatur. Band I u. II, Frankfurt/M. 1993.
3. Gast, Wolfgang/Deiker, Barbara/Wachtel, Martin, Film und Literatur Band III. Frankfurt/M., 1995.
4. Matiaske, Barbara/Marci-Boehncke, Gudrun/Kirchner, Petra, Film und Literatur Band IV. Frankfurt/M. 1995.

6 Profil des Romans „Die Wahlverwandtschaften“

„Es ist in den Wahlverwandtschaften überall keine Zeile, die ich nicht selber erlebt hätte, und es steckt drin mehr, als irgend jemand bei einmaligem Lesen aufzunehmen imstande wäre.“⁵⁹

Der Roman von Johann Wolfgang von Goethe erschien im Jahre 1809. Anhand von vorliegenden Aufzeichnungen aus den Jahren 1808 und 1809 im Tagebuch des Dichters, die er während der Arbeit an dem Roman vornahm, lässt sich auf dessen Entstehungszeit schließen.

„Die Wahlverwandtschaften“ werden zum Alterswerk Goethes gezählt. Er schrieb den Roman als fast 60-Jähriger, ein Alter, mit welchem er, insbesondere bei der damaligen Lebenserwartung, seinen Lebensabend hätte beginnen können. „Die Farbenlehre“, die er gerne für sein Hauptwerk hielt, war abgeschlossen, und der erste Teil des „Faust“ war zum Druck gebracht.

Sein privates Leben hatte er gerade geordnet und seine langjährige Lebensgefährtin Christiane geheiratet. Nun schrieb er diesen Ehe- beziehungsweise Ehebruchroman, welcher oft als das modernste Buch Goethes bezeichnet wird.

Trotz seines relativ hohen Alters befand sich die Gefühlswelt Goethes in Aufruhr. Er war zur Entstehungszeit des Romans in ein junges Mädchen verliebt. In der Sekundärliteratur wird allgemein davon ausgegangen, dass die Figur der Ottilie, die er im Roman als „das himmlische Kind“ bezeichnet, dieses Mädchen verkörpert. Sie stellt die herrlichste und schrecklichste aller vorstellbaren Geliebten dar, nämlich die ewig unerreichbare.

Der Roman wird in zwei Teilen zu je 18 Kapiteln erzählt. Er enthält neben verschiedenen Briefen die Tagebuchreflexionen Ottilies und eine die Haupthandlung spiegelnde Novelle mit dem Titel „Die wunderlichen Nachbarskinder“. Dieser Text im Text ist eine nur leicht abgewandelte Wiedergabe der Begebenheiten in einem utopischen Gegenentwurf. Sie verweist darauf, wie eine positive Welt aussehen müsste.

⁵⁹ Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe. Hrsg. Schönberger, Otto. Stuttgart 1994, Seite 322.

Wirft der Leser, wie so oft praktiziert, zu Beginn der Lektüre einen Blick auf die letzte Seite und liest den Schluss, so wird er vermutlich eine sentimentale Liebesromanze erwarten.

„So ruhen die Liebenden nebeneinander. Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere, verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.“ (S. 490)

Doch ist dies der letzte Satz eines der artifizielsten und kalkuliertesten Romane der deutschen Literatur. Goethe hat seine Geschichte als ein Planspiel entworfen. Er ordnet die Handlung an wie ein Experiment, um eine spannungsreiche Beziehungskonstellation darzustellen.

Ein Liebesroman, der starke Gefühlsbewegungen aufzeigt, ist das Buch im Rahmen seiner Vielschichtigkeit dennoch:

„In Eduards Gesinnungen, wie in seinen Handlungen, ist kein Maß mehr. Das Bewusstsein, zu lieben und geliebt zu werden, treibt ihn ins Unendliche. Wie verändert ist ihm die Ansicht von allen Zimmern, von allen Umgebungen! Er findet sich in seinem eigenen Hause nicht mehr. Ottiliens Gegenwart verschlingt ihm alles; er ist ganz in ihr versunken, keine andre Betrachtung steigt vor ihm auf, kein Gewissen spricht ihm zu; alles, was in seiner Natur gebändigt war, bricht los, sein ganzes Wesen strömt gegen Ottilien.“ (S. 328)

„Von diesem Augenblick an war die Welt für Eduarden umgewendet, er nicht mehr, was er gewesen, die Welt nicht mehr, was sie gewesen. Sie standen voreinander, er hielt ihre Hände, sie sahen einander in die Augen, im Begriff, sich wieder zu umarmen.“ (S. 324)

Ein tragendes Symbol für die aussichtslose Liebe zwischen Ottilie und Eduard ist das Feuerwerk, welches am Abend von Ottilies Geburtstagsfeier gezündet wird.

Nichts, auch kein Unglück, vermag Eduard davon zurückhalten, das Feuerwerk abzubrennen. Dieser Starrsinn ist eine Metapher für die Geschichte der Liebenden. Ihre Liebe ist wie eine Feuerkugel, mit brennbaren Stoffen gefüllt, die einmal in Brand geraten, sausend durch die Luft fährt und ihre Bahn durchstürmt und keinen Halt kennt, bis sie zerstiebt und sich vernichtet; ebenso verfährt das Geschick mit den Liebenden, da es sie ergriffen und dem Untergang geweiht hat.

„Raketen rauschten auf, Kanonenschläge donnerten, Leuchtkugeln stiegen, Schwärmer schlängelten und platzten, Räder gischten, jedes erst einzeln, dann gepaart, dann alle zusammen und immer gewaltsamer hintereinander und zusammen. Eduard, dessen Busen brannte, verfolgte mit lebhaft zufriedennem Blick diese feurigen Erscheinungen. Ottiliens zartem, aufgeregtem Gemüt war dieses rauschende blitzende Entstehen und Verschwinden eher ängstlich als angenehm. Sie lehnte sich schüchtern an Eduard, dem diese Annäherung, dieses Zutrauen das volle Gefühl gab, daß sie ihm ganz angehöre.“ (338/339)

Auch wenn die erotischen Anziehungskräfte das Geschehen bestimmen, so belässt doch die Sprache das eigentlich Sexuelle in einer Zone der Verschwiegenheit und spürt lediglich den seelischen Vorgängen nach.

Der Text war ursprünglich als Novelleneinlage für „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ geplant, er wuchs jedoch zu einem eigenen Werk an. Im Unterschied zu „Wilhelm Meister“ waren die Nachwirkungen dieses Romans im 19. Jahrhundert gering. Oft wurde der Vorwurf der Immoralität erhoben.

„Brecht, der von Klassikern viel, aber wenig von denen aus Weimar und Jena hielt, hatte „Die Wahlverwandtschaften“ immerhin gelesen. Im dänischen Exil, im Sommer 1938, gesteht er Freund Benjamin, was er darin vor allem bewundert habe: Die Eleganz des jungen Autors. Des jungen? – Benjamin (der seine ebenso schöne wie unergründliche Untersuchung dieses Romans längst geschrieben hatte) muss da in frommer Gelehrtenseele erschrocken sein: Goethe habe das Buch doch mit fast sechzig Jahren geschrieben! Nun war Brecht, berichtet Benjamin, erst recht verblüfft: „Das Werk habe überhaupt nichts Spießbürgerliches. Das sei eine ungeheuere Leistung. Er könne ein Lied davon singen, da doch das deutsche Drama bis in die bedeutendsten Werke hinein die Spuren des Spießbürgertums trage.“ Dementsprechend, sagte Benjamin, sind „Die Wahlverwandtschaften“ auch vom deutschen Publikum aufgenommen worden, nämlich miserabel. Darauf Brecht: „Das freut mich. Die Deutschen sind ein Scheißvolk.“ Sehr viel günstiger dürfte auch der alte Goethe kaum über seine lesenden Landsleute gedacht haben. Nur drücke er das so drastisch nicht aus. Als ihm auf einer Gesellschaft eine Dame beteuert (zum wievielten Male mag er das hören?), wie unmoralisch sie

diesen Roman finde, schweigt er lange (verletzt? mürrisch?), um dann nur schlicht zu sagen: „Das tut mir leid, es ist doch mein bestes Buch.“⁶⁰

Bei vielen Zeitgenossen stieß die Geschichte auf wenig Beifall, obwohl gerade „Die Wahlverwandtschaften“ mit ihrer Verknüpfung von Gesellschaftskritik und Eheproblematik eine Reihe großer Eheromane des 19. Jahrhunderts, wie „Madame Bovary“, „Anna Karenina“ oder „Effi Briest“, eröffnet hat.

„Daß die „Wahlverwandtschaften“ viele Menschen nicht ansprechen, daß so sonderbare Urteile über sie gefällt werden, befremdet mich nicht. In der That, man sieht es oft genug, wie Gegenstände, welche den Menschen nahe liegen und ein fast allgemeines Interesse haben, leicht und oberflächlich dargestellt, ihre Wirkung nicht verfehlen; wie sie aber die Menge und die für die Welt Gebildeten kalt lassen, wie sie oft gar nicht begriffen werden, wenn ein großer Geist sie klar in ihrem tiefsten Grunde und in ihrer höchsten Bedeutung ausspricht.“⁶¹

Erst im 20. Jahrhundert erkannten Schriftsteller wie Theodor Fontane, Hugo von Hofmannsthal, die Brüder Heinrich und Thomas Mann, Alfred Döblin oder Walter Benjamin die tiefe Bedeutsamkeit des Romans und seine treffende Darstellung einer sich im Übergang befindlichen Zeit.

Dieser Roman des beginnenden 19. Jahrhunderts ist ein Werk voller Symbolik und verschlüsselter Motive.

Oft wird eine trügerische Idylle geschildert, wie zum Beispiel die Beschreibung der lauschigen Mooshütte, die für vier Personen bequem Platz bietet. Zu beachten ist der Symbolgehalt der späteren Beschreibung der Hütte, als der Namenstag von Otto und Eduard-Otto begangen wird; an dieser Stelle heißt es:

„Als sie die Mooshütte erreichten, fanden sie solche auf das lustigste ausgeschmückt, zwar nur mit künstlichen Blumen und Wintergrün, doch darunter so schöne Büschel natürlichen Weizens und anderer Feld- und Baumfrüchte angebracht, daß sie dem Kunstsinn der Anordnenden zur Ehre gereichten.“ (S. 258)

Diese zeichenhafte Bedeutungssprache durchzieht den ganzen Roman.

⁶⁰ Baumgart, Reinhard: ZEIT- Bibliothek der 100 Bücher, Hrsg. von Fritz J. Raddatz. Frankfurt am Main 1980, Seite 153.

⁶¹ Abeken, Rudolf (1780-1866) in einer anonym erschienen Rezension im „Morgenblatt für gebildete Stände“ vom 22. Januar 1810. HA, S. 644/5.

Als Eduard nachprüft, zu welchem Zeitpunkt er eine Platanengruppe in seinen Anlagen gepflanzt hat, stößt er auf ein aussagekräftiges Datum.

„Aber wie erstaunt, wie erfreut ist Eduard, als er das wunderbarste Zusammentreffen bemerkt! Der Tag, das Jahr jener Baumpflanzung ist zugleich der Tag, das Jahr von Ottiliens Geburt.“ (S.334)

An dieser Stelle finden sich dunkle Vorzeichen, denn nicht nur in der Dichtung Goethes zieren Platanen die Orte zum Andenken an Verstorbene, Weiterhin ist auch das Sinnbild enthalten, dass die junge Ottilie mit Sorgfalt zu behandeln sei, so wie Eduard einst die jungen Bäume behutsam pflegte.

Bei der Katastrophe am See, als das Kind ertrinkt, werden die Platanen wieder erwähnt, kurz vor und unmittelbar nach dem Tod des Kindes.

„Die Platanen sieht sie gegen sich über, nur ein Wasserraum trennt sie von dem Pfade, der sogleich zu dem Gebäude hinaufführt.“ (S. 456)

„Auch wendet sie sich nicht vergebens zu den Sternen, die schon einzeln hervorzublinden anfangen. Ein sanfter Wind erhebt sich und treibt den Kahn nach den Platanen.“ (S. 458)

Eine weitere Stelle des Romans, welche ein Vorzeichen erkennen lässt, stellt das Schreiben der Einladung für den Hauptmann dar. Als Charlotte eine Nachschrift beifügt, verunstaltet sie das Papier.

„Sie schrieb mit gewandter Feder gefällig und verbindlich, aber doch mit einer Art von Hast, die ihr sonst nicht gewöhnlich war; und was ihr nicht leicht begegnete, sie verunstaltete das Papier zuletzt mit einem Tintenleck, der sie ärgerlich machte und nur größer wurde, indem sie ihn wegwischen wollte.“ (S. 257)

Eduard selbst sieht das Trinkglas mit den Initialen E und O, das wunderbarerweise bei einem Richtfest nicht zerschellt, sondern aufgefangen wird und ganz bleibt, als ein Zeichen für seine glückliche Zukunft mit Ottilie. Das spätere Geschehen desavouiert dies jedoch als Illusion.

Eine auch nur einigermaßen erschöpfende Interpretation des dichten Gewebes von Längs- und Querverweisen müsste wohl den vielfachen Umfang des Romans erreichen. Aus diesem Grund habe ich nur wenige gewichtige Elemente des

Symbolgeflechts hervorgehoben, wobei an anderer Stelle dieser Arbeit noch weitere relevante Einzelmotive aufgezeigt werden.

Goethe schrieb seinen Roman unter dem Einfluss einer allgemein verwirrten Zeit. Die Nachwirkungen der Französischen Revolution breiteten sich über ganz Mitteleuropa aus. Französische Truppen zogen plündernd durch Weimar. Politisch gesehen handelte es sich um eine überaus unruhige Epoche.

Der Dichter, der selbst vor Unordnung und Gesetzlosigkeit zurückschreckte, zog sich ins private Gelehrten-dasein zurück und versuchte sich gegen die Störungen von außen abzuschirmen.

Goethe sah die schicksalhafte Macht des Dämonischen, die er in seinem Roman als Naturkraft die bürgerliche Ordnung der Ehe zerstören lässt, auch im zeitgeschichtlichen Geschehen. Ethematik und politisch-gesellschaftliche Bezüge erscheinen in „Die Wahlverwandtschaften“ unmittelbar verschränkt.

Es ist auffällig, dass Goethe hier religiöse Aspekte weitgehend außer Acht lässt, wohingegen im „Faust“ die Liebenden, Gretchen und Faust, einen Dialog über ihre gegensätzlichen Auffassungen von Religion führen.

Wie sehr sich die religiös-rituelle Grundlage der alten Gesellschaft bereits aufgelöst hat, zeigt Goethe mit der Gestaltung von Mittler auf. Jedoch ist der im Roman eröffnete Blick in die Zukunft von Skepsis und Resignation geprägt. Der legendenhafte Schluss, dem durchaus ein ironisierender Unterton zu eigen ist, verdeutlicht die Unlösbarkeit des Konflikts zwischen kultureller Ordnung und elementarer Leidenschaft. „Die Wahlverwandtschaften“ sind eine Geschichte der Ergebung des Menschen in sein Schicksal und der Entsagung, obwohl die Entsagung letztlich zu keiner Lösung, sondern zum Tode führt.

Das Modell der Entsagung stellt ein schmerzvolles und zugleich gesellschaftlich produktives Gegenmodell zur Macht der Leidenschaft und Wünsche dar.

In einer Zeit, in der die Naturwissenschaften einen neuen, höheren Stellenwert erreicht hatten, hat Goethe als leidenschaftlicher Naturbeobachter und -forscher eine Handlung entwickelt, in welcher seine Romanfiguren gleich einer chemischen Formel angeordnet sind und funktionieren. Goethe war davon überzeugt, dass sowohl in der Natur als auch in einem Menschenleben die gleichen Gesetze herrschen. Die Absicht, die Figurenkonstellation seines Romans auf einer chemischen Formel

aufzubauen, zeigt er bereits in der Wahl des Titels. Das Kunstwort „Wahlverwandtschaften“ ist ein Begriff aus dem Bereich der Naturwissenschaften, ursprünglich einer Abhandlung des schwedischen Chemikers Torben Bergman aus dem Jahre 1775 entlehnt.

Mit Wahlverwandtschaften war die Eigenschaft bestimmter chemischer Elemente bezeichnet worden, bei der Annäherung anderer Stoffe ihre bestehenden Verbindungen zu lösen und sich mit den neu hinzugetretenen Elementen gleichsam „wahlverwandtschaftlich“ zu verbinden. Dieser chemische Vorgang wird im ersten Teil des Romans zwischen dessen Protagonisten besprochen und in einem durchgeführten Versuch verdeutlicht.

„Diejenigen Naturen, die sich beim Zusammentreffen einander schnell ergreifen und wechselseitig bestimmen, nennen wir verwandt. An den Alkalien und Säuren, die, obgleich einander entgegengesetzt und vielleicht eben deswegen, weil sie einander entgegengesetzt sind, sich am entschiedensten suchen und fassen, sich modifizieren und zusammen einen neuen Körper bilden, ist diese Verwandtschaft auffallend genug.“ (S. 272/273)

Goethe überträgt das an chemischen Elementen beobachtete Kräftespiel von Anziehung und Abstoßung auf den Bereich der Geschlechterbeziehung. Er ordnet seine Figuren nach Buchstaben an und führt die Handlung wie ein Experiment durch. Auf diese Weise entsteht eine spannungsreiche Beziehungskonstellation.

„Nun denn!“ fiel Eduard ein; „bis wir alles dieses mit Augen sehen, wollen wir diese Formel als Gleichnisrede betrachten, woraus wir uns eine Lehre zum unmittelbaren Gebrauch ziehen. Du stellst das A vor, Charlotte, und ich dein B; denn eigentlich hänge ich doch nur von dir ab und folge dir wie dem A das B. Das C ist ganz deutlich der Kapitän, der mich für diesmal dir einigermaßen entzieht. Nun ist es billig, daß, wenn du nicht ins Unbestimmte entweichen sollst, dir für ein D gesorgt werde, und das ist ganz ohne Frage das liebenswürdige Dämchen Ottilie, gegen deren Annäherung du dich nicht länger verteidigen darfst.“ (S. 276)

Hier wird auf tragisch ironische Weise etwas angedeutet, was mit bitterem Ernst über die vier Personen hereinbrechen und deren Gefühlswelten völlig durcheinander wirbeln wird.

Der Dichter hat seine Protagonisten, wie für ein chemisches Experiment, mit verwandten Namen ausgestattet. Der Hauptmann heißt Otto, Eduard hieß ursprünglich genauso, hat aber, um den Verwechslungen mit dem Freund ein Ende zu machen, seinen jetzigen Namen angenommen, der ihm, wie man erfährt, außerdem auch viel besser gefällt. Anzumerken sei hier, dass ein Mensch, welcher seinen Namen aufgibt oder wechselt, auf einen instabilen Charakter schließen lässt.

Nimmt man den Namen Otto, so ergibt dieser vor- und rückwärts gelesen dasselbe. Damit erscheint er wie ein chemisch sehr stabiles und infolgedessen reaktionsträges Element. Das von Charlotte geborene Kind wird ebenfalls auf den Namen Otto getauft.

Die Frauennamen Charlotte und Ottilie erhalten ebenfalls das Element Ott- in ihren Namen. Geht man einen Schritt weiter bei der Analyse der Namen und zerlegt diese in ihre weiteren Bestandteile, so fällt auf, dass Charlotte außerdem das männliche Element Karl in ihrem Namen trägt mit einem dunklen Vokal. Ottilie hingegen erhält durch helle Vokale und die Assoziation mit Lilie etwas Weiches, Weibliches, weiterhin wird mit Lilie die Vorstellung von jungfräulicher Reinheit verbunden.

In seinem Werk von immensen sozialen, moralischen und ästhetischen Dimensionen behandelt der Dichter zentrale Themen des Menschenlebens wie Liebe, Ehe, Ehebruch und Tod.

Die nicht unbedeutende Frage nach dem Recht des Einzelnen auf ein persönliches Glück spielt der Autor mit seinen verschiedenen Charakteren durch. Eduard, der rigoros seine Wünsche verwirklichen möchte, steht den Handlungsweisen von Charlotte und dem Hauptmann gegenüber, welche sich und ihre unmittelbaren Wünsche zurücknehmen.

Der Tod des Kindes erscheint gleich einer Bestrafung der Figuren. Geht der Autor Goethe so mit den von ihm geschaffenen Charakteren ins Gericht? Oder handelt es sich hier um die Notwendigkeit der Erfüllung von naturgegebenem Schicksal, so gesehen, dass Chaos im Chaos endet? Gleichwohl schließt der eine Aspekt den anderen keineswegs aus.

Charlotte, welche sich durch den Tod des Kindes für ihre Liebe zum Hauptmann bestraft fühlt, äußert nach dessen Ableben folgende Vorstellung:

*„Eigentlich will das Schicksal meinen eigenen Wunsch, meinen eigenen Vorsatz, gegen die ich unbedachtsam gehandelt, wieder in den Weg bringen.“
(S. 460)*

Von großen Gefühlen, Männer- und Frauenrollen sowie von Männer- und Frauenphantasien und deren Unvereinbarkeit handelt das Geschehen. Goethe inszeniert ein Chaos an Wunschproduktionen.

„Die Wahlverwandtschaften“ ist ein Planspielroman; wie vorsichtig die Figuren auch planen, immer wieder werden sie von etwas Unvorhergesehenem überrascht.

„Das einzige Produkt von größerem Umfang, wo ich mir bewusst bin, nach Darstellung einer durchgreifenden Idee gearbeitet zu haben, wären etwa meine „Wahlverwandtschaften“. Der Roman ist dadurch für den Verstand fasslich geworden; aber ich will nicht sagen, dass er dadurch besser geworden wäre. Vielmehr bin ich der Meinung: je inkommensurabler und für den Verstand unfasslicher eine poetische Produktion, desto besser.“⁶²

Der Konflikt des Romans, welcher tödliche Konsequenzen hat, bewegt sich auf der Handlungsebene zwischen Sinnlichkeit und sittlicher Ordnung. Die ehelich-institutionalisierte wird der leidenschaftlich-ungebundenen Liebe gegenübergestellt. Hauptsächlich dieser Vergleich brachte Goethe die Kritik seiner Zeitgenossen ein, viele stufen den Roman als absolut unmoralisch ein, denn er widersprach den gängigen Moralbegriffen seiner Entstehungszeit. Wobei sich hier die Frage stellt, ob Goethe von den Menschen seiner Zeit etwa fehlinterpretiert wurde?

„Wir kamen sodann auf die „Wahlverwandtschaften“ zu reden, und Goethe erzählte mir von einem durchreisenden Engländer, der sich scheiden lassen wolle, wenn er nach England zurückkäme. Er lachte über solche Torheit und erwähnte mehrere Beispiele von Geschiedenen, die nachher doch nicht hätten voneinander lassen können. „Der selige Reinhard in Dresden“, sagte er, „wunderte sich oft über mich, daß ich in bezug auf die Ehe so strenge Grundsätze habe, während ich doch in allen übrigen Dingen so lässlich denke.“ Diese Äußerung Goethes war mir aus dem Grund merkwürdig, weil sie ganz entschieden an den Tag legt, wie er es mit jenem so oft gemißdeuteten Romane eigentlich gemeint hat.“⁶³

⁶² Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe. Hrsg. Schönberger, Otto. Stuttgart 1994, Seite 649.

⁶³ Eckermann, Johann Peter; a.a.O., Seite 114,115.

In der Person von Mittler hat der Dichter die konventionsgeprägten Ansichten des bürgerlichen 19. Jahrhunderts figuriert. Er lässt diesen Moralprediger besonders im ersten Teil seines Romans zur Sprache kommen.

„Wer mir den Ehestand angreift“ rief er aus, „wer mir durch Wort, ja durch Tat diesen Grund aller sittlichen Gesellschaft untergräbt, der hat es mit mir zu tun; oder wenn ich seiner nicht Herr werden kann, habe ich nichts mit ihm zu tun. Die Ehe ist der Anfang und der Gipfel aller Kultur. Sie macht den Rohen mild, und der Gebildetste hat keine bessere Gelegenheit, seine Milde zu beweisen. Unauflöslich muß sie sein; denn sie bringt so vieles Glück, daß alles einzelne Unglück dagegen gar nicht zu rechnen ist. Und was will man von Unglück reden? Ungeduld ist es, die den Menschen von Zeit zu Zeit anfällt, und dann beliebt er sich unglücklich zu finden. Lasse man den Augenblick vorübergehen, und man wird sich glücklich preisen, daß ein so lange Bestandenes noch besteht. Sich zu trennen gibt's gar keinen hinlänglichen Grund. Der menschliche Zustand ist so hoch in Leiden und Freuden gesetzt, daß gar nicht berechnet werden kann, was ein Paar Gatten einander schuldig werden. Es ist eine unendliche Schuld, die nur durch die Ewigkeit abgetragen werden kann. Unbequem mag es manchmal sein, das glaub ich wohl, und das ist eben recht. Sind wir nicht auch mit dem Gewissen verheiratet, das wir oft gerne los sein möchten, weil es unbequemer ist, als uns je ein Mann oder eine Frau werden könnte?“ (S.306/307)

Es könnte sein, dass Goethe diese Figur mit sprechendem Namen geschaffen hat, um einem Missverstehen des Romans vorzubeugen oder vielleicht auch Elemente seiner eigenen Ansichten einzuflechten? Gleichwohl gab Goethe diesem doktrinären Sonderling einen komischen Anstrich.

„Goethe sprach viel über die „Wahlverwandtschaften“, besonders dass jemand sich in der Person des Mittler getroffen gefunden, den er früher im Leben nie gekannt und gesehen. „Der Charakter“, sagte er, muss also wohl einige Wahrheit haben, und in der Welt mehr als einmal existieren.“⁶⁴

Als Kontrast zu Mittler hat der Dichter die Nebenfiguren der Baronesse und des Grafen entworfen. Beide treten als entschiedene Antipoden der Unverletzlichkeit der Ehe auf, da die Liebe für sie nur ein abenteuerliches Spiel ist, dem sie sich

⁶⁴ Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe, Hrsg. Schönberger, Otto. Stuttgart 1991, Seite 322.

rückhaltslos überlassen. Auch sie repräsentieren eine Gesellschaft, die in sich unsicher ist.

Da die gewagte Beschreibung des geistigen Ehebruchs im Ehebett, die Untreue in der Treue ungeheuer starkes Entsetzen bei nicht wenigen Lesern hervorrief, ist anzunehmen, dass Mittler ferner auch ein Gegengewicht zu diesem äußerst kühnen Handlungselement darstellen sollte.

„In der Lampendämmerung sogleich behauptete die innre Neigung, behauptete die Einbildungskraft ihre Rechte über das Wirkliche: Eduard hielt nur Ottilien in seinen Armen, Charlotten schwebte der Hauptmann näher oder ferner vor der Seele, und so verwebten, wundersam genug, sich Abwesendes und Gegenwärtiges reizend und wonnevoll durcheinander.“ (S. 321)

Bei der Schilderung dieser Liebesszene stellt Goethe die körperliche Nähe der Gatten ebenso subtil wie deutlich dar, was wiederum in der Literatur der Entstehungszeit des Romans nach seinesgleichen sucht. Des Weiteren ist die Beschreibung Charlottes als Ehefrau für damalige Gewohnheiten überaus frei gewählt.

„Charlotte war eine von den Frauen, die, von Natur mäßig, im Ehestande ohne Vorsatz und Anstrengung die Art und Weise der Liebhaberinnen fortführen. Niemals reizte sie den Mann, ja seinem Verlangen kam sie kaum entgegen; aber ohne Kälte und abstoßende Strenge glich sie immer einer liebevollen Braut, die selbst vor dem Erlaubten noch innige Scheu trägt.“ (S. 321)

Der Roman, der zu einem menschlichen Chaos hinführt, wird von Goethe idyllisch und ruhig eingeleitet. Er beschreibt ein reiferes Ehepaar, zwei Landadlige, die ihr Leben in Ruhe und Ordnung verbringen wollen. Sie haben sich ins Private zurückgezogen und alles so geordnet, dass es nach außen hin abgeschirmt ist. Beide haben auf eine Karriere in der Stadt oder bei Hofe verzichtet. Beschauliche Verwaltung ihres Landbesitzes, ein wenig Hausmusik, behagliche Durchsicht alter Tagebücher, schöne Parkanlagen: so haben sie sich ihre Zukunft vorgestellt. Selbst die Natur scheint gebändigt, Kunstgärten mit peinlichst genau geplanten Anlagen werden dem Leser vorgestellt.

„Der Gärtner entfernte sich eilig, und Eduard folgte bald. Dieser stieg nun die Terrassen hinunter, musterte im Vorbeigehen Gewächshäuser und Treibeete, bis er ans Wasser, dann über einen Steg an den Ort kam, wo

sich der Pfad nach den neuen Anlagen in zwei Arme teilte. Den einen, der über den Kirchhof ziemlich gerade nach der Felswand hinging, ließ er liegen, um den anderen einzuschlagen, der sich links etwas weiter durch anmutiges Gebüsch sachte hinaufwand; da wo beide zusammentrafen, setzte er sich für einen Augenblick auf einer wohlangebrachten Bank nieder, betrat sodann den eigentlichen Stieg und sah sich durch allerlei Treppen und Absätze auf dem schmalen, bald mehr bald weniger steilen Wege endlich zur Mooshütte geleitet.“ (S. 242/243)

Die Gartenanlagen stehen als Symbol für die von den Menschen geplante Strukturierung ihrer Welt. Jedoch ist im weiteren Verlauf der Geschichte das Scheitern dieses kulturellen Ordnungsmusters angelegt. Die vernunftorientierten Anstrengungen werden immer wieder von zerstörerischen Triebkräften durchkreuzt.

Leise und präzise beschleunigt sich die Romanhandlung, als der Hauptmann eintrifft. Auch er wird erst einmal in die umfassende Lebensplanung des Ehepaares einbezogen, er hilft die Geschäftsunterlagen zu ordnen. Er entwirft neue Parkanlagen und Wege, er greift viel stärker in die Natur ein, als Charlotte es vorher beabsichtigt hat. Geplant sind Schönheit und Ordnung.

„Das erste, was wir tun sollten,“ sagte der Hauptmann, „wäre, daß ich die Gegend mit der Magnetnadel aufnehme.“ (S. 260)

„Gesteh mir aufrichtig,“ sagte Eduard, „du bist mit ihren Anlagen nicht zufrieden.“ „Wenn die Ausführung den Gedanken erschöpfte, der sehr gut ist, so wäre nichts zu erinnern. Sie hat sich mühsam durch das Gestein hinaufgequält und quält nun jeden, wenn du willst, den sie hinaufführt. Weder nebeneinander noch hintereinander schreitet man mit einer gewissen Freiheit. Der Takt des Schrittes wird jeden Augenblick unterbrochen; und was ließe sich nicht noch alles einwenden!“ „Wäre es denn leicht anders zu machen gewesen?“ fragte Eduard. „Gar leicht,“ versetzte der Hauptmann; „sie durfte nur die eine Felsecke, die noch dazu unscheinbar ist, weil sie aus kleinen Teilen besteht, wegbrechen, so erlangt sie eine schöne geschwungene Wendung zum Aufstieg und zugleich überflüssige Steine, um die Stelle heraufzumauern, wo der Weg schmal und verkrüppelt geworden wäre [...]. (S. 261/262)

Eduard gibt bereitwillig seine Entscheidungskompetenz an den Hauptmann ab, indem er ihm seinen Zuständigkeits- und Arbeitsbereich überantwortet.

„Eduard fühlte in diesen Vorschlägen einen leisen Vorwurf. Zwar von Natur nicht unordentlich, konnte er doch niemals dazu kommen, seine Papiere nach Fächern abzuteilen. Das, was er mit andern abzutun hatte, was bloß von ihm selbst abhing, es war nicht geschieden, so wie er auch Geschäfte und Beschäftigung, Unterhaltung und Zerstreuung nicht genugsam voneinander absonderte. Jetzt wurde es ihm leicht, da ein Freund diese Bemühung übernahm, ein zweites Ich die Sonderung bewirkte, in die das eine Ich nicht immer sich spalten mag.“ (S.266/267)

An der Oberfläche scheint alles noch harmlos und harmonisch, aber langsam und kunstvoll setzt der Dichter zur Zerstörung seiner Figuren an.

Der Hauptmann stellt die charakterliche Gegenfigur zu Eduard dar. Er ist gradlinig und beherrscht. Zudem übt er im Gegensatz zu Eduard eine zielgerichtete Tätigkeit aus, wie sie später Goethe in „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ als Grundlage für eine neue Gesellschaftsordnung fordern wird.

Weiterhin zeigt der Hauptmann Selbstbeherrschung auf der Gefühlsebene und zügelt seine Leidenschaften, genauso wie Charlotte, beide fassen den Entschluss zur Entsagung, obwohl auch seine Gefühle in Verwirrung geraten sind, nachdem er die Frau als ihm wesensverwandt erkannt hat.

„Er hielt sie fest und drückte sie an sich. Erst auf einem Rasenabhang, ließ er sie nieder, nicht ohne Bewegung und Verwirrung. Sie lag noch an seinem Halse; er schloss sie aufs Neue in seine Arme und drückte einen lebhaften Kuss auf ihre Lippen; aber auch im Augenblick lag er zu ihren Füßen, drückte seinen Mund auf ihre Hand und rief: „Charlotte, werden Sie mir vergeben?“ Der Kuß, den der Freund gewagt, den sie ihm beinahe zurückgegeben, brachte Charlotten wieder zu sich selbst. Sie drückte seine Hand, aber sie hob ihn nicht auf. Doch indem sie sich zu ihm hinterneigt und eine Hand auf seine Schulter legt, rief sie aus: „Daß dieser Augenblick in unserem Leben Epoche mache, können wir nicht verhindern; aber daß sie unser wert sei, hängt von uns ab. Sie müssen scheiden, lieber Freund, und Sie werden scheiden.“ (S.326)

Dass Goethes Figuren einander in Gruppen entgegengestellt sind, zeigt sich auch bei den Liebesszenen der neu entstandenen Paare.

Während der Hauptmann und Charlotte gemeinsam im Kahn rudern, eine Textpassage, welche mit der Beschreibung oben aufgeführter Zärtlichkeiten endet,

wird dieses Geschehen im Haus wiedergespiegelt, denn dort küsst und umarmt sich das andere Paar, nämlich Ottilie und Eduard.

„Ottilie schwieg, aber sie blickte ihm mit der größten Zufriedenheit in die Augen. Eduard hob seine Arme empor: „Du liebst mich!“ rief er aus, „Ottilie, du liebst mich!“ und sie hielten einander umfaßt. Wer das andere zuerst ergriffen, wäre nicht zu unterscheiden gewesen. Von diesem Augenblick an war die Welt für Eduarden umgewendet, er nicht mehr, was er gewesen, die Welt nicht mehr, was sie gewesen. Sie standen voreinander, er hielt ihre Hände, sie sahen einander in die Augen, im Begriff, sich wieder zu umarmen.“ (S. 323/324)

Vom Prinzip her handelt es sich jeweils um die gleiche Gefühlssituation, allerdings ergibt sich der entscheidende Unterschied, dass Charlotte und der Hauptmann beschließen zu verzichten, wogegen für Eduard und Ottilie ihre Liebe nun erst richtig beginnt.

Eduards Arbeit in der Gartenanlage und im Gewächshaus gibt nur eine Form des Müßiggangs wieder. In Eduard hat Goethe den negativen Vertreter einer überkommenen Gesellschaftsordnung entworfen, dessen Leben sich im folgenlosen Genuss erschöpft. Das Wirken der Aufklärer und die hereindringenden neuen Ideen nährten selbst in Kreisen des Adels das Verlangen nach einem sinnvolleren, tätigeren Leben.

„Sich etwas zu versagen, war Eduard nicht gewohnt. Von Jugend auf das einzige, verzogene Kind reicher Eltern, die ihn zu einer seltsamen, aber höchst vorteilhaften Heirat mit einer viel älteren Frau zu bereden wussten, von dieser auch auf alle Weise verzärtelt, indem sie sein gutes Betragen gegen sie durch die größte Freigebigkeit zu erwidern suchte, nach ihrem baldigen Tode sein eigener Herr, auf Reisen unabhängig, jeder Abwechslung, jeder Veränderung mächtig, nichts Übertriebenes wollend, aber viel und vielerlei wollend, freimütig, wohlthätig, brav, ja tapfer im Fall – was konnte in der Welt seinen Wünschen entgegenstehen!“ (S. 249)

Eduard ist als egozentrische, hypochondrische Figur angelegt, ähnlich wie Werther, Clavigo und Tasso. Ferner ist er ein weicher und schwacher Charakter, ein unbeständiger Mensch, dem jede Kraft des Willens fehlt, er ist nur stark in seiner rückhaltlosen Leidenschaft, dem jedoch die echte Gefühlstiefe mangelt. Sein Tun und Wesen ist liebhabermäßig. Seine Hingabe zu Ottilie hat er aufs Äußerste

emporgesteigert, ja zu einer heiligen Liebe erhoben, die nicht mehr in dieser Welt zu verwirklichen ist. Um dieses Problem zu verdeutlichen, hat Goethe in den Roman eine kurze Novelle eingebettet, die den Titel „Die wunderlichen Nachbarskinder“ trägt. Diese Novelle stellt überdies einen Gegensatz zu dem tatsächlichen Geschehen im Roman dar; während sich die wunderlichen Nachbarskinder aus einem reißenden Fluss retten können, ertrinkt Eduards Sohn in einem harmlosen Teich der Gartenanlage, in welcher gerade alle Gefahrenquellen beseitigt worden sein sollten.

„Goethe las mir die treffliche Abhandlung vor, und wir besprachen sie punktweise, indem wir die von einem großen Charakter zeugenden Ansichten und die Konsequenz seiner Ableitungen und Folgerungen bewunderten. Obwohl Solger zugestand, dass das Faktum in den „Wahlverwandtschaften“ aus der Natur aller Charaktere hervorgeht, so tadelte er doch den Charakter des Eduard. „Ich kann ihm nicht verdenken“, sagte Goethe „dass er den Eduard nicht leiden mag, ich mag ihn selber nicht leiden, aber ich musste ihn so machen, um das Faktum hervorzubringen. Er hat übrigens viel Wahrheit, denn man findet in den höheren Ständen Leute genug, bei denen, ganz wie bei ihm, der Eigensinn an die Stelle des Charakters tritt.“⁶⁵

Die Gesellschaftskritik des Romans manifestiert sich ebenfalls und besonders intensiviert in der Figur der Luciane. Auch sie ist ein verwöhntes Wesen, welches sich ganz seinen Neigungen überlässt. Es fehlt ihr an Tiefe des Gemüts, auf Grund ihrer glücklichen Vermögensverhältnisse verfügt sie jedoch über ein gehobenes Selbstwertgefühl. Sie wird geleitet von der Sucht, nach außen zu glänzen und sich hervorzutun.

„So peitschte Luciane den Lebensrausch im geselligen Strudel immer vor sich her. Ihr Hofstaat vermehrte sich täglich, teils weil ihr Treiben so manchen erregte und anzog, teils weil sie sich andre durch Gefälligkeit und Wohltun zu verbinden wußte. Mitteilend war sie im höchsten Grade; denn da ihr durch die Neigung der Tante und des Bräutigams soviel Schönes und Köstliches auf einmal zugeflossen war, so schien sie nichts Eigenes zu besitzen und den Wert der Dinge nicht zu kennen, die sich um sie gehäuft hatten.“ (S. 385)

„Nicht umsonst hatte sie so vieles Gepäck mitgebracht, ja es war ihr noch manches gefolgt. Sie hatte sich auf eine unendliche Abwechselung in Kleidern

⁶⁵ Eckermann, Johann Peter: Gespräch mit Goethe. Hrsg. Schönberger, Otto. Stuttgart 1994, Seite 228.

vorgesehen. Wenn es ihr Vergnügen machte, sich des Tages drei-, viermal umzuziehen und mit gewöhnlichen, in der Gesellschaft üblichen Kleidern vom Morgen bis in die Nacht zu wechseln, so erschien sie dazwischen wohl auch einmal im wirklichen Maskenkleid, als Bäuerin und Fischerin, als Fee und Blumenmädchen.“ (S. 379)

Luciane, die sich an Affen ergötzt und sie mit Menschen vergleicht, steht im krassen Gegensatz zu Ottilie, welche Engel malt und selbst als Engel erscheint. Mit Hilfe dieser unterschiedlichen Wesenszüge der beiden Frauen hat Goethe ein Bild von tiefer Symbolik entworfen. Die ätherische Natur Ottilies beschreibt der Dichter als einen Charakter, der sich rein, mit voller Notwendigkeit aus sich selbst entwickelt und nur das tut, was seinem Wesen gemäß ist.

Auf Ottilie lassen sich alle verbindenden Momente des Romans beziehen. An diesem jungen Mädchen wirkt das Dämonische in erster Linie.

Die Aporien, die der Roman entfaltet, werden im Text mit dem aus der griechischen Tragödie übernommenen, mit dem Schicksalsglauben verbundenen Begriff des „Dämonischen“ begründet.

Das Dämonische bzw. Schicksalhafte hat eine eigene tragende Rolle in der Handlung. Wie sorgfältig die Figuren auch planen, ihre Pläne werden immer wieder vom „Schicksal“ vereitelt.

Goethe äußert sich über den Begriff des Dämonischen in „Dichtung und Wahrheit“ folgendermaßen:

„Obgleich jenes Dämonische sich in allem Körperlichen und Unkörperlichen manifestieren kann, ja bei den Tieren sich aufs merkwürdigste ausspricht; so steht es vorzüglich mit dem Menschen in wunderbarsten Zusammenhang und bildet eine der moralischen Weltordnung, wo nicht entgegengesetzte, doch sie durchkreuzende Macht, so daß man die eine für den Zettel, die andere für den Einschlag könnte gelten lassen. Für die Phänomene, welche hierdurch hervorgebracht werden, gibt es unzählige Namen: denn alle Philosophien und Religionen haben prosaisch und poetisch dieses Rätsel zu lösen und die Sache schließlich abzutun gesucht, welches ihnen noch fernerhin

unbenommen bleibe. Am furchtbarsten aber erscheint dieses Dämonische, wenn es in irgend einem Menschen überwiegend hervortritt.“⁶⁶

Nachdem Eduard die doppelte Ähnlichkeit des Kindes mit Ottilie und dem Hauptmann und damit den doppelten Ehebruch erkannt und ausgesprochen hat, stellt er Ottilie eine gemeinsame Zukunft in Aussicht. Exakt an dem Punkt, als sie berechnete Hoffnungen auf ein Glück entwickelt, geschieht das Unglück. Gerade jetzt, wo sie glücklich sein könnte, schlägt das Schicksal zu.

Ottilie selbst ist es, die sich als einen dem Dämonischen ausgelieferten Menschen begreift, nachdem sie durch den Tod des Kindes aus dem vorbewussten Zustand paradiesischer Unschuld gerissen worden ist.

*„Ich bin aus meiner Bahn geschritten, und ich soll nicht wieder hinein. Ein feindseliger Dämon, der Macht über mich gewonnen, scheint mich von außen zu hindern, hätte ich mich auch mit mir selbst wieder zur Einigkeit gefunden.“
(S. 476/77)*

„Es sind gewisse Dinge, die sich das Schicksal hartnäckig vornimmt. Vergebens, daß Vernunft und Tugend, Pflicht und alles Heilige sich ihm in den Weg stellen; es soll etwas geschehen, was ihm recht ist, was uns nicht recht scheint; und so greift es zuletzt durch, wir mögen uns gebärden, wie wir wollen.“ (S. 460)

Mehr als die Charaktere aller anderen entfaltet sich Ottilies Wesen völlig erst gegenüber dem Tode. „Die Wahlverwandtschaften“ sind auch ein Roman des Todes, vier Menschen sterben. Ottilies Verknüpfung mit dem Tod *wird* besonders durch das Ertrinken von Charlottes und Eduards gemeinsamem Kind verdeutlicht, woran sie die Schuld trägt.

Durch dieses Unglück begreift sich Ottilie als ein vom Schicksal gezeichneter Mensch und will für ihr Vergehen büßen. Sie stellt von nun an heimlich die Nahrungsaufnahme ein. Am Schluss stirbt sie wie eine Wunder wirkende Heilige, obwohl sie als einzige einen vernünftigen Ausweg suchte, sie wollte Erzieherin werden. Dieses Spiel der Widersprüche gehört zu den Ironien des Romans. Zeitweilig entsteht der Eindruck, als wolle Goethe mit dieser Figur in eine utopische Zukunft fernab aller individualistischen Gefühlsverwirrungen verweisen. Jedoch

⁶⁶ Goethe, Johann Wolfgang, Dichtung und Wahrheit, HA. Bd. 10, Hrsg. Erich Trunz, München 1998, Seite 177.

beendet er die Geschichte mit dem althergebrachten mittelalterlich-christlichen Motiv zukünftiger Auferstehung vom Tode.

Als etwas Dämonisches stellt sich auch der Einfluss der Vorstellungskraft bei der Zeugung des gemeinsamen Kindes von Charlotte und Eduard dar. Das entstandene Kind enthüllt in seinen Zügen den von seinen Eltern in Gedanken begangenen Ehebruch.

„Das Gebet war verrichtet, Ottilie, Das Gebet war verrichtet, Ottilien das Kind auf die Arme gelegt, und als sie mit Neigung auf dasselbe heruntersah, erschrak sie nicht wenig an seinen offenen Augen, denn sie glaubte, in ihre eigenen zu sehne; eine solche Übereinstimmung hätte jeden überraschen müssen. Mittler, der zunächst das Kind empfang, stutzte gleichfalls, indem er in der Bildung desselben einen so auffallende Ähnlichkeit, und zwar mit dem Hauptmann, erblickte, dergleichen ihm sonst noch nie vorgekommen war.“ (S. 421)

Dieses Kind, auf den Namen Otto getauft, hat – symbolisch gesprochen – keine „chemische“ Bindungsfähigkeit und gleitet infolgedessen ohne Halt aus dem Leben: es ertrinkt. Das Kind ist genauso lebensunfähig wie die Liebesbeziehungen des Romans. Charlotte, die sonst im Gegensatz zur verinnerlichten Ottilie eine dem Leben und der Welt zugewandte, sie klar erkennende und beherrschende, allen Verhältnissen gewachsene weibliche Natur darstellt, zeigt nach dem Tod des Kindes weichere Züge. Sie, die immer die Ordnung wiederherstellen gewollt und somit ihrer Liebe zu dem Hauptmann entsagt hat, ist nun auch vom Schicksal gezeichnet.

Goethes genau berechneter Roman handelt von der Unplanbarkeit des Lebens. Reiche, dichte und klare Symbolik zeichnet den Text aus. Menschen kultivieren ihr Landgut, sie bearbeiten die Natur und versehen sie mit Bauten. Der Dichter kritisiert diesen Zivilisationswahn, indem er die beiden naturhaften Elemente Feuer und Wasser, die so wundertätig zu wirken vermögen, hier zerstörerisch walten lässt. Das gemeinsame Kind ertrinkt im künstlich angelegten Teich, das neue Haus verbrennt.

Von Anfang an nimmt das Wasser des Schlossbezirks eine zentrale Rolle ein. Beim Richtfest des neuen Sommerhauses an Ottilies Geburtstag bricht ein Damm, ein kleines Kind fällt in den Teich und wird von dem Hauptmann gerettet.

Gleichermaßen findet in der eingefügten Novelle „Die wunderlichen Nachbarskinder“ eine glückliche Rettung aus dem Wasser statt. Als ein Jüngling aktiv eingreift und beherzt und mutig ins Wasser springt, folgt als Kommentar:

„Das Wasser ist ein freundliches Element für den, der damit bekannt ist und es zu behandeln weiß.“ (S. 439/440)

Doch für die Menschen in „Die Wahlverwandtschaften“ bringt das Wasser nur Unglück.

Der tragische Höhepunkt und die Wende des Romans spielen sich am See ab. Als die Katastrophe geschieht, wobei das während des doppelten Ehebruchs gezeugte Kind ertrinkt, lesen wir von Otilie, die im Boot verblieben ist:

„Von allem abgesondert, schwebt sie auf dem treulosen, unzugänglichen Elemente.“ (S. 457)

Walter Kayser schreibt zur Symbolik des Wassers bei Goethe:

„Alle Unfälle dieses Romans sind Wasserunfälle. Der See in der Mitte dieses abgesteckten Raumes mit seiner verhängnisvollen Tiefe ist der Ort des Todes. Das Großprojekt, die beiden Deiche, welche die drei Teiche voneinander trennen, einzureißen und einen großen See entstehen zu lassen, stellt den Höhepunkt der Umgestaltungspläne dar.“⁶⁷

Weiterhin droht Otilie, um ihren bereits gefällten Entschluss zur völligen Entsagung zu bekräftigen, sich im See selbst zu richten.

„Nein!“ rief Otilie mit Erhebung; „sucht mich nicht zu bewegen, nicht zu hintergehen! In dem Augenblick, in dem ich erfahre, du habest in die Scheidung gewilligt, büße ich in demselbigen See mein Vergehen, mein Verbrechen.“ (S. 463)

Erst mit dieser Bereitschaft zum Selbstmord als Opfertod wird das Ende des Romans unumkehrbar eingeleitet: Otilie stirbt, und Eduard stirbt ihr nach.

Das Fazit des Romans bilden Ratlosigkeit und Leere, ein sorgfältig eingerichtetes Eheleben ist zerbrochen, Leidenschaft und Liebe sind nicht in Erfüllung gegangen. Der Tod hat seinen Sieg davon getragen. Charlotte und der Major resignieren stillschweigend. „Die Wahlverwandtschaften“ sind ein Exempel scheiternder

⁶⁷ Kayser, Walter, Zur Symbolisierung des Wassers bei Goethe, Rheinfelden und Berlin 1994, Seite 152.

Konfliktbewältigung. Soziale Verhältnisse und Konflikte werden dargestellt, es wird aber keine Lösung angeboten, wie denn nun gelungene Verhältnisse in der Gruppe der vier Protagonisten beschaffen sein könnten. Nur in einem Punkt bleibt Goethe sehr bestimmt: er erteilt dem Glauben an die Planbarkeit des Lebens eine klare Absage.

Eine solche Geschichte ihrer Zeit und unserer Zeit stellt ebenso dringlich wie nachhaltig die Frage nach dem Glück des Einzelnen, nach Selbstverwirklichung oder auch Selbstbescheidung. Sie weist zugleich auf neue Verantwortlichkeiten und neue Kompliziertheiten einer freieren Form des menschlichen Zusammenlebens hin.

7.1 Der Film „Die Wahlverwandtschaften“ von Siegfried Kühn, DDR 1974

Daten des Films:

Dieser DEFA-Film ist unter den zentralisierten Produktionsbedingungen eines sozialistischen Staates entstanden, der die Maxime hatte, ein neues Geschichtsbewusstsein mit sozialistischer Prägung zu fördern. In diesem Sinne handelt es sich bei dieser Literaturadaption um eine Auftragsarbeit, die den Beitrag zur Erbe-Rezeption⁶⁸ der DDR zum 225. Geburtstag Goethes darstellte. Die wissenschaftliche Beratung wurde Prof. Dr. Hans Jürgen Geerdts übertragen. Dieser hatte bereits 1956 eine Habilitationsschrift über den Roman angefertigt. Das Drehbuch des Films schrieb Regine Kühn, die Ehefrau des Regisseurs.

Gedreht wurde der Film u. a. in Goseck, Oranienbaum auf Rügen und im Schloss Mirow.

Der Schauspieler Hilmar Thate, der beim DDR-Publikum als Brecht-Darsteller beliebt war, spielte die Rolle des Eduard. Die Rolle der Charlotte spielte die Polin Beata Tyszkiewicz, die mit dem Film „Adlernest“ bekannt wurde. Die Rolle der Ottilia ist mit Magda Vasary aus der CSSR besetzt, sie hatte in der DDR mit dem Film: „...und grüß mir die Schwalben“ bereits einen Erfolg gefeiert. Die Rolle des Hauptmanns spielte Gerry Wolf, der dem DDR-Publikum aus verschiedensten Rollen bekannt war. Für die Musik verantwortlich war Karl Ernst Sasse. Bei den Musikstücken handelt es sich um Kammermusik von Mozart, die von Karl Suske und seinem Quartett gespielt wurde.

Konzeption, Erstellung, Abnahme und Vertrieb des Films von Siegfried Kühn fanden unter relativ günstigen Rahmenbedingungen statt. Die Ende der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts weltweit einsetzende Entspannungspolitik sorgte für zunehmende Kontakte und eine vorsichtige Annäherung zwischen den Machtblöcken in Ost und West.

In der DDR setzte mit dem Führungswechsel im Mai 1971 von Walter Ulbricht zu Erich Honecker eine kulturpolitische Phase der Lockerung staatlicher Lenkung und

⁶⁸ Erbe-Rezeption meint eine Phase der DDR, in welcher unter der Maxime der Pflege des kulturellen Erbes mehrere literarische Klassiker verfilmt worden sind. Sie umfasst in etwa den Zeitraum von Mitte der 60er bis Mitte der 70er Jahre. Bevorzugt wurden in dieser Zeit auch Werke von Theodor Fontane filmisch adaptiert.

Kontrolle ein, die später mit der Ausbürgerung von Wolf Biermann im November 1976 ein spektakuläres Ende erfahren sollte.

Bereits im Juni 1971 wandte sich Honecker in dem von ihm vorgelegten „Bericht des Zentralkomitees an den VIII. Parteitag der SED“ den Kulturschaffenden der DDR mit Worten zu, die nach der kulturellen Erstarrung gegen Ende der Ära Ulbrichts als eine Art Ermunterung verstanden werden konnten:

„Unsere Partei fühlt sich mit den Schriftstellern und Künstlern freundschaftlich verbunden. Sie können auf unser Verständnis für ihre Fragen und Schaffensprobleme rechnen, weil wir alle zusammen in einem Land leben, in dem sich das humanistische Ideal der Einheit von Geist und Macht erfüllt hat.“⁶⁹

Allerdings wurde schon beim 6. Plenum des Zentralkomitees der SED im Juli 1972 deutlich, dass die nunmehr propagierte „Kultur des entwickelten Sozialismus“ keineswegs eine unbeschränkte künstlerische Freiheit bieten sollte; Kurt Hager, der oberste Funktionär für Kultur, Wissenschaft und Volksbildung, erklärte in seiner grundsätzlichen, viel beachteten Rede:

„Wenn wir uns entschieden für die Weite und Vielfalt aller Möglichkeiten des sozialistischen Realismus, für einen großen Spielraum des schöpferischen Suchens in dieser Richtung aussprechen, so schließt das jede Konzession an bürgerliche Ideologien und imperialistische Kunstauffassungen aus.“⁷⁰

Gleichwohl enthielten die im Oktober 1973 vom Ministerium für Kultur herausgegebenen „Überlegungen zur langfristigen thematischen Konzeption des Filmschaffens in der Deutschen Demokratischen Republik“ ein weiteres, besonders eindringliches Plädoyer zwar nicht für völlige filmkünstlerische Freiheit, aber doch für die „Breite und Vielfalt der Themen und Handschriften, des Genres und der Mittel, mit denen die Filmkunst sich entwickeln muss. Sie muss Gefühle und den Intellekt ansprechen, sie muss als synthetische Kunst auf den Reichtum der anderen Kunstgattungen aufbauen, sie muss Ernst und Spaß bereiten und in allen Formen unterhaltend sein.“⁷¹

⁶⁹ Bericht des Zentralkomitees an den VIII. Parteitag der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands. Berichterstatter: Erich Honecker, Berlin (O) 1972, S. 77 .

⁷⁰ Hager, Kurt: Zu Fragen der Kulturpolitik der SED. 6.Tagung des ZK der SED, 6.-7.Juli 1972, Berlin (O) 1972

⁷¹ Vgl. Schittly, Dagmar, Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktion, Berlin 2002, S. 182.

In der zeitgenössischen Presse der DDR wurde der Film als ein Kulturereignis gewertet.

Struktur des Films:

Beginnt der Originaltext, indem der Autor Goethe in heiterem Ton die Szenerie einer Parkanlage beschreibt, so ist die Exposition der vorliegenden Adaption bereits bezeichnend für ihr Gesamtkonzept. Es wird eine Aura des Verfalls beschworen. Einstellungen verschiedener Größen zeigen ein hässlich graues, verfallenes Barockschloss.



Sequenz Nr. 1



Sequenz Nr. 33

Die Bilder werden auf der Tonebene von überlauter, trostloser Musik begleitet. Dieses Motiv findet sich an den verschiedensten Stellen des Films wieder. Oft wird

es zu Beginn oder zum Ende einer Sequenz eingeblendet, um immer wieder erneut auf den Zerfall hinzuweisen. Die so erzeugte elegische Atmosphäre zieht sich durch den gesamten Film.

Nach dem Ort der Handlung werden Eduard und Charlotte vorgestellt. Sie liegen im Bett und lieben sich. Diese Szene lässt sich bei Goethe erst später finden. Passend zum Schauplatz, weist ihre Ausstattung auf verarmte Adlige hin.



Sequenz Nr. 6

Charlotte erscheint an einigen Stellen des Films in eine dicke, unförmige braune Woldecke gehüllt. Diese Gestaltung der Figur Charlottes vermittelt im Zusammenspiel mit ihrer ungeordneten Frisur den Eindruck einer ständig frierenden, alternden Frau. Im Übrigen tritt sie behäbig und schmucklos auf. Sie trägt meist das gleiche triste braune Kleid.

Dagegen beschreibt Goethe nicht nur Charlotte als eine attraktive Frau in mittleren Jahren, sondern auch Eduard und Charlotte als anfangs reich begüterte Adlige.

Läuft Eduard im Originaltext durch eine großzügige, wohlgestaltete Parkanlage zur Mooshütte, so im Film durch ein heruntergekommenes Anwesen. Filmische Montage weist in Einzeleinstellungen auf diesen Zustand hin. Ebenso findet sich in dieser Sequenz eine metaphorische Ebene. Dem gelangweilt schlendernden Baron wird das archaische Bild eines pflügenden Bauern entgegengesetzt. In diesem bildlichen Gleichnis spiegelt sich die Ideologie der DDR in Bezug auf den Wert des einzelnen Menschen, den er erst durch seine Arbeit erhält. Auch hier handelt es sich um eine freie Hinzufügung des Films.

Obwohl der Film durchgängig eine gedeckte Farbdramaturgie aufweist, wechseln die Jahreszeiten.



Sequenz Nr. 3



Sequenz Nr. 13



Sequenz Nr. 33

Diese symbolisieren die inneren Zustände der Figuren. Die Adaption beginnt im Frühling, wenn die Eheleute eingeführt werden, und geht dann über in eine längere Herbstphase, welche auch die Zeit von Eduards freiwilliger Isolation beinhaltet. Als Eduard nach seiner Rückkehr aus dem Krieg Otilie wieder sieht und noch einmal Momente der Leidenschaft und Hoffnung erlebt, herrscht Frühsommer.

In der Sequenz Nr. 3 wird der alte Gärtner eingeführt.



Sequenz Nr. 27

Er ist fortgesetzt präsent und verkündet prophetische Lebensweisheiten. Zum Teil handelt es sich dabei um Sentenzen, die dem Tagebuch Otilies entnommen sind. Dieses Tagebuch findet ansonsten keine Erwähnung in der Adaption. Der Gärtner hat jedoch auch die Funktion, den arbeitenden Menschen zu repräsentieren. Deutlich ins Bild gesetzt, steht er tätig und dienstbeflissen den müßiggängerischen Adligen als Gegenpol gegenüber. Dass seine Figur mit dem „deutschen Michel“ korrespondiert, wird spätestens in der Sequenz Nr. 39 klar. Dort tritt er mit der Nachtmütze auf, welche das typische Attribut dieses nationalen Stereotyps darstellt. Die Erzählerperspektive drückt sich im gesamten Film weniger in gesprochenen Worten als in der metaphorischen Gestaltung der Bilder aus. Dem entspricht auch die Sequenz Nr. 4, wo Eduard und Charlotte in der Mooshütte sitzen und über die Einladungen für den Hauptmann und Otilie diskutieren.



Sequenz Nr. 4

Der Wind pfeift erbarmungslos durch die Hütte. Im übertragenen Sinne kann man sagen, dass ihre Ehe bereits in stürmisches Wetter geraten ist.

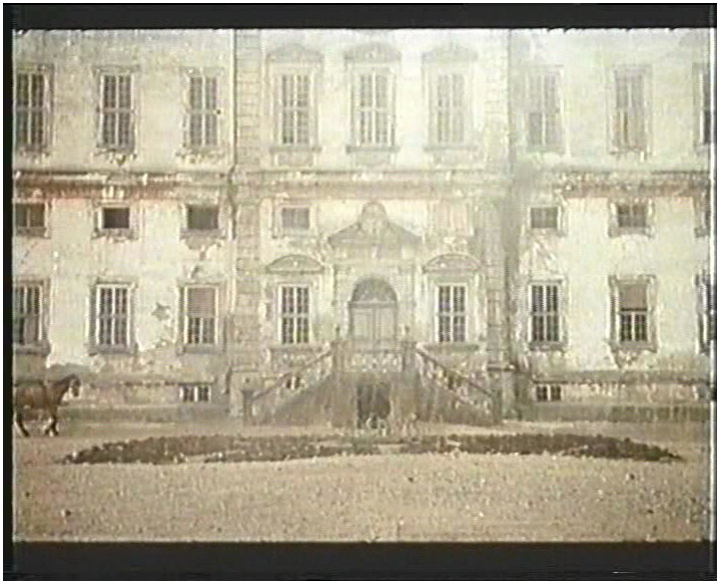
Sequenz Nr. 9 zeigt Eduard, wie er einen großen schweren Schrank von einem Zimmer in ein anderes bugsiert. Es wird klar, dass Eduard von Charlotte weg zum Hauptmann zieht. Die Sequenz Nr. 46 nimmt Bezug auf diese Sequenz und zeigt am Ende der Geschichte, wie Charlotte unter Aufwendung all ihrer Kräfte versucht, dieses Möbelstück alleine wieder an seinen früheren Platz zu schieben.



Sequenz Nr. 46

Das Vorhaben gelingt jedoch nicht. Diese letzte Sequenz des Films steht metaphorisch dafür, dass sich die alten Zustände nicht wiederherstellen lassen, so sehr man sich auch bemüht. Auch bei diesen Sequenzen handelt es sich um eine Hinzufügung des Films.

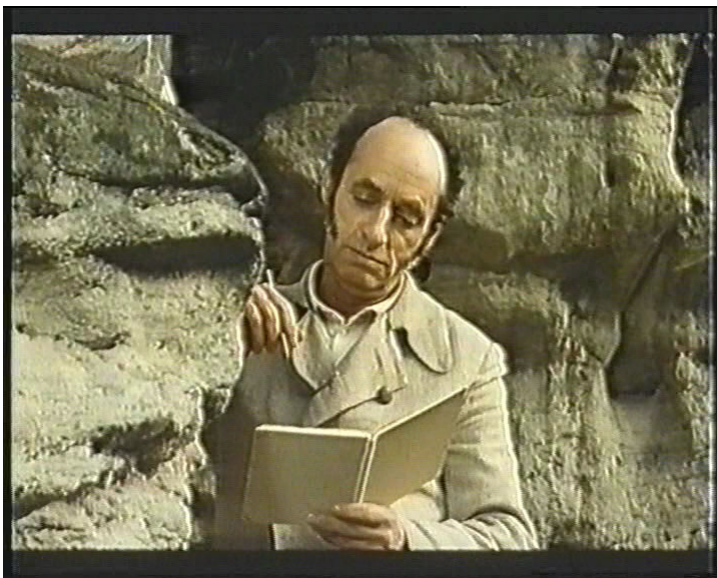
Die Ankunft Ottilies findet auf der Bildebene im strömenden Regen statt.



Sequenz Nr. 12

Auf der Tonebene werden die Bilder von gespenstisch anmutender Musik begleitet. Die Zeigefunktion der Kamera weist auf den Zerfall des Schlossinneren hin. Diese negative Szenerie findet sich im Originaltext nicht.

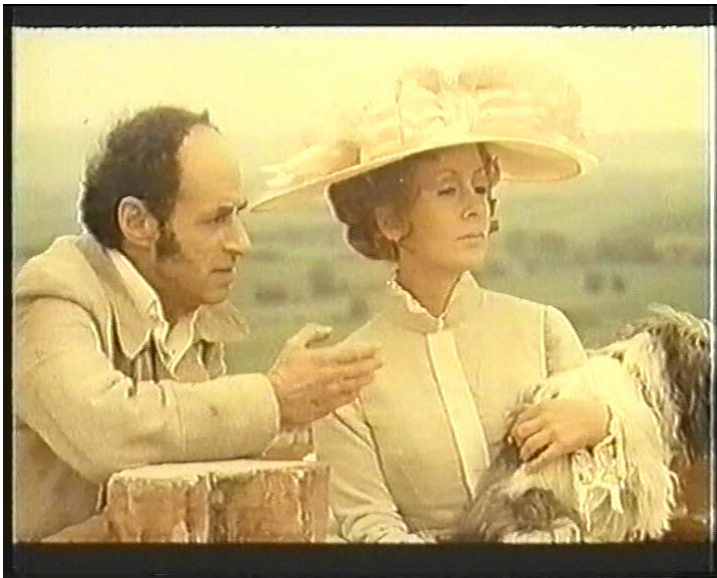
Die Figuration des Hauptmanns, von Goethe bereits als vernunftbetont und zielstrebig in der Romanvorlage angelegt, wird in dieser Adaption sogar auf diese Eigenschaften beschränkt.



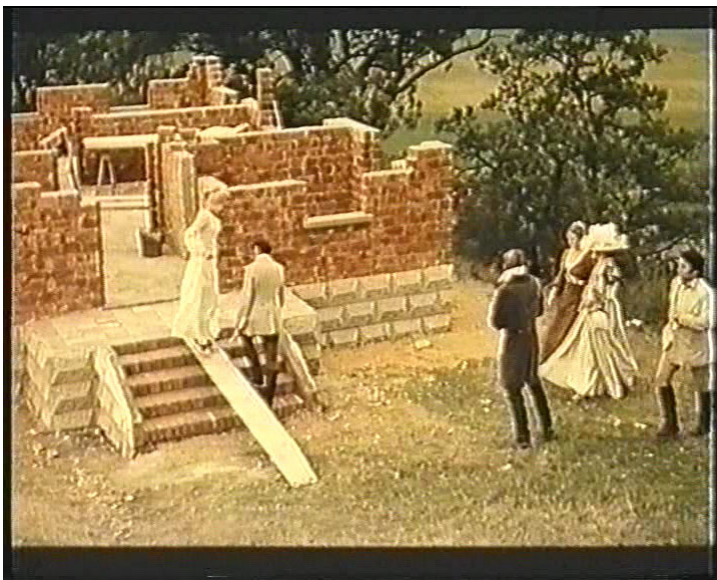
Sequenz Nr. 10

Zwar entspricht der äußere Handlungsverlauf, dass er sich in Charlotte verliebt, dem Originaltext, jedoch verschwinden die romantischen Züge seines Charakters gänzlich. Dies äußert sich bereits in seiner äußeren Erscheinung. Er verkörpert das Bild eines verhärmten Mannes. Selbst in der Sequenz Nr. 14, die seine Annäherung

an Charlotte beinhaltet, fehlen ihm jegliche romantischen Attribute. Ebenso wirkt er in der Sequenz Nr. 26, welche seinen dramatischen Abschied von Charlotte darstellt, äußerst leidenschaftslos. Leidenschaftlich tritt er nur im Zusammenhang mit seiner Arbeit auf. Sein Enthusiasmus erreicht in der Sequenz Nr. 22 ihren Höhepunkt. Bei einer Führung über die Baustelle des neuen Lusthauses führt er seine Ideen zur Gestaltung eines Wohnhauses aus.



Sequenz Nr. 22



Sequenz Nr. 22

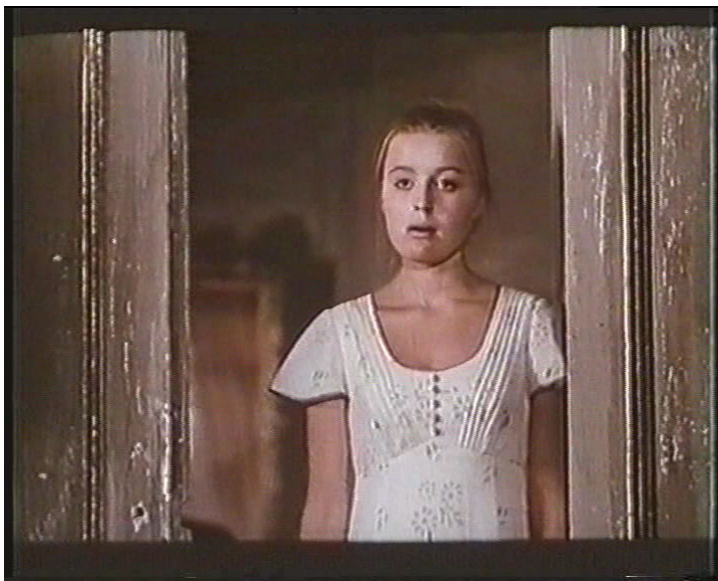
Sie sind eine Hinzufügung dieses Filmes und entsprechen nicht der Baubeschreibung eines adeligen Hauses zur Entstehungszeit des Romans, sondern den Vorstellungen des sozialistischen Wohnungsbaues der DDR.

Am Ende dieser Sequenz wird zum ersten Mal das Bild eines Jungen eingeblendet, der im Wald steht und jemanden zu beobachten scheint.



Sequenz Nr. 22

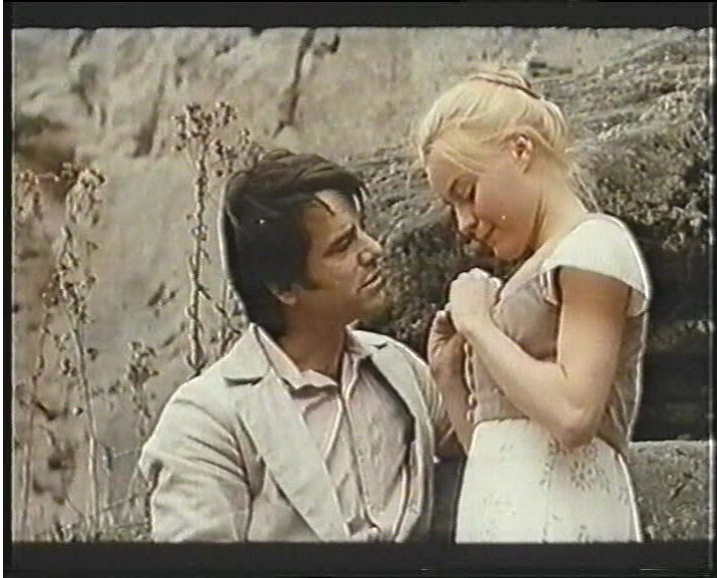
Diese Einblendung wird im Fortlauf der Geschichte noch einige Male gezeigt. Es entsteht der Eindruck, als ob nur Otilie in der Lage sei, diesen Jungen zu sehen.



Sequenz Nr. 22

Über die Intention dieser Einblendungen lässt sich nur spekulieren. Sie könnten als Transformation der im Originaltext angedeuteten ätherischen Anwandlungen Otilies gesehen werden.

Im Übrigen werden Otilie und Eduard in obiger Sequenz wie zwei verspielte Kinder dargestellt. Jedoch zeigen einige sehr deutliche Einstellungen Otilie als äußerst kokette Verführerin. Dies unterscheidet sich gravierend von Goethes Figuration der Otilie. Im Originaltext ist sie die Verführte und nicht die Verführende. Ebenso entspricht die gesamte Darstellung dieser Figur nicht der Romanvorlage, denn sie erscheint in diesem Film kindlich naiv und erinnert an einen übermütigen Backfisch.



Sequenz Nr. 14

Verschiedene Leitmotive des Romans wie die stehen gebliebene Uhr des Hauptmanns, Otilies Übergabe ihres Medaillons an Eduard, das nicht zerbrochene Weinglas mit den Initialen E. O. und die Asten des Gartens als Geburtstagsblumen für Otilie finden sich in dieser Adaption wieder.

Die Zeigefunktion der Kamera weist immer wiederkehrend auf den äußeren Verfall des Schlosses hin. Es handelt sich dabei um Einstellungen, die Risse im Mauerwerk oder die abbröckelnde Fassade zeigen. Diese Bilder sind metaphorisch zu verstehen, da sie für die weg brechenden Fassaden der Protagonisten und die Risse in ihren Beziehungen stehen.

Im Verlauf des Films zeigen diese Einstellungen, dass der Treppenaufgang zum Schloss immer weiter fortschreitend zerfällt.



Sequenz Nr. 20

Sind die Protagonisten mit im Bild, so scheinen sie davon nichts zu bemerken. Diese Entwicklung entspricht der dramatischen Steigerung des Geschehens. So wie der Treppenaufgang immer mehr verfällt, so schreitet der Zerfall der Beziehungen der Bewohner des Schlosses fort, ohne dass sie dies wirklich wahrnehmen.

Die Außentreppe des Schlosses stellt das stärkste Leitmotiv des Films dar. So findet sich auch in der Sequenz Nr. 15 eine metaphorisch gestaltete Szene um diesen Aufgang. Bildern der kindlich naiven Ottilie folgen solche von der Treppe, die einen antizipatorischen Hinweis auf Ottilies weiteres Schicksal geben.



Sequenz Nr. 15

Mehrere eindringliche Detailsinstellungen zeigen die Einzelteile einer zerbrochenen Engelsskulptur. Sie erzeugen die bildliche Assoziation eines erschlagenen Engels. Im übertragenen Sinne entspricht Ottilie im Verlauf der Ereignisse dem Bild eines sterbenden Engels. Es sei darauf hingewiesen, dass Goethe Ottilie im Roman immer wieder als „engelsgleich“ beschreibt, aus diesem Grund könnte hier eine Verbindung zur Textvorlage bestehen.

In der Sequenz Nr. 18 bemalt Otilie die Wände des Schlosses in naiver Malerei mit Schrecken erregenden Kriegsbildern.



Sequenz Nr. 18

Da Eduard später tatsächlich in den Krieg zieht, wie die Bilder der Sequenz Nr. 38 zeigen, ergibt sich der Eindruck, als ob Otilie die Zukunft voraus geahnt habe. Es besteht ein deutlicher Bezug in der Gestaltung der beiden verwandten Sequenzen. Otilie malt ein großes Feuer, welches vom Prinzip her dem Bild ähnelt, welches Eduard im Krieg vor einem brennenden Gutshaus zeigt. Diese Übereinstimmung, die von Otilies ätherischen Wesensanteilen her gedacht sein könnte, findet so keine Entsprechung im Originaltext.

Die Sequenz Nr. 24 bezieht sich auf die Nacht des doppelten geistigen Ehebruchs.



Sequenz Nr. 24

Der Regisseur Kühn leitet die Sequenz dem Originaltext entsprechend mit der Darstellung eines Männergesprächs ein.

Im weiteren Verlauf der Sequenz beobachtet Eduard durch ein Fenster Otilie, die in der folgenden Einstellung zu sehen ist.



Sequenz Nr. 24

Diese Bilder sind symbolisch aufgeladen, da sowohl Eduard als auch Otilie hinter einem Fenstergitter zu sehen sind. Dies weist darauf hin, dass beide in ihren Gefühlen und der Situation gefangen sind.

Der gravierende Unterschied dieser Sequenz zum Originaltext wird im Schlafzimmer von Charlotte offenbar. Entgegen der Schilderung Goethes findet das

Zusammensein des Ehepaars nicht in einer heiteren, entspannten Atmosphäre, sondern in einer verzweifelten Stimmung statt.



Sequenz Nr. 24

Beschreibt Goethe Charlotte als besonders reizvoll an diesem Abend, so erscheint sie hier besonders verbraucht. Das Ehepaar erzeugt den Eindruck von zwei Ertrinkenden, die sich aneinander klammern. Diese Bilder haben metaphorischen Charakter, da der Niedergang ihrer Ehe als Symbol für den Untergang einer Gesellschaftsform steht.

Das Hauptmotiv dieser Szene, die Außerordentlichkeit des doppelten geistigen Ehebruchs, findet dagegen keine Erwähnung in diesem Film.

Die im Film ständig präsente Adelskritik erreicht ihren Höhepunkt in der relativ langen Sequenz Nr. 39. Diese beinhaltet den Besuch von Charlottes Tochter Luciane. Die Sequenz endet mit einer Szene, wo die adelige Festgesellschaft in ausgelassenem Übermut die Pflanzen des Gewächshauses zerstört.



Sequenz Nr. 39



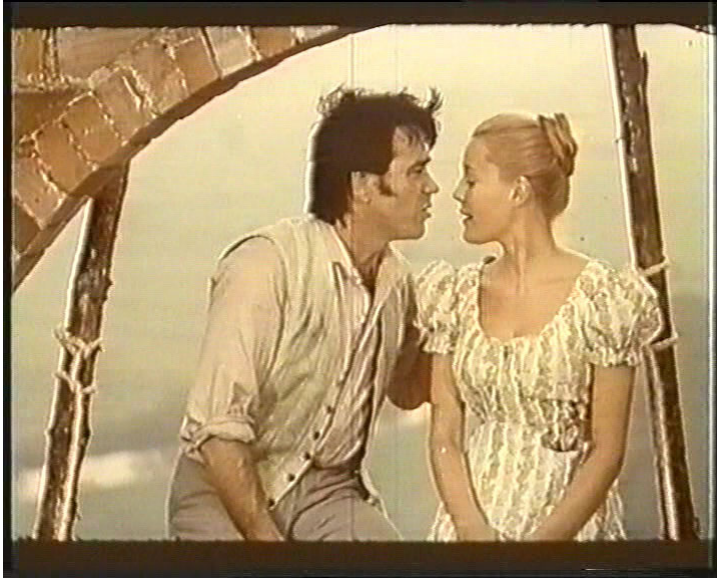
Sequenz Nr. 39

Die Einblendungen des fassungslos zuschauenden Gärtners stellen die Zerstörer dem Erschaffenden gegenüber.

Die Sprache des Films ist von Goethe und der Moderne geprägt. Mit moderner Sprache ist hier die spezifische offizielle Ausdrucksweise der ehemaligen DDR gemeint, die zackig und verkürzt an einen militärischen Sprachstil erinnert.

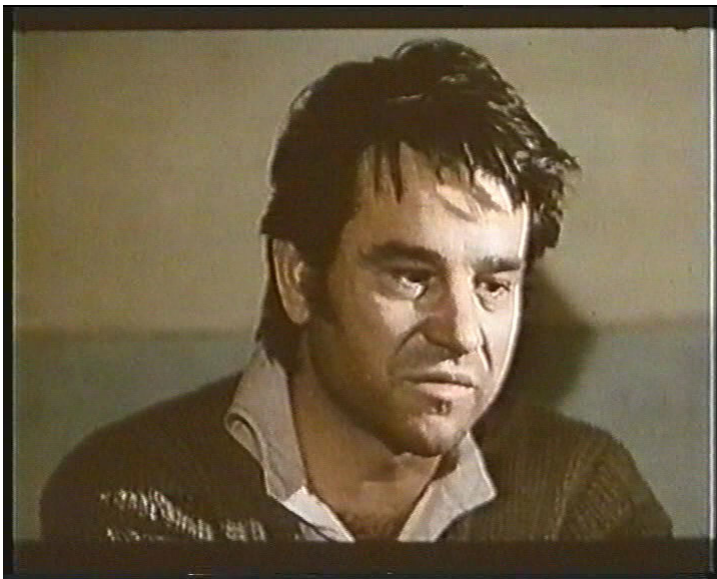
Dieser Mix wirkt besonders komisch und altväterlich, wenn an einigen Stellen wörtlich zitiert wird. In Sequenz Nr. 28 bittet Charlotte dagegen darum, dass Otilie ihr beim Abspülen helfen möge. Hier fehlt jeglicher Bezug zum Originaltext.

Auch Kleidung und Motorik der Figuren stellen ein Zusammenspiel von Altertümlichem und Modernem dar.



Sequenz Nr. 29

Eduard tritt in diesem Film noch leidenschaftlicher auf, als er ohnehin bereits in der Textvorlage angelegt ist.



Sequenz Nr. 35

Diese Figuration erreicht ihren Höhepunkt in Sequenz Nr. 35. Dort findet sich Eduards Liebes- und Lebensbeichte, die zwar aus dem Originaltext übernommen, jedoch durch die Art der Darstellung verstärkt wird.

In einigen Einstellungen spiegelt die Raumsymbolik die Situation der Figuren.



Sequenz Nr. 31

In Sequenz Nr. 40 zeigt die räumliche Symbolik erneut, dass die äußeren Zustände die inneren Zustände der Menschen spiegeln. In dieser Sequenz ist das neu entstehende Haus zu sehen. Es steht auf einer Anhöhe, von der man weit ins Land sehen kann. Dieses Haus wird von den Männern unvollendet zurückgelassen, genauso wie die neu entstehenden Beziehungen.

In Bezug auf die Dramatik dieser Adaption ist zu sagen, dass der Unfalltod des Kindes nicht audiovisuell formuliert und somit heruntergespielt wird.



Sequenz Nr. 42

Der Rezipient erfährt von dem Unglück durch die Dienerschaft, die sich darüber unterhält, während ein Arzt sich um das auf einem Tisch liegende Kind bemüht. Ebenso verhält es sich mit der Tragödie um das Sterben von Otilie und Eduard, auch dieses findet sich hier nicht wieder. Stattdessen bleibt offen, wie beide

verbleiben. Im Programmheft des Films ist nachzulesen, dass Otilie als Einzige, die Kraft gefunden habe auszubrechen. Im Film allerdings wird diese von Goethe abweichende Lösung nicht verdeutlicht.

Die kurzen schwarzen Zwischenräume, die oft die Sequenzübergänge darstellen, wirken auf den ersten Blick unprofessionell. Bezieht man diese jedoch auf die gelbstichige Beleuchtung der Bilder, welche teilweise an Malerei des Barock erinnert so fällt auf, dass diese Gestaltung der Sequenzübergänge mit dem Beleuchtungsstil des Films übereinstimmt. Kameratechnisch gesehen überwiegt die Einstellungsgröße der Totalen.

Das letzte Bild dieser Adaption besteht aus einem Insert mit den Worten:

„Übrigens habe ich glückliche Menschen kennen gelernt, die es nur sind, weil sie Ganz sind...“ Goethe⁷²

⁷² Dieser Satz ist einem Brief Goethes an Frau von Stein entnommen. Die Kombination dieses Zitats mit den „Wahlverwandtschaften“ ist eine freie Gestaltung des Films und entbehrt einer literaturwissenschaftlichen Grundlage.

7.2 Der Film „Die Wahlverwandtschaften“ von Claude Chabrol, Frankreich 1981

Daten des Films:

Es handelt sich um eine Koproduktion der Galaxy-Film, München mit Telecip, Paris und F.R. 3 in Zusammenarbeit mit Studio Barrandow, Prag.

Diese transnationalen Produktionsbedingungen äußern sich in der Besetzung, denn Eduard wird von dem deutschen Schauspieler Helmut Griem und der Hauptmann von dem ebenfalls deutschen Schauspieler Michael Degen gespielt. Charlotte wird von der Französin Stéphane Audran und Otilie von der Französin Pascale Reynaud dargestellt.

Das Drehbuch schrieb Roger Grenier, und die Musik wurde von Pierre Jansen zusammengestellt.

Struktur des Films:

Die Exposition des Films ist eine Umsetzung der Exposition des Romans.



Sequenz Nr. 0

Heitere klassische Musik und fröhliches Vogelgezwitscher entsprechen dem Bildgeschehen.

Das Schloss und die Außenanlagen verweisen auf die Wohlhabenheit seiner Besitzer, auch dieser Faktor spiegelt die Gegebenheiten der Textvorlage wieder.



Sequenz Nr. 2



Sequenz Nr. 5

Wie es bereits der Beginn des Films aufzeigt, bewegt sich diese Adaption sehr nah am Originaltext. Demzufolge gilt es hier, auf nicht augenscheinliche Unterschiede bzw. auf die Feinheiten zu achten.

Der Regisseur Chabrol erzählt die Geschichte aus einem distanzierten Blickwinkel heraus.



Sequenz Nr. 19



Sequenz Nr. 12



Sequenz Nr. 14

Er gibt auch keine Identifikationsfigur vor. Dies bezweckt er mittels seiner speziellen Kameraführung. Das wird besonders deutlich bei der Darstellung von intensiven Gesprächssituationen zwischen zwei Figuren. Naheinstellungen zeigen beide dicht beieinander stehend. Sie sehen jeweils in die Kamera oder in die Weite. Auffällig ist, dass sich die Figuren beim Sprechen nicht gegenseitig anschauen (vgl. dazu die Sequenzen Nr. 15, Nr. 27, Nr. 49 und Nr. 51).



Sequenz Nr. 15



Sequenz Nr. 49

Diese Methode zeigt, dass keine wirkliche Interaktion zwischen den Figuren stattfindet, und macht so nach außen hin sichtbar, dass sie im Prinzip beziehungslos sind. Die gravierenden Unterschiede zum Roman finden sich in den Figurationen der

Personen. Eduard zum Beispiel tritt deutlich sympathischer als im Roman vorgegeben auf.



Sequenz Nr. 16

Diese Änderung im Film führt dazu, dass das negative Verhalten Eduards im Gegensatz zu seiner positiven Figuration steht. Auf Grund dieses Widerspruchs wird der Rezipient gezwungen, Eduards Verhalten zu hinterfragen.

In der Figuration der Charlotte findet sich ebenso eine bedeutende Veränderung. Äußerlich entspricht sie der in der Textvorlage vorgegebenen attraktiven, nicht mehr ganz jungen Frau. Der Autor Goethe beschreibt ihren Charakter in der Textvorlage zwar als stark und gefasst, stellt sie aber in intensiven Gefühlssituationen als durchaus empfindsam dar. Diese emotionale Seite Charlottes unterschlägt der Regisseur Chabrol völlig. Zum Beispiel teilt der Graf ihr mit, dass der Hauptmann sie voraussichtlich verlassen wird. Im Roman reagiert sie, indem sie völlig aufgelöst weinend zur Mooshütte hinläuft und sich dort ihren aufgewühlten Gefühlen hingibt. Im Film ist ihr durch keine Mimik oder Gestik anzumerken, dass diese Mitteilung sie in irgendeiner Form berührt. Sie schreitet in hoch erhobener Körperhaltung aus dem Bild. Diese Art und Weise des Verhaltens trifft auch auf ihren Umgang mit dem Hauptmann zu. In Sequenz Nr.20 findet sich die Darstellung des Liebesgeständnisses zwischen ihr und dem Hauptmann. Auch hier fehlt eine Wiedergabe ihrer Emotionen. Allerdings wirkt der Hauptmann in dieser Situation wie auch sonst im Film ebenfalls distanziert.



Sequenz Nr. 20

In Gesprächssituationen scheint er nie wirklich involviert zu sein. Er wirkt stets wie ein Außenseiter. In Gesprächssituationen scheint er nie wirklich involviert, sondern stets ein Außenseiter zu sein. Dieser Faktor zeigt sich an der Bildgestaltung.



Sequenz Nr. 37

Er ist meist am äußeren Rand einer Szenerie zu sehen und fast nie im Mittelpunkt des Geschehens, auch in den Sequenzen Nr. 10, Nr. 12, Nr. 14 und Nr. 37.

Die Figuration der Otilie entspricht zwar der Beschreibung des Romans, findet sich aber auch in der Darstellung ihrer Leidenschaft für Eduard gemäßigter wieder.



Sequenz Nr. 6



Sequenz Nr. 23



Sequenz Nr. 27

Generell lässt sich sagen, dass die vier Protagonisten im Umgang miteinander bedeutend distanzierter als im Originaltext vorgegeben auftreten.



Sequenz Nr. 11

Diese Distanz wächst in der Beziehung von Eduard und Charlotte zunehmend. Sie erreicht ihren Höhepunkt in der Nacht des doppelten geistigen Ehebruchs, welchen Chabrol mittels Blicken von Eduard und Charlotte auf die Scherenschnitte der vier Protagonisten ausdrückt.



Sequenz Nr. 18

Von den übrigen Rahmenbedingungen her findet sich die Szene exakt im Film wieder. Jedoch hat der Regisseur Chabrol das Demonstrieren der tatsächlichen Beziehungslosigkeit des Ehepaares zum eigentlichen Thema dieser Sequenz gemacht.



Sequenz Nr. 18

Die beiden wirken gekünstelt und stehen sich statuarisch gegenüber. Endet die Szene im Roman mit der Beschreibung der Liebesnacht, so endet diese im Film, indem die Kamera ausblendet. Die heitere zärtliche Atmosphäre, die der Autor Goethe in dieser Situation vorgibt, findet sich hier nicht wieder. Dementsprechend erübrigt sich eine Darstellung von Eduards schlechtem Gewissen am Morgen danach.

Die Figurationen des Grafen und der Baronesse entsprechen in ihren Anlagen dem Originaltext, wobei die satirischen Andeutungen zum Charakter des Grafen um einiges verstärkt werden.



Sequenz Nr. 18

Sein Körperausdruck und seine Sprache degradieren ihn zu einer Karikatur. Die Figur der Baroness erfährt eine Aufwertung in ihrem Auftritt als Charlottes wohlmeinende Freundin.

Einige der Bilder enthalten antizipierende Hinweise, zum Beispiel in Sequenz Nr. 33, dort liegt das Kind gleich einer Opfergabe auf dem Tisch.

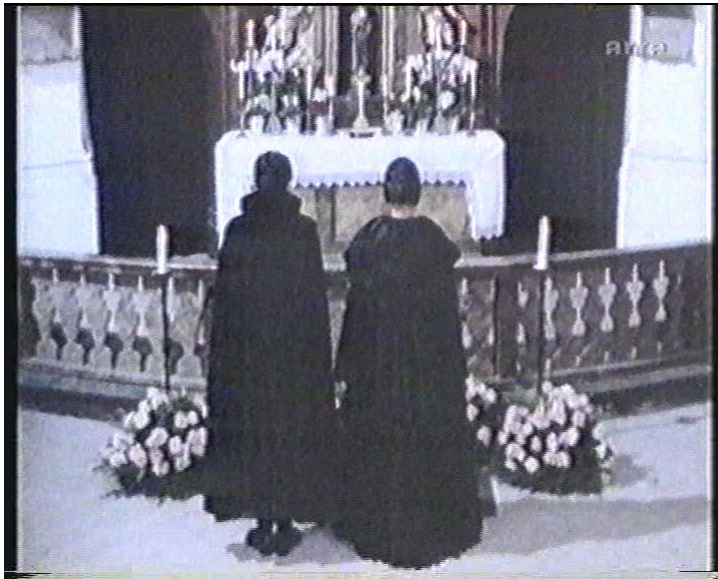


Sequenz Nr. 33

In Sequenz Nr. 36 wird es sterben und Eduard von ihm als einem Opfer sprechen, welches habe gebracht werden müssen.

Zur Organisation der Bilder werden Schwenks oft der Montagetechnik vorgezogen, siehe dazu als Beispiel die Sequenz Nr. 27. Einerseits verabschieden sich Charlotte und der Hauptmann am Fenster stehend, andererseits sitzen Eduard und Otilie in euphorischer Stimmung gemeinsam an einem Tisch. Die Kamera zeigt beide Situationen nebeneinander mittels eines Schwenks.

Die melancholische Musik des Films kommt immer dann zum Einsatz, wenn es sich um entscheidende Gefühlssituationen der Protagonisten handelt. Sie steigert sich dem Bildgeschehen entsprechend zum Dramatischen hin. Es ergibt sich ein Wiedererkennungseffekt, da einzelne Melodien leitmotivisch verwendet werden.



Sequenz Nr. 51

In der letzten Sequenz des Films trauern Eduard und Charlotte um die Verstorbenen.

Angemerkt sei, dass Otilies Tagebuch, der Besuch von Luciane und die Novelle „Die wunderlichen Nachbarskinder“ in dieser Adaption keine Berücksichtigung finden.

7.3 Der Film „Tarot“ von Rudolf Thome, BRD 1985

Daten des Films:

Bei diesem Film handelt es sich um eine Moana-Anthea-Produktion, die mit den Mitteln des bayrischen Filmförderungsprogramms und in Zusammenarbeit mit dem ZDF angefertigt wurde. Das Drehbuch für diese modernisierte Version von Goethes Vorlage hat Max Zihlmann geschrieben.

Die Entstehungszeit der Adaption fällt in die Hochphase der Esoterikwelle in Deutschland. So erklärt sich auch der Filmtitel, dessen Bedeutung in der Sequenz Nr. 29 aufgelöst wird. Bei der Musik des Films handelt es sich um eine esoterisch anmutende Komposition von Christopf Oliver.

Gedreht wurde der Film in Oberbayern in einem alleinstehenden alten Bauernhaus, das an einem Fluss erbaut ist.

Vera Tschechowa spielt die Charlotte. Sie ist der Star des Films, da sie zu seiner Entstehungszeit sehr bekannt war. Aus diesem Grund wird ihr Name auch als erster im Anspann genannt. Eduard wird von Rüdiger Vogler, Otto von Hans Zischler und Otilie von Katharina Böhm dargestellt.

Struktur des Films:



Sequenz Nr. 8

Aus dem Ehepaar Eduard und Charlotte, die das Leben begüterter Adliger zur Entstehungszeit des Romans repräsentieren, ist in dieser modernisierten Fassung ein unverheiratetes Paar geworden, welches sich aufs Land in ein altes Bauernhaus zurückgezogen hat, um seinen Neigungen nachzugehen. Beide sind Intellektuelle

und beruflich erfolgreich. Eduard dreht Filme und schreibt Drehbücher, Charlotte ist Schauspielerin und schreibt einen Roman.

Wird im Roman die Ehe bzw. die Beziehung von Eduard und Charlotte eingangs zumindest oberflächlich harmonisch dargestellt, so wird zu Beginn des Films bereits klar, dass Eduard und Charlotte Beziehungsprobleme haben. Eduard versucht Charlotte zu dominieren und behandelt sie überheblich, obwohl Charlotte im Prinzip eine selbstständige Frau verkörpert.



Sequenz Nr. 4

Während das Paar im Originaltext über eine Einladung Ottos diskutiert, hat Eduard in dieser Adaption Otto eigenmächtig eingeladen, ohne Charlotte vorher zu fragen.

Nach Ottos Eintreffen eröffnen ihm Charlotte und Eduard, dass sie zu heiraten beschlossen haben.



Sequenz Nr. 13

Im Roman erscheint Eduard als unsteter, sprunghafter Müßiggänger, der kein Vorhaben recht zu Ende bringt. Er wird als weicher, schwacher Charakter geschildert. Otto stellt die Gegenfigur dar. Er übt eine zielgerichtete Tätigkeit aus und tritt gradlinig und beherrscht auf. Diese Figuration findet sich im Film umgedreht, so dass Eduard eine zielgerichtete Tätigkeit ausführt und Otto nicht so recht weiß, was er tun soll. Auch erscheint Otto als sensibel und schwach, ganz im Gegensatz zu dem egoistischen, harten Eduard.



Sequenz Nr. 43

Bilden bei Goethe Eduard und Otilie die Gruppe der „Schwachen“ und Charlotte und der Hauptmann die Gruppe der „Starken“, so treten hier Eduard und Charlotte als starke, Otilie und Otto als schwache Charaktere auf.

Mittler, der gleich zu Beginn ins Spiel gebracht wird, arbeitet beruflich als Agent von Eduard und Charlotte. Privat ist er mit beiden befreundet, wobei er hauptsächlich als väterlicher Freund Charlottes fungiert. Er vertritt die Meinung, dass Eduards Interesse an Otilie rein erotischer Natur sei und sich das ganze Problem lösen lasse, wenn sie einmal mit ihm geschlafen habe.



Sequenz Nr. 17

Die Charlotte des Romans beschäftigt sich ausschließlich mit der Gestaltung der Parkanlagen. Dem steht die Charlotte des Films gegenüber, die sich zwar auch mit dem Garten beschäftigt, dazu aber einen Roman schreibt, Yoga praktiziert und Horoskope erstellt.



Sequenz Nr. 3

Die beiden letztgenannten Passionen erfreuten sich in der Entstehungszeit des Films einer großen Beliebtheit, da es sich um die Hochphase der Esoterikwelle handelte.

Des Weiteren bemüht sich Charlotte wieder als Schauspielerin zu arbeiten. Otto bewundert ihr Können auf Grund von Filmen, die er gesehen hat.

Im Vergleich zum Originaltext fällt auf, dass die moderne Charlotte erheblich mehr Spielraum für ihre Aktivitäten als eine adlige Dame zu Anfang des 19. Jahrhunderts genießt.

Eduard und Otto arbeiten gemeinsam an einem Drehbuch. Als Charlotte ihre Mitwirkung anbietet, weist Eduard sie barsch zurück. Dieses schroffe Verhalten Eduards im Umgang mit Charlotte zieht sich wie ein roter Faden durch den gesamten Film, ebenso seine Art, Charlotte als Persönlichkeit zu übergehen. Sehr deutlich wird dies in der Szene, als er Otto dazu auffordert, sich ohne Charlottes Einwilligung deren Romanskript aus ihrem Schreibtisch zu nehmen und zu lesen. Als Charlotte sich darüber empört, ignoriert er sie. Vergleichbares spielt sich ab, als Charlotte Eduard zur Rede stellt, weil er die ihr versprochene Hauptrolle in seinem Film an Ottilie vergeben hat. Auch hier übergeht er Charlottes Ärger, ohne auf das Thema überhaupt einzugehen.

Bei einem Gespräch über Charlottes Roman bestimmt Eduard eigenmächtig, dass Otto und Charlotte ein Drehbuch daraus erstellen sollen, das Eduard verfilmen will.

In der Freundschaft mit Otto tritt Eduard als der erfolgreichere und dominante Teil auf.



Sequenz Nr. 33

Eduard holt Otilie vom Bahnhof ab. Bei ihrem Gespräch auf der Rückfahrt im Auto stellt sich heraus, dass sich die beiden auf Anhieb sympathisch sind. Otilie wird als ernsthafter Charakter eingeführt.



Sequenz Nr. 19

Während im Originaltext die vier Protagonisten einiges gemeinsam unternehmen, findet im Film die Annäherung der neuen Paare getrennt statt.



Sequenz Nr. 25

Otilie und Eduard pflücken Früchte auf einem Erdbeerafeld, besuchen einen Jahrmarkt und baden nackt im See. Sie unterhalten sich über Otilies berufliche Zukunft. Eduard weist sie daraufhin, dass sie sich große Ziele setzen müsse. Dieser Hinweis entspricht seiner Charakteristik als erfolgreicher Mann. Die Annäherung der beiden wird in einer heiteren Atmosphäre dargestellt.

Währenddessen gehen Otto und Charlotte in der Natur spazieren und führen intensive Gespräche. Er erzählt ihr von dem Selbstmord seiner Lebensgefährtin, über den er nicht hinwegkommt. Eine melancholische Stimmung verbindet dieses Paar.

Versucht der Autor Goethe die menschlichen Beziehungen zu erklären, indem er eine chemische Formel darauf anwendet, so interpretiert diese Adaption Beziehungen an Hand der Reinkarnationslehre.



Sequenz Nr. 29



Sequenz Nr. 29

Als Charlotte Tarotkarten legt, stellt sich heraus, dass Ottilie heilsichtig ist. Sie weiß über das Schicksal ihrer Mitmenschen Bescheid. Ihre Äußerung, dass der Mensch so lange wiedergeboren werde, bis er die ihm im Leben gestellten Aufgaben gelöst

habe, stellt einen Ansatz zur Deutung der laufenden Ereignisse dar. Aus der ätherischen Otilie des Romans ist eine „esoterische“ Otilie geworden.

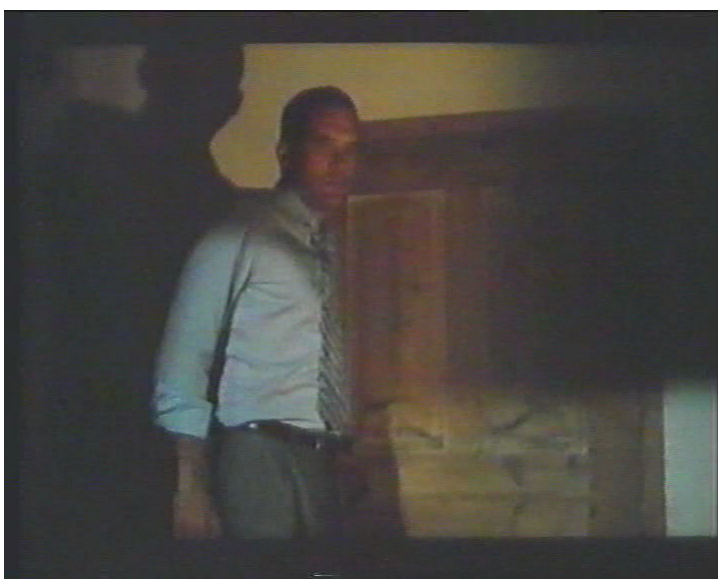
Bei dem Hochzeitsfest von Charlotte und Eduard kommt es zu einem Streit.



Sequenz Nr. 30

Charlotte erfährt, dass Eduard die ihr von ihm zuvor versprochene Hauptrolle in seinem Film bereits mit Otilie besetzt hat. Sie stellt Otilie zur Rede. Diese streitet ab, etwas damit zu tun zu haben. Als sie Eduard darauf anspricht, lässt er sich nicht auf das Thema ein. Am späten Abend ihrer Hochzeit tanzt Charlotte eng umschlungen mit Otto.

Der doppelte geistige Ehebruch findet hier in der Hochzeitsnacht von Charlotte und Eduard statt. Dieser Umstand bietet eine besondere Brisanz, da Eduard zunächst versucht, in Otilies Zimmer zu gelangen.



Sequenz Nr. 31

Da diese ihre Tür verschlossen hat und nicht öffnet, geht Eduard zu Charlotte ins Bett. So wird deutlich, dass sie ihm nur ein Surrogat für Ottilie darstellt.

Die Szene der Zeugung des Kindes unterscheidet sich erheblich vom Originaltext. Goethe schreibt:

„Und doch lässt sich die Gegenwart ihr ungeheures Recht nicht rauben. Sie brachten einen Teil der Nacht unter allerlei Gesprächen und Scherzen zu, die um desto freier waren, als das Herz leider keinen Teil daran nahm.“ (S.321)

In dieser Adaption jedoch gleicht die Szene einer Vergewaltigung im Ehebett. Als Eduard das Schlafzimmer betritt, findet keine Interaktion mit Charlotte statt. Sie liegt mit dem Gesicht zur Wand und schaut ihn nicht an, sondern kehrt ihm den Rücken zu.



Sequenz Nr. 31

Eduard befriedigt sich an Charlotte, ohne dass diese in irgendeiner Form auf den Verkehr reagiert. Sie liegt die gesamte Zeit ohne eine Regung neben Eduard.

Bei einem neuerlichen Streit um die Besetzung der Hauptrolle in Eduards neuen Film wirft Otto Eduard vor, dass dieser seine Hauptrollen schon immer mit jungen Mädchen besetzt habe, in die er gerade verliebt gewesen sei.



Sequenz Nr. 33

Auf Grund dieser Information relativieren sich Eduards Gefühle für Otilie, denn diese erscheinen jetzt nicht mehr als etwas Besonderes oder gar Einmaliges.

Eduard entschließt sich, zu Filmarbeiten nach Kamerun zu fliegen. Beim Abschied von Otilie will er mit ihr schlafen und lügt ihr vor, dass Charlotte ihn verlassen wolle, um mit Otto zu leben. Sie bittet ihn, ihr noch Zeit zu lassen.



Sequenz Nr. 35

Nachdem Eduard abgereist ist, übernimmt Charlotte die Initiative in der wachsenden Beziehung zu Otto, indem sie ihn direkt nach seinen Gefühlen für sie fragt und ihm mitteilt, dass sie gerade frei für ihn sei. Otto erwidert ebenfalls, dass er Zeit brauche. Diese beiden Sequenzen verdeutlichen, dass Eduard und Charlotte die aktiven Partner der neu entstandenen Beziehungen darstellen. Charlottes Offensive gegenüber Otto steht ihrem Verhalten im Originaltext entgegen. Dort mahnt sie zur Besonnenheit, als Otto sie zu küssen gewagt hat, und beschließt, dass er Abschied nehmen müsse.

Nach Eduards Rückkehr aus Kamerun eröffnet ihm Charlotte, dass sie schwanger sei.



Sequenz Nr. 45

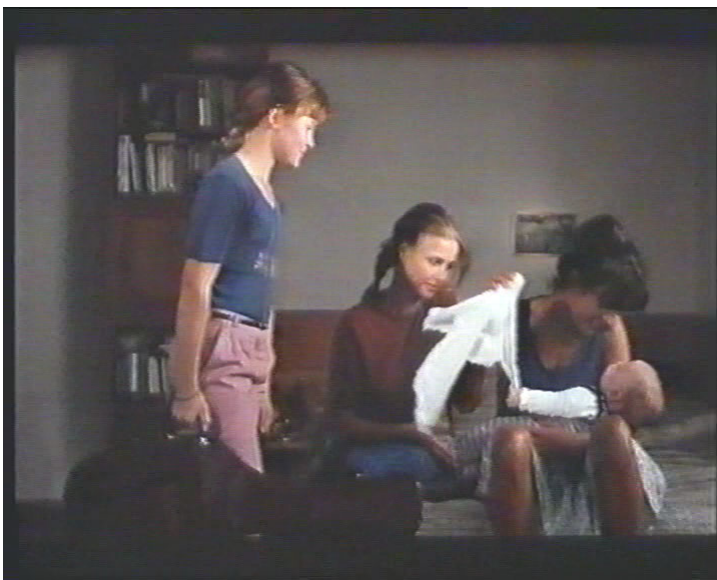
Otilie, die Eduard auf Grund von Charlottes Schwangerschaft abweisend behandelt, vertritt den esoterischen Glauben, dass diese Schwangerschaft in einer so verwirrten Situation kein Zufall sei, sondern vorbestimmt.

Eduard meint, wenn Otto eine Familie ernähren könnte, würde er um Charlotte werben, und bietet ihm an, gemeinsam eine Serie auf Lanzarote zu drehen. Nachdem die beiden abgereist sind, hören die Frauen sehr wenig von ihnen.

Nach der Niederkunft arbeitet Charlotte wieder als Schauspielerin am Theater, und Otilie beaufsichtigt das Kind.



Sequenz Nr. 49



Sequenz Nr. 47

Die Unglücksszene mit dem Kind und somit dessen Todesursache werden hier umgestaltet, obwohl es von den äußeren Gegebenheiten her möglich gewesen wäre, einen Tod durch Ertrinken zu inszenieren, da sich in der Umgebung des Bauernhauses ein See befindet.

Angemerkt sei, dass dieser See im Übrigen ein Leitmotiv des Films darstellt.



Sequenz Nr. 15



Sequenz Nr. 50

Als Otilie das Kind badet, klingelt das Telefon. Da sie nur nachlässig ein Handtuch um das nasse nackte Kind wickelt, bevor sie zum Telefon im Flur eilt, verkühlt sich das Kind auf Grund der offenstehenden Haustüre und erkrankt. Es stirbt im Auto auf dem Weg in die Klinik. Der Anrufer, mit dem Otilie am Telefon gesprochen hat, war Eduard, der sie gebeten hat, zu ihm nach Lanzarote zu kommen.

Charlotte hat Schuldgefühle, weil sie ihre Arbeit am Theater wieder aufgenommen hat. Otilie jedoch nimmt wieder Bezug auf ihren Reinkarnationsglauben und erklärt Charlotte, dass das Ganze nur passiert sei, weil sie Eduard aus einem früheren Leben kennen würde und von daher noch eine alte offene Schuld zwischen ihnen zu begleichen gewesen sei.

Der Tod von Otilie erscheint ebenfalls umgestaltet. Das Mädchen Nanni, welches lediglich ein Nachbarsmädchen darstellt und ansonsten keine Funktion erfüllt, geht mit Otilie eine Straße entlang, als diese angefahren wird.



Sequenz Nr. 56

Sie stirbt an den Folgen des Unfalls im Krankenhaus, während Charlotte gerade zu Besuch bei ihr ist. Nach Otilies Beerdigung besichtigen Eduard und Otto die Unfallstelle und fahren gemeinsam wieder weg.

Nach einem Zeitsprung erfährt Charlotte aus der Zeitung, dass Eduard in einem Hotelzimmer an Herzversagen gestorben ist.



Sequenz Nr. 59

Der Film endet mit Bildern von Charlotte und Otto.



Sequenz Nr. 60

Sie besuchen die Gräber der drei Verstorbenen und unterhalten sich über ihre Zukunft. Sie erörtern die Möglichkeit, zusammenzuziehen. Das Ende bleibt jedoch offen.

Abspann:



Sequenz Nr. 62

Ottilies Tagebuch und die Novelle „Die wunderlichen Nachbarskinder“ finden keine Erwähnung. Die Figuren des Grafen und der Baronessse fallen ersatzlos weg.

7.4 Der Film „Die Wahlverwandtschaften“ von Paolo und Vittorio Taviani, Italien 1996

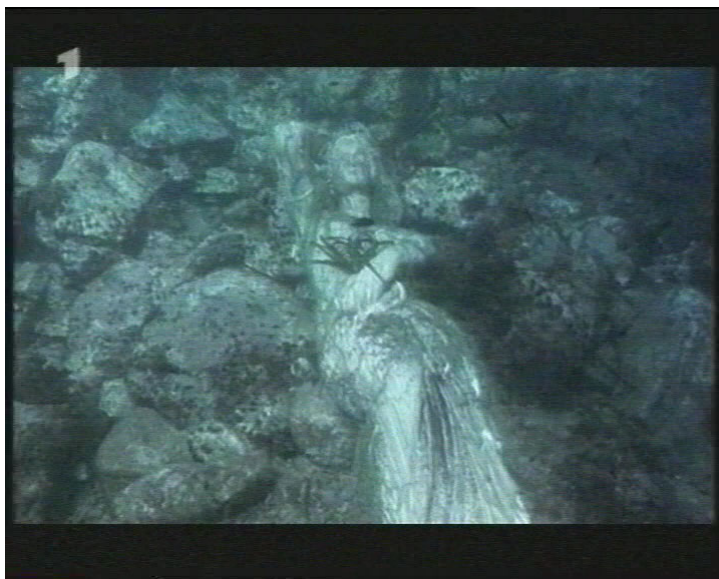
Daten des Films:

Diese um 1996 entstandene Adaption kam 1997 zum bevorstehenden 250. Geburtstag Goethes heraus. Der Film kann als Alterswerk der Regisseure Taviani gewertet werden, da die beiden Brüder bei seiner Produktion bereits über 60 Jahre alt waren. Das Drehbuch haben sie selbst geschrieben. Gedreht wurde hauptsächlich an Schauplätzen in der Toskana, in Rom und in Venedig. Bei Eduardos Schloss handelt es sich um eine Villa in Crespina in der Nähe von Pisa. Die Rollen sind vorwiegend mit französischen Schauspielern besetzt. Charlotta wird von Isabelle Huppert, Eduardo von Jean-Hugues Anglade, Ottilia von Marie Gillain und Ottone von Fabrizio Bentivoglio gespielt.

Die Musik von Carlo Crivelli basiert auf der Grundlage von klassischen Originalpartituren von Verdi und Rossini sowie traditionellen Melodien. In enger Zusammenarbeit mit jenem Komponisten haben die Regisseure Taviani die Musikstücke gemischt und neu zusammengesetzt, wodurch ein eigenständiges musikalisches Werk von originärer Bedeutung entstanden ist.

Struktur des Films:

Vorspann:



Sequenz Nr. 0

Bereits der Vorspann stellt ein eigenes kleines audiovisuelles Kunstwerk mit einem hohen Symbolgehalt dar. Ästhetische Bilder zeigen eine Skulptur der Liebesgöttin Aphrodite, welche aus einem Wassergrund geborgen wird. Auf der Tonebene wird dieser Vorgang von exakt auf das Bildgeschehen abgestimmter klassischer Musik begleitet. Nicht nur die Bildebene erzählt, sondern auch die Musik erzählt. Zu den ersten Bildern, welche die noch auf Grund liegende Skulptur zeigen, setzt eine dramatische Musik ein. Das Zusammenspiel von Bild und Ton baut eine gespannte Erwartungshaltung auf.

Besonders beeindruckend ist, dass die Kamerabewegung dem Bild- und Tongeschehen entspricht, wodurch die Vorstellungskraft des Rezipienten geweckt wird.

Dieser Fakt ist auch im weiteren Verlauf des Vorspanns gut zu beobachten. Als die Bilder kleine schwarze Fische zeigen, die um die Skulptur herumschwimmen, entsteht mittels der auf der Tonebene einsetzenden heiteren beschwingten Töne die Illusion eines Tanzes der Fische um die Skulptur, das setzt sich fort, als diese aus dem Wasser hochgezogen wird. Nun entsteht die Assoziation, dass die Skulptur fröhlich tanzt, aus Freude über ihre Bergung. Die Regisseure Taviani haben mit diesem Vorspann den Mythos der schaumgeborenen Aphrodite, die dem Meer entstammt und aus ihm aufsteigt, filmisch umgesetzt.



Sequenz Nr. 1

Der Symbolgehalt dieses kleinen Vorspannes verweist bereits auf zwei Schwerpunkte des folgenden Geschehens. Nicht von ungefähr haben die Tavianis

die Liebesgöttin Aphrodite gewählt, denn diese steht für Schönheit, Verführung, Anmut und Liebe. Diese Themen stehen auch im Mittelpunkt von Goethes Roman. Eines seiner zentralen Motive, das die Regisseure Taviani in ihrer Adaption übernommen haben, stellt zudem das Wasser beziehungsweise der See dar. Noch stärker als in dem Roman⁷³ stellt der See, der mit seiner verhängnisvollen Tiefe ein Ort des Todes ist, den Mittelpunkt der Handlung dar. Alle Unfälle im Film geschehen am Wasser. Aber auch andere bedeutsame Szenen finden am See statt.

Im Gegensatz zum Originaltext findet die Exposition der Filmhandlung nicht in der Parkanlage eines Schlosses statt, sondern anlässlich eines zufälligen Wiedersehens von Eduardo und Charlotta bei einer Ausstellung.



Sequenz Nr. 1

Eine Stimme aus dem Off informiert darüber, dass die beiden einst ein Liebespaar gewesen sind. Das helle Sonnenlicht, das die Bildebene bestimmt, wird auf der Tonebene von fröhlichem Vogelgezwitscher begleitet. Eduardo bittet Charlotta, seine Frau zu werden. Auf der Tonebene ist zu diesem Bild bereits das Glockenläuten zu hören, das in die nächste Sequenz, welche die Hochzeit des Paares darstellt, überleitet. Kameratechnisch werden die beiden Sequenzen mit einer Überblendung verbunden.

⁷³ Siehe dazu: Kayser, Walter, Zur Symbolisierung des Wassers bei Goethe, Rheinfelden und Berlin 1994.



Sequenz Nr. 2

Informationen mittels einer sonoren Stimme aus dem Off, helles Sonnenlicht, fröhliches Vogelzwitschern und Überblendungen als Sequenzübergänge bestimmen einen Teil der Struktur des Films.

Am Ende der Hochzeitssequenz zoomt die Kamera langsam auf ein geometrisches Ornament, welches die Außenfront der Kirche schmückt.



Sequenz Nr. 2

Auf der Tonebene setzt dazu dramatische Musik ein. Dieses Verfahren, welches eine geheimnisvolle Atmosphäre erzeugt, findet sich an einigen Stellen des Films wieder. Es wirkt wie ein Orakel, das auf unheimliche Vorgänge hinweist. Dieser Faktor ist besonders gut in Sequenz Nr. 5 zu beobachten. Dort wird mittels eines Zooms aus dem Tintenklecks, welcher auf der Einladung an Ottone zu sehen ist, eine große schwarze Fläche. Durch das Zusammenspiel mit den dramatischen Klängen der

Musik entsteht bei den Rezipienten die assoziative Vorahnung, dass mit dem Besuch von Ottone ein Unheil drohe. Ebenso verhält es sich in der Sequenz Nr. 8, dort erklärt Ottone die chemische Formel und deren Anwendung auf menschliche Beziehungen mittels einer schwarzen Schreibtafel. Am Ende der Sequenz zoomt die Kamera diese Tafel ausschnittsweise auf Detail heran. In Kombination mit den geheimnisvollen Klängen der Musik, die zu diesem Bildgeschehen einsetzt, entsteht auch hier die Wirkung eines Orakels, zumal mittels einer Überblendung sich das Schwarz der Tafel zu dem schwarzem Kleid Ottilias verwandelt, die in der neu beginnenden Sequenz eintrifft. Demzufolge entsteht hier die gleiche Assoziation wie zuvor bei der Ankunft Ottones.



Sequenz Nr. 9

Sequenz Nr. 4 zeigt Eduardo und Charlotta nackt im Bett. Eine Bildunterschrift weist darauf hin, dass inzwischen ein Jahr vergangen ist. Eduardo tritt in dieser Sequenz betont jugendlich unbedarft und Charlotta etwas schroff auf. Im Originaltext findet sich am Anfang der Handlung keine vergleichbare Szene.



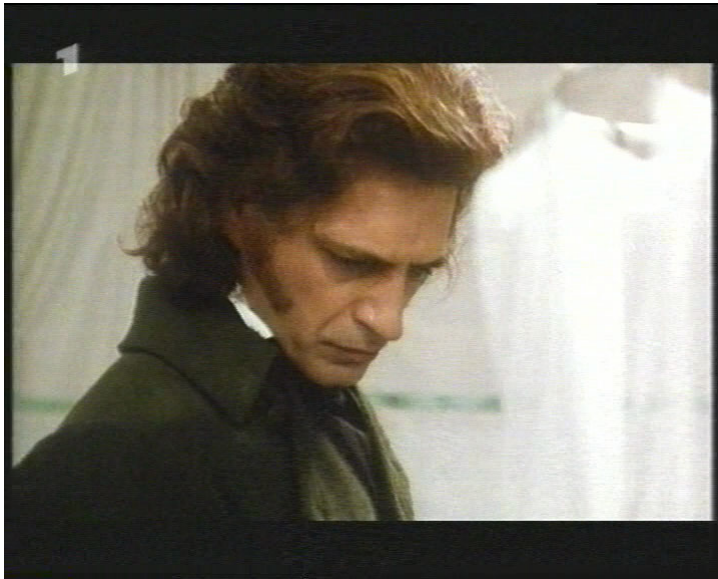
Sequenz Nr. 4

Schreibt der Autor Goethe in lakonischer Kürze „Der Hauptmann kam an“ (S.258), so stellen die Regisseure Taviani diese Ankunft in der Sequenz Nr. 5 betont heiter dar. Beschwingte Klaviermusik und fröhliches Vogelgezwitscher begleiten die von hellem Sonnenlicht durchfluteten Bilder.

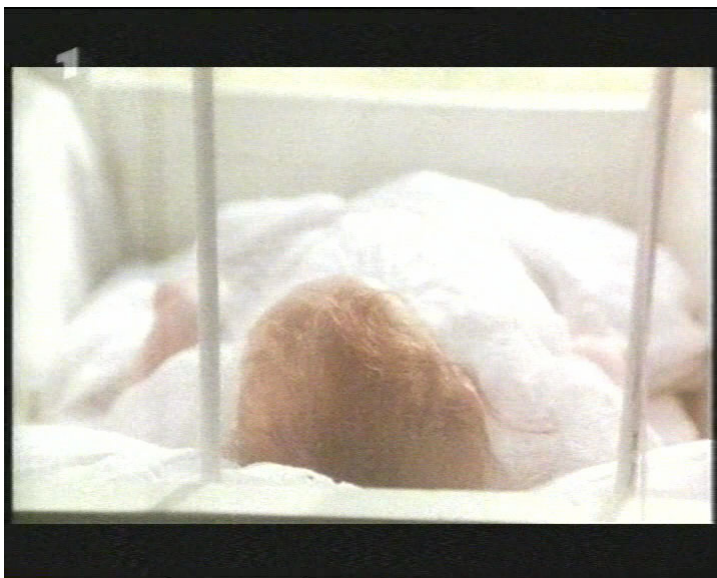


Sequenz Nr. 6

Der äußerlich attraktive Hauptmann trägt eine lange rote Haarmähne. Dieses Attribut wird auch das später geborene Kind kennzeichnen. Nah- und Groß Einstellungen heben es bei beiden gleichermaßen hervor.



Sequenz Nr. 33



Sequenz Nr. 29

In Sequenz Nr. 29 beginnt die Kamera mit der Einstellung einer Totalen, welche die Wiege des Kindes zeigt und zoomt dann seinen roten Haarschopf auf Detail heran. Auf der Tonebene werden diese Bilder von Musik mit unheilverkündenden Klängen begleitet. Die Akzentuierung der roten Haare erreicht ihren Höhepunkt in dem Übergang zu Sequenz Nr. 30, kraft einer Überblendung verwandelt sich der rote Haarschopf des Kindes in die rote Haarmähne des Hauptmanns. In dieser Adaption wird nicht nur auf der Bildebene deutlich darauf verwiesen, dass es sich hier um ein gemeinsames Merkmal der beiden Figuren handelt, sondern auch mit dem archaischen Symbolwert von roten Haaren⁷⁴ gearbeitet.

⁷⁴ Siehe dazu: Biedermann, Hans, Knaurs Lexikon der Symbole, München 1989, Seite 174-175.

Bei der Ankunftsszene des Hauptmanns fällt weiterhin auf, dass die Andeutung Goethes, wonach Charlotte sich von der Männerfreundschaft ausgeschlossen fühlt, sich hier verstärkt wieder findet. Ein ästhetisch gestaltetes Bild zeigt Charlotta in einem weißen Kleid zwischen roten Rosen stehend, wie sie die beiden Freunde beobachtet. Sie zerdrückt mit wütender Mimik eine Rose in ihrer Hand.



Sequenz Nr. 6

In dieser Figuration der Charlotte findet sich ein gravierender Unterschied zur Textvorlage, denn sie tritt hier impulsiv und resolut auf.



Sequenz Nr. 15

Diese Attribute sind besonders deutlich in Sequenz Nr. 15 beim Tischgespräch mit dem Marchese und der Marchesa zu beobachten, dort äußert sie auffallend energisch ihre Meinung. In Sequenz Nr. 8 haben die Regisseure Taviani die in der Romanvorlage vorgegebene Zurechtweisung Charlottes durch Eduard umgedreht, so

dass Charlotta Eduardo in einem scharfen Ton tadelt. Zum äußerlichen Erscheinungsbild Charlottas ist zu sagen, dass es der altersgerecht attraktiven Beschreibung der Textvorlage entspricht.

Die farbliche Gestaltung und Kontrastierung der Bilder wie der von Charlotta erinnert oft an Werke der bildenden Kunst.

In Sequenz Nr. 7 begrüßt Charlotta den Hauptmann. Das Ambiente dafür stellen die großzügigen Räume des Schlosses und seines pompösen Interieurs dar. Da Goethe Eduard und Charlotte als begüterte Adlige beschreibt, entspricht diese Ausstattung vom Rahmen her dem Roman.



Sequenz Nr. 11



Sequenz Nr. 10

Dass die Regisseure Taviani den äußeren Schauplatz der Geschichte in die Toskana verlegt haben, wird spätestens dann erkennbar, wenn Weiteinstellungen über die

toskanische Landschaft schwenken. Auf der Tonebene begleitet diese Bilder fröhlich beschwingte Musik, welche sich im Einklang mit der Kamerabewegung befindet. Dieses audiovisuelle Motiv findet sich an verschiedenen Stellen des Films wieder. Es erzeugt eine heitere Atmosphäre und vermittelt das Gefühl von Weite und Freiheit.

Bei Otilias Ankunft referiert die Stimme aus dem Off über Charaktereigenschaften dieser Figur. Vom Inhalt her handelt es sich um Passagen des Briefs der Vorsteherin von Otilias Pensionat, der an Charlotte geschrieben wurde. Die Figuration Otilias entspricht der Beschreibung Goethes. Sie erscheint als ernsthafte Person, die zugleich zart wirkt. Diese Wirkung der bildlichen Darstellung wird auf der Tonebene von ernster, zarter Musik verstärkt.

Bei der Szene des gemeinsamen Abendessens nach Otilias Ankunft handelt es sich um eine Hinzufügung. Diese beginnt auf der Bildebene, indem die Kamera vom Gang her in das Speisezimmer hinein fährt. Auf Grund dieser Technik entsteht beim Rezipienten die Illusion, als ob er selbst das Speisezimmer betreten würde. Auch diese Methode findet sich an verschiedenen Stellen des Films.

Bei den Situationen im Speisezimmer fällt auf, dass der Esstisch und der Raum üppig mit Blumengestecken geschmückt sind.



Sequenz Nr. 9

Diese Bildgestaltung entspricht der Schilderung Goethes:

„von der buntesten, in Prachtgefäßen schön verteilten Blumenfülle“. (S.313)

Obwohl solche Tischsequenzen im geschlossenen Raum stattfinden, ist lautes fröhliches Vogelgezwitscher zu hören. Dieses Klangelement stellt ein Leitmotiv dieser Adaption dar, da es immer wiederkehrend auftaucht. Eduardo wirkt bei den

Tischgesprächen wie ein gutmütiger Trottel. Dieser Eindruck entspricht seinem Charakterbild in der gesamten Adaption.

Der See, welcher als Leitmotiv der Textvorlage übernommen wird, taucht das erste Mal in Sequenz Nr. 10 auf. Eduardo und Ottone messen ihre Kräfte beim Schwimmen. Die beiden werden von einem Diener mit Picknickkorb begleitet, so wie in diesem Film ständig eine große Dienerschaft im Bild mit präsent ist. Der Wettkampf, der zur Illustration der Männerfreundschaft dient, findet sich in der Textvorlage nicht.

Leitmotive des Romans wie die rechts- bzw. linksseitigen Kopfschmerzen von Ottilie und Eduard, die stehen gebliebene Uhr des Hauptmanns und die Übergabe von Ottilies Medaillon an Eduard sind in dieser Adaption übernommen worden. Allerdings befindet sich hier im Medaillon nicht das Bild von Ottilias Vater, sondern das ihrer Mutter. Somit verändert sich der Symbolgehalt dieser Übergabe.

In den Sequenzen Nr. 13 und Nr. 14 finden sich fast alle für diese Adaption typischen Merkmale. Zu Bildern der toskanischen Landschaft im hellen Sonnenlicht ist auf der Tonebene fröhliches Vogelgezwitscher und heitere Musik zu hören. Bild- und Tongeschehen sind perfekt aufeinander abgestimmt. Die Kamerabewegung entspricht der Melodie der Musik.

Eine sonore Stimme aus dem Off informiert über die inneren Zustände der Figuren. Die Bildgestaltung ist ästhetisch äußerst gelungen. Im Hinblick auf die Figuren fällt auf, dass die farbliche Gestaltung ihrer Kostüme die neu entstandenen Paarformationen erkennen lässt, weil diese farblich passend zueinander gekleidet sind.

Passend zur heiteren Grundstimmung des Films findet sich in Sequenz Nr. 15 eine satirische Szene.



Sequenz Nr. 15

Ein ungeübter Diener verschluckt eine Fliege, damit diese die Gäste nicht beim Essen stört.



Sequenz Nr. 16

Auch die Figur des Marchese trägt satirische Züge. Der Autor Goethe deutet solche des Grafen in der Textvorlage zwar an, jedoch haben die Regisseure Taviani sie um einiges verstärkt, so dass er in Sprache, Körperausdruck, Gestik und Mimik einer Karikatur entspricht.

Die Transformation der Nacht des doppelten geistigen Ehebruchs bildet in dieser Adaption eine hoch erotische Szene. Die Erotik wird zu einem großen Teil durch Gegenlicht erzeugt. Dieser aus der Malerei übernommenen Beleuchtungscode setzt besondere Akzente auf das Haar und die Haut der Figuren.



Sequenz Nr. 17

Allerdings findet der Ehebruch als solcher in dieser Sequenz keine Erwähnung.

Die Sequenz, welche die Abreise von Laura und dem Marchese darstellt, beginnt zwar in der typischen heiteren Atmosphäre des Films, schließt jedoch mit einem unheilvollen antizipatorischen Hinweis. Die beiden Abreisenden beobachten aus ihrer Kutsche heraus einen Zug von Arbeitern, die einen weißen Kahn durch den Wald tragen.



Sequenz Nr. 18



Sequenz Nr. 18

Auf der Tonebene werden diese Bilder von dem überlautem Fahrgeräusch der Kutsche und gespenstischer Musik begleitet. Die Bildgestaltung erzeugt die Assoziation, dass es sich hier um einen Trauerzug handelt. Die Tonebene verstärkt die Aussage des Bildgeschehens. Der weiße Kahn erinnert an einen Kindersarg, der in der Regel auch die weiße Farbe trägt.

In der Unglücksszene auf dem See, welche die Sequenz Nr. 31 darstellt, wird dieser Kahn tatsächlich im übertragenen Sinne zum Sarg für das Kind von Charlotta und Eduardo werden.



Sequenz Nr. 31

Am Fest von Otilias Geburtstag erscheint der weiße Kahn wieder. Zu Beginn der Sequenz ist er in einer heiter gestalteten Szene zu sehen. Eduardo rudert damit auf dem See. Die sonore Stimme aus dem Off informiert darüber, dass er sich in glücklicher, verliebter Stimmung befindet. Dies wird auf der Tonebene von den Klängen zarter Geigenmusik demonstriert.

Einige Bilder später sind auf dem weißen Kahn Dorfjungen zu sehen. Sie spielen, bis der Kahn kippt und ein Junge zu ertrinken droht.



Sequenz Nr. 22

Der Hauptmann rettet ihn. Ein vergleichbares Unglück und die erfolgreiche Rettung durch den Hauptmann finden sich in der Textvorlage zwar wieder, jedoch ist dort die Ursache dafür ein Dambruch. Die Sequenz ist auf der Bild- und Tonebene höchst dramatisch gestaltet.



Sequenz Nr. 22

In Sequenz Nr. 23 fällt der außergewöhnliche Einsatz der Beleuchtung auf. Auf der Bildebene ist Charlotta in einer Naheinstellung am Fenster stehend zu sehen.



Sequenz Nr. 23

Die Stimme aus dem Off informiert über ihre Ahnung, schwanger zu sein. Über dieser Einstellung liegt ein gespenstisch grünes Licht. Die Lichtquelle erklärt sich real durch das draußen abbrennende Feuerwerk, erzeugt jedoch auf der metaphorischen Ebene beim Rezipienten die Assoziation, dass es mit der angekündigten Schwangerschaft etwas Unheimliches auf sich hat.

In Sequenz Nr. 24, als Charlotta Otilia eröffnet, dass sie schwanger von Eduardo sei, finden sich die gegensätzlichen Gefühle der beiden Frauen deutlich dargestellt.



Sequenz Nr. 24

Die Gestik und Mimik Charlottas entspricht der einer Siegerin, und Otilia zerdrückt vor Wut mit ihrer Gabel die Melone auf ihrem Teller. In der Textvorlage steht

eindringlich beschrieben, dass Otilie zwar unter der Situation leidet, jedoch nach außen hin ihre Fassung bewahrt. Charlottas triumphierende Haltung ist dem Roman nicht zu entnehmen.

Die Sequenz Nr. 25, welche Eduardos Verwundung im Krieg darstellt, erinnert in ihrer Gestaltung stark an die Szenerie einer Oper.



Sequenz Nr. 25



Sequenz Nr. 26

In der darauf folgenden Sequenz erholt Eduardo sich von dieser Verletzung bei Ottone. Den Schauplatz dafür stellt Venedig dar.

Informiert der Autor Goethe lediglich mit einem Satz, dass ein Sohn glücklich angekommen sei, so findet sich im Film eine dramatische Sequenz, welche die Geburt des Kindes darstellt.



Sequenz Nr. 27

Als Eduardo eine Sequenz später von der Geburt seines Sohnes informiert wird, zeigt die Bildgestaltung ihn an einem Fenster stehend und hinausblickend. Die Bildebene suggeriert, dass Eduardos Gedanken weit weg sind und seine Wünsche in die Ferne schweifen.

Das Unglück um das Kind ist hoch dramatisch gestaltet. Bereits gegen Ende der vorhergehenden Sequenz wird es auf der Tonebene mit Glockenläuten eingeleitet. Die Schilderung der Unglücksursache entspricht der Textvorlage. Allerdings dominiert der rote Haarschopf des Kindes die Bilder, welche es beim Ertrinken im See darstellen. Die Akzentuierung der roten Haare setzt sich fort in der Sequenz Nr. 33. Als Charlotta Ottone bittet, dass er sich das tote Kind ansehen möge, zoomt die Kamera dessen roten Haarschopf nah heran und schwenkt dann zum roten Haarschopf des Hauptmanns hin.

Die Raumsymbolik der Sequenz Nr. 32, in welcher Eduardo und Ottone sich über den Tod des Kindes unterhalten, spiegelt den inneren Zustand der beiden Figuren wieder. Die Szene spielt in einem kleinen verdunkelten Raum, ein überdimensional großer Schatten des Fenstergitters an der Wand stellt einen dominanten Bildhintergrund dar.



Sequenz Nr. 32

Es entsteht die Assoziation einer Gefängniszelle. Diese Bilder stehen metaphorisch für die in sich verfangenen Wünsche und Gefühle von Ottone und Eduardo.

Das Mädchen Nanni, das im Gegensatz zur Romanvorlage die abreisende Ottilia begleitet, tritt hier als sehr lebhafter Charakter auf und belebt so die traurigen Bilder um diese Abreise.

Die Bilder der Sequenzen Nr. 37 bis Nr. 39, welche die vier Protagonisten wieder in häuslicher Gemeinschaft vereint zeigen, gleichen zwar denjenigen zu Beginn der Geschichte, vermitteln nun jedoch eine elegische Atmosphäre.



Sequenz Nr. 14



Sequenz Nr. 37

Äußere Zeichen stehen für die innere Trostlosigkeit der Figuren. Waren zuvor Vasen mit üppigen Blumengestecken gefüllt, so finden sich dort nun dürre Äste. Lässt sich dieser Wechsel auch real durch die veränderte Jahreszeit erklären, so kann man doch sagen, dass diese nunmehr trostlose Jahreszeit metaphorisch ebenfalls für das gegenwärtige trostlose Geschehen steht. Schien zu Beginn der Ereignisse die Sonne, so regnet und stürmt es jetzt. Dementsprechend hat sich die Musik von heiter und fröhlich zu traurig und betrüblich gewandelt.

In diesen Sequenzen verweisen Einstellungen von Ottilia auf deren abgemagerten Zustand und ihren entrückten, geistesabwesenden Gesichtsausdruck.

Da die Sterbeszene Ottilias in der Textvorlage bereits dramatisch beschrieben wird, entspricht ihre theatralische Darstellung im Film dem Roman.



Sequenz Nr. 40

Allerdings verabschiedet Eduardo sich nicht wie vorgegeben von ihr an ihrem Sterbebett, sondern erfährt von ihrem Tod bei einem Spaziergang am See. Als er daraufhin versucht, den weißen Kahn auf den See zu schieben, stürzt er zu Boden und stirbt ebenso theatralisch wie Ottilia.



Sequenz Nr. 41



Sequenz Nr. 41

Die letzten Bilder dieser Sequenz sind Einstellungen vom Leitmotiv des Sees und des schicksalsträchtigen weißen Kahns. Beide Motive gleichen Inszenierungen einer Oper.

In Sequenz Nr. 42 zeigt die Bildebene, wie die offenen Särge der beiden Toten durch die Landschaft der Toskana gefahren werden.



Sequenz Nr. 42

Auf der Tonebene ist letztmals die sonore Stimme aus dem Off zu hören, welche letzten Sätze in Bezug auf die Beerdigung von Ottilia und Eduardo verliest. Die heitere Gestaltung dieser Sequenz wird mittels fröhlicher Musik verstärkt.

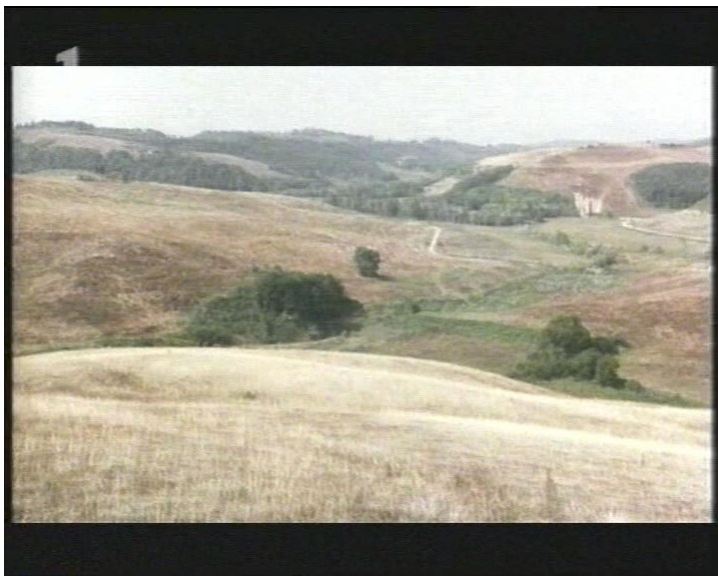
Danach bietet der Film noch eine Abschiedsszene zwischen Charlotta und Ottone.



Sequenz Nr. 43

Bilder des wegreitenden Ottone werden auf der Tonebene von einem lauten, erbarmungswürdigen Schreien begleitet. Ein Kameraschwenk zeigt in einer Weiteinstellung Landschaftsbilder. Das Mädchen Nanni ist in der Ferne zu erkennen, sie irrt durch die Landschaft und erweist sich als Urheberin der Schreie.

Abspann:



Sequenz Nr. 44

Ottilies Tagebuch und die Novelle „Die wunderlichen Nachbarskinder“ finden keine Erwähnung in diesem Film.

8.1 Der Regisseur Siegfried Kühn

Siegfried Kühn wurde 1935 in Breslau geboren. Als Nazi-Deutschland zusammenbrach, war er noch ein Kind, das in dem neuen Staat der DDR heranwuchs und seine weitere Sozialisation erfuhr. Diesem Staat verdankte er seine Karriere, aber auch dabei entstehende Konflikte. Ab 1958 studierte er Regie an der Deutschen Hochschule für Filmkunst in Potsdam-Babelsberg und an der Moskauer Filmhochschule, in der Klasse von Sergej Gerassimow.

Von 1964-65 war er im Mosfilm-Studio tätig, dann als Regisseur am Moskauer Satire-Theater, ab 1967 als Regieassistent im DEFA-Studio für Spielfilme, u.a. bei Günter Reisch. Seit 1969 arbeitete er eigenständig als Regisseur. Er gehörte einer neuen Generation von Spielfilmregisseuren an, die als „unvermischte DDR-Produkte“ gesehen wurden. Dazu zählen auch die Regisseure Roland Gräf, Lothar Warnke, Rainer Simon und Bernhard Stephan. Auf Grund von Generationsgenossenschaft, ähnlichem Berufsweg, ähnlicher Ausbildung und vor allem gleichartigen Produktionsbedingungen und Richtlinien sind die Filme dieser fünf Regisseure nicht unverwechselbar, und Zuschreibungen nach Stoffwahl oder individueller Handschrift erweisen sich als schwierig.

1969 entstand Kühns erster Spielfilm mit dem Titel „Im Spannungsfeld“. Das Thema dieses Films handelt davon, wie die wissenschaftlich-technische Revolution die Beziehungen der Menschen verändert. Bei dem 1970 folgendem Film „Zeit der Störche“ arbeitete seine Frau Regine Kühn maßgeblich mit. Dessen Szenarium stammt von ihr, wie auch das des späteren Films „Die Wahlverwandtschaften“.

1972/73 drehte Kühn „Das zweite Leben des Friedrich Wilhelm Georg Platow“. Dieser Film wird als sein interessantester betrachtet, da er hier nicht nach Drehbuch zu arbeiten versuchte, sondern durch Improvisieren und Experimentieren.

Diese Form der Filmarbeit stellt eine Gemeinsamkeit mit dem Regisseur Rudolf Thome her. Dieser drehte etwa zeitgleich 1974 bzw. 1975 die Filme „Made in Germany und USA“ und „Tagebuch“, ebenfalls ohne Drehbuch und nach freier Improvisation.

Allerdings erregte Kühn mit seinem zuletzt genannten Film Anstoß bei konservativen Kulturpolitikern, welche diesen lieber verbergen als zeigen wollten.

Den ersten drei Filmen Kühns nach DDR-Gegenwartstoffen folgte 1973/74 die Literaturverfilmung „Die Wahlverwandtschaften“. Es handelte sich bei diesem Film um eine Auftragsarbeit, die als Beitrag zur Erbe-Rezeption der DDR anlässlich Goethes 225. Geburtstag fungierte. Als wissenschaftlicher Berater für die Adaption diente Professor Dr. Hans Jürgen Geerds.

In einem Interview dazu befragt, wie er den Bogen von seiner bisherigen Arbeit an Gegenwartsfilm hin zu einer Auseinandersetzung mit einem literarischen Werk schlage, antwortete Siegfried Kühn:

„Es war die bisher schwierigste Aufgabe für mich. In jeder Hinsicht. Da ist die gedankliche Spannweite des literarischen Vorwurfs, die philosophische Dimension, die ich mir für ein Gegenwartssubjekt bisher nur wünschen konnte. Das ist aber auch die Problematik, einen Film zu machen, der auf der Grenze steht. Ich wollte unter gar keinen Umständen eine Historisierung. Wir haben versucht, all das zu vermeiden, was an einen Kostümfilm erinnert. Dies geht bis in die Haltung der Figuren, in ihre Spielweise. Sie spielen und bewegen sich so, wie man sich auch heute bewegt.“⁷⁵

Da die Figuren auf Grund von Kleidung und Haltung manchmal fast als Menschen unserer Tage erscheinen, aber größtenteils, jedoch nicht immer die „Goethesprache“ sprechen, kommt die Wirkung einem Verfremdungseffekt gleich. Ganz besonders auffällig wird dies in Sequenz Nr. 28, dort bittet Charlotte Ottilie, ihr beim Geschirrspülen zu helfen. Widersprüchlich erscheint auch die Sequenz Nr. 22, dort vermischt sich „Goethesprache“ mit moderner Diktion.

In demselben Interview äußerte Siegfried Kühn auf die Frage, was ihn an dem Roman „Die Wahlverwandtschaften“ fasziniert habe:

„Die Konfrontation mit dem Roman geht sehr weit zurück, bis in unsere Moskauer Studienjahre. Die Lektüre hat uns ungeheuer erregt, und wir diskutierten schon damals über eine filmische Adaption. Mit den Jahren profilierte sich diese Absicht. Die uns damals erregende Problematik des Romans wurde auch zum Wesenselement der Films. Ein Lebensversuch auf einer Insel in Raum und Zeit, abseits gesellschaftlicher Ereignisse und Bewegungen eine Existenz idyllischen Scheins. Ein Rückzug vor der Geschichte bedeutet tragische Lebensunfähigkeit. Dieser Gedanke ist so tief und so aktuell, nach den letzten Bildern des Films erscheinen Goethes Worte:

⁷⁵ Gehler, Fred, Insel der Incompletten, Interview mit Siegfried Kühn, Sonntag Berlin, 25.8.1974.

„Übrigens habe ich glückliche Menschen kennenlernen dürfen, die es nur sind, weil sie ganz sind“. Darum geht es in diesem Film: um die Ganzheit. Von der Inselfituation zum Lebensanspruch. Man darf sich nicht mit dem einmal gesteckten Rahmen zufrieden geben. Der Mensch muß ihn sprengen. Sonst existiert er nur, sonst lebt er nicht.“⁷⁶

Angemerkt sei, dass die Kombination des Goethe-Zitates, welches einem Brief an Frau von Stein entnommen wurde, mit dem Roman eine freie Interpretation des Regisseurs Kühn darstellt.

Danach befragt, warum er darauf verzichtet hat, den Roman in seiner Ganzheit zu verfilmen, führte Kühn aus:

„Es geht nur eine Konzentration. Eine Konzentration im Hinblick darauf, was ist hier und heute interessant, problematisch, beispielgebend. Die Grundemotion, die dem Zuschauer mit dem Film vermittelt werden soll und die unser Anliegen ist, ist die Frage nach den Ursachen des Unglücks der vier Hauptpersonen. Warum kann das Mädchen Ottilie nicht glücklich sein? Warum findet die kluge und warmherzige Charlotte keine Lebensform, die ihr Glück verspricht? Was zwingt sie alle zum Verzicht auf das, was sie so sehnlich wollen, was ihrem Leben Harmonie und Inhalt geben könnte? Ihre Zeit enthält ihnen was Wesentliches vor: Arbeit, Gestaltung, Bewegung, Geschichtemachen. Daher die Bedeutung der Dinge, der Unwesentlichkeiten, die Konzentration auf das Private, um mit der Zeit zu Rande zu kommen, um nicht vor Unausgefülltsein zu sterben. Diese Einengung auf das schöne Unwesentliche haben wir versucht bewußt merkbar zu machen. Sowie etwas Wesentliches einbricht in diese Lebensform, reift eine Katastrophe.“⁷⁷

Weiterhin danach befragt, ob er die Aura des Verfalls, die ja gleich zu Beginn des Films einsetzt, als Synonym für die Beziehungen zwischen den Menschen gewählt habe, antwortete Kühn:

„Dies waren unsere Überlegungen. Wir hätten sicherlich die Zeichen des Verfalls auch schrittweise einführen können. Etwa eine allmähliche Desillusionierung der Idylle. Während der Arbeit am Buch haben wir auch

⁷⁶ Gehler, Fred, Insel der Incompletten, a.a.O.

⁷⁷ Gehler, Fred, Insel der Incompletten, a.a.O.

diese Variante diskutiert, sie aber schließlich verworfen. Wir setzen auf die Insel-Situation jetzt von Anbeginn an leitmotivisch.“⁷⁸

Die Exposition des Films zeigt eine Aura des Zerfalls. Im Drehbuch lautet die Anleitung dafür:

„In lebloser Stille, grundhäßlich in schmucklosem Barock, verkommen, riesig, übernommen, ererbt – ein Gut. Grau und groß. Unbewohnt, unwirklich wirkend. Die Kamera zeigt das Schloss zuerst sehr weit, dann durch Schnitte, immer näher und mit zunehmender Annäherung wird die Unbewohnbarkeit immer deutlicher.“⁷⁹

Zum Vergleich die Exposition des Originaltextes:

„Eduard – so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter – Eduard hatte in seiner Baumschule die schönsten Stunden eines Aprilmitttags zugebracht, um frisch erhaltene Pflanzensprossen auf junge Stämme zu bringen. Sein Geschäft war eben vollendet; er legte die Gerätschaften in das Futteral zusammen und betrachtete seine Arbeit mit Vergnügen, als der Gärtner hinzutrat und sich an dem teilnehmenden Fleiße des Herrn ergötzte.“ (S.242)

Ganz offensichtlich unterscheidet sich das Drehbuch bzw. der Film bereits zu Beginn grundlegend von Goethes Roman.

Auch im Fortgang des Films werden immer wieder Bilder des Verfalls gezeigt. Sequenz Nr. 3 zeigt den äußerst maroden Zustand der Parkanlagen. Besonders hervorstechend sind die Sequenz Nr. 14, dort wird eine zerstörte Engellandskulptur in Detailansicht demonstrativ ins Blickfeld gerückt, sowie die Sequenzen Nr. 19 und Nr. 20, in welchen die Kamera mehrfach die restlos zerfallene rechte Seite des Treppenaufganges vorführt. Diese Beispiele stellen nur eine kleine Auswahl der metaphorischen Bilder des Zerfalls innerhalb dieser Adaption dar.

1976 folgte Kühns Film „Unterwegs nach Atlantis“.

⁷⁸ Gehler, Fred, Insel der Incompleten, a.a.O.

⁷⁹ Gehler, Fred, Insel der Incompleten, Ausschnitt aus dem Drehbuch, a.a.O.

8.2 Der Regisseur Claude Chabrol

Claude Chabrol wurde am 24.6.1930 in Paris als Sohn einer Apothekerfamilie geboren, wuchs jedoch in der Provinz auf. Er studierte zunächst Literaturwissenschaften an der Sorbonne, dann Jura und Pharmazie. Ab 1952 ging er regelmäßig in die Cinémathèque française und diverse Ciné-Clubs. Dort lernte er u.a. Paul Gégauff, seinen späteren Co-Autor, sowie François Truffaut, Eric Rohmer und Jean-Luc Godard kennen. Er brach das Studium ab und arbeitete einige Zeit in der Pariser Presseabteilung der Twentieth Century Fox. Von 1953 bis 1959 schrieb er gelegentlich für die „Cahiers du Cinéma“. Seine große Bewunderung als Kritiker wie später als Filmemacher galt Fritz Lang und Alfred Hitchcock, dem er 1957 zusammen mit Eric Rohmer auch eine filmanalytische Studie widmete. Es gab zuvor noch keine Monographie über Hitchcock.

Mit dem Geld einer Erbschaft gründete er 1956 die Produktionsfirma AJYM-Films. Sein erstes Spielfilmprojekt von 1958 hieß „Die Enttäuschten“. Es handelte sich um eine noch etwas unsichere Mischung von italienischem Neorealismus und christlicher Symbolik. Das neorealistische Element verschwand allerdings später völlig aus Chabrols Filmen. Stattdessen zeigte sich eine zunehmende Tendenz zum Formalismus. Im Jahre 1959 entstanden die Filme „Schrei, wenn du kannst“ und „Schritte ohne Spur“. Sein vierter, bis dahin bester Film entstand im Jahre 1960 und trug den Titel „Die Unbefriedigten“. Dieser Film war eine eindringliche Studie über den monotonen Alltag und die illusionären Sehnsüchte von vier jungen Pariserinnen. Mit diesem Film begann für Chabrol eine Serie von Misserfolgen, sowohl beim Publikum als auch bei der Kritik. Man warf ihm Zynismus, ja Verachtung gegenüber seinen Figuren vor, was man bereits anlässlich von „Schrei, wenn du kannst“ getan hatte. Die Vorwürfe wandten sich gegen eine spezifische Qualität der Filme – oder verkannten sie als solche: ihre grundsätzliche Distanz und Objektivität, die sie gegenüber den Figuren zu wahren versuchen und die Kritiker als Kälte empfanden. Es ging Chabrol darum, nie direkt Position in seinen Filmen zu beziehen. Er legt vielmehr Wert darauf, dass die Zuschauer selbst das Geschehen beurteilen, dass sie Position beziehen können und sich nicht kritiklos mit einer Figur identifizieren müssen. Daher findet man bei ihm auch nur selten subjektive Kameraeinstellungen.

Stellt man die Anfang der 60er Jahre kritisierte Arbeitsweise Chabrols in Bezug zu seiner 1981 entstandenen Literaturverfilmung „Die Wahlverwandtschaften“, so fällt eine enge Verwandtschaft zu der Gestaltung des zwanzig Jahre später entstandenen Films auf.

Dies soll im Folgenden durch die Analyse der Transformation von drei verschiedenen Romanszenen gezeigt werden.

Chabrols Schwerpunkt bei der Transformation einer Szene aus dem 10. Kapitel des ersten Teils des Romans liegt auf der Darstellung von Charlottes absoluter Gefühllosigkeit und des morbiden Zustandes ihrer Ehe. Die Atmosphäre wirkt hier kühl und distanziert. Der Autor Goethe beschreibt in dieser Szene den stärksten Gefühlsausbruch Charlottes im gesamten Roman.

Die Transformation des 11. Kapitels im ersten Teil des Romans stellt Eduard und Charlotte als statuarische gekünstelte Hüllen mit Illusionen dar.

Die Atmosphäre dieser Sequenz wirkt ebenfalls kühl und distanziert.

Der Autor Goethe hingegen lässt in dieser Situation unter anderem eine gewisse Nähe und Zuneigung zwischen Eduard und Charlotte erkennen.

Chabrols Schwerpunkt bei der Transformation des Schlusses betont die statuarische Distanziertheit der beiden überlebenden Figuren, Charlotte und Otto.

Die Atmosphäre wirkt abermals distanziert, kühl und ohne Hoffnung.

Der Autor Goethe hingegen gibt eine Aussöhnung Charlottes mit Eduard und Ottilie vor, indem jene die beiden letzteren gemeinsam beisetzen lässt.

Als Fazit kann man festhalten, dass die Ausdrucksform, die bei Chabrols frühen Werken kritisiert wurde, seinen spezifischen Arbeitstil bestimmt, der auch die Adaption der „Wahlverwandtschaften“ unverkennbar prägt. Das betrifft ebenso die Spezialität Chabrols, keine Position zu beziehen, so dass der Rezipient selbst das Geschehen beurteilen muss und sich nicht kritiklos mit einer Figur identifizieren kann. Andererseits übernimmt der Regisseur Chabrol bei der Figuration von Eduard u.a. in Sequenz Nr. 18 nicht dessen von Goethe entworfenes eher negatives Bild, sondern lässt ihn durchaus sympathisch erscheinen.

Der Autor Goethe äußerte in einem Gespräch mit Eckermann über ein Urteil des Kritikers Karl Wilhelm Ferdinand Solger und über seine Gestaltung der Figur des Eduard Folgendes:

„Obgleich Solger zugestand, dass das Faktum in den „Wahlverwandtschaften“ aus der Natur aller Charaktere hervorgehe, so tadelte er doch den Charakter des Eduard. „Ich kann ihm nicht verdenken, sagte Goethe, daß er den Eduard nicht leiden mag, ich mag ihn selber nicht leiden, aber ich mußte ihn so machen, um das Factum hervorzubringen.“⁸⁰

In einem Interview führte Chabrol seine Gedanken zu seiner ganz speziellen Figuration von Personen aus:

„Wenn man den Zuschauern Personen zeigt, sind sie schon bereit, sich mit einer von ihnen zu identifizieren. Sie sagen sich, der macht einen guten Eindruck und der macht einen schlechten Eindruck, und also versuchen sie, sich mit dem Guten zu identifizieren. Das alles wird schlimm, wenn sie im Lauf der Entwicklung entdecken, dass der Gute gar nicht so gut und dass der Böse gar nicht so böse ist. In diesem Augenblick fühlt sich der Zuschauer in einem Zustand, in dem er sich zwar einerseits identifiziert, aber andererseits eine Art von Schuldgefühlen darüber empfindet, dass er sich überhaupt identifiziert hat. Das ist nicht übel, denn es lässt ihn vom ganzen Film, von den Personen des Films etwas abrücken. Und dieser Rückzug gibt ihm meiner Ansicht nach die Möglichkeit, den richtigen Abstand zu gewinnen, nicht um ein Urteil zu fällen, sondern um die moralischen Beziehungen der Personen untereinander richtig einschätzen zu können.“⁸¹

Nach einer Serie finanzieller Misserfolge sah sich Chabrol 1963 gezwungen, eine Reihe von kommerziellen Auftragsproduktionen anzunehmen. In dieser zweiten Phase seines Gesamtwerks entstanden im Gefolge der erfolgreichen James-Bond-Filme einige belanglose, mehr oder weniger parodistische Agentenfilme. 1967 begann die Zusammenarbeit mit den Produzenten André Génovès, die zur fruchtbarsten Periode seines Werkes werden sollte. Zwischen 1968 („Zwei Freundinnen“) und 1974 („Nada“) entstand so eine Reihe von Filmen, die sich zu einer kohärenten Chronik der damaligen französischen Gesellschaft fügten.

⁸⁰ Eckermann, Johann Peter, Gespräche mit Goethe, Stuttgart 1994, Seite 228.

⁸¹ Hg. Kogel, Jörg-Dieter, Europäische Filmkunst, Köln 1989, Seite 34.

Die Kontinuität seiner damaligen Arbeit spiegelt sich auch in der wiederholten Zusammenarbeit mit bestimmten Schauspielern, allen voran Stéphane Audran, seiner damaligen Frau, aber auch Michel Bouquet, Jean Yanne und Michel Duchaussoy. Zusammen mit ihnen drehte er 1968/69 drei Meisterwerke: „Die untreue Frau“, „Das Biest muss sterben“ und „Der Schlachter“.

Nachdem der Regisseur Chabrol die Phase der wütenden Abrechnung mit der Bourgeoisie hinter sich gelassen hatte, dienten ihm oft Kriminalromane oder reale Kriminalfälle als Vorlage. Doch interessierte ihn nicht die Tat als solche, sondern das, was sie über die Figuren verrät; innerhalb der Handlung funktioniert sie wie ein Katalysator, der Verdrängtes, Unkontrollierbares hervorbrechen lässt, Hass, Rache, Liebe, Eifersucht. Chabrol entlarvt die Harmonie der bürgerlichen Alltagswelt als bloße Fassade. Im Hinblick auf diese Eigenheit des Regisseurs Chabrol lässt sich leicht ein Rückschluss auf seine Intention bei der Verfilmung der „Wahlverwandtschaften“ ziehen. Der Autor Goethe bietet in seinem Roman bereits die von Chabrol bevorzugten Themen. Angemerkt sei, dass Chabrol aber auch einfache Handlungen mit komplizierten Charakteren schätzt.

Bis Anfang der achtziger Jahre entstanden zahlreiche Fernsehfilme und einige größere internationale Koproduktionen. „Die Wahlverwandtschaften“ (1981) sowie die beiden Sozialstudien „Violette Nozière“ (1978) und „Die Fantome des Hutmakers“ (1982) ragen aus den Arbeiten dieser Jahre heraus. 1984 leitete Chabrols Zusammenarbeit mit seinem neuen Produzenten Marin Karmitz eine neue Phase seines Werks ein. Dafür stehen die erfolgreichen Filme „Hühnchen in Essig“ (1985) und „Inspektor Lavardin“ (1986) sowie „Masken“ (1987).

Seine folgenden Arbeiten scheinen von einem verstärkten Interesse für weibliche Hauptfiguren geprägt zu sein. In dieser Phase sind die Filme „Frauensache“ (1988), „Madame Bovary“ (1991) und „Das Auge von Vichy“ (1993) entstanden. In diesen Filmen rechnet Chabrol außerdem mit der moralischen Verlogenheit einer Epoche ab.

Sein Film „Die Hölle“ (1994) wird zwar aus der Sicht der männlichen Hauptfigur erzählt, die Filme „Betty“ (1992) und „Biester“ (1995) sind jedoch wiederum ganz auf ihre weiblichen Protagonisten ausgerichtet. In diesen Filmen spielen immer wieder François Cluzet, Marie Trintignant und vor allem Isabelle Huppert mit. 1999 auf der Berlinale stellte Chabrol seinen Film „Die Farben der Lüge“ vor.

Setzt man das Interesse des Regisseurs Chabrol für weibliche Hauptfiguren in Bezug zu seiner Verfilmung der „Wahlverwandtschaften“, so wird eine weitere Motivation für diesen Film erkennbar, denn die beiden Frauenfiguren Ottilie und Charlotte stellen eine interessante Herausforderung für die Ausformung ihrer Figurationen dar. In diesem Punkt zeigt sich eine Gemeinsamkeit mit dem Regisseur Rudolf Thome. Dieser interessiert sich ebenfalls für Frauenrollen, wobei ihn speziell die Frage weiblicher Emanzipation und Selbstständigkeit beschäftigt.

Auffällig ist, dass Stéphane Audran die Rolle der Charlotte in Chabrols „Wahlverwandtschaften“ spielt. Isabelle Huppert, die über viele Jahre hinweg die bevorzugte Hauptdarstellerin des Regisseurs war und bereits 1978 in seinem Film „Violette Nozière“ die Titelrolle übernommen hatte, wurde offensichtlich bei der Besetzung nicht berücksichtigt, spielte jedoch 1996 in dem Taviani-Film „Die Wahlverwandtschaften“ die Rolle der Charlotta. Daraus erklärt sich wohl das Missverständnis, wonach in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ zu dem Bericht anlässlich Chabrols 70. Geburtstag ein Standbild aus der Taviani-Adaption, auf welchem Isabelle Huppert als Charlotte zu sehen ist, abgedruckt wurde.⁸² Es könnte darüber spekuliert werden, ob Chabrols Rollenbesetzung damit zu tun haben könnte, dass Stéphane Audran damals die Ehefrau des Regisseur war, oder ob andere Gründe dafür ausschlaggebend waren. Wobei angemerkt sei, dass Stéphane Audran neben der Rolle der Charlotte oftmals die laszive Protagonistin in Chabrols Filmen gespielt hat, wie zum Beispiel auch bereits 1968 in „Die untreue Frau“.

Abschließend soll noch auf eine Äußerung des Regisseurs Chabrol verwiesen werden. Er erklärte anlässlich seines 70. Geburtstags, dass er eine Botschaft an die Zuschauer habe.

„Ich möchte dem Publikum sagen, dass der Mensch in seinem kurzen Leben die verdammte Schuldigkeit habe, danach zu trachte, glücklich zu sein.“⁸³

⁸² Wiegand, Wilfried, Das Phantom des Banalen, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.6.2000, Seite 6.

⁸³ Hübner, Wolfgang, Giessener Allgemeine Zeitung, 24.6.2000.

Diese Botschaft erinnert an das Fazit, das der Regisseurs Kühn in seinem Film „Die Wahlverwandtschaften“ gezogen hat. Vielleicht hat auch der Regisseur Chabrol auf seine Adaption der „Wahlverwandtschaften“ angespielt. Im Gegensatz zu Kühn, der sein Fazit am Schluss mittels eines Inserts dem Zuschauer vorgibt, entspricht es jedoch der Methode Chabrols, dass der Rezipient seine Schlüsse selbst zieht.⁸⁴

⁸⁴ Zur vollständigen Aufstellung der Werke Chabrols siehe die Filmographie bei Koebner, Thomas, Filmregisseure, Stuttgart, Seite 121.

8.3 Der Regisseur Rudolf Thome

Rudolf Thome wurde am 14.11.1939 in Wallau/Lahn (heute Biedenkopf) geboren.

Der Sohn eines Buchhändlers begann 1960 ein Studium der Germanistik und Geschichte. Bereits während dieser Zeit war er als Filmkritiker für die „Süddeutsche Zeitung“ und die „Zeitschrift Film“ tätig. In einem Interview von Edgar Reitz nach seiner Affinität zum Film befragt, sagte Rudolf Thome:

„Ich bin halt von klein auf mit dem Kino aufgewachsen. Ich war fünfundzwanzig Jahre meines Lebens Filmkritiker. Ich glaube, ich habe etwa 20.000 Filme gesehen!“⁸⁵

Ebenso wie bei den Regisseuren Taviani findet sich in der Biografie des Regisseurs Thome eine sehr frühe Leidenschaft für das Kino. Andererseits bezeugt das gleiche Interview Anschauungen Thomes, die in krassem Gegensatz zu den Passionen der Brüder Taviani stehen.

„Ich habe gelegentlich versucht, Platten mit Wagner Opern zu hören, aber ich kann damit nichts anfangen. Sie kommen mir komisch vor. Ich habe schon Schwierigkeiten im normalen Theater, wenn Schauspieler spielen. Das Theater erscheint mir absurd, ich bin nicht in der Lage, in die Fiktion – das ist jetzt Theater – einzutauchen. Mit der Oper, wo Leute singen, statt zu reden, habe ich besonders Schwierigkeiten.“⁸⁶

Setzt man die obige Äußerung von Thome in Bezug zu seiner Adaption des Romans „Die Wahlverwandtschaften“, so fällt auf, dass der Film bis auf An- und Abspann keine Musik aus dem Off aufweist. Bedenkt man, dass die Adaption der Brüder Taviani auch als ein musikalisches Kunstwerk gesehen werden kann, so findet sich hier eine frappante Verschiedenheit in der Darbietung der gemeinsamen Stoffvorlage.

Über seine persönliche Einstellung zur Romantik sagte Thome:

„Eigentlich halte ich mich für unromantisch. Ich denke, ich bin eher pragmatisch, praktisch, auf konkrete Dinge ausgerichtet. Ich will mit den Dingen, die ich im Kino zeige, nichts anderes zeigen, als das Äußere. Ich will keine Symbole benutzen und setze die Bilder, die ich zeige, auch nicht

⁸⁵ Reitz, Edgar, Bilder in Bewegung, Karlsruhe 1996, Interview mit Rudolf Thome, Seite 164

⁸⁶ Reitz, Edgar, Bilder in Bewegung, a.a.O., Seite 164

symbolisch ein. Sie haben bei mir keine andere Bedeutung als das, was man konkret sieht. Die nackte Oberfläche und sonst nichts.“⁸⁷

Stellt man diese Äußerung Thomes seiner Adaption der „Wahlverwandtschaften“ gegenüber, so wird deutlich, welche Intention hinter dem klar geordneten Bildaufbau des Films steht. Es finden sich keine offensichtlich gewollte symbolische Aufladungen der Bilder. Auch in diesem Punkt zeigt sich ein extremer Unterschied zu der Adaption der Regisseure Taviani, in welcher viele Bilder von großer symbolischer Ausdruckskraft enthalten sind.

Zum Werdegang von Rudolf Thome ist zu sagen, dass er seine Laufbahn als Regisseur mit Kurzfilmen begonnen hat. In Zusammenarbeit mit Eckhardt Schmidt drehte er 1964 „Die Versöhnung“. 1965 gründete er mit Klaus Lemke und Max Zihlmann die Produktionsfirma Alexandra-Film. Thome inszenierte weitere Kurzfilme, 1965 „Kleine Fronten“, 1966 „Stella“, 1967 „Galaxis“, 1967/68 „Jane erschießt John, weil er sie mit Ann betrügt“. Diese sind bereits geprägt durch Thomes bevorzugtes Thema: Die Souveränität und Emanzipiertheit der Frauen in seinen Filmen.

Setzt man diese Eigenheit des Regisseurs in Bezug zu den weiblichen Protagonistinnen der „Wahlverwandtschaften“, so kann man davon ausgehen, dass diese beiden Frauenfiguren großes Interesse bei ihm ausgelöst haben dürften. Es könnte sehr gut sein, dass seine Verfilmung des Romans ihre Grundlage darin findet.

Bei Thomes Figuration der Otilie fällt auf, dass diese ganz besonders selbstbewusst und sehr souverän agiert. Allerdings ist dieses Verhalten eindeutig durch einen von Thome selbst hinzugefügten Faktor motiviert. Da diese Adaption auf dem esoterischen Gedanken der Reinkarnation aufbaut und Otilie als die Person firmiert, die um unausweichliche Dinge weiß, wirkt sie bei allen anfallenden Problemen äußerst souverän. Bereits in Sequenz Nr. 29 wird der Rezipient über diesen Umstand aufgeklärt. Otilie äußert, als Charlotte für sie an Hand von Tarotkarten ihr Schicksal voraussagen will, dass sie dieses kenne und wisse, dass sie schon einmal gelebt habe. In Sequenz Nr. 53 geht sie noch einen Schritt weiter, indem sie erklärt, dass sie Eduard aus einem vorhergehenden Leben kennen und lieben würde und dass zwischen ihnen noch eine alte Schuld zu begleichen sei.

⁸⁷ Reitz, Edgar, Bilder in Bewegung, a.a.O., Seite 164.

Auf diesem Hintergrund erscheint Ottilie im Film, als sei sie nicht wirklich von dieser Welt. Im Endeffekt entspricht dieses Bild dem von Goethe im Originaltext entworfenen, denn auch beim Lesen des Romans entsteht oft der Eindruck, als sei diese Figur von der Welt abgehoben. Jedoch ist bei Thome aus der ätherischen Ottilie des Romans eine „esoterische“ Ottilie geworden.

Charlotte, von dem Autor Goethe mit einer hohen sittlichen Verantwortung, Selbstbeherrschung und Lebensklugheit ausgestattet, findet sich in der Adaption Thomes als zweigeteilter Charakter wieder. Sie ist einerseits durchaus selbstständig und hat im Berufsleben viel Erfolg aufzuweisen. Andererseits jedoch ist sie in ihrem Verhältnis zu Eduard eine passiv leidende Frau. Ihr Verhalten Eduard gegenüber stellt Thome in Sequenz Nr. 31 sehr deutlich dar. Hier hat Eduard geschlechtlichen Verkehr mit ihr, und sie lässt dies ohne Gegenwehr über sich ergehen. In Sequenz Nr. 45 schimpft Mittler über Eduards charakterloses Verhalten, die unglückliche schwangere Charlotte nimmt dagegen Eduard sogar noch in Schutz.

Nach den oben erwähnten Kurzfilmen drehte Thome vier Spielfilme, für die Max Zihlmann die Drehbücher schrieb: „Detektive“ (1968), „Rote Sonne“ (1969), „Supergirl“ (1970) und „Fremde Stadt“ (1972).

Ein zentrales Thema im Werk dieses Regisseurs sind Liebes- und Beziehungsprobleme. Das spiegeln auch seine weiteren Spielfilme „Made in Germany und USA“ (1974) und „Tagebuch“ (1975) wider. Diese Filme drehte er ohne reguläres Drehbuch, so sind sie weitgehend vom Regisseur und den Darstellern improvisiert.

Wenn man bedenkt, dass sich bereits die Filme „Stella“ (1966) und „Tagebuch“ (1975) mit dem Goetheschen Thema der Wahlverwandschaften auseinandersetzen und Thome den Stoff des gleichnamigen Romans 1985 mit seinem Film „Tarot“ wieder aufgenommen hat, so wird offenbar, dass dieser Komplex ihn über viele Jahre stark beschäftigt haben muss. Besonders auffällig ist die Tatsache, dass Rudolf Thome in dem Film „Tagebuch“ die Rolle des Eduards selbst gespielt hat.

In einem Interview zu diesem Film äußerte Thome sich wie folgt auf die Fragen: „Wie bist du zu den „Wahlverwandschaften“ gekommen, und wie ist deine Interpretation des Romans?“

„Einmal ist es ein ganz, ganz altes Projekt, vielleicht überhaupt der erste Spielfilm, den ich machen wollte. Nach „Stella“ wahrscheinlich habe ich mich

mit dem Gedanken herumgeschlagen, also seit 66/67. Ich habe mehrere Male Ansätze dazu gemacht, indem ich angefangen habe, ein Buch zu schreiben, aber ich hab da keinen Weg gesehen. Ich wollte ihn nicht historisch verfilmen, so wie Straub seinen Bach-Film mit Kostümen und Perücken. Ihn radikal in die Gegenwart verlegen, das wollte ich auch nicht, weil mir der Text einfach so gut gefallen hat. Der letzte Versuch war erst letztes Jahr vor „Made in Germany“ so um die Weihnachtszeit, da kam plötzlich der Fassbinder zu mir und sagte, er würde mit mir gerne einen Film produzieren. Da schlug ich ihm die Wahlverwandtschaften vor. Das erste, was er sagte: dass er das selber gerne machen wollte, aber er sagte dann o.k. 14 Tage später hat er abgesagt.“⁸⁸

Nach dem Film „Tagebuch“ entstand in den Jahren 1977-79 der ethnografische Spielfilm „Beschreibung einer Insel“, 1980 der Kurzspielfilm „Hast du Lust, mit mir einen Kaffee zu trinken“ und „Berlin Chamissoplatz“, dieser Film brachte ihm einen Gildepreis ein. Auch er ist geprägt von Liebes- und Beziehungsproblemen. 1982/83 folgte „System ohne Schatten“, 1984 der Kurzspielfilm „Zwei Bilder“.

Nach dem Film „Tarot“ (1985) entstanden 1987 „Das Mikroskop“, 1988 „Der Philosoph“, 1989 „Sieben Frauen“, 1991 „Liebe auf den ersten Blick“, 1992 „Die Sonnengöttin“, 1994 „Das Geheimnis“ und „Die Nacht der Regisseure“, 1997 „Tigerstreifenbaby wartet auf Tarzan“, 1998 „Just Married“.

Auch in dem jüngsten Film des Regisseurs Thome mit dem Titel „Frau fährt, Mann schläft“ geht es wieder um die Beziehung zwischen Männern und Frauen. Er erzählt von einer Idylle, die Risse aufweist. Sobald die Protagonisten die Brüche zu überdecken versuchen, reißen diese weiter auf. Auch hier wird deutlich, dass Altes keinen Bestand mehr hat und Neues noch nicht abgesehen werden kann. Auffällig an diesem Film ist, dass er in seiner Substanz den „Wahlverwandtschaften“ sehr ähnelt. Daraus lässt sich schließen, dass der damit verbundene Themenbereich den Regisseur Rudolf Thome weiterhin beschäftigt.

⁸⁸ Kettelhack, Angelika, Interview mit Rudolf Thome, in: Filmforum der Volkshochschule Düsseldorf, Materialien zum Filmprogramm Juni 1976, Seite 10.

8.4 Die Regisseure Paolo und Vittorio Taviani

Paolo und Vittorio Taviani, geb. am 8. November 1931 bzw. am 20. September 1929, sind in San Miniato, einem kleinen Dorf in der Toskana, aufgewachsen. Diese biographischen Angaben über die beiden Brüder beinhalten gleich zwei Details, die sich in ihrer Verfilmung der „Wahlverwandtschaften“ wieder finden lassen. Zum einen dient darin die Kirche San Miniato al Monte in Florenz als Schauplatz zur Darstellung der Vermählung von Charlotta und Eduardo, zum anderen spielt diese Adaption des Goethe-Romans in der Toskana. Hiermit ist bereits eines der Leitmotive im Werk der beiden Regisseure Taviani benannt, da sie die Landschaft der Toskana in ihren Filmen wie eine große Freilichtbühne einsetzen. Dieser Effekt lässt sich in ihrer Adaption der „Wahlverwandtschaften“ besonders gut in den Sequenzen Nr. 7, Nr. 10, Nr. 13, Nr. 40, Nr. 41 und Nr.43 beobachten.

Zweifellos spiegelt dies die lebenslange leidenschaftliche Verbundenheit der Brüder Taviani mit der Landschaft ihrer Herkunft. Sandro Bernardi schreibt zu diesem Thema:

„Die Tavianis sind vielleicht die einzigen, die in dem mal matten, mal blendenden Licht, den mal weichen, mal schroffen Hügeln, unter der unbarmherzigen Sonne, all die Gegensätze der toskanischen Landschaft erfassen. Die einzigen vielleicht, die es verstanden haben, ihre doppelgesichtige Natur zu beschreiben, die immer schwankt zwischen einer malerischen Weichheit, die die Erhebungen betont, den Wellen eines glitzernden Meeres gleich, und der Trockenheit der undankbaren Böden; das starke Licht, das im Hell-Dunkel der Äcker, der oft alleinstehenden Bäume schon die starken Töne eines Masaccio zeigt.“⁸⁹

Einer der Berührungspunkte des Autors Goethe und der Regisseure Taviani ist die Leidenschaft für die Natur. In ihrem Werk spielt diese ebenso wie im Werk Goethes eine große Rolle. Die Natur bildet den Rahmen für „Die Wahlverwandtschaften“ und dient gleichzeitig der Vermittlung vieler metaphorischer Bilder. Die Brüder Taviani haben diese beiden Faktoren in ihre Adaption übernommen.

⁸⁹ La Toscana nel Cinema, Le Monnier, Florenz 1994, S. 24.

Zu dem Wesen der Natur in ihren Filmen äußerte sich Vittorio Taviani in einem Interview im Jahre 1985:

„Wir glauben an die Bühne, auf der die Natur wirklich Hauptfigur ist. Das erlaubt uns Geschichten zu erzählen, die uns wirklich interessieren: Geschichten, die von den Beziehungen des Menschen zur Natur handeln; Geschichten, welche die Konflikte, aber auch Symbiosen zwischen Kultur und Natur aufzeigen, die sich gerade im persönlichen Schicksal eines Menschen in seiner Umwelt darstellen. Wie lebst du? Was arbeitest du, und warum? Die Jahreszeiten, das Wetter – die Empfindungen des Menschen für die Zeit: diese Vorstellungen sind sehr stark an die Umgebung gebunden, in der du lebst. Wir glauben auch, daß die Landschaft eine Bühne ist, auf der es noch möglich ist, Tragödien darzustellen, sich Mythen zu nähern.“⁹⁰

Setzt man dieses Interview in Beziehung zu der ca. elf Jahre später entstandenen Adaption der „Wahlverwandtschaften“, so erscheint es als ein in die Zukunft weisendes Plädoyer für die Verfilmung dieses Romans, in welchem die Gesetze der Natur auf das menschliche Leben angewandt werden.

Im Hinblick auf Biographie und Filmographie der Regisseure Taviani ist sicherlich dieser Faktor ein Grund für deren Entscheidung gewesen, den Goethe-Roman zu verfilmen. Gleichwohl dürften dabei auch weitere Passionen der Brüder Taviani eine Rolle spielen.

In einem Interview von 1995 erklärte Paolo Taviani auf die Frage nach der Intention für diese Verfilmung:

„Goethe war sechzig Jahre alt und in ein junges Mädchen verliebt, als er den Roman schrieb; nach der Utopie, der Epik, dem Vitalismus schuf er ein Werk im Halbdunkel, hinter geschlossenen Fensterläden. Vielleicht machen wir diesen Film deswegen jetzt, da wir sechzig Jahre alt sind: jede Jahreszeit hat ihre Lieder. Doch war in unserer Arbeit das Vertrauen in den Menschen und seine Pläne immer mit dem Bewußtsein der Zerbrechlichkeit des menschlichen Willens gegen die Unvorhersehbarkeit der Natur und der Geschichte, den Zufall, das Chaos, das Geheimnis verbunden. Das ist das

⁹⁰ Pressematerial zu KAOS.

zentrale Thema all unserer Filme: manchmal politisch ausgedrückt, manchmal durch Gefühle.“⁹¹

Bereits in ihrem Film „Kaos“ aus dem Jahre 1984 tauchen als Motive die Natur als Parabel, die Enge und die Rigidität der Rollenzwänge und die Magie der Phantasie auf, welche sich später in dem Film „Die Wahlverwandtschaften“ wieder finden lassen.

Der inhaltliche Schwerpunkt im Werk der Brüder Taviani findet sich in ihrem sozialpolitischen Engagement und nicht in Ehe- und Liebesgeschichten, wie zum Beispiel im Werk des französischen Regisseurs Chabrol. Zu der Verfilmung des Romans „Die Wahlverwandtschaften“ befragt, äußerten die Regisseure jedoch, dass der Dichter Goethe ihnen schon immer sehr nah gestanden habe und seine Werke das größte Schlachtfeld für Liebeskriege überhaupt bieten würden.

Der Vater der beiden Regisseure war Rechtsanwalt und überzeugter Antifaschist. Die Brüder waren sehr früh leidenschaftliche Kinogänger, die sich im Cineclub von Pisa für Werke des italienischen Neorealismus und des sowjetischen Realismus begeisterten. Beide entschlossen sich 1949, Regisseure zu werden. Sie übersiedelten nach Rom und lernten als Regieassistenten u.a. bei Roberto Rossellini und Joris Ivens ihr Handwerk. Von Anbeginn ihrer Karriere bis heute treten die Brüder als Team auf. Sie konzipieren, schreiben und inszenieren ihre Filme stets selbst.

Das Erlebnis der Zerstörung ihres Geburtsorts San Miniato durch die Faschisten in den letzten Kriegstagen stellt die inhaltliche Vorlage für ihren ersten langen Dokumentarfilm „San Miniato Luglio 1944“ im Jahre 1954 dar. Fast 30 Jahre später griffen sie in dem Film „Die Nacht von San Lorenzo“ das Thema noch einmal auf - jedoch mit einem eindeutig hoffnungsvolleren Grundton. Dieser Film gilt bis heute als einer der schönsten und persönlichsten der Tavianis. 1977 errangen sie mit ihrem Film „Padre Padrone“ aus dem Jahre 1976 die Goldene Palme in Cannes. 1987 erhielten die Brüder Taviani in Venedig den Sonderpreis der Filmfestspiele für ihr Gesamtwerk.

Die Mutter mit ihrer Vorliebe für Kunst und Literatur beeinflusste stark ihren Charakter und ihre Lebensauffassung. Auch der regelmäßige Besuch von Theater

⁹¹ Tornabuoni, Liette, La Stampa, 23. Juli 1995.

und Oper zusammen mit den Eltern hat tiefe Spuren in der Erinnerung der Brüder hinterlassen. Musik und insbesondere Opernmusik spielt in ihren Filmen eine große Rolle.

Die zentrale Bedeutung der Musik in den Filmen der Tavianis, die sich aus ihrer engen Zusammenarbeit mit dem Komponisten Nicola Piovani ergibt, der sowohl Originalpartituren verwendet als auch klassische (Verdi und Rossini) und traditionelle Musik überarbeitet, um einen perfekten Kontrapunkt von Musik und Bild zu erreichen, ist ein bedeutender Schlüssel zu dem poetischen Universum der beiden Regisseure. Die denkwürdigsten Sequenzen leben immer von der Symbiose zwischen Musik und Bild. Diese ganz besondere Konstellation ist in vielen Szenen der „Wahlverwandtschaften“ gut zu beobachten so zum Beispiel auch in der ausdrucksstarken Sequenz Nr. 41. Dort werden die Leichen von Eduardo und Ottilia in offenen Särgen durch die Landschaft der Toskana gefahren. Auf Grund des Zusammenspiels von Musik, Bild und der Kamerabewegung entsteht die Illusion, dass die beiden nun im Tode frei sind und miteinander tanzen. Ein weiteres anschauliches Beispiel für die charakteristische Arbeitsweise der Regisseure Taviani findet sich in der Konstruktion des Vorspanns. Auf der Bildebene ist zu sehen, dass eine Skulptur der Göttin Aphrodite aus dem Wasser gezogen wird, während das Zusammenspiel von Musik und Bild bei dem Rezipienten den Eindruck erzeugt, als ob die Fische um die Skulptur herum schwebend tanzen. Auf Grund der assoziativen Aufladung des Bildes entsteht das Gefühl, dass es sich hier um einen Akt der Auferstehung handelt. Solche metaphorischen Bilder lassen sich in dem Film an den verschiedensten Stellen immer wieder finden.

Angemerkt sei, dass es auch bei den Regisseuren Taviani Sequenzen gibt, die durch die Stille wirken, wie zum Beispiel Sequenz Nr. 41, die Abschiedsszene von Charlotta und Ottone. In ihrem Dialog gibt es immer wieder Momente der gänzlichen Stille, als würde diese für das Ungesagte zwischen beiden stehen.

Auf die Frage nach der Poesie ihrer Filme äußerten sich die Brüder Taviani folgendermaßen:

„Für Pasolini war Film vor allem Malerei, für Fellini Inszenierung, für Visconti Literatur, für Eisenstein Schnitt, aber auch Kraft, Staunen und die Freude am

Aufstellen der Kamera. Für uns ist alles wichtig, doch der Schlüssel liegt im Verhältnis zwischen Bild und Ton.“⁹²

Abschließend sei noch erwähnt, dass die Filme der Regisseure Taviani voll von optisch schönen Reizen sind und somit einem hohen ästhetischen Anspruch entsprechen. Diese Qualität zieht sich wie ein roter Faden durch ihre gesamte Adaption des Romans „Die Wahlverwandtschaften“. Des Weiteren erinnern einige ihrer Bilder in ihrer Komposition stark an Werke der Malerei, besonders augenfällig ist diese Parallele in der ausgedehnten Schlüsselsequenz Nr.17 der Adaption zu beobachten.

⁹² Ferrucci, Riccardo, Paolo und Vittorio Taviani, Rom 1995, Seite 11.

II Hauptteil

Analysen der Transformation von Gefühlssituationen des Romans in den Film

1 Vergleichende Sequenzanalyse I

**Eine Szene des zehnten Kapitels aus dem ersten Teil des Romans.
In dieser Szene dominieren die Gefühle von Erschütterung, Leidenschaft und Verzweiflung.**

Originaltext:

„Auch die neuen Parkanlagen kamen zur Sprache, die man sogleich nach Tische besuchte. Ottilie zog sich unter dem Vorwand häuslicher Beschäftigungen zurück; eigentlich aber setzte sie sich nieder zur Abschrift. Der Graf wurde von dem Hauptmann unterhalten; später gesellte sich Charlotte zu ihm. Als sie oben auf die Höhe gelangt waren und der Hauptmann gefällig hinuntereilte, um den Plan zu holen, sagte der Graf zu Charlotten: ‚Dieser Mann gefällt mir außerordentlich. Er ist sehr wohl und im Zusammenhang unterrichtet. Ebenso scheint seine Tätigkeit sehr ernst und folgerecht. Was er hier leistet, würde in einem höhern Kreise von viel Bedeutung sein.‘“

Charlotte vernahm des Hauptmanns Lob mit innigem Behagen. Sie faßte sich jedoch und bekräftigte das Gesagte mit Ruhe und Klarheit. Wie überrascht war sie aber, als der Graf fortfuhr: ‚Diese Bekanntschaft kommt mir sehr zu gelegener Zeit. Ich weiß eine Stelle, an die der Mann vollkommen paßt, und ich kann mir durch eine solche Empfehlung, indem ich ihn glücklich mache, einen hohen Freund auf das allerbeste verbinden.‘

Es war wie ein Donnerschlag, der auf Charlotten herabfiel. Der Graf bemerkte nichts; denn die Frauen, gewohnt, sich jederzeit zu bändigen, behalten in den außerordentlichsten Fällen immer noch eine Art von scheinbarer Fassung. Doch hörte sie schon nicht mehr, was der Graf sagte, indem er fortfuhr: ‚Wenn ich von etwas überzeugt bin, geht es bei mir geschwind her. Ich habe schon meinen Brief im Kopf zusammengestellt, und mich drängts, ihn zu schreiben.‘

Sie verschaffen mir einen reitenden Boten, den ich noch heute abend wegschicken kann.'

Charlotte war innerlich zerrissen. Von diesen Vorschlägen sowie von sich selbst überrascht, konnte sie kein Wort hervorbringen. Der Graf fuhr glücklicherweise fort, von seinen Plänen für den Hauptmann zu sprechen, deren Günstiges Charlotten nur allzusehr in die Augen fiel. Es war Zeit, daß der Hauptmann herauftrat und seine Rolle vor dem Grafen entfaltete. Aber mit wie anderen Augen sah sie den Freund an, den sie verlieren sollte! Mit einer notdürftigen Verbeugung wandte sie sich weg und eilte hinunter nach der Mooshütte. Schon auf halbem Weg stürzten ihr die Tränen aus den Augen, und nun warf sie sich in den engen Raum der kleinen Einsiedelei und überließ sich ganz einem Schmerz, einer Leidenschaft, einer Verzweiflung, von deren Möglichkeit sie wenig Augenblicke vorher auch nicht die leiseste Ahnung gehabt hatte.“ (S. 313–314)

Der Kernpunkt der Szene:

Der Graf lobt die Arbeit des Hauptmannes und teilt Charlotte mit, dass er diesen an eine Stelle bei Hofe empfehlen will. Charlotte, welche anfangs noch erfreut ist, erkennt schlagartig, dass dies den Verlust des von ihr geliebten Hauptmanns bedeuten kann. Daraufhin wird sie von einem Sturm heftiger Gefühle erfaßt. Goethe beschreibt die Gefühlswechselnden Zustände Charlottes mit den folgenden Sätzen:

„Charlotte vernahm des Hauptmanns Lob mit innigem Behagen.“ (S. 313)

„Es war wie ein Donnerschlag, der auf Charlotten herabfiel.“ (S. 314)

„Charlotte war innerlich zerrissen.“ (S. 314)

„Schon auf halbem Wege stürzten ihr die Tränen aus den Augen, und nun warf sie sich in den engen Raum der kleinen Einsiedelei und überließ sich ganz einem Schmerz, einer Leidenschaft, einer Verzweiflung, von deren Möglichkeit sie wenige Augenblicke vorher auch nicht die leiseste Ahnung gehabt hatte.“ (S. 314)

Die folgende Analyse wird detailliert belegen, wie die obigen Sätze in die Sprache des Films von den Regisseuren in ihren Adaptionen transformiert werden.

Anmerkung zur untersuchten Szene:

Da deren Hauptaussage starke seelische Regungen Charlottes betrifft, ist diese kurze Passage des Romans von großer Bedeutung für das umfassende Charakterbild dieser Figur. Sie wird vorwiegend im Roman als ruhiger, stets besonnen abwägender Charakter beschrieben. Jedoch zeigt diese Szene auf, dass auch sie zu heftigen Emotionen fähig ist.

1. Gegenüberstellung des Originaltextabschnittes mit der Adaption der Regisseure Taviani

Es handelt sich um die Sequenz Nr. 16. Die Sequenz hat eine Länge von 2:01 Minuten.

Originaltext: Beschreibung des Schauplatzes und der Situation

„Auch die neuen Parkanlagen kamen zur Sprache, die man sogleich nach Tische besuchte. Ottilie zog sich unter dem Vorwand häuslicher Beschäftigung zurück; eigentlich aber setzte sie sich nieder zur Abschrift. Der Graf wurde von dem Hauptmann unterhalten; später gesellte sich Charlotte zu ihm. Als sie oben auf die Höhe gelangt waren und der Hauptmann gefällig hinuntereilte, um den Plan zu holen, sagte der Graf zu Charlotten.“ (S. 313)

Film: Darstellung des Schauplatzes und der Situation

Die Sequenz wird auf der Bildebene eingeleitet mit einer Weiteinstellung, die eine Parkanlage zeigt. Die Kamera schwenkt aus der Vogelperspektive langsam darüber hinweg. Erst bei genauerem Hinsehen wird klar, dass es sich nicht um wirkliche Parkanlagen handelt, sondern nur um das Modell dazu. Auf der Tonebene ist klassische Musik zu hören, welche eine unheildrohende Wirkung ausströmt. Diese Musik fungiert sequenzübergreifend, da sie bereits am Ende der vorangehenden Sequenz einsetzt. Die Musik verklingt, und nun ertönt bei immer noch gleich bleibendem Bild die Stimme des Grafen. Des Weiteren sind Schritte zu hören. Beim nächsten Bild wird der Ursprung dieses Geräusches ersichtlich. Der Marchese und Charlotta befinden sich im Arbeitszimmer Ottones. Eine Amerikanische Einstellung zeigt Charlotta, sie steht vor dem Modell, welches der Marchese redend umschreitet.

Die Kamera schwenkt mit der Bewegung des Gehens mit. Durch die Fenster fällt helles Tageslicht. Auf der Tonebene kann man fröhliches Vogelzwitschern hören. Die Stimmung der beiden Figuren ist gelöst.

Kommentar:

Die Regisseure Taviani haben den Schauplatz dieser Szene von der Parkanlage in das Arbeitszimmer von Ottone verlegt. Eine Luftaufnahme des Modells der Parkanlage leitet die Sequenz ein. Dieses Modell stellt sodann den optischen Mittelpunkt dar. Die beiden Figuren bewegen sich bei ihrem Dialog in dessen Umkreis. Da die Schaffenskraft des Hauptmanns Thema des Gesprächs ist und er diese bei der Umgestaltung der Parkanlage unter Beweis gestellt hat, besteht zu diesem optischen Mittelpunkt ein direkter Bezug.

Die Regisseure Taviani haben die von Goethe geschilderte, zunächst gelöste und fröhliche Atmosphäre übernommen. Genau wie bei Goethe schlägt Charlottas Stimmung abrupt um, als sie erfährt, dass Ottone weggehen soll.

Originaltext:

„Graf zu Charlotten: ‚Dieser Mann gefällt mir außerordentlich. Er ist sehr wohl und im Zusammenhang unterrichtet. Ebenso scheint seine Tätigkeit sehr ernst und folgerecht. Was er hier leistet, würde in einem höhern Kreise von viel Bedeutung sein.‘“ (S. 313)

Film:

Marchese: „Dieser Mann gefällt mir, gefällt mir, gefällt mir. Er ist im höchsten Grade gebildet, darüber hinaus hat er Genie, Genie, Genie. In einem größeren Rahmen wäre die Arbeit dieses Mannes ...“, hier fällt ihm Charlotta ins Wort und vollendet lachend seinen Satz: „... von Bedeutung, von Bedeutung, von Bedeutung.“

Kommentar:

Inhaltlich und auch in einzelnen Wortfolgen sind die im Film gesprochenen Sätze nah am Originaltext geblieben. Die Figur des Grafen wirkt in dieser Adaption komisch. Seine Lächerlichkeit wird auf zwei verschiedenen Ebenen vermittelt:

1. Durch seine Redeweise, er wiederholt das Ende des gerade gesagten Satzes noch zweimal.

2. Durch seine Körperhaltung und Gestik, er neigt den Kopf etwas schief angewinkelt zur Seite und bewegt seine Hände nach dem Klang seiner Worte.

Da Goethe den Grafen in dieser Situation nicht derart beschreibt, stellt sich die Frage, welche Motivation könnte hinter der satirischen Gestaltung der Figur in dieser Filmsequenz stehen? Anzumerken sei zu der Figur des Grafen, dass er im Originaltext prinzipiell nicht als ernsthafte Person angelegt ist, sondern für eine leichtsinnige Lebensauffassung steht, für seine freie Beziehung zur Baroness und auch seine offensichtlich frivolen Ausführungen über die Ehe beim Tischgespräch. Demzufolge ist die satirische Überzeichnung der Figur keine grundsätzliche Uminterpretation, sondern nur eine Akzentuierung, die eine komische Komponente in die Szene einbringt. Sie erzeugt eine fröhliche Atmosphäre. Da dieser Film auf publikumswirksame Elemente setzt, scheint es schlüssig, dass eine Figur zur Erheiterung des Publikums spöttisch ausformuliert worden ist. Gerade der Graf bietet sich dazu an, denn er hat ohnehin schon komische Grundzüge.

Ein weiterer, nicht unerheblicher Grund für die heitere Ausgestaltung des Beginns könnte sein, dass die Kernaussage der Sequenz, nämlich die tief erschütterten Gefühle von Charlotta, auf diese Weise stärker hervortritt. Zuerst wird fröhlich miteinander gelacht und gescherzt, dann folgen Informationen mit verheerender Auswirkung für Charlottas Innenwelt. Der krasse Gegensatz der Stimmungen innerhalb von wenigen Sekunden ist besonders effektiv.

Film:

Der Marchese und Charlotta sind in Amerikanischer Einstellung hinter dem Modell stehend im Bild zu sehen. Nachdem Charlotta übermütig den Satz des Marchese beendet hat, schauen die beiden sich an und lachen ausgelassen miteinander.

Originaltext:

„Charlotte vernahm des Hauptmanns Lob mit innigem Behagen. Sie faßte sich jedoch und bekräftigte das Gesagte mit Ruhe und Klarheit. Wie überrascht war sie aber, als der Graf fortfuhr: ‚Diese Bekanntschaft kommt mir sehr zu gelegener Zeit. Ich weiß eine Stelle, an die der Mann vollkommen paßt, und ich kann mir durch eine solche Empfehlung, indem ich ihn glücklich mache, einen hohen Freund auf das allerbeste verbinden.‘“ (S. 313)

Film:

Marchese: „Ein Mann wie dieser verliert seine Zeit auf dem Lande.“

Charlotta: „Wie meinen Sie das?“

Graf: „Ich hätte vielleicht eine Stelle für ihn.“

Bei diesem Satz geht der Marchese nach links, die Kamera schwenkt mit, so dass er nun alleine im Bild zu sehen ist. Marchese: „Ich empfehle ihn und würde darüber sein Glück begründen und einem Freund an allerhöchster Stell in Venedig den allerbesten Dienst erweisen.“

Kommentar:

Der Gefühlszustand der Fröhlichkeit von Charlotta ist im Film dadurch dargestellt, dass sie die Ausführungen des Marchese spaßhaft beendet und die beiden Figuren anschließend gemeinsam lachen.

Die weiteren Sätze des Marchese entsprechen inhaltlich ziemlich genau dem Originaltext, auch sind einzelne Wörter gleich geblieben. Es fällt auf, dass die Sprache dieser Adaption der Goethes ähnelt. Der drohende Verlust des Hauptmannes bewirkt den Umschwung von Charlottas gelöster Stimmung.

Originaltext:

„Es war wie ein Donnerschlag, der auf Charlotten herabfiel. Der Graf bemerkte nichts; denn die Frauen, gewohnt, sich jederzeit zu bändigen, behalten in den außerordentlichsten Fällen immer noch eine Art von scheinbarer Fassung. Doch hörte sie schon nicht mehr, was der Graf sagte, indem er fortfuhr: 'Wenn ich von etwas überzeugt bin, geht es bei mir geschwind her. Ich habe schon meinen Brief im Kopf zusammengestellt, und mich drängts, ihn zu schreiben. Sie verschaffen mir einen reitenden Boten, den ich noch heute abend wegschicken kann.'“ (S. 314)

Film:

Die Kamera schwenkt schnell zu Charlotta hin, um deren Reaktion zu zeigen. Des Weiteren setzen mit dem Schwenk dramatische Geigenklänge ein. Eine Naheinstellung von Charlotta zeigt deren Mimik. Sie wirkt erschüttert.

Auf der Tonebene sind weiterhin tragische Musikklänge und die Stimme des Marchese zu hören:

„Ich habe schon einen Brief zusammengestellt.“ Nun tritt er hinter Charlotta ins Bild. „Wenn Sie mir einen Boten beschaffen würden, könnte ich ihn noch heute Abend wegschicken.“

Charlotta und der Graf sind nun beide in Naheinstellung im Bild, vorne das bestürzte Gesicht von Charlotta und direkt dahinter das Gesicht des selbstgefällig lächelnden Marchese.

Er beugt sich beim Reden zu Charlotta hin, so dass seine Worte sehr eindringlich wirken. Auch hat seine Stimme einen nachdrücklicheren Klang bekommen.

Charlotta wendet das Gesicht zu ihm hin und sagt im normalen Tonfall: „Ich kümmere mich darum“, und geht. Nun ist der Marchese alleine im Bild. Körperhaltung und Mimik drücken Stolz aus. Er hat seine Arme locker vor dem Körper verschränkt und lächelt zufrieden. Er ruft Charlotta nach: „Ja, aber halten wir es noch geheim. Ich würde Ihren Freund gerne mit dieser Botschaft überraschen.“ Die tragische Musik steigert sich in Lautstärke und Geschwindigkeit gegen Ende der Einstellung bis zum Schnitt.

Kommentar:

Die Wirkung des Zusammenspiels von schnellem Kameranachschwenk und gleichzeitig einsetzender dramatischer Musik erzeugt Spannung. Naheinstellungen von Charlotta lenken die Konzentration auf die Mimik, welche sehr ausdrucksstark die im Roman beschriebenen Gefühle widerspiegelt. Die perfekt auf die darzustellenden Gefühle abgestimmte Musik emotionalisiert im hohen Maße. Teilweise ist der Marchese in den Naheinstellungen ebenfalls zu sehen, dadurch wird der Gegensatz der beiden Figuren sichtbar. Bei Goethe heißt es: „Der Graf bemerkte nichts.“ Diese Formulierung findet im Film Ausdruck durch die Gestik und Mimik des Marchese. Eingenommen von seiner Idee redet er immer weiter, wie auch im Roman beschrieben. Sein Blick geht ins Leere. Auch seine Körperhaltung weist darauf hin, dass er mit sich selbst beschäftigt ist. Die verschränkten Arme stellen eine symbolische Barriere zur Außenwelt dar.

Im wahrsten Sinne des Wortes verbildlicht wird die zunehmende Eindringlichkeit seiner Worte gegenüber Charlotta, indem der Kopf des Grafen beim Reden immer dichter an ihren Kopf heranrückt.

Goethes Sentenz: „die Frauen, gewohnt, sich jederzeit zu bändigen, behalten in den außerordentlichsten Fällen immer noch eine Art von scheinbarer Fassung“, wird im Film wie folgt exemplifiziert: Charlotta lächelt, mit undurchsichtiger Miene, den Marchese kurz an und sagt im ganz normalen Tonfall: „Ich kümmere mich darum.“

Originaltext:

„Charlotte war innerlich zerrissen. Von diesen Vorschlägen sowie von sich selbst überrascht, konnte sie kein Wort hervorbringen. Der Graf fuhr glücklicherweise fort, von seinen Plänen für den Hauptmann zu sprechen, deren Günstiges Charlotten nur allzusehr in die Augen fiel. Es war Zeit, daß der Hauptmann herauftrat und seine Rolle vor dem Grafen entfaltete. Aber mit wie anderen Augen sah sie den Freund an, den sie verlieren sollte! Mit einer notdürftigen Verbeugung wandte sie sich weg und eilte hinunter nach der Mooshütte. Schon auf halbem Weg stürzten ihr die Tränen aus den Augen, und nun warf sie sich in den engen Raum der kleinen Einsiedelei und überließ sich ganz einem Schmerz, einer Leidenschaft, einer Verzweiflung, von deren Möglichkeit sie wenig Augenblicke vorher auch nicht die leiseste Ahnung gehabt hatte.“ (S. 314)

Film:

Eine Naheinstellung zeigt Charlotta, sie eilt durch verschiedene Räume des Schlosses. Die Beleuchtung ist nun um einiges gedämpfter als in der vorhergehenden Einstellung. Sie läuft an Fensteröffnungen vorbei, so dass heller Lichtschein auf ihr Gesicht fällt und ihre Mimik der Bestürzung sichtbar wird. Die Musik steigert sich mit der Bewegung des schnellen Laufens. Die Kamera fährt vor Charlotta her. Kamera und Handlungsachse stoßen zusammen. Schnitt. Jetzt ist die Kamera hinter Charlotta, Kamera und Handlungsachse befinden sich auf einer Ebene. Der Blick fällt auf ihren Rücken beziehungsweise über ihre Schultern hinweg. Sie steht vor einer geschlossenen Türe, durch deren Jalousie vereinzelt Lichtstrahlen hereinfallen. Auf der Tonebene setzt zur dramatischen Musik Vogelzwitschern ein. Das Vogelzwitschern und die hereinfallenden Lichtstrahlen verweisen darauf, dass draußen heller Tag ist. Die Türe wird von außen mit einem Ruck geöffnet. Ebenso abrupt endet die Musik. Ein kurzer Schockmoment ergibt sich durch den Umschwung der Atmosphäre von dunklen Räumen zu nun hellem Sonnenlicht. Vor Charlotta steht die Marchesa. Sie schaut Charlotta an, ist sichtlich erschrocken und fragt: „Meine

Liebe, was ist denn?“ Schnitt: Naheinstellung von Charlotta. Ihr Gesicht ist jetzt über die Schulter der Marchesa zu sehen. Charlottas Mimik wirkt aufs äußerste verwirrt. Die Marchesa fragt: „Kann ich Ihnen helfen?“ Auf der Tonebene ist das Vogelgezwitscher nun lauter zu hören. Charlotta nimmt die Hände der Gräfin in ihre und sagt: „Nein, nein, vielen Dank.“ Schnitt.

Sie geht weg, so ist nur noch die Marchesa in Amerikanischer Einstellung zu sehen, im Hintergrund der üppig blühende Garten. Auf der Tonebene ist nun die Stimme von Eduardo zu hören. Er lacht und sagt: „Otilia, wenn Sie seinen Gesichtsausdruck gesehen hätten, als der Gärtner die Fliege verschluckte.“ Die Marchesa hält Ausschau nach dem Sprecher. Die Kamera schwenkt langsam über den Garten hinweg, unter einem großen Baum sind Eduardo und Otilia zu erkennen. Otilia entgegnet: „Ach ja, Giuseppe.“ Eduardo führt weiter aus: „Giuseppe wollte die Fliege vom Braten fernhalten, koste es, was es wolle.“

Schnitt. Die Naheinstellung der Marchesa zeigt deren Mimik, welche Verstehen widerspiegelt. Es wird klar, dass sie den Grund für Charlottas Verwirrung erkannt zu haben glaubt. Auf der Tonebene sind immer weiter die Stimmen und das Lachen von Eduardo und Otilia zu hören. Otilia: „Er hätte die Platte lieber absetzen sollen.“ Eduard: „Dieser Kerl hat eine verzweifelte Entscheidung getroffen.“ Otilia: „Das war die schlechteste Lösung.“ Eduard: „Ja, das ist wahr.“ Naheinstellung von Eduardo und Otilia. Letztere fragt: „Hat es denn jemand bemerkt?“ Eduardo: „Nein, das glaube ich nicht.“ Otilia: „Aber ich hatte den Eindruck, dass die Marchesa ...“ Eduardo: „Das ist nicht schlimm.“ Die beiden gehen weg, und die Sequenz endet mit einer Überblendung, gleichzeitig setzt die Musik für die nächste Sequenz ein.

Kommentar:

Im Roman eilt Charlotte voll von Schmerz, Leidenschaft und Verzweiflung zur Mooshütte hinunter. In der Adaption der Brüder Taviani läuft Charlotta hastig, wie von der Nachricht getrieben, durch dunkle Räume, dramatische Musik begleitet sie. Die durch die Fensteröffnungen vereinzelt hell hereinfliegenden Lichtstrahlen zeigen Charlottas verzweifelten Gesichtsausdruck. Dieser ist besonders in Großeinstellung gut zu erkennen. Das Bild ist auf Grund der Kamerafahrt unruhig, dies dient in Symbiose mit der Musik als Übertragungsmittel für Charlottas innere Unruhe, die so äußerlich spürbar wird. Auf Grund persönlicher Erfahrung weiß der Rezipient, dass die Außenwelt nur so vorbeirauscht, wenn er verwirrt ist und schnell läuft;

genau dieses Gefühl entsteht beim Wahrnehmen dieses Zusammenspiels von Bild und Ton.

Die Regisseure Taviani haben die Achsverhältnisse der Grundform II gewählt, um Charlottas innere Zerrissenheit in Szene zu setzen. Im ersten Teil ihres Weges durch die dunklen Räume stoßen Kameraachse und Handlungsachse zusammen, so dass der Rezipient ihr ins Gesicht schaut. Dadurch wird der Zuschauer emotional stark einbezogen und kann sich infolgedessen mit Charlotta identifizieren.

Im zweiten Teil dieser Sequenz bleibt zwar die Grundform II der Kameraachsverhältnisse bestehen, jedoch sind nun Kamera und Handlungsachse beide geradeaus gerichtet, so dass der Rezipient dem Blick Charlottas folgt, dementsprechend sieht man der Marchesa ins Gesicht und kann so ihre Mimik erkennen, in welcher sich das Entsetzen von Charlotta widerspiegelt.

Bei diesen Einstellungen wird offenkundig, dass die Regisseure Taviani großen Wert auf das Mienenspiel der Schauspieler gelegt haben. Das Gegenteil dazu bietet die Adaption des Regisseurs Kühn, denn dort zeigt die Figur der Charlotte in der gleichen Gefühlssituation nur wenig Mimik.

Wie im gesamten Film der Brüder Taviani spielt auch bei dieser Sequenz die Musik eine wichtige Rolle. Da sie punktgenau auf das gefühlsmäßige Geschehen im Bild abgestimmt ist, emotionalisiert sie stark.

Die Transformation, dass Charlotta nicht durch den Wald, sondern durch dunkle Räume läuft, entspricht der Metapher von den „dunklen Räumen in der Seele des Menschen, denn dort leben die verdrängten verbotenen Wünsche und Sehnsüchte. Wie sehr hat sich doch Charlotta (unbewusst) gewünscht, dass der Hauptmann bei ihr bleiben möge!

Der Schluss dieser Sequenz entspricht vom Inhalt her der nächsten Szene des Originaltextes, wenn die Baroness erkennt, dass Eduard in Otilie verliebt ist.

„Die kluge Frau, die gern von allem unterrichtet sein mochte, bemerkte bald in einem tastenden Gespräch, dass Eduard sich in Otiliens Liebe weitläufig herausließ, und wusste ihn auf eine so natürliche Weise nach und nach in den Gang zu bringen, dass ihr zuletzt kein Zweifel übrigblieb, hier sei eine Leidenschaft nicht auf dem Weg, sondern wirklich angelangt.“ (S. 314)

2. Gegenüberstellung mit der Adaption des Regisseurs Kühn

Die Entsprechung der Szene findet sich dort in der Sequenz Nr. 22.

Die Sequenz hat eine Länge von 1:45 Minuten.

Originaltext mit Beschreibung des Schauplatzes und der Situation:

„Auch die neuen Parkanlagen kamen zur Sprache, die man sogleich nach Tische besuchte. Ottilie zog sich unter dem Vorwand häuslicher Beschäftigungen zurück; eigentlich aber setzte sie sich nieder zur Abschrift. Der Graf wurde von dem Hauptmann unterhalten; später gesellte sich Charlotte zu ihm. Als sie oben auf die Höhe gelangt waren und der Hauptmann gefällig hinuntereilte, um den Plan zu holen, sagte der Graf zu Charlotten“. (S. 313)

Film: Darstellung des Schauplatzes und der Situation

Die Sequenz beginnt mit einer Totalen. Im Bild ist eine idyllische Landschaft zu sehen, in welcher sich der Graf, die Baronesse, der Hauptmann, Eduard, Charlotte und Ottilie bewegen. Sie steigen einen Abhang hoch und betreten die Baustelle des Lusthauses. Die Kamera schwenkt langsam im Tempo der Gehenden mit. Es ist herbstliches Wetter, starke Windgeräusche sind zu hören. Graf: „Ihr baut jetzt, ihr habt Mut.“

Eduard und Ottilie wippen übermütig und lachend auf einem Brettersteg, welcher zur Baustelle hochführt. Schnitt. Weiteinstellung der Baustelle. Schnitt.

Kommentar:

In der Adaption des Regisseurs Kühn beginnt die Sequenz zunächst ähnlich wie im Roman beschrieben, die Figuren steigen „oben auf die Höhe“ der Parkanlagen. Im Gegensatz zum Originaltext sind hier gleich sechs Akteure beteiligt, Eduard, Ottilie, die Baronesse, der Graf, der Hauptmann und Charlotte. Im Originaltext werden nur der Graf, Charlotte und der Hauptmann erwähnt, Letzterer verlässt überdies den Schauplatz, um den Gartenplan zu holen. So kristallisieren sich dort Charlotte und der Graf als die Hauptfiguren der Sequenz heraus. Im Film jedoch besichtigen die sechs genannten Figuren gemeinsam die Baustelle des Lusthauses. Es herrscht herbstliches Wetter mit starkem Wind. Eine eher unfreundliche Atmosphäre wird so vermittelt. Da diese den ganzen Film bestimmt, ist sie nicht gesondert auf die vorlie-

gende Situation bezogen zu sehen. Goethe beschreibt zwar für diese Szene das Wetter nicht explizit, jedoch ist ihrem Kontext zu entnehmen, dass sie im Sommer handelt. Außerdem ist im Originaltext nur die Rede von dem Besuch der Parkanlagen und nicht von einer Baustellenbesichtigung, diese wird im Film hinzugefügt.

Der Ausspruch des Grafen beim Betreten der Baustelle: „Ihr baut jetzt, ihr habt Mut“, hat keinen Bezug zum Originaltext. Analysiert man diesen Satz jedoch im Kontext des gesamten Films, so reiht er sich völlig stimmig in das Gesamtkonzept ein, welches den Zerfall der Feudalgesellschaft aufzeigt. Im Hinblick darauf könnte man dieses Satze wie folgt interpretieren: „Wie kann diese Gesellschaft es wagen, noch etwas Neues zu beginnen?“

Eduard und Otilie wippen übermütig auf einem Brett und lachen, dieses Bild zeigt sie wie unbedarft spielende Kinder.

Film:

Naheinstellung von Eduard und der Baronesse. Vor ihren Gesichtern sind Backsteine auf einer Mauer aufgereiht. Die Baronesse trägt ein kleines Hündchen, welches sie an sich drückt. Auf der Tonebene ist zu den Windgeräuschen die Stimme des Hauptmanns zu hören, der den Bau erklärt.

Hauptmann: „Es ist projektiert in der Form eines Würfels, zweistöckig, leichte Betonung der Mittelachse durch eine vorgelegte Treppe und ein Dachfenster.“ Eduard und die Baronesse gehen, sie bewegen sich aus dem Bild. Auch der Rest der Gruppe geht weiter. Nun sind der Hauptmann und der Graf in Naheinstellung zu sehen.

Daraufhin bewegt sich die Kamera, schwenkt mit den beiden beim Weitergehen mit und folgt dem Grafen, der zu Charlotte hinget. Diese beiden werden in Amerikanischer Einstellung gezeigt. Charlotte lächelt den Grafen fröhlich an. Auf der Tonebene ist weiterhin die erklärende Stimme des Hauptmanns zu hören: „Auf einen plastischen Schmuck haben wir verzichtet, bis auf diesen Neanderfries unter dem Dachgesims. Das war ein Wunsch von Charlotte. Die Gliederung der Innenräume praktischen Erwägungen untergeordnet, man soll hier wohnen können.“ Nun geht Otilie im Vordergrund vorbei, so ist sie in Großeinstellung zu sehen. Auf ihrem Gesicht liegt ein stolzes, keckes Lächeln. Als Otilie voll im Bild ist, herrscht auf der

Tonebene außer den andauernden Windgeräuschen Stille, da der Hauptmann eine kurze Sprechpause bei seinen Ausführungen einlegt. Die Kamera schwenkt mit Otilies Gehbewegung mit und bleibt bei dem Grafen und der Baronesse stehen. Beide sind nun in Naheinstellung im Bild. Die Baronesse streichelt ihr Hündchen, welches sie immer wieder an sich drückt. Auf der Tonebene ist erneut die Stimme des Hauptmanns zu hören: „Einfarbige Wände mit symmetrisch angeordneten Türen, alles klar und zweckvoll.“ Die Mimik der Baronesse wirkt arrogant und überheblich, die des Hauptmanns angespannt und engagiert. Schnitt.

Kommentar:

Der Schwerpunkt liegt auf den detaillierten Ausführungen des Hauptmannes. Das innige Behagen von Charlotte, welches Goethe in einem späteren Kontext erwähnt, findet sich dadurch dargestellt, dass Charlotte einen fröhlichen Eindruck erweckt und den Grafen anlächelt.

Die Erläuterungen des Hauptmanns klingen nicht wie die Baubeschreibung eines Lusthauses für Adlige der dargestellten Zeit. Sie erinnern eher an Vorstellungen vom „sozialistischen Wohnungsbau“.

„Es ist projiziert in der Form eines Würfels, zweistöckig, leichte Betonung der Mittelachse durch eine vorgelegte Treppe und ein Dachfenster. Auf plastischen Schmuck haben wir verzichtet bis auf diesen Neanderfries unter dem Dachgesims. Das war ein Wunsch von Charlotte. Die Gliederung der Innenräume praktischen Erwägungen untergeordnet, man soll hier wohnen können. Einfarbige Wände mit symmetrisch angeordneten Türen, alles klar und zweckvoll.“

Es fällt auf, wie ausführlich diese Baubeschreibung vorgenommen wird, offensichtlich war es den Filmschaffenden wichtig, den Text darzubieten. Nicht nur dessen Inhalt, sondern auch der elliptische Satzbau erinnert an die Sprache des realexistierenden Sozialismus. Die abgehackte Sprechweise des Hauptmanns rundet diesen Eindruck ab. Es hat fast schon etwas Humoristisches, wenn man diesen so offensichtlich modernen Text mit der Sprache Goethes vergleicht.

Eine Auslegung verdient die Naheinstellung von Otilie, während sie an den anderen Figuren vorbeisclendert. Es entsteht der Eindruck, als habe sie mit all dem, was die anderen Figuren beschäftigt, nichts zu tun, da sie trotz deren relativer Nähe nicht auf sie achtet, sondern sich bezogen ins Leere schaut.

Die Konzentration auf die Naheinstellung von Otilie wird dadurch verstärkt, dass der Hauptmann, als sie voll im Bild ist, eine kurze Sprechpause einlegt. So beschränkt sich das Wahrzunehmende allein auf die dargestellte Figur und durch die Einstellungsgröße auf deren Charakterbild.

Es ist erstaunlich, dass der kurze Moment dieser Naheinstellung von etwa drei Sekunden ausreicht, um mittels der gezeigten Gestik und Mimik ein eindeutiges Charakterbild der Figur zu erstellen. Die Erklärung dafür gibt die Tatsache, dass die hier eingesetzte Körpersprache genau dem beim Rezipienten vorgeprägten Muster einer „selbtsicheren, frechen koketten Verführerin“ entspricht. In dieser Einstellung wird dieses Schema wie folgt dargestellt: Otilie wirft ihren Kopf hoch und rückt ihr Gesicht mit einem „frechen“ Blick nach vorne. Die Sprache ihrer Körperhaltung und ihrer Mimik vermittelt die ganze Palette von Attributen, die mit dem Wortfeld „kokett“ beschrieben werden können. Das Erstaunliche daran ist, dass Goethe seiner Otilie gerade diese Attribute nicht zuschreibt, sondern sie sogar überdeutlich mit gegenteiligen Eigenschaften ausgestattet hat.

Bezeichnend ist im Roman bereits die Einführung von Otilie in einem Brief der Vorsteherin ihres Pensionats:

„Sie ist nach wie vor bescheiden und gefällig gegen andere; aber dieses Zurücktreten, diese Dienstbarkeit will mir nicht gefallen.“ (S. 263)

Sie wird im Originaltext immer wieder als sanftmütige Person beschrieben, die sich zurückhält und selbst zurücknimmt. Kennzeichnend ist aber auch, dass sie sehr oft als „das gute Kind“ oder „das liebe Kind“ bezeichnet wird.

In der beschriebenen Naheinstellung erscheint Otilie als Verführerin, bei Goethe jedoch als Verführte. Eine mögliche Vermutung wäre, dass diese Umkehrung mit der Schuldfrage zu tun haben könnte. Im Roman ist Eduard der Schuldige, der seine Ehe zerstört. Verführt ihn jedoch eine kokette Frau, so wird seine Schuld vermindert. Soll so vielleicht sein Ehebruch sogar entschuldigt werden?

Hier stellt sich die Frage, welche Ideologie könnte hinter solch einer Änderung stehen?

Da es sich bei dieser Adaption um eine politisch ideologisierende Version aus einem sozialistischen Staat mit Filmzensur handelt, ist nach der sozialistischen Moralauffassung beziehungsweise deren Vermittlung zu fragen.

Ein Beispiel für die Moral der staatlichen Filmzensur zur Entstehungszeit der besprochenen Adaption (1974) betrifft die amtliche Unterdrückung des DDR-Films „Die Legende von Paul und Paula“ von dem Regisseur Heiner Carow aus dem Jahre 1973. Hier wird Ehebruch als zentrales Thema behandelt.

Von außen erschien die DDR moralisch vielleicht lockerer, als sie im Inneren tatsächlich war, denn die staatlich gewollte Lebensweise der Bürger war durch die zehn sozialistischen Gebote geregelt. Diese entsprachen weitgehend den christlichen Geboten, beinhalteten also auch das Gebot: „Du sollst nicht ehebrechen.“ Da dieser Staat den Anspruch erhob, eine „bessere Gesellschaftsform“ als die kapitalistischen Staaten zu repräsentieren, legte er sehr wohl großen Wert auf die Moral.

In diese Überlegungen fügt sich auch der Schlussabsatz des offiziellen Programmheftes des Filmes ein:

„Die Wahlverwandtschaften‘ sind ein Gleichnis für das Leben der zeitgenössischen Gesellschaft in Deutschland, stellten wir zuvor fest. Ergänzen wir jetzt: Roman und Film sind darüber hinaus ein Gleichnis für die allgemeingültige menschlich-ethische Maxime, nach der nur jener Mensch dem humanistischen Ideal entspricht, der nach einem sinnvollen Leben strebt – und das heißt: nach einem Leben, in dem das Glück des einzelnen eingebettet ist in seine harmonische Nützlichkeit für die Gesellschaft.“⁹³

Ein Blick auf das Ende der Adaption zeigt jedoch, dass der Regisseur Kühn dieses offenbar gerade gegenteilig zu den obigen Ausführungen des Programmheftes gestaltet hat. Kühn, der als einziger der Regisseure ein Fazit aus den Ereignissen zieht, stellt eine Verbindung zu einem Goethe-Zitat her, welches wie folgt lautet:

„Übrigens habe ich glückliche Menschen kennen gelernt, die es nur sind, weil sie Ganz sind.“

Eine Antwort auf die aus dieser Sentenz resultierende Frage, was denn ein ganzer Mensch sei, wird in der Adaption des Regisseurs Kühn von Otilie in Form ihrer Schlussworte angedeutet.

Charlotte fragt Otilie: „Was willst du tun?“

Otilie entgegnet: „Ganz sein und uns nicht bescheiden.“ (Sequenz Nr. 43)

⁹³ Jung, Ilse, Die Wahlverwandtschaften, Programmheft der DEFA 02/74; S.42.

Es bleibt offen, warum das Fazit des Programmheftes dem Fazit des Filmes widerspricht. Eine mögliche Erklärung für die Ausführungen im Programmheft liegt darin, dass der staatlich kontrollierte Filmbetrieb der DDR gefordert war, offizielle Maximen zu übermitteln. Damit ist aber noch nicht erklärt, warum der Regisseur Kühn am Ende seines Films eine entgegen gesetzte Aussage bietet. Es könnte sein, dass Kühn an dieser Stelle seine ganz persönliche Meinung zu der Filmhandlung präsentiert und dies der staatlichen Kontrolle entgangen ist.

Originaltext:

„Graf zu Charlotten: ‚Dieser Mann gefällt mir außerordentlich. Er ist sehr wohl und im Zusammenhang unterrichtet. Ebenso scheint seine Tätigkeit sehr ernst und folgerecht. Was er hier leistet, würde in einem höhern Kreise von viel Bedeutung sein.‘

Charlotte vernahm des Hauptmanns Lob mit innigem Behagen. Sie faßte sich jedoch und bekräftigte das Gesagte mit Ruhe und Klarheit. Wie überrascht war sie aber, als der Graf fortfuhr: ‚Diese Bekanntschaft kommt mir sehr zu gelegener Zeit. Ich weiß eine Stelle, an die der Mann vollkommen passt, und ich kann mir durch eine solche Empfehlung, indem ich ihn glücklich mache, einen hohen Freund auf das allerbeste verbinden.‘“ (S. 313)

Film:

Naheinstellung des Grafen, er redet auf Charlotte ein. Sie ist am Rande des Bildes ausschnitt weise mit ihrem Hinterkopf zu sehen.

Graf: „Dieser Mann interessiert mich außerordentlich, kenntnisreich, praktisch, wirtschaftlich.“ Schnitt. Naheinstellung von Charlotte, nun ist der Graf nur am Rande des Bildes mit seinem Hinterkopf zu sehen.

Graf: „Ein Mann der neuen Zeit. Diese Bekanntschaft kommt mir sehr gelegen. Ich wüsste eine Stelle, an die er vollkommen passt. Bei euch kann er doch auf die Dauer nicht bleiben, nicht wahr?“

Kommentar:

Originaltext und Film enthalten jeweils ähnliche oder identische Worte bzw. Satzketzen.

Zu folgender Überlegung regt die Tatsache an, dass der Text im Prinzip gänzlich umgestaltet wird, obwohl sich doch Teile des Originaltextes wieder finden.

Der hier analysierte Film präsentiert sich auf Grund seiner Ausstattung historisch, übernimmt auch originale Wortzitate, versteckt jedoch in dieser Hülle seine Ideologien. Dies geschieht hier, indem die Ideologie zwischen Teilen des Originaltextes, siehe oben, eingewoben wird. Dies zu erkennen, erfordert ein genaues Hinhören, denn wer vermutet in einem Goethetext sozialistische Begriffsmuster?

Da sich der neue Text ähnlich dem Originaltext anhört, wird der Rezipient, der von letzterem nur eine ungefähre Kenntnis hat, leicht irregeführt. Ihm kommen die Wortketten zuerst einmal bekannt vor, und so scheint der Text beim flüchtigen Wahrnehmen aus der Vorlage übernommen. Erst bei näherem Hinhören fällt auf, dass im Prinzip doch starke Veränderungen vorliegen.

So bezeichnet der Graf den Hauptmann als einen „Mann der neuen Zeit“. Diese Formel findet keine Entsprechung im Roman. Sie lässt sich aber sehr wohl auf das Herkunftsland des Films, die damalige DDR, beziehen, da dieser Staat derartige politische Parolen verwandt hat. Insofern die Figur des Hauptmanns in dieser Adaption einem so genannten „Helden der Arbeit“ ähnelt, erscheint er in der Form des von der DDR entworfenen Bildes vom tatkräftigen, produktiven, zielstrebigem, fortschrittlich sozialistisch gesinnten Menschen.

Außerdem vermittelt der Goethe-Text mit seiner sorgsam ausgewogenen klassizistischen Sprache Harmonie, hingegen muten die kurzen, abgehackten Sätze der Verfilmung militärisch zackig an.

In der hier analysierten Adaption endet der Monolog des Grafen mit der Frage. „Bei euch kann er doch auf die Dauer nicht bleiben, nicht wahr?“ Dieser Satz findet keine Entsprechung im Originaltext, ist also eine völlig freie Hinzufügung. Die Anrede „euch“ vermittelt eine Vertraulichkeit der Figuren untereinander. Im Roman sitzen sich Graf und Baroness sowie Eduard und Charlotte gegenseitig. Ein möglicher Beweggrund für die Wahl der unförmlichen Anrede könnte sein, dass gemäß der sozialistischen Ideologie der damaligen DDR „die Genossen“ sich untereinander duzten. Auch könnten die Filmschaffenden davon ausgegangen sein, dass so ein höherer Identifikationsfaktor für den Rezipienten in der DDR gegeben sei.

Die Szene zwischen dem Grafen und Charlotte ist im Film weniger distanziert gestaltet, als der Roman vorgibt. Auf der Bildebene wird das vertraute Verhältnis der beiden dergestalt vermittelt, dass zu Beginn beide in Naheinstellung dicht einander gegenüberstehend, sich also anschauend, gezeigt werden. Dann wechselt die Einstellungsgröße zu Groß. Nun ist Charlotte im Bild, jedoch ist am äußeren Rand der Hinterkopf des Grafen dicht vor ihr wahrzunehmen, also entsteht auch wieder der Eindruck, dass die Figuren dicht beieinander stehen. Diese dargestellte körperliche Nähe erzeugt Intimität. Interessant ist an dieser Stelle auch ein Blick auf die Gestaltung dieser Szene in den anderen beiden Adaptionen. Es fällt auf, dass in diesen beiden Filmen der Graf, als er Charlotte die für sie folgenschwere Mitteilung macht, nicht vor, sondern dicht hinter ihr steht, dadurch erzeugt diese Bildgestaltung den Eindruck der geistigen Distanz der Figuren. Schaut eine Figur einer anderen dagegen direkt ins Gesicht, so bemerkt sie höchstwahrscheinlich deren Gefühlsregungen; andersherum formuliert, möchte man im Film den Eindruck erzeugen, dass eine Figur die Gefühlsregungen der anderen wahrnimmt, so ist der Blickkontakt eine Methode, dies zu vermitteln.

Weiterhin ist die Hauptmotivation des Grafen im Originaltext, dass er sich „einen hohen Freund auf das allerbeste verbinden“ will. Im Film entsteht dagegen der Eindruck, dass der Graf allein dem Hauptmann helfen will.

Außerdem beschreiben im Originaltext die Worte des Grafen: „ich kann mir durch eine solche Empfehlung, indem ich ihn glücklich mache, einen hohen Freund auf das allerbeste verbinden“, die Praxis des Protegierens. Da das politische System der damaligen DDR eine gänzlich andere Ideologie vertrat, wonach ein jeder sich nur mit seiner Arbeit und Leistung empfehlen sollte, kann nicht verwundern, dass dieser Satz getilgt wurde.

Die Baroness tätschelt ständig ihr Schoßhündchen und schaut mit einem arroganten, überheblichen Blick in die Ferne. Sie verkörpert das Bild einer dekadenten

Adelsgesellschaft. Im Gegensatz zu den anderen Frauen ist sie sehr elegant gekleidet. Sie trägt einen äußerst pompösen Hut und ein dazu passendes aufwendiges Kleid.

Originaltext:

„Es war wie ein Donnerschlag, der auf Charlotten herabfiel. Der Graf bemerkte nichts; denn die Frauen, gewohnt, sich jederzeit zu bändigen, behalten in den außerordentlichsten Fällen immer noch eine Art von scheinbarer Fassung. Doch hörte sie schon nicht mehr, was der Graf sagte, indem er fortfuhr: „Wenn ich von etwas überzeugt bin, geht es bei mir geschwind her. Ich habe schon meinen Brief im Kopf zusammengestellt, und mich drängts, ihn zu schreiben. Sie verschaffen mir einen reitenden Boten, den ich noch heute abend wegschicken kann.“

Charlotte war innerlich zerrissen. Von diesen Vorschlägen sowie von sich selbst überrascht, konnte sie kein Wort hervorbringen. Der Graf fuhr glücklicherweise fort, von seinem Plan für den Hauptmann zu sprechen, deren Günstiges Charlotten nur allzusehr in die Augen fiel. Es war Zeit, daß der Hauptmann herauftrat und seine Rolle vor dem Grafen entfaltete. Aber mit wie anderen Augen sah sie den Freund an, den sie verlieren sollte! Mit einer notdürftigen Verbeugung wandte sie sich weg und eilte hinunter nach der Mooshütte. Schon auf halbem Weg stürzten ihr die Tränen aus den Augen, und nun warf sie sich in den engen Raum der kleinen Einsiedelei und überließ sich ganz einem Schmerz, einer Leidenschaft, einer Verzweiflung, von deren Möglichkeit sie wenig Augenblicke vorher auch nicht die leiseste Ahnung gehabt hatte.“ (S. 314)

Film:

Die Großeinstellung von Charlotte zeigt ihre Mimik. Sie wirkt undurchsichtig, etwas rätselhaft, aber nicht stark betroffen. Sie läuft weg. Die Kamera steht fest. Nun tritt der Hauptmann vor den leeren Hintergrund ins Bild. Er schaut der weglaufernden Charlotte bekümmert nach und blickt dann den Grafen vorwurfsvoll an, welcher sich noch im rechten Bildrand aufhält. Schnitt. Charlotte rennt in der Einstellungsgröße Halbtotal schnell von der Baustelle weg, durch die Landschaft der Parkanlage. Die Kamera fährt neben ihr her. Schnitt. Charlotte in Amerikanischer Einstellung sitzt kauernd am Boden der Mooshütte und wirkt verzweifelt. Die Haare hängen ihr wirr um den Kopf, ihre Mimik signalisiert größtes Leid. Auf der Tonebene sind pfeifende Windgeräusche und Piepsen eines Vogels zu hören. Schnitt.

Kommentar:

Der „Donnerschlag, der auf Charlotten herabfiel“, findet seine Übersetzung im Film nur in einer eher rätselhaften Mimik, wogegen der Regisseur Kühn auf emotionale Verstärkungen wie Musik, Beleuchtung, Geräusche, kameratechnische oder sonstige Mittel verzichtet. Er hat die Achsverhältnisse der Grundform I gewählt, um Charlottes Weg durch den Wald zu folgen. So wird der Rezipient zum Beobachter und in Charlottes Schmerz, welchen sie gerade durchlebt, emotional nicht so stark einbezogen. Offensichtlich liegt die vorherrschende Gewichtung dessen, was dem Rezipienten vermittelt werden soll, nicht auf der Gefühlsebene von Charlotte. Es bleibt anzumerken, dass emotionalisierende filmsprachliche Mittel in dieser Adaption generell nur wenig zum Einsatz kommen.

Weiterhin folgt im Originaltext, um Charlottes Gefühle auszudrücken, der Satz:

„Charlotte war innerlich zerrissen.“ Auch dieser Gemütszustand wird nur mäßig in der Sprache des Films wiedergegeben. Wie im Goethetext vorgegeben läuft Charlotte von ihren Gefühlen überwältigt zur Mooshütte, wo sie sodann in einer Ecke erschüttert am Boden hockt. Zwar zeigt Charlottes Mimik und Äußeres (wirre Haare, verwirrter Gesichtsausdruck) ihren inneren Schmerz, jedoch ist ihre Erschütterung ansonsten mit keinem filmsprachlichen Mittel verstärkt zum Ausdruck gebracht worden.

Das tonlose Bild, welches Charlottes Weglaufen folgt, die Großeinstellung des Hauptmanns, der ihr besorgt nachblickt und daraufhin den Grafen äußerst vorwurfsvoll ansieht, ist interpretationsbedürftig. Die beiden letzteren Figuren stehen hier für zwei gänzlich verschiedene gesellschaftliche Systeme. Der Graf verkörpert die untergehende Feudalgesellschaft, und der Hauptmann ist ein „Mann der neuen Zeit“, er verkörpert das Bild des verdienstvollen, rechtschaffenen, sozialistisch gesinnten Menschen. In diesem Kontext könnte jener Blick nicht nur einen Vorwurf, sondern auch Missachtung ausdrücken.

Erwähnt sei an dieser Stelle noch, dass der Schauspieler, der den Hauptmann verkörpert, über eine besonders ausdrucksstarke Mimik verfügt, wie das oben besprochene Bild deutlich zeigt.

Film:

Letzte Bilder der Sequenz: Amerikanische Einstellung von Otilie, sie schaut aus einer Fensteröffnung der Baustelle heraus. Im Hintergrund ist die Baronesse zu sehen. Schnitt. Halbtotale Einstellung eines Jungen, der im Herbstwald steht. Schnitt. Amerikanische Einstellung von Otilie, sie geht von einer Fensteröffnung zur nächsten, schaut auch hier wieder heraus, lächelt, dreht sich um und geht weg. Schnitt.

Kommentar:

Diese letzten Bilder der Sequenz haben keine Entsprechung im Originaltext. Otilie schaut offenbar auf einen Jungen, der im Wald steht und wiederum zu ihr hinschaut. Der Film klärt nicht darüber auf, welche Bewandnis es mit diesem Jungen hat. Es bleibt zu spekulieren, ob darin eine Anspielung auf den Seelenzustand Otilies liegen soll, welche im Roman als „ätherisch“ beschrieben wird. Vielleicht möchte der Regisseur Kühn damit ausdrücken, dass Otilie sehen kann, was andere nicht sehen können. Dafür spricht, dass die Baronesse im Hintergrund ebenfalls an der Fensteröffnung vorbeigeht und offensichtlich nichts bemerkt. Anzuführen sei noch, dass die Frage, welche Rolle der Junge spielt, im gesamten Film nicht aufgelöst wird.

3. Gegenüberstellung mit der Adaption des Regisseurs Chabrol

**Die Entsprechung der Szene findet sich dort in der Sequenz Nr. 15.
Die Sequenz hat eine Länge von 2:06 Minuten.**

Originaltext: Beschreibung des Schauplatzes und der Situation

„Auch die neuen Parkanlagen kamen zur Sprache, die man sogleich nach Tische besuchte. Otilie zog sich unter dem Vorwand häuslicher Beschäftigung zurück; eigentlich aber setzte sie sich nieder zur Abschrift. Der Graf wurde von dem Hauptmann unterhalten; später gesellte sich Charlotte zu ihm. Als sie oben auf die Höhe gelangt waren und der Hauptmann gefällig hinuntereilte, um den Plan zu holen, sagte der Graf zu Charlotten“. (S. 313)

Film: Darstellung des Schauplatzes und der Situation

Die Sequenz wird auf der Bildebene mit einer Totalen eingeleitet. Zu sehen ist die Baustelle des Lusthauses. Einige Handwerker arbeiten dort. Links im Bild sind der Graf und Otto zu erkennen. Letzterer gestikuliert erklärend in Richtung der Baustelle. Im Vordergrund ist Charlotte von hinten mit aufgespanntem Sonnenschirm zu sehen. Sie bewegt sich zur Baustelle hin. Heller Sonnenschein vermittelt die Atmosphäre eines Sommertages. Auf der Tonebene ist lautes fröhliches Vogelgezwitscher zu hören, vermischt mit dem Arbeitslärm der Handwerker. Schnitt. Halbnaheinstellung: Charlotte geht auf den Grafen und Otto zu, diese beiden sind mit ihren Rücken im Bild. Sie ruft: „Hat Otto Ihnen von unserem Projekt berichtet?“ Der Graf hebt seinen Hut zu ihrer Begrüßung. Otto entgegnet: „Zu dumm, ich habe vergessen, die Pläne mitzunehmen.“ Graf: „Das macht doch nichts, Sie zeigen sie mir dann später.“ Otto: „Nein, nein, ich möchte sie Ihnen an Ort und Stelle erläutern. Ich gehe sie holen. Eine Sache von wenigen Minuten.“ Otto geht zu seinem Pferd.

Kommentar:

Der Regisseur Chabrol hält sich bei der Figurenkonstellation der Sequenz an den Originaltext. Auch die Jahreszeit entspricht dem Roman. Es herrscht Sommer. Heller Sonnenschein erzeugt eine freundliche Atmosphäre. Das rege Treiben der Handwerker belebt die Szene. Genau wie der Regisseur Kühn hat auch Chabrol den Goethetext so interpretiert, dass die Baustelle des Lusthauses dem Schauplatz hinzugefügt wird. Jedoch spielt sie hier nicht eine so tragende Rolle wie bei Kühn, sondern dient nur zur Bildgestaltung. Die heitere Gestaltung stellt einen Gegensatz zu der Adaption des Regisseurs Kühn dar. In seinem Film handelt es sich um einen windigen Herbsttag und eine zunächst leere, unbelebte Baustelle, womit eine unfreundliche Atmosphäre vermittelt wird. Auf Grund dieser unterschiedlichen Begleitumstände erscheint die gleiche Szene in zwei gänzlich verschiedenen Stimmungen.

Originaltext: Gespräch zwischen Charlotte und dem Grafen

„Graf zu Charlotten: ‚Dieser Mann gefällt mir außerordentlich. Er ist sehr wohl und im Zusammenhang unterrichtet. Ebenso scheint seine Tätigkeit sehr ernst und folgerecht. Was er hier leistet, würde in einem höhern Kreise von viel Bedeutung sein.‘

Charlotte vernahm des Hauptmanns Lob mit innigem Behagen. Sie faßte sich jedoch und bekräftigte das Gesagte mit Ruhe und Klarheit. Wie überrascht war sie aber, als der Graf fortfuhr: ‚Diese Bekanntschaft kommt mir sehr zu gelegener Zeit. Ich weiß eine Stelle, an die der Mann vollkommen passt, und ich kann mir durch eine solche Empfehlung, indem ich ihn glücklich mache, einen hohen Freund auf das allerbeste verbinden.‘

Es war wie ein Donnerschlag, der auf Charlotten herabfiel. Der Graf bemerkte nichts; denn die Frauen, gewohnt, sich jederzeit zu bändigen, behalten in den außerordentlichen Fällen immer noch eine Art von scheinbarer Fassung. Doch hörte sie nicht mehr, was der Graf sagte, indem er fortfuhr: ‚Wenn ich von etwas überzeugt bin, geht es bei mir geschwind her. Ich habe schon meinen Brief im Kopfe zusammengestellt, und mich drängts, ihn zu schreiben. Sie verschaffen mir einen reitenden Boten, den ich noch heute abend wegschicken kann.‘“ (S. 313–314)

Film: Gespräch zwischen Charlotte und dem Grafen

Der Graf und Charlotte in Halbnaheinstellung gehen spazieren. Die Kamera bewegt sich mit ihnen. Graf: „Wissen Sie, der Mann gefällt mir, sehr bemerkenswert in der Tat. Sie werden es mir gewiss verübeln, aber ich finde es ein bisschen schade, dass er sich so ausschließlich nur um ihre Domäne kümmert. Ich bin ganz sicher, er wäre auch für viel größere Aufgaben geeignet.“ Charlotte entgegnet, mit unbewegter Miene: „Ganz sicher?“ Graf: „Ein glücklicher Zufall, der ihn mir gerade jetzt über den Weg führte. So einen Menschen suche ich schon seit langem...“

Charlotte geht ein paar Schritte vor. Eine Naheinstellung von Charlotte zeigt sie im Profil, da die Einstellung mit den Achsverhältnissen der Grundform I gedreht worden ist. Der Graf tritt näher an sie heran, nun sind beide in Naheinstellung im Bild. Sie starrt geradeaus und ihre Mimik ist unbewegt. Der Graf steht seitlich hinter ihr. Er redet voller Begeisterung und eindringlich weiter, während er seinen Kopf beim Reden jetzt nah an Charlottes Ohr beugt: „...für eine bedeutende Stellung bei Hofe. Der Minister kann niemand finden. Er dürfte mir unendlich verbunden sein, wenn ich ihm Ihren Freund empfehle. Sie kennen mich, wenn ich mich einmal zu etwas durchgerungen habe, muss alles ganz schnell gehen. In Gedanken bin ich schon dabei, einen bestimmten Brief an den Minister aufzusetzen. Könnten Sie mir vielleicht liebenswürdigerweise einen reitenden Boten zur Verfügung stellen. Der Brief

muss noch unbedingt heute weggehen. Das könnte der Beginn einer ganz großen Karriere sein, ja ich kann nicht verstehen, warum er sich hier vergraben hat.“ Bei diesen Worten zoomt die Kamera das Profil von Charlotte näher heran, so dass sie nun in GroßEinstellung im Bild ist. Der Graf, seitlich am äußeren Rand des Bildes, beugt sich noch näher an ihr Ohr heran, so dass er jetzt ganz dicht neben ihrem Kopf ist. Sie schaut weiterhin geistesabwesend geradeaus. Graf: „Und man muss schon ein sehr glückliches Liebespaar sein, genau wie Sie und Eduard, um darin seinen Gefallen zu finden.“ Charlotte neigt ihren Kopf nach vorne und sagt: „Ja.“ Schnitt.

Kommentar:

Der Text des Films entspricht hier inhaltlich dem Originaltext, ist jedoch weitschweifiger und ausgeschmückter als im Roman. Dies ändert aber nicht wirklich etwas an der Aussage, sondern betrifft nur die Wirkung der Figur des Grafen. Sein Charakterbild entspricht dadurch dem eines geschwätzigem Schmeichlers. Seine Gestik und seine Art zu sprechen unterstreichen diesen Eindruck.

Den krassen Gegensatz zu dieser Ausformulierung der Rolle stellt die Adaption des Regisseurs Kühn dar, denn in diesem Film spricht der Graf kurz und knapp.

Die Figur der Charlotte wirkt abgeklärt und undurchsichtig. Stellt man den Originaltext mit dem „*Donnerschlag, der auf Charlotte herabfiel*“, der Filmsequenz gegenüber, so wird klar, dass der Regisseur Chabrol jene Metapher nicht in Bild und Ton übersetzt hat. Als auf der Tonebene die für Charlotte folgenschwere Mitteilung zu hören ist, zoomt die Kamera sie in GroßEinstellung ins Bild. Die Achsverhältnisse der Grundform I zeigen sie im Profil. Der Blick des Rezipienten auf Charlotte ist distanziert, es findet keine Identifikation mit ihr statt. Allerdings wird klar, dass sie von den Worten des Grafen betroffen ist, da ihr starrer Blick verrät, dass sie mit ihren Gedanken ganz woanders weilt. Es bietet sich für den Rezipienten die Vermutung an, dass sie an Otto denken muss. Während des gesamten Gespräches bleibt ihre Mimik unbeweglich und maskenhaft. Ganz offensichtlich ist eine starke Emotionalisierung des Rezipienten hier nicht gewollt, da weder Musik noch andere filmsprachliche Mittel affektiv zum Einsatz kommen.

Der Nachsatz: „*Der Graf bemerkte nichts*“, findet seine Entsprechung im Film. Er redet stattdessen euphorisch immer weiter auf Charlotte ein, ohne auch nur einen Blick auf sie zu werfen.

Bei seinen Ausführungen findet sich eine Hinzufügung, die keine Entsprechung im Originaltext hat, nämlich der Hinweis auf Eduards und Charlottes scheinbar glückliche Ehe. Dieser Hinweis hat eine besondere Brisanz, da er gerade in dem Moment fällt, als Charlotte in Großeinstellung im Bild zu sehen ist und der Rezipient vermuten kann, dass sie gerade in Gedanken bei Otto weilt.

Es fällt eine Übereinstimmung bei den Adaptionen der Regisseure Taviani und des Regisseurs Chabrol auf; um die Eindringlichkeit der folgenschweren Worte des Grafen darzustellen, ist in beiden die gleiche bildkompositorische Inszenierung gewählt worden. In Naheinstellung sind der Graf und Charlotte im Bild zu sehen. Der Schwerpunkt des Bildes liegt auf Charlottes Mimik, welche im Vordergrund zu sehen ist. Der Graf beugt sich beim Reden immer näher zu ihr hin, so dass er im Endeffekt ganz nah an ihrem Ohr spricht. Allerdings ist bei den Regisseuren Taviani die Wirkung des Bildes durch perfekt abgestimmte Musik verstärkt worden, wohingegen der Regisseur Chabrol auf den Einsatz von Musik in der gesamten Sequenz verzichtet hat.

Originaltext:

„Charlotte war innerlich zerrissen. Von diesen Vorschlägen sowie von sich selbst überrascht, konnte sie kein Wort hervorbringen. Der Graf fuhr glücklicherweise fort, von seinem Plan für den Hauptmann zu sprechen, deren Günstiges Charlotte nur allzu sehr in die Augen fiel. Es war Zeit, dass der Hauptmann herauftrat und seine Rolle vor dem Grafen entfaltete. Aber mit wie anderen Augen sah sie den Freund an, den sie verlieren sollte! Mit einer notdürftigen Verbeugung wandte sie sich weg und eilte hinunter nach der Mooshütte. Schon auf halbem Weg stürzten ihr die Tränen aus den Augen, und nun warf sie sich in den engen Raum der kleinen Einsiedelei und überließ sich ganz einem Schmerz, einer Leidenschaft, einer Verzweiflung, von deren Möglichkeit sie wenig Augenblicke vorher auch nicht die leiseste Ahnung gehabt hatte.“ (S. 314)

Film:

Die Sequenz endet mit einer Halbtotale, zu sehen ist die Baustelle mit arbeitenden Handwerkern. Auf der Tonebene sind Arbeitsgeräusche, Vogelzwitschern und lauter Hufschlag eines Pferdes zu hören. Im Hintergrund kommt Otto aus dem Wald geritten. Im Vordergrund gehen der Graf und Charlotte. Sie bewegen sich auf Otto

zu, der laut ausruft: „So, jetzt wird Ihnen alles sofort einleuchten.“ Er steigt vom Pferd, und der Graf bewegt sich weiter auf ihn zu. Charlotte geht mit ruhigen, gemessenen Schritten nach rechts aus dem Bild.

Kommentar:

Die ausführliche Beschreibung von Charlottes Gefühlsbewegungen im Originaltext findet im Film keine Entsprechung. Stattdessen schreitet Charlotte elegant und unbewegt aus dem Bild.

Es ist eindeutig, dass Charlotte bei Chabrol einseitig als eine gefühlsmäßig abgeklärte, ja gefühlskalte Frau dargestellt wird. Zwar deckt sich das mit dem ursprünglichen generellen Entwurf der Figur, jedoch zeigt Goethe gerade in dieser Szene, dass er ihr sehr wohl auch starke Gefühlsbewegungen zugeschrieben hat.

Es fragt sich, weshalb der Regisseur Chabrol die Figur der Charlotte in dieser sehr gefühlsbetonten Szene so ungerührt bzw. gefühllos darstellt. Es stellt sich weiterhin die Frage, warum der Regisseur Chabrol Goethes Roman so distanziert und steif präsentiert. Oft wirken so Adaptionen, welche gemäß einer falsch verstandenen „Werktreue“ inszeniert werden. Jedoch spricht die Sachlage, dass der Regisseur Chabrol die im Originaltext vorgeschriebenen tiefen Gefühle von Charlotte unterschlägt, nicht für ein starres Festhalten an den Vorgaben des Romans, oder war die Szene in seinen Augen vielleicht nicht so wichtig? Offensichtlich sollte Charlotte für ihn durchgängig das Charakterbild einer kühlen, souverän agierenden Frau verkörpern.

Eine mögliche Motivation des Regisseurs Chabrol zum Verzicht auf eine gefühlsbetonte Szene könnte auch sein, dass er vielleicht auf diese Art und Weise eine Distanz zwischen dem Film und seinem Rezipienten schaffen wollte.

Das krasse Gegenteil der fehlenden Transformation von Gefühlen in dieser Szene stellt der Film der Regisseure Taviani dar. Darin wird die tief betroffene Gefühlslage von Charlotte durch Bild und Ton dargestellt und mit emotionalisierenden filmsprachlichen Mitteln akzentuiert.

4. Gegenüberstellung mit der Adaption des Regisseurs Thome

Die Szene findet dort keine Entsprechung.

Die Adaption des Regisseurs Rudolf Thome stellt eine Aktualisierung des Romanstoffes dar. Der Handlungsablauf wurde zum großen Teil übernommen, ebenso die Figurenkonstellation. Allerdings gibt es eine Änderung bei den Nebenfiguren, der Graf und die Baronesse sind ersatzlos aus dem Geschehen herausgefallen. Es wäre möglich gewesen, Charlotte eine Ankündigung von Ottos Weggang auf andere Weise zukommen zu lassen. Jedoch findet sich keine solche Sequenz im Film.

Da Thome sich jedoch relativ genau an den Handlungsablauf des Romans hält, geht Otto zwar auch in seinem Film weg, jedoch erfährt der Rezipient nichts über die unmittelbare Reaktion von Charlotte.

Der Faktor, dass die verliebte Charlotte stark bestürzt ist, wenn sie erfährt, dass Otto sie verlassen wird, hätte nicht zwingend einer Modernisierung zum Opfer fallen müssen, da dieser Gefühlszustand nichts von seiner Bedeutung verloren hat. Dennoch wurde dieser Aspekt offensichtlich nicht für übertragungswert erachtet.

1.1 Auswertung der vergleichenden Sequenzanalyse I

Die Ausgangsfragestellung der erfolgten Analyse bezog sich auf die Transformation von literarischer Handlung in das Medium Film, speziell auf die Übertragung der Gefühlswelt der Figur Charlottes. Charlotte, die im Roman in ihrer Grundfiguration als beherrschte und disziplinierte Frau angelegt ist, erlebt in der vorgestellten Sequenz eine tiefe Gefühlserschütterung. Da diese Szene das Gesamtcharakterbild der Figur erheblich beeinflusst, ist es aufschlussreich zu untersuchen, in welchem Grad die jeweiligen Regisseure dieses Geschehen in ihren Film übertragen haben. Dazu ist zu bemerken, dass in den untersuchten Adaptionen erhebliche Unterschiede bei der Übernahme der Szene festzustellen sind.

Der zeitliche Aufwand für die Übertragung dieser Szene gibt erste Aufschlüsse über die Schwerpunkte der jeweiligen Regisseure. Am auffälligsten ist, dass der Regisseur Thome die Szene gänzlich übergangen hat. Im weiteren Verlauf dieser Untersuchung werden mögliche Gründe dafür aufgezeigt.

Die Brüder Taviani haben für die Übertragung dieser Szene 2:01 Minuten aufgewandt, damit liegen sie hinter der Adaption des Regisseurs Chabrol mit 2:06 Minuten. Der Regisseur Kühn bildet mit 1:45 Minuten den Schluss. Jedoch ist es nicht ratsam, daraus vorschnelle Schlüsse über die Intensität der Transformation zu ziehen.

Wie die folgende Analyse belegen wird, haben die Regisseure Taviani die Transformation der von dem Autor Goethe vorgegebenen Gefühlssituation am eindrucksvollsten und nachvollziehbarsten für den Rezipienten in Bild und Ton übertragen. Dabei sei an dieser Stelle angemerkt, dass Musik sowohl eine der Stärken dieser Adaption als auch ein besonders effektives Medium zur Vermittlung von Gefühlen darstellt.

Die Brüder Taviani haben die kleine Szene ihrem Film entsprechend gleich einer Oper gestaltet. Fast alle Attribute, die typisch für ihre Adaption sind, lassen sich in der entsprechenden Sequenz finden. Es handelt sich um helle ästhetische Bilder, ergreifende Musik, starken schauspielerischen Ausdruck und Komik.

Da diese Adaption auf Publikumswirksamkeit setzt, ergibt es sich fast schon von selbst, dass dort Gefühlsszenen intensiv ausgeschmückt worden sind. Dieser Film stellt großes Kino dar, indem er große Gefühle darstellt.

Die Brüder Taviani haben in ihrer Adaption viele Romanszenen von drinnen nach draußen verlegt, da die Landschaft der Toskana eines ihrer Leitmotive ist. Diese Sequenz jedoch spielt im Gegensatz zu ihrem sonstigen Konzept in einem geschlossenen Raum. Im Originaltext befinden sich der Graf und Charlotte bei diesem Gespräch im Park. Die entsprechende Szene wird in dem Film der Brüder Taviani mit einer Luftaufnahme des Modells der Parkanlagen eingeleitet. Für den Zuschauer ist optisch anfangs nicht ganz klar, ob es sich um ein Modell oder um die Wirklichkeit handelt. Die Luftaufnahme ist eine Weiteinstellung, welche über das Modell schwenkt. Bei dem Rezipienten entsteht der Eindruck, als ob er selbst über diese Parkanlagen fliegen würde. Die Beleuchtung besteht aus hellem Sonnenlicht. Diese Einleitung der Sequenz entspricht einer Grundintention der Regisseure Taviani, insofern sie mit ihren Bildern Weite, Größe und Freiheit vermitteln; diese drei Attribute, die sich in dem Film ständig wieder finden, sind hier vereint.

Der im Originaltext vorgegebene Fakt, dass der Hauptmann zu Beginn der Szene mit anwesend ist, fällt in dieser Adaption weg. Charlotta und der Marchese stehen alleine hinter dem Modell der Parkanlage im Arbeitszimmer des Hauptmanns. Die im Roman beschriebene, anfangs gelöste Grundstimmung wird in diesem Film insofern verstärkt, dass zwischen dem Marchese und Charlotta sogar eine fröhliche Stimmung herrscht. Zum einen wird diese erzeugt, indem Ersterer als komische Figur gestaltet ist und Charlotta sich ganz offen über ihn lustig macht. Die Komik wird mittels der Gestik und Mimik des Marchese erzeugt, vor allem jedoch durch die Gestaltung seiner sprachlichen Ausdrucksweise. Er wiederholt zuletzt Gesagtes noch zweimal. Charlotta schließt daran an und imitiert ihn, woraufhin beide in Gelächter ausbrechen. Auf Grund dieser lustigen Verstärkung wird der Umschwung von Charlottes Gefühlen ins Dramatische umso drastischer wahrnehmbar.

Eine Gegenüberstellung dieser Sequenz mit der vergleichbaren in der Adaption des Regisseurs Chabrol zeigt deutlich dessen Intention bei der Figuration Charlottes auf. Den zugrunde liegenden Romantext, welcher zuerst von Charlottes „innigem Behagen“ und dann vom Umschwung ihrer Gefühle berichtet, nimmt der Regisseur Chabrol nicht auf. Denn seine Charlotte wirkt während des gesamten Gesprächs mit dem Grafen gleich bleibend gefühllos und statuarisch. Es ist weder ein positives noch ein negatives Gefühl bei ihr wahrzunehmen.

Ganz offensichtlich war es keine Intention des Regisseurs Chabrol, die von dem Autor Goethe vorgegebene Wirkung dieses Gesprächs auf Charlotte in seinen Film zu übernehmen.

Originaltext:

„Charlotte vernahm des Hauptmanns Lob mit innigem Behagen.“ (S. 313)

Umschwung der Gefühle:

„Es war wie ein Donnerschlag, der auf Charlotten herabfiel.“ (S. 314)

Der zuletzt zitierte Satz ist von den Brüdern Taviani am effektivsten in den Film transformiert worden. Eine Naheinstellung von Charlotta zeigt auf der Bildebene ihre betroffene Mimik, während auf der Tonebene der Marchese zu hören ist und dramatische Musik einsetzt, die an einen Trommelwirbel erinnert. So wird auf der Audioebene der Eindruck vermittelt, als ob die Worte des Marchese im übertragenen Sinne in Charlotte einschlagen. Im Prinzip haben die Brüder Taviani in ihrer Adaption den Goethetext in die Sprache der Musik übertragen. Der gesamte Film erinnert durch seine imposante Musik an eine Opernaufführung, und die analysierte Sequenz beinhaltet exakt die diesbezüglichen Attribute. Der schauspielerische Ausdruck der Rolle von Charlotta trägt den kleineren Teil an der durchdringenden Transformation dieser Gefühlssituation, da die Klänge der Musik in die tiefsten Schichten der Gefühlsempfindungen des Rezipienten einzudringen vermögen und so zu dessen Emotionalisierung den deutlich größeren Anteil beitragen. Dieser Fakt kommt mit umgekehrter Wirkung in der Adaption des Regisseurs Kühn zum Tragen. In seinem Film, wo generell Musik nur sehr sparsam eingesetzt wird, überträgt er den obigen Originaltext ohne Begleitmusik. Der Regisseur Kühn zeigt Charlotte in einer Großeinstellung, jedoch ist ihrer Mimik keine Regung abzulesen. Hätte Kühn dieses Bild mit passender Musik unterlegt, so wäre der Gefühlsumschwung der Figur auch bei unbewegter Miene dem Rezipienten klar geworden. Diese Gestaltung hätte auch dem Goethetext entsprochen, da Goethe des Weiteren ausführt:

„Der Graf bemerkte nichts; denn die Frauen, gewohnt, sich jederzeit zu bändigen, behalten in den außerordentlichsten Fällen immer noch eine Art von scheinbarer Fassung.“ (S. 314)

Die Bild-Ton-Schere hätte diese „Art von scheinbarer Fassung“ entlarvt. Sicherlich wäre die hier besprochene Situation auch mit anderen filmsprachlichen Mitteln auszudrücken gewesen wie zum Beispiel mit Beleuchtung, Montage, Stimme aus dem Off oder auf andere Art und Weise, je nach Kreativität der Filmschaffenden. Gut vorstellbar wäre in diesem Falle der Einsatz von Beleuchtung gewesen, wie zum Beispiel in der Sequenz Nr. 23 der Taviani-Adaption. Dort verlässt der Hauptmann das Schloss, und Charlotta steht am Fenster und schaut ihm nach. Als eine Stimme aus dem Off mitteilt, dass Charlotta schwanger ist, wird die Einstellung, welche ihren Körper zeigt, mit einem grellen grünen Licht ausgeleuchtet. Diese Gestaltung erzeugt beim Rezipienten die Assoziation, dass es mit dieser Schwangerschaft etwas Geheimnisvolles oder gar Grausiges auf sich hat. Zwar kam in diesem Fall die Beleuchtung, im Hinblick auf das zeitgleich stattfindende Feuerwerk in der Parkanlage rational erklärt werden, jedoch ändert das nichts an der Wirkung auf den Rezipienten.

Eine auffällige Übereinstimmung findet sich in den Adaptionen der Regisseure Taviani und Chabrol bei der Transformation des Gesprächs zwischen dem Grafen und Charlotte. In beiden Filmen zeigen Nah- und Groß Einstellungen beide Figuren. Er steht ganz dicht hinter ihr und spricht ihr seine Worte eindringlich direkt ins Ohr. Diese Bilder implizieren zwar, dass das Gesagte ganz nah an seinen weiblichen Gegenpart herankommt, die sichtbare Wirkung jedoch ist in den beiden Filmen gänzlich unterschiedlich. Kann der Rezipient im Taviani-Film förmlich spüren, dass Charlotta zutiefst erschüttert ist, so fehlt im Chabrol-Film jegliche wahrnehmbare Gefühlsregung Charlottes.

Eine feine Unterscheidung findet sich bei den beiden fast identischen Sequenzen auf der Tonebene, was die Stimme des Mannes betrifft. Bleibt die Tonlage des Grafen im Chabrol-Film immer gleich, so wird die Tonlage des Marchese bei den Tavianis im Verlauf seiner Mitteilungen schneidend scharf. So dass der Eindruck entsteht, dass im übertragenen Sinne Charlotta sozusagen geschnitten wird. Damit wird die Wirkung der Mitteilung auf ihre Gefühlswelt um einiges stärker verdeutlicht. Bereits beim Analysieren solcher Details fällt auf, dass einer der Schwerpunkte der Brüder Taviani die Vermittlung von durchdringenden Gefühlen ist, dies wiederum entspricht dem Faktum, dass ihre Adaption einer gefühlvollen Oper gleicht.

Ein expliziter Vergleich des Textes der beiden äußerlich so gleichartigen Sequenzen ergibt, dass im Taviani-Film die Mitteilung relativ kurz ist und sich lediglich auf die Information beschränkt. Im Chabrol-Film hingegen findet sich des Weiteren:

„Das könnte der Beginn einer ganz großen Karriere sein, ja ich kann nicht verstehen, warum er sich hier vergraben hat. Und man muss schon ein sehr glückliches Liebespaar sein, genau wie Sie und Eduard, um darin seinen Gefallen zu finden.“ (Sequenz Nr. 15)

Der abschließende Satz des Grafen erhält seine besondere Brisanz, indem auf der Bildebene dazu die Großeinstellung von Charlotte zu sehen ist. Es ist zwar nicht die geringste Spur einer Regung in ihrer Mimik wahrzunehmen, jedoch auf Grund des Kontextes assoziiert der Rezipient, dass sie gerade an den von ihr geliebten Hauptmann denkt. Die Bildebene zeigt somit auf, dass das auf der Tonebene Wahrnehmbare nicht stimmt. Auf Grund dieser Differenz ergibt sich überdies eine subtile Ironie.

In dieser Sequenz kommen zwei Faktoren zum Tragen, welche die Intention des Regisseurs Chabrol repräsentieren. Zum einen hat er diese Szene so umgestaltet, dass seine Figur der Charlotte, stimmig mit ihrer Figuration in seinem gesamten Film, eine Frau darstellt, welche gefühllos, statuarisch und unnahbar wirkt. Zum anderen zeigt er auf, dass das positive Urteil des Grafen über ihre Ehe keineswegs wahr ist, sondern dass Charlotte mit ihren Gedanken bei dem von ihr geliebten Hauptmann ist, weshalb diese Ehe nicht glücklich, sondern im Gegenteil sogar bereits zerrüttet ist. Zusammengefasst kann gesagt werden, dass der Regisseur Chabrol den Charakter der Charlotte von beherrscht auf statuarisch umgewandelt und den maroden Zustand ihrer Ehe deutlich sichtbar herausgearbeitet hat.

Wie bereits oben ausgeführt, trägt die Musik in der Adaption der Brüder Taviani einen großen Anteil an der Vermittlung der Innenwelt Charlottas. Die Kontinuität dieser Methode erstreckt sich auch auf die Transformation der folgenden Sätze des Originaltextes, welche die Entwicklung von Charlottes Innenwelt beschreiben.

„Charlotte war innerlich zerrissen.“ (S. 314)

„Schon auf halbem Weg stürzten ihr die Tränen aus den Augen, und nun warf sie sich in den engen Raum der kleinen Einsiedelei und überließ sich ganz einem Schmerz, einer Leidenschaft, einer Verzweiflung, von deren Möglichkeit

sie wenige Augenblicke vorher auch nicht die leiseste Ahnung gehabt hatte.“
(S. 314)

Die äußeren Umstände sind bei den Tavianis umgestaltet worden. Charlotta läuft nicht wie im Roman vorgegeben durch die Parkanlage zur Mooshütte, sondern in schnellem Tempo durch dunkle Räume. Dies wird auf der Tonebene von lauter, stark gefühlsbetonter Musik begleitet. Die Kamerafahrt übermitteln, dass Charlotta immer schneller durch diese Räume läuft, so wie die Bewegung im Bild steigert sich auf der Tonebene die dramatische Musik. Die Identifikation mit Charlotte ist dem Rezipienten möglich, da Kamera und Handlungsachse auf einer Ebene liegen. Der Zuschauer sieht Charlotte auf sich zukommen und kann so auch den Schrecken, den ihre Mimik spiegelt, intensiv wahrnehmen. Es entsteht eine hohe emotionale Spannung. Das Zusammenspiel von Kamerabewegung, darstellerischer Leistung, Musik und der Symbolik des schnellen Laufens durch dunkle Räume hat eine intensive Wirkung.

Der Rezipient kann sich auf Grund dieser eindrucksvollen Umwandlung der Sätze in Bild und Ton sehr gut in den Seelenzustand von Charlotte hineinfühlen.

In dunklen Räumen leben die verdrängten verbotenen Wünsche und Sehnsüchte der Menschen. Wie sehr hat sich doch Charlotte unbewusst gewünscht, dass der Hauptmann bei ihr bleiben möge!

In der Adaption des Regisseurs Chabrol lässt sich das gleiche symbolische Motiv der dunklen Räume ebenfalls finden, und zwar in Sequenz Nr. 18. Dort ist es Eduard, dessen erschütterte Gefühlswelt nach außen hin sichtbar gemacht wird. Auch er läuft in seiner Verwirrung durch dunkle Räume. Obwohl der Regisseur Chabrol in seinem Film generell bedeutend sparsamer mit dem Einsatz von Musik umgeht, hat er diese Sequenz mit eindringlicher, lautstarker dramatischer Musik unterlegt.

Chabrol geht sogar so weit, dass der Rezipient einen Moment lang nur die Dunkelheit und die Musik wahrzunehmen vermag. Dieser geheimnisvolle Effekt verstärkt die Atmosphäre. Bemerkenswert sei, dass sich bereits an dieser Stelle, bevor Eduard das Zimmer seiner Ehefrau betritt, spätere mysteriöse Geschehnisse ankündigen. So ist diese Atmosphäre ebenso auch als Einstimmung zu verstehen und trägt dazu bei, den Rezipienten für das Nachfolgende zu sensibilisieren.

In der zugrunde liegenden Originaltextstelle beschreibt der Autor Goethe den inneren Zustand der Figur Eduard mit den Worten:

„Nun fand er sich unmittelbar an seiner Frauen Türe, eine sonderbare Verwechslung ging in seiner Seele vor.“ (S. 319)

Als einfachstes Mittel der Filmsprache zur Übertragung des obigen Satzes hätte sich angeboten, den Text von einer Stimme aus dem Off sprechen zu lassen. Allerdings ist eine Inszenierung wie oben beschrieben bedeutend wirkungsvoller. Das ebenso unkomplizierte Gestaltungsmittel der Einblendung eines Inserts mit diesem Satz wäre in diesem Fall ebenfalls ohne Effekt gewesen.

Die Brüder Taviani beleben ihren Film, indem sie abrupt die Atmosphäre wechseln. Diese Methode findet ihre Anwendung auch zum Abschluss vorliegender Sequenz. Als die Spannung ihren Höhepunkt erreicht, ändert sich die Atmosphäre gänzlich. Ist Charlotta zuvor zu lauten, sich steigernden dramatischen Klängen schnell durch dunkle Räume gelaufen, so bleibt sie nun plötzlich vor einer geschlossenen Türe stehen. Die Tür wird von außen ruckartig aufgestoßen, und genauso abrupt setzt auf der Tonebene die Musik aus und fröhliches Vogelgezwitscher ertönt. Nun bestimmt extrem helles Sonnenlicht das Bild. Da der Rezipient auf dem Höhepunkt der Szene mittels Kamera- und Handlungsachsverhältnisse der Grundform II und der Musik in einem hohen Maße in die innerlich aufgelöste Stimmung der Figur Charlottas einbezogen wird, befindet er sich in einem Zustand der Spannung. Aus diesem Grund empfindet er den Schockmoment, den das abrupte Aufstoßen der Tür bei Charlotta auslösen muss, in einem hohen Maße mit.

Dieser Effekt erinnert stark an die Filme von Alfred Hitchcock, der abrupt in seinen Filmen Momente der Spannung beendete.

Die Atmosphäre der folgenden Sequenz stellt einen Gegenpol zu den dunklen Bildern und der dramatischen Musik der vorhergehenden dar. Sie wird nunmehr von Bildern des üppig blühenden Gartens im hellen Sonnenlicht und fröhlichem Vogelgezwitscher bestimmt.

Das extreme Gegenteil zu der Transformation der Regisseure Taviani stellt die Adaption des Regisseurs Chabrol dar, was die Übertragung der von dem Autor Goethe vorgegebenen starken Gefühlsbewegungen der Figur Charlotte betrifft. Wirkt sie wie oben beschrieben in der Taviani-Adaption äußerst aufgewühlt, so zeigt sie sich in der Adaption des Regisseurs Chabrol kühl und völlig unbewegt von der für sie so folgenschweren Nachricht. Beide Regisseure verwenden Nah- und Groß Einstellungen. Zeigen diese Bilder die Gestik und Mimik von Charlotta in dem

Taviani-Film erschrocken und verzweifelt, so zeigen die Bilder in der Chabrol-Verfilmung bei der Figur Charlotte keine einzige Veränderung ihrer Mimik. Diese wirkt völlig unbewegt, als sie die Mitteilung erhält. Zwar könnte sie diese Nachricht dermaßen betroffen gemacht haben, dass eben dieser Ausdruck darüber informiert, dass sie zu keiner Regung mehr fähig ist. Allerdings hat der Regisseur Chabrol hier auf jegliche andere filmsprachliche Mittel zur Emotionalisierung des Rezipienten verzichtet. Zum Beispiel hätte ein Unterlegen dieser Einstellungen mit dramatischer Musik den Effekt gehabt, dass dem Rezipienten übermittelt worden wäre: das Innenleben der Figur ungeachtet ihrer äußeren Fassade entspricht den Emotionen, welche die Töne der Musik hervorrufen. Wäre es die Absicht des Regisseurs Chabrol gewesen, darauf hinzuweisen, dass die unbewegte Miene der Figur Charlotte ihr bewegtes Inneres verbirgt, so hätten ihm dafür zahlreiche filmische Mittel wie zum Beispiel die oben angeführte Musik zur Verfügung gestanden.

Ganz offensichtlich wollte er, dass genau diese unbewegte Mimik für sich alleine steht. Die Kontinuität seiner Gestaltung dieser Figur ist bei seiner Transformation der weiteren Reaktionen von Charlotte zu beobachten.

Originaltext:

„Charlotte war innerlich zerrissen.“ [...] Schon auf halbem Weg stürzten ihr die Tränen aus den Augen, und nun warf sie sich in den engen Raum der kleinen Einsiedelei und überließ sich ganz einem Schmerz, einer Leidenschaft, einer Verzweiflung, von deren Möglichkeit sie wenige Augenblicke vorher auch nicht die leiseste Ahnung gehabt hatte.“ (S. 314)

Läuft Charlotte im Roman „innerlich zerrissen“, weinend und verzweifelt zu ihrer Mooshütte hin und überlässt sich dort ihrem Schmerz, so schreitet Charlotte in der entsprechenden Filmsequenz des Regisseurs Chabrol absolut beherrscht aus dem Bild. Auch in dieser Sequenz gibt es keine wahrnehmbaren Zeichen dafür, dass Charlotte in irgendeiner Weise innerlich betroffen ist. An dieser Stelle gilt genau wie oben, dass es möglich gewesen wäre, die Figur Charlotte so wie dargestellt aus dem Bild gehen zu lassen und dennoch mittels filmsprachlicher Mittel, wie zum Beispiel, Beleuchtung, Musik, Einblendungen, Wort-Bild-Tonschere, Montage oder Ähnliches, ihre innere, nach außen nicht sichtbare, mehr oder weniger starke Erregung aufzuzeigen.

Da aber die Bilder in der Adaption des Regisseurs Chabrol für sich alleine stehen, soll zweifellos durchgängig genau die wahrgenommene Wirkung erzielt werden, wobei diese Ausformulierung Charlottes einer Grundintention dieses Filmes entspricht. Die Figur der Charlotte erscheint in der gesamten Adaption besonders kühl, leidenschaftslos und gekünstelt.

Übrigens hat der Regisseur Chabrol die Figur des Eduard als Charlottes Ehemann genauso gefühllos, gekünstelt und oberflächlich wie seine Ehefrau gestaltet. Offenbar ging es Chabrol darum, die Substanzlosigkeit dieser Ehe zu entlarven. Jedoch ist der Fakt, dass Charlotte auch in Bezug auf den Hauptmann, in welchen sie ja verliebt ist, die gleiche Kälte und Gefühllosigkeit wie in ihrer Ehe zeigt, eine weitere Steigerung des Regisseurs Chabrol.

Das stellt einen erheblichen Unterschied zum Originaltext dar, da der Autor Goethe in dieser Situation eine stark aufgewühlte Gefühlswelt Charlottes vorgibt.

Bei den beiden oben besprochenen Transformationen der Gefühlssituationen der Figur Charlotte handelt es sich jeweils um Extreme, denn so betroffen wie Charlotte im Film der Tavianis reagiert, so unbetroffen reagiert sie in dem Film des Regisseurs Chabrol. Dagegen stellt die entsprechende Transformation in dem Film von Kühn gleichsam ein Mittelmaß dar. In seinem Film läuft Charlotte zwar wie im Roman vorgegeben zur Mooshütte hin, jedoch wird der Rezipient nicht besonders stark in die Gefühlssituation der Figur einbezogen. Er hat sogar Distanz zur ihr. Das ergibt sich zum einen auf Grund der Einstellungsgröße Halbnahe und zum anderen aus den Handlungs- Kameraachsverhältnissen der Grundform I, welche der Regisseur Kühn für diese Darstellung gewählt hat. Dadurch wird der Rezipient in die Rolle des unbeteiligten Beobachters gedrängt.

Der Autor Goethe beschreibt Charlottes inneren Zustand auch als äußerlich sichtbar:

„Schon auf halbem Weg stürzten ihr die Tränen aus den Augen.“ (S. 314)

Da Charlottes Gesicht auf Grund der Kameraführung nicht deutlich genug wahrzunehmen ist, fällt der Tränenausbruch in diesem Film weg.

Die Transformation der gleichen Gefühlssituation wird in der Adaption der Brüder Taviani unter umfassender emotionaler Einbeziehung des Rezipienten vorgenommen. Auch dort läuft die Figur Charlotte schnell weg. Allerdings haben die Regisseure Taviani die Einstellungsgröße Nah und die Handlungs-

Kameraachsverhältnisse der Grundform II gewählt. Charlotte bewegt sich dementsprechend direkt auf den Zuschauer zu. Der Rezipient wird so nicht nur emotional stark einbezogen, sondern er kann auch Charlottes Mimik sehen, welche ihre innere Zerrissenheit spiegelt.

Auf der Tonebene sind in der Adaption von Kühn nur Windgeräusche und Charlottes Schritte zu hören. Es wird also auf eine Emotionalisierung mittels Musik oder Geräuschen verzichtet.

Die folgende Naheinstellung zeigt Charlotte dann in einer Ecke ihrer Mooshütte gekauert sitzend. Die Haare hängen ihr wirr um den Kopf, und das Gesicht drückt Verzweiflung aus.

Im Originaltext ist ihr Zustand wie folgt vorgegeben:

„[...] nun warf sie sich in den engen Raum der kleinen Einsiedelei und überließ sich ganz einem Schmerz, einer Leidenschaft, einer Verzweiflung, von deren Möglichkeiten sie wenig Augenblicke vorher auch nicht die leiseste Ahnung gehabt hatte.“ (S. 314)

Diese Worte des Originaltextes beschreiben einen überaus aufgewühlten Zustand der Figur Charlotte. Stellt man diese Textstelle der Naheinstellung von acht Sekunden gegenüber, so wird klar, dass der Regisseur Kühn zwar Emotionen zeigt, diese aber nicht hervorhebt oder verstärkt. Zum Beispiel hätte er die Bilder mit Musik und lautem erbärmlichem Schluchzen Charlottes unterlegen können, dies hätte enorm zur Emotionalisierung der Rezipienten beigetragen. Ebenso hätte dieser Effekt mit anderen filmsprachlichen Mitteln erzeugt werden können. Offensichtlich lag es nicht in der Absicht des Regisseurs Kühn, den Zuschauer stark zu emotionalisieren. Diese Zurückhaltung könnte ihre Grundlage darin haben, dass der Schwerpunkt des Regisseurs Kühn in der Vermittlung der DDR-Ideologie liegt und er den Gothestoff im Prinzip nur als Rahmen dafür einsetzt.

Ein Vergleich der Adaptionen der Regisseure Chabrol, Taviani und Kühn zeigt auf, dass die Tavianis und Kühn im Gegensatz zu Chabrol die vorgegebenen Gefühls-situationen des Originaltextes in ihre Adaptionen übertragen haben, wenn auch in verschieden starker Ausprägung. Weiterhin fällt eine Gemeinsamkeit der Regisseure Chabrol und Thome auf. Chabrol, der die entsprechende Textstelle zwar in seinen Film übernommen hat, diese jedoch dermaßen umgestaltet hat, dass aus der stark gefühlsbetonten Situation eine leidenschaftslose, sozusagen gefühlskalte wird,

gleich in seiner Figuration der Charlotte dem Regisseur Thome. Denn auch dessen Charlotte wirkt leidenschaftslos und beherrscht. Ebenso bleiben ihre Gefühle für Otto in Andeutungen stecken. Von daher scheint es schlüssig, dass Thome gerade diese Situation hat wegfallen lassen. Der starke Gefühlsausbruch Charlottes hätte nicht in seine Figuration gepasst. Grundsätzlich ist zu sagen, dass Charlotte sich in der Adaption des Regisseurs Thome gefühlsmäßig nicht so stark für Otto engagiert. Dieser hat dort eher die Rolle eines vertrauten Freundes, der Charlotte tröstet und ihr bei ihren Eheproblemen mit Rat und Tat zur Seite steht. In diesem Film entsteht der Eindruck, dass Charlotte immer noch Gefühle für Eduard hegt und nicht nur der Form halber an dieser Ehe festhält. Belegt wird dies durch Sequenz Nr. 45, in welcher die schwangere Charlotte sich mit Mittler unterhält und der Inhalt des Gespräches genau diese Emotionen betrifft.

Angemerkt sei, dass Charlotte in dieser Adaption zwar nicht so extrem gefühlskalt und künstlich wie bei Chabrol wirkt, jedoch hat der Regisseur Thome ihren Charakter zur still leidenden, stets beherrschten Frau umgestaltet, wodurch sich eine Ähnlichkeit der beiden Figurationen ergibt.

Zu Beginn der Sequenz hält Chabrol sich im Hinblick auf den Schauplatz an den Originaltext. Das Gespräch zwischen Charlotte und dem Grafen findet im Freien in der Parkanlage statt. Den Bildhintergrund für die agierenden Figuren stellt die Baustelle des Lusthauses dar. Augenfällig ist, dass dort sehr reges Treiben herrscht. Es sind viele emsig arbeitende Menschen zu beobachten. Dieser Bildhintergrund stellt eine Antithese zum Bildvordergrund dar, wo die aufwendig gekleideten Adligen herumstolzieren. Da Charlotte gekünstelt und der Graf borniert gezeichnet ist und sich beide entsprechend im Bild bewegen, ergibt sich aus dem Unterschied von Hintergrund und Vordergrund eine subtile Adelskritik.

Obwohl sich ansonsten kaum Gemeinsamkeiten in den Adaptionen der Regisseure Kühn und Chabrol finden lassen, haben demnach beide in diese Situation Adelskritik mit eingeflochten.

Kühn hat genau wie Chabrol die Baustelle des Lusthauses als Hintergrund gewählt. Zwar sind hier keine Arbeiter mit im Bild zu sehen, jedoch stolzieren seine Protagonisten ebenso borniert herum wie die in der entsprechenden Sequenz des Regisseurs Chabrol. Ist dort die Figur des Grafen äußerst borniert dargestellt, so ist es bei Kühn die Figur der Baroness, welche in seinem Film mit anwesend ist. Ihre

Körperhaltung und Mimik erzeugen die gleiche Wirkung wie die des Grafen bei Chabrol. Verstärkt wird der Eindruck ihrer Borniertheit mittels des Schoßhündchens, welches sie ständig streichelt.

Die Figur des Grafen hat der Regisseur Kühn im Gegensatz zu Chabrol und den Brüdern Taviani ernsthaft und mit als männlich zu bewertenden Attributen ausgestattet. In seiner Adaption unterbreitet der Graf für Charlotte die folgenschwere Mitteilung mit klaren, knappen, ernstzunehmenden Worten.

Zusammenfassend ist zur unterschiedlichen Gestaltung dieser Figur zu sagen, dass der Graf, welcher im Originaltext als entspannte, heitere Person angelegt ist, von den Regisseuren Chabrol und Taviani als sehr borniert dargestellt wird, wobei die Brüder Taviani ihn durch seine Redeweise besonders lächerlich wirken lassen. Er wiederholt zuletzt Gesagtes oft noch zweimal und erzeugt so beim Rezipienten einen Lacher. All die vorstehenden Attribute lassen sich bei der Figuration des Grafen in der Adaption des Regisseurs Kühn nicht finden. Denn dort vertritt die Figur des Grafen das Prinzip eines Mannes, welcher ernsthaft, klar und kurz seine Mitteilungen trifft. Im Hinblick auf die Motivation der verschiedenen Filmschaffenden ist zu sagen, dass Chabrol mittels der Figur des Grafen Adelskritik transportiert. Bei den Brüdern Taviani konzentriert sich die Gestaltung der Figur des Grafen auf den komischen Aspekt und dient so in erster Linie der Publikumserheiterung. Obwohl in der Adaption des Regisseurs Kühn die Adelskritik eine große Rolle spielt, weshalb er als einziger den Besuch von Luciane in seinen Film übernommen hat, nutzt er die Figur des Grafen nicht als Mittel dazu; ihm war es offensichtlich wichtiger, diese Figur ernsthaft, männlich und klar zu gestalten. Allerdings zieht sich die Adelskritik wie ein roter Faden durch die Adaption des Regisseurs Kühn, so dass er dafür nicht auf die Figur des Grafen angewiesen war.

Stellt es eine Gemeinsamkeit dar, dass die Szene in den Filmen der Regisseure Chabrol und Kühn im Freien vor der Baustelle des Lusthauses stattfindet, so zeigt sich dennoch ein Unterschied in der Atmosphäre der Bilder. Handelt es sich im Chabrol-Film um einen sonnigen, leuchtend hellen Tag, so handelt es sich bei Kühn um einen äußerst windigen Herbsttag, welcher in ein leicht gelbliches Licht getaucht ist. Da der Rezipient jedoch den Eindruck hat, als ob sich der gesamte Kühn-Film im Herbst abspielt, entspricht diese Sequenz der vollständigen Adaption.

Obwohl die Szene in dem Film der Tavianis zum großen Teil im Inneren des Schlosses stattfindet, ist zu erkennen, dass hier ein heller sonniger Tag herrscht. Wiederum entspricht dies dem Gesamtkonzept dieses Filmes, der den Eindruck erweckt, dass alle Geschehnisse im Sommer stattfinden.

Zur Figur des Hauptmanns ist zu sagen, dass die Brüder Taviani ihn in ihrer Sequenz gestrichen haben. Dies ist verständlich, da seiner zeitweiligen Anwesenheit während der Szene im Originaltext keine entscheidende Bedeutung zukommt. Da der Aspekt des Zeitaufwandes immer auch im Raum steht, müssen öfters Entscheidungen über Kürzungen fallen. Offensichtlich war es für die Regisseure Taviani nicht von Wichtigkeit, jenen Satz, welcher eine Aussage zum Charakter des Hauptmanns trifft, aufzugreifen.

„Als sie oben auf die Höhe gelangt waren und der Hauptmann gefällig hinuntereilte, um den Plan zu holen, sagte der Graf zu Charlotten].“ (S. 313)

Der Regisseur Chabrol hingegen hat diesen Originalsatz buchstäblich übertragen. In seinem Film eilt der Hauptmann ebenfalls aus Gefälligkeit weg, um den Plan für die Parkanlage zu holen. Eine Hinzufügung findet sich am Ende der Sequenz. Der Hauptmann kommt schneidig auf einem Pferd in das Bild galoppiert. Er springt ab und zeigt dem Grafen den Plan. Es fällt auf, dass der Regisseur Chabrol, welcher seine Figuren ansonsten als steife bornierte Adlige gestaltet hat, diese Figur mit Schwung und Elan ins Bild setzt. Dadurch verkörpert der Hauptmann, wie auch im Roman vorgegeben, eine männliche, tatkräftige Figur, die das Gegenbild zu Eduard und dem Grafen abgibt. Chabrols Figuration vermittelt, dass der Hauptmann voller Ideen ist und echten Tatendrang aufweist.

Ganz extrem ist dieses Rollenbild in der Adaption des Regisseurs Kühn ausgebaut worden, dort dominiert der Hauptmann einen großen Anteil der Sequenz. Diese beginnt wie im Roman vorgegeben. Die Protagonisten steigen in der Parkanlage eine Höhe hinauf. Allerdings sind hier der Hauptmann, Eduard, der Graf, die Baronesse, Ottilie und Charlotte beteiligt. Eine Totaleinstellung zeigt die Gruppe mit den Parkanlagen im Hintergrund. Die Männer reichen den Frauen die Hände, damit diese besser hochsteigen können. Alle machen einen gelösten und fröhlichen Eindruck. Der Hauptmann geht schneidig voran und trägt gerollte Pläne in seiner Hand. Die Gruppe betritt die Baustelle. Im Gegensatz zu dem Film des Regisseurs Chabrol, welcher ebenso eine Baustelle als Hintergrund für diese Szene gewählt hat sind hier

keine arbeitenden Menschen zu sehen. Der erste Satz dieser Sequenz wird vom Grafen gesprochen und lautet:

„Ihr baut jetzt, ihr habt Mut.“

Dieser Satz ist eine freie Hinzufügung des Regisseurs Kühn. Analysiert man diesen Satz allerdings im Kontext dieser Adaption, so reiht er sich stimmig in das Gesamtkonzept des Films ein, dessen Schwerpunkt darin liegt, den Zerfall einer Feudalgesellschaft aufzuzeigen. Im Hinblick darauf könnte man diesen Satz wie folgt interpretieren: Wie kann eine Gesellschaft, die sich in Auflösung befindet, es wagen, noch etwas Neues zu beginnen?

In diesem Zusammenhang stehen auch die nachfolgend analysierten Bilder mit den Repräsentanten dieser Gesellschaftsschicht. Die adeligen Figuren wirken wie dekadente, bornierte Müßiggänger. Ergänzt sei, dass der Autor Goethe in seinem Roman im Prinzip die Grundlage dafür vorgibt, allerdings hat der Regisseur Kühn diese Vorgabe bei seiner Interpretation um einiges verstärkt.

Während der Hauptmann mit großen, sicheren Schritten der Gruppe voran schreitet, schlendert Eduard gemächlich und desinteressiert hinterher. Spielerisch wirft er einen nicht erkennbaren Gegenstand in die Luft und fängt ihn wieder auf. Dann wippen er und Ottilie auf einem Brett, welches zur Baustelle hochführt. Sie wirken wie zwei ausgelassene Kinder. Dieses Bild wird auf der Tonebene von Ottilies lautem, fröhlichem Lachen begleitet. Im Originaltext sind beide in dieser Szene nicht anwesend. Wo Eduard ist, wird nicht erwähnt, aber zu Ottilies Verbleib heißt es im Roman:

„Ottilie zog sich unter dem Vorwande häuslicher Beschäftigung zurück; eigentlich aber setzte sie sich nieder zur Abschrift.“ (S. 313)

Der obige Satz entspricht dem Charakterbild, welches im Originaltext von der Figur Ottilie entworfen wird. Sie wird dort an unzähligen Stellen wiederholt als fleißig, sehr zurückhaltend, gleichsam demütig beschrieben. In der Adaption des Regisseurs Kühn erfährt diese Figuration eine gravierende Änderung, welche in dieser Sequenz sehr gut zu beobachten ist. Die laut lachende, fröhlich spielende Frau ist das Gegenteil der von Goethe entworfenen scheuen Ottilie. Verfolgt man in dieser Sequenz die Figur der Ottilie weiter, so trifft man immer wieder auf eine Figuration, welche eine freche, selbstbewusste Verführerin darstellt. Im Verlauf der

Baustellenbesichtigung zeigt eine Naheinstellung Otilie. Dieser kurze Moment vermittelt durch ihre Körpersprache den Eindruck, dass es sich hier um eine auf Verführung bedachte Frau handelt. Ein exaktes Aufschlüsseln dieses Bildes gibt Aufklärung darüber, wie diese Wirkung im Einzelnen erzeugt wird. Otilie wirft den Kopf hoch, reckt ihn nach vorne und lächelt aufreizend. Ihre Bewegungen lassen auf Selbstbewusstsein schließen, und ihr Lächeln wirkt verführerisch. Die hier eingesetzte Körpersprache bedient bei dem Rezipienten das Stereotyp einer frechen und koketten Verführerin.

Im Roman hingegen wird sie bereits bei ihrer Einführung wie folgt beschrieben:

„Sie ist nach wie vor bescheiden und gefällig gegen andere.“ (S. 263)

Äußerungen dieser Art zur Charakterisierung der Figur lassen sich im Originaltext an den verschiedensten Stellen immer wieder finden. Oft wird sie im Roman als „das gute Kind“ oder „das liebe Kind“ bezeichnet.

Der umfassende Vergleich mit der Figuration des Regisseurs Kühn ergibt, dass bei ihm nicht nur eine kleine Veränderung der Figur, sondern sogar deren Umkehrung in ihr Gegenteil erfolgt ist.

Nun lässt sich fragen, warum der Regisseur Kühn die Figur der Otilie dermaßen verändert hat, warum in seinem Film aus der Verführten eine Verführerin wird.

Zum einen bietet diese Änderung des Regisseurs Kühn ein gänzlich anderes, moderneres Frauenbild als das von Goethe vorgegebene, denn aus der bescheidenen, zurückhaltenden Otilie ist in seinem Film eine selbstsichere Frau geworden, die ausstrahlt, dass sie genau weiß, was sie will, nämlich Eduard.

Eine weitere mögliche Motivation für diese Abwandlung könnte die Schuldfrage sein. Im Roman ist Eduard der Schuldige, der seine Ehe zerstört. Verführt ihn aber eine kokette Frau, so wird seine Schuld vermindert. Sein Fehlverhalten beruht damit auf einem Umstand, der außerhalb seiner Verantwortung liegt.

Da es sich bei diesem Film um eine sozialistisch ideologisierende Adaption handelt, ergibt sich die Frage nach der „sozialistischen“ Auffassung von Moral.

In der DDR galten als Ersatz für die zehn christlichen Gebote die zehn sozialistischen Gebote, welche ebenfalls das Gebot „Du sollst nicht ehebrechen“ beinhalteten. Da dieser Staat den Anspruch vertrat „eine bessere Gesellschaftsform“

als die kapitalistischen Staaten zu verkörpern, legte er sehr wohl großen Wert auf die Einhaltung der gebotenen Moral.

Dies wird sichtbar an der Kritik von SED-Funktionären gegenüber dem heutigen Kultfilm „Die Legende von Paul und Paula“ des Regisseurs Heiner Carow. Das zentrale Thema dieses Films ist Ehebruch. Eine Verbindung zu der Adaption des Regisseurs Kühn besteht darin, dass dieser Film von 1974 etwa zeitgleich mit dem Film des Regisseurs Carow von 1973 entstanden ist und somit das gleiche Klima seitens der staatlichen Zensur erfuhr.

Die letzten Bilder der Sequenz des Regisseurs Kühn beziehen sich auf Ottilie. Eine Amerikanische Einstellung zeigt sie aus einer Fensteröffnung herausschauend. Ihre Gestik und Mimik bewegen sich in dem Begriffsfeld von keck bis kokett. Die Einblendung einer Halbtotalen, welche einen Jungen im Herbstwald zeigt, der zu Ottilie hinblickt, informiert darüber, was sie gerade gesehen haben dürfte. Die Baroness schaut im Hintergrund ebenfalls aus dem Fenster, es entsteht der Eindruck, dass sie nicht sehen kann, was Ottilie sieht.

Über die Bedeutung dieser Einblendung bleibt zu spekulieren, da sie keinen Bezug zu dem realen Hergang des Geschehens in dieser Sequenz hat. Möglicherweise spielt der Regisseur Kühn auf Ottilies Spiritualität an, die im Originaltext belegt ist. Diese mögliche Erklärung wäre angemessen, da die Baroness den Jungen offenbar nicht wahrnimmt. Eine andere mögliche Interpretation dieser Bilder findet sich in einer Rezension zu dieser Adaption von Dieter Schiller:

„Die Isolierung des Gutshauses vom Dorf wird betont herausgestellt- weitaus stärker als bei Goethe, wo immerhin Ottiliens pädagogische Bemühungen um die Dorfkinder eine wichtige Rolle spielen. Darauf wird im Film weitgehend verzichtet, der stumme Blickwechsel mit dem Dorfjungen verstärkt eher noch die praktische Beziehungslosigkeit, die vor allem auch in den Massenszenen- der Grundsteinlegung, dem Richtfest und in den Vorgängen um das Feuerwerk- kompositorisch akzentuiert wird.“⁹⁴

Die Frage, welchen Zweck Kühn mit dem Einblenden der Bilder des Jungen verfolgt, wird nicht geklärt. Letztlich bleibt es der Phantasie des einzelnen Rezipienten überlassen diese Bilder für sich zu interpretieren.

⁹⁴ Schiller, Dieter, Film und Fernsehen, 2/74

Angemerkt sei an dieser Stelle, dass der Regisseur Kühn der einzige unter den Regisseuren ist, welcher die Figur Otilie grundlegend verändert hat. Handelt es sich bei den vorstehenden Überlegungen zur charakterlichen Umwandlung der Figur Otilie um Spekulation, so wird bei der Analyse von Kühns Figuration des Hauptmanns ganz klar, dass dessen Gestaltung definitiv sozialistische Züge trägt. Dieser schreitet mit großen Schritten der Gruppe voran, mit den gerollten Bauplänen unter seinem Arm, und übernimmt sogleich die Führung über die Baustelle. Da Eduard mit anwesend ist, wäre es auch vorstellbar gewesen, dass er als Bauherr die anderen anleitet. Auf der Bildebene beginnt die Führung über die Baustelle mit Bildern von Eduard und der Baronesse, die Gestik und Mimik der beiden wirken desinteressiert. Die Baronesse streichelt mit arroganem Gesichtsausdruck ständig ihr Schoßhündchen. Sie trägt einen überdimensional großen, üppig geschmückten Hut. Die Gesamtwirkung dieser Figur ist die einer bornierten Adligen. Im Laufe der Sequenz wiederholt sich diese Darstellung mehrfach. Damit transportiert der Regisseur Kühn seine Kritik am Adel. Dem entspricht auch die Figuration Eduards. Er ähnelt der Baronesse insofern, dass auch sein Interesse nicht auf die Baustelle gerichtet ist. Im Gegensatz zur Ernsthaftigkeit des Hauptmanns albert er anfangs mit Otilie herum und zeigt im weiteren Verlauf eine gelassene Gleichgültigkeit gegenüber der Baustelle und den Ausführungen des Hauptmanns. Allerdings gehen öfters Blicke von ihm zu Otilie hin. Die Kamera folgt seinem Blick. So wird klar, dass er mit seinen Gedanken bei ihr ist.

Zu diesen Bildern ist bereits auf der Tonebene die laute, feste Stimme des Hauptmanns mit folgendem Text zu hören.

„Es ist projiziert in der Form eines Würfels, zweistöckig, leichte Betonung der Mittelachse durch eine vorgelegte Treppe und ein Dachfenster. Auf einen plastischen Schmuck haben wir verzichtet, bis auf diesen Neanderfries unter dem Dachgesims. Das war ein Wunsch von Charlotte. Die Gliederung der Innenräume ist praktischen Erwägungen untergeordnet, man soll hier wohnen können. Einfarbige Wände mit symmetrisch angeordneten Türen, alles klar und zweckvoll.“ (Sequenz Nr. 22)

Da die vorstehend besprochenen Bilder mit adeligen Müßiggänger im Widerspruch zur Tonebene stehen, auf welcher die Ausführungen „des Tatkräftigen“ zu hören sind, wird mittels des Unterschieds von Bild- und Tonebene die Adelskritik besonders gut zum Ausdruck gebracht.

Der obige Filmtext hört sich keinesfalls wie die Baubeschreibung eines Lusthauses für eine adelige Familie um 1809 an, sondern erinnert auffällig an Maximen des sozialistischen Wohnungsbaues. Kein Adliger der damaligen Zeit hätte sein Haus nach solchen Kriterien gebaut.

Nicht nur der Inhalt, sondern auch der Sprechstil, die Sätze werden abgehackt und zackig intoniert, erinnert an sozialistischen Sprachgebrauch. Dies entspricht ebenfalls nicht der Entstehungszeit des Romans.

Da es im Originaltext keine Baubeschreibung gibt, muss diese Hinzufügung den Filmschaffenden offensichtlich wichtig gewesen sein. Ein Blick auf die Zeitverteilung in dieser Sequenz zeigt, dass diese Baustellenbesichtigung den Schwerpunkt darstellt und die eigentliche Aussage des Originaltextes, nämlich die Darstellung von Charlottes tief getroffener Gefühlswelt, nur eine Randerscheinung abgibt. Von der Gesamtzeit der Sequenz (1:45) nimmt die Baustellenbesichtigung 1:09 Minuten ein, die Szene zwischen dem Grafen und Charlotte, inklusive der Darstellung von Charlottes Gefühlswelt, dagegen 36 Sekunden. Dieser unterschiedliche Zeitaufwand spricht für sich.

Ist im Originaltext, bei den Tavianis und bei Chabrol Charlotte die Hauptfigur dieser Szene, so ist es bei Kühn die Figur des Hauptmanns. Er repräsentiert das sozialistische Männerbild, tatkräftig, produktiv, zielstrebig und fortschrittlich, überspitzt formuliert entspricht er dem Ideal der DDR von „Helden der Arbeit“.

Die folgende Analyse des gesamten Textes, in welchem der Graf über den Hauptmann spricht, zeigt auf, dass sich auch dort die für die DDR typische Sprache finden lässt.

Text in der Adaption des Regisseurs Kühn:

Graf: „Der Mann interessiert mich außerordentlich, kenntnisreich, praktisch, wirtschaftlich. Ein Mann der neuen Zeit. Diese Bekanntschaft kommt mir sehr gelegen. Ich wüsste eine Stelle, an die er vollkommen passt. Bei euch kann er doch nicht auf die Dauer bleiben.“ (Sequenz Nr. 22)

Die abgehackte, zackige Sprechweise verkürzt insbesondere die ersten beiden Sätze zu Ellipsen. Die Worte kenntnisreich, praktisch und wirtschaftlich haben ihre Grundlage in der Romanformulierung: „Er ist sehr wohl und im Zusammenhang

unterrichtet. Ebenso scheint seine Tätigkeit sehr ernst und folgerecht.“ Die Sprache Goethes wirkt in der Gegenüberstellung auf Grund des Kontrastes zur Sprache Kühns noch klassizistischer, als sie es ohnehin schon ist.

Der Hauptmann ist in dieser Adaption ein „Mann der neuen Zeit“, weil er nach dem „Wunschmännerbild“ der DDR-Regierung umgewandelt wurde. Jedoch lässt sich sagen, dass dies keine grundsätzliche Änderung der Figur darstellt, sondern dass die Figuration des Autors Goethe sich regelrecht dafür anbietet. Der Hauptmann, der die Gegenfigur zu dem Müßiggänger Eduard abgibt, ist ja bereits mit den Attributen eines tatkräftigen, strebsamen, ernsthaften Mannes ausgestattet. Der Regisseur Kühn hat diese Eigenschaften lediglich noch auf Maximen der DDR hin bearbeitet. Die obige Formulierung lässt sich in diesem Kontext auch dadurch erklären, dass sie den politischen Parolen dieses Staates entsprach. Denn mit dessen neuer Staatsform begann sozusagen im östlichen Teil Deutschlands die so genannte Neue Zeit, und Sätze dieser Art waren feste Bestandteile politischer Reden.

Der letzte Satz des Grafen: „Bei euch kann er doch nicht auf die Dauer bleiben“, ist auch eine Hinzufügung des Regisseurs Kühn. Die vertrauliche Anredeform vermittelt ein Gemeinschaftsgefühl, welches von der DDR-Regierung ständig propagiert wurde.

Der Graf trägt den gesamten Text sehr ernsthaft vor.

Zum Vergleich: die gesamte Vorgabe im Originaltext

Graf: „Dieser Mann gefällt mir außerordentlich. Er ist wohl und im Zusammenhang unterrichtet. Ebenso scheint seine Tätigkeit sehr ernst und folgerecht. Was er hier leistet, würde in einem höheren Kreise von viel Bedeutung sein. Diese Bekanntschaft kommt mir sehr zu gelegener Zeit. Ich weiß eine Stelle, an die der Mann vollkommen paßt, und ich kann mir durch eine solche Empfehlung, indem ich ihn glücklich mache, einen hohen Freund auf das allerbeste verbinden. Wenn ich von etwas überzeugt bin, geht es bei mir geschwind her. Ich habe schon meinen Brief im Kopfe zusammengestellt, und mich drängts, ihn zu schreiben. Sie verschaffen mir einen reitenden Boten, den ich noch heute abend wegschicken kann.“ (S. 313–314)

Das krasse Gegenteil zum Sprachstil des Regisseurs Kühn in dieser Szene stellt die Adaption des Regisseurs Chabrol dar. Chabrol hat den Goethe-Text amplifiziert und sprachlich noch einiges blumiger gestaltet als die Vorlage. Trotz der neuen Länge des Textes verändert sich die Kerninformation nicht wesentlich. Der Graf trägt diesen

Text in einer äußerst bornierten Ausdrucksform vor. Dazu trägt nicht nur die Sprechweise dieser Figur bei, sondern in einem hohen Maße auch deren extrem intensive Gestik und Mimik.

Text in der Adaption des Regisseurs Chabrol:

Graf: „Wissen Sie, der Mann gefällt mir, sehr bemerkenswert, in der Tat. Sie werden es mir gewiss verübeln, aber ich finde es ein bisschen schade, dass er sich so ausschließlich nur um ihre Domäne kümmert. Ich bin ganz sicher, er wäre auch für viel größere Aufgaben geeignet. Ein glücklicher Zufall, der ihn mir gerade jetzt über den Weg führt. So einen Menschen suche ich schon seit langem für eine bedeutende Stelle bei Hofe. Der Minister kann niemanden finden. Er dürfte mir unendlich verbunden sein, wenn ich ihm Ihren Freund empfehle. Sie kennen mich, wenn ich mich einmal zu etwas durchgerungen habe, muss alles ganz schnell gehen. In Gedanken bin ich schon dabei, einen Brief an den Minister aufzusetzen. Könnten Sie mir vielleicht liebenswürdigerweise einen reitenden Boten zur Verfügung stellen. Der Brief muss noch unbedingt heute weggehen. Das könnte der Beginn einer ganz großen Karriere sein, ja ich kann nicht verstehen, warum er sich hier vergraben hat. Und man muss schon ein sehr glückliches Liebespaar sein, genau wie Sie und Eduard, um darin seinen Gefallen zu finden.“ (Sequenz Nr. 15)

Es folgt zum Vergleich die entsprechende Textstelle in der Taviani-Adaption. Sie ist zwar auch ausgeschmückt, weist jedoch nicht die Länge des Chabrol-Textes auf. Ihr Schwerpunkt liegt auf der ironischen Ausformulierung. Die Vortragsweise des Schauspielers verstärkt eine gewisse Lächerlichkeit, welche eine lustige Grundstimmung der Szene erzeugt.

Text in der Adaption der Regisseure Taviani:

Graf: „Dieser Architekt gefällt mir, gefällt mir, gefällt mir. Er ist im höchsten Grade gebildet und darüber hinaus hat er Genie, Genie, Genie. In einem größeren Rahmen wäre die Arbeit dieses Mannes ... Ein Mann wie dieser verliert seine Zeit auf dem Lande. Ich hätte vielleicht eine Stelle für ihn. Ich empfehle ihn und würde darin sein Glück begründen und einem Freund an allerhöchster Stelle in Venedig den allerbesten Dienst erweisen. Ich habe schon einen Brief im Kopf zusammengestellt. Wenn Sie mir einen Boten verschaffen, könnte ich ihn noch heute Abend

wegschicken. Ja, aber halten wir es noch geheim. Ich würde Ihren Freund gerne mit dieser Botschaft überraschen.“ (Sequenz Nr. 16)

Es handelt sich bei den vier verschiedenen Texten um vier verschiedene Figurationen der sprechenden Figur. Ein Blick auf den Originaltext zeigt, dass Goethe diese Figur den Text ausführen lässt, ohne dass er irgendwelche Hinweise zu dieser Figur gibt. Die Brüder Taviani hingegen haben dem Text und der Vortragsweise der Figur eine ironische Note gegeben. Die gegenteilige Gestaltung findet sich in der entsprechenden Sequenz des Regisseurs Kühn, denn dort ist die Figur des Grafen ernsthaft figuriert, Text und Vortragsweise sind knapp und sachlich. Diese sprachliche Verkürzung wiederum steht im krassen Gegensatz zu der Wiedergabe dieser Textstelle in der Adaption des Regisseurs Chabrol. Denn er hat den Text um einiges verlängert, jedoch ohne dessen Gehalt zu verändern, lediglich die Sprache ist blumiger. Seine Figur des Grafen ist sehr borniert gestaltet.

1.2 Synoptische Darstellung der Untersuchungsergebnisse

Regisseur	Taviani	Kühn	Chabrol	Thome
Zeit	1:31	1:45	2:06	Entsprechende Sequenz fehlt
Konstruierte Überschrift	Charlottas Erschütterung und Verzweiflung	Der Hauptmann als Held der DDR	Eine Statue zeigt keine Gefühlsregungen.	
Schwerpunkt	Darstellung der Gefühlssituation Charlottas	Vermittlung von sozialistischer Ideologie	1. Charlottes absolute Gefühllosigkeit 2. Der morbide Zustand ihrer Ehe	
Rahmen der Handlung	Unterhaltung im Arbeitszimmer des Hauptmanns	Baustellenbesichtigung an einem windigen Herbsttag	Ein Sommerspaziergang in der Parkanlage	
Atmosphäre	Umschwung von Heiterkeit zur Dramatik	Sachlich, nüchtern	Kühl, reserviert	
Transformation der Vorlage	Der erschütterte Gefühlszustand Charlottes im Roman wird für den Rezipienten in einem hohen Maße nachfühlbar transformiert.	Der erschütterte Gefühlszustand Charlottes stellt nur eine Randerscheinung von 8 Sekunden dar.	Der erschütterte Gefühlszustand Charlottes, wird ins Gegenteil verkehrt, so dass Charlotte empfindungslos wirkt	
Vorherrschend eingesetzte Einstellungsgrößen	Amerikanisch und Nah	Total, Halbnah, Nah	Halbtotale, Halbnah, Nah	

Bevorzugte Technik für die Organisation des Ablaufs	Schwenk, Fahrt	Schwenk, unsichtbare Schnitte	Kamera steht oft fest, die Figuren bewegen sich auf sie zu	
Beleuchtung	Helles Sonnenlicht vor und nach dem Umschwung der Gefühle. Low-key-Stil im Mittelteil zur Darstellung von Charlottes Erschütterung	Pastellfarbener Ton, erinnert an Bilder aus der Malerei der Romantik	Ausschließlich helles Sonnenlicht	
Musik	Im hohen Maß dramatisch	Keine	Keine	
Charakteristische Geräusche	Vogelgezwitscher	Windgeräusche	Arbeitsgeräusche der Arbeiter im Hintergrund und Vogelgezwitscher	
Sprache	Satirisch überzeichnet beim Marchese	Kurz und präzise beim Hauptmann und dem Grafen	Blumig ausgeschmückt beim Grafen	
Charlotte	Zutiefst erschüttert	Erschüttert	Statuarisch, gefühllos	
Graf	Komisch	Ernsthaft	Borniert	
Hauptmann	Nicht anwesend	Tatkräftiger Held der DDR	Energisch, geschäftig	
Otilie	Nicht anwesend	Kokette Verführerin	Nicht anwesend	
Regisseur	Taviani	Kühn	Chabrol	Thome
Eduard	Nicht anwesend	Verspielter uninteressierter Müßiggänger	Nicht anwesend	
Baronesse	Nicht anwesend	Bornierte Adlige	Nicht anwesend	

2 Vergleichende Sequenzanalyse II

Es handelt sich um das elfte Kapitel aus dem ersten Teil des Romans. Dort finden sich die Gefühlsbereiche von: Verwirrung, Sehnsucht, sexueller Erregung und Reue.

Bemerkung zu diesem Kapitel:

Die Transkription von Gefühlen und Gedanken einer Figur ist eine der schwierigsten Aufgaben bei der Umsetzung eines literarischen Textes in einen Film. Es ist relativ einfach, sichtbare und hörbare Vorgänge eines Geschehens mit den Mitteln des Films wiederzugeben. Dagegen stellt die Vermittlung der unsichtbaren Vorgänge in den Köpfen der Figuren eine besondere Herausforderung an die Filmschaffenden dar.

Das gesamte elfte Kapitel im ersten Teil des Romans wird von den Gefühlen und Wunschphantasien der Protagonisten Charlotte und Eduard beherrscht.

Originaltext:

„Eduard begleitete den Grafen auf sein Zimmer und ließ sich recht gern durchs Gespräch verführen, noch eine Zeitlang bei ihm zu bleiben. Der Graf verlor sich in vorige Zeiten, gedachte mit Lebhaftigkeit an die Schönheit Charlottens, die er als ein Kenner mit vielem Feuer entwickelte: ‚Ein schöner Fuß ist eine große Gabe der Natur. Diese Anmut ist unverwüstlich. Ich habe sie heute im Gehen beobachtet; noch immer möchte man ihren Schuh küssen und die zwar etwas barbarische, aber doch tief gefühlte Ehrenbezeugung der Sarmaten wiederholen, die sich nichts Besseres kennen, als aus dem Schuh einer geliebten und verehrten Person ihre Gesundheit zu trinken.‘

Die Spitze des Fußes blieb nicht alleine der Gegenstand des Lobes unter zwei vertrauten Männern. Sie gingen von der Person auf alte Geschichten und Abenteuer zurück und kamen auf die Hindernisse, die man ehemals den Zusammenkünften dieser beiden Liebenden entgegengesetzt, welche Mühe sie sich gegeben, welche Kunstgriffe sie erfunden, nur um sich sagen zu können, daß sie sich liebten.

‚Erinnerst du dich‘, fuhr der Graf fort, ‚welch Abenteuer ich dir recht freundschaftlich und uneigennützig bestehen helfen, als unsre höchsten Herrschaften ihren Oheim besuchten und auf dem weitläufigen Schlosse

zusammenkamen? Der Tag war in Feierlichkeiten und Feierkleidern hingegangen; ein Teil der Nacht sollte wenigstens unter freiem, liebevollem Gespräch verstreichen.'

„Den Hinweg zu dem Quartier der Hofdamen hatten Sie sich wohl gemerkt,“ sagte Eduard. „Wir gelangten glücklich zu meiner Geliebten.“

„Die“, versetzte der Graf, „mehr an den Anstand als an meine Zufriedenheit gedacht und eine sehr häßliche Ehrenwächterin bei sich behalten hatte; da mir denn, indessen ihr euch mit Blicken und Worten sehr gut unterhieltet, ein höchst unerfreuliches Los zuteil ward.“

„Ich habe mich noch gestern,“ versetzte Eduard, „als Sie sich anmelden ließen, mit meiner Frau an die Geschichte erinnert, besonders an unsern Rückzug. Wir verfehlten den Weg und kamen an den Vorsaal der Garden. Weil wir uns nun von da recht gut zu finden wussten, so glaubten wir auch hier ganz ohne Bedenken hindurch und an dem Posten, wie an den übrigen, vorbei gehen zu können. Aber wie groß war beim Eröffnen der Türe unsere Verwunderung! Der Weg war mit Matratzen verlegt, auf denen die Riesen in mehreren Reihen ausgestreckt lagen und schliefen. Der einzige Wachende auf dem Posten sah uns verwundert an; wir aber, im jugendlichen Mut und Mutwillen, stiegen ganz gelassen über die ausgestreckten Stiefel weg, ohne daß auch nur einer von diesen schnarchenden Enakskindern erwacht wäre.“

„Ich hatte große Lust zu stolpern,“ sagte der Graf, „damit es Lärm gegeben hätte; denn Welch eine seltsame Auferstehung würden wir gesehen haben!“

In diesem Augenblick schlug die Schloßglocke zwölf.

„Es ist hoch Mitternacht“, sagte der Graf lächelnd, „und eben gerechte Zeit. Ich muß Sie, lieber Baron, um eine Gefälligkeit bitten: führen Sie mich heute, wie ich Sie damals führte, ich habe der Baronesse das Versprechen gegeben, sie noch zu besuchen. Wir haben uns den ganzen Tag nicht allein gesprochen, wir haben uns solange nicht gesehen, und nichts ist natürlicher, als daß man sich nach einer vertraulichen Stunde sehnt. Zeigen Sie mir den Hinweg, den Rückweg will ich schon finden, und auf alle Fälle werde ich über keine Stiefel wegzustolpern haben.“

„Ich will Ihnen recht gern diese gastliche Gefälligkeit erzeigen,“ versetzte Eduard; „nur sind die drei Frauenzimmer drüben zusammen auf dem Flügel.“

Wer weiß, ob wir sie nicht noch beieinander finden, oder was wir sonst für Händel anrichten, die irgendein wunderliches Ansehn gewinnen.'

„Nur keine Sorge!“ sagte der Graf; „die Baronesse erwartet mich. Sie ist um diese Zeit gewiß auf ihrem Zimmer und allein.“

„Die Sache ist übrigens leicht,“ versetzte Eduard und nahm ein Licht, dem Grafen vorleuchtend eine geheime Treppe hinunter, die zu einem langen Gang führte. Am Ende desselben öffnete Eduard eine kleine Türe. Sie erstiegen eine Wendeltreppe; oben auf einem engen Ruheplatz deutete Eduard dem Grafen, dem er das Licht in die Hand gab, nach einer Tapentüre rechts, die beim ersten Versuch sogleich sich öffnete, den Grafen aufnahm und Eduarden in dem dunklen Raum zurückließ.

Eine andere Tür links ging in Charlottens Schlafzimmer. Er hörte reden und horchte. Charlotte sprach zu ihrem Kammermädchen: Ist Otilie schon zu Bette? – „Nein,“ versetzte jene, „sie sitzt noch unten und schreibt.“ – „So zünde Sie das Nachtlicht an,“ sagte Charlotte, „und gehe Sie nur hin: es ist spät. Die Kerze will ich selbst auslöschen und für mich zu Bette gehen.“

Eduard hörte mit Entzücken, daß Otilie noch schreibe. „Sie beschäftigt sich für mich!“ dachte er triumphierend. Durch die Finsternis ganz in sich selbst geengt, sah er sie sitzen, schreiben; er glaubte zu ihr zu treten, sie zu sehen, wie sie sich nach ihm umkehrte; er fühlte ein unüberwindliches Verlangen, ihr noch einmal nahe zu sein. Von hier aber war kein Weg in das Halbgeschoß, wo sie wohnte.

Nun fand er sich unmittelbar an seiner Frauen Türe, eine sonderbare Verwechselung ging in seiner Seele vor; er suchte die Türe aufzudrehen, er fand sie verschlossen, er pochte leise an, Charlotte hörte nicht. Sie ging in dem größeren Nebenzimmer lebhaft auf und ab. Sie wiederholte sich aber- und abermals, was sie seit jenem unerwarteten Vorschlag des Grafen oft genug bei sich um und um gewendet hatte. Der Hauptmann schien vor ihr zu stehen. Er füllte noch das Haus, er belebte noch die Spaziergänge, und er sollte fort, das alles sollte leer werden! Sie sagte sich alles, was man sich sagen kann, ja sie antizipierte, wie man gewöhnlich pflegt, den leidigen Trost, daß auch solche Schmerzen durch die Zeit gelindert werden. Sie verwünschte die Zeit, die es braucht, um sie zu lindern; sie verwünschte die totenhafte Zeit, wo sie würden gelindert sein.

Da war denn zuletzt die Zuflucht zu den Tränen um so willkommener, als sie bei ihr selten stattfand. Sie warf sich auf das Sofa und überließ sich ganz ihrem Schmerz. Eduard seinerseits konnte von der Türe nicht weg; er pochte nochmals, und zum drittenmal etwas stärker, so daß Charlotte durch die Nachtstille es ganz deutlich vernahm und erschreckt auffuhr. Der erste Gedanke war, es könne, es müsse der Hauptmann sein; der zweite, das sei unmöglich. Sie hielt es für eine Täuschung, aber sie hatte es gehört, sie wünschte, sie fürchtete es gehört zu haben. Sie ging ins Schlafzimmer, trat leise zu der verriegelten Tapetentür. Sie schalt sich über ihre Furcht. ‚Wie leicht kann die Gräfin etwas bedürfen!‘ sagt sie sich selbst und rief gefaßt und gesetzt: ‚Ist jemand da?‘ Eine leise Stimme antwortete: ‚Ich bins.‘ – ‚Wer?‘ entgegnete Charlotte, die den Ton nicht unterscheiden konnte. Ihr stand des Hauptmanns Gestalt vor der Türe. Etwas lauter klang es ihr entgegen: ‚Eduard!‘ Sie öffnete, und ihr Gemahl stand vor ihr. Er begrüßte sie mit einem Scherz. Es ward ihr möglich, in diesem Tone fortzufahren. Er verwickelte den rätselhaften Besuch in rätselhafte Erklärungen. ‚Warum ich denn aber eigentlich komme,‘ sagte er zuletzt, ‚muß ich dir nur gestehen. Ich habe ein Gelübde getan, heute abend noch deinen Schuh zu küssen.‘

Das ist dir lange nicht eingefallen,‘ sagte Charlotte. ‚Desto schlimmer,‘ versetzte Eduard, ‚und desto besser!‘

Sie hatte sich in einen Sessel gesetzt, um ihre leichte Nachtkleidung seinen Blicken zu entziehen. Er warf sich vor ihr nieder, und sie konnte sich nicht erwehren, dass er nicht ihren Schuh küßte, und daß, als dieser ihm in der Hand blieb, er den Fuß ergriff und ihn zärtlich an seine Brust drückte.

Charlotte war eine von den Frauen, die, von Natur mäßig, im Ehestande ohne Vorsatz und Anstrengung die Art und Weise der Liebhaberinnen fortführen. Niemals reizte sie den Mann, ja seinem Verlangen kam sie kaum entgegen; aber ohne Kälte und abstoßende Strenge glich sie immer einer liebevollen Braut, die selbst vor dem Erlaubten noch innige Scheu trägt. Und so fand sie Eduard diesen Abend in doppeltem Sinne. Wie sehnlich wünschte sie den Gatten weg; denn die Luftgestalt des Freundes schien ihr Vorwürfe zu machen. Aber das, was Eduard hätte entfernen sollen, zog ihn nur mehr an. Eine gewisse Bewegung war an ihr sichtbar. Sie hatte geweint, und wenn weiche Personen dadurch meist an Anmut verlieren, so gewinnen diejenigen dadurch unendlich, die wir gewöhnlich als stark und gefaßt kennen. Eduard war so liebenswürdig, so freundlich, so dringend; er bat sie, bei ihr bleiben zu

dürfen, er forderte nicht, bald ernst bald scherzhaft suchte er sie zu bereden, er dachte nicht daran, daß er Rechte habe, und löschte zuletzt mutwillig die Kerze aus.

In der Lampendämmerung sogleich behauptete die innre Neigung, behauptete die Einbildungskraft ihre Rechte über das Wirkliche: Eduard hielt nur Ottilien in seinen Armen, Charlotte schwebte der Hauptmann näher oder ferner vor der Seele, und so verwebten, wundersam genug, sich Abwesendes und Gegenwärtiges reizend und wonnevoll durcheinander.

Und doch läßt sich die Gegenwart ihr ungeheures Recht nicht rauben. Sie brachten einen Teil der Nacht unter allerlei Gesprächen und Scherzen zu, die um desto freier waren, als das Herz leider keinen Teil daran nahm. Aber als Eduard des anderen Morgens an dem Busen seiner Frau erwachte, schien ihm der Tag ahnungsvoll hereinzublicken, die Sonne schien ihm ein Verbrechen zu beleuchten; er schlich sich leise von ihrer Seite, und sie fand sich, seltsam genug, allein, als sie erwachte.“ (S. 317–321)

1. Der Aufbau des elften Kapitels des Romans

1. a) Charlotte wird von dem Grafen als begehrenswerte Frau gelobt.
 - b) Ein amouröses Männergespräch baut eine erotisch gelockerte Atmosphäre auf.
2. Auf dem Weg durch den Geheimgang wird die Atmosphäre mystisch.
3. a) Es wird klar, dass Eduard sich nach Ottilie sehnt.

„Eduard hörte mit Entzücken, dass Ottilie noch schreibe. ‚Sie beschäftigt sich für mich!‘, dachte er triumphierend. [...] er fühlte ein unüberwindliches Verlangen, ihr noch einmal nahe zu sein.“ (S. 319)

Das spätere Geschehen, wenn Eduard in seiner Phantasie mit Ottilie Verkehr hat, wird bereits an dieser Stelle vorbereitet.

- b) Die spätere tatsächliche geistige Auswechslung der Partner beim Geschlechtsverkehr kündigt sich an.

„Nun fand er sich unmittelbar an seiner Frauen Türe, eine sonderbare Verwechslung ging in seiner Seele vor.“ (S. 319)

4. a) Spiegelbildlich geschieht genau das Gleiche in Charlottes Gedankenwelt.

„Der Hauptmann schien vor ihr zu stehen. [...] Ihr stand des Hauptmanns Gestalt vor der Türe“ (S. 320)

b) Charlotte befindet sich in einem emotional aufgewühlten Zustand.

„Sie warf sich auf das Sofa und überließ sich ganz ihrem Schmerz.“ (S. 320)

Fazit von Punkt 1–4: Eduard kommt aus einer amourös angeheizten Atmosphäre, und Charlotte befindet sich in einem emotional aufgewühlten Zustand. Beide sind in ihrer Gedankenwelt bei dem jeweils geliebten Menschen. Zwar wird im fortlaufenden Text nochmals ganz klar beschrieben, dass Eduard Ottilie und Charlotte den Hauptmann in den Armen hält, jedoch ist hier schon die Grundlage für die späteren Geschehnisse geschaffen.

5. a) Charlotte wird ausführlich in ihrer Eigenheit als Liebhaberin beschreiben:

„Charlotte war eine von den Frauen, die, von Natur mäßig, im Ehestande ohne Vorsatz und Anstrengung die Art und Weise der Liebhaberin fortführen. Niemals reizte sie den Mann, ja seinem Verlangen kam sie kaum entgegen; aber ohne Kälte und abstoßende Strenge glich sie immer einer liebevollen Braut, die selbst vor dem Erlaubten noch innige Scheu trägt.“ (S. 321)

b) Goethe weist auf den besonderen augenblicklichen Reiz Charlottes hin:

„Eine gewisse Bewegung war an ihr sichtbar. Sie hatte geweint, und wenn weiche Personen dadurch meist an Anmut verlieren, so gewinnen diejenigen dadurch, die wir gewöhnlich als stark und gefaßt kennen.“ (S. 321)

6. a) Der doppelte Ehebruch wird in Szene gesetzt.

„In der Lampendämmerung sogleich behauptete die innre Neigung, behauptete die Einbildungskraft ihre Rechte über das Wirkliche: Eduard hielt nur Ottilien in seinen Armen, Charlotte schwebte der Hauptmann näher oder ferner vor der Seele, und so verwebten, wundersam genug, sich Abwesendes und Gegenwärtiges reizend und wonnevoll durcheinander.“ (S. 321)

Das in dieser Nacht gezeugte Kind wird die äußerlichen Züge der Phantasiepartner aufweisen.

- b) Goethe schildert die gemeinsame Nacht der Ehegatten nicht als ein unangenehmes Ereignis, sondern es handelt sich trotz aller Wunschphantasien der Figuren um eine erotisch positive Stimmung zwischen Eduard und Charlotte.

„Er begrüßte sie mit einem Scherz. Es ward ihr möglich, in diesem Tone fortzufahren.“ (S. 320)

„Und doch lässt sich die Gegenwart ihr ungeheures Recht nicht rauben. Sie brachten einen Teil der Nacht unter allerlei Gesprächen und Scherzen zu, die um desto freier waren, als das Herz leider keinen Teil daran nahm.“ (S. 321)

7. Am Ende des Kapitels stehen Eduards plötzlich einsetzende Reue und seine heimliche Flucht.

„Als Eduard des anderen Morgens an dem Busen seiner Frau erwachte, schien ihm der Tag ahnungsvoll hereinzublicken, die Sonne schien ihm ein Verbrechen zu beleuchten; er schlich sich leise von ihrer Seite, und sie fand sich, seltsam genug, allein, als sie erwachte.“ (S. 321)

Grundsätzliche Fragen an die Filme zum Aufbau der Sequenzen:

- a) Wie wird im Film zum Hauptgegenstand hingeführt?
- b) Welches Gewicht hat die Kernaussage des Originaltextes im Film?
- c) Wie klingt die Sequenz aus?
- d) Welche Veränderungen entstehen durch Kürzungen oder Hinzufügungen?
- e) Hat sich die Atmosphäre verändert?
- f) Haben sich die Charaktere der Figuren verändert?
- g) Hat sich der Informationsgehalt verändert?

Zur exakten filmanalytischen Erfassung dieser umfangreichen Sequenz war die Erstellung von Detailanalysen erforderlich. Diese befinden sich im Anhang dieser Arbeit.

2. Die Adaption der Brüder Taviani

Es handelt sich um die Sequenz Nr. 17. Sie hat eine Länge von 6:47 Minuten und ist somit die längste Sequenz dieser Adaption.

Originaltext: Einleitung der Szene

„Eduard begleitete den Grafen auf sein Zimmer und ließ sich recht gern durchs Gespräch verführen, noch eine Zeitlang bei ihm zu bleiben. Der Graf verlor sich in vorige Zeiten, gedachte mit Lebhaftigkeit an die Schönheit Charlottens, die er als ein Kenner mit vielem Feuer entwickelte: ‚Ein schöner Fuß ist eine große Gabe der Natur. Diese Anmut ist unverwüstlich. Ich habe sie heute im Gehen beobachtet; noch immer möchte man ihren Schuh küssen und die zwar etwas barbarische, aber doch tief gefühlte Ehrenbezeugung der Sarmaten wiederholen, die sich nichts Besseres kennen, als aus dem Schuh einer geliebten und verehrten Person ihre Gesundheit zu trinken.‘

Die Spitze des Fußes blieb nicht alleine der Gegenstand des Lobes unter zwei vertrauten Männern. Sie gingen von der Person auf alte Geschichten und Abenteuer zurück und kamen auf die Hindernisse, die man ehemals den Zusammenkünften dieser beiden Liebenden entgegengesetzt, welche Mühe sie sich gegeben, welche Kunstgriffe sie erfunden, nur um sich sagen zu können, daß sie sich liebten.

‚Erinnerst du dich‘, fuhr der Graf fort, ‚welch Abenteuer ich dir recht freundschaftlich und uneigennützig bestehen helfen, als unsre höchsten Herrschaften ihren Oheim besuchten und auf dem weitläufigen Schlosse zusammenkamen? Der Tag war in Feierlichkeiten und Feierkleidern hingegangen; ein Teil der Nacht sollte wenigstens unter freiem, liebevollem Gespräch verstreichen.‘

‚Den Hinweg zu dem Quartier der Hofdamen hatten Sie sich wohl gemerkt,‘ sagte Eduard. ‚Wir gelangten glücklich zu meiner Geliebten.‘

‚Die‘, versetzte der Graf, ‚mehr an den Anstand als an meine Zufriedenheit gedacht und eine sehr häßliche Ehrenwächterin bei sich behalten hatte; da mir denn, indessen ihr euch mit Blicken und Worten sehr gut unterhieltet, ein höchst unerfreuliches Los zuteil ward.‘

‚Ich habe mich noch gestern,‘ versetzte Eduard, ‚als Sie sich anmelden ließen, mit meiner Frau an die Geschichte erinnert, besonders an unsern Rückzug.‘

Wir verfehlten den Weg und kamen an den Vorsaal der Garden. Weil wir uns nun von da recht gut zu finden wussten, so glaubten wir auch hier ganz ohne Bedenken hindurch und an dem Posten, wie an den übrigen, vorbei gehen zu können. Aber wie groß war beim Eröffnen der Türe unsere Verwunderung! Der Weg war mit Matratzen verlegt, auf denen die Riesen in mehreren Reihen ausgestreckt lagen und schliefen. Der einzige Wachende auf dem Posten sah uns verwundert an; wir aber, im jugendlichen Mut und Mutwillen, stiegen ganz gelassen über die ausgestreckten Stiefel weg, ohne daß auch nur einer von diesen schnarchenden Enakskindern erwacht wäre.'

„Ich hatte große Lust zu stolpern,“ sagte der Graf, „damit es Lärm gegeben hätte; denn Welch eine seltsame Auferstehung würden wir gesehen haben!“
(S. 318)

Film: Einleitung der Sequenz

Die Sequenz beginnt auf der Bildebene mit einer Überblendung. Auf diese Weise verwandeln sich Baumkronen im hellen Sonnenlicht zu Baumkronen in dunkler Nacht. Auf der Tonebene weicht das fröhliche Zwitschern der Vögel den Geräuschen von Nachttieren, dazu setzt zarte, sinnliche Musik ein. Die Kamera schwenkt langsam zur Schlossfront hin, verweilt in Halbnaheinstellung einen kurzen Augenblick bei drei offen stehenden, hell erleuchteten Fenstern. Schnitt.

Nun ist auf der Bildebene ein festlich gedeckter Tisch im Freien in Halbnaheinstellung zu sehen. Eine Obstschale, gefüllt mit Weintrauben, sowie zwei große Weingläser, in welche von einer weiß behandschuhten Dienerhand Rotwein eingeschenkt wird, dominieren das Bild. Es ist Nacht, und auf dem Tisch steht ein flackernder Kerzenleuchter. Auf der Tonebene sind die Geräusche wie bei der vorhergehenden Einstellung geblieben, jedoch tritt nun das überlaute Geräusch des Einschenkens hinzu. Die Kamera schwenkt nach oben, und im Bild erscheinen Eduardo und der Marchese. Die beiden stehen vor dem Treppenaufgang zum Schloss. Dieser ist festlich mit flackernden Kerzen geschmückt. Die Kleidung der Männer ist gelockert, sie tragen keine Jacketts, so dass ihre Hosenträger zu sehen sind.

Kommentar:

Die erste Einstellung der Sequenz, der Blick von außen, auf die drei hell erleuchteten Fenster, setzt die Assoziation frei, dass es sich um die Räume der drei Frauen handelt. Dieser Eindruck verfestigt sich durch die darauf folgende Einstellung, in welcher nur die zwei Männer zu sehen sind.

Im Originaltext tauschen die beiden amouröse Erinnerungen aus und amüsieren sich dabei. Auch wird erwähnt, dass Charlotte immer noch eine begehrenswerte Frau sei. So schafft Goethe eine gelöste, erotisch angehauchte Atmosphäre, welche die späteren Geschehnisse einleitet. Die Regisseure Taviani hingegen haben eine ganz eigene, ihnen und dem Konzept ihres Films entsprechende Atmosphäre für diese Szene geschaffen. Sie haben sie ins Freie verlegt. Äußerst ästhetische Bilder zeigen das Szenarium einer lauen Sommernacht. Die Gestaltung wirkt edel und üppig. Weiterhin vermittelt die weiß behandschuhte Dienerhand, welche den Wein einschenkt, den Eindruck von Reichtum und Geselligkeit.

Die Kulisse aus Tiergeräuschen evoziert gleichfalls eine lauschige Sommernacht, worauf auch die Klänge von zarter Musik abgestimmt sind. Die Kleidung der Protagonisten ist gelockert. Die Ausgangssituationen im Roman und im Film sind zwar gänzlich verschieden, weisen jedoch eine gelöste Stimmung als gemeinsamen Nenner auf. Im Prinzip handelt es sich hier um eine sinngemäße Transformation des Romans, denn in beiden Medien gehen die Männer entspannt und heiter daran, die Räume der Frauen aufzusuchen.

Ein gut möglicher Grund für die Weglassung des Gespräches zwischen den Männern, welches sowieso nicht unerlässlich für den Fortgang der Geschichte ist, sondern vor allem zur Einstimmung dient, könnte die Zeitfrage sein. Da die Länge eines Filmes zwangsläufig beschränkt ist, müssen oft derartige Kürzungen erfolgen.

Originaltext: Der Graf bittet Eduard, ihn zum Zimmer der Baronesse zu bringen.

„In diesem Augenblick schlug die Schloßglocke zwölf.

„Es ist noch Mitternacht,‘ sagte der Graf lächelnd, ‚und eben gerechte Zeit. Ich muß Sie, lieber Baron, um eine Gefälligkeit bitten: führen Sie mich heute, wie ich Sie damals führte; ich habe der Baronesse das Versprechen gegeben, sie noch zu besuchen. Wir haben uns den ganzen Tag nicht allein gesprochen,

wir haben uns solange nicht gesehen, und nichts ist natürlicher, als daß man sich nach einer vertraulichen Stunde sehnt. Zeigen Sie mir den Hinweg, den Rückweg will ich schon finden, und auf alle Fälle werde ich über keine Stiefel wegzustolpern haben.'

„Ich will Ihnen recht gern diese gastliche Gefälligkeit erzeigen,“ versetzte Eduard; „nur sind die drei Frauenzimmer drüben zusammen auf dem Flügel. Wer weiß, ob wir sie nicht noch beieinander finden, oder was wir sonst für Händel anrichten, die irgendein wunderliches Ansehen gewinnen.'

„Nur keine Sorge!“ sagte der Graf; „die Baronesse erwartet mich. Sie ist um diese Zeit gewiß auf ihrem Zimmer und allein.““ (S. 319)

Film: Der Marchese bittet Eduardo, ihn zum Zimmer der Marchesa zu bringen.

Eduardo und der Marchese bewegen sich mit ihren Weingläsern in der Hand auf den Treppenaufgang zu. Kamera und Handlungsachse liegen auf einer Ebene. So sind die beiden Männer von hinten zu sehen, wie sie sich die Treppe hoch bewegen. Dazu setzt auf der Tonebene ihre Unterhaltung ein.

Eduardo: „Es ist schon Mitternacht.“ Marchese: „Ich möchte Sie um eine Gefälligkeit bitten, ich habe der Marchesa das Versprechen gegeben, sie noch zu besuchen, aber ich fürchte mich, in all diesen vielen Fluren zu verirren.“ Die Kamera schwenkt noch etwas höher, so dass der gesamte Treppenaufgang im Bild ist. Marchese: „Wir haben uns den ganzen Tag nicht alleine gesprochen und sehnen uns nach einer beschaulichen Stunde. Würden Sie mir den Weg zeigen?“ Die Männer stoßen bei diesen Worten mit ihren Weingläsern an.

Eduardo: „Gehen wir, allerdings wird es nicht einfach sein, die Zimmer der drei Damen zu unterscheiden. Wir sind beide heute Abend nicht mehr sehr klar, weder Sie noch ich.“ Schnitt.

Kommentar :

Die Sätze des Dialogs von Eduardo und dem Marchese sind ziemlich genau dem Originaltext entliehen. Nur ist auch dieser Text um einiges gekürzt, auch hier könnte wieder die Zeitfrage der Grund sein, da die gekürzten Stellen weder nennenswerte Informationen noch sonst eine wichtige Intention enthalten.

Im Originaltext findet der Genuss von Alkohol keine Erwähnung. Die hier gezeigte Trunkenheit der beiden Männer könnte für die späteren Geschehnisse eine Entschuldigung bieten. Der von den Regisseuren hinzugefügte Satz Eduardos weist auch in diese Richtung:

„Wir sind beide heute Abend nicht mehr sehr klar, weder Sie noch ich.“

Ein anderer Grund für diesen übermäßigen Weingenuss der Figuren könnte aber auch sein, dass die Regisseure Taviani ihn als Attribut nutzen, um die Atmosphäre einer gelockerten, gelösten Stimmung zu transportieren.

Die folgende Sequenz findet keine direkte Entsprechung im Roman.

Film: Charlotta, Ottilia und die Marchesa in ihren Zimmern.

Halbnaheinstellung: Die Kamera fährt langsam an der Außenfront des Hauses vorbei und blickt dabei in die offenen Fenster. Die Musik ist nun von sanften zu beschwingten Klängen übergegangen. Das Zusammenspiel von Kamerabewegung und Musik erzeugt den Eindruck einer angeregten Heiterkeit. Der Zuschauer sieht das folgende Geschehen von draußen durch die offenen Fenster, so ist die laute Geräuschkulisse einer lauen Sommernacht im Freien gerechtfertigt. Durch das erste offene Fenster ist die Marchesa in einem Schlafzimmer zu sehen. Sie steht im Nachthemd vor dem Spiegel und begutachtet sich. Die Kamera fährt langsam weiter, nun ist Ottilia im Bild. Sie sitzt in einem kleinen Zimmer an einem Schreibtisch und schreibt. Die Kamera fährt weiter und zeigt durch das dritte Fenster ein Schlafzimmer mit einem Ehebett. Charlotte läuft in diesem Zimmer aufgeregt hin und her. Dann setzt sie sich stöhnend mit einem leidvollen Gesichtsausdruck aufs Bett. Schnitt.

Kommentar:

Wie zu Beginn der Sequenz sieht der Rezipient wieder die drei erleuchteten Fenster, nur darf er jetzt hineinschauen und nimmt so wahr, was in den einzelnen Zimmern gerade geschieht.

Die Kamerafahrt ist eine gute Möglichkeit, um dem Rezipienten zu erzählen, was die drei Frauen zur gleichen Zeit tun. Eine andere Möglichkeit wäre die erzählende Montage gewesen. Durch die Kamerafahrt werden jedoch die Brüche vermieden, die auf Grund der Schnitte bei der Montage entstehen. Die Bilder erscheinen bei der Kamerafahrt nicht nur flüssiger, sondern auch lebendiger.

Die kurze Einstellung von 42 Sekunden setzt den Rezipienten zeitsparend von gleich drei Tatsachen in Kenntnis:

1. Die Marchesa bereitet sich offenbar in ihrem Schlafzimmer auf den Besuch des Marchese vor.
2. Ottilia erledigt noch Schreibebeiten.
3. Charlottas Seelenzustand ist aufgewühlt.

Zu Punkt 2:

Hier fehlt gegenüber dem Originaltext die Vermittlung der Details, wonach Ottilie zu dieser späten Stunde noch für Eduard schreibt, er davon erfährt und darüber ins Schwärmen gerät.

„Sie beschäftigt sich für mich! dachte er triumphierend.“ (S. 319)

Dieser im Originaltext angeführte Aspekt ist nicht unwichtig für die Nuancierung von Eduards Gefühlen und Gedanken. Schon jetzt fühlt er sich Ottilie ganz nahe, nicht erst später in den Armen von Charlotte.

Zu Punkt 3:

Bezüglich Charlottas kann der Rezipient auf Grund seines Wissens um den Kontext davon ausgehen, dass sie wegen Ottone so aufgewühlt ist und somit ihre Gedanken und Gefühle bei ihm weilen.

Originaltext: Die beiden Männer auf dem Weg zu den Zimmern der Frauen

„Die Sache ist übrigens leicht,‘ versetzte Eduard und nahm ein Licht, dem Grafen vorleuchtend eine geheime Treppe hinunter, die zu einem langen Gang führte.

Am Ende desselben öffnete Eduard eine kleine Türe. Sie erstiegen eine Wendeltreppe; oben auf einem engen Ruheplatz deutete Eduard dem Grafen, dem er das Licht in die Hand gab, nach einer Tapetentüre rechts, die beim ersten Versuch sogleich sich öffnete, den Grafen aufnahm und Eduarden in dem dunklen Raum zurückließ.

Eine andere Tür links ging in Charlottens Schlafzimmer. Er hörte reden und horchte. Charlotte sprach zu ihrem Kammermädchen: ‚Ist Ottilie schon zu Bette?‘ – ‚Nein,‘ versetzte jene, ‚sie sitzt noch unten und schreibt. ‘ – ‚So

zünde Sie das Nachtlicht an,‘ sagte Charlotte, ‚und gehe Sie nur hin: es ist spät. Die Kerze will ich selbst auslöschen und für mich zu Bette gehen.‘

Eduard hörte mit Entzücken, dass Ottilie noch schreibe. ‚Sie beschäftigt sich für mich!‘ dachte er triumphierend. Durch die Finsternis ganz in sich selbst geengt, sah er sie sitzen, schreiben; er glaubte zu ihr zu treten, sie zu sehen, wie sie sich nach ihm umkehrte; er fühlte ein unüberwindliches Verlangen, ihr noch einmal nahe zu sein. Von hier aber war kein Weg in das Halbgeschloß, wo sie wohnte. Nun fand er sich unmittelbar an seiner Frauen Türe, eine sonderbare Verwechslung ging in seiner Seele vor; er suchte die Türe aufzudrehen, er fand sie verschlossen, er pochte leise an, Charlotte hörte nicht.“ (S. 319)

Film: Die beiden Männer auf dem Weg zu den Zimmern der Frauen

Eine Naheinstellung zeigt ausschnittsweise eine Tür. Den Mittelpunkt des Bildes stellt der Türgriff dar. Die Kamera schwenkt langsam nach links und bleibt stehen, so dass nun drei Zimmertüren im Bild zu sehen sind. Eduardo und der Marchese kommen den Flur entlanggelaufen. Eduardo geht vorneweg. Das laute Geräusch ihrer Schritte und ein Rauschen, welches ein sommernächtliches KlangszENARIO vermittelt, sowie ein Flüstern der beiden begleiten das Bild. Es ist ziemlich dunkel. Sie bleiben vor der vordersten Türe stehen. Die feststehende Kamera hat die beiden nun in Halbnaheinstellung im Bild. Eduardo legt die rechte Hand an seinen Kopf und kratzt sich dann hinter dem Ohr. Diese Geste vermittelt Nachdenklichkeit. Er dreht sich um, schaut auf die nebenan liegende Türe und geht mit schwungvollem Schritt darauf zu. Der Marchese deutet auf diese TÜR. Eduardo wirkt unsicher und brummt ein „hm“. Offensichtlich wissen die Männer nicht, hinter welcher Türe sich die Marchesa befindet. Sie stehen ratlos auf dem Flur und schauen auf die drei Zimmertüren. Der Marchese pfeift, eine Türe öffnet sich, er geht hinein. Beim Hineingehen schaut er zu Eduardo hin und ruft: „Aber seien Sie achtsam, dass keine Verwechslung stattfindet.“ Eduardo steht nun alleine im Flur. Schnitt.

Eine Naheinstellung von Eduardo lässt die Wirkung der soeben gesagten Worte durch seine Mimik trotz der Dunkelheit erkennen. Er wirkt nachdenklich. Die Naheinstellung verweilt einen Moment auf Eduardos Gesicht, dann dreht er seinen Kopf und schaut zu einer anderen Türe hin. Daraufhin sagt er: „Ja, das wäre aber

doch...“ Er vollendet den Satz nicht, sondern geht auf die Türe zu, klopft an und ruft leise: „Ottilia!“ Schnitt.

Kommentar:

Der im Roman beschriebene Geheimgang fällt im Film weg, auch die Tapetentüren werden im Film zu ganz normalen Eingangstüren. Dessen ungeachtet fällt die durch diese Beschreibung evozierte mystische Atmosphäre im Film nicht weg, denn die Regisseure Taviani haben sie durch Bild und Ton erzeugt. Das Schleichen der Männer auf dem dunklen Flur und die überlauten Schrittgeräusche rufen entsprechende Gefühle beim Rezipienten hervor. Auch hier handelt es sich wieder um eine angemessene Transformation der vorgegebenen Atmosphäre vom Roman in den Film.

Der deutliche Hinweis darauf, dass Eduards Gedanken bei Otilie sind, wird im Film gegeben, indem zunächst der Marchese warnt: „Aber seien Sie achtsam, dass keine Verwechslung stattfindet.“ Eduardo sagt darauf im Selbstgespräch: „Ja, das wäre aber doch...“, danach klopft er an eine Zimmertüre und ruft „Ottilia!“ So wird dem Rezipienten ganz klar vorgeführt, dass Eduardo eigentlich zu Otilia möchte.

Im Originaltext findet dieser Fakt nur in Eduards Wunschphantasien statt.

„[...] er fühlte ein unüberwindliches Verlangen, ihr noch einmal nahe zu sein. Von hier aber war kein Weg in das Halbgewölbe, wo sie wohnte.

Nun fand er sich unmittelbar an seiner Frauen Türe, eine sonderbare Verwechslung ging in seiner Seele vor, er suchte die Türe aufzudrehen, er fand sie verschlossen, er pochte leise an, Charlotte hörte nicht.“ (319)

Originaltext: Das Zusammentreffen von Charlotte und Eduard

„Sie ging in dem größeren Nebenzimmer lebhaft auf und ab. Sie wiederholte sich aber- und abermals, was sie seit jenem unerwarteten Vorschlag des Grafen oft genug bei sich um und um gewendet hatte. Der Hauptmann schien vor ihr zu stehen. Er füllte noch das Haus, er belebte noch die Spaziergänge, und er sollte fort, das alle sollte leer werden! Sie sagte sich alles, was man sich sagen kann, ja sie antizipierte, wie man gewöhnlich pflegt, den leidigen Trost, daß auch solche Schmerzen durch die Zeit gelindert werden. Sie verwünschte die Zeit, die es braucht, um sie zu lindern; sie verwünschte die totenhafte Zeit, wo sie würden gelindert sein.

Da war denn zuletzt die Zuflucht zu den Tränen um so willkommener, als sie bei ihr selten stattfand. Sie warf sich auf das Sofa und überließ sich ganz ihrem Schmerz. Eduard seinerseits konnte von der Türe nicht weg; er pochte nochmals, und zum drittenmal etwas stärker, so daß Charlotte durch die Nachtstille es ganz deutlich vernahm und erschreckt auffuhr. Der erste Gedanke war, es könne, es müsse der Hauptmann sein; der zweite, das sei unmöglich. Sie hielt es für eine Täuschung, aber sie hatte es gehört, sie wünschte, sie fürchtete es gehört zu haben. Sie ging ins Schlafzimmer, trat leise zu der verriegelten Tapetentür. Sie schalt sich über ihre Furcht. ‚Wie leicht kann die Gräfin etwas bedürfen!‘ sagt sie sich selbst und rief gefaßt und gesetzt: ‚Ist jemand da?‘ Eine leise Stimme antwortete: ‚Ich bin’s.‘ – ‚Wer?‘ entgegnete Charlotte, die den Ton nicht unterscheiden konnte. Ihr stand des Hauptmanns Gestalt vor der Türe. Etwas lauter klang es ihr entgegen: ‚Eduard!‘ Sie öffnete, und ihr Gemahl stand vor ihr. Er begrüßte sie mit einem Scherz.“ (S. 320)

Film: Das Zusammentreffen von Charlotta und Eduardo

Eine Halbnaheinstellung zeigt Charlotta, welche bei Kerzenlicht in ihrem Zimmer steht. Mit gequälter Stimme sagt sie: „Ottone“, und geht auf die Türe zu. Die Kamera schwenkt mit ihren Schritten und zoomt sie dabei zur Naheinstellung heran. Vor der Türe ruft sie: „Wer ist da?“ Schnitt.

Eine Naheinstellung zeigt Eduardo vor der Türe. Er beugt seinen Kopf herunter und ruft: „Ich bin es.“ Schnitt. Eine weitere Naheinstellung zeigt Charlotta innen vor der Tür. Ihre Mimik drückt Verwunderung aus, und sie entgegnet: „Ja gut, aber wer?“ Sie geht näher an die Türe heran und öffnet diese. Kamera und Handlungsachse liegen nun auf einer Ebene. Der Rezipient schaut über Charlottes Schulter in Eduardos Gesicht. Dieser sagt: „Es schien mir, als hätte deine Stimme mich gerufen.“ Sie entgegnet: „Du hast mir Angst eingejagt.“ Eduard wiegt den Kopf hin und her, dies erzeugt den Eindruck einer heiteren Stimmung seinerseits. Er sagt: „Und ich bin dir zur Hilfe geeilt.“ Charlotte entgegnet mit leicht zorniger Stimme: „Du hast unsere Abmachung nicht eingehalten.“ Eduardo senkt den Kopf und sagt: „Das ist schlimm.“ Er geht, kehrt jedoch ruckartig wieder, geht ins Zimmer, schließt die Türe von innen hinter seinem Rücken und fügt hinzu: „Oder vielleicht gut.“

Kommentar:

Im Originaltext wird ausführlich beschrieben, dass Charlotte in Gedanken bei Otto weilt, im Film nennt Charlotta den Namen: „Ottone“, als sie jemanden vor ihrer Türe hört. So wird auch hier ganz klar, dass sie eigentlich Ottone zu sich wünscht.

Der Originalsatz:

„Er begrüßte sie mit einem Scherz.“ (S. 320)

ist in den Film transformiert worden. Eduardo tritt ebenfalls scherzend in das Schlafzimmer von Charlotta. Im Prinzip geht es hier um die Entwicklung einer heiteren Stimmung zwischen beiden, und dies geschieht im Film wie im Originaltext.

Eduardo wirkt in dieser Sequenz ganz besonders liebenswert frech. Dazu werden folgende Mittel des schauspielerischen Ausdrucks verwendet:

- (1) Die Art, den Kopf hin und her zu wiegen
- (2) Die Mimik eines frechen Lausbuben
- (3) Die lässige Art der Bewegungen
- (4) Die Art zu sprechen, wobei hier am stärksten auffällt, dass gerade Gesagtes gleich wieder zurückgenommen wird

Anzumerken sei hier, dass dieser Auftritt von Eduardo seiner grundsätzlichen Figuration in dieser Adaption entspricht. Er ist sympathisch angelegt, mit einem Anflug von liebenswertem Ungestüm. Die Merkmale dieser Charakteristik finden sich alle in dieser kurzen Szene, wo er um Einlass in das Schlafzimmer seiner Frau bittet.

Originaltext: Eduard in Charlottes Zimmer

„Es ward ihr möglich, in diesem Tone fortzufahren. Er verwickelte den rätselhaften Besuch in rätselhafte Erklärungen. ‚Warum ich denn aber eigentlich komme,‘ sagte er zuletzt, ‚muß ich dir nur gestehen. Ich habe ein Gelübde getan, heute abend noch deinen Schuh zu küssen.‘

‚Das ist dir lange nicht eingefallen,‘ sagte Charlotte. ‚Desto schlimmer,‘ versetzte Eduard, ‚und desto besser!‘

Sie hatte sich in einen Sessel gesetzt, um ihre leichte Nachtkleidung seinen Blicken zu entziehen. Er warf sich vor ihr nieder, und sie konnte sich nicht erwehren, dass er nicht ihren Schuh küßte, und daß, als dieser ihm in der Hand blieb, er den Fuß ergriff und ihn zärtlich an seine Brust drückte.

Charlotte war eine von den Frauen, die, von Natur mäßig, im Ehestande ohne Vorsatz und Anstrengung die Art und Weise der Liebhaberinnen fortführen. Niemals reizte sie den Mann, ja seinem Verlangen kam sie kaum entgegen; aber ohne Kälte und abstoßende Strenge glich sie immer einer liebevollen Braut, die selbst vor dem Erlaubten noch innige Scheu trägt. Und so fand sie Eduard diesen Abend in doppeltem Sinne. Wie sehnlich wünschte sie den Gatten weg; denn die Luftgestalt des Freundes schien ihr Vorwürfe zu machen. Aber das, was Eduarden hätte entfernen sollen, zog ihn nur mehr an. Eine gewisse Bewegung war an ihr sichtbar. Sie hatte geweint, und wenn weiche Personen dadurch meist an Anmut verlieren, so gewinnen diejenigen dadurch unendlich, die wir gewöhnlich als stark und gefaßt kennen. Eduard war so liebenswürdig, so freundlich, so dringend; er bat sie, bei ihr bleiben zu dürfen, er forderte nicht, bald ernst bald scherzhaft suchte er sie zu bereden, er dachte nicht daran, daß er Rechte habe, und löschte zuletzt mutwillig die Kerze aus.

In der Lampendämmerung sogleich behauptete die innre Neigung, behauptete die Einbildungskraft ihre Rechte über das Wirkliche: Eduard hielt nur Ottilien in seinen Armen, Charlotte schwebte der Hauptmann näher oder ferner vor der Seele, und so verwebten, wundersam genug, sich Abwesendes und Gegenwärtiges reizend und wonnevoll durcheinander.

Und doch läßt sich die Gegenwart ihr ungeheures Recht nicht rauben. Sie brachten einen Teil der Nacht unter allerlei Gesprächen und Scherzen zu, die um desto freier waren, als das Herz leider keinen Teil daran nahm. (S. 321)

Film: Eduardo in Charlottas Zimmer

Vorbemerkung: Die Regisseure Taviani haben die Szene eindeutig in zwei Teile geteilt. Den ersten könnte man „Das Vorspiel“ nennen und den zweiten „Der eigentliche Geschlechtsakt“.

Teil I der Sequenz: Das Vorspiel

Beide sind nun in Naheinstellung im Bild. Sie stehen ganz dicht beieinander. Die Beleuchtung ist gedämpft. Charlotta sagt: „Willst du mich wieder in Angst versetzen?“ Die beiden schauen sich intensiv in die Augen. Es entsteht der Eindruck wachsender Intimität. Schnitt.

Eine Halbnaheinstellung zeigt beide an der Zimmertür. Charlotta geht ins Zimmer, die Kamera schwenkt mit. Sie bleibt vor einem Spiegel stehen und schaut hinein. Die Kamera zoomt sie zur Naheinstellung heran. Der Spiegel ist nun Teil der Bildkomposition. Rechts spiegelt sich eine brennende Kerze. Links vor dem Spiegel beginnt Charlotta ihre Ohrringe abzulegen. Die Gestik wirkt verführerisch, ihre Mimik weist auf Sinnlichkeit hin. Im Spiegel sieht man Eduardo näher kommen. Er geht jetzt auf Charlotta zu, tritt nah an sie heran und legt seine Hände um ihren Kopf, dabei beginnt er ausgiebig und zärtlich ihre Schultern zu küssen. Seine Hände gleiten nun an ihren Schultern hinunter. Charlotta schließt die Augen, und ihr Gesichtsausdruck vermittelt den Genuss von Eduardos Zärtlichkeiten. Musik setzt ein, sie vermittelt eine von Erotik aufgeladene Stimmung. Charlotta stöhnt unter Eduardos zärtlichen Halsküssen auf. Schnitt.

Eine Detailsinstellung zeigt Charlottas Hand. Den Mittelpunkt des Bildes stellt ihr glitzernder goldener Ehering dar. Die Hand bewegt sich nach oben, die Kamera folgt ihr. Ins Bild rückt eine Naheinstellung von Charlotta. Eduardo küsst immer noch ihren Hals. Ihre Hand fährt zärtlich durch Eduardos Haare, der goldene Ehering ist weiterhin gut sichtbar. Die Bildgestaltung wirkt äußerst romantisch. Im Vordergrund agiert das zärtliche Paar. Charlotte hat die Augen genießerisch geschlossen, und Eduardo küsst nach wie vor intensiv ihren Hals. Im Hintergrund spiegelt sich die flackernde Kerze im Spiegel. Die Musik, welche die Liebkosungen des Paares begleitet, verändert sich. Zu den zarten Tönen treten nun Klänge, die etwas Geheimnisvolles andeuten. So ist unter ihnen ein Paukenschlag auszumachen. Dieser Paukenschlag transportiert mit der Sprache der Musik den Hinweis auf ein dramatisches Geschehen.

Eduardo löst sich von Charlotta und tritt zurück. Ihre Hand mit dem Ehering ist immer noch deutlich mit im Bild. Die Kamera zoomt nun Charlotta zur Großeinstellung heran. Dann schwenkt die Kamera langsam zu Eduardo hin, welcher nun in Großeinstellung zu sehen ist. Die Kamera schwenkt langsam wieder zu Charlotta

zurück. Eine Großaufnahme zeigt sie und die Hand von Eduardo, welche ihre Wange streichelt. Sie küsst die Hand und schaut mit einem sinnlich verliebten Blick zu Eduardo hin. Die Musik zu diesen Bildern besteht jetzt aus zärtlicheren Klängen, die sich gesteigert haben, genauso wie sich die Zärtlichkeiten und die Blicke der beiden Figuren intensiviert haben.

Kommentar zum I. Teil der Sequenz

Die obige Szene ruft den Eindruck eines zärtlichen, erotischen Vorspiels hervor. Die Bilder sind äußerst ästhetisch gestaltet. Ein Spiegel hinter flackernden Kerzen dient nicht nur zur Ästhetisierung des Bildes, sondern transportiert ebenso den Symbolgehalt einer gespaltener Persönlichkeiten. Eduardo und Charlotta spiegeln sich nacheinander darin. Beide Figuren sind in dieser Situation zweigeteilt, insofern sie nur körperlich anwesend sind und geistig bei dem jeweils geliebten Menschen weilen. Dies haben die vorhergehenden Szenen bereits andeutungsweise vermittelt. Mit dem Austausch von Zärtlichkeiten setzen die Klänge gefühlvoller Musik ein. Gestik und Mimik der Schauspieler vermitteln Zärtlichkeit und deren Genuss.

Das Tempo der Szene ist langsam, entsprechend den Bewegungen der Figuren, so entsteht der Eindruck von absoluter sinnlicher Präsenz. Charlotta wirkt durch Gestik und Mimik wie eine Verführerin, während sie ihre Ohrringe ablegt. Eduardo ist als ein zärtlicher Liebhaber wahrzunehmen. Leidenschaftlich küsst er Schultern und Hals Charlottas. Die Einstellung dauert 1:30 Minuten. Das ist eine relativ lange Zeit im Vergleich mit dem gesamten Film. Die Beleuchtung mit einem warmen, gelblichen Licht erzeugt ihrerseits eine weiche, gefühlvolle Stimmung.

Auch in dieser Sequenz spricht die Musik wieder eine eigene Sprache. Sie erzählt mittels ihrer Töne, dass Zärtlichkeit, Erregung und auch etwas Geheimnisvolles mit im Spiel sind. Offensichtlich war es den Regisseuren Taviani wichtig, diese Szene so ausgiebig zärtlich und sinnlich für den Rezipienten erfahrbar zu machen.

Die Detailsch Einstellung von Charlottas Hand mit dem glänzenden Ehering erinnert daran, dass es sich um die Zärtlichkeiten eines Ehepaares handelt.

Goethe hat im Originaltext ausführlich darauf hingewiesen, dass Charlotte eine zurückhaltende Geliebte ist.

„Charlotte war eine von den Frauen, die, von Natur mäßig, im Ehestand ohne Vorsatz und Anstrengung die Art und Weise der Liebhaberinnen fortführen. Niemals reizte sie den Mann, ja seinem Verlangen kam sie kaum entgegen; aber ohne Kälte und abstoßende Strenge glich sie immer einer liebevollen Braut, die selbst vor dem Erlaubten noch innige Scheu trägt.“ (S. 321)

Die Brüder Taviani haben diese Charakteristik Charlottes verändert. Im Film wirkt Charlotta ebenso aktiv und genussfähig wie Eduardo, dessen Pendant bereits im Roman als zärtlicher Liebhaber firmiert.

Anmerkung: Die Veränderung von Charlottes Charakter in dieser Situation passt zu der gesamten Adaption. Sie ist darin eine Frau, die ihre Gefühle bedeutend stärker und resoluter äußert als im Originaltext, in welchem sie hauptsächlich als sehr beherrscht beschrieben wird.

Siehe auch:

Sequenz Nr. 6: Bei der Ankunft Ottones zerdrückt Charlotta vor Wut eine Rose.

Sequenz Nr. 8: Charlotta liest aus einem Buch vor und schimpft mit Eduardo, welcher über ihre Schulter ins Buch schaut.

Sequenz Nr. 15: Charlotta wiegelt die Darlegung der Ideen des Grafen heftig ab.

Sequenz Nr. 22: Charlotta weist Eduardo an, das Feuerwerk nicht abzubrennen.

Sequenz Nr. 23: Charlotta unterrichtet Ottilia mit Stolz erfüllt von ihrer Schwangerschaft.

Film: Teil II der Sequenz: Der eigentliche Liebesakt

Die Musik greift über in die neue Einstellung. Ein Zeitsprung ist erkennbar. Nun befindet sich das Paar nackt im Bett, gezeigt in HalbnahEinstellung. Die Lichtverhältnisse sind gegenüber dem Kerzenlicht der vorhergehenden Einstellung gänzlich verändert. Die Regisseure Taviani arbeiten jetzt mit Gegenlicht. Das Zimmer erscheint in weiches Licht getaucht. Im Hintergrund ist ein Fenster auszumachen, davor befindet sich ein weißer Vorhang. Die beiden Figuren wirken dagegen wie dunkle Schatten auf der weißen Bettwäsche. Sie sind jedoch gut zu erkennen. Die Lichtverhältnisse vermitteln den Eindruck, als ob frühes Morgenlicht durch das Fenster des Schlafzimmers hereinfalle. Das Bild ist äußerst ästhetisch gestaltet. Die Haut der Figuren glänzt unter dem sie umgebenden Licht. Zu Beginn der Einstellung

sitzt Charlotte auf dem Bett. Ihre langen Haare fallen über den nackten Rücken, der Blick darauf ist frei bis zu ihrem Gesäß. Eduardo sitzt vor ihr und küsst sie. Ihrer beider Körper bewegen sich und strecken sich auf dem Bett aus. Eduardo liegt nun auf Charlotta und bewegt sich in einem eindeutigen Rhythmus. Charlotta umarmt ihn, wobei die beiden sich fortwährend küssen. Unmissverständlich wird ein Geschlechtsverkehr dargestellt.

Mit den Bewegungen steigert sich die Musik. Dem Rezipienten wird durch das Zusammenspiel von Bild- und Tonebene ein erregender sexueller Akt vermittelt. Schnitt.

Nun sind die beiden Gesichter in Naheinstellung im Bild. Beide Figuren küssen sich sehr leidenschaftlich und sinnlich, dabei schauen sie sich zwischendurch liebevoll in die Augen. Selbst ein Stellungswechsel wird angezeigt, indem Charlotta sich dreht und auf Eduardo legt.

Die Musik steigert sich genauso leidenschaftlich wie das Bildgeschehen. So entsteht beim Rezipienten die Vorstellung vom sexuellen Höhepunkt des Paares. Überblendung.

Kommentar zum II. Teil der Sequenz:

Die erotische Bildgestaltung zu Beginn der Sequenz, Charlotta, aufrecht sitzend mit nacktem Rücken, über den ihre langen Haare fallen, entspricht einem bekannten Motiv aus der bildenden Kunst, das in vielen Werken aus verschiedenen Epochen behandelt wird.⁹⁵ In dieser Adaption findet sich diese Bildgestaltung ebenso in der Sequenz Nr. 4.

Der auffällige Zeitsprung ist nicht nur an den jetzt entkleideten Figuren zu erkennen, sondern auch durch die gänzlich veränderten Lichtverhältnisse. So entsteht beim Rezipienten der Eindruck, dass das Paar nun bereits eine Nacht zusammen ist.

⁹⁵ Vgl.

Rubens, Peter Paul: Toilette der Venus (1612/15)

Dürer, Albrecht: Das Aufstehen einer Dame (Ende 16. Jh.)

Ingres, Jean: Die Badende von Valpencón (1808)

Renoir, Pierre-Auguste: Anna (1876)

Degas, Edgar: Frau bei der Toilette (um 1885)

Ders. Nach dem Bade (um 1898)

Grigorescu, Nicolae: Vor dem Bade (2. Hälfte 19. Jh.)

Für diese Bilder haben die Regisseure Taviani Gegenlicht verwendet. Dieser Beleuchtungs-Code ist ebenfalls aus der Malerei übernommen und bietet interessante Effekte. Die Figuren erscheinen als dunkle Schatten. Der Rezipient muss sich anstrengen, um Details wahrzunehmen.

Die Musik leitet zwar von der vorhergehenden Sequenz über, jedoch wandelt sie sich im Einklang mit den Bewegungen der beiden Figuren von überwiegend zärtlichen, sinnlichen Tönen zu lauterem, lebhafterem, dynamischerem Tönen. Die hörbare Steigerung der Musik ist der sichtbaren Steigerung des Liebespiels der Figuren angepasst. Auch hier findet, wie so oft in diesem Film, eine exakte und perfekte Abstimmung von Bildgeschehen und Musik statt.

Die ausführliche Darstellung des Geschlechtsverkehrs wäre nicht erforderlich gewesen, um zu zeigen, dass dieser wirklich stattgefunden hat. Eine Andeutung reicht in solchen Fällen meist aus, der Rezipient denkt dann die Szene eigenständig zu Ende. Da aber Sexszenen nun einmal publikumswirksam sind, erklärt sich einerseits, warum die Regisseure diesen Akt so ausführlich gestaltet haben. Anzumerken sei an dieser Stelle, dass derartige Szenen gerade wegen ihrer Publikumswirksamkeit oft in Filme eingebaut werden, um deren Erfolgschancen zu erhöhen.

Da sich jedoch andererseits die Gestaltung von ästhetischen Bildern wie ein roter Faden durch den gesamten Film zieht, ist es wiederum auch schlüssig, dass die Regisseure Taviani den Geschlechtsverkehr in diesem Sinne inszeniert haben.

Der eigentliche Gegenstand der Szene, dass die beiden Ehegatten in ihrer Phantasie während des Aktes bei dem jeweils geliebten Menschen weilen, wird im Film nicht transportiert. Da das währenddessen gezeugte Kind den Wunschpartnern ähnlich sieht, liegt genau hier die Brisanz der Szene. Goethe hat an dieser Stelle ganz klar formuliert:

„In der Lampendämmerung sogleich behauptete die innre Neigung, behauptete die Einbildungskraft ihre Rechte über das Wirkliche: Eduard hielt nur Ottilien in seinen Armen, Charlotten schwebte der Hauptmann näher oder ferner vor der Seele, und so verwebten, wundersam genug, sich Abwesendes und Gegenwärtiges reizend und wonnevoll durcheinander.“ (S. 321)

Zu Beginn der Sequenz wird zwar gezeigt, dass jeder der beiden sich lieber ein Stelldichein mit dem jeweils geliebten Menschen wünscht, jedoch wird dieser

Umstand nicht konsequent weiter vermittelt. Es bleibt offen, dass bei dem später stattfindenden Geschlechtsverkehr die Vorstellungen der Akteure nicht um den realen Partner kreisen. Es entsteht sogar der gegenteilige Eindruck, nämlich dass sich hier zwei Menschen ganz innig aufeinander einlassen.

Originaltext: Der Morgen danach

„Aber als Eduard des anderen Morgens an dem Busen seiner Frau erwachte, schien im der Tag ahnungsvoll hereinzublicken, die Sonne schien ihm ein Verbrechen zu beleuchten; er schlich sich leise von ihrer Seite, und sie fand sich, seltsam genug, allein, als sie erwachte.“ (S. 321)

Film: Der Morgen danach

Eine Überblendung zeigt den Zeitsprung, denn das vorher überwiegend dunkle Zimmer ist nun hell erleuchtet. Die übergreifende Musik endet nach wenigen Klängen. Sie wird von Vogelgesang abgelöst. Eine Amerikanische Einstellung zeigt im Vordergrund Charlotta, die anmutig schlafend im Bett liegt. Ihr nackter Körper ist teilweise zu sehen. Hinter dem Bett steht Eduardo, er ist bereits wieder angezogen und schaut auf die Schlafende. Eine Stimme aus dem Off erzählt: „Als Eduardo am anderen Morgen erwachte, spürte er förmlich die Vorahnung, und die Sonne schien ihm ein Verbrechen zu beleuchten.“ Zu diesen Worten setzt auf der Tonebene Glockengeläut ein. Die Sequenz endet mit einer Überblendung.

Kommentar:

Obwohl die Sequenz am Morgen spielt, hat sie ebenfalls eine erotische Ausstrahlung. Die teilweise sichtbar nackt auf dem zerwühlten Bett in anmutiger Haltung liegende Charlotta ruft diese Wirkung hervor. Auch diese Bildgestaltung entspricht einem weit verbreiteten Motiv der bildenden Kunst, das in den verschiedensten Epochen zu finden ist.⁹⁶

⁹⁶ Vgl.

Tizian: Venus von Urbino (um 1538)

Goya, Lucientes, Francisco de: Die nackte Maja (um 1797)

Vanderlyn, John: Die schlafende Ariadne auf Naxos (1808/12)

Corot, Jean-Baptiste-Camille: Maietta (Die Römische Odaliske) (1834)

Ingres, Jean: Odaliske mit Sklavin (1839)

Renoir, Pierre-Auguste: Schlafende am Meer (1897)

Grigorescu, Nicolae: Akt (2. Hälfte 19. Jh.)

Die Stimme aus dem Off liest die Originaltextstelle mit geringfügigen Abweichungen und Kürzungen vor. Der Fakt, dass sich Eduard leise von Charlottes Seite schleicht und sie alleine aufwacht, wird im Film nicht gezeigt. Der Rezipient kann sich dies aber hinzudenken.

Das Glockengeläut kann einerseits ganz simpel als Zeichen für den Morgen gelten, andererseits aber ist der Sinngehalt einer läutenden Glocke weit gefächert.

Zum Beispiel spielt das Läuten von Glocken eine große Rolle in der Ritualmagie, wie etwa bei der Dämonenbeschwörung. Die Glocke gilt als kultisches Gerät, deren Klang das Übernatürliche ruft. Einschlägige literarische Texte dazu sind Goethes Ballade „Die wandelnde Glocke“ oder Schillers „Lied von der Glocke.“⁹⁷

Da das in dieser Nacht gezeugte Kind etwas „Dämonisches“ in sich birgt, liegt die Vermutung nahe, dass das Glockenläuten als symbolischer Hinweis auf die Folgen dieser Nacht zu werten ist.

Ohnedies müssen die Assoziationen des Rezipienten zwangsläufig in die Richtung gehen, dass bei dem Geschlechtsakt der Ehegatten eine übernatürliche mit im Spiel gewesen sein muss, denn sonst würde das Kind nicht die äußeren Züge der jeweiligen Wunschpartner offenbaren.

3. Die Adaption des Regisseurs Kühn

Es handelt es sich um die Sequenz Nr. 24. Sie hat eine Länge von 3:45 Minuten.

Originaltext: Einleitung der Szene

„Eduard begleitete den Grafen auf sein Zimmer und ließ sich recht gern durchs Gespräch verführen, noch eine Zeitlang bei ihm zu bleiben. Der Graf verlor sich in vorige Zeiten, gedachte mit Lebhaftigkeit an die Schönheit Charlottens, die er als ein Kenner mit vielem Feuer entwickelte: ‚Ein schöner Fuß ist eine große Gabe der Natur. Diese Anmut ist unverwüstlich. Ich habe sie heute im Gehen beobachtet; noch immer möchte man ihren Schuh küssen und die zwar etwas barbarische, aber doch tief gefühlte Ehrenbezeugung der

⁹⁷ Vgl. Biedermann, Hans, Knauers Lexikon der Symbole, München 1989, S. 163.

Sarmaten wiederholen, die sich nichts Besseres kennen, als aus dem Schuh einer geliebten und verehrten Person ihre Gesundheit zu trinken.'

Die Spitze des Fußes blieb nicht alleine der Gegenstand des Lobes unter zwei vertrauten Männern. Sie gingen von der Person auf alte Geschichten und Abenteuer zurück und kamen auf die Hindernisse, die man ehemals den Zusammenkünften dieser beiden Liebenden entgegengesetzt, welche Mühe sie sich gegeben, welche Kunstgriffe sie erfunden, nur um sich sagen zu können, daß sie sich liebten.

„Erinnerst du dich“, fuhr der Graf fort, „welch Abenteuer ich dir recht freundschaftlich und uneigennützig bestehen helfen, als unsre höchsten Herrschaften ihren Oheim besuchten und auf dem weitläufigen Schlosse zusammenkamen? Der Tag war in Feierlichkeiten und Feierkleidern hingegangen; ein Teil der Nacht sollte wenigstens unter freiem, liebevollem Gespräch verstreichen.“

„Den Hinweg zu dem Quartier der Hofdamen hatten Sie sich wohl gemerkt,“ sagte Eduard. „Wir gelangten glücklich zu meiner Geliebten.“

„Die“, versetzte der Graf, „mehr an den Anstand als an meine Zufriedenheit gedacht und eine sehr häßliche Ehrenwächterin bei sich behalten hatte; da mir denn, indessen ihr euch mit Blicken und Worten sehr gut unterhieltet, ein höchst unerfreuliches Los zuteil ward.“

„Ich habe mich noch gestern,“ versetzte Eduard, „als Sie sich anmelden ließen, mit meiner Frau an die Geschichte erinnert, besonders an unsern Rückzug. Wir verfehlten den Weg und kamen an den Vorsaal der Garden. Weil wir uns nun von da recht gut zu finden wußten, so glaubten wir auch hier ganz ohne Bedenken hindurch und an dem Posten, wie an den übrigen, vorbei gehen zu können. Aber wie groß war beim Eröffnen der Türe unsere Verwunderung! Der Weg war mit Matratzen verlegt, auf denen die Reisen in mehreren Reihen ausgestreckt lagen und schliefen. Der einzige Wachende auf dem Posten sah uns verwundert an; wir aber, im jugendlichen Mut und Mutwillen, stiegen ganz gelassen über die ausgestreckten Stiefel weg, ohne daß auch nur einer von diesen schnarchenden Enakskindern erwacht wäre.“

„Ich hatte große Lust zu stolpern,“ sagte der Graf, „damit es Lärm gegeben hätte; denn Welch eine seltsame Auferstehung würden wir gesehen haben!“

In diesem Augenblick schlug die Schlossglocke zwölf:

„Es ist hoch Mitternacht,“ sagte der Graf lächelnd, „und eben gerechte Zeit. Ich muß Sie, lieber Baron, um eine Gefälligkeit bitten: führen sie mich heute, wie ich Sie damals führte, ich habe der Baronesse das Versprechen gegeben, sie noch heute zu besuchen. Wir haben uns den ganzen Tag nicht allein gesprochen, wir haben uns solange nicht gesehen, und nichts ist natürlicher, als daß man sich nach einer vertraulichen Stunde sehnt. Zeigen Sie mir den Hinweg, den Rückweg will ich schon finden, und auf alle Fälle werde ich über keine Stiefel wegzustolpern haben.“

„Ich will Ihnen recht gern diese gastliche Gefälligkeit erzeigen,“ versetzte Eduard; „nur sind die drei Frauenzimmer drüben zusammen auf dem Flügel. Wer weiß, ob wir sie nicht noch beieinander finden, oder was wir sonst für Händel anrichten, die irgendein wunderliches Ansehen gewinnen.“

„Nur keine Sorge!“ sagte der Graf; „die Baronesse erwartet mich. Sie ist um diese Zeit gewiß auf ihrem Zimmer und allein.“ (S. 319)

Film: Einleitung der Sequenz

Eine Halbnaheinstellung zeigt den Grafen und Eduard, sie sitzen in großen gemütlichen Ohrensesseln. Die Handlungsachse befindet sich rechtwinklig zur Kameraachse. Die Präsenz des Grafen bestimmt die Einstellung, er ist links im Bild. Eduard sitzt im rechten Sessel und ist nur schemenhaft zu erkennen. Die Mitte des Bildes stellt ein Fenstersims dar, auf welchem ein brennender Kerzenleuchter steht. Die Beleuchtung erzeugt die für Kerzenlicht typische Atmosphäre.

Gestik und Mimik des Grafen wirken entspannt, er raucht eine Zigarre und trinkt Wein, seine Kleidung ist gelockert. Graf: „Charlottes Anmut ist unverwüstlich, man möchte noch immer ihren Schuh küssen.“ Eduard spielt bei diesen Worten versonnen mit seinem Weinglas. Graf: „Ich muss Sie um eine Gefälligkeit bitten, führen Sie mich zu meiner Freundin. Ich habe ihr versprochen, sie heute Nacht noch zu besuchen.“ Schnitt.

Kommentar:

Der Regisseur Kühn beginnt die Szene im Prinzip wie von Goethe im Originaltext beschrieben, die beiden Männer sitzen abends zusammen. Jedoch verzichtet er auf

das Erzählen von amourösen Erinnerungen. Es ist anzunehmen, dass dies wie auch in der Adaption der Regisseure Taviani aus Zeitgründen geschieht, denn Kürzungen sind meist erforderlich, um die angemessene Zeit für einen Film einzuhalten. Da diese Erinnerungen inhaltlich nicht relevant für die Geschichte sind, sondern nur dem Transport einer gelockerten Atmosphäre dienen und diese mit filmischen Mitteln auch anders erzeugt werden kann, bietet sich eine Kürzung an dieser Stelle regelrecht an.

Die gelöste Stimmung hat der Regisseur Kühn mit seiner Bildgestaltung erzeugt. Der Graf trägt ungezwungene Kleidung und streckt sich im Sessel aus. Rauchen und Trinken stehen als Attribute für eine gelockerte Atmosphäre. Des Grafen Mimik und seine Art zu sprechen (mit süffisantem Lächeln) tragen ihrerseits zur Ausformulierung der Stimmung zwischen den beiden Männern bei.

Eduard wirkt dagegen eher passiv, da er zum einen nur schemenhaft wahrzunehmen ist, wird visuell vermittelt, dass diese Person nur teilweise zugegen ist, was zum anderen durch die klar erkennbare Gestik des intensiven Spiels mit seinem Weinglas bei den Ausführungen des Grafen verstärkt wird. Es entsteht insgesamt gesehen der Eindruck, dass Eduard mit seinen Gedanken weit weg weilt.

Der relativ lange Originaltext ist hier auf drei Sätze verkürzt, diese beinhalten jedoch wesentliche Aussagen:

1. Der Graf beschreibt Charlotte als eine immer noch begehrenswerte Frau.
2. Der Graf bittet darum, zum Zimmer der Baronesse geführt zu werden.

Wieder ist der für diese Adaption typische Sprachstil von kurzen und klaren Sätzen zu beobachten. Dieser Sprachstil erinnert an unzählige weitere DDR-Filme, für die er ganz charakteristisch ist.

Der Satz: „Charlottes Anmut ist unverwüstlich, man möchte noch immer ihren Schuh küssen“, entspricht der Wortwahl nach dem Originaltext, ist jedoch viel kürzer.

Den Fortgang der Geschehnisse eröffnen die nächsten beiden Sätze des Grafen, seine Bitte entspricht dem Originaltext, allerdings wieder verkürzt.

Auffällig ist, dass die Anrede „lieber Baron“ wegfällt und dass der Graf nicht wie im Roman vorgegeben von der „Baroness“, sondern von „meiner Freundin“ spricht. Ganz offensichtlich wird auf die Erwähnung dieser Titel in der Adaption kein Wert gelegt.

Wie auch die Regisseure Taviani hat der Regisseur Kühn den Genuss von Alkohol der Szene hinzugefügt. Diese Ausformulierung dient zweifellos dem Transport einer gelockerten Stimmung. Jedoch kann auch der Gesichtspunkt, dass Alkohol die „Sinne vernebelt“, nicht außer Acht bleiben. Wird dieser Gedanke konsequent zu Ende gedacht, ergibt sich die mögliche Entschuldigung, dass der „geistige Ehebruch“ sich nur ereigne, weil Eduard angetrunken ist. In der Taviani-Adaption wird dieser Gedankengang von Eduardo sogar implizit angesprochen:

„Wir sind heute Abend nicht mehr sehr klar, weder Sie noch ich.“

Fazit: Die Substanz des Originaltextes, nämlich die gelockerte Stimmung der Männer sowie die Erwähnung, dass Charlotte immer noch eine begehrenswerte Frau sei, findet sich hier wieder.

Originaltext: Die beiden Männer auf dem Weg zu den Zimmern der Frauen

„Die Sache ist übrigens leicht,‘ versetzte Eduard und nahm ein Licht, dem Grafen vorleuchtend eine geheime Treppe hinunter, die zu einem langen Gang führte.

Am Ende desselben öffnete Eduard eine kleine Türe. Sie erstiegen eine Wendeltreppe; oben auf einem engen Ruheplatz deutete Eduard dem Grafen, dem er das Licht in die Hand gab, nach einer Tapetentüre rechts, die beim ersten Versuch sogleich sich öffnete, den Grafen aufnahm und Eduarden in dem dunklen Raum zurückließ.

Eine andere Tür links ging in Charlottens Schlafzimmer. Er hörte reden und horchte. Charlotte sprach zu ihrem Kammermädchen: ‚Ist Otilie schon zu Bette?‘ – ‚Nein,‘ versetzte jene, ‚sie sitzt noch unten und schreibt.‘ – ‚So zünde Sie das Nachtlicht an,‘ sagte Charlotte, ‚und gehe Sie nur hin: es ist spät. Die Kerze will ich selbst auslöschen und für mich zu Bette gehen.‘

Eduard hörte mit Entzücken, dass Otilie noch schreibe. ‚Sie beschäftigt sich für mich!,‘ dachte er triumphierend. Durch die Finsternis ganz in sich selbst geengt, sah er sie sitzen, schreiben; er glaubte zu ihr zu treten, sie zu sehen, wie sie sich nach ihm umkehrte; er fühlte ein unüberwindliches Verlangen, ihr noch einmal nahe zu sein. Von hier aber war kein Weg in das Halbgeschoß, wo sie wohnte.

Nun fand er sich unmittelbar an seiner Frauen Türe, eine sonderbare Verwechselung ging in seiner Seele vor; er suchte die Türe aufzudrehen, er fand sie verschlossen, er pochte leise an, Charlotte hörte nicht.“ (S. 319)

Film: Die beiden Männer auf dem Weg zu den Zimmern der Frauen

Eine Amerikanische Einstellung zeigt im Vordergrund Eduard, mit einem flackernden Kerzenleuchter in der Hand. Er steigt eine Treppe hinunter. Im Hintergrund kommt der Graf hinter ihm hergelaufen. Die beiden biegen um eine Ecke, dann gehen sie weiter die Treppe hinunter. Der Graf überholt Eduard mit flotten Schritten, die Kamera schwenkt mit, so fällt die Sicht auf die Rücken der Figuren. Ihre Schritte sind überlaut zu hören. An den Wänden hängen brennende Kerzenleuchter. Die Beleuchtung ist ziemlich gedämpft und wirkt geheimnisvoll. Schnitt.

Eine Halbnaheinstellung zeigt die beiden im Gehen von der Seite. Die Kamera schwenkt mit. Nun ist im Vordergrund des Bildes ein Gitterfenster zu sehen, deshalb gewinnt der Rezipient den Eindruck, dass er von außen in das Schloss hineinschaut. Die Kamera bleibt stehen und blickt den Männern nach. Sie laufen nunmehr eine Treppe hoch. Das Fenster rahmt das Bild sozusagen ein.

Auf der Tonebene ist die Stimme des Grafen zu hören: „Erinnerst du dich, welche Abenteuer ich dir habe bestehen helfen, dass du zu Charlotte gelangen konntest, als man euch trennte.“

In der Mitte der Treppe nimmt Eduard den Hauptmann bei der Hand und weist ihm einen Gang, in welchen die Männer gemeinsam einbiegen. Schnitt.

In Halbnaheinstellung gehen die Männer jetzt über einen Flur. Eduard geht voraus. Der Graf ist hinter ihm zu sehen, er hüpfte förmlich beim Laufen. Kamera und Handlungsachse liegen auf einer Ebene. Die Kamera steht fest. Folglich kommen die Männer durch die Bewegung des Laufens immer näher ins Bild, so dass die Mimik des Grafen gut zu sehen ist. Sie wie auch seine Gestik vermitteln freudige Erwartung. Die beiden Männer gehen um eine Ecke, die Kamera schwenkt mit, so dass sie von hinten zu sehen sind. Der Graf steuert auf eine Tür zu. Beim Hineingehen klopft er Eduard auf die Schulter und sagt dazu: „Danke, mein Lieber.“ Er pocht an die Tür und geht in das Zimmer. Eduard leuchtet mit dem Kerzenleuchter in die Richtung des Grafen. Auf der Tonebene sind zunächst ein Klopfen und dann ein lautes Frauenlachen zu hören. Eduard geht weiter den dunklen Flur entlang.

Auf der Tonebene setzt ganz leises Glockenläuten ein. Schnitt.

Eine Halbnaheinstellung zeigt durch ein Fenster Eduard, er geht weiter den Flur entlang, öffnet eine Türe und geht hinein. Die Kamera bleibt außen und schwenkt an der dunklen Außenwand des Schlosses entlang, bis zu einem weiteren Fenster, wodurch der vorbeilaufende Eduard wieder zu sehen ist. Zu diesen Bildern ist auf der Tonebene Glockengeläut zu hören. Schnitt.

In Naheinstellung geht Eduard im dunklen Flur jetzt auf ein Fenster zu und schaut gebannt hinaus. Auf der Tonebene wird das Bildgeschehen weiterhin von Glockengeläut und den Rufen eines Nachtvogels begleitet. Nun sind die Kerzen des Leuchters in Eduards Hand erloschen. Schnitt.

Eine Naheinstellung zeigt Ottilie in Aufsicht. Die Aufsicht erzeugt den Eindruck, als ob Eduard von einem erhöhten Fenster in Ottilies Zimmer hineinschaut. Sie sitzt an einem Schreibtisch und schreibt. Ihre Gestik und Mimik vermitteln intensive Konzentration. Sie streckt sich und stöhnt dabei. Daraus lässt sich schließen, dass sie von ihrer Tätigkeit angestrengt und müde ist. Vor ihr steht ein Kerzenständer mit brennenden Kerzen auf dem Fensterbrett. Auf der Tonebene ist immer noch das Läuten von Glocken zu hören. Schnitt.

Kommentar:

Der Gang zu den Frauen nimmt in dieser Adaption relativ viel Zeit in Anspruch. Der Weg wird hier ähnlich verwinkelt wie im Originaltext beschrieben wiedergegeben.

Die im Originaltext vorgegebene mystische Atmosphäre ist in dieser Adaption mit Hilfe von Bild und Ton um einiges verstärkt worden.

Das Geräusch des lauten Frauenlachens, als der Graf im Zimmer der Baronesse verschwunden ist, ruft beim Rezipienten die Phantasie hervor, dass hinter der geschlossenen Tür bereits etwas Frivoles geschehe.

Nach dem Abschied vom Grafen geht Eduard weiter den dunklen Flur entlang, die geheimnisvolle Atmosphäre setzt sich fort. Sie wird auf der Tonebene gesteigert durch das Einsetzen von Glockengeläut und den Rufen jenes Nachtvogels, einer Eule oder eines Käuzchens (für das menschliche Ohr nicht genau zu unterscheiden und von gleichem Symbolwert).

Wie bereits im Kommentar zur Sequenz Nr. 17 der Taviani-Adaption ausgeführt, gilt auch hier für das Glockenläuten, dass einerseits die faktische Information der aktuellen Zeit vermittelt wird, es schlägt gerade zwölf Uhr, andererseits aber auch der symbolische Inhalt eines Glockengeläuts transportiert wird. Da hier das „Verhängnis“ dieser Nacht beginnt, könnte man schlussfolgern: „Das Übernatürliche wird herbeigeläutet.“⁹⁸

Die Rufe einer Eule oder eines Käuzchens können ähnlich interpretiert werden. Einerseits schaffen sie Nachtatmosphäre, andererseits signalisieren sie etwas Mystisches. Der Ruf eines solchen Tieres bei Nacht gilt seit dem Altertum bis heute als unheimliches, unglück- und todbringendes Vorzeichen. Es wird von daher im Volksmund auch Totenvogel oder Leichenhuhn genannt.⁹⁹ Da es im weiteren Roman immerhin vier Sterbefälle geben wird, ist der Ruf des „Totenvogels“ an dieser Stelle als Orakel zu sehen.

Auch wenn ein Rezipient dieses Vorzeichen nicht bewusst wahrnimmt, so sind solche alten Mythen doch tief im Menschen verankert und vollziehen ihre Wirkung in dessen Unterbewusstsein.

Auf der Bildebene arbeitet der Regisseur Kühn in dieser Sequenz wiederholt mit dem Assoziationsgehalt von Fensterstäben. Dies beginnt, als Eduard und der Graf durch Treppen und Flure laufen. Die Bilder sind teilweise so gestaltet, dass der Rezipient die beiden von außen beobachtet, und zwar durch enge Fenstergitter. So entsteht der Eindruck, als ob die beiden sich in einem Gefängnis bewegen würden. Diese symbolische Bildgestaltung findet sich wenig später wieder, als Eduard durch Fenstergitterstäbe Otilie beobachtet, die ebenfalls hinter einem Fenstergitter sitzt.

Dieses Sinnbild entspricht der Situation von Eduard und Otilie. Beide sind in der Situation und in ihrem sozialen Kontext gefangen und eigentlich unerreichbar füreinander. Dementsprechend ist es ihnen unmöglich, ihre starken wechselseitigen Gefühle so auszuleben, wie sie es gerne möchten.

Das Symbol der Fenstergitter findet sich ebenso in einer späteren Naheinstellung von Charlotte. Sie ist zwar nicht durch Gitterstäbe zu sehen, aber ein Fenster mit Gitterstäben bildet den markanten Hintergrund des Bildes. Auch ihre Gefühlswelt ist im „Gefängnis“ des sozialen Kontextes gefangen. Die Einstellung soll darlegen, wie

⁹⁸ Vgl. Biedermann, Hans, *Knaurs Lexikon der Symbole*, München 1989, S. 163 f.

⁹⁹ Vgl. ebenda, S. 125 f.

sehr sie darunter leidet, dass sie ihre Gefühle für den Hauptmann nicht ausleben kann. Die Transformation von Charlottes Seelenzustand ist so auf einer visuell eher unbewusst wahrzunehmenden Ebene erfolgt.

Eduard sieht hier in dieser Adaption, dass Otilie noch schreibt. Im Originaltext erfährt er dies zufällig durch ein mitgehörtes Gespräch zwischen Charlotte und ihrem Kammermädchen. Auch wird dort mitgeteilt, dass Eduard ins Schwärmen gerät, weil Otilie für ihn arbeitet, und somit den Wunsch verspürt, zu ihr zu gehen.

„[...] er fühlte ein unüberwindliches Verlangen, ihr noch einmal nahe zu sein.“
(S. 319)

Dieses Verlangen kann sich der Rezipient des Films auf Grund der Bilder zusammenreimen. Folgt er dem Blick des gebannt aus dem Fenster auf Otilie schauenden Eduard, so wird klar, bei wem sich dessen Gedanken und Wünsche gerade befinden.

Diese Bilder sind im Film der einzige Hinweis darauf, dass Eduard sich eigentlich nach Otilie sehnt.

Originaltext: Charlotte und Eduard

„Sie ging in dem größeren Nebenzimmer lebhaft auf und ab. Sie wiederholte sich aber- und abermals, was sie seit jenem unerwarteten Vorschlag des Grafen oft genug bei sich um und um gewendet hatte. Der Hauptmann schien vor ihr zu stehen. Er füllte noch das Haus, er belebte noch die Spaziergänge, und er sollte fort, das alle sollte leer werden! Sie sagte sich alles, was man sich sagen kann, ja sie antizipierte, wie man gewöhnlich pflegt, den leidigen Trost, daß auch solche Schmerzen durch die Zeit gelindert werden. Sie verwünschte die Zeit, die es braucht, um sie zu lindern; sie verwünschte die totenhafte Zeit, wo sie würden gelindert sein.

Da war denn zuletzt die Zuflucht zu den Tränen um so willkommener, als sie bei ihr selten stattfand. Sie warf sich auf das Sofa und überließ sich ganz ihrem Schmerz. Eduard seinerseits konnte von der Türe nicht weg; er pochte nochmals, und zum drittenmal etwas stärker, so daß Charlotte durch die Nachtstille es ganz deutlich vernahm und erschreckt auffuhr. Der erste Gedanke war, es könne, es müsse der Hauptmann sein; der zweite, das sei unmöglich. Sie hielt es für eine Täuschung, aber sie hatte es gehört, sie

wünschte, sie fürchtete es gehört zu haben. Sie ging ins Schlafzimmer, trat leise zu der verriegelten Tapetentür. Sie schalt sich über ihre Furcht. ‚Wie leicht kann die Gräfin etwas bedürfen!‘, sagt sie sich selbst und rief gefaßt und gesetzt: ‚Ist jemand da?‘ Eine leise Stimme antwortete: ‚Ich bin's.‘ – ‚Wer?‘, entgegnete Charlotte, die den Ton nicht unterscheiden konnte. Ihr stand des Hauptmanns Gestalt vor der Türe. Etwas lauter klang es ihr entgegen: ‚Eduard!‘ Sie öffnete, und ihr Gemahl stand vor ihr. Er begrüßte sie mit einem Scherz. Es ward ihr möglich, in diesem Tone fortzufahren. Er verwickelte den rätselhaften Besuch in rätselhafte Erklärungen. ‚Warum ich denn aber eigentlich komme,‘ sagte er zuletzt, ‚muß ich dir nur gestehen. Ich habe ein Gelübde getan, heute abend noch deinen Schuh zu küssen.‘

‚Das ist dir lange nicht eingefallen,‘ sagte Charlotte. ‚Desto schlimmer,‘ versetzte Eduard, ‚und desto besser!‘

Sie hatte sich in einen Sessel gesetzt, um ihre leichte Nachtkleidung seinen Blicken zu entziehen. Er warf sich vor ihr nieder, und sie konnte sich nicht erwehren, daß er nicht ihren Schuh küßte, und daß, als dieser ihm in der Hand blieb, er den Fuß ergriff und ihn zärtlich an seine Brust drückte.

Charlotte war eine von den Frauen, die, von Natur mäßig, im Ehestande ohne Vorsatz und Anstrengung die Art und Weise der Liebhaberinnen fortführen. Niemals reizte sie den Mann, ja seinem Verlangen kam sie kaum entgegen; aber ohne Kälte und abstoßende Strenge glich sie immer einer liebevollen Braut, die selbst vor dem Erlaubten noch innige Scheu trägt. Und so fand sie Eduard diesen Abend in doppeltem Sinne. Wie sehnlich wünschte sie den Gatten weg; denn die Luftgestalt des Freundes schien ihr Vorwürfe zu machen. Aber das, was Eduarden hätte entfernen sollen, zog ihn nur mehr an. Eine gewisse Bewegung war an ihr sichtbar. Sie hatte geweint, und wenn weiche Personen dadurch meist an Anmut verlieren, so gewinnen diejenigen dadurch unendlich, die wir gewöhnlich als stark und gefaßt kennen. Eduard war so liebenswürdig, so freundlich, so dringend; er bat sie, bei ihr bleiben zu dürfen, er forderte nicht, bald ernst bald scherzhaft suchte er sie zu bereden, er dachte nicht daran, daß er Rechte habe, und löschte zuletzt mutwillig die Kerze aus.

In der Lampendämmerung sogleich behauptete die innre Neigung, behauptete die Einbildungskraft ihre Rechte über das Wirkliche: Eduard hielt nur Ottilien in seinen Armen, Charlotte schwebte der Hauptmann näher oder ferner vor der

Seele, und so verwebten, wundersam genug, sich Abwesendes und Gegenwärtiges reizend und wonnevoll durcheinander.

Und doch läßt sich die Gegenwart ihr ungeheures Recht nicht rauben. Sie brachten einen Teil der Nacht unter allerlei Gesprächen und Scherzen zu, die um desto freier waren, als das Herz leider keinen Teil daran nahm.“ (S. 321)

Film: Charlotte und Eduard

Eine Amerikanische Einstellung zeigt Charlotte, die an ihrem Frisiertisch sitzt. Vor ihr steht ein brennender Kerzenleuchter. Ihre Aufmachung erweckt den Eindruck einer alten, verbrauchten Frau. Die Haare hängen ihr wirr um den Kopf, ihr Schultertuch sieht grau und verschlissen aus. Auf der Tonebene ist immer noch das Läuten von Glocken zu hören. Charlotte streicht sich über ihre Haare, Gestik und Mimik wirken ebenso müde und erschöpft wie ihre restliche Erscheinung. Dann lehnt sie sich zurück in ihrem Stuhl und wischt mit einer Hand die Tränen aus dem Gesicht. Auf der Tonebene ist nun ein Klopfen zu hören. Charlotte ruft: „Ist da jemand?“ Sie schaut dabei erwartungsvoll auf. Schnitt.

Eine Großeinstellung zeigt Charlottes Gesicht, zu einem Teil verdeckt durch einen Gegenstand, welcher im Vordergrund des Bildes nur verschwommen wahrzunehmen und nicht genau zu definieren ist. Sie betrachtet ihr Gesicht in einem Spiegel und wischt sich erneut die Tränen fort. Auf der Tonebene ist die Stimme Eduards zu hören: „Ich bin´s.“ Charlotte ruft: „Wer?“ Eduard nennt seinen Namen, dazu sind Schritte zu hören. Offenbar betritt er bereits das Zimmer. Schnitt.

Die Kamera hebt sich schnell nach oben, nun ist Eduard in Naheinstellung im Bild. Auf Grund dieser Kameratechnik entsteht beim Rezipient der Eindruck, dass Charlotte zu Eduard aufschaut. Die Kamera steht fest und hat nach wie vor Eduard im Blick, der weiter ins Zimmer geht. Im Hintergrund ist Charlotte zu sehen. Auf der Tonebene wird diese Bewegung von lauten Schrittgeräuschen begleitet. Schnitt.

Eine Amerikanische Einstellung zeigt Charlotte und Eduard. Sie sitzt immer noch an ihrem Frisiertisch und ist voll im Bild. Eduard sitzt in einem Sessel und ist nur umrisshaft zu erkennen. Auf der Tonebene ist seine Stimme zu hören: „Ich habe ein Gelübde getan, heute Abend noch deinen Schuh zu küssen.“ Charlottes Hand stützt ihr Kinn, diese Gestik sowie ihre Mimik drücken Überraschung und Unsicherheit aus. Sie neigt den Kopf zur Seite und entgegnet vorwurfsvoll: „Das ist dir aber lange nicht

eingefallen.“ Eduard beugt sich nun nach vorne und sagt: „Desto schlimmer und desto besser.“ Dabei streckt er ihr seine Hand entgegen. Zögernd legt sie ihre Hand in seine, diese Geste wird von leidvoller Mimik und einem Stöhnen begleitet. Eduard streichelt ihre Hand und schaut ihr in die Augen. Er steht auf, fällt vor ihr auf die Knie und küsst ihre Hände. Dann umarmen und küssen sich die beiden. Charlotte stöhnt dabei erneut auf. Eduard ist nur von hinten zu sehen, so bleibt die Sicht auf Charlottes Mimik, diese wirkt immer noch leidend. Sie drückt Eduard fest an sich. Schnitt.

Eine Naheinstellung zeigt Eduard und Charlotte: Sie küssen sich, hören für einen kurzen Moment auf und schauen sich in die Augen. Sie küssen sich erneut. Nun lassen sie sich aufs Bett fallen, die Kamera neigt mit. Eduard und Charlotte liegen jetzt ganz auf dem Bett. Auf der Tonebene ist leises Stöhnen zu hören. Die Beleuchtung ist jetzt sehr gedämpft, ihre Gesichter sind nur noch schemenhaft zu erkennen. Sie umarmen und küssen sich heftig. Deutlich wahrzunehmen ist Charlottes Hand mit dem Ehering. Sie streicht Eduard über den Kopf. Schnitt.

Kommentar:

Die Figur der Charlotte läuft nicht wie im Originaltext beschrieben zunächst aufgeregt im Zimmer hin und her, sondern sitzt an ihrem Frisiertisch.

Ebenso wirkt Charlottes Gemütszustand anders als im Originaltext vorgeben. Dort wird ziemlich ausführlich beschrieben, dass sie aufgeregt und aufgewühlt ist, weil sie den drohenden Abschied vom Hauptmann fürchtet.

Diese Tatsache ist im Film nicht zu erkennen. Es gibt in dieser Szene keinen Hinweis darauf, dass Charlottes Gedanken bei dem Hauptmann weilen. Der Rezipient könnte unter anderem ebenso den Eindruck gewinnen, dass sie auf Grund der gesamten häuslichen Situation leidet.

Die Einstellung, worin Charlotte offenbar in den Spiegel schaut, gibt auf der Bildebene einen Hinweis auf Charlottes innerlich zerrissene Persönlichkeit, da der Blick in den Spiegel den Symbolgehalt des entzweiten Ichs einer Person transportiert. Charlotte ist äußerst gespalten, wie gerne würde sie ihr „inneres Ich“ ausleben, welches nicht so kontrolliert wie ihr „äußeres Ich“ ist. Sie unterliegt jedoch ihrem eigenen strengen Verhaltenskodex wie auch dem der Gesellschaft.

Der verschwommene, nicht identifizierbare Gegenstand im Vordergrund des Bildes und somit vor Charlottes Gesicht vermittelt etwas Geheimnisvolles in Bezug auf die Gedanken der Figur.

Die gesamte Wirkung der Figur Charlotte ist in dieser Sequenz nach Mimik, Gestik, Maske und Kostümierung die einer alten, verbrauchten Frau. Die Haare hängen ihr wirr und ungepflegt um den Kopf, um ihre Schultern trägt sie ein graues, verschlissenes Fränsentuch. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die vorhergehende Szene. Bevor Charlotte derart verbraucht dargestellt wird, ist eine Einstellung von Otilie zu sehen. Sie verkörpert darin jugendliche Frische, obwohl sie mit einer Geste, die Müdigkeit ausdrückt, über ihr Gesicht streicht.

Es stellt sich die Frage, warum der Regisseur Kühn seine Figur Charlotte in dieser Situation so alt und verbraucht darstellt. Warum formuliert er den Gegensatz zwischen der jungen Otilie und der reiferen Charlotte dermaßen drastisch? Eine mögliche Antwort könnte sein, dass Charlotte durch diesen unmittelbaren Vergleich herabgesetzt wird, um das Verständnis des Rezipienten für Eduards Leidenschaft zu Otilie zu wecken.

An dieser Stelle drängt sich ein Vergleich mit der Adaption der Regisseure Taviani auf. In ihrem Film ist Charlotte zwar wie im Originaltext vorgegeben eine reife Frau, aber gleichwohl schön und anmutig. Speziell in der vorliegenden Situation ist sie sogar mit den Attributen einer Verführerin ausgestattet. Im Originaltext jedoch ist Charlotte in dieser Szene nicht als Verführerin angelegt, der Autor Goethe hat Eduard den aktiven Part spielen lassen.

In Kühns Adaption wird die Szene im Prinzip von der Figur Charlotte bestimmt, da Eduard meist nur schemenhaft wahrzunehmen ist und Charlotte immer den Mittelpunkt des Bildes darstellt.

Der Dialog der beiden Figuren entspricht dem Originaltext, bis auf eine unwesentliche Kürzung und eine kleine unerhebliche Änderung. Auch der Fakt, dass Eduard sich vor Charlotte niederwirft, ist exakt aus dem Roman übernommen worden.

Selbst wenn einiges oder auch Entscheidendes in der gesamten Adaption verändert wurde, so wird durch solche Szenen, worin der Text und die Handlung mit dem Roman übereinstimmen, dem Rezipienten, welcher in Kenntnis des Originaltextes ist, vermittelt, dass es sich um den Transport von Aussagen des Romans handelt. Da

dieser Rezipient genauere Einzelheiten nur bruchstückweise in seinem Gedächtnis gespeichert haben mag, kann fälschlicherweise dieser Eindruck entstehen.

Zudem muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass viele Informationen, die der Rezipient nun mittels des Films über den bearbeiteten Romanstoff aufnimmt, in den Bereich der unbewussten Wahrnehmung fallen, weshalb er nicht bemerkt, dass er in eine bestimmte Richtung manipuliert wird.

Die Sequenz ist nicht erotisch ausgeschmückt, obwohl sich dies angeboten hätte, da entsprechende Szenen in der Regel publikumswirksam sind. Hier bietet sich ein Vergleich mit der Adaption der Regisseure Taviani an, welche diese Szene ästhetisch-erotisch ausgebaut haben. Im Gegensatz dazu kann Publikums-wirksamkeit nicht die Intention des Regisseurs Kühn gewesen sein.

Die eigentliche Brisanz dieser Szene, dass die Ehegatten zwar körperlich miteinander verkehren, sich jedoch in ihrer Phantasie den jeweils geliebten Menschen imaginieren, bleibt unerwähnt. Ebenso fällt im weiteren Verlauf des Films der Hinweis auf die starke Ähnlichkeit des in dieser Nacht gezeugten Kindes mit diesen Wunschpartnern weg.

Es bleibt zu spekulieren, warum dieses handlungsbestimmende Element in dieser Adaption gänzlich weggelassen wird. Es könnte sein, dass ein Geschehen, welches rational nicht erklärbar ist, nicht in das Konzept des Regisseurs passt. Eine andere Möglichkeit wäre, dass solches von der damaligen staatlichen Filmkontrolle nicht gewollt war.

Diese Auslassung widerspricht publikumsorientierten Erwägungen. Denn im Gegensatz zu diesem Film werden in anderen Filmen solche Szenen ausgeschmückt oder sogar zusätzlich eingebaut. Geheimnisvolle und unheimliche Begebenheiten erhöhen die Spannung des Films.

In der Adaption der Brüder Taviani ist gerade dieser mystische Anteil akzentuiert und ausgeschmückt worden. Das in dieser Nacht gezeugte Kind ist ebenso wie der Hauptmann mit roten Haaren ausgestattet. Der Autor Goethe gibt im Originaltext lediglich vor, dass das Kind ein Ebenbild des Hauptmanns sei. Somit stellt das auffällige rote Haar eine Hinzufügung der Taviani-Adaption dar. Einerseits fungiert es als ein ins Auge stechender Code für die Ähnlichkeit des Kindes mit dem Hauptmann.

Andererseits wird hier mit dem Symbolgehalt von roten Haaren gearbeitet, da rotes Haar in unserem Kulturkreis traditionell als teuflisch, aber auch als erotisch besonders anziehend gilt.¹⁰⁰

Filmtechnisch wird dieses Zeichen in dem Übergang von Sequenz Nr. 28 zu Nr. 29 mittels einer Überblendung deutlich hervorgehoben. In Sequenz Nr. 28 sind die roten Haare des Kindes in GröÙeinstellung im Bild, eine Überblendung verwandelt sie in die rote Haarmähne des Hauptmanns, welche jetzt in GröÙeinstellung zu sehen ist.

Originaltext: Der Morgen danach

„Aber als Eduard des anderen Morgens an dem Busen seiner Frau erwachte, schien ihm der Tag ahnungsvoll hereinzublicken, die Sonne schien ihm ein Verbrechen zu beleuchten; er schlich sich leise von ihrer Seite, und sie fand sich, seltsam genug, alleine, als sie erwachte.“ (S. 321)

Film: Der Morgen danach

Eine Halbnaheinstellung zeigt Eduard allein. Er liegt vollständig angezogen quer über seinem Bett auf dem Bauch. Es herrscht heller Tag. Auf der Tonebene ist das Öffnen einer Türe zu hören. Eduard dreht sich um und schaut auf. Schnitt.

In Naheinstellung steht Otilie im Türrahmen mit einem Buch unter dem Arm. Sie lächelt strahlend und fragt: „Wollen wir kollationieren?“ Auf der Tonebene sind nun laute Schritte zu hören. Eduard kommt mit ins Bild, er steht jetzt ganz nah vor Otilie. Sein Blick drückt Verwirrung aus. Otilie tritt ins Zimmer und Eduard schlägt lautstark die Türe zu. Er ist alleine in Naheinstellung im Bild. Sein Blick geht in Otilies Richtung. Dieser Blick und das Spiel seiner Mimik drücken Begehren aus. Die Kamera schwenkt langsam zu Otilie hin, nun ist ihr Rücken im Bild. Die Kamera schwenkt ganz langsam an ihrem Körper hoch und runter. Auf Grund der Aneinanderreihung dieser beiden Bilder entsteht beim Rezipienten der Eindruck, als ob Eduards Blick an Otilies Körper hoch und runter wandert, mittels der Art seines Blickes und seiner Mimik wird klar, dass er Otilie körperlich begehrt. Die Kamera bleibt stehen und nimmt Otilie in Naheinstellung ins Bild. Sie strahlt und schaut erwartungsvoll. Auf Grund des Kontextes weiß der Rezipient, dass Eduard nun das

¹⁰⁰ Biedermann, Hans, Knauers Lexikon der Symbole, München 1989, S. 174 f.

mitgebrachte Buch begutachtet. Auf der Tonebene ist lautes Blättern wahrzunehmen. Schnitt.

In Halbnaheinstellung steht Ottilie neben dem Schreibtisch, an dem Eduard, der nur von hinten zu sehen ist, sitzt und in dem Buch blättert. Er sagt: „Das ist ja meine Handschrift!“ Sie tritt neben ihn und schaut ihn erwartungsvoll an. Er blickt zu ihr hoch, und beide schauen sich in die Augen. Eduard sagt: „Du liebst mich.“ Er nimmt ihre beiden Hände, küsst diese und legt seinen Kopf hinein. Schnitt

Kommentar:

Das Ende der Szene hat der Regisseur Kühn gänzlich umgestaltet. Eduard erwacht nicht neben seiner Frau, sondern liegt alleine quer über seinem Bett. Seine Körperhaltung vermittelt einen depressiven Seelenzustand. Die orakelhaften Worte:

„Aber als Eduard des anderen Morgens an dem Busen seiner Frau erwachte, schien ihm der Tag ahnungsvoll hereinzublicken, die Sonne schien ihm ein Verbrechen zu beleuchten“ (S. 321)

fallen weg.

Ihr Inhalt ist auch nicht in irgendeiner Form sinngemäß zu finden. Das entspricht dem Gesamtkonzept des Filmes, denn die „dämonischen“ Elemente des Romans wurden durchgängig ausgelassen. Eduards Ausdruck deutet in dieser Szene zwar auf einen verwirrten Seelenzustand hin, jedoch wird der Eindruck vermittelt, dass er unter seinem Begehren in Bezug auf Ottilie leidet. Diese Wirkung erzeugt Eduards eindeutiges Mienenspiel im Zusammenhang mit der Kameraführung. Die Kamera, welche sozusagen Eduards Blickrichtung übernommen hat, streicht langsam an Ottilies Körperformen auf und ab.

4. Die Adaption des Regisseurs Thome

Es handelt es sich um die Sequenz Nr. 31. Sie hat eine Länge von 3:45 Minuten.

Originaltext: Einleitung der Szene

„Eduard begleitete den Grafen auf sein Zimmer und ließ sich recht gern durchs Gespräch verführen, noch eine Zeitlang bei ihm zu bleiben. Der Graf verlor sich in vorige Zeiten, gedachte mit Lebhaftigkeit an die Schönheit Charlottens, die er als ein Kenner mit vielem Feuer entwickelte: ‚Ein schöner Fuß ist eine große Gabe der Natur. Diese Anmut ist unverwüßlich. Ich habe sie heute im Gehen beobachtet; noch immer möchte man ihren Schuh küssen und die zwar etwas barbarische, aber doch tief gefühlte Ehrenbezeugung der Sarmaten wiederholen, die sich nichts Besseres kennen, als aus dem Schuh einer geliebten und verehrten Person ihre Gesundheit zu trinken.‘

Die Spitze des Fußes blieb nicht alleine der Gegenstand des Lobes unter zwei vertrauten Männern. Sie gingen von der Person auf alte Geschichten und Abenteuer zurück und kamen auf die Hindernisse, die man ehemals den Zusammenkünften dieser beiden Liebenden entgegengesetzt, welche Mühe sie sich gegeben, welche Kunstgriffe sie erfunden, nur um sich sagen zu können, daß sie sich liebten.

‚Erinnerst du dich,‘ fuhr der Graf fort, ‚welch Abenteuer ich dir recht freundschaftlich und uneigennützig bestehen helfen, als unsre höchsten Herrschaften ihren Oheim besuchten und auf dem weitläufigen Schlosse zusammenkamen? Der Tag war in Feierlichkeiten und Feierkleidern hingegangen; ein Teil der Nacht sollte wenigstens unter freiem, liebevollem Gespräch verstreichen.‘

‚Den Hinweg zu dem Quartier der Hofdamen hatten Sie sich wohl gemerkt,‘ sagte Eduard. ‚Wir gelangten glücklich zu meiner Geliebten.‘

‚Die,‘ versetzte der Graf, ‚mehr an den Anstand als an meine Zufriedenheit gedacht und eine sehr häßliche Ehrenwächterin bei sich behalten hatte; da mir denn, indessen ihr euch mit Blicken und Worten sehr gut unterhieltet, ein höchst unerfreuliches Los zuteil ward.‘

„Ich habe mich noch gestern,“ versetzte Eduard, „als Sie sich anmelden ließen, mit meiner Frau an die Geschichte erinnert, besonders an unsern Rückzug. Wir verfehlten den Weg und kamen an den Vorsaal der Garden. Weil wir uns nun von da recht gut zu finden wußten, so glaubten wir auch hier ganz ohne bedanken hindurch und an den Posten, wie an den übrigen, vorbei gehen zu können. Aber wie groß war beim Eröffnen der Türe unsere Verwunderung! Der Weg war mit Matratzen verlegt, auf denen die Riesen in mehreren Reihen ausgestreckt lagen und schliefen. Der einzige Wachende auf dem Posten sah uns verwundert an; wir aber, im jugendlichen Mut und Mutwillen, stiegen ganz gelassen über die ausgestreckten Stiefel weg, ohne daß auch nur einer von diesen schnarchenden Enakskindern erwacht wäre.“

„Ich hatte große Lust zu stolpern,“ sagte der Graf, „damit es Lärm gegeben hätte; denn Welch eine seltsame Auferstehung würden wir gesehen haben!“

In diesem Augenblick schlug die Schloßglocke zwölf.

„Es ist hoch Mitternacht,“ sagte der Graf lächelnd, „und eben gerechte Zeit. Ich muß Sie, lieber Baron, um eine Gefälligkeit bitten: führen Sie mich heute, wie ich Sie damals führte, ich habe der Baronesse das Versprechen gegeben, sie noch zu besuchen. Wie haben uns den ganzen Tag nicht allein gesprochen, wir haben uns solange nicht gesehen, und nichts ist natürlicher, als daß man sich nach einer vertraulichen Stunde sehnt. Zeigen Sie mir den Hinweg, den Rückweg will ich schon finden, und auf alle Fälle werde ich über keine Stiefel wegzustolpern haben.“

„Ich will Ihnen recht gern diese gastliche Gefälligkeit erzeigen,“ versetzte Eduard; „nur sind die drei Frauenzimmer drüben zusammen auf dem Flügel. Wer weiß, ob wir sie nicht noch beieinander finden, oder was wir sonst für Händel anrichten, die irgendein wunderliches Ansehen gewinnen.“

„Nur keine Sorge!“ sagte der Graf; „die Baronesse erwartet mich. Sie ist um diese Zeit gewiß auf ihrem Zimmer und allein.“

„Die Sache ist übrigens leicht,“ versetzte Eduard und nahm ein Licht, dem Grafen vorleuchtend eine geheime Treppe hinunter, die zu einem langen Gang führte. Am Ende desselben öffnete Eduard eine kleine Türe. Sie erstiegen eine Wendeltreppe; oben auf einem engen Ruheplatz deutete Eduard dem Grafen, dem er das Licht in die Hand gab, nach einer

Tapetentüre rechts, die beim ersten Versuch sogleich sich öffnete, den Grafen aufnahm und Eduarden in dem dunklen Raum zurückließ.

Eine andere Tür links ging in Charlottens Schlafzimmer. Er hörte reden und horchte. Charlotte sprach zu ihrem Kammermädchen: ‚Ist Otilie schon zu Bette?‘ – ‚Nein,‘ versetzte jene, ‚sie sitzt noch unten und schreibt.‘ – ‚So zünde Sie das Nachtlicht an,‘ sagte Charlotte, ‚und gehe Sie nur hin: es ist spät. Die Kerze will ich selbst auslöschen und für mich zu Bette gehen.‘

Eduard hörte mit Entzücken, daß Otilie noch schreibe. ‚Sie beschäftigt sich für mich!‘ dachte er triumphierend. Durch die Finsternis ganz in sich selbst geengt, sah er sie sitzen, schreiben; er glaubte zu ihr zu treten, sie zu sehen, wie sie sich nach ihm umkehrte; er fühlte ein unüberwindliches Verlangen, ihr noch einmal nahe zu sein. Von hier aber war kein Weg in das Halbgeschoß, wo sie wohnte.

Nun fand er sich unmittelbar an seiner Frauen Türe, eine sonderbare Verwechselung ging in seiner Seele vor; er suchte die Türe aufzudrehen, er fand sie verschlossen, er pochte leise an, Charlotte hörte nicht.

Sie ging in dem größeren Nebenzimmer lebhaft auf und ab. Sie wiederholte sich aber- und abermals, was sie seit jenem unerwarteten Vorschlag des Grafen oft genug bei sich um und um gewendet hatte. Der Hauptmann schien vor ihr zu stehen. Er füllte noch das Haus, er belebte noch die Spaziergänge, und er sollte fort, das alles sollte leer werden! Sie sagte sich alles, was man sich sagen kann, ja sie antizipierte, wie man gewöhnlich pflegte, den leidigen Trost, daß auch solche Schmerzen durch die Zeit gelindert werden. Sie verwünschte die Zeit, die es braucht, um sie zu lindern; sie verwünschte die totenhafte Zeit, wo sie würden gelindert sein.

Da war denn zuletzt die Zuflucht zu den Tränen um so willkommner, als sie bei ihr selten stattfand. Sie warf sich auf das Sofa und überließ sich ganz ihrem Schmerz. Eduard seinerseits konnte von der Türe nicht weg; er pochte nochmals, und zum drittenmal etwas stärker, so daß Charlotte durch die Nachtstille es ganz deutlich vernahm und erschreckt auffuhr. Der erste Gedanke war, es könne, es müsse der Hauptmann sein; der zweite, das sei unmöglich. Sie hielt es für eine Täuschung, aber sie hatte es gehört, sie wünschte, sie fürchtete es gehört zu haben. Sie ging ins Schlafzimmer, trat leise zu der verriegelten Tapetentür. Sie schalt sich über ihre Furcht. ‚Wie

leicht kann die Gräfin etwas bedürfen!’ sagt sie sich selbst und rief gefaßt und gesetzt: ‚Ist jemand da?’ Eine leise Stimme antwortete: ‚Ich bin’s.’ – ‚Wer?’ entgegnete Charlotte, die den Ton nicht unterscheiden konnte. Ihr stand des Hauptmanns Gestalt vor der Türe. Etwas lauter klang es ihr entgegen: ‚Eduard!’ (S. 317–320)

Film: Beginn der Sequenz

Die Bildfläche ist nächtlich dunkel. Schemenhaft ist Eduard zu erkennen. Eine HalbnahEinstellung zeigt ihn, wie er auf dem Wohnzimmersofa erwacht. Er setzt sich auf und zieht seine Schuhe an. Körperhaltung und Gestik weisen darauf hin, dass er friert. Er geht zum Fenster und schaut in die dunkle Nacht. Auf der Tonebene sind seine schleppenden Schritte überlaut zu hören, außerdem gedämpfte nächtliche Vogelgeräusche. Er schließt das Fenster. Dann geht er durch den Raum, die Kamera schwenkt mit in eine Ecke des Zimmers, wo eine Stehlampe brennt, und schaltet diese aus. Schemenhaft ist zu erkennen, wie er aus dem Bild geht, seine Schritte sind weiterhin überlaut zu hören. Schnitt.

Bei dunkler Beleuchtung ist Eduard zu sehen, er steigt eine Treppe hinauf. Die Kamera steht fest am oberen Ende der Treppe. Kamera und Handlungsachse liegen auf einer Ebene, so dass der Rezipient Eduard entgegenblickt. Dieser streicht sich mit einer Handbewegung durch das Gesicht, als ob er seine Müdigkeit vertreiben wolle. Die zu erkennende Mimik verstärkt diesen Eindruck. Auf der Tonebene ist das Knarren der Treppe zu hören. Schnitt.

Eine Naheinstellung zeigt Otto, der mit nacktem Oberkörper im Bett sitzt und beim Schein der Nachttischlampe in einem Buch liest. Schnitt.

Eduard bewegt sich im dunklen Flur auf eine Türe zu und versucht diese zu öffnen. Die Tür ist verschlossen. Kamera und Handlungsachse liegen auf einer Ebene. Die Kamera schaut hinter Eduard her. Auf der Tonebene sind seine Schritte überlaut zu hören. Schnitt.

Eine Naheinstellung zeigt Otilie, in Seitenlage im Bett liegend. Die Beleuchtung ist ziemlich dunkel. Schnitt.

In Amerikanischer Einstellung ist Otilies Zimmertüre von innen zu sehen. Auf der Tonebene ist das laute Geräusch eines heruntergedrückten Türgriffes zu hören. Schnitt.

Eine weitere Naheinstellung von Otilie zeigt, wie sie im Bett liegt und zur Tür schaut. Auf der Tonebene ist immer noch das Geräusch des betätigten Türgriffs zu hören. Schnitt.

Eduard ist von hinten in Amerikanischer Einstellung vor der verschlossenen Türe zu sehen. Er lässt den Türgriff los, dreht sich um und geht weg. Mit einer Geste, die Frustration ausdrückt, steckt er die Hände in die Hosentaschen. Auf der Tonebene ist überlaut das Geräusch seiner schweren, schleppenden Schritte zu hören. Schnitt.

Eine Naheinstellung zeigt Otto, der lesend in seinem Bett sitzt. Auf der Tonebene ist immer noch das Geräusch der Schritte auf dem Flur zu hören. Schnitt.

Kommentar:

Diese Transformation des elften Kapitels aus dem ersten Teil des Romans führt ohne größere Umschweife zum Hauptgegenstand hin. Es fällt demzufolge das amouröse Männergespräch zu Beginn jenes Kapitels weg und somit die dadurch erzeugte gelöste erotische Stimmung. Diese Kürzung ist stimmig mit der Gesamtsequenz, da die Situation hier dergestalt verändert wurde, dass sie weder eine gelöste noch eine erotische Atmosphäre beinhaltet.

- (1) Der Regisseur Thome hat in seiner Sequenzabfolge diese bedeutungsvolle Szene auf die Hochzeitsfeier von Charlotte und Eduard folgen lassen.
- (2) Die folgenreiche sexuelle Begegnung des Ehepaares findet hier demzufolge in dessen Hochzeitsnacht statt.
- (3) Im Roman findet im vorhergehenden Kapitel zwar auch ein größeres Fest statt, aber dort handelt es sich um die Feier von Charlottes Geburtstag und der Grundsteinlegung des Lusthauses.

Für die obige Szene des Films ist die vorhergehende Sequenz umso wichtiger, da sie teils als Einleitung für die folgenden Geschehnisse gewertet werden kann.

Im Verlauf dieser Hochzeitsfeier erfährt Charlotte, dass Eduard die ihr versprochene Hauptrolle in seinem Film Otilie gegeben hat. Sie ist darüber enttäuscht und sehr wütend auf Eduard. Dies stellt eine gravierende Veränderung des Originaltextes dar. Dort ist sie nicht von Enttäuschung und Wut erfüllt, sondern von der Angst, den geliebten Hauptmann zu verlieren, und der Sehnsucht nach ihm.

Die geheimnisvolle mystische Atmosphäre, die im Originaltext auf dem Weg der Männer durch den Geheimgang erzeugt wird, fällt in dieser Adaption ebenfalls weg.

Der Regisseur Thome beginnt die Sequenz mit der bildkompositorischen Inszenierung einer typischen offenen Form. Nachdem Eduard auf dem Wohnzimmersofa aufwacht, verlässt er die Mitte des Raums, tritt ans offene Fenster und schaut in die dunkle Nacht hinaus. Die Kamera folgt seinem Blick. Seine Körperhaltung und Gestik weisen darauf hin, dass er verkatert ist. Auf der rein sachlichen Ebene ist durch Eduards Körpersprache klar, dass er friert und das Fenster schließt, um die Kälte der Nacht nicht weiter eindringen zu lassen. Der symbolische Inhalt des Gezeigten jedoch drückt Eduards psychischen Zustand aus. Er ist gefangen in seiner Welt, der Blick hinaus ins Freie zeigt auf, wie gerne er ausbrechen würde aus ihrer Enge. Gleich darauf wird er tatsächlich den Versuch machen, aus seinen Fesseln auszubrechen, indem er versucht, seine Wünsche auszuleben und in Otilies Schlafzimmer zu gelangen. Die betreffenden Einstellungen lassen Eduard äußerst rücksichtslos erscheinen, während die Bilder von Otilie hinter der verschlossenen Zimmertür eine verängstigte junge Frau zeigen.

In der Sequenz herrscht eine bedrohliche Atmosphäre. Dieser Eindruck wird zum einen auf der beleuchtungstechnischen Ebene, welche bläulich dunkles Nachtlicht mit wenigen hellen Schattierungen gebraucht, zum anderen auf der Tonebene erzeugt. Die gesamte Sequenz ist sprachlos, ebenso wurde auf eine Emotionalisierung mittels Musik verzichtet. So richtet sich auf der Tonebene die gesamte Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die Geräuschkulisse. Die Schritte und das Knarren des Holzfußbodens sind überlaut zu hören und wecken somit im Einklang mit den Bildern (Eduard kommt immer näher) beim Rezipienten ein Gefühl der Bedrohung.

Die Geräusche spielen noch dazu eine erzählende Rolle, da die Einstellungen von Otto, wo dieser im Bett sitzt und liest, mit den Geräuschen vom Flur unterlegt sind. Ottos Mimik zeigt, dass er jene hört und weiß, was dort vor sich geht.

Die Atmosphäre des Bedrohlichen entspricht dem sachlichen Inhalt, denn die Gestaltung der Sequenz und Eduards Gebaren, als er versucht, in Otilies Zimmer zu gelangen, weisen auf deren tatsächliche Bedrohung hin. Die Naheinstellung von Otilie, welche ängstlich in ihrem Bett liegt und auf den heruntergedrückten Türgriff schaut, erzeugt beim Rezipienten die Assoziation, dass Eduard Otilie Gewalt antun

wird, wenn er in ihr Zimmer zu gelangen vermag. Die Spannung dieser Sequenz wird durch das Einblenden des Bildes der Türe von innen erhöht. Die neuerliche Naheinstellung von Ottilie mit einem bangen Blick zur Tür erzeugt bei dem Rezipienten den Eindruck, dass Ottilie Angst hat, die Tür könne sich, obwohl sie abgeschlossen ist, öffnen, und so fürchtet er mit ihr.

Nachdem Eduard in frustrierter Haltung von Ottilies Zimmertüre weggegangen ist, wird erneut die Einstellung des lesenden Ottos eingeblendet. Somit ist auch er fortlaufend in das Geschehen involviert.

Exkurs:

Augenfällig ist an dieser Stelle, dass die Figuren in dieser modernisierten Fassung des Romanstoffes mehr oder weniger ebenso in ihrem zwischenmenschlichen Beziehungsgeflecht feststecken wie jene vor fast zweihundert Jahren, obwohl sich die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen verändert haben.

Die Adaption im Kleid unserer Zeit zeigt deutlich auf, dass menschliche Bindungen trotz eines freizügigeren Trennungsverhaltens immer noch wie innere Fesseln wirken können. Der „moderne“ Eduard aus dem Jahre 1985 kämpft auf seine Art genauso mit sich selbst wie der Eduard aus dem Jahre 1809. Desgleichen leiden auch die drei übrigen Protagonisten an ihren Gefühlen und den Verhältnissen.

Diese Adaption des Regisseurs Rudolf Thome gibt eine Antwort auf die Frage, was an dem von Goethe geschriebenen Roman heute noch aktuell ist.

Da der Film weder lächerlich noch überholt wirkt und die menschlichen Nöte, welche aus Gefühlen und Beziehungsgeflechten resultieren, absolut glaubwürdig dargestellt sind, ergibt sich der Schluss, dass die Problematik des Romans keineswegs unzeitgemäß ist. Die Frage nach dem Recht des Einzelnen auf Glück ist immer noch genauso aktuell wie zur Entstehungszeit des Romans.

Originaltext: In Charlottes Schlafzimmer

„Sie öffneten, und ihr Gemahl stand vor ihr. Er begrüßte sie mit einem Scherz. Es ward ihr möglich, in diesem Tone fortzufahren. Er verwickelte den rätselhaften Besuch in rätselhafte Erklärungen. ‚Warum ich denn aber eigentlich komme,‘ sagte er zuletzt, ‚muß ich dir nur gestehen. Ich habe ein Gelübde getan, heute abend noch deinen Schuh zu küssen.‘

„Das ist dir lange nicht eingefallen,“ sagte Charlotte, „Desto schlimmer,“ versetzte Eduard, „und desto besser!“

Sie hatte sich in einen Sessel gesetzt, um ihre leichte Nachtkleidung seinen Blicken zu entziehen. Er warf sich vor ihr nieder, und sie konnte sich nicht erwehren, daß er nicht ihren Schuh küßte, und daß, als dieser ihm in der Hand blieb, er den Fuß ergriff und ihn zärtlich an seine Brust drückte.

Charlotte war eine von den Frauen, die, von Natur mäßig, im Ehestande ohne Vorsatz und Anstrengung die Art und Weise der Liebhaberinnen fortführen. Niemals reizte sie den Mann, ja seinem Verlangen kam sie kaum entgegen; aber ohne Kälte und abstoßende Strenge glich sie immer einer liebevollen Braut, die selbst vor dem Erlaubten noch innige Scheu trägt. Und so fand sie Eduard diesen Abend in doppeltem Sinne. Wie sehnlich wünschte sie den Gatten weg; denn die Luftgestalt des Freundes schien ihr Vorwürfe zu machen. Aber das, was Eduarden hätte entfernen sollen, zog ihn nur mehr an. Eine gewisse Bewegung war an ihr sichtbar. Sie hatte geweint, und wenn weiche Personen dadurch meist an Anmut verlieren, so gewinnen diejenigen dadurch unendlich, die wir gewöhnlich als stark und gefasst kennen. Eduard war so liebenswürdig, so freundlich, so dringend; er bat sie, bei ihr bleiben zu dürfen, er forderte nicht, bald ernst bald scherzhaft suchte er sie zu bereden, er dachte nicht daran, daß er Rechte habe, und löschte zuletzt mutwillig die Kerze aus.

In der Lampendämmerung sogleich behauptete die innre Neigung, behauptete die Einbildungskraft ihre Rechte über das Wirkliche: Eduard hielt nur Ottilien in seinen Armen, Charlotte schwebte der Hauptmann näher oder ferner vor der Seele, und so verwebten, wundersam genug, sich Abwesendes und Gegenwärtiges reizend und wonnevoll durcheinander.

*Und doch läßt sich die Gegenwart ihr ungeheures Recht nicht rauben. Sie brachten einen Teil der Nacht unter allerlei Gesprächen und Scherzen zu, die um desto freier waren, als das Herz leider keinen Teil daran nahm.“
(S. 320–321)*

Film: In Charlottes Schlafzimmer

Eine Halbnaheinstellung zeigt Charlotte, sie liegt seitlich im Bett und scheint zu schlafen. Es ist ziemlich dunkel, aber an der Wand über dem Bett ist der Schatten

Eduards zu sehen. Dieser kleidet sich aus. Auf der Tonebene sind entsprechende Geräusche von Eduard zu hören. Die Kamera zoomt Charlotte langsam näher heran, gleichzeitig legt sich Eduard hinter ihr ins Bett. Nun zoomt die Kamera die beiden aus dem Bett schauenden Köpfe auf Naheinstellung heran. Eduard streichelt Charlotte über den Kopf und küsst ihren Rücken. Charlotte wirkt unbeteiligt und abweisend. Schnitt.

In Naheinstellung sitzt Otto immer noch lesend im Bett. Er legt das Buch zur Seite und wirkt auf Grund seiner Gestik und Mimik resigniert und mutlos. Schnitt.

In Großeinstellung ist Eduard zu sehen. Seine Mimik und Motorik wecken den Eindruck, dass er mit Charlotte Geschlechtsverkehr in Seitenlage hat. Auf der Tonebene wird diese Wirkung von seinem leisem Stöhnen verstärkt. Schnitt.

In Naheinstellung presst Otilie ihr Gesicht ins Bettlaken. Ihre Haltung drückt Nieder geschlagenheit aus. Schnitt.

Eine Naheinstellung zeigt Eduard, seine Mimik erzeugt nun den Eindruck intensiven Geschlechtsverkehrs. Auf der Tonebene unterstreicht weiteres Stöhnen diese Wirkung. Er lässt seinen Kopf mit der Mimik eines Orgasmus zurück ins Kissen sinken.

In einer Großeinstellung wirkt Charlottes Gesicht starr und empfindungslos. Sie legt sich die Hand auf ihre Schulter, als ob sie sich selbst beschützen und trösten wolle. Schnitt.

Eine Naheinstellung zeigt Otto im Bett, wie er sein Buch zuschlägt und das Licht ausschaltet.

Kommentar:

Es findet sich eine Übereinstimmung der Bilder von Otilie und Charlotte. Die HalbnahEinstellung von der im Bett liegenden Charlotte transportiert denselben Bildinhalt wie die vorhergehenden Einstellungen von Otilie. Beide Frauen haben die gleiche defensive Körperhaltung und wirken ängstlich.

Eduard ist in jener HalbnahEinstellung zuerst nur als übergroßer Schatten an der Wand hinter dem Bett wahrzunehmen. Er entkleidet sich. Die Relation der Dimensionen des übergroßen Schattens von Eduard und der dagegen klein wirkenden liegenden Charlotte erzeugt auf der symbolischen Ebene das Gefühl von

unterschiedlichen Macht- und Kraftverhältnissen, wobei die defensive Körperhaltung Charlottes diesen Eindruck verstärkt.

Die Atmosphäre auf der Bildebene ist beklemmend. Die überlauten Geräusche der Schritte, des Fußbodenknarrens und nun des Entkleidens von Eduard intensivieren auf der Tonebene diese Stimmung.

Als Eduard sich hinter Charlotte ins Bett legt, werden die Köpfe der beiden auf Naheinstellung herangezoomt, so dass ihre Mimik und Gestik deutlicher wahrzunehmen sind. Seine Gestik ihr gegenüber ist eigentlich eine zärtliche, da sie jedoch geistesabwesend in eine andere Richtung schaut und nicht reagiert, wirken seine Zärtlichkeiten wie Übergriffe. Die folgende Naheinstellung von Otto bezieht ihn wieder mit in die Situation ein. Bildtechnisch wird so eine Verbindung zwischen ihm und Charlottes geistesabwesendem Blick hergestellt. Angesichts dieser Schnitttechnik kann vermutet werden, dass ihre Gedanken bei Otto weilen.

Auf der Bildebene entsteht einzig auf Grund von Groß- und Naheinstellungen Eduards der Eindruck, dass er Geschlechtsverkehr mit Charlotte hat. Der intensive Ausdruck seiner Mimik und Gestik erzeugt diese Wirkung. Auf der Tonebene wird das Geschehen von seinem leisen Stöhnen begleitet. In dem gegebenen Kontext erscheint dem Rezipienten die Situation eindeutig, und er ergänzt die dargebotenen Bilder durch seine Vorstellungskraft.

Somit zeigt der Regisseur Thome im Prinzip sehr viel und dennoch nichts. Selbst die eigentlich unmissverständliche Darstellung von Eduards Orgasmus findet nur mittels einer Großeinstellung von ihm statt. Der Akt wird zwar deutlich demonstriert, aber ohne Nacktbilder oder -szenen.

Otilie wird in die Situation miteinbezogen, indem eine Naheinstellung von ihr zwischen zwei Einstellungen von Eduard geschoben wird. So stellt ihr Bild die Achse für Eduards Tun dar. Dazu passt, dass Charlotte, obwohl ihr seine körperliche Aktivität gilt, nicht bildlich erscheint. Zwar weiß der Rezipient, dass Eduard mit ihr Verkehr hat, gleichwohl ist auf Grund der Bildgestaltung nur dieser alleine zu sehen.

Das eingeblendete Bild von Otilie könnte als Hinweis gewertet werden, dass Eduard in seiner Phantasie mit ihr Verkehr hat. Dieser Gedanke ist auch deshalb schlüssig, weil er ja zuvor versucht hat, in ihr Zimmer zu gelangen.

Die Großeinstellung von Charlotte, welche auf die Einstellung mit Eduards Orgasmus folgt, informiert in Form der Bildsprache darüber, dass Charlotte unglücklich, trost- und schutzbedürftig ist. Diese Wirkung wird mittels ihrer, Mimik und Gestik erzeugt. Sie verändert ihre abweisende Körperhaltung während des gesamten Geschehens nicht. Besonders aussagekräftig ist, dass sie mit ihrem Rücken zu Eduard liegt. Es entsteht der Eindruck, dass Eduard sie lediglich benutzt hat. Dies wiederum zieht den Vorwurf des sexuellen Missbrauchs nach sich. Die Einstellung schließt damit, dass sie sich ihre Hand auf ihre Schulter legt, der symbolische Inhalt dieser Geste im Zusammenhang mit dem Kontext lässt darauf schließen, dass sie sich selbst trösten und vor Eduard schützen will.

Die am Ende der Sequenz stehende Naheinstellung von Otto, in welcher er sein Buch schließt und das Licht ausknipst, vermittelt den Eindruck, als ob er den Schlusspunkt unter das traurige Geschehen setzt.

Obwohl der tatsächliche Geschlechtsverkehr nur von Eduard mit Charlotte vollzogen wird, sind auf Grund der Einblendungen von Otto und Ottilie alle vier Personen involviert. Auf diese Weise werden mittels Schnitttechnik die Gedanken und Wunschvorstellungen von Eduard und Charlotte reflektiert, welche sich mit Otto und Ottilie beschäftigen.

Der intensive Ausdruck der Sequenz wird von den Nah- und Großeinstellungen getragen, die hier fast ausschließlich verwandt werden.

Die Ausformulierung des ehelichen Verkehrs in dieser Adaption wirft eine völlig neue Dimension auf. Sie ist stimmig mit der bedrohlichen Atmosphäre, welche die gesamte Sequenz ausstrahlt. Es handelt sich um die Ebene von Gewalt und sexuellem Missbrauch zwischen Männern und Frauen. Übersetzt man die Bilder der Szene, als Eduard versucht, in Ottilies Zimmer zu gelangen (er rüttelt an der Tür, und Ottilie liegt in ihrem Bett und schaut ängstlich zur Tür hin), so wird bereits jene Ebene betreten. Dies setzt sich in den folgenden Einstellungen fort. Eduard legt sich wortlos zu Charlotte ins Bett, während sie ihm den Rücken zukehrt. Das Paar tritt nicht in Interaktion miteinander. Es werden nur Bilder gezeigt, die Eduard in eindeutiger Mimik und Gestik beim Geschlechtsverkehr darstellen. Charlotte erscheint dabei nicht, weder auf der Bild- noch auf der Tonebene. Der Rezipient weiß zwar auf Grund des Kontextes, dass Eduard mit Charlotte Verkehr hat, jedoch geht es lediglich um dessen Befriedigung. Hier drängt sich der Tatbestand des Missbrauchs

auf, zumal nicht das geringste Zeichen von Charlotte wahrzunehmen ist, dass sie dem Geschlechtsverkehr zustimmt. Verstärkt wird dieser Eindruck mittels der Großeinstellung, welche darauf folgt. Diese zeigt Charlotte, wie sie immer noch mit dem Rücken zu Eduard liegt und mit abwesender Miene in eine andere Richtung schaut. Mit einer beschützenden Geste legt sie sich die Hand auf ihre Schulter.

Ganz anders dagegen beschreibt der Autor Goethe Eduards Verhalten und die Stimmung des Ehepaares bei dieser Zusammenkunft.

„Eduard war so liebenswürdig, so freundlich, so dringend; er bat sie, bei ihr bleiben zu dürfen, er forderte nicht, bald ernst bald scherzhaft suchte er sie zu bereden, er dachte nicht daran, daß er Rechte habe, und löschte zuletzt mutwillig die Kerzen aus.“ (S. 311)

„Und doch läßt sich die Gegenwart ihr ungeheures Recht nicht rauben. Sie brachten einen Teil der Nacht unter allerlei Gesprächen und Scherzen zu, die um desto freier waren, als das Herz leider keinen Teil daran nahm.“ (S. 311)

Der Vergleich mit dem Originaltext zeigt deutlich, dass in dieser Adaption an dieser Stelle erhebliche Veränderungen stattgefunden haben. Es drängt sich die Frage auf, welche Intention den Regisseur Thome dazu veranlasst hat.

Im Hinblick auf das Werk des Regisseurs Rudolf Thome wird zwar klar, dass Beziehungskonflikte bzw. Ehe Krisen sein bevorzugtes Thema sind. Allerdings erscheint die Umformulierung dieser Szene eher untypisch für einen Mann.

Da die Szene hier feministische Einflüsse aufweist, liegt die Vermutung nahe, dass sie von einer Frau gestaltet wurde, welche diesen Teil des Romans uminterpretiert hat.

Der Regisseur Rudolf Thome war einige Jahre mit der Filmemacherin Karin Thome verheiratet, und die beiden haben öfter zusammengearbeitet. Zwar erscheint im Vorspann ihr Name nicht, ebenso lässt sich in dem zur Verfügung stehendem Material nichts über Mitarbeit bei diesem Film finden, trotzdem ist es immerhin möglich, dass sie an Teilen des Films mitgewirkt hat.

Dennoch bleibt offen, ob die Darstellung von Eduard nicht doch durch den Regisseur Thome selbst begründet ist.

Einen Hinweis könnte vielleicht die Betrachtung der grundsätzlichen Figuration Eduards in dieser Adaption geben. Generell gesehen tritt Eduard Charlotte

gegenüber dominant auf. Das zeigt sich bereits in Sequenz Nr. 3, dort betritt er ihr Zimmer, und obwohl sie ihm sagt, dass er sie störe, setzt er sich in einen Sessel und beginnt ein Gespräch über ihren Roman. Er will ihr vorgeben, wie sie ihn schreiben soll, da er meint, sie habe zu dürftige Ideen.

In Sequenz Nr. 7 stellt er Charlotte vor die vollendete Tatsache, dass er seinen Freund Otto eingeladen hat. Das Thema wird also nicht wie bei dem Autor Goethe zwischen dem Paar diskutiert, sondern Eduard trifft die Entscheidung allein. So gesehen ist Goethe in diesem Punkt fortschrittlicher als die Modernisierung seines Stoffes. Eduard weist weiterhin in jenem Gespräch explizit darauf hin, dass er Geld verdienen müsse, um das Haus abzubezahlen. Wieder wird hier eine grundsätzliche Veränderung von Eduard gegenüber dem Originaltext vorgenommen. Er ist in dieser Adaption kein reicher, dilettierender Privatier, sondern ein erfolgreicher Regisseur, der voll im Berufsleben steht.

Eine weitere Umwandlung von Eduards Charakter äußert sich darin, dass im Film die Information gegeben wird, dass er schon immer Affären gehabt habe. Darüber sagt der Originaltext nichts. Dies relativiert natürlich die Bewertung seiner Gefühle für Ottilie. Denn somit ist seine plötzliche Verliebtheit nicht so ernst zu nehmen, als wenn sie exklusiv nur in diesem einen Falle gegeben wäre.

Obwohl Eduards Charakter in dieser Adaption die Eigenschaften von Dominanzverhalten und fortgesetzter Untreue aufweist, welche einen für sie typischen Umgang mit Frauen beinhalten, ergibt sich daraus nicht zwingend die Umgestaltung der Beischlafsszene zur Missbrauchsszene.

Trotz der neuen Aspekte, welche die Analyse der Sequenz aufgeworfen hat, ist zu sagen, dass die Essenz des Originaltextes, dass nämlich Eduard und Charlotte ehelichen Verkehr miteinander haben und im Gedanken bei ihren jeweiligen Wunschpartnern sind, erhalten geblieben ist.

Bei der Transformation dieser brisanten Kernaussage fällt eine Übereinstimmung mit der Adaption des Regisseur Claude Chabrol auf. Bildtechnisch gesehen haben beide Regisseure mit der gleichen Methode gearbeitet, nämlich die körperlich nicht anwesenden Personen in das ablaufende Geschehen einzublenden und dadurch mit einzubeziehen. Nur handelt es sich bei Chabrol nicht um die realen Figuren, sondern um die Scherenschnitte von Ottilie und Otto, welche im Schlafzimmer von Charlotte an der Wand hängen.

Auch haben sie sich verschiedener Techniken bedient. Der Regisseur Thome hat seine Bilder mittels Schnitt-Montagetechnik gestaltet. Der Regisseur Chabrol hingegen hat mit Kameraschwenks gearbeitet, um die Bilder der Scherenschnitte in das Geschehen zu involvieren. Diese Kameraschwenks erzeugen keine Spannung, sondern stellen einen fließenden Ablauf des Bildgeschehens her. Um das Tragische der Begegnung auszumalen, hat der Regisseur Chabrol die Bilder mit dramatischer Musik unterlegt. Anzumerken ist hier, dass die schnelle Schnitt-Montagetechnik des Regisseurs Thome für sich bereits Dramatik erzeugt.

Ein deutlicher Unterschied bei der Übertragung der Geschehnisse findet sich jedoch im Ausdruck des Geschlechtsverkehrs. Bei Chabrol muss der Rezipient sich diesen in Gedanken selbst ergänzen, bei Thome bekommt er ihn relativ deutlich präsentiert.

Originaltext: Ende der Szene

„Aber als Eduard des anderen Morgens an dem Busen seiner Frau erwachte, schien ihm der Tag ahnungsvoll hereinzublicken, die Sonne schien ihm ein Verbrechen zu beleuchten; er schlich sich leise von ihrer Seite, und sie fand sich, seltsam genug, allein, als sie erwachte.“ (S. 321)

Film:

Eine Übernahme des orakelhaften Schlusssatzes oder ein vergleichbarer Hinweis fällt in dieser Sequenz weg.

Kommentar:

Die Formulierung „er schlich sich leise von ihrer Seite“ weist im Roman auf Eduards schlechtes Gewissen hin. In dieser Adaption zeigt ein Blick auf die folgende Sequenz Eduards Verhalten am nächsten Morgen. Dass der Regisseur Thome Eduards Charakter verändert hat, ist in den ersten Einstellungen dieser Sequenz wiederum sehr gut zu beobachten. Der Morgen zeigt die vier Protagonisten im Hof. Otto und Otilie räumen auf. Charlotte sitzt auf einem Stuhl. Eduard tritt aus der Haustüre, geht auf Charlotte zu, küsst diese und geht dann weiter zu Otilie hin, drückt sich eng an sie und küsst ihre Wange. Der Rezipient hat die vorhergehende Szene noch vor Augen und findet es schamlos, dass Eduard so ungeniert erst Charlotte küsst und sich dann eng an Otilie drückt und diese ebenfalls küsst, als ob nichts gewesen

wäre. Dieses Verhalten entspricht genau seiner Figuration in diesem Film, welche ihn egoistisch, rücksichtslos und als Frauenheld darstellt.

5. Die Adaption des Regisseurs Claudes Chabrol

Es handelt sich um die Sequenz Nr. 18. Die Sequenz hat eine Länge von 6:38 Minuten.

Originaltext: Einleitung der Szene

„Eduard begleitete den Grafen auf sein Zimmer und ließ sich recht gern durchs Gespräch verführen, noch eine Zeitlang bei ihm zu bleiben. Der Graf verlor sich in vorige Zeiten, gedachte mit Lebhaftigkeit an die Schönheit Charlottens, die er als ein Kenner mit vielem Feuer entwickelte: ‚Ein schöner Fuß ist eine große Gabe der Natur. Diese Anmut ist unverwüstlich. Ich habe sie heute im Gehen beobachtet; noch immer möchte man ihren Schuh küssen und die zwar etwas barbarische, aber doch tief gefühlte Ehrenbezeugung der Sarmaten wiederholen, die sich nichts Besseres kennen, als aus dem Schuh einer geliebten und verehrten Person ihre Gesundheit zu trinken.‘

Die Spitze des Fußes blieb nicht alleine der Gegenstand des Lobes unter zwei vertrauten Männern. Sie gingen von der Person auf alte Geschichten und Abenteuer zurück und kamen auf die Hindernisse, die man ehemals den Zusammenkünften dieser beiden Liebenden entgegengesetzt, welche Mühe sie sich gegeben, welche Kunstgriffe sie erfunden, nur um sich sagen zu können, daß sie sich liebten.

‚Erinnerst du dich,‘ fuhr der Graf fort, ‚welch Abenteuer ich dir recht freundschaftlich und uneigennützig bestehen helfen, als unsre höchsten Herrschaften ihren Oheim besuchten und auf dem weitläufigen Schlosse zusammenkamen? Der Tag war in Feierlichkeiten und Feierkleidern hingegangen; ein Teil der Nacht sollte wenigstens unter freiem, liebevollem Gespräch verstreichen.‘

‚Den Hinweg zu dem Quartier der Hofdamen hatten Sie sich wohl gemerkt,‘ sagte Eduard. ‚Wir gelangten glücklich zu meiner Geliebten.‘

‚Die,‘ versetzte der Graf, ‚mehr an den Anstand als an meine Zufriedenheit gedacht und eine sehr häßliche Ehrenwächterin bei sich behalten hatte; da

mir denn, indessen ihr euch mit Blicken und Worten sehr gut unterhieltet, ein höchst unerfreuliches Los zuteil ward.'

„Ich habe mich noch gestern,“ versetzte Eduard, „als Sie sich anmelden ließen, mit meiner Frau an die Geschichte erinnert, besonders an unsern Rückzug. Wir verfehlten den Weg und kamen an den Vorsaal der Garden. Weil wir uns nun von da recht gut zu finden wußten, so glaubten wir auch hier ganz ohne Bedenken hindurch und an dem Posten, wie an den übrigen, vorbei gehen zu können. Aber wie groß war beim Eröffnen der Türe unsere Verwunderung! Der Weg war mit Matratzen verlegt, auf denen die Reisen in mehreren Reihen ausgestreckt lagen und schliefen. Der einzige Wachende auf dem Posten sah uns verwundert an; wir aber, im jugendlichen Mut und Mutwillen, stiegen ganz gelassen über die ausgestreckten Stiefel weg, ohne daß auch nur einer von diesen schnarchenden Enakskindern erwacht wäre.“

„Ich hatte große Lust zu stolpern,“ sagte der Graf, „damit es Lärm gegeben hätte; denn Welch eine seltsame Auferstehung würden wir gesehen haben“

In diesem Augenblick schlug die Schloßglocke zwölf:

„Es ist hoch Mitternacht,“ sagte der Graf lächelnd, „und eben gerechte Zeit. Ich muß Sie, lieber Baron, um eine Gefälligkeit bitten: führen Sie mich heute, wie ich Sie damals führte, ich habe der Baronesse das Versprechen gegeben, sie noch zu besuchen. Wir haben uns den ganzen Tag nicht allein gesprochen, wir haben uns solange nicht gesehen, und nichts ist natürlicher, als daß man sich nach einer vertraulichen Stunde sehnt. Zeigen Sie mir den Hinweg, den Rückweg will ich schon finden, und auf alle Fälle werde ich über keine Stiefel wegzustolpern haben.“

„Ich will Ihnen recht gern diese gastliche Gefälligkeit erzeigen,“ versetzte Eduard; „nur sind die drei Frauenzimmer drüben zusammen auf dem Flügel. Wer weiß, ob wir sie nicht noch beieinander finden, oder was wir sonst für Händel anrichten, die irgendein wunderliches Ansehen gewinnen.“

„Nur keine Sorge!“, sagte der Graf; „die Baronesse erwartet mich. Sie ist um diese Zeit gewiß auf ihrem Zimmer und allein.““ (S. 317–319)

Film: Beginn der Sequenz

Eine Halbnaheinstellung zeigt den Grafen. Die Beleuchtung ist ziemlich dunkel. Der Graf steht gegen eine Kommode gelehnt, mit einem Likörglas in der Hand. Mit theatralischer Geste sagt er: „Ich finde, Charlotte ist noch unendlich viel schöner geworden, es geht etwas Strahlendes von ihr aus.“ Er bewegt sich in den Raum hinein, die Kamera schwenkt bei seiner Bewegung mit. Im Hintergrund sind zwei brennende Kerzen zu sehen, welche die Lichtquelle des relativ dunklen Raumes darstellen. Er geht auf eine kleine Gruppe von Polstermöbeln zu, wo Eduard auf einem Sofa sitzt. Vor Eduard steht ein Tischchen mit seinem Likörglas und einer Likörkaraffe darauf. Er schaut zum Grafen hoch, winkt mit dem Finger und sagt: „Du bist immer ein bisschen in sie verliebt gewesen, stimmt’s?“ Der Graf setzt sich zu ihm an den Tisch und sagt: „Wer weiß, wenn es dich nicht gegeben hätte, wäre die Sache vielleicht völlig anders verlaufen.“ Eduard trinkt aus seinem Likörglas. Der Graf sitzt erhöht neben Eduard am Tisch, da sein Stuhl um einiges höher ist als Eduards Sofa. Er führt weiter aus: „Und weißt du, was ich immer am meisten bewundert habe? Das waren ihre hübschen Füße, heute noch, wie sie einfach so daher geschritten kam.“ Der Graf trinkt genüsslich von seinem Likör. Eduard entgegnet lächelnd: „Du wirst dich nie ändern!“ Der Graf beugt sich nach vorne, schenkt die Likörgläser erneut voll und sagt: „Ja, deine Frau, ihre Anmut ist schier unverwüstlich. Wie gerne ich aus ihrem Schuh trinken würde.“ Seine Mimik, welche diese Worte begleitet, wirkt anzüglich. Eduard entgegnet mit relativ ernster Miene: „Du bist und bleibst ein Wüstling.“ Seine Körperhaltung deutet Nachdenklichkeit an. Körperhaltung, Gestik und Mimik sowie die Art der Sprache des Grafen deuten auf einen genießerischen Lebemann hin. Der Graf entgegnet mit einer theatralischen Geste: „Wenn ich darüber nachdenke, wie sehr ich immer deinen Amouren Vorschub geleistet habe, anstatt meine eigenen Chancen zu nutzen.“ Beide Männer scheinen einen Augenblick in ihre Gedanken versunken und blicken ins Leere. Eduard schaut zum Grafen auf und sagt: „Hm“, er wirkt aus seinen Gedanken gerissen, dann lächelt er und sagt: „Ach ja, erinnerst du dich an den Fürstenbesuch, als du dich mit aller Gewalt in das Quartier der Hofdamen einschleusen wolltest? Wir verfehlten den Weg und kamen an den Vorsaal der Garden. Der ganze Weg war verlegt mit Matratzen, auf denen die Riesen lagen und schliefen.“ Im Hintergrund ist Glockengeläut und das Geräusch einer die Zeit anschlagenden Uhr zu hören. Die beiden Männer lachen miteinander. Eduard trinkt von seinem Likör. Der Graf sagt: „Mitternacht, die günstigste Stunde, es dürfte dir nicht verborgen geblieben sein, dass die Baronin

mich erwartet.“ Seine Worte werden von einem süffisanten Gesichtsausdruck und passender Gestik begleitet. Genüsslich trinkt er daraufhin sein Likörglas leer.

Eduard erhebt sich, klopf dem Grafen auf die Schulter und sagt: „Ich lasse dich allein.“ Er geht zur Kommode und nimmt einen Kerzenleuchter in die Hand. Die Kamera schwenkt langsam mit seiner Bewegung mit. Der Graf dreht sich verunsichert zu Eduard um und sagt: „Ja, nur ich kenne den Weg nicht.“ Eduard geht Richtung Türe, die Kamera folgt seiner Bewegung erneut. Der Graf erhebt sich und geht auf Eduard zu. Nun stehen beide vor der Tür. Ihre Gesichter liegen im Dunklen, nur ihre Körper sind zu erkennen. Der Graf stößt Eduard an und sagt: „Weißt du was? Du bist heute Nacht an der Reihe mich hinzubringen, den Rückweg will ich schon finden.“ Eduard entgegnet: „Wir laufen Gefahr, dass die Damen noch beisammen sind und sich unterhalten, würde ihnen unser plötzliches Auftauchen nicht etwas seltsam vorkommen?“ Der Graf erwidert mit süffisanter Gestik: „Ach, da besteht keine Gefahr, wie ich sie kenne, ist die Baronin schon vor einer Weile in ihr Zimmer gegangen. Ich habe dir doch gesagt, dass die Baronin mich erwartet.“ Die Männer lachen und boxen sich dabei kameradschaftlich jeweils in die Seite. Eduard öffnet die Tür und verlässt den Raum, der Graf folgt ihm. Die Kamera bleibt in dem leeren Raum zurück, neigt sich etwas herunter und zeigt so den verlassenen Tisch mit der Likörflasche und den Gläsern darauf. Auf der Tonebene wird dieses Stilleben von geräuschvollen, sich entfernenden Schritten und dem überlauten Ticken einer Uhr begleitet. Schnitt.

Kommentar:

In dieser Adaption nimmt das amouröse Männergespräch einen relativ langen Zeitraum von 2:14 Minuten in Anspruch. Offensichtlich hat der Regisseur Chabrol dieses für wichtig befunden. Im Vergleich mit den drei vorstehend untersuchten Adaptionen fällt auf, dass die anderen Regisseure diesem Gespräch wenig bis gar keine Beachtung geschenkt haben. Bei Thome fällt es völlig weg, was aber in sich schlüssig ist, da der Besuch des Grafen oder einer vergleichbaren Ersatzfigur fehlt.

Ebenso fällt das Gespräch in der Adaption der Brüdern Taviani weg, obwohl die entsprechende Sequenz den relativ langen Zeitraum von 6:47 Minuten aufweist. Jedoch ist der dortige Schwerpunkt die Darstellung der erotischen Begegnung zwischen Eduard und Charlotte. Ganz im Gegensatz dazu hat der Regisseur Chabrol dem Zusammensein des Ehepaares nur sehr wenig Raum eingeräumt und auf eine

erotische Ausformulierung der Szene gänzlich verzichtet. Selbst als Eduard und Charlotte in zärtlichen Kontakt miteinander treten, stellt die Darbietung der Bilder mit den Scherenschnitten von Otilie und Otto den Kern der Szene dar. So wird bei Chabrol dem Rezipienten mit Sicherheit klar, dass sich die beiden Protagonisten in Gedanken bei den so auffällig vorgeführten Personen befinden.

Lediglich der Regisseur Kühn hat dem amourösen Männergespräch 28 Sekunden von insgesamt 3:45 Minuten gewidmet. Ohne Umschweife und ohne jeden sprachlichen Schnörkel werden dort in kurzer, knapper Sprache, welche für diese Adaption charakteristisch ist, Charlottes Anmut und frühere gemeinsame Abenteuer der beiden Männer erwähnt.

Auffallend ist, dass der Regisseur Chabrol in dieser Szene ohne Montagetechnik gearbeitet hat. Zum Beispiel wäre es denkbar gewesen, für das amouröse Männergespräch zwischen Eduard und dem Grafen das Schuss-Gegenschuss-Schnittverfahren zu wählen, welches oft zur Darstellung von Gesprächen angewandt wird. Stattdessen wird das Gespräch hier kameratechnisch von Schwenks getragen. Diese Methode ist typisch für die gesamte Adaption. Dadurch wirkt der Ablauf des Geschehens fließender als beim Einsatz von Montagetechniken. Es ist ebenso zu beobachten, dass der mit Schwenks organisierte Bildablauf noch dazu beschwingter erscheint. Besonders gut zeigt sich dieser Effekt bei der Adaption der Brüder Taviani, welche ebenfalls solche Keraschwenks bevorzugt eingesetzt haben. Auf Grund ihrer Bild-Tongestaltung, sie kombinieren die Bilder, deren Bewegung und die Musik exakt aufeinander abgestimmt, hat der Rezipient bei ihrem Film sehr oft den Eindruck, als „tanze“ die sich bewegende Kamera im Takt der Musik.

Die Männer trinken bei dem Gespräch Alkohol, wie auch in den Adaptionen der Regisseure Taviani und Kühn. Allerdings handelt es sich hier nicht um Wein, sondern Likör. Dabei spricht der Graf dem Likör ausgiebig zu, er trinkt ihn genüsslich in langen Zügen und schenkt sich selbst nach, obwohl Eduard der Gastgeber ist. Eduard ist in der Präsenz der passivere Teil, ebenso in der Unterhaltung. Dieser Fakt wird bereits zu einem Teil über die bildkompositorische Inszenierung vermittelt, denn die räumliche Anordnung der beiden Figuren im Bild hebt die stärkere Präsenz des Grafen hervor.

Das Bild beginnt mit einer Halbnaheinstellung des Grafen als stehender Figur. Eduard ist zunächst nicht zu sehen. Der Graf geht durch den Raum und setzt sich

dann auf einen Stuhl, welcher um einiges höher ist als das Sofa, auf welchem Eduard sitzt. Auf Grund dieser erhöhten Sitzposition ist der Graf auffälliger im Bild. Diese Gewichtung ist im Originaltext so nicht vorgegeben, dort sind die beiden Männer bei diesem Gespräch gleichwertig.

Eduard sitzt nachdenklich und ruhig in der Ecke des Sofas und nippt nur zweimal kurz an seinem Likörglas. Anders als bei der Adaption der Brüder Taviani, wo sogar noch ausdrücklich darauf hingewiesen wird, dass Eduardo und der Marchese nicht mehr nüchtern sind, ergibt sich hier nicht zwingend die Assoziation, dass die späteren Ereignisse zwischen Charlotte und Eduard auf Grund von dessen zu reichlichem Alkoholgenuss geschehen.

Das Trinken von Likör passt zwar grundsätzlich zu einem abendlichen Gespräch dieser Zeit, dient aber darüber hinaus als Transportmittel für die Attribute des Grafen. Der Graf erscheint in dieser Sequenz besonders affektiert, maniert und genussüchtig.

Diese Wirkung wird zu einem großen Teil über Gestik und Mimik erzeugt, durch die Art und Weise, wie er sein Likörglas in den Händen hält, es zum Mund hinbewegt und dann gierig trinkt, sowie seine Manier des Nachschenkens aus der Likörkaraffe.

Zu diesem Gebaren kommt seine generell markante Körpersprache, wobei besonders augenfällig ist, dass eine affektierte Handbewegung (vergleichbar solchen, welche oft homosexuellen Männern zugeordnet werden) seine sprachlichen Ausführungen begleitet, während er den Kopf hochreckt und nach vorne bewegt.

Verstärkt wird die komische Wirkung des Grafen durch die Art und Weise seines Gehens durch den Raum, was an das Stolzieren eines Pfaus erinnert.

Im Originaltext liegt diese lächerlich wirkende Ausformulierung der Figur des Grafen nicht vor. Hieraus ergibt sich die Frage, welche Intention Chabrol gehabt haben könnte, den Grafen dermaßen zu karikieren. Mögliche Antworten sind:

- (1) Eine komische Figur erzeugt Lacher und hebt so die Publikumswirksamkeit eines Films. Allerdings bewegt sich Chabrol generell gesehen sehr nah an dem Originaltext und nimmt ansonsten keine publikumswirksamen Ausmalungen vor. Darin stellt sein Film übrigens den krassen Gegensatz zur Adaption der Brüder Taviani dar.

(2) Die negativen Attribute der Person sollen durch überzogene satirische Darstellung hervorgehoben werden.

Darin könnte Kritik am Adel dieser Zeit gesehen werden, da der Graf den Inbegriff desjenigen Adligen darstellt, dessen Welt sich ausschließlich um seinen Genuss dreht. Prinzipiell würde man diese Figuration des Grafen eher in der Adaption des Regisseur Kühns vermuten, in deren Gesamtkonzept Adelskritik eine wichtige Rolle spielt. Davon ist jedoch die Figur des Grafen in dieser Situation nicht betroffen, da er dort keineswegs lächerlich wirkt.

Ein weiterer Blick in den Originaltext zeigt, dass Goethe den Grafen als einen Casanova beschreibt:

*„Der Graf verlor sich in vorige Zeiten, gedachte mit Lebhaftigkeit an die Schönheit Charlottens, die er als Kenner mit vielem Feuer entwickelte.“
(S. 317)*

Der Regisseur Chabrol hat diesen vorgegebenen Charakterzug des Grafen um einiges verstärkt. Das zeigt die Transformation folgender Textstelle des Romans.

„Ein schöner Fuß ist eine große Gabe der Natur. Diese Anmut ist unverwüstlich. Ich habe sie heute im Gehen beobachtet; noch immer möchte man ihren Schuh küssen und die zwar etwas barbarische, aber doch tief gefühlte Ehrenbezeugung der Sarmaten wiederholen, die sich nichts Besseres kennen, als aus dem Schuh einer geliebten und verehrten Person ihre Gesundheit zu trinken.“ (S. 317)

Die Äußerung vermittelt die Verehrung einer Frau, ohne notwendigerweise sexuelle Hintergedanken zu transportieren. Die Übertragung in den Film verändert diesen Gehalt:

Graf: „Wer weiß, wenn es dich nicht gegeben hätte, wäre die Sache vielleicht völlig anders verlaufen. Und weißt du, was ich immer am meisten bewundert habe? Das waren ihre hübschen Füße, heute noch, wie sie einfach so daher geschritten kam.“

Eduard: „Du wirst dich nie ändern.“

Graf: „Ja, deine Frau, ihre Anmut ist schier unverwüstlich. Wie gerne ich aus ihrem Schuh trinken würde.“

Auf Grund der schauspielerischen Leistung bei der Darbietung des zuletzt zitierten Satzes, welcher mit einer ausdrucksstarken Mimik vorgetragen wird, drängt sich dem

Rezipienten die Assoziation auf, dass diese Formulierung als Synonym für sexuelle Begierde steht.¹⁰¹

Eduard: „Du bist und bleibst ein Wüstling.“ Diese Entgegnung unterstützt diesen Eindruck.

Ebenso verstärkt der Regisseur Chabrol in seiner Transformation des Textes den Fakt, dass es sich bei Charlotte um eine schöne Frau handelt.

Film:

Graf: „Ich finde, Charlotte ist noch unendlich viel schöner geworden, es geht etwas Strahlendes von ihr aus.“

Eduard: „Du bist immer ein bisschen in sie verliebt gewesen, stimmt’s?“

Trotz der exaltierten Gestik und Mimik des Grafen erscheint seine Lobrede auf Charlotte glaubwürdig. Deren Attraktivität steht gleichwohl in Konkurrenz zu der erheblich jüngeren Otilie, welche im Originaltext wiederholt als sehr liebreizend beschrieben wird, wie zum Beispiel kurz nach ihrer Ankunft:

„Die neuen, modischen Gewänder erhöhten ihre Gestalt; denn indem das Angenehme einer Person sich auch über ihre Hülle verbreitet, so glaubt man sie immer wieder von neuem und anmutiger zu sehen, wenn sie ihre Eigenschaften einer neuen Umgebung mitteilt.

Dadurch ward sie den Männern, wie von Anfang so immer mehr, daß wir es nur mit dem rechten Namen nennen, ein wahrer Augentrost. Denn wenn der Smaragd durch seine herrliche Farbe dem Gesicht wohltut, ja sogar einige Heilkraft an diesem edlen Sinn ausübt, so wirkt die menschliche Schönheit noch mit weit größerer Gewalt auf den äußern und innern Sinn. Wer sie erblickt, den kann nichts Übles anwehen; er fühlt sich mit sich selbst und mit der Welt in Übereinstimmung.“ (S. 283)

Charlotte, welche die Gegenfigur zu Otilie darstellt, kann durchaus als gleichfalls schöne, begehrenswerte Frau in einem reiferen Alter firmieren, wie hier geschehen. In diesem Fall ist der Gegensatz der beiden Frauen nicht so krass wie in der Adaption des Regisseurs Kühn, wo die Figur der Charlotte gealtert und verbraucht dargestellt wird. Diese Figuration hebt den jugendlichen Liebreiz der Gegenfigur

¹⁰¹ Der Schuh wird unter anderem von der Ethnologie und der Psychologie in Analogie zur Vagina interpretiert.

Otilie besonders hervor. Diese Version wirbt indirekt um Verständnis für Eduard. Wenn dessen Ehefrau so unattraktiv ist, dann ist es für den Rezipienten verständlicher, dass jener sich in die junge, attraktive Otilie verliebt. Somit ist Eduards Verhalten eher zu entschuldigen. Der Regisseur Chabrol hingegen verstärkt den Fakt, dass auch Charlotte begehrenswert ist. Obwohl dadurch eine mögliche Relativierung von Eduards Schuld am Zerfall seiner Ehe hinfällig wird, diskreditiert Chabrol diese Figur nicht, sondern stattet sie auch mit durchaus positiven Zügen aus. Seine besondere Figuration von Eduard erscheint in der vorliegenden Szene auf Grund der bornierten Figuration des Grafen besonders auffällig. Auf der einen Seite findet sich ein affektierter, genussüchtiger Lebemann, auf der anderen Seite der nachdenkliche, ernsthafte Eduard. Die Sympathien des Rezipienten werden eindeutig in die Richtung von Letzterem gelenkt. Seine Körpersprache, Gestik und Mimik sind mit positiven Attributen zu belegen. Er sitzt höflich zurückhaltend, aber freundlich lächelnd in der Sofaecke. Eduards Handbewegungen sind beherrscht und ohne Schnörkel. Seine Art des Trinkens wirkt im Gegensatz zu der des Grafen diszipliniert und bescheiden.

Zweifellos stellt der Regisseur Chabrol die Figur hier sympathisch dar.¹⁰² Das ist tendenziell ein Gegensatz zum Originaltext, denn der Autor Goethe hat Eduard bewusst als problematische Figur entworfen. Eine Aussage Goethes im Gespräch mit Eckermann bezieht sich darauf:

„Goethe las mir die treffliche Abhandlung vor und wir besprachen sie punktweise, indem wir sie von einem großen Charakter zeugenden Ansichten und die Konsequenz seiner Ableitungen und Folgerungen bewunderten. Obgleich Solger zugestand, dass das Factum in den ‚Wahlverwandschaften‘ aus der Natur aller Charaktere hervorgehe, so tadelte er doch den Charakter des Eduard.

‚Ich kann ihm nicht verdenken‘, sagte Goethe, daß er den Eduard nicht leiden mag, ich mag ihn selber nicht leiden, aber ich mußte ihn so machen, um das Factum hervorzubringen.‘¹⁰³

¹⁰² Anzumerken sei an dieser Stelle, dass jede Figuration auch von der Auswahl des Schauspielers bestimmt wird, der die vorgegebene Figur verkörpern soll. Der Schauspieler Helmut Griem, welcher den Eduard in diesem Film darstellt, hat eine gefällige, ansprechende, liebenswerte Ausstrahlung. Vorangehend der schauspielerischen Leistung erfolgt mit der Rollenbesetzung eine wichtige Entscheidung in Bezug auf die Lenkung der Sympathien des Rezipienten.

¹⁰³ Eckermann, Johann Peter, Gespräche mit Goethe, Stuttgart 1994, S. 27–28.

Offensichtlich hat der Regisseur Chabrol die Figur des Eduard positiver gezeichnet, als dieser ursprünglich angelegt worden ist. Es stellt sich die Frage, welchen Grund er dafür gehabt haben könnte.

Eine Äußerung Chabrols zu seinen Filmen gibt Auskunft über dessen hauptsächliche Intention:

„Es geht darum, den Zuschauer zu stören, es so zu machen, dass er das, was er für die Wahrheit hält, in Frage stellt. Er soll sich seiner selbst nicht so sicher sein. Also setzt man ihnen einen Film vor, der dem entspricht, was sie sich wünschen und der voller Fallen für sie steckt, das heißt: der sie eventuell vollkommen verändern könnte.“¹⁰⁴

Bei der Figur des Eduard besteht die Störung des Rezipienten darin, dass Eduard zwar sehr sympathisch dargestellt wird, aber gleichwohl unmoralisch handelt.

Ein anderes Zitat Chabrols über die Figurationen in seinen Filmen kann weiteren Aufschluss über seine Gestaltung von Eduard geben:

*„Wenn man den Zuschauern Personen zeigt, sind sie schon bereit, sich mit einer von ihnen zu identifizieren. Sie sagen sich, der macht einen guten Eindruck und der macht einen schlechten Eindruck, und also versuchen sie, sich mit dem Guten zu identifizieren. Das alles wird schlimm, wenn sie im Lauf der Entwicklung entdecken, dass der Gute gar nicht so gut und dass der Böse gar nicht so böse ist. In diesem Augenblick fühlt sich der Zuschauer in einem Zustand, in dem er sich zwar einerseits identifiziert, aber andererseits eine Art von Schuldgefühl darüber empfindet, dass er sich überhaupt identifiziert hat. Das ist nicht übel, denn es lässt ihn vom ganzen Film, von den Personen des Films etwas abrücken. Und dieser Rückzug gibt ihm meiner Ansicht nach die Möglichkeit, den richtigen Abstand zu gewinnen, nicht um ein Urteil zu fällen, sondern um die moralischen Beziehungen der Personen untereinander richtig einschätzen zu können.“*¹⁰⁵

¹⁰⁴ Hg. Kogel, Jörg-Dieter, Europäische Filmkunst, Jansen, Peter W., Der Zuschauer als Mitwisser: Claude Chabrol, S. 33.

¹⁰⁵ Hg. Kogel, Jörg-Dieter, ebenda, S. 36.

Originaltext: Die beiden Männer auf dem Weg zu den Zimmern der Frauen

„Die Sache ist übrigens leicht,‘ versetzte Eduard und nahm ein Licht, dem Grafen vorleuchtend eine geheime Treppe hinunter, die zu einem langen Gang führte. Am Ende desselben öffnete Eduard eine kleine Türe. Sie erstiegen eine Wendeltreppe; oben auf einem engen Ruheplatz deutete Eduard dem Grafen, dem er das Licht in die Hand gab, nach einer Tapetentüre rechts, die beim ersten Versuch sogleich sich öffnete, den Grafen aufnahm und Eduarden in dem dunklen Raum zurückließ.

Eine andere Tür links ging in Charlottens Schlafzimmer. Er hörte reden und horchte. Charlotte sprach zu ihrem Kammermädchen: ‚Ist Otilie schon zu Bette?‘ – ‚Nein,‘ versetzte jene, ‚sie sitzt noch unten und schreibt.‘ – ‚So zünde Sie das Nachtlicht an‘, sagte Charlotte, ‚und gehe Sie nur hin: es ist spät. Die Kerze will ich selbst auslöschen und für mich zu Bette gehen.‘

Eduard hörte mit Entzücken, daß Otilie noch schreibe. ‚Sie beschäftigt sich für mich!‘ dachte er triumphierend. Durch die Finsternis ganz in sich selbst geengt, sah er sie sitzen, schreiben; er glaubte zu ihr zu treten, sie zu sehen, wie sie sich nach ihm umkehrte; er fühlte ein unüberwindliches Verlangen, ihr noch einmal nahe zu sein. Von hier aber war kein Weg in das Halbgeschoß, wo sie wohnte.

Nun fand er sich unmittelbar an seiner Frauen Türe, eine sonderbare Verwechslung ging in seiner Seele vor; er suchte die Türe aufzudrehen, er fand sie verschlossen, er pochte leise an, Charlotte hörte nicht.“ (S. 320)

Film: Die beiden Männer auf dem Weg zu den Zimmern der Frauen

Eine Amerikanische Einstellung zeigt Eduard und den Grafen. Sie gehen einen Flur entlang. Die Beleuchtung ist ziemlich dunkel. Eduard trägt eine flackernde Kerze, welche als Lichtquelle erscheint. Auf der Tonebene ist das Geräusch von Schritten zu hören. Die Kamera ist dem Bewegungsrhythmus des Gehens der Männer angepasst. Der Rezipient schaut Eduard und dem Grafen ins Gesicht. Eduard: „Hier stolpern wir wenigstens nicht über die Beine von Riesenkerlen.“ Graf: „Wie sie geschnarcht haben, als sie da auf dem Korridor lagen.“ Der Graf begleitet diesen Satz mimisch und mit einer Geste seiner Hand. Eduard sagt lächelnd: „Mit ihren unmäßig großen Stiefeln.“ Er zeigt auf eine Tür und sagt: „Hier.“ Graf: „Aah!“ Er hebt den Finger, um seine Überraschung auszudrücken. Die beiden gehen auf die Türe

zu und bleiben davor stehen. Der Graf klopft an, seine Miene spiegelt freudige Erwartung. Die Tür öffnet sich. Eduard gibt dem Grafen die brennende Kerze. Dieser verabschiedet sich mit einem Handwinken und einer selbstgefälligen Mimik. Eduard winkt lächelnd zurück. Die Tür schließt sich, und er steht allein auf dem dunklen Flur. Es setzt gefühlsbetonte Musik ein. Eduard geht langsam bedächtig schreitend den Flur wieder zurück, die Kamera fährt mit. Er ist im Dunkeln nur schemenhaft zu erkennen. Kamera- und Handlungsachse liegen auf einer Ebene, die Kamera blickt hinter Eduard her. Er bleibt stehen und geht bedächtig auf ein Fenster zu, zieht dessen Vorhang zur Seite und schaut kurz hinaus. Die Musik steigert sich zum Dramatischen hin. Er geht weiter, wieder an einem Fenster vorbei. Ein Fenstergitter ist zu erkennen. Dann wird es noch dunkler. Die Kamera fährt an der Wand entlang bis zu einem Gitterfenster, wodurch weit entfernt ein anderes Fenster zu sehen ist. Die Kamera zoomt das andere Fenster nah heran. Otilie ist verschwommen zu erkennen, die im Schein einer Kerze an einem Schreibtisch sitzt. Das Geräusch des Öffnens eines Fensters ist zu hören, und nun ist Otilie deutlicher zu erkennen. Schnitt.

In Naheinstellung steht Eduard im Dunklen vor dem geöffneten Fenster, die Kamera folgt seinem Blick hinaus. Das Fenster, hinter welchem Otilie sitzt, scheint weit weg und ist nur noch verschwommen wahrzunehmen. Die Musik ist gleich bleibend gefühlvoll dramatisch. Eduard schließt das Fenster und bleibt einen Moment vor dem Fenster stehen. Dies ist zu erkennen, da er sich in der Glasscheibe des Fensters spiegelt. Er bewegt sich aus dem Bild, nun ist nur noch das Fenster mit dem kleinen Ausschnitt des anderen Fensters zu sehen, hinter welchem Otilie sitzt. Schnitt.

Kommentar:

Der im Originaltext beschriebene Weg durch den Geheimgang wird im Film zu einem Weg durch einen ganz normalen langen Korridor. Ebenso wird aus einer Tapetetür eine ganz normale Zimmereingangstür. Diese beiden Faktoren bewirken, dass sich die mystische Atmosphäre der Szene in eine frivole verändern kann. Letztere ist zurückzuführen auf die Gestik und Mimik des Grafen, der voll Vorfreude auf den Besuch bei der Baroness ist. Er hüpfte beim Gehen, das gleicht dem Gebaren eines freudig erregten Kindes. Die beiden Männer führen lachend ihr Gespräch über frühere Abenteuer weiter, das inhaltlich dem Romantext entspricht. Diese Unterhaltung verstärkt die frivole Atmosphäre.

Die Art und Weise, wie der Graf an die Türe klopft, sowie seine Mimik und Gestik beim Hineingehen, er gibt Eduard ein Handzeichen, bewirken beim Rezipienten die Assoziation, dass sich hinter dieser Türe ein erotisches Geschehen abspielen wird.

Wie im Roman vorgegeben, bleibt Eduard alleine auf dem dunklen Flur zurück. Da er die brennende Kerze dem Grafen mitgegeben hat, lässt sich die Dunkelheit, wodurch Eduard jetzt nur noch schemenhaft zu erkennen ist, rational erklären. Mit der Dunkelheit setzt stark gefühlsbetonte Musik ein.

Exkurs zur Musik: Bei der Analyse der Musik dieser Szene fällt auf, dass sich die Melodie durch den ganzen Film zieht. In einigen Szenen kommt sie nur partiell zum Einsatz. Für diese Musik ist Pierre Jansen verantwortlich. Seit 1960 arbeitet Chabrol mit ihm zusammen.

Pierre Jansens Werk ist der Filmmusik gewidmet. Er hat die Musik zu Chabrols größten Erfolgen komponiert.¹⁰⁶ Oft setzt er dafür große Sonaten neu zusammen und komponiert die Übergänge dazu. Diese Technik erinnert an die Musikzusammenstellung in den Filmen der Brüder Taviani. Sie arbeiten meistens eng mit dem Komponisten Nicola Piovani zusammen, auch er fügt Teile von Originalpartituren sowohl klassischer als auch traditioneller Stücke neu zusammen, wobei er mit Vorliebe auf Verdi und Rossini zurückgreift, so auch in der Taviani-Adaption der „Wahlverwandtschaften“.

Es ist eine Spezialität des Regisseurs Chabrol, in seinen Filmen eine sogenannte „Tonspur“ zu legen, wie zum Beispiel in dem Film „Que la bete meure“ („Das Biest muss sterben“). In diesem Krimi ist in Sequenzen, welche den Mörder betreffen, immer die gleiche Melodie zu hören, die Tonspur weist auf die Spur des Täters hin.

In der Adaption der „Wahlverwandtschaften“ gilt es zwar nicht, einen Täter zu verfolgen, jedoch geht es darum, der „Gefühlsspur“ von den Figuren zu folgen.

Es wird aber nicht nur eine Spur immer wiederkehrender Gefühle gelegt, sondern gleichzeitig mittels der Emotionen, welche die Töne der Musik bei dem Rezipienten ansprechen, die Innenwelt der Figuren fühlbar gemacht. Durch das Medium der

¹⁰⁶ „L’ Oeil du Malin“ (1962), „Landru“ (1962), „Le Boucher“ (1969), „Que la bete meure“ (1969), „La Decade Prodigieuse“ (1971), „Juste avant la nuit“ (1971), „Docteur Popaul“ (1972).

Musik können die tiefsten Empfindungen beim Rezipienten erzeugt werden, so dass er den Gefühlszustand einer Figur empathisch mitzufühlen vermag.

Die Melodie, welche Eduard beim Laufen durch die dunklen Korridore begleitet, entspricht auch in der Länge exakt der Musik der Sequenz Nr. 51. Beim Vergleich der Seelenzustände von Eduard in beiden Sequenzen fällt auf, dass er sich jeweils in einem verwirrten, ja verzweifelten Zustand befindet. In der Sequenz Nr. 51, welche die vorletzte darstellt, erlangt dieser Zustand seinen Höhepunkt und er erliegt ihm, indem er stirbt.

Was der Zuschauer auf der Tonebene erfährt, setzt sich auf der Bildebene fort. Das Laufen Eduards durch dunkle Räume stellt ein weiteres Gleichnis seines Seelenzustandes dar. Er läuft im übertragenen Sinne durch die dunklen Räume seiner Seele und seines Leidens.

Dasselbe Verfahren, die innere Verzweiflung einer Figur nach außen sichtbar zu machen, findet sich in der Adaption der Regisseure Taviani in Sequenz Nr. 20. Dort handelt es sich um die Figur Charlotte, die bei dramatischer Musik in einem verzweifelten Zustand durch dunkle Räume läuft. Im Gegensatz zu Eduard legt Charlotte diesen Weg sehr schnell zurück. Diese Bewegung im Bild steigert den Ausdruck der Dramatik, und somit wird die innere Verzweiflung Charlottes stärker demonstriert als die von Eduard. Im Hinblick auf den Originaltext sind jedoch die beiden unterschiedlichen Abstufungen der Verzweiflung ziemlich authentisch übertragen, denn Eduard ist dort als nachdenklich verstört beschrieben, Charlotte dagegen als bestürzt und fassungslos.

„Durch die Finsternis ganz in sich selbst geengt“ (S. 319)

umschreibt Eduards Zustand im Originaltext.

Charlottes Zustand wird dagegen wie folgt bezeichnet:

„Charlotte war innerlich zerrissen.“ (S. 314)

Die Szene mit Eduard findet in besonders dunklen Räumen statt. Der Rezipient muss die Figur fast schon erraten, da sie nur schemenhaft wahrzunehmen ist. Das verleiht einerseits der Szene etwas Geheimnisvolles und entspricht andererseits der Vorgabe des Autors Goethe.

Auf der Bildebene arbeitet der Regisseur Chabrol mit dem Symbolwert von Gitterstäben. Eduard schaut durch ein Fenstergitter hinaus auf Ottilie, welche sich

gleichfalls hinter Gitterstäben befindet. Die symbolische Ebene weist so darauf hin, dass beide Figuren Gefangene sind. Sie sind in ihrem emotionalen und sozialen Kontext gefangen, so wie der Fensterrahmen die Gitterstäbe festhält, so fest werden jene von ihrem sozialen Rahmen und ihrem Umfeld gehalten. Sie können nicht ausbrechen, um ihre Gefühle füreinander zu leben.

Das gleiche Motiv zum Übermitteln der Situation in dieser Szene hat der Regisseur Kühn gewählt. In Sequenz Nr. 24 seiner Adaption sitzt Ottilie ebenfalls hinter einem Fenstergitter und wird aus einem anderen Fenster durch dessen Gitterstäbe von Eduard beobachtet. Im Gegensatz zu Chabrol unterlässt Kühn jedoch bei diesen Bildern eine Verstärkung der Emotionalisierung des Rezipienten auf der Tonebene mittels Musik. Dies ist wiederum schlüssig für diesen Film, da er generell zum großen Teil auf den Einsatz von Musik verzichtet. Allerdings dehnt der Regisseur Kühn das symbolische Motiv der hinter Gitterstäben „gefangenen“ Figur weiter auf Charlotte aus. Die in seinem Film folgende Naheinstellung von ihr zeigt, dass sie weinend vor einem vergitterten Fenster sitzt. Auch sie ist eine Gefangene, genauso wie die beiden anderen Figuren. Demzufolge ist diese Übertragung des Motivs konsequent. So wird besonders deutlich, dass auch Charlotte im Hinblick auf ihre Gefühlswelt bedauernswert ist, und nicht nur Eduard und Ottilie.

Originaltext: Charlotte

„Sie ging in dem größeren Nebenzimmer lebhaft auf und ab. Sie wiederholte sich aber- und abermals, was sie seit jenem unerwarteten Vorschlag des Grafen oft genug bei sich um und um gewendet hatte. Der Hauptmann schien vor ihr zu stehen. Er füllte noch das Haus, er belebte noch die Spaziergänge, und er sollte fort, das alles sollte leer werden! Sie sagte sich alles, was man sich sagen kann, ja sie antizipierte, wie man gewöhnlich pflegt, den leidigen Trost, daß auch solche Schmerzen durch die Zeit gelindert werden. Sie verwünschte die Zeit, die es braucht, um sie zu lindern; sie verwünschte die totenhafte Zeit, wo sie würden gelindert sein.“ (S. 319–320)

Film: Charlotte

Eine Halbnaheinstellung zeigt Charlotte, sie geht langsam durch ihr Zimmer. Ihre Mimik wirkt erregt. Auf der Tonebene ist nur das Geräusch ihrer Schritte zu hören. Die Beleuchtung entspricht abendlichem Kerzenlicht. Die Ausstattung des Zimmers

ist luxuriös. Die Kamera steht fest. Charlotte bewegt sich auf sie zu, dreht sich dann aber um und fixiert einen Bilderrahmen an der Wand. Nun ist Charlotte von hinten zu sehen, während sie auf diese Wand zugeht. Schnitt. Eine Detaileinstellung des Bilderrahmens zeigt die Scherenschnitte der vier Protagonisten. Die Kamera verweilt einen Moment bei dieser Einstellung. Schnitt.

Kommentar:

Im Originaltext bewohnt Charlotte zwei Räume. In dieser Adaption handelt es sich bei ihrem Schlafzimmer um einen großen Raum, welcher mit einer zusätzlichen Sitzgruppe ausgestattet ist. Das Zimmer erscheint äußerst prunkvoll und lässt auf Wohlhabenheit schließen.

Der Regisseur Chabrol hält sich in dieser Szene zunächst einmal an den Originaltext. Wie im Roman läuft Charlotte aufgeregt in ihrem Zimmer hin und her. Sie vermittelt den Zustand innerer Erregung. Dem Rezipienten wird klar, dass sie etwas stark beschäftigt. Um ihre Gedankenwelt nach außen hin sichtbar zu machen, benutzt Chabrol das Bild mit den Scherenschnitten der vier Protagonisten. Auf dieses Bild lässt er Charlotte mit dorthin gerichtetem Blick zugehen. Sie bleibt offenbar davor stehen und betrachtet es intensiv. Mittels der darauf folgenden Einblendung der Detaileinstellung des Bildes und natürlich durch den Kontext, wird deutlich, dass sich Charlottes Gedankenwelt um die verworrenen Beziehungen der dargestellten vier Protagonisten dreht.

Bei Chabrols Darstellung findet sich allerdings eine Abweichung zum Originaltext. Der Autor Goethe schreibt, dass Charlottes Gedanken ausschließlich um den Hauptmann und ihre starken Gefühle für ihn kreisen. Hätte der Regisseur Chabrol genau dies zeigen wollen, so hätte es genügt, ausschließlich den Scherenschnitt des Hauptmannes einzublenden. Offensichtlich wollte er aber vermitteln, dass Charlotte wegen der Beziehungswirrnis aller vier Protagonisten verzweifelt ist. Auf Grund dieser Veränderung entsteht ein anderes Charakterbild von Charlotte. Im Originaltext sorgt sie sich in dieser Szene lediglich um ihre eigene Liebe, es geht ihr nur um sich selbst. So erscheint sie hier als eine Frau, welche vor allem an sich denkt. Chabrol jedoch vermittelt mit seiner Darstellung, dass sie an alle vier Personen denkt und somit um das Allgemeinwohl besorgt ist.

Originaltext: Charlotte

„Da war denn zuletzt die Zuflucht zu den Tränen um so willkommener, als sie bei ihr selten stattfand. Sie warf sich auf das Sofa und überließ sich ganz ihrem Schmerz. Eduard seinerseits konnte von der Türe nicht weg; er pochte nochmals, und zum drittenmal etwas stärker, so daß Charlotte durch die Nachtstille es ganz deutlich vernahm und erschreckt auffuhr. Der erste Gedanke war, es könne, es müsse der Hauptmann sein; der zweite, das sei unmöglich. Sie hielt es für eine Täuschung, aber sie hatte es gehört, sie wünschte, sie fürchtete es gehört zu haben. Sie ging ins Schlafzimmer, trat leise zu der verriegelten Tapetentür. Sie schalt sich über ihre Furcht. ‚Wie leicht kann die Gräfin etwas bedürfen!‘ sagt sie sich selbst und rief gefaßt und gesetzt: ‚Ist jemand da?‘ Eine leise Stimme antwortete: ‚Ich bins.‘ – ‚Wer?‘ entgegnete Charlotte, die den Ton nicht unterscheiden konnte. Ihr stand des Hauptmanns Gestalt vor der Türe. Etwas lauter klang es ihr entgegen: ‚Eduard!‘“ (S. 320)

Film: Charlotte

In HalbnahEinstellung läuft Charlotte von dem Bilderrahmen mit den Scherenschnitten weg, die Kamera schwenkt mit.

Sie wirft sich mit theatralischer Gestik auf das Bett. Links und rechts davon stehen Leuchter mit flackernden Kerzen. Auf der Tonebene begleitet dieses Bild nun verzweifertes Weinen und Schluchzen. Plötzlich ist ein lautes Klopfen zu hören. Schnitt.

Eine NahEinstellung zeigt Charlotte. Ihre Mimik drückt Erschrecken und Verwunderung aus. Sie ruft: „Wer ist da?“ Eine Männerstimme antwortet: „Ich bin´s.“ Schnitt. HalbnahEinstellung von Charlotte, sie steht abrupt vom Bett auf und ruft: „Wer?“ Sie läuft mit schnellen Schritten zur Tür. Die Kamera schenkt mit. Auf der Tonebene wird gesagt: „Eduard, wer sollte es denn sonst sein?“ Schnitt.

Kommentar:

Wie im Originaltext vorgegeben, wirft sich Charlotte weinend aufs Sofa bzw. Bett und überlässt sich ganz ihrem Schmerz. Deshalb ist auf der Tonebene lautes Weinen und Schluchzen zu hören. Der im Originaltext nach dem Klopfen beschriebene

Schreck von Charlotte wird mittels schauspielerischer Leistung über starke Mimik und Gestik ins Bild gesetzt.

Charlottes Gedanke, als es klopft, dass es der Hauptmann sein könne bzw. solle, wurde nicht in den Film übertragen. Dabei hätte sie nur den Namen des Hauptmanns rufen müssen, und dem Rezipienten wäre ihre Vermutung klar geworden. Die Regisseure Taviani haben in ihrer Adaption genau dieses Vorgehen gewählt.

Da jedoch, wie oben aufgeführt, nicht vermittelt wird, dass sich Charlottes Gedanken und Wünsche ausschließlich um den Hauptmann kreisen, ist es an dieser Stelle schlüssig, dass sie nicht dessen Namen ruft.

Der vor der Türe stehende, Einlass begehrende Eduard wird im Bild nicht gezeigt, anders als in den Filmen von Kühn und den Brüdern Taviani. Dort wird dadurch die Spannung gesteigert, ob Charlotte ihn in ihr Zimmer lässt oder nicht.

Originaltext: Eduard und Charlotte

„Sie öffnete, und ihr Gemahl stand vor ihr. Er begrüßte sie mit einem Scherz. Es ward ihr möglich, in diesem Tone fortzufahren. Er verwickelte den rätselhaften Besuch in rätselhafte Erklärungen. ‚Warum ich denn aber eigentlich komme‘, sagte er zuletzt, ‚muß ich dir nur gestehen. Ich habe ein Gelübde getan, heute abend noch deinen Schuh zu küssen.‘

Das ist dir lange nicht eingefallen,‘ sagte Charlotte. ‚Desto schlimmer,‘ versetzte Eduard, ‚und desto besser!’

Sie hatte sich in einen Sessel gesetzt, um ihre leichte Nachtkleidung seinen Blicken zu entziehen. Er warf sich vor ihr nieder, und sie konnte sich nicht erwehren, dass er nicht ihren Schuh küßte, und daß, als dieser ihm in der Hand blieb, er den Fuß ergriff und ihn zärtlich an seine Brust drückte.

Charlotte war eine von den Frauen, die, von Natur mäßig, im Ehestande ohne Vorsatz und Anstrengung die Art und Weise der Liebhaberinnen fortführen. Niemals reizte sie den Mann, ja seinem Verlangen kam sie kaum entgegen; aber ohne Kälte und abstoßende Strenge glich sie immer einer liebevollen Braut, die selbst vor dem Erlaubten noch innige Scheu trägt. Und so fand sie Eduard diesen Abend in doppeltem Sinne. Wie sehnlich wünschte sie den Gatten weg; denn die Luftgestalt des Freundes schien ihr Vorwürfe zu machen. Aber das, was Eduard hätte entfernen sollen, zog ihn nur mehr an.

Eine gewisse Bewegung war an ihr sichtbar. Sie hatte geweint, und wenn weiche Personen dadurch meist an Anmut verlieren, so gewinnen diejenigen dadurch unendlich, die wir gewöhnlich als stark und gefaßt kennen. Eduard war so liebenswürdig, so freundlich, so dringend; er bat sie, bei ihr bleiben zu dürfen, er forderte nicht, bald ernst bald scherzhaft suchte er sie zu bereden, er dachte nicht daran, daß er Rechte habe, und löschte zuletzt mutwillig die Kerze aus.

In der Lampendämmerung sogleich behauptete die innre Neigung, behauptete die Einbildungskraft ihre Rechte über das Wirkliche: Eduard hielt nur Ottilien in seinen Armen, Charlotte schwebte der Hauptmann näher oder ferner vor der Seele, und so verwebten, wundersam genug, sich Abwesendes und Gegenwärtiges reizend und wonnevoll durcheinander.

Und doch läßt sich die Gegenwart ihr ungeheures Recht nicht rauben. Sie brachten einen Teil der Nacht unter allerlei Gesprächen und Scherzen zu, die um desto freier waren, als das Herz leider keinen Teil daran nahm.“ (S. 321)

Film: Eduard und Charlotte

Eine Naheinstellung zeigt Charlotte, sie ist von hinten zu sehen. Sie öffnet die Tür, und Eduard kommt herein. Die Beleuchtung ist jetzt um einiges dunkler als bei der vorhergehenden Einstellung, über den Gesichtern der beiden liegen dunkle Schatten. Eduard geht ins Zimmer hinein, und so ist nur noch Charlotte zu sehen. Sie sagt: „Ich war auf deinen Besuch nicht gefasst.“ Eduard kommt wieder mit ins Bild. Er geht auf die Türe zu und schließt diese. Auf der Tonebene ist weiterhin die Stimme von Charlotte zu hören: „Ich habe gedacht, du bleibst mit dem Grafen zusammen, und ihr erzählt euch die alten Histörchen.“ Eduard bewegt sich wieder ins Zimmer hinein und sagt dabei: „Ich habe den Grafen zum Zimmer seiner langjährigen Freundin begleitet.“ Nun ist Charlotte erneut allein in der Naheinstellung zu sehen. Sie schaut Eduard vorwurfsvoll an und sagt: „Und warum hast du an meine Türe geklopft? Ich hätte schlafen können!“ Schnitt.

In Großeinstellung greift sich Eduard mit einer zerstreuten Geste an den Kopf. Seine Mimik wirkt nachdenklich. Er antwortet: „Ich weiß es nicht.“ Sein Gesicht ist dabei im Halbdunklen. Er dreht den Kopf zur Seite und ist so nur noch schemenhaft zu sehen. Er sagt: „Doch, ich weiß es. Ich habe ein Gelübde abgelegt, noch heute Abend deinen Schuh zu küssen, sofort auf der Stelle.“ Schnitt.

Eine Naheinstellung zeigt Charlotte, sie geht auf die Wand mit den Scherenschnitten zu, schaut letztere kurz an und setzt sich auf das darunter stehende Sofa. Die Kamera neigt nach unten zur nun sitzenden Charlotte. Sie sagt: „Du hattest schon lange nicht mehr diese Idee.“ Eduard tritt nah an sie heran und lässt sich auf die Knie fallen. Schnitt. Eine Halbtotale zeigt die auf dem Sofa sitzende Charlotte, den vor ihr knienden Eduard und hinter dem Sofa den Rahmen mit den Scherenschnitten. Eduard küsst Charlottes Fuß. Schnitt. Naheinstellung, Charlotte ist von vorne zu sehen und Eduard von hinten. Er fragt: „Du bist traurig, ist es dir nicht Recht, dass ich gekommen bin?“ Charlotte antwortet: „Nein, aber nein, es macht nichts.“ Eduard küsst sie auf die Wange. Die Kamera neigt nach oben, über dem küssenden Paar sind nun die Scherenschnitte im Bild, das Paar erhebt sich und verdeckt so die Scherenschnitte. Eduard küsst immer noch Charlotte. Sie schaut bedenklich zu ihm hin. Die beiden gehen nach vorne aus dem Bild, das jetzt allein die Scherenschnitte zeigt. Nun setzt auf der Tonebene laute, dramatische Musik ein. Auf der Bildebene werden die Scherenschnitte nah herangezoomt. Anfangs ist der ganze Rahmen mit allen vier Protagonisten zu sehen, dann greift die Kamera die Scherenschnitte von Otilie und Eduard heraus, welche einander gegenübergestellt sind. Schnitt.

Eine Naheinstellung zeigt Eduard und Charlotte, er schaut in die Kamera, sie ist nur von hinten zu sehen. Eduard küsst Charlottes Wange und schaut dabei über ihre Schulter intensiv in Richtung der Scherenschnitte. Die Musik steigert sich ins noch Dramatischere. Schnitt. In DetailEinstellung schwenkt die Kamera langsam von Otilies Scherenschnitt zum gegenüberliegenden Scherenschnitt von Eduard. Schnitt. Es folgt die gleiche Naheinstellung wie zuvor, langsam dreht sich nun das Paar. Beide Köpfe sind ebenso wie die Scherenschnitte nur als Schatten auszumachen. Auf Grund der Bewegung des Paares ist es jetzt Charlotte, die über Eduards Schulter auf die Scherenschnitte schaut. Schnitt.

In DetailEinstellung schwenkt die Kamera vom Scherenschnitt des Hauptmanns langsam zum gegenüberliegenden Scherenschnitt Charlottes. Schnitt. Eine Naheinstellung zeigt Eduard und Charlotte in inniger Umarmung. Sie sagt: „Es macht wirklich nichts.“ Die Musik wandelt sich zu zärtlicheren Klängen. Schnitt. Eine Halbnaheinstellung von zeigt Eduard und Charlotte, die vollständig bekleidet quer über dem Bett liegen. Die Musik klingt aus.

Kommentar:

Der Autor Goethe gibt im Originaltext eine mehrdeutige, aber sich bald aufheiternde Atmosphäre für das Zusammensein des Ehepaares vor. Die Begegnung beginnt bei ihm mit den Worten:

„Er begrüßte sie mit einem Scherz. Es ward ihr möglich, in diesem Ton fortzufahren.“ (S. 320)

Die Atmosphäre wirkt in dieser Adaption hingegen ernsthafter, teils bedrohlich. Bei den ersten Einstellungen von Charlotte und Eduard entsteht diese Wirkung bereits durch die Beleuchtung, welche ein unheimliches Dunkel erzeugt. Die Gesichter der Figuren sind partiell mit dunklen Schatten belegt, und die Umgebung ist stellenweise so verdunkelt, dass es schon schwierig wird, das Geschehen im Bild zu verfolgen.

Weiterhin hat der Regisseur Chabrol den Umgang „seines“ Ehepaares miteinander vorwurfsvoll gestaltet. Eduard beginnt das Gespräch nicht wie vorgegeben mit einem Scherz, sondern zeigt sich verärgert:

„Ich bin´s.“ - „Eduard, wer sollte es denn sonst sein?“

Charlotte entgegnet im gleichen vorwurfsvollen Ton:

„Ich war auf deinen Besuch nicht gefasst. Ich habe gedacht, du bleibst mit dem Grafen zusammen, und ihr erzählt euch die alten Histörchen.“ - „Und warum hast du an meine Türe geklopft? Ich hätte schlafen können!“

Nachdem Charlotte diese Frage gestellt hat, folgt eine Großeinstellung von Eduard. Auch diese Einstellung ist sehr dunkel, sein Gesicht ist nur schemenhaft zu erkennen. Dieses Bild vermittelt den Eindruck eines düsteren, gespenstischen Geschehens. Da Eduard dabei über Charlottes Frage nachdenkt, bezieht der Rezipient jenen Eindruck auf Eduards Gedankenwelt. Dessen Antwort lautet dementsprechend:

„Ich weiß es nicht.“

Er wirkt völlig verwirrt. Dieser Eindruck wird mit Hilfe seiner Gestik verstärkt. Er fährt sich mit einer fahrigen Handbewegung über das Gesicht, sein Gesichtsausdruck spiegelt einen konfusen Zustand. Er wendet ruckartig den Kopf und sagt mit lauter Stimme: „Doch, ich weiß es. Ich habe ein Gelübde abgelegt, noch heute Abend deinen Schuh zu küssen, sofort auf der Stelle.“

Die Äußerung entspricht inhaltlich zwar dem Originaltext, jedoch wird auf Grund von Eduards Gebaren der Eindruck erweckt, dass es sich bei dieser Antwort um eine improvisierte Lüge handelt.

Charlottes Entgegnung entspricht ebenso dem Inhalt des Originaltextes: „Du hattest schon lange nicht mehr diese Idee.“

Allerdings wirkt Charlotte in dieser Naheinstellung sehr vorwurfsvoll. Sie dreht beim Reden ihren Kopf missbilligend zur Seite. Als sie zum Sofa geht, dreht sie sich so, dass sie sich von Eduard abwendet. Ihre Haltung offenbart Abneigung.

Die Transformation der Situation, als Eduard Charlottes Schuh küsst, drückt bereits durch die Wahl einer Halbtotalen als Kameraeinstellung Distanz aus. Die Szene scheint weit entfernt, dazu wirken die Figuren bei dieser Handlung auf Grund ihrer steifen Körperhaltung gekünstelt. Die relativ dunkle Beleuchtung verstärkt den Eindruck von Distanz.

Die Brüder Taviani verwenden in ihrer Adaption zwar auch eine relativ dunkle Beleuchtung, jedoch wirkt dort das dunkle mit einem zarten gelben Licht zusammen, welches sich auf die im Bild befindlichen brennenden Kerzen zurückführen lässt. Auf solch ein erotisierendes, weich zeichnendes Licht hat der Regisseur Chabrol verzichtet. So wird auch im Bezug auf die Beleuchtung der Szene deutlich, dass eine sinnlich erotische Atmosphäre der Situation nicht gewollt war.

Auf die Halbtotalen dieser Szene folgt eine Naheinstellung von Charlotte. Von Eduard ist nur der Hinterkopf teilweise im Bild zu sehen. Die deutlich zu erkennende Mimik von Charlotte drückt Traurigkeit aus. Der Dialog dieser Einstellung findet keine Entsprechung im Originaltext, passt jedoch zum Bild.

Eduard: „Du bist traurig, ist es dir nicht Recht, dass ich gekommen bin?“ Charlotte: „Nein, aber nein, es macht nichts.“

Der Gesichtsausdruck von Charlotte zu dieser Antwort zeigt deutlich, dass es ihr doch etwas ausmacht, und straft so ihre Worte der Lüge. Eduard küsst sie daraufhin auf die Wange. Diese Geste wirkt genauso unaufrichtig wie Charlottes Antwort. Die Essenz dieser Einstellung vermittelt, dass beide Figuren etwas tun, was sie nicht wirklich wollen.

Im Originaltext wirbt Eduard um Charlotte:

„Eduard war so liebenswürdig, so freundlich, so dringend; er bat sie, bei ihr bleiben zu dürfen, er forderte nicht, bald ernst bald scherzhaft, suchte er sie zu bereden, er dachte nicht daran, daß er Rechte habe, und löschte zuletzt mutwillig die Kerze aus.“ (S. 321)

Diese Werbung findet im Film keine Entsprechung, wenn man von dem gekünstelten Wangenkuss absieht. Der Autor Goethe schildert Charlottes Bekleidung in dieser Situation wie folgt:

„Sie hatte sich in einen Sessel gesetzt, um ihre leichte Nachtkleidung seinen Blicken zu entziehen.“ (S. 321)

Der Regisseur Chabrol übernimmt diese Vorgabe nicht. Seine Figur der Charlotte ist „keusch und züchtig“ gekleidet. Ihr Kleid wirkt sogar äußerst steif, ebenso ihre Körperhaltung. Als Eduard vor ihr kniet und ihren Schuh küsst, sitzt sie wie erstarrt auf dem Sofa. Aber auch Eduards Bewegungen wirken steif und hölzern.

Die im Originaltext vorgegebene Kleidung von Charlotte schafft ihrerseits bereits einen eigenen erotischen Rahmen für die Situation. Zwar wird im Roman über Eduards Kleidung in dieser Szene nichts ausgesagt, jedoch wirkt die gelockerte Atmosphäre bei dem vorausgehenden Männergespräch in die Richtung, dass der Rezipient sich Eduard zwanglos gekleidet vorstellt.

In Chabrols Adaption ist Eduards Kleidung in dieser Szene, wie auch im gesamten Film, äußerst korrekt. Er trägt seinen Anzug mit Jacke und geschlossenem Kragen. In der Taviani-Adaption ist dagegen Eduardo salopp in Hemd, Hose und Hosenträgern zu sehen und Charlotta in einem dekollierten Schlafrock. Auch die Frisuren sind unterschiedlich: Während Eduard bei Taviani zerzaust wirkt und Charlotte das Haar abendlich gelöst trägt, sind Chabrols Figuren exakt frisiert, kein einziges Haar ist aus der Fassung gebracht.

In der Adaption des Regisseurs Kühn hat Charlotte ihren Haarknoten aufgelöst, wirr, und so fallen ihre Haare offen und zerzaust auf ihre Schultern. Diese Aufmachung entspricht ebenso wie auch ihre erschütterte Mimik und Körperhaltung ihrem seelischen Zustand während dieser abendlichen Szene. Auch die Aufmachung Eduards verkörpert bei Kühn Gelöstheit. Seine Jacke hängt salopp über seiner

Schulter, und als er näher in Charlottes Schlafzimmer tritt, wirft er sie mit einem Schwung locker über einen Sessel, in den er sich dann zwanglos hineinwirft.

So starr wie die Kleidung und Frisuren der Figuren ist in der Chabrol-Verfilmung die gesamte Situation, sie wirkt gekünstelt.

Vergleicht man diesen Eindruck mit dem vor fast 200 Jahren entstandenen Roman, so wird dort im Gegensatz dazu gefühlvoll und für damalige Verhältnisse relativ freizügig über die Situation berichtet.

„Er warf sich vor ihr nieder, und sie konnte sich nicht erwehren, dass er nicht ihren Schuh küßte, und daß, als dieser ihm in der Hand blieb, er den Fuß ergriff und ihn zärtlich an seine Brust drückte.“ (S. 320/321)

Dieser Satz impliziert Leidenschaft und Engagement. Weiterhin schreibt Goethe:

„Aber das, was Eduarden hätte entfernen sollen, zog ihn nur mehr an. Eine gewisse Bewegung war an ihr sichtbar. Sie hatte geweint, und wenn weiche Personen dadurch meist an Anmut verlieren, so gewinnen diejenigen dadurch unendlich, die wir gewöhnlich als stark und gefaßt kennen.“ (S. 321)

Diese Stelle drückt komplexe Empfindungen der Figuren aus.

Die Adaption des Regisseurs Chabrol überträgt diese oben aufgeführten Seelenzustände nicht. Da keinesfalls anzunehmen ist, dass die statische Wirkung seiner Übersetzung der Szene durch Zufall entstanden ist, stellt sich die Frage, wieso Chabrol das folgenschwere Zusammentreffen des Ehepaares so starr inszeniert hat.

Ansonsten hält Chabrol sich in großen Teilen seines Films fast schon sklavisch an die Vorlage, warum ist er also gerade in dieser Situation davon abgewichen und hat die Figuren dermaßen steif gezeichnet?

Vielleicht wollte er mit dieser Gestaltung die Tatsache veranschaulichen, dass die Eheleute sich in dieser Situation nicht wirklich und vorbehaltlos nah sind, denn in gewisser Hinsicht sind sie sogar sehr weit voneinander entfernt.

Bei Goethe laufen die Empfindungen der Figuren auf zwei Ebenen ab.

1. Ebene:

Sie denken an ihre Wunschpartner:

„Eduard hielt nur Ottilien in seinen Armen, Charlotten schwebte der Hauptmann näher oder ferner vor der Seele.“ (S. 321)

2. Ebene:

Sie geben sich aber auch gleichzeitig dem Augenblick hin:

*„Und doch lässt sich die Gegenwart ihr ungeheures Recht nicht rauben.“
(S. 321)*

Dagegen findet Chabrols Transformation der Situation nur auf der ersten Ebene statt. Möglicherweise fürchtet Chabrol, dass die Fremdheit der Eheleute bei gleichzeitiger Vermittlung der zweiten Ebene nicht deutlich genug geworden wäre.

Ganz offensichtlich hat der Fakt der Distanz zwischen Eduard und Charlotte in seiner Adaption oberste Priorität. Wirft man einen Blick auf die anderen Ehefilme Chabrols, welche ähnliche Beziehungsproblematiken bieten, so fällt ins Auge, dass solche extrem starre Figurationen eine Spezialität Chabrols sind, um auf die Beziehungslosigkeit der Figuren aufmerksam zu machen. Oft lässt er die Ehepaare in seinen Filmen statuarisch wirken, so in: „Die untreue Frau“ aus dem Jahre 1968. Das Ehepaar Charles und Helene (beides in Chabrol-Filmen immer wieder auftauchende Vornamen der Protagonisten) ähnelt Eduard und Charlotte.

Die Ausformulierung der Figuren stimmt mit einem Bild überein, das während dieser Sequenz bereits nach dem ersten Auftritt von Charlotte in Detail Einstellung und in der vorliegenden Szene gleich mehrfach optisch hervorgehoben wird. Es handelt sich um die Scherenschnitte der vier Protagonisten, eingefasst in einen massiven Bilderrahmen. Der Symbolgehalt dieser erstarrten Abbildungen der Figuren, von einem festen Rahmen zusammengehalten, transportiert den Zustand, worin sie leben. Nicht nur die leblosen Scherenschnitte, sondern auch die beiden Figuren, welche davor agieren, sind statuarisch. Dieses Bild erfüllt jedoch noch eine weitere wesentliche Funktion. Der Regisseur Chabrol arbeitet damit, um die Gedanken von Eduard und Charlotte für den Rezipienten sichtbar zu machen.

Nach dem Beginn des Austauschs von Zärtlichkeiten steht das sich umarmende Paar vom Sofa auf und geht aus dem Bild. Die Kamera schwenkt nun auf die Scherenschnitte, zoomt diese nah heran, auf der Tonebene setzt dazu spannungsgeladene Musik ein. Auf Grund dieses Zusammenspiels von Kameratechnik und Musik wird klar, dass nun ein dramatisches Geschehen beginnt, welches die vier in dem Rahmen dargestellten Personen betrifft.

Jetzt holt die Kamera in dem Rahmen die Abbildungen von Ottilie und Eduard nah hervor. Die darauf folgende Naheinstellung Eduards, welcher Charlotte küsst und zugleich über ihre Schulter die Scherenschnitte von Ottilie und ihm selbst fixiert, welche nun in DetailEinstellung im Bild erscheinen, verstärkt durch die sich steigernde Musik, verdeutlicht, dass er dabei an sich und Ottilie als Paar denkt.

Daraufhin drehen sich Eduard und Charlotte vor der Kamera, und die vorherige Situation kehrt sich um. Nun schaut sie über seine Schulter auf die Scherenschnitte des Hauptmannes und ihrer selbst. Auch hier wird deutlich, dass sie an sich und den Hauptmann als Paar denkt.

Diese Einstellungsfolge ist eine gelungene Transformation jener Stelle des Romans, deren Essenz hier vermittelt wird:

„Eduard hielt nur Ottilie in seinen Armen, Charlotten schwebte der Hauptmann näher oder ferner vor der Seele.“ (S. 321)

Die Sequenz geht weiter mit einer Naheinstellung von Eduard und Charlotte. Sie bewegen sich in fortgesetzter Umarmung auf das Bett zu. Charlotte sagt, ohne dass Eduard sie gefragt hätte, gleichsam zu sich selbst: „Nein, es macht wirklich nichts.“

Dieser Satz vermittelt eine resignierte Stimmung, denn er wird in einer Tonlage geäußert, die impliziert, dass eigentlich das Gegenteil zutrifft. Die Musik zu dieser Einstellung ist weiterhin dramatisch, was die Wahrnehmung des Rezipienten noch verstärkt, dass sich etwas Außergewöhnliches, Widersprüchliches ereignet, da zu dem sich umarmenden Paar im Prinzip zärtliche Klänge passen würden.

Rein theoretisch gesehen könnte nun eine publikumswirksame Bettszene folgen, wie zum Beispiel in der Adaption der Regisseure Taviani geschehen.

In ihrem Film nimmt diese Szene den relativ langen Zeitraum von 94 Sekunden ein. Der Regisseur Chabrol hingegen gebraucht lediglich eine Zeit von acht Sekunden.

An diesem extrem unterschiedlichen Zeitaufwand ist bereits die Differenz der beiden Filme abzulesen.

Im Originaltext heißt es:

„[...] und so verwebten, wundersam genug, sich Abwesendes und Gegenwärtiges reizend und wonnevoll durcheinander.“ (S. 321)

Im Film liegen in Halbnaheinstellung Eduard und Charlotte vollständig bekleidet quer über dem Bett und küssen sich. Bereits auf Grund der Einstellungsgröße Halbnahe hat der Zuschauer Distanz zu der gezeigten Situation. Zwar verändern sich in diesen letzten Sekunden der Sequenz die dramatischen Klänge der Musik zu zärtlicheren Tönen hin, trotzdem hat die Einstellung nichts von einem „wonnevollen“ Geschehen, wie es der Autor Goethe in seinem Text vorgibt.

Die Ausstrahlung des steif wirkenden, vollständig bekleideten Paares auf dem Bett ist fast schon asexuell. Jedoch ist die Situation an sich so konventionell, dass der Rezipient die Szene nach deren Ausblendung selbst beschließen kann.

Hier findet sich eine Gemeinsamkeit zur Adaption des Regisseurs Kühn. Auch in seinem Film wird in dieser Situation ausgeblendet. Obwohl Eduard und Charlotte dort ebenfalls bekleidet auf dem Bett liegen, finden sich in der Gestaltung der Bilder gravierende Unterschiede zu Chabrol. Kühn regt die Phantasie des Rezipienten stärker an, bevor er ihn alleine lässt.

Im Gegensatz zu Chabrol zeigt er das Paar in dieser Situation in Nah- und Großaufnahmen. Damit wird bereits dem Rezipienten Intimität vermittelt. Zudem sind Kühns Figuren zwar bekleidet, aber entsprechend der abendlichen Situation im Schlafzimmer leger und nicht so extrem korrekt wie bei Chabrol. Mimik und Gestik, wie Eduard und Charlotte sich umarmen und küssen, wirken sehr leidenschaftlich. Als Eduard Charlotte küsst, klammert sie sich an ihn und wühlt ungestüm mit ihren Händen durch seine Haare. Wirkt das Paar bei Chabrol starr und gekünstelt, so bei Kühn authentisch und lebendig. Obwohl Kühn keine Nacktheit wie zum Beispiel die Brüder Taviani zeigt, entsteht in seinem Film in dieser Szene Erotik. Der Einsatz der Kamera sowie die Schauspielerführung erzeugen sie. Auf der Tonebene wird bei Kühn zwar auf eine Emotionalisierung mittels Musik verzichtet, aber das leise Stöhnen der Protagonisten zu den Bildern verstärkt deren Wirkung.

Originaltext: Der Morgen danach

„Als Eduard des anderen Morgens an dem Busen seiner Frau erwachte, schien im der Tag ahnungsvoll hereinzublicken, die Sonne schien ihm ein Verbrechen zu beleuchten; er schlich sich leise von ihrer Seite, und sie fand sich, seltsam genug, allein, als sie erwachte.“ (S. 321)

Film: Der Morgen danach

Die betreffende Textstelle fällt in dieser Adaption weg.

Kommentar:

Es fragt sich, warum der Regisseur Chabrol darauf verzichtet, den von Goethe vorgegebenen Schluss der Szene zu übernehmen, obwohl er sich ansonsten ziemlich nah an der Vorlage bewegt. Der letzte Satz des Kapitels, welcher den Morgen nach der folgenreichen Nacht beschreibt, referiert den Hinweis, dass das Geschehen dieser Nacht schicksalhafte Folgen haben könnte, und Eduards schlechtes Gewissen wegen der vergangenen Nacht.

Im Prinzip profitieren viele Bücher und Filme von solchen Vorhersagen, da diese den Spannungsbogen erhöhen und so die Neugierde des Rezipienten wecken. Man möchte doch gerne wissen, was da angedeutet und noch geschehen wird.

Ganz im Gegensatz zu Chabrol haben die Brüder Taviani in ihrer Adaption, welche auf Publikumswirksamkeit setzt, diesen Satz äußerst wirkungsvoll inszeniert. In ihrem Film wird einerseits die Originaltextstelle mit einer Unheil verkündenden Stimme aus dem Off zitiert, wobei auf der Symbolebene zur Verstärkung des orakelhaften Gehalts lautes Glockengeläut zu hören ist. Andererseits haben sie diesen Satz in die Bildsprache übersetzt. In ihrer Adaption herrscht, wie vorgegeben, heller Sonnenschein im Zimmer. Eduardo steht vor dem Bett, worin Charlotta noch schlafend liegt. Sein starrer Blick folgt sozusagen den Sonnenstrahlen, welche auf seine Frau fallen. Hier geht die Botschaft des Bildes sogar so weit, dass dem Rezipienten impliziert wird, das Orakel habe etwas mit Charlotta zu tun, da alle Aufmerksamkeit auf sie gelenkt wird. Beim Rezipienten entsteht das Gefühl von Mitleid für Charlotte. Erzeugt wird diese Emotion durch Kontrastierung. Charlotte liegt

von nichts ahnend friedlich schlafend auf dem Bett, und Eduard scheint mit geheimnisvollen Mächten im Bunde zu sein.

Offensichtlich ist dem Regisseur Chabrol in seiner Adaption die Publikumswirksamkeit hier unwichtig gewesen. Sein Schwerpunkt liegt deutlich woanders. Ebenso scheint der mystische Aspekt der Szene nicht in das Konzept seiner Adaption zu passen wie auch der Fakt, dass Eduard nach dieser Nacht ein schlechtes Gewissen hat.

2.1 Auswertung der vergleichenden Sequenzanalyse II

Eine erste Information über die Gewichtigkeit des transformierten Geschehens liefert die Dauer der entstandenen Sequenzen. Da das im elfte Kapitel aus dem ersten Teil des Romans eine folgenschwere Schlüsselszene beinhaltet, lässt keiner der Regisseure diese in seiner Adaption wegfällen. Jedoch haben sie recht unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt. Die Brüder Taviani haben mit 6:47 Minuten und Chabrol mit 6:38 Minuten fast das Doppelte an Zeit aufgewandt wie Kühn mit 3:44 Minuten und Thome mit 3:45 Minuten.

Da die Adaption der Brüder Taviani eine publikumswirksame Verfilmung des Romans darstellt, wird dieses Kapitel, welches die sexuelle Interaktion der Eheleute Charlotte und Eduard beschreibt, in ihrem Film publikumswirksam in Szene gesetzt. „Sexszenen“ entsprechen dem allgemeinen Publikumsgeschmack und werden aus diesem Grund oft in Filme eingefügt.

Die für die Sequenz der Brüder Taviani passende Überschrift „Sinnliche Erotik im Ehebett“ hat ihre Grundlage in dem Schwerpunkt ihrer Sequenz.

Die Hinführung zum Hauptgegenstand nimmt in ihrer Adaption nur einen geringen Anteil der aufgewendeten Zeit in Anspruch. Das im Originaltext vorgegebene amouröse Männergespräch fällt weg, ebenso der mystisch angehauchte Weg der beiden Männer durch den Geheimgang. Zwischen Eduardo und dem Marchese fallen nur ein paar Worte unter anderem darüber, dass man die Zimmertüren der Frauen aus Versehen verwechseln könnte. In der Art und Weise der Darstellung dieses kurzen Dialoges verbirgt sich eine Andeutung von Eduardos Sehnsucht, die Nacht mit Ottilia zu verbringen. Für Rezipienten, welche ohne Kenntnis des Originaltextes sind, ist diese recht schwache Andeutung nicht notwendig in Bezug auf die Brisanz der späteren Szene zu verstehen. Der zweite Hinweis auf Eduardos Wunschvorstellungen besteht darin, dass Eduardo beim Klopfen an Charlottas Türe den Namen Ottilias und nicht den seiner Frau ruft. Charlotta dagegen erwähnt hier den Namen Ottone, bevor sie fragt, wer an ihrer Tür sei. Mit diesen Anspielungen ist in der Adaption der Brüder Taviani der Fakt des doppelten geistigen Ehebruchs der beiden Eheleute abgeschlossen. Der Autor Goethe hingegen hat im Originaltext diese Problematik genau und eindeutig beschrieben:

„In der Lampendämmerung sogleich behauptete die innre Neigung, behauptete die Einbildungskraft ihre Rechte über das Wirkliche: Eduard hielt nur Ottilien in seinen Armen, Charlotten schwebte der Hauptmann näher und ferner vor der Seele, und so verwebten, wundersam genug, sich Abwesendes und Gegenwärtiges reizend und wonnevoll durcheinander.“ (S. 321)

Der Schwerpunkt der Brüder Taviani liegt zwar bei der Ausgestaltung des ehelichen sexuellen Kontaktes von Eduardo und Charlotta, jedoch fällt dessen äußerst brisante Komponente in dieser Adaption nahezu gänzlich weg.

Die für diese Szene relativ lange Darstellungszeit von 3:59 Minuten teilt sich in zwei Teile auf:

- (1) Das erotische Vorspiel
- (2) Der eigentliche Akt

Für den ersten Teil haben die Tavianis eine Beleuchtung mit einem Gelbschleier gewählt, wodurch eine zärtliche Stimmung verbreitet wird. Die Einstellungen des zweiten Teils werden von Gegenlicht getragen. Dieser effektvolle Beleuchtungs-Code ist aus der Malerei übernommen. Er setzt besondere Akzente auf das Haar und die Haut der Figuren. Die Schatten sind weich gezeichnet. So entsteht bereits auf Grund dieser außergewöhnlichen Beleuchtung, die auf die agierenden Körper fällt, eine ganz spezifische Erotik. Einen Gegensatz dazu stellt die Beleuchtung dieser Szene in der Adaption des Regisseurs Chabrol dar. Passend zu seiner statuarischen Gestaltung des Geschehens ist auch die Beleuchtung von distanzierter Sachlichkeit und ohne emotionalisierendem Effekt. Erzeugt jene die Zärtlichkeiten begleitende Beleuchtung im Taviani-Film das Gefühl von Wärme, so erzeugt die im Chabrol-Film den Eindruck von Kälte. Dabei ist letztere Beleuchtung auf die Aktion im Bild abgestimmt, da die ausgetauschten Zärtlichkeiten der Figuren gekünstelt und somit kalt wirken.

Die Brüder Taviani stellen die Situation eindeutig dar. Das nackte Paar im Bett bewegt sich im Rhythmus einer sexuellen Vereinigung. Die Musik der beiden Teile besteht im Prinzip zwar aus einem Stück, jedoch werden die Bilder des ersten Teils von zärtlichen Klängen begleitet, welche sich im Verlauf des zweiten Teils steigern, passend zum Bildgeschehen. Bild- und Tonebene vermitteln schließlich gemeinsam einen sexuellen Höhepunkt.

Die gesamte Atmosphäre dieser beiden Teile ist hoch erotisch gestaltet.

Eingeleitet wird die Sequenz in der Adaption der Brüder Taviani mit dem Ambiente eines Sommerabends. Die Bilder sind äußerst ästhetisch gestaltet, entsprechend einer generellen Intention dieses Filmes. Sie vermitteln die Wohlhabenheit der agierenden Figuren durch einen reich mit flackernden Kerzen geschmückten Treppenaufgang sowie einen üppig gedeckten Tisch und einen Diener, welcher Rotwein einschenkt.

Eduardo und der Marchese sind in Weinlaune. Nicht nur die Bilder zeigen dies, sondern auch der Text dieser Szene bezieht sich auf ihren übermäßigen Alkoholgenuss:

Eduardo: „Wir sind beide heute Abend nicht mehr sehr klar, weder Sie noch ich.“

Führt man den Gedanken weiter, dass die beiden Männer betrunken sind, so ergibt sich hier die mögliche Entschuldigung, dass die späteren Ereignisse dieser Nacht nur wegen des Alkoholeinflusses stattfinden. Im Originaltext findet sich keine Erwähnung von Alkohol, wobei angemerkt werden muss, dass die Menge des genossenen Alkohols eine nicht unerhebliche Rolle spielt. In der Adaption des Regisseurs Chabrol gehört zum Ambiente des Männergesprächs beispielsweise der Genuss von Likör. Jedoch entsteht hier nicht der Eindruck, dass sich die beiden Männer betrinken. Es handelt sich bei Chabrol um ein Element, welches einerseits Geselligkeit transportiert und andererseits auf Grund der Handhabung der Likörkaraffe und des Likörglases das affektierte Wesen des Grafen zum Ausdruck bringt.

In der Adaption des Regisseur Kühns gehören Cognacschwenker, welche die Männer bei ihrem Gespräch in den Händen halten, ebenfalls zur Bildgestaltung. Dabei wird vornehmlich Eduards Seelenzustand transportiert. Er spielt mit dem Glas, verträumt in sich versunken wirkend. Es gibt hier wie auch bei Chabrol keinen Hinweis darauf, dass dem Alkohol übermäßig zugesprochen wird. Während die Atmosphäre des Männergesprächs bei Chabrol oberflächlich und gekünstelt wirkt, erscheint die Atmosphäre bei Kühn freundschaftlich intim. Die Bildgestaltung erzeugt diesen Eindruck. Die Männer sitzen zwanglos in wuchtigen Ledersesseln. Der Graf raucht eine Zigarre und bläst den Rauch genüsslich in den Raum, so dass über den beiden Rauchwolken schweben.

Ein solches Bild von rauchenden Männern mit Cognacschwenkern in wuchtigen Ledersesseln stellt den Code für das typische Männergespräch schlechthin dar.

Verstärkt wird die gelöste Stimmung einerseits mittels der Körperhaltung der Männer, beide sitzen nachlässig in ihren Sesseln, andererseits durch die Art und Weise ihres Gesprächs. Der gesellige Umgang der Figuren miteinander und der ihnen entsprechende Sprachstil ziehen sich wie ein roter Faden durch den gesamten Film des Regisseurs Kühn. Das entspricht dem in der damaligen DDR offiziell gewollten Gemeinschaftsgefühl. Die Bürger sollten sich als „Genossen“ verstehen.

Es folgen Beispiele für die sprachliche Gestaltung des Films, welche diese Intention gut sichtbar zum Ausdruck bringen:

Aus Sequenz Nr. 22

Der Graf zu Charlotte: „Ihr baut jetzt, ihr habt Mut.“

Der Graf über die weitere Zukunft des Hauptmanns: „Bei euch kann er doch auf Dauer nicht bleiben, nicht wahr.“

Aus Sequenz Nr. 28:

Charlotte zu Otilie bei Tisch: „Du hilfst mir doch bei dem Geschirr?“

Letztendlich jedoch ist Sprache immer im Zusammenspiel mit Körperausdruck, Ambiente der Szene und inhaltlichem Kontext zu sehen.

Die Stimmung der Taviani-Adaption ist dem Grundtenor des Films entsprechend heiter.

Eduardo betritt das Zimmer seiner Frau und begrüßt sie mit einem Scherz, wie im Originaltext vorgegeben.

Eduards Figuration entspricht in dieser Adaption der einer liebenswerten, nicht so ernst zu nehmenden Person, und dementsprechend tritt er auch in dieser Situation auf. Erzeugt wird seine Ausstrahlung einerseits mittels Gestik und Mimik, andererseits durch sein Verhalten im Gespräch. Oft nimmt er, wie auch in der hier besprochenen Situation, gerade Gesagtes gleich wieder lächelnd zurück.

Charlotta erscheint in dieser Sequenz als erotisch attraktive Verführerin. Der Gestus, mit welchem sie ihre Ohrringe ablegt und ihre Haare zurückstreicht, erzeugt diese Wirkung.

Bei der Figuration der Charlotte finden sich in dieser Situation die größten Gegensätze. In der Adaption des Regisseurs Kühn wirkt Charlotte alt und verbraucht. Ihre Haare hängen strähmig, teils ergraut wirr um ihren Kopf herum. Über ihrem Nachtkleid trägt sie ein graues, verschlissenes Tuch mit Fransen. Ihre Gestik und Mimik wirken müde und verzweifelt. Der Autor Goethe gibt zwar einen verzweifelten Zustand Charlottes vor, jedoch hebt er hervor, dass gerade dies sie erotisch anziehend wirken lässt.

„Aber das, was Eduarden hätte entfernen sollen, zog ihn nur mehr an. Eine gewisse Bewegung war an ihr sichtbar. Sie hatte geweint, und wenn weiche Personen dadurch meist an Anmut verlieren, so gewinnen diejenigen dadurch unendlich, die wir gewöhnlich als stark und gefaßt kennen.“ (S. 321)

Diese spezifische Attraktivität fehlt in der Transformation des Regisseurs Kühn. In seiner Liebesszene erscheint Charlotte wie eine Ertrinkende, die sich voller Angst und Verzweiflung an Eduard festklammert.

Ein wiederum ganz anderes Extrem für die Figuration der Charlotte zeigt sich in der Adaption des Regisseurs Thome. Dort liegt sie während der gesamten Szene passiv im Bett und schaut gegen die Wand. Charlotte verkörpert hier den Frauentyp, welcher seinen Kummer in sich hinein frisst, stillschweigend duldet und leidet. Dieser Eindruck entsteht mit Hilfe von Naheinstellungen, die in dieser Szene des ehelichen Verkehrs auf ihre Mimik aufmerksam machen. Auch die Sprachlosigkeit dieser Sequenz, insbesondere die von Charlotte, vermittelt das Gefühl von Resignation. Der Gegensatz ihres Verhaltens zu dem Eduards lässt dessen Vorgehensweise noch egoistischer und brutaler erscheinen.

Angemerkt sei, dass Charlotte, obwohl sie in dieser Adaption eine moderne Frau heutiger Zeit repräsentiert, sich hier generell ihrem Beziehungskummer hingibt und ergibt. Charlottes Figuration ist gut zu beobachten in der relativ langen Sequenz Nr. 45. Dort schimpft Mittler auf Eduard, wogegen die schwangere Charlotte, welche unter Eduard leidet, ihn sanftmütig in Schutz nimmt. In dieser modernisierten Version des Romanstoffs wäre es gut möglich gewesen, Charlotte auf Grund ihrer Berufstätigkeit und der veränderten gesellschaftlichen Verhältnisse anders zu

figurieren. Der Regisseur Thome hat es jedoch vorgezogen, dass Charlotte zwar keine zwingenden äußeren Gründe für ihr duldsames Wesen hat, aber offensichtlich von inneren Trieben geleitet wird, an Eduard festzuhalten und ihre Gefühle für Otto nicht auszuleben. Somit zeigt Thome auf, dass sich zwar die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen verändert haben, aber nicht unbedingt die Menschen in ihren ureigensten inneren Gefühlen und Antrieben. Da die Figuren und Vorkommnisse in diesem modernen Rahmen glaubwürdig und echt wirken, wird offenkundig, dass die Kernproblematik des Romans immer noch aktuell ist.

Der Autor Goethe gibt Charlottes Eigenschaften als Liebhaberin im Originaltext wie folgt vor:

„Charlotte war eine von den Frauen, die, von Natur mäßig, im Ehestande ohne Vorsatz und Anstrengung die Art und Weise der Liebhaberinnen fortführen. Niemals reizte sie den Mann, ja seinem Verlangen kam sie kaum entgegen; aber ohne Kälte und abstoßende Strenge glich sie immer einer liebevollen Braut, die selbst vor dem Erlaubten noch innige Scheu trägt.“ (S. 321)

Bezieht man die verschiedenen Figurationen der Charlotte auf diese Vorgabe, so kommt ihr die Adaption des Regisseurs Chabrol noch am nächsten.

Dem Grundkonzept dieses Filmes entsprechend wirkt Charlotte überaus distanziert, besonders in dieser Situation des relativ engen Kontakts der Eheleute kommt zum Tragen, dass zwischen den beiden eigentlich keine Nähe vorhanden ist. Dieser Fakt stellt eine Grundlage für die entsprechende Überschrift „Gekünstelte Hüllen zweier Menschen mit Innenleben“ dar. Charlotte wirkt in dieser Szene steif und spröde. Im Prinzip erscheint sie wie eine Statue. Dieser Eindruck wird mittels ihrer Körperhaltung und Mimik erzeugt.

Zudem arbeitet der Regisseur Chabrol in dieser Sequenz mit einem Code im Bild. Über dem Sofa, auf welchem Charlotte in starrer Körperhaltung sitzt, hängt ein Bilderrahmen mit den Scherenschnitten der vier Protagonisten. Die Kameraführung lenkt die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf einen Vergleich zwischen Charlotte und diesen Abbildungen. Diese Figur ist genauso unbelebt wie die Scherenschnitte, die über ihr hängen.

Die Adaption des Regisseurs Chabrol stellt in der Transkription des besprochenen Kapitels den größten Gegensatz zu dem Film der Brüder Taviani dar. Haben die Tavianis die Bedeutsamkeit der Szene extrem auf den Schwerpunkt der Intimität

zweier Menschen konzentriert, so hat der Regisseur Chabrol seine Sequenz extrem auf den Schwerpunkt der Entfremdung zweier Menschen gelegt.

Der Regisseur Chabrol weist mittels nach außen sichtbarer Attribute auf die innere Beziehungslosigkeit des Ehepaares hin. Die Zusammenkunft von Eduard und Charlotte wirkt gekünstelt, da die Figuren wie oben bereits erwähnt statuarisch erscheinen. Bereits die Kostüme und Frisuren, beides steif und korrekt, zeigen dadurch an, dass in dieser Situation nichts gelöst und entspannt ist. Dazu drücken Körpersprache, Gestik und Mimik der beiden Figuren ihre Beziehungslosigkeit aus.

Die von Chabrol in dieser Szene partiell verwandten Einstellungsgrößen Halbtotale bis Halbnahe sind eigentlich unüblich zur Darstellung zweier Menschen bei einem intimen Zusammensein, im Gegensatz zu den in den anderen Adaptionen hauptsächlich eingesetzten Einstellungsgrößen Groß und Nah. Der Regisseur Chabrol generiert so mittels Kameratechnik bereits die Aussage, dass hier Distanziertheit vorherrscht. Obwohl der Rezipient sie deutlich wahrnimmt, geschieht diese Lenkung auf einer subtilen Ebene.

Zeichnet sich die Szene bei den Tavianis durch Erotik aus, so bei Chabrol durch deren Fehlen. Offensichtlich war es keine Intention des Regisseurs Chabrol, solche in seinem Film zu zeigen. Angemerkt sei hier, dass selbst die Küsse in seiner Adaption kalt und heuchlerisch wirken. Am markantesten ist, dass die Figuren sich küssen und sich dabei jedoch kaum berühren. Auch die Bekleidung von Charlotte und Eduard weist keinen Hauch von Erotik auf. Dies widerspricht der von dem Autor Goethe vorgegebenen Kleidung Charlottes, auch wenn diese interpretationsfähig ist.

„Sie hatte sich in einen Sessel gesetzt, um ihre leichte Nachtkleidung seinen Blicken zu entziehen.“ (S. 320)

In der Adaption des Regisseurs Kühn ist Charlotte zwar entsprechend gekleidet, jedoch fehlt auch hier die Erotik. Ihre Nachtkleidung wirkt unerotisch, abgetragen und verschlissen. Charlottes gelockerte Frisur in Form von wirr hinabfallenden Haaren lässt sie alt und verbraucht erscheinen. Die gesamte nächtliche Aufmachung von Charlotte entspricht dem „Zerfall“, welchen der Film an allen Orten aufweist. Zu diesem Fakt passt die Beischlafszene des Ehepaares. Sie vermittelt die Situation zweier Menschen, die dem Zerfall preisgegeben sind und sich Rettung suchend aneinander festhalten. Diese Sachlage liegt der Überschrift „Zwei Ertrinkende klammern sich aneinander“ für diese Sequenz zu Grunde.

Bleibt man bei der Erotik dieser Szene, so zeigt die Adaption des Regisseurs Thome die krasseste Ausformulierung des Geschehens. In seinem Film ist aus dem einvernehmlichen Geschlechtsverkehr des Ehepaares ein sexueller Missbrauch geworden. Der gesamten Szene ist nicht das geringste Zeichen von Charlottes Zustimmung zu Eduards Aktivitäten zu entnehmen. Daraus folgt die Überschrift „Missbrauch im Ehebett“ für diese Sequenz.

Der Originaltext enthält einige wesentliche Vorgaben für das Zusammensein von Eduard und Charlotte:

„Er begrüßte sie mit einem Scherz. Es ward ihr möglich, in diesem Tone fortzufahren.“ (S. 320)

„Eduard war so liebenswürdig, so freundlich, so dringend; er bat sie, bei ihr bleiben zu dürfen, er forderte nicht, bald ernst bald scherzhaft suchte er sie zu bereden, er dachte nicht daran, daß er Rechte habe, und löschte zuletzt mutwillig die Kerze aus.“ (S. 321)

„Sie brachten einen Teil der Nacht unter allerlei Gesprächen und Scherzen zu, die um desto freier waren, als das Herz leider keinen Teil daran nahm.“ (S. 321)

„[...] so verwebten, wundersam genug, sich Abwesendes und Gegenwärtiges reizend und wonnevoll durcheinander.“ (S. 321)

In der Adaption des Regisseurs Thome ist von dieser im Originaltext vorgegebenen Stimmung gar nichts übrig geblieben. Die gesamte Atmosphäre wirkt hier beängstigend. Zum einen herrscht auf der Beleuchtungsebene ein nächtliches Dunkel, welches einen bläulichen Ton erzeugt, andererseits sind auf der Tonebene die Geräusche sehr bedrohlich. Die markantesten stellen Eduards überlaute Schritte dar. Da auf eine Emotionalisierung mittels Musik verzichtet wird, entsteht im Wechsel von lärmenden Geräuschen und plötzlicher Stille eine ganz spezielle Spannung. Dies wird noch verstärkt durch den vollständigen Verzicht auf Sprache in dieser Sequenz.

Den krassesten Gegensatz zu den drei anderen Adaptionen bildet jedoch die Figuration von Eduard, der hier nach seinem Hochzeitsfest verkaterter im Wohnzimmer auf dem Sofa erwacht und egoistisch auf ziemlich rabiate Weise in Otilies Zimmer einzudringen versucht. Diese Sequenz ist auf der Bild- und Tonebene spannungsgeladen. Mit fünf Einstellungen wird diese Spannung erzeugt.

- (1) Amerikanische Einstellung: Eduard geht rasch auf die Tür zu und drückt deren Griff hinunter, aber die Tür ist verschlossen. Auf der Tonebene sind zunächst laute, bedrohlich wirkende Schritte zu hören.
- (2) Naheinstellung: Auf der anderen Seite der Tür liegt Otilie im Bett und wirkt angsterfüllt. Auf der Tonebene ist das laute Geräusch der Betätigung des Türgriffes zu hören.
- (3) Amerikanische Einstellung: Die verschlossene Türe von innen. Auf der Tonebene ist weiterhin das laute Geräusch des hinuntergedrückten Türgriffes zu hören.
- (4) Naheinstellung: Otilie liegt angespannt und voller Angst im Bett. Auf der Tonebene ist immer noch das laute Geräusch des betätigten Türgriffes zu hören.
- (5) Amerikanische Einstellung: Eduard lässt den Türgriff los und geht frustriert weg. Auf der Tonebene sind laute Schritte zu hören.

Die Beleuchtung ist bei allen Einstellungen nächtlich dunkel mit Blaustich.

Der Rezipient muss sich fragen, ob Eduard ins Zimmer eindringen kann und was passiert, wenn es ihm gelingt.

Der charakterliche Ausdruck Eduards in dieser Situation stimmt mit dessen gesamter Figuration in dem Film des Regisseurs Thome überein. Dort wird Eduard durchgängig als Macho gezeigt. Auch wird er als ein Mann dargestellt, der häufig Affären hat. Dieser Fakt relativiert die Gewichtigkeit seiner Gefühle für Otilie, denn wenn sie nicht exklusiv sind, verringert sich ihre Bedeutung. Auf diesem Hintergrund wird in der Adaption eine triviale Interpretation des Verhältnisses zwischen Eduard und Otilie gegeben. Mittler behauptet in Sequenz Nr. 45:

„Also, wenn du mich fragst, die hätten miteinander bumsen sollen, und dann wäre die Sache erledigt.“

Diese These beruht auf der Vermutung, dass Eduard und Otilie den Ehebruch nicht körperlich vollzogen haben, obwohl gerade Eduard darauf aus gewesen sei.

In der Adaption des Regisseurs Thome geht Eduard voller Frustration in Charlottes Schlafzimmer. Sie liegt mit traurig abwesender Miene im Bett. Er legt sich wortlos hinter sie und befriedigt sich an ihr. Es wird kein Wort gesprochen, es gibt keine

zärtliche Gesten zwischen den beiden Figuren. Eingblendete Naheinstellungen von Charlotte zeigen, dass sie weiterhin mit traurig abwesendem Blick zur Wand schaut. Einstellungen von Eduard in ihrem Rücken zeigen, dass er zunehmend sexuell erregt ist. Seine Mimik geht sogar so weit, einen Orgasmus zu spiegeln. Auf Grund dieses Ablaufs der Szene entsteht beim Rezipienten der Eindruck, dass Charlotte missbraucht worden ist. Dieser Eindruck wird durch eine letzte Einstellung von Charlotte verstärkt. Nachdem Eduard „seinen“ Akt abgeschlossen hat, folgt ein Bild von ihr, worin sie ihre Hand beschützend auf ihre Schulter legt und mit trauriger Mimik gegen die Wand schaut. Diese Geste der Selbsttröstung vermittelt ihre Schutzlosigkeit Eduard gegenüber.

Angemerkt sei hier, dass die gesamte Sexszene zwar eindeutig, aber nicht freizügig gestaltet ist. Es sind also keine Nacktaufnahmen zu sehen. Der gesamte Vorgang findet im Prinzip im Kopf des Rezipienten statt. Der Regisseur Thome zeigt mit Groß- und Naheinstellungen lediglich die Köpfe der agierenden Figuren, welche unter der Bettdecke hervorschauen. Das Übrige kann sich der Rezipient hinzudenken.

Die Sequenz schließt mit einer Naheinstellung von Otto. Er klappt sein Buch zu und löscht das Licht seiner Nachttischlampe aus. Es entsteht der Eindruck, dass Otto den Akt und ebenso die ganze Szene abschließt. Das hat seine Grundlage darin, dass er sozusagen in dem vorausgehenden Verkehr mit eingeschlossen gewesen ist.

Mittels der vergleichenden Montage erfährt der Rezipient zuvor, dass Otilie zeitgleich im Bett sitzt und liest. Auf diese Weise wird auch die Figur Otilie in das Geschehen involviert.

Im Zusammenhang des Gesamtkontextes wird dadurch dem Rezipienten während der Beschlafszene verdeutlicht, dass sowohl Charlotte als auch Eduard jeweils lieber mit den zwischenzeitlich getrennt voneinander gezeigten Personen Otto und Otilie zusammen wären, nämlich Charlotte mit Otto und Eduard mit Otilie. Gerade Letzteres ist offenkundig, da Eduard ja vorher versucht hat, in Otilies Zimmer einzudringen.

Im Prinzip handelt es um die gleiche Methode, wie sie der Regisseur Chabrol in seiner Adaption angewandt hat. Abwesende Figuren, welche die Wunschphantasien anwesender Figuren beherrschen, werden mittels Einblendungen auf der Bildebene ins Geschehen mit eingebunden. Jedoch haben sich die beiden Regisseure für verschiedene Techniken entschieden, um ihre Bilder dem Rezipienten zu

präsentieren. Während Thome mit Parallelmontage arbeitet, hat Chabrol leblose Abbildungen der Figuren mittels Bildgestaltung und Kamerabewegung in den Ablauf des Geschehens einbezogen.

Die Bildgestaltung involviert so Ottilie und Otto, indem ihre Abbilder wiederholt zu sehen sind. Die filmischen Bilder von den Scherenschnitten gehen sogar so weit, gleich die Formation der gewünschten Paarbeziehungen darzustellen.

Mit Hilfe von Zoom und Kameraschwenk macht Chabrol auf die Wunschphantasien seiner agierenden Figuren aufmerksam.

Kamera- und Handlungsachse liegen auf einer Ebene. So schaut der Rezipient Eduard ins Gesicht. Die Naheinstellung zeigt dessen intensiven Blick in Richtung der Scherenschnitte. Schnitt. Der Rezipient folgt nun diesem Blick auf die Scherenschnitte, welche auf Detail herangezoomt werden, so dass Ottilies und Eduards Abbilder zu sehen sind. Auf der Tonebene steigert sich die Musik mit der Bewegung des Zoomens. Je näher das Bild herankommt, umso dramatischer wird die Musik. Schnitt.

Im Hinblick auf den Hauptgegenstand der Szene im Originaltext, nämlich die Wunschphantasien der beiden Eheleute bei ihrem Zusammensein, kann man sagen, dass der Regisseur Chabrol mit der oben ausgeführten Technik diesen Fakt am eindeutigsten und nachvollziehbarsten darstellt. Er verzichtet darauf, diese Szene im Bett stattfinden zu lassen, ihm reicht der Austausch von Zärtlichkeiten aus, wobei Goethe im Originaltext noch deutlicher wird:

„In der Lampendämmerung sogleich behauptete die innre Neigung, behauptete die Einbildungskraft ihre Rechte über das Wirkliche: Eduard hielt nur Ottilien in seinen Armen, Charlotten schwebte der Hauptmann näher oder ferner vor der Seele, und so verwebten, wundersam genug, sich Abwesendes und Gegenwärtiges reizend und wonnevoll durcheinander.“ (S. 321)

Chabrol zeigt als letzte Einstellung der Sequenz Eduard und Charlotte in Halbtotale, gänzlich bekleidet quer über dem Bett liegend. Dieses Bild ist völlig frei von jeglicher Erotik, jedoch reicht der Code des auf dem Bett liegenden Paares für den Rezipienten aus, um sich die Situation zu Ende zu denken.

Auffällig ist, dass Chabrol auch mit dieser letzten Einstellung, er zeigt die beiden weit entfernt, ohne ein Attribut der Nähe, nochmals die tatsächliche Distanz des

Ehepaares betont. Ganz klar erkennbar ging es ihm bei dieser Sequenz einerseits um die Wunschvorstellungen der Eheleute, andererseits um deren Entfremdung voneinander.

Die Bilder mit den Scherenschnitten benutzt er, um sowohl jene Phantasien der Protagonisten zu transportieren als auch die statuarische Starre der Figuren hervorzuheben.

Der Morgen nach der folgenschweren Liebesnacht fehlt in der Adaption des Regisseurs Chabrol.

„Aber als Eduard des anderen Morgens an dem Busen seiner Frau erwachte, schien ihm der Tag ahnungsvoll hereinzublicken, die Sonne schien ihm ein Verbrechen zu beleuchten, er schlich sich leise von ihrer Seite, und sie fand sich, seltsam genug allein, als sie erwachte.“ (S. 321)

Offensichtlich sind die im Originaltext vorgegebenen Details, die orakelhafte Andeutung in Bezug auf diese Nacht und Eduards schlechtes Gewissen, für Chabrols Intentionen bei seiner Übertragung des Romans nicht wesentlich.

Auch hier zeigt sich wieder ein deutlicher Unterschied zu dem Film der Brüder Taviani. In ihrer Adaption schließt der Morgen danach die Sequenz ab. Sie haben diese Situation ihrem Film gemäß in Szene gesetzt. Eine HalbnahEinstellung zeigt ein ästhetisch gleich einem Kunstwerk gestaltetes Bild. Charlotte ist im Vordergrund zu sehen. Sie liegt schlafend ausgestreckt auf dem Bett, die sinnliche Atmosphäre der vergangenen Nacht wird mit in diese Schlusszene transportiert.

Es gibt in der Kunstgeschichte unzählige Beispiele aus verschiedensten Epochen, die dieses erotische Motiv einer im Bett liegenden Frau zeigen. Die Brüder Taviani haben für ihren Film diverse Anleihen bei der bildenden Kunst genommen und so mit den dort auftauchenden Codes gearbeitet.

Die orakelhafte Andeutung im Roman wurde in dieser Adaption publikumswirksam wiedergegeben. Auf der Bildebene schaut der hinter dem Bett stehende, sich ankleidende Eduardo mit intensivem viel sagenden Blick auf die schlafende Charlotta. Ebenso strahlt auffällig heller Sonnenschein durch das Fenster auf sie. Diese beiden Faktoren weisen den Rezipienten darauf hin, dass das, was nun eine Stimme aus dem Off berichtet, mit ihr im Zusammenhang steht. Die Tonlage dieser

Stimme ist betont geheimnisvoll. Bei ihrem Text handelt es sich um den Anfang jenes letzten Satzes des Romankapitels:

„Aber als Eduard des anderen Morgens [...] erwachte, schien ihm der Tag ahnungsvoll hereinzublicken, die Sonne schien ihm ein Verbrechen zu beleuchten“. (S. 321)

Lediglich die Passage „an dem Busen seiner Frau“ wurde gestrichen, da sie nicht dem dargestellten Bild entspricht.

Das die Stimme aus dem Off begleitende Läuten einer Glocke kann einerseits auf der realen Ebene als Zeichen für den Tagesanbruch gewertet werden, andererseits auf der symbolischen Ebene als ominöses Signum eines übernatürlichen Geschehens.

Diese Abschlussequenz gibt mittels Bild und Ton einen antizipatorischen Hinweis auf die Zeugung eines Kindes in dieser Nacht und die mit dessen äußerer Erscheinung verbundene mystische Brisanz.

Sie ist publikumswirksam, da sie die Spannung des Filmes hebt und der Rezipient doch gerne wissen möchte, was sich hinter dem Orakel verbirgt und in der Folge noch geschehen wird. Dies entspricht der Absicht des Autors Goethe, auch er weckt in seinem Roman die Neugierde des Rezipienten.

Während die Brüder Taviani diese Textstelle durch Bild und Ton adäquat wiedergegeben haben, wird sie in den anderen drei Adaptionen ersatzlos weggelassen.

Die Regisseure Thome und Taviani haben jeweils auf eine Übertragung des labyrinthartigen Weges von Eduard und dem Grafen durch den Geheimgang verzichtet. Im Gegensatz dazu haben die Regisseure Chabrol und Kühn diese Sequenz stark symbolisch aufgeladen. Beide arbeiten in ihren Filmen mit dem Gleichnis des Gefangenseins hinter Gittern und dem Gefangensein der Figuren in ihren Gefühlen und Wertvorstellungen.

In ihrer Bildgestaltung findet sich das Symbol der Gitter im Zusammenhang mit Eduard und Ottilie, bei Kühn kommt auch noch Charlotte hinzu.

Der Regisseur Kühn setzt das Gittersymbol bereits auf Eduards Weg durch den Flur ein. Nachdem der Graf Eduard verlassen hat und dieser alleine auf dem dunklen Korridor weiterläuft, weist die Wand im Hintergrund den auffälligen Schatten eines

Gitters auf. Indem sodann eine Türe vor ihm auftaucht, in die eine Glasscheibe mit Gitterstäben eingefügt ist, entsteht der Eindruck, dass er rundum von Gittern umgeben wird. Er wirkt wie ein Gefangener. Dann geht er weiter, die Kamera schwenkt mit und schaut nun durch ein anderes Fenster mit Gittern auf Eduard, welcher nun hinter Gittern zu sehen ist. Als er stehen bleibt, schaut er wiederum durch ein Fenstergitter. Die folgende Naheinstellung von Otilie zeigt sie hinter einem Fenstergitter am Schreibtisch arbeitend. Beide Figuren sind hinter Gittern gefangen, wie sie auch in ihrer Situation gefangen sind und nicht hinauskönnen, um ihre Gefühle und Leidenschaften füreinander auszuleben. Die darauf folgende Einstellung zeigt Charlotte. Sie geht nicht wie im Originaltext vorgegeben in ihrem Zimmer auf und ab, sondern sitzt mit verzweifelterm Ausdruck an ihrem Frisiertisch. Die Wand hinter ihr weist ein großes Fenster mit Gitterstäben auf. Sie ist ebenso wie Eduard und Otilie eine Gefangene ihrer Situation. Das Gittersymbol passt ganz genau zu ihrem momentanen Zustand. Im Originaltext ist beschrieben, dass sie gerade einen inneren Kampf mit sich ausficht. Sie liebt den Hauptmann und führt sich verzweifelt die Folgen eines Verzichts auf ihre Liebe vor Augen.

„Sie sagte sich alles, was man sich sagen kann, ja sie antizipierte, wie man gewöhnlich pflegt, den leidigen Trost, daß auch solche Schmerzen gelindert werden. Sie verwünschte die Zeit, die es brauchte, um sie zu lindern; sie verwünschte die totenhafte Zeit, wo sie würden gelindert sein.“ (S. 320)

Dieser Gefühlszustand findet sich bei der Übertragung in die Bildgestaltung in Form des vergitterten Fensters wieder, vor dem Charlotte sitzt und leidet. Sie ist im übertragenen Sinne tatsächlich eine Gefangene ihrer Situation, wie gerne würde sie ausbrechen, kann es aber nicht, da ihre eigenen moralischen Wertvorstellungen es ihr verbieten.

Der Regisseur Chabrol setzt das Gittersymbol in seiner Sequenz nur in Bezug auf Eduard und Otilie ein. Jedoch ist die Situation die gleiche wie bei Kühn. Eduard läuft, nachdem ihn der Graf verlassen hat, durch den dunklen Korridor, gelangt dann an ein Fenster, er bleibt vor dem Fenstergitter stehen und öffnet es. Als er hinausschaut, sieht er hinter einem anderen Fenstergitter Otilie sitzen.

Bei Chabrol nimmt die Szene jedoch nicht eine so lange Zeitdauer in Anspruch wie bei Kühn, welcher das Gittersymbol mit größerem Nachdruck einsetzt. Das hat seinen Grund darin, dass der Regisseur Chabrol Eduard zusätzlich durch dunkle

Räume laufen läßt, um den inneren Seelenzustand der Figur nach außen sichtbar zu machen. Auf der Symbolebene handelt es sich hier um Eduards Irrwege durch die dunklen Räume seiner Seele. Einen großen Anteil am Ausdruck dieses Zustandes trägt in dieser Szene die Musik, denn sie ist äußerst gefühlsbetont. Die gleiche Methode der Transformation findet sich in der Taviani-Verfilmung in Sequenz Nr. 16, bei der Übertragung des 10. Kapitels aus dem ersten Teil des Romans. Hier ist es Charlotta, welche mit aufgewühlten Gefühlen durch dunkle Räume läuft, ebenso wie bei der oben besprochenen Szene hat auch dort die Musik eine tragende Rolle. Es ist dieses Zusammenspiel des Laufens einer Figur durch dunkle Räume und der stark gefühlsbetonten Musik, was unterschiedliche Gefühlsebenen des Rezipienten anspricht.

Zur Raumsymbolik der Sequenz ist zu sagen, dass sich die Intentionen der jeweiligen Regisseure auch in dieser Ausdrucksform äußern. Die Szene beginnt bei Goethe im Zimmer des Grafen. Außer den Brüdern Taviani haben alle Regisseure die Szene in einem geschlossenen Raum beginnen lassen. In der Adaption der Brüder Taviani findet die Einleitung dieser Szene stattdessen im Freien statt. Vor dem festlich geschmückten Treppenaufgang des Schlosses ist das Ambiente eines lauen Sommerabends wahrzunehmen. Dem Rezipienten wird auf diese Art und Weise nicht nur eine fröhliche Stimmung, sondern auch das Gefühl von Freiheit und Weite vermittelt, welches in der gesamten Adaption zu spüren ist. Ansonsten wird diese Wahrnehmung zu einem großen Teil mittels diverser Bilder der toskanischen Landschaft in Total- und Weiteinstellungen erzeugt. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die damit verbundenen Klänge der Musik, denn auch diese sprechen die Gefühle des Rezipienten an.

Bevor die beiden Männer jeweils die Gemächer ihrer Frauen betreten, fährt die Kamera schwungvoll an den weit geöffneten Fenstern aller drei Frauen vorbei. Der Rezipient erfährt so nicht nur, was Letztere gerade tun, sondern diese Darstellungsform unterstreicht erneut den Sinneseindruck von Weite und Freiheit.

Lässt bereits das Ambiente der Einleitung auf die Wohlhabenheit der Figuren schließen, so auch die weitere Raumgestaltung in der Haupt- und Schlüsselszene. Charlottes Schlafzimmer ist von großzügigem Zuschnitt. Nicht nur Wohlhabenheit lässt sich daraus ablesen, sondern wiederum die Empfindung von Weite und Freiheit.

In ihrem Schlafzimmer ist Charlotte zunächst allein beim Hin- und Herlaufen zu beobachten. Da sie in der Einstellungsgröße Halbnah gezeigt wird, erscheint der Raum groß und weit. Die Bildgestaltung, sie hält sich in der Mitte des Zimmers, erzeugt den Eindruck von Geräumigkeit und der Möglichkeit freizügiger Bewegung. Es zeigt sich durchgängig, dass die Vermittlung von Größe und Weite eine Intention der Brüder Taviani in ihrem Film ist. Obwohl der Ablauf der Handlung die Einengung der Gefühlswelten ihrer Figuren vorgibt, vermitteln viele Bilder dieser Adaption den Eindruck eines Freiraums, den die Figuren haben.

Angemerkt sei, dass der Film, obwohl er traurige Ereignisse wiedergibt, über lange Strecken heiter, ja fröhlich wirkt. Beide Faktoren, die Sinneswahrnehmung von Weite und Freiheit und die Vermittlung einer fröhlichen Grundstimmung, stellen Schwerpunkte dieser Adaption dar.

Das krasse Gegenteil zur Raumsymbolik der Taviani-Adaption stellt der Film des Regisseurs Kühn dar. Als Einziger hat er den von Goethe vorgegebenen mystischen Weg durch den Geheimgang in der beschriebenen Länge und labyrinthischen Verwinkelung transformiert. Die Bilder der Hauptszene in Charlottes Schlafzimmer weisen auf Enge und Begrenztheit der Figuren hin. In seinem Film läuft Charlotte nicht wie vorgegeben im Raum hin und her, sondern wird in Amerikanischer Einstellung bewegungslos vor ihrem Frisiertisch sitzend gezeigt. Den Bildhintergrund bildet ein großes, vergittertes Fenster. Das Zusammenspiel von Bildgestaltung und Kameratechnik erzeugt beim Rezipienten die Assoziation von Einengung der Figur. Das setzt sich fort bei der folgenden Amerikanischen Einstellung, als Eduard nun mit im Zimmer ist. Auch diese Situation erzeugt das Gefühl von Enge und Beklemmung. Diese Wirkung wird zum einen durch die Anordnung der Figuren im Bild bedingt. Sie sitzen dicht beieinander direkt vor einer Wand, zum anderen hat auch der Schauspielerausdruck einen Anteil daran. Es gibt in dieser Sequenz keine einzige Einstellung, wo das Zimmer nach seiner Größe und Weite wahrzunehmen ist. Es gibt nur Bilder, welche die Figuren dicht vor der Wand beziehungsweise vor dem Fenstergitter sitzend zeigen. Auch sind beide ständig eng beieinander gedrängt im Bild angeordnet. Der Eindruck, dass sie wie zwei Ertrinkende wirken, setzt sich in seiner Gesamtheit zu einem großen Teil aus Bildgestaltung und Raumsymbolik zusammen, wobei sich selbstverständlich die Schauspielerleistung ebenso manifestiert.

Die maximale Einstellungsgröße in dieser Szene ist Amerikanisch, und diese vermittelt keine Weite. Ebenso steht die Kamera fest und erzeugt somit ebenfalls kein Gefühl von Geräumigkeit oder Weitläufigkeit, anders als in dem Film der Brüder Taviani, worin Empfindungen auch mittels Schwenks durch den Raum erzeugt werden.

Ein weiterer, nicht unerheblicher Schwerpunkt des Regisseurs Kühn, welcher ebenso zu einem nicht unerheblichen Teil von der Raumsymbolik transportiert wird, ist die materielle Verarmung der Figuren Eduard und Charlotte.

In der Adaption des Regisseurs Thome dominiert in dieser Sequenz der Eindruck von Bedrohung. Dieser entsteht zu einem großen Teil mittels der Raumsymbolik. Der Regisseur Thome zeigt hier ebenso wie Kühn wenig von den Räumlichkeiten. Auch in seinem Film ist Amerikanisch die dominierende Einstellungsgröße. Desgleichen findet sich die Gemeinsamkeit, dass während der Schlafzimmerszene zwischen Eduard und Charlotte keine nennenswerte Kamerabewegung stattfindet. Die Szene konzentriert sich in dem Film des Regisseurs Thome auf die Mimik und Gestik der Figuren. So zeichnet sie sich durch viele Nah- und Großeinstellungen aus. Die vier in das Geschehen direkt oder indirekt involvierten Figuren befinden sich in drei verschiedenen Räumen. All diese Räume werden lediglich in Form einer einzigen Wand vorgestellt. Der Rezipient sieht nichts von dem restlichen Zimmer. In jedem Zimmer steht ein Bett dicht an der Wand. Im ersten Zimmer ist Otto in Naheinstellung zu sehen, lesend im Bett sitzend, mit dem Rücken an die Wand gelehnt. Im zweiten Zimmer zeigt eine Naheinstellung die in ängstlicher Körperhaltung unter ihrer Bettdecke liegende Ottilie. Die Vorgänge in Charlottes Schlafzimmer werden hauptsächlich in Groß- und Naheinstellungen dargeboten. Die entsprechende Szene beginnt mit einer Amerikanischen Einstellung von Charlotte. Sie liegt in der gleichen defensiven Körperhaltung wie Ottilie in ihrem Bett. Die Information des Bildinhaltes dieser beiden Einstellungen von Ottilie und Charlotte ist identisch, nämlich dass eine Bedrohung im Raum steht. Beide beinhalten den Code „Die ängstliche, schutzbedürftige Frau“. Dieser verbindet sich mit dem Code „Der bedrohliche Mann“. Die Bedrohung, die von Eduard ausgeht, entsteht zu einem großen Teil mittels der Raumsymbolik. Das Zusammenspiel von Bildvordergrund und -hintergrund lässt eine eigene Dynamik entstehen, welche sich aus den Charakteristika der vermittelten Informationen speist. Im Vordergrund befindet sich die klein und ängstlich wirkende, in weiße Bettwäsche gehüllte Charlotte, und im Hintergrund auf der Wand der

übergroße schwarze Schatten Eduards, während dieser sich mit hastigen Bewegungen entkleidet.

Auf der Tonebene wird der des „Bedrohlichen Mannes“ von den überlauten Geräuschen des knarrenden Holzfußbodens (hier handelt es sich um einen Geräuschcode, der ebenso als bedrohlich gesehen werden kann) und dem überlauten Geräusch des Ausziehens der Schuhe verstärkt.

Obwohl im Einsatz der Kameratechnik in dieser Sequenz starke Ähnlichkeiten von Kühn und Thome vorhanden sind, ist die Wirkung verschieden, was auf die Faktoren Beleuchtung, Geräusche und Schauspielerausdruck zurückzuführen ist.

Der Regisseur Chabrol setzt in seiner Übertragung der Szene die Raumsymbolik als Ausdrucksmittel für die gefühlsmäßige Entfernung bzw. Entfremdung des Ehepaares ein.

Obgleich sich Eduard und Charlotte auf der Gefühlsebene weit voneinander entfernt haben, befinden sie sich in dieser Szene in einer intimen Nähe eng beieinander. Dass der äußere Zustand nicht mit dem inneren Zustand der Figuren übereinstimmt, drückt der Regisseur Chabrol unter anderem auch mit seiner Raumsymbolik deutlich aus. Die Situation beginnt damit, dass Charlotte in ihrem Zimmer auf und ab geht. Es handelt sich zwar nicht um zwei Räume wie im Originaltext vorgegeben, jedoch vermittelt der gezeigte Raum Größe und Geräumigkeit. Im vorderen Teil befindet sich eine Sitzgruppe. Das Zimmer ist pompös ausgestattet, was ebenso wie im Taviani-Film auf die Wohlhabenheit des Ehepaars schließen lässt. Die Ausstattung des Zimmers ist gut wahrzunehmen, während eine HalbnahEinstellung Charlotte zeigt. Des Weiteren erzeugt diese Einstellung und die Kamerabewegung, welche Charlotte folgt, das Gefühl von Weite. Der Raum wirkt kühl, die Einrichtungsgegenstände wie zum Beispiel der große, weiß glänzende Kachelofen, aber auch die Art der Beleuchtung tragen dazu bei. Es handelt sich um ein sehr klares, kaltes Licht, ganz im Gegensatz zu dem Licht in der vergleichbaren Taviani-Szene, wo ein Gelbschleier das Gefühl von Wärme erzeugt. Ist es eine Intention der Brüder Taviani, mit diesem warmen Licht eine zärtliche Stimmung zum Ausdruck zu bringen, so ist es die Intention des Regisseurs Chabrol, mit seinem Licht die emotionale Kälte zwischen den Eheleuten zum Ausdruck zu bringen.

Die Situation konzentriert sich bei Chabrol auf den vorderen Teil des Schlafzimmers, welcher mit der Sitzgruppe ausgestattet ist. So erscheint bereits die Intimität des

Raumausdruckes verringert. Das im Roman vorgegebene Bild, dass Eduard sich vor Charlotte kniet und ihren Schuh küsst, hat der Regisseur Chabrol übernommen, zeigt es aber dem Rezipienten mit einer Halbtotale aus der Entfernung. Diese Einstellungsgröße ist unüblich für die Übertragung einer intimen Situation zwischen zwei Menschen. Es handelt sich hier jedoch um keine wirkliche Intimität. Da die beiden agierenden Figuren sich nicht innerlich nah sind, wie eigentlich in einer solchen Situation zu vermuten wäre, nutzt der Regisseur Chabrol jene Einstellungsgröße, um die geistige Entfernung der Eheleute so äußerlich sichtbar zu machen.

Das die Sequenz beendende Bild birgt den gleichen Gegensatz in sich. In dieser Einstellung liegen Eduard und Charlotte quer über dem Bett.

Auch dies zeigt der Regisseur Chabrol wieder nur von weitem mit einer Halbtotale.

Dies stellt einen krassen Gegensatz zu der entsprechende Szene im Film der Brüder Taviani dar. Sind diese bemüht, die Situation äußerst zärtlich, intim und erotisch erscheinen zu lassen, so ist Chabrol bemüht, die Szene äußerst kühl und die Entfernung der Figuren spürbar zu zeigen.

- (1) Abschließend ist zu sagen, dass sich hier bei der Übertragung des gleichen Ursprungstextes in vier verschiedene Filmszenen vier unterschiedliche Ausdrucksformen der Raumsymbolik finden lassen.
- (2) In der Adaption der Brüder Taviani wird das Gefühl von Geräumigkeit, Weite und Freiheit vermittelt.
- (3) In der Adaption des Regisseurs Kühn wird die Einengung und Verzweiflung der Figuren vermittelt.
- (4) In der Adaption des Regisseurs Thome wird die Bedrohung von Ottilie und Charlotte vermittelt.
- (5) In der Adaption des Regisseurs Chabrol wird die Entfernung bzw. Entfremdung zwischen Eduard und Charlotte vermittelt.

Selbstverständlich gilt, dass sich die jeweilige Gesamtwirkung im Endeffekt aus dem Zusammenspiel vieler Faktoren ergibt.

2.2 Synoptische Darstellung der Untersuchungsergebnisse

Regisseur	Taviani	Kühn	Thome	Chabrol
Zeit	6:47	3:44	3:45	6:38
Konstruierte Überschrift	Sinnliche Erotik im Ehebett	Zwei Ertrinkende klammern sich aneinander	Missbrauch im Ehebett	Gekünstelte Hüllen zweier Menschen mit Innenleben.
Schwerpunkt	Ästhetisch erotische Bilder mit gefühlvoller Musik	Darstellung des Zerfalls einer Ehe	Eduard wird egoistisch und bedrohlich dargestellt.	Beziehungslosigkeit eines Ehepaares
Schauplatz	Schloss-Außentreppe, Korridor, Charlottes Schlafzimmer	Salon, Geheimgang, Korridor, Charlottes Schlafzimmer	Wohnzimmer, Korridor, Charlottes Schlafzimmer	Salon, Korridor, Charlottes Schlafzimmer
Atmosphäre	Heiter	Unheilswanger	Spannungsgeladen, bedrohlich	Distanziert
Transformation der Vorlage	Der Kernpunkt, die Information des geistigen Ehebruchs, fehlt.	Der Kernpunkt, die Information des geistigen Ehebruchs, fehlt.	Deutliche Information über den geistigen Ehebruch, mittels der Bildebene	Deutliche Information über den geistigen Ehebruch mittels der Bildebene
Vorherrschend eingesetzte Einstellungsgrößen im Hauptteil	Halbnah und Nah	Groß und Nah	Groß und Nah	Halbtotale, Nah und Detail
Bevorzugte Technik für die Organisation des Ablaufs im Hauptteil	Schwenk	Schwenk	Szenische Montage	Szenische Montage und Zoom

Regisseur	Taviani	Kühn	Thome	Chabrol
Beleuchtung	Sinnliches emotionalisierendes Licht, teils mit Gelbschleier. In der direkten Liebesszene Gegenlichtaufnahmen	1. Teil: nächtlich geheimnisvolles Dunkel 2. Teil: emotionalisierend mit leichtem Gelbschleier. In der direkten Liebesszene herrschen dunkle Partien vor.	Bedrohliches Nachtlicht/ bläulicher Ton. In der Kontaktszene herrschen sehr dunkle Partien vor.	Nächtliche Beleuchtung, teils heller/teils dunkler. Bei Hinweisen auf geheimnisvolle psychologische Vorgänge herrschen dunklere Partien vor.
Musik	Beschwingt	Keine	Keine	Dramatisch
Charakteristische Geräusche	Sommernachtsimpressionen/ lautes Glockenläuten am Schluss.	Leises Glockenläuten bekleidet Eduard im Korridor.	Bedrohliche überlaute Schritte. Überlautes Geräusch des heruntergedrückten Türgriffs.	Glockenläuten zur Mitternacht
Sprache	Aufgekratzt, fröhlich	Knapp, klar und präzise.	Keine	Vorwurfsvoll/unehrlich
Charlotte	Verführerisch, erotisch, schön.	Verzweifelt, abgezehrt, müde.	Passiv, traurig, leidend	Statuarisch, distanziert
Eduard	Liebenswürdiger Verführer	Gedanklich abwesend	Rabiat, bedrohlich	Statuarisch, gekünstelt
Graf	Sympathisch	Entspannt, gut gelaunt	Fällt weg	Affektiert

3 Vergleichende Sequenzanalyse III

Am Ende des Romans steht das Gefühl von Resignation und Hoffnungslosigkeit.

Der Leser hat vier Todesfälle vorgeführt bekommen. Die beiden Hauptfiguren, die ihre Leidensgenossen überlebt haben, sind kaum mehr als lebendige Tote. Ein sorgsam organisiertes Eheleben ist zerbrochen. Gefühle von Leidenschaften haben nicht gehalten, was die Figuren sich davon versprochen haben. Der Roman gibt keine Lösung für die aufgeworfenen Probleme, es bleiben Leere und Hoffnungslosigkeit zurück.

Die letzten Sätze des Romans behandeln Eduards und Ottilies Beisetzung:

Originaltext:

„Charlotte gab ihm seinen Platz neben Ottilien und verordnete, daß niemand weiter in diesem Gewölbe beigesetzt werde. Unter dieser Bedingung machte sie für Kirche und Schule, für den Geistlichen und den Schullehrer ansehnliche Stiftungen.

So ruhen die Liebenden nebeneinander. Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere, verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.“ (S. 490)

1. Gegenüberstellung des Romanschlusses mit dem Ende der Adaption der Regisseure Taviani

Es handelt sich um drei Sequenzen.

- I. Sequenz Nr. 42 mit einer Zeit von 1:07. Eduardo und Ottilia werden gemeinsam beigesetzt.
- II. Sequenz Nr. 43 mit einer Zeit von 2:11. Charlotta und Ottone verabschieden sich voneinander.
- III. Sequenz Nr. 44 mit einer Zeit von 1:08. Ottone reitet weg, und das Mädchen Augustina läuft erbärmlich schreiend durch die Landschaft.

Originaltext: Beschreibung der Beisetzung

„Charlotte gab ihm seinen Platz neben Ottilien und verordnete, daß niemand weiter in diesem Gewölbe beigesetzt werde. Unter dieser Bedingung machte sie für Kirche und Schule, für den Geistlichen und den Schullehrer ansehnliche Stiftungen.

So ruhen die Liebenden nebeneinander. Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere, verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.“ (S.490)

Ende des Romans.

Film: Darstellung der Beisetzung

Sie findet sich in der Sequenz Nr. 42. Die Sequenz beginnt mit einer Überblendung. Aus dem letzten Bild, der Sterbeszene Eduardos am See, wird das Bild einer grünen Baumkrone. Auf der Tonebene setzt hoch dramatische Musik ein. Die Kamera zoomt das Bild langsam näher heran. Daraufhin ist in HalbnahEinstellung aus der Froschperspektive das Mädchen Augustina zu sehen, stehend in einer Verästelung der riesigen Baumkrone. Sie schaut hinter einem dicken Ast hervor. Schnitt. Die folgende Naheinstellung zeigt Augustina näher in derselben Stellung. Sie klammert sich an den Ast. Ihre Mimik wirkt verstört, aber neugierig. Auf der Tonebene steigert sich zu diesem Bild die Dramatik der Klänge, und die Musik wird um einiges lauter. Schnitt.

Eine Naheinstellung zeigt durch grüne Blätter hindurch in extremer Vogelperspektive die Leiche Ottilias. Sie liegt in einem offenen Sarg, welcher den Eindruck vermittelt, dass er gefahren wird. Das Bild erscheint äußerst ästhetisch gestaltet. Der Sarg ist pompös ausgestaffiert. Ottilia trägt ein weinrotes Samtkleid, welches einen Kontrast zu der weißen Auskleidung des Sarges darstellt. Auf der Tonebene sind nun zarte Klaviermusik und die Fahrgeräusche eines Pferdewagens zu hören. Die Kamera schwenkt langsam nach rechts und zeigt in Naheinstellung die Leiche Eduardos. Dessen offener Sarg befindet sich direkt neben Ottilia ebenfalls auf dem Pferdewagen. Diese Einstellung entspricht vollständig der vorhergehenden Naheinstellung Ottilias. Es handelt sich um zwei Säрге der gleichen Bauart.

Eduardos Leiche ist ebenso festlich gekleidet wie die von Otilia. Zu diesem Bild wird die Musik nun leiser, und eine Stimme aus dem Off setzt mit folgendem Text ein:

„Charlotta ordnete an, dass Otilia und Eduardo Seite an Seite bestattet werden sollten. Ihr Wunsch war es, dass die offenen Särge durch das Land getragen werden sollten, das die beiden so sehr geliebt hatten. Sie ordnete an, dass niemand weiter im Gewölbe der Kapelle beigesetzt werde, so dass die endlich vereinten Liebenden nicht in ihrem Frieden gestört würden.“

In der Mitte des obigen Textes findet einen Wechsel auf der Bildebene statt. Nach einem harten Schnitt sind zwei schwarze Pferdeköpfe in Naheinstellung zu sehen. Schnitt. Die Kamera schwenkt langsam in Weiteinstellung über die toskanische Landschaft und dann wieder hin zu dem Wagen mit den beiden Särgen. Nach dem Ende des Textes wird die Klaviermusik etwas dramatischer und um einiges lauter. Auf der Bildebene sind nun beide Särge mit den Leichen in einer Amerikanischen Einstellung zu sehen. Die Assoziation zu diesem Bild ist, dass die beiden Figuren nun vereint sind. Auf der Tonebene steigert sich die Musik noch etwas mehr ins Dramatische. Schnitt.

Kommentar:

Die Untersicht auf das Mädchen Augustina lässt dieses unheimlich erscheinen. Der Gegensatz zwischen dem kleinen menschlichen Körper von Augustina und dem riesigen Geäst des Baumes ergibt ein im hohen Maße beeindruckendes Bild.

Zu dessen symbolischem Gehalt ist zu sagen, dass Augustina in dem Baum wie ein Geistwesen oder eine Fee wirkt. In alten Kulturen galten Bäume als Wohnsitz übernatürlicher Wesen, wie Götter oder Elementargeister. Man ging sogar davon aus, dass Bäume beseelte und von Nymphen bewohnte Wesenheiten seien. Diese archaischen Vorstellungen werden hier angesprochen. Zur Baumsymbolik selbst ist anzufügen, dass die Bilder der Leichen durch die grünen Blätter des Baumes hindurch gezeigt werden. Nicht zufällig wird die Bildgestaltung mit der Darstellung von Toten mit grünen Ästen verbunden. Denn der Baum steht in seinem Durchlauf des Jahreszyklus nicht nur als Symbol für das Leben, sondern weist auch auf Tod

und Auferstehung hin. Das Ausschlagen seines grünen Blattwerks im Frühjahr gilt als tröstliches Symbol für Neu- und Wiedergeburt.¹⁰⁷

Weiterhin erinnert die Bildgestaltung an das Bühnenbild einer Oper. Der Effekt dieser imposanten visuellen Darstellung wird auf der Tonebene durch die hochgradig dramatische Musik verstärkt siehe dazu auch den Kommentar zu Sequenz Nr. 43.

Die Vogelperspektive auf die Leichen von Otilia und Eduardo ist handlungsmäßig motiviert, da der Zuschauer den Trauerzug von oben aus der Sicht von Augustina sieht. Weist die Musik zu den Bildern des Mädchens selbst dramatische Klänge auf, so verändert sich die Musik zu den Bildern mit den Leichen in leicht beschwingte Töne. Wollte man die Sprache der Musik in Gefühle übersetzen, so könnte man sagen, dass sie zu den Bildern von Augustina auf geheimnisvolle, mystische Vorgänge hindeutet. Dieser Fakt deckt sich mit der visuellen Darstellung von Augustina, die mittels Untersicht und Bildgestaltung feenhaft und unheimlich wirkt. Die beschwingtere Töne der Musik zu den Bildern mit den Leichen von Otilia und Eduardo vermitteln Emotionen einer heiteren Versöhnung.

Die Regisseure Taviani haben auf das für eine Beerdigung typische Glockenläuten verzichtet. Ein Grund dafür könnte sein, dass sie die Wirkung der Musik zu diesen Bildern für sich alleine stehen lassen wollten.

Stellt man die von der Musik beim Rezipienten hervorgerufenen Emotionen dem Ausdruck der Bilder von den Leichen gegenüber, so fällt auch hier wieder die Übereinstimmung von Bild und Ton in der Adaption der Brüder Taviani auf. Denn die äußerst ästhetisch gestalteten Bilder des Trauerzuges gleichen einem Hochzeitszug. Eduardo und Otilia sind zwar leichenblass, jedoch spiegeln ihre Gesichter entspannte Zufriedenheit.

Ein Blick auf den Originaltext zeigt, dass dieser eine Aussöhnung im Tode vorgibt.

„So ruhen die Liebenden nebeneinander. Friede schwebt über ihrer Stätte“.

(S. 490)

Da die Adaption der Regisseure Taviani einer barock gestalteten Oper gleicht, ergibt es sich von selbst, dass Höhepunkte des Geschehens wie zum Beispiel Liebes-, Sterbe- oder Beerdigungsszenen theatralisch in Szene gesetzt werden. Siehe auch Sequenz Nr. 41, welche die Sterbeszene von Eduardo beinhaltet, oder die Sequenz

¹⁰⁷ Vgl. Biedermann, Hans, Knauer's Lexikon der Symbole, München 1989, S. 54–57

Nr. 17, welche die schicksalhafte Liebesszene des Ehepaars wiedergibt. Dementsprechend ist die Adaption der Regisseure Taviani auch die einzige, welche die Geburt des Kindes dramatisch inszeniert (Sequenz Nr. 27).

Der Autor Goethe selbst berichtet über das Ereignis nur mit einem sachlichen Satz:

„Ein Sohn war glücklich zur Welt gekommen.“ (S. 420)

Die Intention der Tavianis spiegelt sich in allen filmsprachlichen Mitteln wieder. Selbst die Details der bildkompositorischen Inszenierung tragen operngleiche Züge. Das zeigt auch ein weiterer Blick auf die Bilder der Särge mit den Leichen.

Auffallend ist die farbliche Abstimmung. Die Särge sind pompös mit großen Kissen und weißem Brokat ausgestattet. Die Kleidung der Leichen stellt einen farblichen Kontrast dazu dar. Ottilia trägt ein intensiv leuchtend rotes Samtkleid und Eduardo ein weißes Rüschenhemd zu einem dunkelroten Anzug. Im Originaltext heißt es zu Ottilias Aufmachung:

„Man kleidete den holden Körper in jenen Schmuck, den sie sich selbst vorbereitet hatte; man setzte ihr einen Kranz von Asterblumen auf das Haupt, die wie traurige Gestirne ahnungsvoll glänzten.“ (S. 485)

Eines der Leitmotive des Originaltextes, die Asters als Symbol für Vergänglichkeit, taucht hier gegen Ende des Romans nochmals auf. Die Regisseure Taviani haben dieses Motiv nicht übernommen. Die Särge werden in Nah- und Amerikanischer Einstellung in Aufsicht gezeigt, so dass der Rezipient Nähe zu den festlich gekleideten Leichen hat.

Der Leichenzug wird traditionsgemäß von schwarzen Pferden gezogen, wogegen bei einem wirklichen Hochzeitszug weiße Pferde eingesetzt werden. Die Bildgestaltung sowie die Kontrastierung der Bilder erinnern stark an Werke der Malerei. Während der Trauerzug durch die Landschaft der Toskana fährt, schwenkt die Kamera in Weiteinstellung darüber. Auf der symbolischen Ebene transportieren diese Bilder auch das Gefühl von Weite und Freiheit. Im übertragenen Sinne sind die toten Protagonisten jetzt frei.

Nicht ohne Grund finden solche Landschaftsbilder noch einmal einen Platz am Ende dieser Adaption. Denn die Landschaft der Toskana stellt ein Leitmotiv der Regisseure Taviani dar, deren Natur sie wie eine große Freilichtbühne benutzen.

Ein Vergleich des Textes von Roman und Film:

Originaltext:

„Charlotte gab ihm seinen Platz neben Ottilien und verordnete, daß niemand weiter in diesem Gewölbe beigesetzt werde. Unter dieser Bedingung machte sie für Kirche und Schule, für den Geistlichen und den Schullehrer ansehnliche Stiftungen.

So ruhen die Liebenden nebeneinander. Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere, verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.“ (S. 490)

Film: Stimme aus dem Off in Sequenz Nr. 41:

„Charlotta ordnete an, dass Ottilia und Eduardo Seite an Seite bestattet werden sollten. Ihr Wunsch war es, daß die offenen Särge durch das Land getragen werden sollten, dass die beiden so sehr geliebt hatten. Sie ordnete an, dass niemand weiter im Gewölbe der Kapelle beigesetzt werde, so dass die endlich vereinten Liebenden nicht in ihrem Frieden gestört würden.“

Der obige Vergleich zeigt, dass die Tavianis, wie bereits im Bild dargestellt, nochmals auf ihre geliebte toskanische Landschaft referiert haben. Charlottes Stiftungen finden sich nicht in dem Taviani-Text wieder. Dies stellt keine große Abweichung dar, da dieser Punkt für den Kontext des Geschehens unwesentlich ist. Es fehlt aber auch der abschließende Ausblick darauf,

„wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.“ (S. 490)

Dieser Satz beinhaltet ein Dogma aus der christlichen Lehre, nämlich den Glauben an die Auferstehung des Menschen. Ganz offensichtlich wollten die Regisseure Taviani nicht darauf hinweisen, so wie es der Roman mit seinen letzten Worten tut. Zum anderen fehlt das Detail, dass die Engelsbilder in der Kapelle Ottilie ähnlich sehen:

„heitere, verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab [...]“ (S. 490)

Diese Weglassung ist eine logische Folge der Auslassung der Originaltextpassage, worin der Architekt den Engelsbildern der Kapelle Ottilies Züge gegeben hat. Offensichtlich haben die Brüder Taviani diese Passage nicht für übertragungswert gehalten. Angemerkt sei, dass solche Streichungen einfach Zeit ersparen. Allerdings geben sie auch Informationen darüber, wo die Schwerpunkte der jeweiligen Regisseure liegen. Dieser Fakt ist sehr gut im Zusammenhang mit Charlottas Tochter Luciane zu beobachten (4–6. Kapitel im zweiten Teil des Romans). Deren Besuch impliziert ausgeprägte Adelskritik. Nur in der Adaption des Regisseurs Kühn, welcher Kritik am Adel in einem hohen Maße zu seinem Thema gemacht hat, findet sich dieser Besuch mit einem relativ hohen Zeitaufwand von 5:03 Minuten wieder.

Die folgende Sequenz findet keine Entsprechung im Roman, da dieser mit der Beisetzung von Eduard und Ottilie endet. Aber auch vorher findet sich keine Abschiedsszene zwischen Charlotte und Otto.

Film, Sequenz Nr. 43: Charlotta und Ottone verabschieden sich voneinander.

Auf der Tonebene ist noch die Musik der vorhergehenden Sequenz zu hören und verbindet so diese beiden Sequenzen. Auf der Bildebene zeigt eine Halbtotale einen Raum des Schlosses. Die Kamera zoomt den Raum näher heran, so dass die sich in dessen Mitte befindliche, geöffnete Terrassentür den Mittelpunkt des Bildes darstellt. Somit handelt es sich um eine typische offene Form.

Ottone und Charlotta bewegen sich langsam von der linken Seite her ins Bild. Auf der Tonebene setzt die Musik aus und wird ersetzt durch laute Schrittgeräusche der Figuren.

Die Stimme eines Dieners ist nun zu hören: „Sie werden Ihr Gepäck bei Ihrer Ankunft vorfinden, Herr Architekt.“ Zu diesen Worten sind inzwischen im Hintergrund zwei Bedienstete zu sehen, die einen großen Koffer aus der geöffneten Tür heraustragen. Kamera und Handlungsachse liegen auf einer Ebene, so dass der Rezipient Charlotta und Ottone hinterher schaut, sozusagen in Verlängerung der Kameraachse geht der Blick der Figuren und demzufolge auch des Rezipienten durch die geöffnete Terrassentüre aus dem Raum hinaus. Die Beleuchtung besteht aus Gegenlicht. Vor der Helligkeit, die durch die Terrassentür hereinfällt, sind die Silhouetten der Figuren als harte scharfe Schatten wahrzunehmen. Ottone und Charlotta gehen direkt vor die offene Tür und bleiben dort stehen. Eine

Halbnaheinstellung zeigt nun die Körperhaltung der beiden Figuren. Sie ist auffallend steif, dieser Effekt wird mittels der dunklen Schattengestalten, als welche sie wahrzunehmen sind, beträchtlich verstärkt.

Ottone beginnt das Gespräch: „Hat man Augustina gefunden?“ Charlotte antwortet: „Sie versteckt sich irgendwo in der Umgebung. Sie hat Angst, dass ich sie herauswerfe, sie und ihre Familie, aber sie wird hier bei mir bleiben.“ Von Ottone ist daraufhin ein zustimmendes Gemurmel zu hören. Für einen Moment schauen sich die beiden Figuren schweigend an.

Ottone nimmt seinen Mantel von einem Stuhl, dabei fällt seine Taschenuhr auf den Fußboden. Charlotta bückt sich eifrig und hebt sie auf. Nun zoomt die Kamera das Bild mit den beiden zu einer Amerikanischen Einstellung heran. Auf der Tonebene ist die Stimme Ottones zu hören:

„Charlotta, ich dachte, eine Frau darf sich den Männern gegenüber nicht so zuvorkommend zeigen. Ich fühle mich aber tatsächlich wie der arme König von England, der König, der alles verloren hatte.“

Nach einem Moment des Schweigens reicht Charlotta Ottone die Uhr entgegen. Als er zugreifen will, zieht sie ihre Hand zurück und sagt: „Nein, lass sie mir hier, vielleicht findest du eines Tages die Gelegenheit, hier vorbei zu kommen und sie wieder abzuholen.“

Daraufhin stehen sich die beiden Figuren noch einen Moment schweigend gegenüber und schauen sich an. Schnitt.

Kommentar:

Diese Szene ist eine Hinzufügung der Regisseure Taviani. Es gibt im Roman keine Abschiedsszene von Ottone und Charlotta. Da eine solche jedoch in das Konzept des Films passt, welcher mit dem Begriff „Gefühlskino“ zu beschreiben wäre, ergibt es sich fast schon von selbst, dass eine eindrucksvolle Abschiedsszene der gescheiterten Liebenden dazugehört.

Für diese Abschiedsszene haben die Regisseure die bildkompositorische Inszenierung der offenen Form gewählt. Hinter der weit geöffneten Terrassentür kann der Rezipient die Welt sehen, in die Ottone gleich gehen wird.

Auf Grund des hellen Sonnenlichtes, welches durch diese Türe hereinfällt, entsteht der symbolische Ausdruck, dass diese Welt da draußen hell ist, während im Raum die beiden Menschen als extrem dunkle, harte Schatten wahrzunehmen sind. Diese sprechenden Lichtverhältnisse werden von dem Beleuchtungscode des Gegenlichtes erzeugt, welchen die Regisseure Taviani bei intensiven emotionalen Szenen öfters in ihrem Film einsetzen.

Damit wird die Wahrnehmung des Rezipienten auf die beiden dunklen Figuren gelenkt. Ihre Körperhaltung ist steif. Charlotta und Ottone wirken wie zwei unbewegliche Schatten. Die Regisseure Taviani drücken auf diese Weise nicht nur aus, dass die Figuren trauern, sondern auch, dass beide nur noch Schatten ihrer selbst sind. Die Abschiedssequenz konzentriert sich ganz auf die Figuren. Im Gegensatz zur vorhergehenden Sequenz der Beisetzung lassen die Bilder hier jegliche visuelle Ausschmückung vermissen.

Obwohl im gesamten Film Musik eine sehr große Rolle spielt, sind gerade diese Bilder von den Regisseuren Taviani nicht mit Musik emotionalisiert worden. Es kann also davon ausgegangen werden, dass an dieser Stelle die Stille als Ausdrucksmittel angewandt wird. Im metaphorischen Sinne wird auf Grund dieser Stille klar, dass sich die überlebenden Figuren nicht mehr viel zu sagen haben.

Es folgt noch ein Exkurs zu den extrem verschiedenen Beleuchtungscodees der beiden aufeinander folgenden Sequenzen.

Die Beisetzungsequenz wird im hellen Sonnenlicht der Toskana präsentiert. Die Abschiedsszene hingegen findet im Gegenlicht statt, so dass die Silhouetten der Figuren harte Schatten darstellen. Der sie umgebende Raum liegt in einem milchigen Licht, welches aus der offenen Terrassentüre hereinfällt. An dieser Stelle drängt sich das Gedankenspiel auf, wonach es gut vorstellbar wäre, dass die Beleuchtungscodees gerade umgekehrt eingesetzt worden wären. Die Beisetzung wäre dann nicht im hellen Sonnenlicht, sondern mit einem dunkleren Beleuchtungscode gezeigt worden. Dies wäre auf Grund der Situation durchaus angemessen gewesen, da das Thema Tod oft mit dunkleren Beleuchtungscodees dargestellt wird, vgl. Sequenz Nr. 52 im Film des Regisseurs Chabrol.

Anzufügen ist, dass zur Verstärkung entsprechender Situationen häufig Regen, Wind oder Nebel eingesetzt werden. So finden Beerdigungen im Film meist bei schlechtem

Wetter statt, das gleichsam ein Code für Tod, Beerdigung und Trauer ist. Deshalb stellt sich die Frage, warum die Regisseure Taviani gerade mit dem entgegengesetzten Code gearbeitet haben.

Es ist nochmals zu betonen, dass ihre Beisetzungssequenz das Ambiente eines freudigen Geschehens aufweist. Fast alle filmischen Attribute wie Beleuchtung, Musik, Bildgestaltung, Kameraführung, Tonlage der Stimme aus dem Off (versöhnlich, heiter) erzeugen positive Emotionen. Der Leichenzug mutet im Prinzip wie ein Hochzeitszug an. Ganz offensichtlich ist genau diese Wirkung von den Regisseuren beabsichtigt worden.

Ein Blick auf den Originaltext zeigt, dass dieser eine derartige Assoziation tatsächlich selbst impliziert.

„So ruhen die Liebenden nebeneinander. Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere, verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.“ (S. 490)

Es zeigt sich, dass die Regisseure Taviani diese Textstelle in ihren Film transformiert haben. Ihre audiovisuelle Darstellung der Liebenden spiegelt den Frieden wieder, der im Originaltext vorgegeben ist.

Nicht von ungefähr sind die Klänge der Klaviermusik zu den Bildern mit den Särgen beschwingt und heiter, verstärkt wird die Wirkung dieser Musik durch die Tonlage der Stimme aus dem Off, welche ebenfalls heiter und beschwingt klingt und ein Gefühl von Versöhnung vermittelt.

Auch der Wechsel des Beleuchtungscode bei der Darstellung des Abschiedes von Charlotta und Ottone hin zu einer freudigeren Atmosphäre hätte eine gewisse Logik aufgewiesen. Als es um die Rückgabe der Taschenuhr geht, wird noch so etwas wie Hoffnung angedeutet.

Charlotta sagt zu Ottone: „Nein, lass sie mir hier, vielleicht findest du eines Tages die Gelegenheit vorbeizukommen und sie abzuholen.“ (Sequenz Nr. 42)

Hätten die Regisseure Taviani diese Szene freundlicher ausgestattet, wie zum Beispiel mit einer Beleuchtung, welche positive Stimmung erzeugt, so hätten diese Worte ein anderes Gewicht bekommen. Auf Grund der düsteren Gestaltung wird jedoch vermittelt, dass ihnen keine große Bedeutung zukommt. Die Regisseure

Taviani drücken somit bildsprachlich aus, dass die textsprachlich formulierte Hoffnung nur eine scheinbare ist.

Des Weiteren findet sich in diesem Gespräch zwischen Ottone und Charlotta ein Querverweis zu Sequenz Nr. 11. Als Charlotta sich eifrig bückt und die Taschenuhr Ottones vom Fußboden aufhebt, sagt Ottone:

„Charlotta, ich dachte, eine Frau darf sich den Männern gegenüber nicht so zuvorkommend zeigen. Ich fühle mich aber tatsächlich wie der arme König von England, der König, der alles verloren hatte.“ (Sequenz Nr. 42)

Damit wird an den Anfang der Geschehnisse erinnert. Als Ottilia im Schloss ankommt, wird sie von Charlotta ermahnt, dass eine Frau sich den Männern gegenüber nicht zu zuvorkommend zeigen dürfe. Ottilia erzählt daraufhin von einer Begebenheit mit jenem armen König von England und benennt ihr Mitleid als Grund für ihr unpassendes Zuvorkommen. Die Regisseure Taviani sind die einzigen, welche diese im Originaltext (S. 284 f.) vorgegebene Szene in ihren Film transformiert haben.

Das Ambiente der Abschiedsszene sowie der Umstand, dass zwei Bedienstete den Koffer Ottones hinaustragen, weisen auf die Wohlhabenheit der Schlossbewohner hin. Das entspricht der Intention der gesamten Adaption.

Die folgende Sequenz findet keine Entsprechung im Roman.

Sequenz Nr. 44: Ottone reitet weg.

Eine Weiteinstellung zeigt einen Feldweg in toskanischer Landschaft. Auf der Tonebene ist das laute Geräusch eines galoppierenden Pferdes zu hören. Ottone reitet von rechts ins Bild und verschwindet allmählich in der Ferne. Die Kamera schwenkt nach links in die Landschaft. Die Pferdegeräusche werden durch laute Windgeräusche ersetzt. Außerdem ertönen schrille menschliche Schreie, die erbarmungswürdig klingen. Die Kamera schwenkt weiter und zoomt in einem Tal eine kleine Figur heran, von welcher die Schreie herkommen. Obwohl sie die Kamera nicht ganz nah heranzoomt, ist auf Grund ihres roten Kleides Augustina zu erkennen. Sie läuft laut schluchzend und schreiend durch die Landschaft der Toskana. Während sich Augustina wieder entfernt, ist immer noch das markerschütternde Echo ihrer Schreie zu hören. Am Schluss des Bildes setzt Musik

ein, deren Tonlage sich in dem gleichen Emotionsbereich wie die Augustinas Schreie bewegt. Schnitt. Die Musik geht in den Abspann des Films über.

Kommentar:

Die Gestaltung des Endes, indem „der Held“ in die Ferne reitet, findet sich ansonsten sehr oft im Genre des Wildwestfilms. Aus feministischer Perspektive könnte man fragen, warum der Mann wegreitet und die Frau zurückbleibt. Die rein pragmatische Erklärung, dass Charlotte nun die Besitzerin des Schlosses ist, reicht hier nicht aus. Es entspricht althergebrachten gängigen Mustern, dass der Mann „in die Welt hinaus“ muss und die Frau „im Haus, am Herd“ zu bleiben hat. Diese konservativen Klischees werden hier bedient. Vom Kontext der Ereignisse her wäre es theoretisch auch möglich gewesen, dass Charlotte das Schloss verlassen hätte. Schließlich erscheint es einleuchtend, wenn sie einen weiteren Verbleib an diesem schicksalsträchtigen Ort als unerträglich empfunden hätte.

Die Regisseure Taviani haben sich mit dem Ende ihrer Adaption an die Romanvorlage gehalten. Es gibt auch in ihrem Film kein Happy End. Sie haben bereits in Sequenz Nr. 43 bildlich sehr anschaulich zwei Menschen gezeigt, die nur noch Schatten ihrer selbst sind. Diese Bilder erzeugen den Eindruck, dass für sie nun kein Glück mehr möglich ist. Gerade bei dieser Adaption, die trotz der dramatischen Ereignisse immer wieder eine heitere Atmosphäre generiert, wäre es denkbar gewesen, dass sich die Brüder Taviani für einen neu gestalteten Schluß entschieden hätten. Allerdings wäre ein Happy End sicher nicht so eindringlich gefühlvoll gewesen wie dieses traurige Ende. Das altbewährte Prinzip von den beiden Liebenden, die nicht zueinander kommen, rührt zu Tränen. Das entspricht dem Umstand, dass der Zuschauer durchaus einmal bei eindrucksvollen traurigen Gefühlsszenen seine Tränen fließen lassen will. Solches Gefühlskino wie die Adaption der Brüder Taviani lebt nun einmal mehr von herzerreißenden als von glücklichen Szenen.

Das jahreszeitliche Ambiente für diese Sequenz stellt der Herbst dar, welcher gut zu einer Abschiedsszene passt. Da die Regisseure Taviani in ihrer Adaption audiovisuelle Bezüge oft mit symbolischen Bezügen versehen haben, drängt sich hier ein Blick auf die Symbolik des Windes auf. Winde sind nicht einfach nur Luftbewegungen, sondern stehen allegorisch gesehen auch für übernatürliche

Manifestationen, welche den Willen der Götter kundtun. Einerseits ist die Unbeständigkeit des Windes sprichwörtlich, andererseits ist seine Wirkkraft zwar unsichtbar, aber doch deutlich spürbar.¹⁰⁸

Was am Schluss dieser Adaption steht, das sind die markerschütternden Schreie von Augustina mit den Windgeräuschen. Der Wind weht, er trägt diese Schreie sozusagen in die Welt. Sie sind als Ausdruck für den inneren Schmerz des gescheiterten Menschen zu verstehen. Denn am Ende des Geschehens sind die daran Beteiligten gescheitert, die Überlebenden genauso wie die Toten.

Diese Tendenz findet sich auch im Originaltext, wenn Eduard kurz vor seinem Ableben klagt:

„[...] was bin ich unglücklich, daß mein ganzes Bestreben nur immer eine Nachahmung, ein falsches Bemühen bleibt!“ (S. 489)

Im übertragenen Sinne könnte man sagen, dass die in diesen Worten enthaltene Resignation in der Adaption der Brüder Taviani durch jene jämmerlichen trostlosen Schreie transformiert wird.

Die metaphorische Gestaltung der Szene mit dem Mädchen entspricht nicht der Vorgabe des Originaltextes. Zwar beobachtet sie auch im Roman den Trauerzug von oben, diese Perspektive haben die Brüder Taviani übernommen, jedoch handelt es sich hier um einen Dachboden, von welchem sie hinunterschaut, und nicht um einen riesig großen Baum, in welchem sie steht. Ein grundlegender Unterschied zum Roman besteht darin, dass Nanny dort uneingeschränkte Vergebung erfährt.

Im Prinzip hat der Autor Goethe diese in einer Form beschrieben, die im Grunde gut zu der üppigen, barock anmutenden Adaption der Regisseure Taviani gepasst hätte, wie auch das im Originaltext beschriebene Detail, wonach Nanny äußerst spektakulär auf Ottilies Leiche hinabstürzt.

Originaltext:

„Eben schwankte der Zug den reinlichen, mit Blättern bestreuten Weg durchs Dorf hin. Nanny sah ihre Gebieterin deutlich unter sich, deutlicher, vollständiger, schöner als alle, die dem Zuge folgten. Überirdisch, wie auf

¹⁰⁸ Vgl. Biedermann, Hans, Knauer's Lexikon der Symbole, München 1989.

Wolken oder Wogen getragen, schien sie ihrer Dienerin zu winken, und diese, verworren, schwankend, taumelnd, stürzte hinab.

Auseinander fuhr die Menge mit einem entsetzlichen Schrei nach allen Seiten. Vom Drängen und Getümmel waren die Träger genötigt, die Bahre niederzusetzen. Das Kind lag ganz nahe dran; es schien an allen Gliedern zerschmettert. Man hob es auf; und zufällig oder aus besonderer Fügung lehnte man es über die Leiche, ja es schien selbst noch mit dem letzten Lebensrest seine geliebte Herrin erreichen zu wollen. Kaum aber hatten ihre schlotternden Glieder Ottiliens Gewand, ihre kraftlosen Finger Ottiliens gefaltete Hände berührt, als das Mädchen aufsprang, Arme und Augen zuerst gen Himmel erhob, dann auf die Knie vor dem Sarge niederstürzte und andächtig entzückt zu der Herrin hinaufschaute.

Endlich sprang sie wie begeistert auf und rief mit heiliger Freude: ‚Ja, sie hat mir vergeben! Was mir kein Mensch, was ich mir selbst nicht vergeben konnte, vergibt mir Gott durch ihren Blick, ihre Gebärde, ihren Mund. Nun ruht sie wieder so still und sanft; aber ihr habt gesehen, wie sie sich aufrichtete und mit entfalteten Händen mich segnete, wie sie mich freundlich anblickte! Ihr habt es alle gehört, ihr seid Zeugen, daß sie zu mir sagte: ‚Dir ist vergeben!‘ Ich bin nun keine Mörderin mehr unter euch, sie hat mir verziehen, Gott hat mir verziehen, und niemand kann mir mehr etwas anhaben.‘

Umhergedrängt stand die Menge; sie waren erstaunt, sie horchten und sahen hin und wider, und kaum wußte jemand, was er beginnen sollte. ‚Tragt sie nun zur Ruhe!‘ sagte das Mädchen; ‚sie hat das Ihrige getan und gelitten und kann nicht mehr unter uns wohnen.‘ Die Bahre bewegte sich weiter, Nanny folgte zuerst, und man gelangte zur Kirche, zur Kapelle.“ (S. 486 f.)

Beim Lesen dieser Textpassage fällt auf, dass die von dem Autor Goethe gewählte Sprache im Prinzip dem Stil der eindrucksvoll gestalteten Bilder der Brüder Taviani entspricht. Aus diesem Grunde stellt sich die Frage, warum die Brüder Taviani diese Szene so nicht in ihre Adaption übernommen haben. Einerseits haben sie die literarischen Bilder des Autors Goethes durchaus in ihre visuellen Bilder übertragen.

Dies zeigt die folgende Gegenüberstellung:

Originaltext:

„Eben schwankte der Zug den reinlichen, mit Blättern bestreuten Weg durchs Dorf hin.“ (S. 486)

Film:

Der Rezipient sieht den Zug aus der Vogelperspektive, was den realen Grund hat, dass Augustina den Zug aus einer Baumkrone beobachtet. Demzufolge weisen die Einstellungen, welche den Zug zeigen, reichlich grüne Blätter im Bild auf.

Kommentar:

Im Roman ist der Weg mit Blättern bestreut, im Film findet sich dieses literarische Detail mittelbar wieder.

Originaltext:

„Nanny sah ihre Gebieterin deutlich unter sich, deutlicher, vollständiger, schöner als alle, die dem Zuge folgten.“ (S. 486)

Film:

Vogelperspektive, Naheinstellungen von Ottilia, ästhetische Bildgestaltung ihrer Leiche.

Kommentar:

Die Regisseure Taviani haben den Originalsatz mit ihrer visuellen Darstellung exakt in den Film transformiert.

Originaltext:

„Überirdisch, wie auf Wolken oder Wogen getragen, schien sie ihrer Dienerin zu winken, und diese, verworren, schwankend, taumelnd, stürzte hinab.“ (S. 486)

Film:

Die Leiche wirdameratechnisch mit Schwenks gezeigt.

Kommentar:

Im Originaltext handelt es sich um Sargträger. Im Film hingegen werden die Leichen in ihren Särgen von einem Pferdefuhrwerk befördert. Die Kamera schwenkt darüber hin und her. Diese Technik erzeugt im übertragenen Sinne ein Wogen der Bilder. So findet sich die erste Hälfte des zuletzt zitierten Satzes aus dem Roman exakt im Film wieder.

Andererseits jedoch werden die Ereignisse, welche mit der zweiten Hälfte des Satzes beginnen, von den Regisseuren Taviani in ihrer Adaption weggelassen. Um eine Erklärung dafür zu finden, ist das folgende Geschehen eingehender zu betrachten. Dessen Inhalt vermittelt Grundlagen des christlichen Glaubens. Dem Mädchen Nanny widerfährt an Ottilies Leichnam leibliche Stärkung und geistige Tröstung durch Vergebung.

Es folgt die diesbezügliche Originaltextpassage mit Hervorhebung der offensichtlich christlich konnotierten Formulierungen.

Originaltext:

„Kaum aber hatten ihre schlotternden Glieder Ottiliens Gewand, ihre kraftlosen Finger Ottiliens gefaltete Hände berührt, als das Mädchen aufsprang, Arme und Augen zuerst gen Himmel erhob, dann auf die Knie vor dem Sarge niederstürzte und andächtig entzückt zu der Herrin hinaufstaunte.

*Endlich sprang sie wie begeistert auf und rief mit heiliger Freude: ‚Ja, sie hat mir vergeben! Was mir kein Mensch, was ich mir selbst nicht vergeben konnte, vergibt mir Gott durch ihren Blick, ihre Gebärde, ihren Mund. [...]‘“
(S. 486)*

Der Autor Goethe hat somit in seinen Text einen der wichtigsten Grundsätze der christlichen Lehre aufgenommen, die Vergebung der Sünden des Menschen durch Gott.

Die Regisseure Taviani deuten in ihrem Film zwar auch eine Vergebung für Augustina an, aber nicht Gott vergibt ihr, sondern Charlotta spricht davon in der

Abschiedsszene mit Ottone, indem sie auf dessen Frage nach dem Verbleib des Mädchens antwortet:

„Sie versteckt sich irgendwo in der Umgebung. Sie hat Angst, dass ich sie herauswerfe, sie und ihre Familie, aber sie wird hier bei mir bleiben.“ (Sequenz Nr. 42)

Diese Aussage impliziert, dass Charlotta dem Mädchen vergeben hat. Dementsprechend vergibt in dieser Adaption ein Mensch und nicht Gott, anders als im Roman vorgegeben und der christlichen Lehre entsprechend.

Der letzte Satz des Romans erinnert an die Auferstehung nach dem Tode und erwähnt Engel, welche gemäß der Bibel als Gottes Boten gelten. Angemerkt sei jedoch, dass die genannten Engelsbilder Ebenbilder der „engelsgleichen“ Ottilie sind.

Originaltext:

„Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere, verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.“ (S. 490)

Der Frieden dieser Textpassage findet sich in der Adaption der Brüder Taviani durch die Stimme aus dem Off erwähnt.

Weiterhin illustrieren die letzten Worte von Nanny über Ottilie den christlichen Grundsatz vom Tode des Menschen als Erlösung von seinem Leben und Leiden auf Erden.

Originaltext: Nanny sagt über Ottilie

„Tragt sie nun zur Ruhe!“, sagte das Mädchen: „Sie hat das Ihrige getan und gelitten und kann nicht mehr unter uns wohnen.““ (S. 487)

Diese Formulierung findet keine Entsprechung in der Adaption der Brüder Taviani. Angemerkt sei allerdings, dass die Figur der Ottilie auch ohne spezifisch christliche oder sonstige Verweise als Gleichnis für das Leiden des Menschen generell gesehen werden kann.

Fazit dieser Analyse: Die Regisseure Taviani haben in den letzten Sequenzen ihrer Adaption die oben angeführten, offensichtlich christlichen Aspekte weggelassen. Es wäre sicherlich interessant, die gesamte Adaption darauf hin zu untersuchen, ob alle offenkundigen Hinweise des Romans auf die christliche Lehre im Film ausgespart worden sind.

2. Gegenüberstellung des Schlusses des Romans mit dem Ende der Adaption des Regisseurs Kühn.

Es handelt sich um zwei Sequenzen

- I. Sequenz Nr. 46 mit einer Dauer von 1:32. Inhalt: Charlotte bewegt ein großes Möbelstück.
- II. Sequenz Nr. 47 mit einer Dauer von 0:15. Inhalt: Insert mit einem Zitat von Goethe.

Originaltext: Beisetzung/Romanschluss

„Charlotte gab ihm seinen Platz neben Ottilien und verordnete, ewu niemand weiter in diesem Gewölbe beigesetzt werde. Unter dieser Bedingung machte sie für Kirche und Schule, für den Geistlichen und den Schullehrer ansehnliche Stiftungen.

So ruhen die Liebenden nebeneinander. Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere, verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.“ (S. 490)

Vorbemerkungen zum Ende des Films:

In der Adaption des Regisseurs Kühn gibt es keine dem Originaltext entsprechende Beisetzung. Demzufolge fehlt auch eine Transformation der im letzten Kapitel des Romans enthaltenen christlichen Grundsätze, siehe dazu auch den Kommentar zur Adaption der Regisseure Taviani.

In diesem Film wurde das Ende der Geschichte umgestaltet. Das beginnt bereits damit, dass Ottilie nicht wie im Originaltext vorgegeben den Hungertod stirbt, sondern ohne irgendeinen Hinweis auf ihr Verbleiben verschwindet. Diese Tatsache erfährt der Rezipient in Sequenz Nr. 45. Eduard sucht Ottilie, findet sie jedoch nicht. Die Frage, wohin Ottilie gegangen sein kann, bleibt offen. Allerdings ist im Programmheft des Filmes zu lesen, dass Ottilie als einzige „die Kraft findet auszubrechen“. Im Film wird dies jedoch nicht erkennbar.

Der im Originaltext vorgegebene Tod von Eduard ist im Film ebenso nicht thematisiert. Die letzte Information, die der Rezipient über ihn erhält, erfolgt gleichfalls in Sequenz Nr. 45 in Form einer Amerikanischen Einstellung. Diese zeigt ihn in deprimierter Haltung an einem Tisch sitzend. Auf der Tonebene ist dieses Bild mit hoch dramatischer Musik unterlegt.

Sequenz Nr. 46:

Eine Halbnaheinstellung zeigt Charlotte, wie sie unter Aufbietung all ihrer Kräfte versucht, ein großes schweres Möbelstück zu verrücken. Auf der Tonebene sind überlaut entsprechende Geräusche zu hören, so auch das angestrengte Stöhnen Charlottes. Schnitt.

Eine Halbtotale zeigt, dass Charlotte das Möbelstück durch eine geöffnete Tür zu schieben versucht. Auf der Tonebene sind weiterhin die überlauten Arbeitsgeräusche zu hören. Schnitt. Eine Amerikanische Einstellung von Charlotte zeigt, wie sehr sie sich mit dem großen Möbelstück abmüht. Ihre Gestik und Mimik spiegeln äußerste Anstrengung. Die Geräusche sind die gleichen wie bei den vorhergehenden Einstellungen dieser Sequenz. Schnitt. Eine Detaileinstellung zeigt, dass Charlotte das Möbelstück über eine Türschwelle heben will, was ihr jedoch trotz heftigen Bemühens nicht gelingt. Die Kamera fährt langsam an Charlottes Körper hoch und verweilt dann bei einer Naheinstellung von ihr. Sie ist völlig aufgelöst, ihr Haar hängt wirr um ihren Kopf, Gestik und Mimik wirken restlos erschöpft. Trotzdem dreht sie sich um und versucht erneut das Möbelstück zu bewegen. Die Kamera folgt ihr dabei mittels eines Schwenks und zeigt nun in Großeinstellung, dass das Möbelstück an der Türschwelle festhängt und sich kein Stück vorwärts bewegen lässt, wie sehr sich Charlotte auch darum bemüht. Von Charlotte sind jetzt nur ihre arbeitenden Hände und ihre wirren, lang herunter hängenden Haare mit im Bild zu sehen. An der rechten Hand fällt ihr Ehering auf.

Kommentar:

Diese Sequenz enthält einen Querverweis auf den Beginn der Ereignisse. In Sequenz Nr. 9 bewegt Eduard das große Möbelstück, welches seinen Schrank darstellt, ohne größere Anstrengung von einem Zimmer in ein anderes. Charlotte ist in dieser Sequenz darüber verärgert, dass Eduard von ihr zum Hauptmann zieht.

Im Prinzip ist die Schlussequenz metaphorisch zu verstehen. In der Absicht, Eduards Zimmer wieder wie früher einzurichten, müht sich Charlotte, den schweren Schrank zu bewegen, doch ihre Kräfte reichen dazu nicht aus. Sie wirkt grau, müde und über alle Maßen erschöpft

Die Sequenz zeigt, dass die alten Verhältnisse nicht einfach zu restituieren sind, wie sehr man sich auch dafür anstrengen mag.

Auffällig wirkt, dass Charlotte sich ganz alleine abmüht. Es wäre theoretisch vorstellbar gewesen, dass der Gärtner oder ein anderer Bediensteter ihr bei dieser Arbeit behilflich ist. Stattdessen lässt der Regisseur Kühn in der gesamten Adaption die Protagonisten anfallende Arbeiten selbst ausführen. Auch der alte Gärtner fungiert nicht als Bediensteter, sondern als Beobachter, der belehrende Sentenzen äußert. Dieser Fakt steht im krassen Gegensatz zu der Adaption der Brüder Taviani, welche in allen entsprechenden Situationen Bedienstete mit auftreten lassen, siehe dazu auch deren Sequenz Nr. 43.

Es ist zu sagen, dass die Atmosphäre, das Ambiente und der Inhalt dieser Sequenz im übertragenen Sinne dem Begriff der Hoffnungslosigkeit entsprechen.

Sequenz Nr. 47

Bildebene: Insert

„Übrigens habe ich glückliche Menschen kennenlernen dürfen, die es nur sind, weil sie GANZ sind.“ Goethe

Tonebene: Stille

Kommentar:

Dieses Zitat ist einem Brief Goethes entnommen, welchen er an Frau von Stein geschrieben hat. Es stellt sich die Frage, was denn ein ganzer Mensch sei.

Sequenz Nr. 43 enthält eine Bezugnahme auf den Text des Insert. Daraus ergibt sich, wie der Regisseur Kühn diese Frage interpretiert. In dieser Sequenz findet ein Gespräch zwischen Charlotte und dem Hauptmann statt, wonach dieser Eduard mitteilen soll, dass Charlotte nun bereit sei, in die Scheidung einzuwilligen. Otilie hört dies an der geöffneten Türe mit und sagt daraufhin zu Charlotte:

„Hol ihn zurück, lass ihn nicht gehen mit dieser Nachricht. Hol ihn zurück. So ein Glück will ich nicht, nein, nicht so, ich will es nicht.“

Charlotte: „Was willst du tun?“

Otilie: „Ganz sein und uns nicht bescheiden.“

Charlotte: „Du wirst dich der Welt nicht entziehen können.“ (Sequenz Nr. 43)

Diesem Dialog zufolge gehören „ganz sein“ und „sich nicht bescheiden“ zusammen. Dieser Zusammenhang sowie das damit verbundene Insert stellen einen Lösungsansatz für die im Film aufgeworfenen Probleme der Menschen dar.

Zu genau diesem Punkt äußert sich in einem Interview Regine Kühn, die Frau des Regisseurs, die an dem Film maßgeblich mitgewirkt hat und für das Szenarium zuständig gewesen ist.

Frage der „Sächsischen Zeitung“ an Regine Kühn:

„Sie sprachen von Gegenwärtigem in den ‚Wahlverwandtschaften‘. Wo sehen Sie es?“

Antwort von Regine Kühn:

„Bei Goethe geht es um Leute Mitte der Dreißig. Ich bin in diesem Alter. Goethe stellt wesentliche Fragen an uns. Er fordert auf, bewusst zu leben, darüber nachzudenken, welchen Sinn das Leben hat und welche Stellung man zu ihm bezieht. Mich hat die Lektüre der ‚Wahlverwandtschaften‘ ungeheuer erregt, und ich will mich mit dem, was ich für den Film aufgeschrieben habe, mitteilen, weil ich der Meinung bin, dass es viele Zuschauer angeht. Der Mensch darf sich doch nicht mit dem einmal gesteckten Rahmen zufrieden geben. Er muß ihn sprengen. Sonst gibt es keinen Fortschritt, sonst existiert der Mensch nur, er lebt nicht. Ich hoffe, dass ich mich mit dem Film verständlich mache. Goethe schrieb einmal an Charlotte von Stein: „Übrigens habe ich glückliche Menschen kennenlernen dürfen, die es nur sind, weil sie ganz sind.“ Der Mensch muß danach streben, es ganz zu sein. Er darf sich selbst in seinen Möglichkeiten nicht beschränken. Das gilt es bewusst zu machen.“¹⁰⁹

¹⁰⁹ „Was leicht geht, macht mich stutzig.“ Sächsische Zeitung Dresden, 6. September 1974.

Die Adaption des Ehepaars Kühn ist die einzige der vier vorliegenden Adaptionen, welche ein eindeutiges Fazit zu den dargestellten Problemen der Menschen dieser Geschichte abgibt.

Die Brücke, welche das Ehepaar Kühn von dem Zitat aus Goethes Brief hin zu der Interpretation seines Romans geschlagen hat, ist allerdings eine freie Hinzufügung. Denn der Autor Goethe interpretiert die Ereignisse seines Romans nicht, er bietet keine Antwort oder Lösung an.

Zur Vervollständigung sei noch erwähnt, dass in dem Gespräch zwischen dem Hauptmann und Charlotte in Sequenz Nr. 43 auch die Zukunft der beiden erörtert wird.

Der Hauptmann fragt Charlotte: „Und was darf ich hoffen, für mich?“

Charlotte antwortet: „Ich bitte dich, lass mich dir die Antwort schuldig bleiben.“

Der obige Dialog besagt, dass zwar augenblicklich keine Hoffnung besteht, aber ein kleiner Schimmer davon bleibt, da Charlotte die Frage danach nicht eindeutig abschlägt, sondern im Prinzip offen lässt.

3. Gegenüberstellung des Schlusses des Romans mit dem Ende der Adaption des Regisseurs Thome

Es handelt sich um zwei Sequenzen

- I. Sequenz Nr. 60 mit einer Zeit von 0:13. Inhalt: Charlotte und Otto auf dem Friedhof.
- II. Sequenz Nr. 61 mit einer Zeit von 1:53. Inhalt: Gespräch zwischen Charlotte und Otto über ihre Zukunft.

Originaltext: Schluss/ Beisetzung von Ottilie und Eduard

„Charlotte gab ihm seinen Platz neben Ottilien und verordnete, dass niemand weiter in diesem Gewölbe beigesetzt werde. Unter dieser Bedingung machte sie für Kirche und Schule, für den Geistlichen und den Schullehrer ansehnliche Stiftungen.

So ruhen die Liebenden nebeneinander. Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere, verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.“ (490)

Film: Sequenz Nr. 60

Eine Totale zeigt einen Friedhof. Otto und Charlotte stehen im Hintergrund des Bildes vor zwei frischen Grabhügeln. Im Vordergrund ist der Hügel eines Kindergrabes zu sehen. Die Gestaltung dieser Einstellung lässt durch das Umfeld auf einen ländlichen Friedhof schließen, somit ergibt sich die Assoziation, dass es sich um den Friedhof des Dorfes handelt. Otto und Charlotte drehen sich um und gehen langsam weg. Die Wetterverhältnisse erinnern an Herbst. Auf der Tonebene sind nur leise Windgeräusche zu hören. Schnitt.

Kommentar:

Der Vergleich zwischen dem stimmungsvollen Originaltext und der knappen Filmsequenz von nur 13 Sekunden zeigt deutlich, dass der Regisseur Thome diesem Ende des Romans keine große Bedeutung beigemessen hat. Die Einstellung auf den Friedhof ist rein informativ und nicht emotionalisierend. Dafür geeignete filmische Mittel kommen weder auf der Bild- noch auf der Tonebene zum Einsatz. Die Einstellung erzählt nur, dass es in der Filmhandlung drei Tote gegeben hat.

Dem Originaltext entspricht einzig die Tatsache, dass Eduard und Ottilie ihre letzte Ruhestätte nebeneinander gefunden haben. Weder werden die beiden alleine in einem Gewölbe beigesetzt, noch werden in irgendeiner Form Engelsbilder erwähnt, welche auf „die Liebenden“ herabschauen. Dabei haben Engelsfiguren in der Hochphase der Esoterikwelle, welcher die Entstehungszeit des Filmes zuzurechnen ist, geradezu eine Renaissance erfahren. Demzufolge wäre es auch denkbar gewesen, dass jener Passus Eingang in diese Adaption gefunden hätte.

Der letzte Satz des Originaltextes impliziert eine friedliche Atmosphäre und eine künftige Auferstehung vom Tode.

„Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.“ (S. 490)

In der Adaption des Regisseurs Thome ist von einer Übertragung dieser christlich spirituellen Atmosphäre nichts zu bemerken. Die audiovisuelle Gestaltung der Bilder des Friedhofes vermittelt rein sachliche Trauer.

Auf Grund der Entfernung zu den Figuren, die mittels der Totale entsteht, lässt sich an deren Körpersprache und Mimik keine Regung ablesen. Zwar handelt es sich hier um eine modernisierte Adaption, aber ein beeindruckendes, emotional gefärbtes Begräbnis wäre auch in unserer Zeit vorstellbar. Demzufolge kann es nicht an der Modernisierung des Romanstoffes gelegen haben, dass der Regisseur Thome auf jegliche Emotionalisierung in Bezug auf die Beisetzung von Eduard und Otilie verzichtet hat. Um die Frage nach seiner Intention zu beantworten, könnte ein Blick zurück helfen. In Sequenz Nr. 53 finden die Ereignisse in diesem Film eine Auflösung. Dort teilt Otilie Charlotte mit, dass sie Eduard bereits aus einem anderen Leben kennen und lieben würde und dass zwischen ihr und ihm von daher noch eine alte Schuld zu begleichen wäre.

Dass die Adaption des Regisseurs Thome ganz dem esoterischen Gedankengut gewidmet ist, äußert sich bereits im Filmtitel „Tarot“. Dieser Titel erhält seinen direkten Bezug, indem Charlotte den Figuren öfters Tarotkarten legt, um ihre Zukunft vorherzusagen, so auch in Sequenz Nr. 29, welche mit einer Länge von 9:20 Minuten eine Schlüsselsequenz darstellt. Es handelt sich um die längste Sequenz des Films. Diesem sehr hohen Zeitaufwand ist schon zu entnehmen, dass sie einen inhaltlichen Schwerpunkt dieser Adaption darstellt. Hier wird der Reinkarnationsglaube der Esoterikbewegung erläutert. Otilie behauptet, dass sie ihre Zukunft kenne und dass sie schon einmal gelebt habe. Somit ist aus der „ätherischen“ Otilie Goethes in der Adaption des Regisseurs Thome eine „esoterische“ Otilie geworden.

Dementsprechend ist in Bezug auf das im Originaltext evozierte christliche Dogma der Auferstehung zu sagen, dass es hier durch das Prinzip der Reinkarnation ersetzt wurde.

Letzte Sequenz im Film Nr. 61/ Charlotte und Otto im Gespräch über ihre Zukunft:

In Amerikanischer Einstellung sitzen Charlotte und Otto gemeinsam am Küchentisch. Charlotte schält Äpfel, und Otto liest in Charlottes Roman. Die brennende Lampe über dem Küchentisch vermittelt den Eindruck, dass die Szene abends spielt. Auf der Tonebene ist im Hintergrund leises Hundegebell zu hören. Auch dieses Geräusch

entspricht einer abendlichen Stimmung. Charlotte schaut von ihrer Tätigkeit auf und sagt zu Otto:

„Sie wollen ihn im Frühjahr herausbringen, aber ich muss ihn noch kürzen. Es ist alles so weit weg von mir, als hätte es nichts mehr mit mir zu tun.“ Otto schiebt den Roman von sich, es entsteht ein Moment der Stille, dann sagt Otto: „Eduard hat nie das richtige Drehbuch gefunden, deshalb hat er sich vom Leben eins schreiben lassen.“ Charlotte schaut versonnen nach dem Fenster und sagt: „Ich glaube, manchmal kommen sie her und schauen uns zu. Ich werde das Haus vermieten, es ist mir zu einsam hier draußen. Ich will wieder in die Stadt. Ich brauche Menschen um mich herum.“ Bei diesen Worten schwenkt die Kamera ganz langsam um den Tisch herum, so dass Charlotte nun etwas näher im Bild ist. Sie schält bei ihren Ausführungen weiterhin Äpfel. Die Fensterbank im Bildhintergrund ist mit Äpfeln dekoriert.

Otto schaut intensiv zu Charlotte hin und sagt: „Ich bin zufällig in einer ähnlichen Lage. Ich will mir eine größere Wohnung nehmen.“ Charlotte schaut zu ihm auf und sagt: „So.“ Nach einem Moment der Stille redet Otto weiter: „Wir könnten zusammen eine suchen.“ Charlotte antwortet: „Ich überlege es mir.“ Die Mimik und Gestik von Charlotte und Otto drücken aus, dass beide frustriert sind. Ihre Anordnung im Bild, sie sitzen dicht beieinander am Tisch, weist gleichwohl auf eine nahe Verbindung der beiden hin. Schnitt.

Eine Weiteinstellung zeigt das Haus, seine Umgebung und den See aus der Vogelperspektive. Die Einstellung entfernt sich langsam von dem Schauplatz des Geschehens, dazu setzt auf der Tonebene Musik ein. Ihr Klang vermittelt Traurigkeit. Die Kamera entfernt sich immer mehr von dem Anwesen, die Musik wird lauter, und in weißer Schrift beginnt der Abspann zu laufen.

Kommentar:

Die Situation, dass Charlotte und Otto zusammensitzen und sich über die Zukunft unterhalten, findet im Originaltext keine Entsprechung. Sie bedient aber die legitime Neugierde des Rezipienten, der wissen möchte, was die beiden Hinterbliebenen nun tun. Die Frage, ob für sie noch ein künftiges Glück möglich ist, bleibt im Roman offen.

Die Beleuchtung dieser Amerikanischen Einstellung und das Ambiente der Bildgestaltung lassen auf einen Herbstabend schließen. Die Anordnung von Charlotte und Otto im Bild, sie sitzen ziemlich dicht am Tisch beieinander, impliziert die emotionale Nähe der Figuren. Die Körperhaltung und die Mimik von beiden drücken Frustration und Resignation aus. Charlotte erzählt Otto, dass ihr Roman verlegt wird. Das entspricht der Gesamtfiguration von Charlotte, die im Film als selbständige, erfolgreiche Frau dargestellt wird. Gleichwohl spricht Charlotte aus, dass die vorangegangenen Ereignisse zwischen sie und die Arbeit an ihrem Roman getreten sind:

„Es ist alles so weit weg von mir, als hätte es nichts mehr mit mir zu tun.“

Otto sagt: „Eduard hat nie das richtige Drehbuch gefunden, deshalb hat er sich vom Leben eins schreiben lassen.“

Charlotte entgegnet: „Ich glaube, manchmal kommen sie her und schauen uns zu.“

Dieser Satz entspricht dem esoterischen Gedankengut, wonach die Seelen der Menschen weiterleben bzw. weiter unter den Lebenden weilen. Er impliziert zugleich, dass Charlotte noch nicht mit den beiden Toten abgeschlossen hat.

Während des Dialogs entstehen immer wieder längere Momente der Stille, auch schauen Charlotte und Otto sich beim Sprechen nicht an, sondern vor sich hin. Dadurch entsteht eine Atmosphäre, die eine niedergeschlagene Stimmung der beiden Figuren transportiert.

Der Schlusdialog zwischen Charlotte und Otto bezieht sich auf deren eine mögliche Zukunft:

Charlotte: „Ich werde das Haus vermieten, es ist mir zu einsam hier draußen. Ich will wieder in die Stadt. Ich brauche Menschen um mich herum.“

Otto: „Ich bin zufällig in einer ähnlichen Lage. Ich will mir eine größere Wohnung nehmen.“

Charlotte: „So.“

Otto: „Wir könnten zusammen eine suchen.“

Obwohl es sich hier um eine modernisierte Adaption des Romans handelt, ist es gemäß traditionellem Muster der Mann, welcher die Initiative ergreift und der Frau eine gemeinsame Zukunft anbietet.

Charlottes Antwort ist zugleich der letzte Satz des Films:

„Ich überlege es mir.“

Diese Äußerung lässt zwar offen, ob die beiden wirklich zusammenziehen, jedoch schließt der Film mit der Hoffnung, dass vielleicht doch noch ein gemeinsames Glück für Charlotte und Otto möglich ist.

Die Methode, beim Abspann den Schauplatz des Geschehens aus der Vogelperspektive in einer Weiteinstellung zu zeigen, die sich langsam entfernt, wird am Ende eines Filmes oft verwandt. Die diese Bilder auf der Tonebene begleitende traurige Musik entspricht den vorangegangenen Ereignissen.

4. Gegenüberstellung des Schlusses des Romans mit dem Ende der Adaption des Regisseurs Chabrol

Es handelt sich um eine Sequenz.

Sequenz Nr. 52 mit einer Dauer von 2:06.

Inhalt: Charlotte und Otto stehen vor den Grabsteinen von Otilie und Eduard.

Originaltext: Schluss/Beisetzung

„Charlotte gab ihm seinen Platz neben Otilien und verordnete, dass niemand weiter in diesem Gewölbe beigesetzt werde. Unter dieser Bedingung machte sie für Kirche und Schule, für den Geistlichen und den Schullehrer ansehnliche Stiftungen.

So ruhen die Liebenden nebeneinander. Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere, verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.“ (S. 490)

Film: Sequenz Nr. 52

Eine Detailschwenkung zeigt Otilies Grabstein, die Kamera schwenkt langsam zu Eduards Grabstein, welcher sich unmittelbar daneben befindet. Auf der Tonebene

wird das Bild von traurigen Klängen begleitet. Es handelt sich um einen kleinen Ausschnitt des gleichen Musikstücks, welches im Film öfters an markanten Stellen zu hören ist. Schnitt.

Naheinstellung von Charlotte und dem Hauptmann, sie tragen schwarze Trauerkleidung. Körperhaltung, Gestik und Mimik wirken versteinert. Auf Grund der Kameraachsverhältnisse der Grundform II entsteht für den Rezipienten der Eindruck, dass die beiden zu ihm sprechen.

Der Hauptmann sagt: „Nun haben sie endlich zusammengefunden, und Frieden schwebt über ihrer Stätte.“ Charlotte entgegnet: „Welcher Augenblick wird es für sie sein, wenn sie dereinst zusammen erwachen.“ Schnitt.

In Halbnaheinstellung sind Charlotte und der Hauptmann aus der Vogelperspektive von hinten im Bild zu sehen. Sie stehen vor einem blumengeschmückten Altar. Auf Grund der Kameraachsverhältnisse der Grundform II gehen die beiden auf den Rezipienten zu, nachdem sie sich umgedreht haben. Die beiden bewegen sich aus dem Bild. Da die Kamera fest steht, ist nun zu sehen, dass sich vor dem Altar die Gräber von Eduard und Ottilie befinden und Charlotte und der Hauptmann vor ihnen gestanden haben. Zu diesem Bild setzt leise, traurige Musik ein. Es handelt sich um das gleiche Musikstück wie in Sequenz Nr. 18. Dort dienen diese Töne als Zeichen für Eduards äußerst verwirrte Gedankenwelt.

Daraufhin erscheint in der Mitte des Bildes eine geschwungene weiße Schrift mit dem Titel des Films: „Die Wahlverwandtschaften“. Die Kamera neigt sich nach oben, so dass der obere Teil des Altars im Bild zu sehen ist. Dieser besteht aus Engelsfiguren, welche den gekreuzigten Christus umrahmen. Vor dieser Einstellung läuft der Abspann in weißer Schrift ab.

Kommentar:

Die Bestattungsfeier für Ottilie findet in dieser Adaption bereits in Sequenz Nr. 49 statt. Im krassen Gegensatz zu dem audiovisuellen Ausdruck des Films der Brüder Taviani ist die Darstellung der Beisetzungsrituale in diesem Film in einem hohen Maße traurig gestaltet.

Der im Originaltext vorgegebene Fakt, dass Ottilie und Eduard nebeneinander bestattet werden, wird in dieser Adaption in Sequenz Nr. 52 mittels der Bildebene erzählt. Die Kamera schwenkt langsam über die Inschriften der beiden

nebeneinander liegenden Grabsteine. Auf der Tonebene sind dazu Klänge des im Film immer wieder auftauchenden Musikstückes, zu hören.

Vergleicht man diese Übermittlung des Umstands, dass Otilie und Eduard die letzte Ruhe gemeinsam finden, mit der Darstellung im Film der Brüder Taviani, so fällt auf, dass deren Gestaltung der Bilder mit den beiden Leichen in offenen Särgen nebeneinander bedeutend beeindruckender als das Zeigen der Grabsteine ist.

Kleidung, Körperhaltung, Gestik und Mimik von Charlotte und dem Hauptmann wirken äußerst steif. Dieser Ausdruck erinnert an die Abschiedsszene von Charlotte und dem Hauptmann in der Adaption der Regisseure Taviani, wo diese beiden Figuren auf Grund des Beleuchtungscode, Gegenlicht, definitiv wie zwei Schatten ihrer selbst wirken. Da jedoch die Protagonisten des Regisseurs Chabrol durchgehend steif wirken, wiegt dieser Fakt am Ende seines Films nicht besonders schwer. In dem Film der Regisseure Taviani hingegen erstarren nur die beiden übrig gebliebenen Protagonisten, wodurch dieser Umstand hervorgehoben wird.

Trotz der Kameraachsverhältnisse der Grundform II, auf Grund welcher Charlotte und der Hauptmann direkt zu dem Rezipienten sprechen, entsteht keine Nähe zu den beiden Figuren. Das ist auf den starren Körperausdruck der Figuren und deren betonungslose, mechanisch anmutende Sprecherin zurückzuführen

Diese Faktoren finden sich jedoch nicht nur in dieser Sequenz, sondern entsprechen der Grundgestaltung der Protagonisten dieser Adaption.

Bei dem Vergleich dieser Abschlusszene mit dem letzten Absatz des Originaltextes fällt auf, dass dessen Inhalt in dieser Adaption teils exakt wiedergegeben ist. Kraft der Bildsprache, die Kamera schwenkt über die nebeneinander liegenden Gräber, wird zu Anfang der Sequenz wie im Originaltext erklärt:

„So ruhen die Liebenden nebeneinander.“ (S. 490)

Weiteres findet sich leicht verkürzt als Dialog zwischen Charlotte und dem Hauptmann wieder:

„Der Hauptmann sagt: „Nun haben sie endlich zusammengefunden, und Frieden schwebt über ihrer Stätte.“

Charlotte entgegnet: „Welcher Augenblick wird es für sie sein, wenn sie dereinst zusammen erwachen.“

Originaltext:

„Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere, verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe, auf sie herab, und Welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.“ (S. 490)

Der Umstand, dass Engelsdarstellungen auf die Grabstätten herabschauen, wird im Film durch die Bildebene übermittelt.

Das christliche Dogma der Auferstehung nach dem Tode, wird in dieser Adaption von Charlotte angesprochen.

Das letzte Bild der beiden trauernden Figuren ist aus der Vogelperspektive aufgenommen. So entsteht für den Rezipienten der Eindruck, als ob er die Geschehnisse von einer erhöhten Position beobachtet.

Die letzte Einstellung dieser Adaption, die Figur des von Engeln umrahmten gekreuzigten Christus, dient als Hintergrund für den Abspann, welcher in einer diskreten weißen Schrift erfolgt.

Das Bild des Gekreuzigten, welcher das christliche Symbol für das Leiden des Menschen und dessen Erlösung ist, verweist wiederum auf einen Glaubenssatz der christlichen Lehre. Dieser findet sich im Roman in einem Ausspruch des Mädchens Nanny:

„Tragt sie nun zur Ruhe! [...] sie hat das Ihrige getan und gelitten und kann nicht mehr unter uns wohnen.“ (S. 487)

Auffällig ist allerdings, dass der von Nanny übermittelte christliche Glaubenssatz der Vergebung der Sünden des Menschen durch Gott in dieser Adaption nicht wiedergegeben wird:

„Was mir kein Mensch, was ich mir selbst nicht vergeben konnte, vergibt mir Gott durch ihren Blick, ihre Gebärde, ihren Mund.“ (S. 486 f.)

Zwar bittet das Mädchen Nanny in Sequenz Nr. 49 die Leiche Otilies wie im Roman vorgegeben um Vergebung, jedoch bleibt es im Gegensatz zum Originaltext offen, ob sie diese erfährt. Der Film stellt lediglich die Bitte dar. Dieser Faktor ist besonders beachtenswert, da der Regisseur Chabrol sich ansonsten im Prinzip eng an den Originaltext hält. Offensichtlich bezieht er in diesem Punkt eine andere

Position als der Autor Goethe. Nannys Glaube an die ihr gewährte Vergebung hat einen versöhnlichen Aspekt, dieser fällt in Chabrols Adaption weg.

Überhaupt steht dem versöhnlichen, friedvollen, hoffnungsfrohen Schluss des Romans im Film die kalte, traurige Atmosphäre der Kapelle und der starre Ausdruck der beiden Protagonisten entgegen. Obwohl sich im Text des Films Teile des Originaltextes wiederfinden, findet sich dessen Atmosphäre dessen nicht wieder. Die Atmosphäre der letzten Sequenz der Chabrol Adaption vermittelt ausschließlich Starrheit, Trauer und Hoffnungslosigkeit.

Dem Originaltext entsprechend erfährt der Rezipient nichts über die Zukunft von Charlotte und dem Hauptmann. Lediglich die Anordnung der beiden Figuren in dieser letzten Sequenz, sie sind eng beieinander, lässt darauf schließen, dass sie sich im übertragenen Sinne immer noch nahe stehen.

Das Einfrieren des letzten Bildes eines Filmes entspricht einer gängigen Methode, um den Abspann ablaufen zu lassen. Am Ende des Films ist noch einmal das Musikstück zu hören, welches dem Rezipienten bereits auf Grund seiner Funktion, bedeutende Szenen zu untermalen, bekannt ist. Dieses Musikstück hat einen hohen Wiedererkennungswert.

3.1 Auswertung der vergleichenden Sequenzanalyse III

Originaltext: Schluss

„Charlotte gab ihm seinen Platz neben Ottilien und verordnete, dass niemand weiter in diesem Gewölbe beigesetzt werde. Unter dieser Bedingung machte sie für Kirche und Schule, für den Geistlichen und den Schullehrer ansehnliche Stiftungen.

So ruhen die Liebenden nebeneinander. Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere, verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.“ (S. 490)

Die letzten Sätze des Originaltextes implizieren eine Atmosphäre der Aussöhnung im Tode. Die Regisseure Taviani sind die einzigen, die dies in ihren Film übertragen haben, durch das Zusammenspiel ihrer Bilder und ihrer Musik. Sie stellen die Beisetzungsfeierlichkeiten in Form eines Leichenzuges dar, der im übertragenen Sinne fast wie ein Hochzeitszug wirkt. Einzig die schwarzen Pferde, die den Wagen ziehen, und sie Särge weisen auf einen Trauerzug hin. Ansonsten sind die Bilder in einem hohen Maße hell und freundlich gestaltet.

Eine Weiteinstellung, die langsam über die Landschaft der Toskana schwenkt, bildet den Mittelteil der Einstellungen mit den toten Liebenden. So wird das Gefühl von Freiheit erzeugt. Beim Rezipienten ergibt sich die Assoziation, dass die beiden Verstorbenen nun frei sind. Die gesamte Sequenz erinnert wieder einmal an die prächtige Inszenierung einer Oper.

Die Kamera zeigt in Amerikanischer Einstellung die beiden Toten, deren Gesichter Zufriedenheit ausdrücken. Die Leichen sind festlich gekleidet, wie es vom Prinzip her dem Brauch vieler Kulturkreise entspricht. Zur Beschreibung drängen sich Attribute wie prunkvoll und barock auf. Weiterhin erinnert die Bildgestaltung auf Grund ihrer Kontrastierung an Werke der bildenden Kunst. Die Särge sind mit weißem Satin, welche mit goldfarbenen Ornamenten bestickt ist, ausgestattet. Ottilia liegt auf einem ebenso geschmückten Kissen im linken Sarg. Die blasse Gesichtsfarbe und die helle Ausstattung des Sarges stellen einen starken Kontrast zu dem leuchtend roten Samtkleid und den schwarzen Haaren Ottilias dar. Den gleichen Effekt erzeugt Eduardos Darstellung im rechten Sarg. Er trägt einen dunkelroten Anzug mit einem

weißen Rüschenhemd, ebenso stellt sein schwarzes Haar einen starken Kontrast zu der prächtig weißen Sargausstattung dar.

Es ist sicher kein Zufall, dass die Leiche Ottilias ein intensiv leuchtend rotes Kleid und kein schwarzes oder weißes Kleid trägt, wie es in vielen Kulturen üblich ist. Das gilt auch für den dunkelroten Anzug Eduardos. Denn die Symbolwirkung der Farbe Rot entspricht der Substanz der audiovisuellen Übermittlung dieses Trauerzuges. Rot steht in der Volkssymbolik für das Leben. Allgemein gilt die Farbe Rot als aggressiv, vital und kraftgeladen, mit dem Feuer verwandt und sowohl Liebe als auch Kampf auf Leben und Tod andeutend. Bedenkt man, dass Ottilia und Eduardo im Prinzip dem Kampf um ihre Liebe erlegen sind, so erhält der symbolische Wert der Farbe Rot an dieser Stelle ein besonderes Gewicht.

Beachtenswert ist weiterhin, dass Ottilia, die in ihrer Grundfiguration bei Goethe etwas von einer Heiligen bzw. Märtyrerin hat, am Ende dieser Adaption in einem intensiv leuchtend roten Kleid beerdigt wird. Die Farbe Rot verkörpert in der christlichen Kultur auch das Opferblut Christi und somit der Märtyrer.¹¹⁰

Eine weitere Assoziation in diese Richtung bietet sich an. Da das Ambiente dieser Szene den Gedanken an die Erlösung der Figuren impliziert, drängt sich der Vergleich mit dem purpur-roten Gewand auf, welches Jesus auf seinem letzten Weg trug. Ein mittelbarer Hinweis auf das Leiden und die Erlösung von Jesus Christus findet sich auch in der Vorgabe des Originaltextes. Das Mädchen Nanny sagt in Bezug auf Ottilie:

„Tragt sie nun zur Ruhe! [...] sie hat das Ihrige getan und gelitten und kann nicht mehr unter uns wohnen.“ (S. 486 f.)

Generell ist zu sagen, dass sehr viele Einstellungen der Regisseure Taviani mit starker Symbolik aufgeladen sind.

Die Darstellung des Trauerzuges in der Adaption der Regisseure Taviani entspricht nicht dem emotionalen Spektrum, das eine Trauerfeier üblicherweise anspricht. Aus diesem Grund drängt sich als Überschrift für diese Sequenz die Formulierung „Ein fröhliches Begräbnis“ auf. Allerdings wird diese Wirkung nicht nur auf der Bildebene erzeugt, sondern auch mittels der beschwingt heiteren Musik, welche die Bilder begleitet. Diese hat einen großen Anteil an der munteren, freudigen Atmosphäre.

¹¹⁰ Vgl. Biedermann, Hans, Knauer's Lexikon der Symbole, Augsburg 2000, S. 367 f..

Auch die Stimme aus dem Off, welche teils originale Passagen des Romans vorträgt, wirkt heiter. Die Tonlage dieser Stimme ruft Empfindungen hervor, die in Worten formuliert etwa lauten könnten: „Nun ist alles wieder gut.“

Das Zusammenspiel von Bild und Ton ist perfekt abgestimmt, so dass diese beiden Ebenen eine symbiotische Einheit ergeben. Dieser im Film immer wiederkehrende Faktor macht einen Schwerpunkt dieser operngleichen Adaption aus.

Das krasse Gegenteil dazu stellt die Transformation des Regisseurs Chabrol dar. Er verwendet ein äußerst trauervolles Ambiente, um die letzten Sätze des Romans wiederzugeben. Zuvor hat er bereits in Sequenz Nr. 49 die Trauerfeierlichkeiten für Ottilie gezeigt, welche ebenso wie die letzte Sequenz des Films eine im hohen Maße trostlose Atmosphäre übermitteln.

Die letzte Sequenz beginnt mit einer DetailEinstellung des Namens von Ottilie auf einem schwarzen Grabstein. Mittels eines langsamen Kameraschwenks hin zu dem Namen auf Eduards Grabstein erzählt die Bildebene, dass sich die beiden Gräber direkt nebeneinander befinden. Sachlich entspricht dies dem Originaltext:

„So ruhen die Liebenden nebeneinander.“ (S. 490)

Vergleicht man die „harte“ Darstellung des Regisseurs Chabrol von zwei schwarzen Grabsteinen mit der „weichen“ Darstellung der Regisseure Taviani, welche die festlich ausgestaffierten Leichen mit friedlichen Gesichtszügen durch eine helle, freundliche Landschaft fahren lassen, so wird klar, dass bei der Interpretation des zuletzt zitierten Satzes gänzlich verschiedene Intentionen der Regisseure im Spiel gewesen sind.

Die jeweilige Musik entspricht dem jeweiligen Bild, äußerst traurige Klänge bei Chabrol stehen den heiteren, fröhlichen Klängen der Sequenz der Regisseure Taviani entgegen. Da in ihrem Film die Särge gefahren werden, sind die Leichen von Ottilia und Eduardo in Bewegung wogend wahrzunehmen. Die Töne der Musik sind exakt darauf abgestimmt, so dass beim Rezipienten die Assoziation entsteht, als ob die beiden im Tode miteinander tanzen würden. Fügt man dies mit der Assoziation zusammen, welche der eingeschobene Kameraschwenk bei gleicher Musik in Weiteinstellung über die Landschaft der Toskana erzeugt, so könnte man sagen, dass die beiden mit dem Tanz ihre Freiheit feiern.

Dieser versöhnlichen, ja fröhlichen Darstellung stehen bei Chabrol lediglich die schwarzen Grabsteine gegenüber. So erklärt sich auch die dafür konstruierte Überschrift: „Ein tragisches Ende“.

In der Adaption des Regisseurs Thome findet sich das Ende des Romans nur in einer kurzen Einstellung von 13 Sekunden wieder. Diese erfüllt einen rein informativen Zweck. Der Zuschauer wird mittel eines Bildes, welches drei Gräber zeigt, nochmals explizit darauf hingewiesen, dass es drei Tote gegeben hat. Es findet keine Emotionalisierung des Rezipienten statt. Auf Grund einer Totale empfindet dieser einerseits Distanz zu den Gräbern, andererseits sind Körpersprache, Gestik und Mimik von Otto und Charlotte, welche sich im Bildhintergrund befinden, nicht deutlich genug zu erkennen. Auf der Tonebene dominiert Stille die kurze Einstellung. Da diese für den gesamten letzten Textabschnitt des Romans steht, wird offenbar, dass der Regisseur Thome seinen Schwerpunkt am Ende der Filmhandlung anders gesetzt hat. Obwohl seine Adaption eine modernisierte Fassung dies alles darstellt, ist dies allein kein Grund auf eine emotionalisierende Darstellung von Beisetzungsfeierlichkeiten zu verzichten.

Stattdessen hat sich jedoch der Regisseur Thome auf die Darstellung der beiden Überlebenden konzentriert. Daraus ergibt sich auch die konstruierte Überschrift für diese Sequenz: „Die Überlebenden einer menschlichen Tragödie“.

Die Aufladung der Bilder der Regisseure Taviani mit gehaltvoller Symbolik zeigt sich auch an der Transformation des christlichen Dogmas der Auferstehung, das der Romanschluss anspricht:

„[...] welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.“ (S. 490)

Die Stimme aus dem Off, welche den Originaltext passagenweise zitiert, lässt gerade diese Stelle weg. Somit könnte man davon ausgehen, dass sie in dem Film der Brüder Taviani nicht gewollt ist. Dem steht allerdings entgegen, dass auf der Symbolebene des Bildes eine Auferstehung evoziert wird. Im Vordergrund der Einstellungen, welche die Leichen zeigen, sind auffällig viele große grüne Blätter zu sehen. Das hat zwar seinen realen Grund, da der Rezipient die Leichen sozusagen mit den Augen von Augustina aus einer Baumkrone heraus sieht. Allerdings gilt die

Farbe Grün heute fast weltweit als tröstendes Symbol für die Hoffnung auf Wieder- bzw. Neugeburt.¹¹¹

Stellt man dieser symbolischen Transformation des letzten Satzes des Romans die im Film des Regisseurs Chabrol gegenüber, so erscheint dessen Darstellung auf den ersten Blick einfallslos. Eine Naheinstellung zeigt den Hauptmann und Charlotte in schwarzer, steifer Trauerkleidung. Die beiden Figuren stehen in statuarischer Körperhaltung und schauen direkt in die Kamera. Nachdem bereits der Hauptmann mit hölzerner Stimme vom Frieden gesprochen hat, der über der Stätte schwebt, sagt Charlotte mit ebenso hölzerner Stimme:

„Welcher Augenblick wird es für sie sein, wenn sie dereinst zusammen erwachen.“

Auf den zweiten Blick fällt auf, dass diese Ausdrucksform dem Tenor der gesamten Adaption des Regisseurs Chabrol entspricht, da dessen Figuren statuarisch und gekünstelt wirken und im Prinzip leblose Hüllen verkörpern. Obwohl es sich um das Kamera-Handlungsachsverhältnis der Grundform II handelt, empfindet der Rezipient erhebliche Distanz zu diesen sprechenden Figuren. Sie wirken durch diese Darstellung beziehungslos. Somit ist am Schluss dieser Adaption noch einmal deren Schwerpunkt verdeutlicht.

Die Adaption der Brüder Taviani zeigt Charlotta und Ottone zwar auch in Trauerkleidung und mittels des Beleuchtungscode Gegenlicht als zwei dunkle Schatten, so dass sich die Assoziation ergibt, dass die beiden nunmehr nur noch Schatten ihrer selbst sind. Trotzdem jedoch wirkt der Dialog zwischen ihnen lebendig und nicht steif und gekünstelt wie bei Chabrol. Dieser Unterschied entsteht dadurch, dass es sich bei den Tavianis um einen Dialog mit Interaktion handelt, bei welchem die Figuren sich in die Augen schauen, während bei Chabrol Charlotte und der Hauptmann starr in die Kamera schauen und mechanisch vortragend sprechen.

Der Regisseur Chabrol schließt seine Adaption, ohne auch nur die kleinste Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft von Charlotte und dem Hauptmann anzudeuten. Dieser Faktor entspricht dem Originaltext.

¹¹¹ Vgl. Biedermann, Hans, *Knaurs Lexikon der Symbole*, Augustburg 2000, Seite 55.

Dagegen haben die Regisseure Taviani in ihrem Film noch eine kleine Hoffnung für beide angedeutet, indem Charlotta über Ottos Taschenuhr verfügt:

„Nein, lass sie mir hier, vielleicht findest du eines Tages die Gelegenheit, hier vorbei zu kommen und sie wieder abzuholen.“

Danach schauen sich die beiden noch einen stillen Moment lang bedeutungsvoll in die Augen.

Der Regisseur Thome hat diesen Punkt noch etwas weiter ausformuliert. In seiner Adaption geht es in der letzten Sequenz viel weniger um die Toten als um die Zukunft der beiden Überlebenden. Otto und Charlotte sitzen im Ambiente eines Herbstabends am Küchentisch. Als ihre jeweiligen Umzugspläne zur Sprache kommen, fragt Otto Charlotte, ob sie mit ihm zusammen ziehen möchte. Auch in dieser Adaption bleibt diese Frage nach einer gemeinsamen Zukunft der beiden am Ende offen, da Charlotte erwidert, dass sie es sich überlegen werde. Allerdings besteht noch Hoffnung.

Zum Beginn der Sequenz mit den Beisetzungsfeierlichkeiten für die beiden Liebenden der Brüder Taviani ist zu sagen, dass dieser nicht so fröhlich ist wie die restliche Sequenz.

Zu einem metaphorisch inszenierten Bild des Mädchens Augustinas ist auf der Tonebene dramatische Musik zu hören. Dem Originaltext entsprechend gibt sich Augustina auch in dieser Adaption Augustina die Schuld am Tode von Otilie, da sie deren Essen verspeist hat. Im Originaltext erfährt Nanny Vergebung durch Gott:

„Ja, sie hat mir vergeben! Was mir kein Mensch, was ich mir selbst nicht vergeben konnte, vergibt mir Gott durch ihren Blick, ihre Gebärde, ihren Mund.“ (S. 486)

Dieses Geschehen entspricht dem christlichen Glauben an die Vergebung der Sünden des Menschen durch Gott. Die Regisseure Taviani haben diese Vorgabe sowie die Figuration des Mädchens Nanny abgeändert.

Zum einen stellen sie das Mädchen Augustina geheimnisvoll feenhaft dar. Das Bild ihres kleinen Mädchenkörpers in dem riesig großen Geäst eines Baums appelliert an archaische Vorstellungen des Menschen. In alten Kulturen galten Bäume als Wohnsitz übernatürlicher Wesen. Zum anderen erfährt Nanny zwar Vergebung, aber nicht Gott, sondern Charlotte vergibt ihr.

Ein Vergleich mit der Adaption des Regisseurs Chabrol zeigt, dass Nanny die Leiche Otilies zwar um Vergebung bittet, jedoch keine erfährt. Dies stellt ebenso eine gravierende Änderung zum Originaltext dar.

In der modernisierten Fassung des Regisseurs Thome fällt wegen der veränderten Todesart Otilies, sie erliegt einem Autounfall, dieses Problem der Vergebung weg. Angemerkt sei an dieser Stelle, dass jene Veränderung nicht zwingend hätte erfolgen müssen. Im Prinzip ist die Otilie des Romans eine Vorgängerin jener Magersüchtigen, die sich in unserer Zeit zu Tode hungern. Demzufolge wäre die Todesart des Originaltextes auch glaubwürdig in dieser modernisierten Fassung darstellbar gewesen.

Zur Adaption des Regisseurs Kühn ist zu diesem Punkt zu sagen, dass seine Otilie nicht stirbt und die Figur Nanny in seiner Adaption fehlt.

Umso bedeutungsvoller erscheint letztere Figur in der Adaption der Regisseure Taviani. Die erbarmungswürdig und markerschütternd schreiende, durch die toskanische Landschaft laufende Augustina steht am Schluss ihres Films. Diese audiovisuelle Darstellung ist gleichnishaft zu verstehen. Am Ende bleibt die Hoffnungslosigkeit und die Leere der überlebenden Figuren. Dem entspricht auch die vorhergehende bildliche Darstellung von Charlotta und Ottone, die auf Grund des Beleuchtungscodees Gegenlicht als zwei dunkle Schatten wahrzunehmen sind. Diese Bildsprache deutet im wörtlichen Sinne darauf hin, dass die beiden nur noch Schatten ihrer selbst sind, und impliziert ihre Mutlosigkeit.

Augustinas erbärmliches Schreien und Herumirren steht symbolisch gesehen für das Leiden der Menschheit. Im Prinzip entspricht diese Darstellung dem letzten Bild des Regisseurs Chabrol, das den gekreuzigten Jesus Christus zeigt. Dieser steht für das Leiden der Menschheit, schließt aber auch den christlichen Glauben an die Erlösung des Menschen von seinem Leiden ein.

Im Originaltext findet sich das christliche Verständnis vom Leben und Leiden des Menschen in Form eines Ausspruchs des Mädchens Nanny bezüglich Otilie:

„Tragt sie nun zur Ruhe! Sie hat das Ihrige getan und gelitten und kann nicht mehr unter uns wohnen.“ (S. 486 f.)

Zur Adaption des Regisseurs Kühn ist zu sagen, dass diese die einzige ist, in welcher der Verbleib von Eduard und Otilie nicht deutlich wird. Angemerkt sei, dass

Otilie, wie lediglich dem Programmheft des Films zu entnehmen ist, in dieser Adaption gesehen werden soll.

Dagegen hat der Regisseur Kühn die im Originaltext referierten christlichen Dogmen gänzlich gestrichen.

Originaltext:

- (1) Vergebung der Sünden des Menschen durch Gott.
- (2) Die Erlösung des Menschen von seinem Leiden.
- (3) Auferstehung nach dem Tode.

Eine mögliche Erklärung dafür könnte sein, dass die Filmwirtschaft in der DDR zur Entstehungszeit des Films strengen staatlichen Kontrollen unterlag und seitens der Regierung die Ausübung von Religion nicht gewollt war. Eine andere mögliche Erklärung könnte sich auch auf die ganz persönliche Lesart des Romans durch den Regisseur Kühn beziehen. Da dieser als einziger der Regisseure ein Fazit der Filmhandlung anbietet, könnte er seine eigenen Glaubenssätze eingebracht haben. Vielleicht ist diese Weglassung auch durch eine Synthese aus mehreren Beweggründen bedingt.

Angesichts der Fragestellung, was am Ende der vier verschiedenen Adaptionen steht, fällt auf, dass die Substanz von allen vier eine Gemeinsamkeit aufweist, die inhaltlich an einen der letzten Sätze Eduards vor seinem Tod erinnert:

Originaltext:

„[...] was bin ich unglücklich, dass mein ganzes Bestreben nur immer eine Nachahmung, ein falsches Bemühen bleibt!“ (S. 489)

Kühn drückt die Essenz dieser Klage mit seinem Bild der sich verzweifelt abmühenden Charlotte aus, die erfolglos versucht, alte Verhältnisse wieder herzustellen. Metaphorisch gesehen drücken markerschütternden Schreie das Herumirren die gleiche Verzweiflung aus. Dieses Leiden der Menschheit symbolisiert der Regisseur Chabrol mit dem Bild des gekreuzigten Jesus Christus. Die Transformation menschlichen Unglücks durch den Regisseur Thome mutet zwar modern an, ist jedoch dem frustriertem Habitus der beiden Überlebenden in der letzten Sequenz seines Films ganz deutlich zu entnehmen.

Zur Gestaltung der Abspanne ist zu sagen, dass sich hier vier klassische Formen finden lassen:

Chabrol: Weiße Schrift läuft vor dem eingefrorenen Bild ab.

Taviani: Der Held reitet in die Weite, es folgt schwarzer Hintergrund mit weißer Schrift.

Thome: Weiße Schrift läuft vor dem sich entfernenden Schauplatz ab.

Kühn: Weiße Schrift läuft vor schwarzem Hintergrund ab.

3.2 Synoptische Darstellung der Untersuchungsergebnisse

Regisseur	Taviani	Kühn	Thome	Chabrol
Zeit	4:26	1:47	2:06	1:01
Konstruierte Überschrift	Ein fröhliches Begräbnis.	Der Mensch ist nur ganz, wenn er sich nicht bescheidet.	Die Überlebenden einer menschlichen Tragödie.	Ein tragisches Ende.
Schwerpunkt	Versöhnung der Toten/ Abschied der Überlebenden.	Die Bemühungen Charlottes, den alten Zustand wieder herzustellen/Fazit der Handlung	Die Frustration und die Zukunft der Überlebenden.	Die statuarisch distanzierten Überlebenden.
Schauplatz	Teil I. Toskanalandschaft Teil II. Schloss Teil III. Toskanalandschaft	Schloss	Friedhof, Wohnküche	Kapelle
Atmosphäre	Teil I. Leichenzug: Heiter Teil II./III. Abschied: Bedrückend, trostlos	Selbstquälerisch, verzagt	Frustriert, ernüchtert	Hoffnungslos, distanziert
Transformation der Vorlage	1. Der Kernpunkt, wonach Eduardo und Ottilia versöhnlich nebeneinander beigesetzt werden, ist wiedergegeben. 2. Eine Abschiedsszene von Ottone und Charlotta ist hinzugefügt worden.	Der Schluss ist gänzlich umgestaltet worden und hat nichts mehr gemein mit dem Originaltext.	1. Der Kernpunkt, wonach Eduard und Ottilie versöhnlich nebeneinander beigesetzt werden, ist nur vage angedeutet. 2. Ein Gespräch über die Zukunft von Otto und Charlotte wurde hinzugefügt.	Der Kernpunkt, dass Eduard und Ottilie versöhnlich nebeneinander beigesetzt werden, ist wiedergegeben.

Regisseur	Taviani	Kühn	Thome	Chabrol
Vorherrschend eingesetzte Einstellungsgrößen im Hauptteil	Teil I. Nah, Weit Teil II. Halbnah Teil III. Weit	Nah, Detail	Teil I. Totale Teil II. Amerikanisch	Detail, Nah
Bevorzugte Technik für Organisation des Ablaufes im Hauptteil	Teil I. Schwenk Teil II. Zoom Teil III. Schwenk	Szenische Montage	Teil I. Fällt weg Teil II. Schwenk	Szenische Montage
Beleuchtung	Teil I u. Teil III. Helles Sonnenlicht der Toskana. Teil II. Gegenlicht	Pastellfarben, teils etwas düster	Teil I. Heller Tag Teil II. Nachmittägliches Dämmerlicht.	Leicht düster
Musik	Teil I. Heiter, beschwingt Teil II u. Teil III. Keine	Keine	Keine	Zum Schluss hin traurig
Charakteristische Geräusche	Teil I. Pferdewagen Teil II. Überlaute Schritte Teil III. Pferdegalopp und erbarmungswürdiges, lautes Schreien von Augustina.	Charlottes Stöhnen als Ausdruck ihres Abmühens und überlaute Geräusche vom Verschieben des Möbelstücks.	Keine	Keine
Sprache	Teil I. Stimme aus dem Off in versöhnlicher, sanfter Tonlage Teil II. Eindringlich traurig Teil III. Keine	Keine	Klar und zielgerichtet	Gekünstelt, leblos

Charlotte	Niedergeschlagen, ernsthaft, lässt einen Hoffnungsschimmer aufkommen.	Verzweifelt, in einem hohen Maße erschöpft.	Beherrscht, realistisch, zukunftsorientiert.	Statuarisch, distanziert
Otto	Niedergeschlagen, sehr ernsthaft, mutlos.	Fällt weg	Frustriert, aber zukunftsorientiert	Statuarisch, distanziert

4. Übersichtsplan der Adaptionskonzepte der vier Verfilmungen der „Wahlverwandtschaften“

	Historisch-politisches System	Kultur-/ film-historischer Kontext	Profil des Regisseurs	Adaptionstyp (nach Kreuzer)	Inhaltliche Füllung der Adaptionstypen (nach Gast)
Kühn, Siegfried DDR 1974	Orthodoxe Linie der Staatspartei SED.	Phase der Pflege des „kulturellen Erbes“. Der Film kam zum 225. Geburtstag des Autors Goethe heraus.	Der Defa-Regisseur gehörte einer neuen Generation von DDR-Spielfilmregisseuren an.	Bis auf veränderten Schluss „Stoffübernahme“, sonst illustrierende Adaption.	Ideologisierende Adaption.
Chabrol, Claude Frankreich/ Deutschland/CSSR 1981			Ungewöhnlich produktiver Regisseur mit der Passion, die Harmonie der bürgerlichen Alltagswelt als bloße Fassade zu entlarven.	Illustrierende Adaption.	Historisierende Adaption.
Thome, Rudolf Deutschland 1985	Konservative, von CDU/CSU geführte Regierung (Förderung von Ehe und Familie).	Hochphase der Esoterik-Welle in Deutschland.	Filmkritiker und Regisseur, dessen Werk von Liebes- und Beziehungsproblemen geprägt ist, auch als Regisseur von Autorenfilmen bekannt.	Aneignung von literarischem Rohstoff.	Aktualisierende Adaption.

<p>Taviani, Paolo und Vittorio</p> <p>Italien/Frankreich</p> <p>1996</p>		<p>Italienische Operntradition. Der Film kam zum 250. Geburtstag des Autors Goethe heraus.</p>	<p>Die Brüder sind Regisseure von Filmen, die von der Landschaft der Toskana geprägt werden. Musik ist ein gewichtiges Element ihres Werkes.</p>	<p>Illustrierende Adaption.</p>	<p>Ästhetisierende und historisierende Adaption.</p>
---	--	--	--	---------------------------------	--

III Schlussbetrachtung

Zu dem Roman „Die Wahlverwandtschaften“ aus dem Jahre 1809 liegen vier filmische Adaptionen aus den letzten 30 Jahren vor. Die Achse der Romanhandlung setzt sich aus den Gefühlen zusammen, welche die Grundmotivationen der Menschen bestimmen. Die Fragestellung nach der Transformation der Gefühlsdarstellungen vom literarischen Text in den Film versprach instruktive Ergebnisse.

Zu Beginn dieser Arbeit wurde die Hypothese aufgestellt, dass die Art und Weise der Transformation von Gefühlsbewegungen der Figuren dem Schwerpunkt des jeweiligen Films entspricht. Angenommen wurde auch, dass sich die bevorzugten Interessengebiete der einzelnen Regisseure in den entstandenen Werken spiegeln und diese sich somit in das jeweilige Gesamtwerk dieser Regisseure einfügen. Von daher schien es wahrscheinlich, dass sich von der Substanz der literarischen Bilder nur ein Bruchteil in den Filmen wiederfinden lässt. Dieser Hypothesenkomplex wurde an exemplarischen Szenen erforscht.

Die zu Beginn der Untersuchung angefertigten Sequenzpläne haben auf Grund ihrer Zeitleisten bereits erste Informationen über zeitliche Schwerpunkte, Akzentuierungen bestimmter Schauplätze oder Figuren und den Rhythmus des jeweiligen Films geliefert.

Die mittels dieser Pläne erhaltenen Auskünfte haben die erste grobe, noch vorläufige Interpretation der Filme ermöglicht. So fiel auf, dass sich im Film des Regisseurs Rudolf Thome eine Sequenz mit der ungewöhnlichen Länge von 9:20 Minuten findet. Dabei handelt es sich um die Schlüsselsequenz des Films, in welcher Charlotte und Ottilie Tarotkarten legen. Es stellt sich im Verlauf dieser Sequenz heraus, dass Ottilie hellseherisch begabt ist und die Zukunft vorausahnt. Weiterhin eröffnet sie in einem Zustand von Geistesabwesenheit folgenden Glaubenssatz einer esoterischen Reinkarnationslehre: „Der Mensch wird solange wiedergeboren, bis er die ihm gestellten Aufgaben im Leben gelöst hat.“ Diese Szene rechtfertigt nicht nur den Titel („Tarot“) des Films, sondern begründet und erklärt auch die Ereignisse der Filmhandlung. Das angeführte Dogma beinhaltet, dass der Mensch den unausweichlichen Gesetzmäßigkeiten der Reinkarnationslehre ausgeliefert ist. Dies widerspricht der Textvorlage, worin der Autor Goethe keine verbindliche Erklärung der Ereignisse vorgibt.

Die Bedeutsamkeit dieser Adaption liegt ganz offensichtlich in ihrem esoterischen Gehalt. Ein Blick auf die Entstehungszeit des Films (1985) zeigt, dass es sich dabei um die Hochphase der Esoterikwelle in Deutschland handelt. Demzufolge ist zu sagen, dass diese Adaption ganz dem Geist ihrer Zeit entspricht.

Um den spezifischen Fragestellungen dieser Arbeit nachzugehen, war es erforderlich, einzelne Sequenzen bzw. relevante Einstellungen ausführlich und detailliert zu untersuchen. Diese Mikroanalysen ermöglichen es, die visuellen und auditiven Codes zu erkennen, die in einem hohen Maße für die Signifikanz und die Rezeptionslenkung eines Films mitverantwortlich sind.

Das elfte Kapitel aus dem ersten Teil des Romans, mit der Nacht des doppelten geistigen Ehebruchs, bietet die gefühlsintensivste Situation des Textes.

Es handelt sich hierbei um eine Schlüsselszene, die Gefühle von Verwirrung, Sehnsucht nach dem Wunschpartner, zärtlicher Stimmung, sexueller Erregung und Reue beinhaltet. Das Außerordentliche an dieser Szene ergibt sich aus den Folgen der Wünsche und Phantasien der Figuren für den Fortgang der Ereignisse. Somit versprach die Erforschung der Art und Weise ihrer Transformation durch entsprechende Filmsequenzen aufschlussreiche Ergebnisse. Bei dem Film des Regisseurs Thome weist diese Sequenz nur eine Gesamtdauer von 3:45 Minuten auf. Dieser relativ kurze Zeitaufwand für die im Prinzip so wichtige Szene lässt sich damit erklären, dass Thome auf jegliche einleitende Begleitumstände verzichtet und damit beginnt, dass Eduard in das Zimmer von Ottilie einzudringen versucht. Da Ottilie ihm nicht öffnet, geht er in das Zimmer von Charlotte und hat dort Geschlechtsverkehr mit ihr. Die Sequenz ist exemplarisch für die Charakterdarstellung dieser beiden Figuren. Eduard erscheint auf Grund filmsprachlicher Mittel bedrohlich. Seine überlauten Schritte knarren furchterregend auf den Holzdielen, und seine Körperhaltung vermittelt rücksichtslose Entschlossenheit. Nah- und Großeinstellungen zeigen seine Mimik, die Brutalität ausstrahlt. Verstärkt wird diese Wirkung auf Grund von Einblendungen, welche Ottilie verängstigt in ihrem Bett liegend und den heruntergedrückten Türkopf beobachtend darstellen. Die darauf folgenden Einstellungen in Charlottes Schlafzimmer zeigen diese, wie sie geistesabwesend in defensiver Körperhaltung im Bett liegt und Eduard den Rücken zukehrt. Eduard ist als ein übergroßer Schatten oberhalb des Bettes auszumachen. Nachdem er sich hinter Charlottes Rücken in deren Bett gelegt hat, stellen Groß- und

Naheinstellungen dar, dass er in dieser Stellung Geschlechtsverkehr mit ihr hat. Die Einblendungen von Naheinstellungen Charlottes zeigen eine abweisende, still duldende Mimik. Eduard befriedigt sich an seiner Frau, ohne dass auch nur irgendeine einvernehmliche Interaktion der beiden stattgefunden hätte. Auf Grund dieser Tatsache ist für diese Szene die Überschrift „Missbrauch im Ehebett“ konstruiert worden.

Der Regisseur Thome hat dieses brisante Geschehen in die Hochzeitsnacht von Charlotte und Eduard verlegt, somit erscheinen Eduards Vorhaben, in Ottilies Zimmer einzudringen, und sein rücksichtsloses Verhalten Charlotte gegenüber besonders bedeutungsvoll.

Diese Sequenz stellt den Höhepunkt in der Charakterdarstellung von beiden Figuren dar. Eduard ist in dieser Adaption in einem hohen Maße unsympathisch figuriert. Der beschriebene sexuelle Missbrauch erscheint lediglich als eine logische Konsequenz seines egoistischen und brutalen Charakters, der sich wie ein roter Faden durch den gesamten Film zieht. Ebenso verhält es sich mit Charlottes Charakterdarstellung. Obwohl sie beruflich selbständig und erfolgreich ist, lässt sie sich auf der Beziehungsebene von Eduard immer wieder missachten und demütigen.

Zur Vervollständigung sei noch angemerkt, dass Thomes Inszenierung dieser außergewöhnlichen Nacht zwar darauf hinweist, dass Eduard und Charlotte lieber mit ihren Wunschpartnern Ottilie und Otto Verkehr gehabt hätten, dass sie aber ansonsten keineswegs dem Originaltext entspricht. Der Autor Goethe beschreibt seine Figuren in dieser Situation als entspannt, heiter und zärtlich.

„Er warf sich vor ihr nieder, und sie konnte sich nicht erwehren, daß er ihren Schuh küsste, und daß, als dieser ihm in der Hand blieb, er den Fuß ergriff und ihn zärtlich an seine Brust drückte.“ (S. 320/321)

„Eduard war so liebenswürdig, so freundlich, so dringlich; er bat sie, bei ihr bleiben zu dürfen, er forderte nicht, bald ernst bald scherzhaft suchte er sie zu bereden, er dachte nicht daran, daß er Rechte habe, und löschte zuletzt mutwillig die Kerze aus.“ (S.321)

„Sie brachten einen Teil der Nacht unter allerlei Gesprächen und Scherzen zu, die um desto freier waren, als das Herz leider keinen Teil daran nahm.“ (S.321)

Die Transformation der Gefühlssituationen des Romans „Die Wahlverwandtschaften“ in den Film des Regisseurs Thome entspricht dem Schwerpunkt dieser Adaption, nämlich dem Thema der weiblichen Emanzipation. Der Blick auf das Gesamtwerk Rudolf Thomes hat bereits gezeigt, dass dieses Thema in fast allen seiner Filme eine gewichtige Rolle spielt.

Im Vergleich mit der Romanvorlage fällt auf, dass sich von deren Substanz der Gefühlsbeschreibungen bis auf die Grundkonstellation im Film fast nichts mehr finden lässt.

Bei der Transformation des doppelten geistigen Ehebruchs im Film der Brüder Taviani fällt auf, dass sie gegenüber Thome fast die doppelte Zeit von 6:47 Minuten für diese Sequenz aufgewendet haben. Dies ist ein erstes Indiz dafür, dass es sich hier um bedeutsame Vorgänge handeln muss. Die Regisseure Taviani leiten die Sequenz mit ästhetischen Bildern und heiterer Musik ein. Nachdem Charlotta Eduardo in ihr Schlafzimmer eingelassen hat, verwandeln sich die heiteren Töne der Musik in sinnliche Klänge. Die Bilder zeigen in der Beleuchtung von romantischem Kerzenlicht das Ehepaar beim Austausch von Zärtlichkeiten. Groß- und Naheinstellungen zeigen Charlottes Mimik, welche ihren sinnlichen Genuss widerspiegelt. Bild- und Tongeschehen lassen eine hoch erotische Atmosphäre entstehen. Den eigentlichen Geschlechtsakt zeigt dieser Film ziemlich deutlich. Die beiden nackten Figuren bewegen sich dementsprechend in eindeutiger Position. Die körperbezogene Erotik der Bettszene wurde mit dem aus der Malerei übernommenen Beleuchtungscode des Gegenlichts erzeugt. Dies setzt besondere Akzente auf das Haar und die Körperkonturen der Figuren. Es zeichnet feine und weiche Schatten. So wirken die Bilder sinnlich und lassen keinesfalls den Eindruck einer gefühllosen sexuellen Begegnung entstehen. Auf Grund dieser Gestaltung der Szene ist die Überschrift „Sinnliche Erotik im Ehebett“ konstruiert worden.

Es ist auffällig, dass der Aspekt des doppelten geistigen Ehebruchs zwar im weiteren Verlauf der Geschehnisse noch erwähnt wird, aber in dieser Szene, wo er aktuell begangen wird, den Regisseuren Taviani offensichtlich nicht darstellungs- bzw. erwähnenswert erschienen ist.

Angefangen bei den ästhetischen Bildern über die exakt auf das Bildgeschehen abgestimmte heitere bzw. sinnliche Musik hin zur publikumswirksamen Erotik beinhaltet die Sequenz alle Schwerpunkte dieses Films, ausgenommen dessen

eindrucksvolle Landschaftsbilder von der Toskana. Stellt der Regisseur Thome einen Missbrauch dar, so mutet die Szene der Regisseure Taviani wie aus einer Oper an. Diese Gestaltung entspricht dem Gesamtkonzept dieser Adaption. Sie wird einer Oper gleich von großen Gefühlsmomenten getragen. Die Gefühlsdarstellungen des Autors Goethe finden sich hier durch filmische Mittel erweitert und ausgeschmückt. Somit ist auch die Transformation der Gefühlssituationen des Romans „Die Wahlverwandtschaften“ den Schwerpunkten des Films entsprechend erfolgt. Der Blick auf das Gesamtwerk der Brüder Taviani hat gezeigt, dass diese Schwerpunkte sich in fast all ihren Filmen wiederfinden lassen.

Da ihre Adaption auch als ein musikalisches Kunstwerk angesehen werden kann, sei angemerkt, dass die dargebotene Musik sich aus Originalpartituren von Verdi und Rossini sowie weiteren klassischen und traditionellen Melodien zusammensetzt. Sie ist in enger Kooperation der Regisseure mit Carlo Crivelli entstanden.

An dieser Stelle drängt sich ein Vergleich der Figuration von Eduard in den beiden beschriebenen Sequenzen auf. Die extrem konträren Darstellungen dieser Figur, bei Thome egoistisch und brutal, bei den Tavianis zärtlich und liebevoll, wirken angesichts der Gemeinsamkeit ihrer Textvorlage besonders spektakulär.

Die Transformation der exemplarisch besprochenen Situation bei dem französischen Regisseur Claude Chabrol weist mit einer Dauer von 6:38 fast den gleichen Zeitaufwand wie bei den Brüdern Taviani auf. Allerdings vermittelt Chabrol dem Rezipienten kein ästhetisch-erotisch opernhafte Erlebnis, sondern setzt gänzlich andere Schwerpunkte in dieser Sequenz.

Der Regisseur Chabrol gibt die Umstände äußerlich „werkgetreu“ wieder. Konstellation und gesprochener Text entsprechen im hohen Maße dem Roman. Das die Sequenz einleitende amouröse Männergespräch nimmt den relativ langen Zeitraum von 2:14 Minuten in Anspruch. Nachdem Eduard bei dem folgenden Gang über den Flur Ottilie vom Fenster aus beobachtet hat, geht er zu Charlotte. Bei der folgenden Szene in deren Schlafzimmer hält Chabrol sich ebenfalls eng an die Textvorlage. Den geistigen Ehebruch vermittelt er durch Einblendungen von Scherenschnitten der seitens Eduard und Charlotte jeweils herbei gewünschten geliebten Personen. Er organisiert dieses außergewöhnliche Geschehenameratechnisch mit Zoom und Schwenk. Naheinstellungen der phantasierenden Figuren werden durch Zoom mit den Einstellungen der entsprechenden

Scherenschnitte verbunden, woraufhin die Kamera jeweils vom Scherenschnitt der anwesenden Figur zu dem der abwesenden, aber herbeigesehnten schwenkt. Damit wird veranschaulicht, in welchem Ausmaß die Figuren durch ihre Wunschphantasien motiviert sind. Vom Grundprinzip her erinnert dies an die Adaption des Regisseurs Thome, der jedoch mit Montagetechnik arbeitet. Er blendet die herbei gewünschten Figuren in die Situation ein. Zwar ist auch so die gewünschte Assoziation des Rezipienten gegeben, jedoch bezieht der Regisseur Chabrol mit seiner Methode die Wunschpartner stärker in den Ablauf der Geschehnisse mit ein. Einen nicht unerheblichen Anteil an der stärkeren Wirkung der Szene des Regisseurs Chabrol hat auch die zum Einsatz gebrachte Musik. Diese weist nicht nur mittels ihrer Tonlage darauf hin, dass hier Bedeutsames geschieht, sondern verbindet auch die einzelnen Bilder miteinander.

Handelt es sich in der besprochenen Sequenz bei den Brüdern Taviani um ein Ehepaar, welches zärtlich und leidenschaftlich Geschlechtsverkehr vollzieht, so findet sich in der Sequenz des Regisseurs Chabrol ein Paar, welches zwar auf einer oberflächlichen Ebene Zärtlichkeiten austauscht, jedoch in Wirklichkeit distanziert und gekünstelt miteinander umgeht.

Da die beiden Figuren offensichtlich ein Innenleben haben, aber dem realen Partner gegenüber nur ihre äußerliche Hülle zeigen, ergibt sich die konstruierte Überschrift „Beziehungslosigkeit eines Ehepaares“ für diese Sequenz.

Auffällig an der Redeweise von Eduard und Charlotte ist, dass diese sich zwar inhaltlich nah an dem Originaltext bewegt, in der Art des Vortrags jedoch auf die Unehrlichkeit der Figuren hinweist. Dagegen stehen die erotisch gefärbte Sprache der Taviani-Sequenz sowie die gänzliche Sprachlosigkeit der Sequenz des Regisseurs Thome, welcher die Stille als Stilmittel einsetzt.

Stellt in der Taviani-Sequenz, die erotische Bettszene den Schwerpunkt dar, so ist zu sagen, dass Chabrol diese gänzlich ausklammert. Bevor dessen Sequenz ausgeblendet wird, zeigt eine Halbtotale das Ehepaar vollständig bekleidet auf dem Bett liegend. Obwohl Werktreue einen Schwerpunkt des Regisseurs Chabrol darstellt, hat er die Begegnung des Ehepaares gänzlich unerotisch und asexuell gestaltet. Es sei hier bemerkt, dass Goethe für seine Zeit die Situation des ehelichen Verkehrs ziemlich offen beschreibt. Von daher weicht diese Szene deutlich vom Originaltext ab.

Nutzen die Regisseure Taviani die Sequenz, um intensive erotische Gefühle sinnlich zu inszenieren, so zeigt der Regisseur Chabrol die eigentliche Beziehungslosigkeit des Ehepaars auf. Seine Figuren Eduard und Charlotte hat er durchweg statuarisch konzipiert. Sie treten als zwei gekünstelte Hüllen auf, die unehrlich im Umgang miteinander sind. Diesem Schwerpunkt des Films entspricht die Transformation der Gefühlszustände in der hier besprochenen Sequenz.

Im Hinblick auf das Gesamtwerk des Regisseurs Chabrol fällt auf, dass dessen Passion die Entlarvung der Harmonie der bürgerlichen Alltagswelt als bloße Fassade darstellt. Dem entspricht auch seine Adaption der „Wahlverwandtschaften“. Ein Vergleich mit den Gefühlsdarstellungen des Originaltexts zeigt, dass Chabrol die Szene überspitzt hat, um seine ganz persönliche Intention anschaulich aufzuzeigen, wobei angemerkt sei, dass sich Chabrols Interpretation vom Wesen der Beziehung zwischen Eduard und Charlotte gleichwohl auch aus dem Originaltext herauslesen lässt.

Der Vollständigkeit halber muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass die Figur der Charlotte nicht nur im Umgang mit Eduard statuarisch auftritt, sondern auch auf die Nachricht, dass der von ihr geliebte Hauptmann sie verlassen wird, ähnlich kühl und unbewegt reagiert wie in der Interaktion mit ihrem Ehemann. Hier findet sich ein deutlicher Unterschied zum Originaltext, da ihre Erschütterung und Verzweiflung dort sehr anschaulich beschrieben werden.

Die Transformation der exemplarisch besprochenen Situation in die Adaption des Regisseur Siegfried Kühn umfasst den Zeitraum von 3:45 Minuten. Zu Beginn der diesbezüglichen Sequenz gibt eine kurze Szene das abendliche Zusammensein von Eduard und dem Grafen wieder. Der gesprochene Text setzt sich aus nur drei Sätzen des Grafen zusammen, die in ihrer verkürzten, zackigen Formulierungsweise typisch für den Sprachstil der gesamten Adaption sind. Dieser Sprachstil erinnert an die offizielle, militärisch geprägte Ausdrucksweise in der ehemaligen DDR. Zum Inhalt ist zu sagen, dass das Wesentliche des Originaltextes sich in komprimierter Form wieder findet. Nutzt der Regisseur Chabrol das amouröse Gespräch, um den Grafen satirisch zu karikieren und ihn betont affektiert auftreten zu lassen, so nutzt der Regisseur Kühn diese Szene, um Männerkumpanei darzustellen. Dieser Eindruck wird mit den Attributen des genüsslichen Zigarrenrauchens und Cognactrinkens sowie der jovialen Art der Unterhaltung erzeugt. In den beiden

verschiedenen Sequenzen findet sich die Gemeinsamkeit, dass Eduard in sich gekehrt und nachdenklich wirkt. Dieser Faktor ist aus dem Originaltext so nicht herauslesbar. Es ist zu vermuten, dass beide Filme mit dieser speziellen Darstellung Eduards bereits an dieser Stelle darauf hinweisen, dass sich dessen Gedanken woanders, nämlich bei Ottilie befinden. So leiten sie bereits die folgenden Geschehnisse ein, die sich auf Grund von Eduards Phantasien entwickeln.

Die Adaption des Regisseurs Kühn ist die einzige, welche den im Originaltext beschriebenen Weg Eduards und des Grafen durch den Geheimgang in vergleichbarer Form wiedergibt. Dieser labyrinthisch verschlungene Weg der beiden Männer nimmt einen relativ langen Zeitraum in Anspruch. Eine Analyse der entsprechenden Einstellungen zeigt, dass auch sie dazu dienen, das folgende Geschehen vorzubereiten und eine geheimnisvolle Atmosphäre zu erzeugen. Die diesbezüglichen Bilder sind mit Kameraschwenks organisiert, dadurch wirken sie besonders lebhaft.

Eine Gemeinsamkeit in der Symbolik der Bilder weisen die beiden Sequenzen der Regisseure Chabrol und Kühn auf. Beide haben Einstellungen von Ottilie und Eduard so gestaltet, dass sie hinter Fenstergittern wahrzunehmen sind. Diese Symbolik weist auf der Bildebene darauf hin, dass beide in der Situation und ihren Gefühlen gefangen sind.

Um die Gefühlsbewegungen der Figur Charlotte genauer zu analysieren, ist es aufschlussreich, die Transformation ihrer Gefühle im Vorfeld des geistigen Ehebruchs mit einzubeziehen. Der Autor Goethe beschreibt ihren verzweiferten Zustand, der seinen Höhepunkt in einem Tränenausbruch findet. Goethe führt weiterhin aus, dass sie danach ganz besonders anmutig und reizvoll wirkt. (S. 321)

In der entsprechenden Sequenz des Regisseurs Thome erscheint Charlotte still leidend. Bei den Tavianis hingegen äußert sich Charlottes Gefühlssituation darin, dass sie in einem erregten Zustand, jedoch ohne Tränen gezeigt wird. Lediglich bei den Regisseuren Chabrol und Kühn ist Charlotte vor Verzweiflung weinend zu sehen. Bei Chabrol wirft sie sich dabei auf ihr Bett, bei Kühn sitzt sie vor dem Spiegel ihrer Frisierkommode. Dieser Spiegel weist auf ihre gespaltenen Gefühle hin. Auffällig ist hier auch ihre zerrüttet wirkende äußere Erscheinung. Der weinenden Charlotte hängen zum Teil bereits ergraute Haare wirr um den Kopf herum. Sie trägt ein verschlissenes graues Schultertuch. Es wird der Eindruck vermittelt, dass es sich

hier um eine verbrauchte, alt gewordene Frau handelt. Aus dem im Originaltext beschriebenen besonderen Reiz, den Charlottes Tränen im nach hinein erzeugen, ist hier das Bild einer reizlosen, bemitleidenswerten Frau geworden.

Nachdem Eduard ihr Zimmer betreten hat, tauschen die beiden Zärtlichkeiten aus; anders als in der vergleichbaren Sequenz der Brüder Taviani wirken die zwei Figuren allerdings nicht wie Liebende in erotischer Stimmung, sondern wie zwei Ertrinkende, die sich aneinander festhalten. Auf Grund dieser Wahrnehmung der Situation erklärt sich auch die für diese Sequenz konstruierte Überschrift „Zwei Ertrinkende klammern sich aneinander“.

Erwähnt sei noch, dass Eduard einzelne markante Sätze des Originaltextes wörtlich wiedergibt und somit beim Rezipienten, welcher nur noch Bruchstücke des Romans in seiner Erinnerung präsent hat, der irreführende Eindruck entstehen kann, als ob sich diese Adaption eng an der Textvorlage orientieren würde. Diese Tendenz betrifft die gesamte Adaption.

Es bleibt noch anzumerken, dass das außerordentliche Phänomen des doppelten geistigen Ehebruchs keine entsprechende Erwähnung findet.

Die Untersuchung der Adaption des Regisseurs Kühn hat gezeigt, dass deren Schwerpunkt bei der Darstellung des Zerfalls der damaligen Adelsgesellschaft liegt. Die gezeigte Zerrüttung der Ehe von Eduard und Charlotte steht metaphorisch für den Niedergang einer bereits zerrütteten Feudalgesellschaft. Die elegische Grundstimmung dieser Adaption, welche unter anderem eine Atmosphäre des Untergangs schafft, findet sich in dieser Sequenz ebenfalls in einem hohen Maße wieder. Generell kann gesagt werden, dass in dieser Adaption die Darstellung von Gefühlen sehr kurz und knapp gerät. In Situationen, in welchen von der Textvorlage intensive Gefühle vorgegeben werden, stellen diese nur den Rahmen zur Verstärkung der Ideologie des Films dar. Folglich ist zu sagen, dass sich von der Substanz der Gefühlsbeschreibungen des Originaltexts in dieser Adaption nur noch fragmentarische Bruchstücke finden lassen.

Die Adaption entspricht der Ideologie der damaligen DDR, in welcher der Filmbetrieb staatlicher Kontrolle unterlag. Der Regisseur Kühn selbst gehört jener neueren Generation von DDR-Regisseuren an, die ihre Ausbildung an der Moskauer Filmhochschule erhalten haben.

Um repräsentative Ergebnisse zu erhalten, sind über den hier exemplarisch angeführten Komplex hinaus die filmischen Transformationen von zwei weiteren wesentlichen Gefühlssituationen des Romans analysiert worden. Es handelt sich dabei zum einen um eine Szene aus dem zehnten Kapitel im ersten Teil des Romans, in welcher die Gefühle von Erschütterung, Leidenschaft und Verzweiflung dominieren, und zum anderen um den Schluss des Romans. Zu allen drei erforschten Situationen sind Synopsen angefertigt worden, um einen übersichtlichen Vergleich von Schwerpunktsetzungen sowie Akzentuierungen der verschiedenen Adaptionen zur Hand zu geben. Mittels dieser Synopsen ist es möglich, auf einen Blick Gemeinsamkeiten und Differenzen der vier Filme zu erkennen.

Die medienwissenschaftliche Analyse der Transformationen von Gefühlsdarstellungen im Roman „Die Wahlverwandtschaften“ in vier verschiedenen Adaptionen hat ergeben, dass dort gänzlich verschiedene Schwerpunkte gesetzt worden und völlig unterschiedliche Sequenzen entstanden sind. Teils sind nur noch Bruchstücke der Substanz des Originaltextes erhalten geblieben. Des Weiteren hat sich gezeigt, dass die jeweiligen Interpretationen weitreichende Rückschlüsse auf die Intentionen der Regisseure ziehen lassen.

Zur Beantwortung der grundsätzlichen Fragestellung dieser Arbeit, wie und bis zu welchem Grad lassen sich Gefühle von einem Medium ins andere transformieren, sei vorweg nochmals darauf verwiesen, dass es sich bei Text und Film um zwei grundlegend verschiedene Medien handelt, welche man im Hinblick auf die Besonderheiten des jeweiligen Mediums bei der Betrachtung von Ergebnissen gesondert bewerten sollte. Das gilt insbesondere, da die beiden Medien beim Rezipienten gänzlich unterschiedliche, nicht unmittelbar miteinander vergleichbare Wahrnehmungsprozesse hervorrufen.

Prinzipiell ist zu sagen, dass der Leser einen Text linear bzw. diachron aufnimmt, wohingegen der Rezipient eines Films vieles synchron zu erfassen hat. Der Autor eines Textes spricht mit seiner Ausdrucksform, der Sprache, die Phantasie des Lesers an. Demzufolge gestaltet sich der Leser selbst mit Hilfe seiner Vorstellungskraft sein ganz individuelles Bild der Geschehnisse. Im Unterschied dazu liefert der Film als Literaturadaption bereits fertige Bilder. So bleibt der Phantasie des Rezipienten wenig Spielraum, da er die gestalteten Phantasien der Filmschaffenden

dargeboten bekommt, die auf deren individueller Lektüre eines literarischen Textes beruhen.

Der folgende Blick auf die Vielfältigkeit der filmsprachlichen Mittel macht deren enormen Bedeutungsgrad klar. Sie lassen sich in zwei Kategorien einteilen, einerseits die, welche bewusst vom Rezipienten wahrgenommen werden, und andererseits die, welche für den filmanalytischen Laien kaum bemerkbar sind.

Am auffälligsten ist die Emotionalisierung mittels des Zusammenspiels von Bild- und Tonebene. Die Musik und Geräusche eines Films übernehmen einen nicht unerheblichen Anteil bei der Transformation von Gefühlen von einem Medium in das andere.

Die Möglichkeit eines Films, mittels nahen Einstellungsgrößen die Mimik einer Figur eindringlich zu zeigen, stellt ebenso ein bedeutendes Element für die Emotionalisierung des Rezipienten dar. Ein weiterhin beachtliches, zuweilen eher unbemerktes Element der Filmsprache stellt die Kameraführung dar.

Von großem Gewicht bei der emotionalen Einbeziehung des Zuschauers erweist sich die Grundform II der Achsverhältnisse. Bei dieser Technik verlaufen Kamera- und Handlungsachse parallel zueinander, so dass der Rezipient eine Figur auf sich zukommen sieht oder ihm das Gefühl vermittelt wird, dass sie scheinbar zu ihm spräche. Jedoch kann diese Methode auch genau umgekehrt angewandt werden, so dass die Kamera hinter einer Figur herblickt.

Extreme Perspektiven wie die Frosch-, oder Vogelperspektive können in der Gesamtheit der Komponenten ebenso einen beachtlichen Einfluss auf die Emotionalisierung des Rezipienten nehmen. Zum Beispiel kann eine Figur äußerst bedrohlich oder unheimlich wirken, wenn sie aus der Froschperspektive gezeigt wird. Somit können beim Rezipienten diesbezügliche Gefühle angesprochen werden. Mit der Vogelperspektive, welche eine Figur von oben zeigt, so dass diese klein und ohnmächtig erscheint, kann dagegen das Gefühl des Mitleids erzeugt werden.

Ein weiteres Mittel der Filmsprache zur Emotionalisierung des Rezipienten stellt die Beleuchtung dar. Eine Lichtführung mit extrem hellen Tonwerten (High-key-Stil) vermittelt Gefühle von Glück, Hoffnung oder Ähnliches. Negative Gefühle, die zum Beispiel unheimliche Vorgänge begleiten, werden oft mit dem Low-key-Stil erzeugt. In diesem Fall herrschen bei der Darstellung einer Szene große Schattenpartien vor.

Weiterhin kann eine Figur oder eine Situation in einem farbigen Licht, welche entsprechende Gefühle beim Rezipienten anspricht, dargestellt werden.

Der *Mise en scène* (bildkompositorische Inszenierung) eines Films stellt eine komplizierte Codierung dar, die den Wahrnehmungsprozess des Rezipienten maßgeblich bestimmt, auch und gerade wenn dieser sich dessen nicht in Einzelheiten bewusst wird. In diesen Bereich fällt im weiteren Sinne auch die Schauspielerführung, die besonders bei der Transformation von Gefühlssituationen eine nicht unerhebliche Rolle spielt.

Zuletzt sei in diesem Kontext die Montage erwähnt, da die unmittelbare Verknüpfung von zwei oder mehr unterschiedlichen Einstellungen ebenso wie alle vorstehend angeführten filmsprachlichen Mittel in der Lage ist, intensive Gefühle beim Rezipienten zu erzeugen.

Ohne die Wirkung des geschriebenen Wortes unterschätzen zu wollen, kann gesagt werden, dass der Film auf Grund der Vielgestaltigkeit seiner Mittel, die einzeln oder kombiniert zum Einsatz kommen, über bedeutend größere Möglichkeiten zur Manipulation der Wahrnehmung des Rezipienten verfügt, da er in der Lage ist, tief in der Psyche des Rezipienten gelegene Schichten anzusprechen und wirkmächtig werden zu lassen.

Im Laufe dieser Arbeit hat sich herauskristallisiert, dass es instruktiv wäre, noch andere Aspekte der Figuren in den vier Adaptionen zu analysieren, um so ein exakteres, umfassenderes Gesamtbild zu erhalten. Im Kontext von Gefühlssituationen der Frauenfiguren Charlotte und Ottilie ist die Thematik weiblicher Emanzipation gestreift worden. Daraus hat sich als Reflexion ergeben, dass dieser Faktor einen neuen, interessanten Untersuchungsgegenstand darstellen könnte.

Literaturverzeichnis

Literatur zum Roman

Baumgart, Reinhard: Johann Wolfgang Goethe „Die Wahlverwandtschaften“. In: Raddatz, Fritz J. Zeit-Bibliothek der 100 Bücher. Frankfurt/M 1998.

Benjamin, Walter: Goethes Wahlverwandtschaften. In: Tiedemann, Rolf und Schweppenhäuser, Hermann (Hrsg.) Walter Benjamin gesammelte Schriften. Frankfurt/M. 1980.

Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe. Hrsg.: Schönberger, Otto. Stuttgart 1994.

Geerds, Hans Jürgen: Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“. Weimar 1956.

Goethe, Johann Wolfgang: Die Wahlverwandtschaften. Hamburger Ausgabe Bd. 6 Hrsg. : Erich Trunz, München 1998

Kayser, Walter: Zur Symbolisierung des Wassers bei Goethe. Rheinfelden und Berlin 1994.

Leibfried, Erwin: Goethe! Ein Komet am Himmel der Jahrhunderte. Fernwald 1999.

Nemec, Friedrich: Die Ökonomie der „Wahlverwandtschaften“. In: Betz, Werner und Kunisch, Hermann (Hrsg.). Münchner Germanistische Beiträge. München 1973.

Staiger, Emil (Hrsg.): Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Frankfurt/M. 1987.

Rösch, Ewald (Hrsg.): Goethes Roman „Die Wahlverwandtschaften“. Darmstadt 1975.

Rojanametin - Konzelmann, Maliwan: Diss.: Alltag und Nicht-Alltag in Goethes Werk „Die Wahlverwandtschaften“. Karlsruhe 1991.

Rezension

Abeken, Rudolf: „Die Wahlverwandtschaften“. Im: Morgenblatt für gebildete Stände 22. Januar 1810.

Literatur zum Film

Albersmeier, Franz-Joseph (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart 1979.

Albersmeier, Franz-Joseph und Roloff, Volker (Hrsg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt/M. 1989.

Arnheim, Rudolf: Film als Kunst, Frankfurt/M. 1979.

Balàzs, Bèla: Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films. (1924): Nachdruck Hamburg 1972.

Balàzs, Bèla: Der Geist des Films. Berlin 1930. Nachdruck Frankfurt/M. 1972.

Bazin, André: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Hrsg.: Hartmut Bitomsky, Harun Farocki und Ekkehard Kaemmerling. Köln 1975.

Berg, Jan und Hicketier, Knut: Filmproduktion, Filmförderung, Filmfinanzierung. Berlin 1994.

Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole. Augsburg 2000.

Blothner, Dirk: Erlebniswelt Kino. Bergisch Gladbach 1999.

Brößke, Gabriele: „... a Language we all understand“. Zur Analyse und Funktion von Filmmusik. In: Bauer Ludwig et. al. (Hrsg.). Strategien der Filmanalyse. München 1987.

Buchloh, Paul G. et al.: Literatur und Film. Kiel 1985.

Cordes, Stefan: Filmerzählung und Filmerlebnis. Zur rezeptionsorientierten Analyse narrativer Konstruktionsformen im Spielfilm. Münster 1997.

Denk, Rudolf (Hrsg.): Texte zur Poetik des Films. Stuttgart 1978.

Eco, Umberto, Einführung in die Semiotik, München 1972.

Eisenstein, Sergej: Schriften 1. Streik, Hrsg.: Hans-Joachim Schlegel, München 1974 (Reihe Hanser 158).

Estermann, Alfred: Die Verfilmung literarischer Werke, Bonn 1965.

Faulstich, Werner: Einführung in die Filmanalyse. Tübingen 1976.

Faulstich, Werner und Inge: Modelle der Filmanalyse. München 1977.

Faulstich, Werner: Die Filminterpretation, Göttingen 1988.

Faulstich, Werner und Ricarda Strobel: Innovation und Schema. Medienästhetische Untersuchungen. Wiesbaden 1987.

Faulstich, Werner: Medienkulturen. München 2000.

- Ferrucci, Riccardo und Turini, Patrizia: Paolo und Vittorio Taviani. Rom 1995.
- Gast, Wolfgang: Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse. Frankfurt/M. 1993.
- Gast, Wolfgang: Literaturverfilmung. Bamberg 1993.
- Gast, Wolfgang und Deiker, Barbara: Film und Literatur. Band. 1 + 2. Frankfurt/M. 1993.
- Gast, Wolfgang, Deiker, Barbara und Wachtel, Martin: Film und Literatur Band 3. Frankfurt/M., 1995.
- Gast, Wolfgang (Hrsg.), Matiaske, Barbara, Marci-Boehncke und Petra Kirchner: Film und Literatur. Band 4. Frankfurt/M 1995.
- Godard, Jean-Luc: Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950–1970). Hrsg.; Frieda Grafe. München 1971 (Reihe Hanser 83).
- Gregor, Ulrich und Patalas, Enno: Geschichte des Films. Bd. 1-3 Reinbek 1976 und 1983.
- Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart 1996.
- Hickethier, Knut: Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur. Theorie und Geschichte von 1951 bis 1977. Stuttgart 1980.
- Hickethier, Knut und Paech, Joachim (Hrsg.). Modelle der Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart 1979
- Jansen, Peter W. und Schütte, Wolfram (Hrsg.). Film in der DDR. München, Wien 1977.
- Jansen, Peter W.: Der Zuschauer als Mitwisser: Claude Chabrol. In: Kogel, Jörg-Dieter (Hrsg.) Europäische Filmkunst. München, Wien 1986.
- Jung, Ilse: „Die Wahlverwandtschaften“. Programmheft der DEFA 02/74.
- Kandorfer, Pierre: Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde. Köln, Löwenich 1978.
- Kettelhack, Angelika: Interview mit Rudolf Thome. In: Filmforum der Volkshochschule Düsseldorf. Materialien zum Filmprogramm Juni 1976.
- Koebner, Thomas (Hrsg.): Filmregisseure, Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien. Stuttgart 1999.
- Korte, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Berlin 2001.

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Zur Errettung der äußerlichen Wirklichkeit. Frankfurt/M. 1973.

Kreuzer, Helmut: Medienwissenschaftliche Überlegungen zur Umsetzung fiktionaler Literatur. Motive und Arten der filmischen Adaption. In: E. Schaefer (Hrsg.). Medien und Deutschunterricht. Vorträge des Germanistentags Saarbrücken 1980, Tübingen 1981 (= Medien in Forschung und Unterricht B 2, Niemeyer).

Krusche, Dieter: Reclams Filmführer. Stuttgart 1982.

Kuchenbuch, Thomas: Filmanalyse. Theorien Modelle Kritik. Köln 1978.

Martini, Fritz: Literatur und Film, Stuttgart 1957.

Metz, Christian: Sprache und Film. Frankfurt 1973 und Semiologie des Films. Frankfurt 1973.

Metz, Christian: Semiologie des Films. München 1972.

Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache. Geschichte und Theorie des Films. Reinbek 1980 (=rororo Handbuch Bd.6271).

Paech, Joachim (Hrsg.): Film- und Fernsehsprache. Frankfurt/M. 1975.

Paech, Joachim: Literatur und Film: Mephisto. Einführung in die Analyse filmischer Adaptionen. Ein Arbeitsbuch für gymnasiale Oberstufe. Frankfurt/M. 1984.

Paech, Joachim: Literatur und Film. Zur Geschichte ihrer Beziehungen. Stuttgart 1988.

Pudovkin, Vsevolod: Filmregie und Filmmanuskript. Berlin 1928.

Reitz, Edgar: Bilder in Bewegung. Rudolf Thome. Berlin 1983.

Schittly, Dagmar: Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen. Berlin 2002.

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

Schneider, Norbert Jürgen: Handbuch Filmmusik I. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film. München 1990.

Schnelle, Josef: I Fratelli: Paolo und Vittorio Taviani In: Kogel, Jörg-Dieter (Hrsg.). Europäische Filmkunst. München Wien 1986.

Seitz, Gabriele: Film als Rezeptionsform von Literatur. München 1979.

Rezensionen

Bruns, Jörg-Heiko: Liebesgeschichte – unterkühlt erzählt. In: Volksstimme Magdeburg. 17.9.1974.

Gehler, Fred: Insel der Incompletten. Interview mit Siegfried Kühn. Sonntag Berlin 25.8.1974.

Härtl, Heinz: Ein DEFA-Film nach Goethes Roman, der zum Buch hinführt. In: Freiheit Halle. September 1974.

Hofmann, Heinz: Suche nach der Wahrheit in problemreichem Drama. Nationalzeitung Berlin. 14.9.1974.

Kühn, Regine: Was leicht geht, macht mich stutzig. In: Sächsische Zeitung. 6. 9.74

Menchèn, Georg: Leider nicht wahlverwandt. In: Thüriger Landeszeitung. 31.8.1974.

Rehahn, Rosemarie: „Die Wahlverwandtschaften“. In: Wochenpost Berlin. 16.9.1974.

Rother, Hans-Jörg: Endspiel in schöner Landschaft. In: Forum, Berlin. 2.9.1974.

Spiegel, Hubertus: Der Gips hat gut reden. Das Toskana-Experiment: Paolo und Vittorio Taviani verfilmen Goethes „Wahlverwandtschaften“. In: F.A.Z. 24.1.1997.

Wiegand, Wilfried: Das Phantom des Banalen. Frankfurter Allgemeine Zeitung. 24.6.2000.

Übersichtsplan über die Gefühlssituationen der Figuren

Erster Teil

1. Kapitel

Exposition: Eduard und Charlotte leben zusammen in äußerlicher Zufriedenheit und Behaglichkeit.

Eduard schlägt vor, den Hauptmann als Gast aufzunehmen. Charlotte reagiert ablehnend und hat unheilvolle Vorahnungen.

2. Kapitel

Charlotte lässt sich zur Einladung des Hauptmanns überreden und möchte ihre Nichte Ottilie ebenfalls einladen: Der häusliche Frieden scheint wieder hergestellt.

Mittler wird in die Romanhandlung eingeführt.

3. Kapitel

Der Hauptmann trifft ein. Er tadelt Charlottes Parkanlagen und übernimmt selbst deren Gestaltung. Sie ist betroffen, unterdrückt dieses Gefühl jedoch. Die sich verfestigende Freundschaft der beiden Männer verärgert Charlotte und lässt sie eifersüchtig werden.

Ottilie wird durch Briefe der Vorsteherin einer Pensionsanstalt und ihres Gehilfen dem Leser vorgestellt.

4. Kapitel

Beim abendlichen Vorlesen gemeinsam mit dem Hauptmann äußert sich Eduard heftig gegen Charlotte, die über seine Schulter in sein Buch schaut.

Der Begriff „Wahlverwandtschaften“ wird erklärt und auf zwischenmenschliche Beziehungen übertragen.

5. Kapitel

Ein zweiter Brief aus Ottilies Pension bekräftigt die Entscheidung, Ottilie in die Hausgemeinschaft aufzunehmen. Eduard zieht zu dem Hauptmann.

6. Kapitel

Nach der Ankunft von Ottilie beginnt ein harmonisches häusliches Leben der vier Hauptfiguren. Die Frauen kümmern sich um die Hausgeschäfte. Die Männer zeichnen Karten und vermessen die Ländereien.

7. Kapitel

Charlotte und der Hauptmann werden durch ihre gemeinsame Arbeit an den Parkanlagen vertraut miteinander. Eduard schließt sich Ottilie an.

Die neu entstandenen wechselseitigen Neigungen wachsen. Ottilie übergibt Eduard ihre Kette mit dem Bild ihres Vaters.

8. Kapitel

Harmonisches Zusammenleben, verschiedene Aktivitäten wie das gemeinsame Musizieren führen die beiden neuen Paare noch näher zueinander.

9. Kapitel

Charlottes Geburtstag und die Grundsteinlegung werden gefeiert.

10. Kapitel

Als unverheiratetes Liebespaar kommen ein Graf und eine Baroness zu Besuch. Ein Tischgespräch handelt von Heirat und Scheidung.

Charlotte erfährt vom Grafen, dass der Hauptmann sie wahrscheinlich bald verlassen wird. Sie ist tief getroffen und reagiert verzweifelt.

Die Baroness erkennt Eduards Leidenschaft für Ottilie.

11. Kapitel

Eduard verbringt eine Liebesnacht mit Charlotte. Jedoch liegen ihrer Vorstellung nach Charlotte in den Armen des Hauptmanns und Eduard in den Armen Ottilies. Beide bestimmt die Sehnsucht nach dem jeweils tatsächlich geliebten Menschen. Eduard hat am nächsten Morgen ein schlechtes Gewissen und schleicht sich weg. Als Charlotte erwacht, ist sie allein.

12. Kapitel

Eduard erkennt, dass Ottilie die Züge seiner Handschrift angenommen hat. Er schließt daraus, dass sie ihn liebt. Beide gestehen sich ihre Liebe.

Bei einer gemeinsamen Kahnfahrt von Charlotte und dem Hauptmann brechen die Gefühle der beiden füreinander aus ihnen heraus, jedoch appelliert Charlotte an die Vernunft.

13. Kapitel

Eduard ist glücklich darüber, dass seine Liebe erwidert wird. Seine Leidenschaft steigert sich.

Als er bemerkt, dass Charlotte ihn und Ottilie voneinander trennen will, wird er wütend auf Charlotte und auch auf den Hauptmann. Ottilie unterstützt und bestärkt ihn darin.

14. Kapitel

Eduards Obsession wird maßlos. Überschwänglich und mit großem Aufwand bereitet er Otilies Geburtstag vor.

15. Kapitel

Als während der Geburtstagsfeier ein neu aufgeschütteter Damm bricht, rettet der Hauptmann einen kleinen Jungen aus dem Wasser des Sees. Charlotte möchte das Fest nach dem Unglück beenden, Eduard will jedoch trotz der Umstände ein Feuerwerk abbrennen lassen. Er und Otilie bleiben allein am Seeufer zurück und betrachten das Feuerwerk in trauter Zweisamkeit.

Am nächsten Morgen kündigt der Hauptmann seine bevorstehende Abreise an.

16. Kapitel

Der Hauptmann ist abgereist.. Charlotte will die eheliche Gemeinschaft mit Eduard wieder herstellen und Otilie wegschicken. Eduard misstraut Charlotte und fühlt sich verraten. Er beschließt abzureisen, fordert jedoch von Charlotte, dass Otilie bleiben darf.

17. Kapitel

Otilie leidet unendlich unter der Trennung von Eduard. Weiterhin hat sie Angst, dass sie nun auch gehen müsse.

Stattdessen arrangieren sich die beiden Frauen im häuslichen Zusammenleben. Charlotte hofft, dass ihre Ehe wieder wie früher wird. Otilie sehnt sich nach Eduard.

18. Kapitel

Mittler besucht Eduard in dessen Einsiedelei. Eduard ist verzweifelt vor Sehnsucht nach Otilie. Er schickt Mittler zu Charlotte, damit er sie um die Scheidung bitte. Charlotte jedoch teilt Mittler mit, dass sie schwanger sei. Sie schickt einen Boten mit der Nachricht zu Eduard. Dieser ist darüber bestürzt und bitter enttäuscht, dass er aus Todessehnsucht in den Krieg ziehen will. Otilie ist ebenfalls zutiefst betroffen, als sie von Charlottes Schwangerschaft erfährt.

Zweiter Teil

1. Kapitel

Ein junger Architekt gewinnt Anschluss an die Hausgemeinschaft. Die Umgestaltung eines Kirchhofs wird erörtert.

2. Kapitel

Der Architekt plant die Renovierung der Kirche. Otilie vertraut ihrem Tagebuch Gedanken über den Tod und die Bestattung der Toten an.

3. Kapitel

Otilie und der Architekt versehen gemeinsam die Kirche mit Gewölbe- und Wandmalereien. Der Architekt malt Engelsgesichter, die Otilie gleichen. Otilie wird an Eduard erinnert und fühlt sich sehr einsam.

4. Kapitel

Luciane, Charlottes Tochter, kommt zu Besuch. Sie wirbelt den Haushalt durcheinander mit ihrer überschwänglichen, leichtfertigen Lebensart. Es werden Feste gefeiert.

5. Kapitel

Luciane verachtet Otilies ruhiges, dienstbeflissenes Wesen. Aus Boshaftigkeit plündert sie das Gewächshaus, welches Otilie mit dem Gärtner betreut. Die Pflege von Eduards Pflanzen ist Otilies Verbindung zu ihm. Otilie leidet unter Luciane und ihrem Verhalten.

6. Kapitel

Luciane ist abgereist und hinterlässt wegen ihrer unbedachten und unmäßigen Wesensart üble Nachrede. Der Architekt schwärmt immer mehr für Otilie. Am Weihnachtsabend lässt er sie die Heilige Jungfrau Maria mit dem Kinde darstellen. Der Gehilfe aus dem Pensionat Otilies kommt überraschend zu Besuch.

7. Kapitel

Der Architekt reist ab. Charlotte und Otilie beherbergen nun den Gehilfen. Dieser trägt sich mit dem Gedanken, Otilie zu heiraten und mit ihr die Pension zu führen. Otilie jedoch verzehrt sich nach Eduard. Charlotte hofft Eduard als Ehemann und Vater ihres Kindes wiederzugewinnen.

8. Kapitel

Der Gehilfe hofft noch auf Otilie, reist aber ab. Charlotte bringt einen Sohn zur Welt. Das Kind wird wie sein Vater und der Hauptmann Otto genannt. Mittler und Otilie sind Taufpaten. Beide erkennen die frappierende Ähnlichkeit des Kindes mit Otilie und dem Hauptmann. Der alte Geistliche stirbt bei der Taufe. Otilie hat nächtliche Erscheinungen von Eduard in soldatischer Kleidung.

9. Kapitel

Otilie wirkt im Garten und hat die Pflege des Kindes übernommen. Sie spielt mit dem Gedanken, Eduard zu entsagen.

10. Kapitel

Die beiden Frauen leben in häuslichem Frieden. Charlotte denkt über eine Verbindung Otilies mit dem Hauptmann nach. Ein Engländer kommt zu Besuch. Sein Begleiter erzählt die Novelle „Die wunderlichen Nachbarskinder“. Otilie sorgt sich um Eduard und beschließt, ihm unter allen Umständen zu entsagen.

11. Kapitel

Die Besucher unternehmen Pendelversuche mit Charlotte und Otilie. Bei Charlotte bleibt das Pendel unbewegt, wogegen es bei Otilie wie wild herumwirbelt. Otilie verbringt auf Spaziergängen sehr viel Zeit mit dem Kind, und ihre Bindung zu ihm wird enger.

12. Kapitel

Eduard kehrt aus dem Krieg zurück und trifft sich mit dem Hauptmann, der offenbar inzwischen Major geworden ist. Eduard erklärt, dass er sein Überleben als ein Zeichen des Schicksals ansehe und dass er nunmehr ein Anrecht auf Otilie habe. Er bietet dem Major die Hand Charlottes an.

13. Kapitel

Eduards Wunschdenken imaginiert glückliche Zweierbeziehungen: er und Otilie, der Major und Charlotte. Eduard bittet den Major, entsprechende Vorschläge Charlotte zu unterbreiten. Er selbst trifft im Wald Otilie und das Kind, dessen starke Ähnlichkeit mit dem Major und Otilie ihm als Zeichen eines doppelten Ehebruchs erscheint. Eduard und Otilie versichern sich leidenschaftlich ihre Gefühle füreinander. Otilie will mit dem Kahn zurückkehren, dabei fällt das Kind in den See und ertrinkt. Otilie ist verzweifelt.

14. Kapitel

Charlotte erfährt, dass ihr Kind tot ist. Der Major kommt und erkennt bestürzt den Leichnam als sein Ebenbild. Charlotte, tief gerührt über den Tod des Kindes, willigt nun in die Scheidung ein. Dem Major jedoch macht sie keine Hoffnung auf eine Beziehung zu ihr. Eduard sieht jetzt den Hinderungsgrund für sein Glück beseitigt. Otilie dagegen gelobt auf Grund des Geschehens ihren endgültigen Verzicht auf Eduard.

15. Kapitel

Otilie möchte in ihre Pension zurückkehren und als Erzieherin tätig sein. Sie bekräftigt ihr Gelübde, Eduard zu entsagen, und verspricht Charlotte, sich nicht auf eine Unterredung mit ihm einzulassen. Otilie reist alleine ab, und Charlotte hofft erneut, dass Eduard zu ihr zurückkehrt.

16. Kapitel

Mittler unterrichtet Eduard von der Abreise Otilies. Dieser begibt sich zu der Herberge, wo sie voraussichtlich übernachten wird, und wartet ihre Ankunft ab. Er erklärt Otilie erneut seine Liebe und möchte sie für sich gewinnen. Stillschweigend verweigert Otilie ihm das mit eindrucksvoller Gestik, willigt aber in eine Rückkehr zu Charlotte ein. Eduard folgt ihr dorthin.

17. Kapitel

Charlotte wundert sich, als Eduard und Otilie bei ihr eintreffen. Otilie möchte die Eheleute wieder zusammenführen. Eduard ist verzweifelt und krank vor Leidenschaft. Er bittet Charlotte erneut, sich scheiden zu lassen und den Hauptmann zu heiraten. Sie willigt ein, aber nur unter der Bedingung, dass sich Otilie mit Eduard verbinden wolle. Eduard misstraut Charlotte. Otilie bekennt sich schriftlich erneut zu ihrem Gelübde. Sie redet nicht mehr und isst und trinkt kaum noch. Die vier leben in einem trügerischen Frieden zusammen.

18. Kapitel

Als Mittler über das sechste Gebot redet, erleidet Otilie einen Zusammenbruch. Es wird offenbar, dass sie schon längere Zeit nichts mehr gegessen hat. Otilie stirbt. Eduard ist verzweifelt und von Sinnen. Die anderen sorgen sich um das Dienstmädchen Nanny, welches Otilies Mahlzeiten gegessen hat und sich an ihrem Tod schuldig fühlt. Sie bittet den Leichnam der Otilie um Vergebung und glaubt diese zu erhalten. Eduard trauert, leidet und stirbt ebenfalls. Er wird neben Otilie beerdigt.

I. Kommentierte Sequenzpläne: Siegfried Kühn „Die Wahlverwandtschaften“

Nr.	Zeit	Sequenzinhalt	Kommentar
0.		Vorspann: Schwarzer Hintergrund, weiße Schrift.	Keine Musik. Es wird darauf verzichtet, den Film einleitend emotional aufzuladen.
1.	0:24	Ein verfallenes, hässlich graues Barockschloss.	Diese Exposition beschwört eine Aura des Zerfalls. Gespenstische Musik begleitet die Bilder. Das Zusammenspiel von Bild und Ton ergibt eine elegische Atomsphäre. Es beginnt mit einer Totalen, mittels harter Schnitte wird das Schloss immer näher ins Bild geholt.
2.	1:47	Charlotte und Eduard im Schlafzimmer. Sie lieben sich.	Die Beziehung der beiden zueinander wird eingeführt. Man erlebt sie als harmonisches Paar. Jedoch erfährt der Rezipient sonst nichts über die Eigenheit ihrer Beziehung.
3.	2:51	Eduard auf dem Weg zu Charlottes Mooshütte.	Zeigefunktion der Kamera: Es wird der marode Zustand einer Parkanlage mittels Detail Einstellungen gezeigt. Es herrscht offenbar Vorfrühling. Teilweise ist die Sequenz mit ernster Geigenmusik unterlegt. Der alte Gärtner wird eingeführt.
4.	1:38	Eduard und Charlotte in der Mooshütte. Eduard kündigt an, dass er den Hauptmann einladen möchte, und Charlotte erzählt von Ottilie.	Symbolisch aufgeladenes Bild. Die kleine Hütte, durch welche der Wind pfeift, steht als Metapher für die Ehe der beiden, durch die bereits ebenfalls „der Wind pfeift“.
5.	0:42	Eduard und Charlotte musizieren zusammen.	Hinweis auf das beschauliche häusliche Leben des Ehepaars.
6.	1:41	In der Parkanlage, Charlotte und Eduard	

		gehen spazieren. Charlotte erinnert an die Maxime der beiden, ein Einsiedlerleben führen zu wollen	
7.	1:53	Charlotte und Eduard beschließen, Otilie und den Hauptmann einzuladen.	Wiederholt wird die Harmonie des Paares vermittelt, die Kamera zeigt den zärtlichen Umgang miteinander. Charlotte äußert erneut ihre Bedenken. Sie hat Angst, dass die neue Situation ihre Beziehung verändern könnte. Eduard jedoch sieht das alles viel unbefangener.
8.	2:16	Der Hauptmann und Eduard reiten über dessen Ländereien. Sie entscheiden, das Land zu erschließen, damit es Erträge bringt.	Zeitsprung, der Hauptmann ist jetzt bereits angekommen. Es wird eine Männerfreundschaft dargestellt. Geigenmusik begleitet die Bilder. Charlotte fühlt sich ausgeschlossen. Der Hauptmann wird als tatkräftiger Mann mit produktiven Ideen eingeführt.
9.	1:47	Eduard rückt einen großen schweren Schrank durchs Schloss. Er zieht mit dem Hauptmann zusammen, der ihm beim Umzug behilflich ist.	Erste Missstimmung zwischen dem Paar kommt auf. Charlotte ist erzürnt über den Umzug. Diese Szene beinhaltet eine Querverbindung zum Ende des Films, denn dort versucht Charlotte das schwere Möbelstück an seinen früheren Standort zurückzuschieben, um den alten Zustand wiederherzustellen. Des Weiteren ist die Szene symbolisch aufgeladen. Der Hauptmann hängt Bilder von der Wand ab und reißt den Fenstervorhang mit einem Ruck zur Seite. Das Zimmer, in welchem sich die beiden Männer befinden, ist weitläufig, und ihr Bild wird in einem großen Spiegel reflektiert. Es ergibt sich die Assoziation, dass die beiden nun neuen Spielraum für ihre Partnerschaft gewinnen.
10.	0:42	Charlotte und der Hauptmann gehen im Park spazieren.	Kamera: Großaufnahme von Charlottes Gesicht. Durch Einsatz von Licht wird der Eindruck von Koketterie erzeugt. Der Hauptmann hingegen erzählt eifrig von seinen Gartenplänen.

11.	2:52	Eduard, Charlotte und der Hauptmann diskutieren über die chemischen Wahlverwandtschaften.	Das chemische Phänomen, welches der Adaption wie dem Roman den Titel gibt, und als Gleichnis für die menschlichen Beziehungen darin gilt, wird ausführlich und verständlich erklärt. Eduard weist Charlotte scharf zurecht.
12.	1:21	Otilie kommt an.	Otilie wird mit den gleichen Bildern wie in der Exposition des Films eingeführt. Das verfallene, hässliche graue Schloss wird im strömenden Regen in einer Totalen gezeigt. Auf der Tonebene begleitet gespenstische Musik die Bilder. Als Otilie das Schloss betritt, weist die Kamera in ihrer Zeigefunktion auf dessen inneren Zerfall hin. Diese Darstellung symbolisiert bereits die späteren Geschehnisse um das Schicksal der ankommenden Figur.
13.	1:22	Eduard, Charlotte, Otilie und der Hauptmann spazieren durch die Parkanlage. Eduard äußert sich positiv über Otilie.	Die Zeigefunktion der Kamera deutet auf die neue Formation der Paare hin. Eduard ist nahe bei Otilie zu sehen und der Hauptmann nahe bei Charlotte. Teilweise sind die Bilder mit beschwingter Geigenmusik unterlegt.
14.	3:14	Eduard führt Otilie durch das Anwesen. Sie bewundert das Gewächshaus. Die beiden kommen sich näher. Sie übergibt ihm ihr Medaillon. Charlotte picknickt gemeinsam mit dem Hauptmann. Des Hauptmanns Uhr ist stehen geblieben.	Die neuen Paarformationen werden hervorgehoben. Eduard und Otilie beschäftigen sich miteinander, ebenso der Hauptmann und Charlotte. Es scheint, dass Eduard von Otilie begeistert ist, Otilie jedoch wirkt kindlich naiv. Das Zusammensein des Hauptmannes mit Charlotte vermittelt eine kühle Distanz. Bei dem Medaillon und der stehen gebliebenen Uhr handelt es sich um Leitmotive des Romans.
15.	3:37	Charlotte, Eduard, Otilie und der Hauptmann wandern zur Mooshütte. Sie schmieden Pläne für ein Lusthaus. Otilie bestimmt dessen Standort.	Der Hauptmann tritt außerordentlich tatkräftig und beflissen auf. Eduard und Otilie nähern sich weiter einander an. Eine Naheinstellung zeigt einen missbilligenden Blickwechsel zwischen dem Hauptmann und Charlotte in Bezug auf Eduards Verhalten. Am Ende der Sequenz Zeigefunktion der Kamera, sie verweilt vor der Schlosstreppe und weist auf deren weiteren Verfall hin. Diese

			<p>Bilder stehen einerseits als Symbol für das Fortschreiten des Zerfalls der Beziehungen der Menschen, die in dem Schloss leben, andererseits für die Symbolik eines getöteten Engels, denn Detailsinstellungen zeigen zerbrochene Einzelteile einer Engelsskulptur.</p> <p>Für die Kenner des literarischen Stoffes, worin Otilie als „engelsgleich“ charakterisiert wird, können diese Bilder als Hinweis auf Otilies kommendes Schicksal gewertet werden.</p>
16.	1:56	Grundsteinlegung für das Lusthaus. Eduard gibt Otilies Kette ins Fundament. Der Hauptmann drückt Charlottes Hand.	Die Kamera zeigt erneut die neuen Paarbildungen. Charlotte steht dicht neben dem Hauptmann und Otilie dicht neben Eduard.
17.	4:10	Abends im Schloss, die vier musizieren gemeinsam.	Verhältnismäßig lange Sequenz mit Darstellung des häuslichen Lebens. Otilie hat Charlotte verdrängt, sie begleitet nun Eduard am Klavier. Charlotte hingegen begleitet den Hauptmann. Die neuen Paarformationen festigen sich. Die Hausmusik klingt beschwingt.
18.	2:31	Otilie bemalt die Wände im Schloss mit schrecklichen Kriegsbildern. Eduard bietet ihr an, dass sie seine Schreibarbeiten übernehmen soll.	Hinweis auf Otilies prophetische Fähigkeit. Eduard wird später in den Krieg ziehen.
19.	1:05	Mittler kommt zu Besuch und hält eine Lobrede auf die Ehe. Als die Ankunft der Baroness und des Grafen angekündigt wird, verabschiedet er sich fluchtartig.	Symbolischer Hinweis auf die Widersprüchlichkeit gesprochenem Text und gezeigtem Ort des Geschehens. Mittler hält sein flammendes Plädoyer für die Institution der Ehe auf dem Treppenaufgang, welcher inzwischen schon wieder ein Stück weiter zerfallen ist. Die Treppe kann als Sinnbild für die Ehe in diesem Schloss gelten, da diese ebenfalls fortschreitend zerfällt.

20.	0:53	Das unverheiratete Paar des Graf und der Baroness treffen ein.	Die Kutschen des Grafen und der Baroness fahren mit hoher Geschwindigkeit in den Hof und wirbeln enorm viel Staub auf. Diese Art und Weise der Ankunft weist darauf hin, dass die ankommenden Personen sozusagen Staub aufwirbeln und die Situation im Schloss nun in Bewegung kommt. Das bisher eher beschauliche Leben entwickelt sich nun zu einem schnelleren Tempo hin. Auffällig ist, dass die Gäste das Schloss von der zerfallenen Seite des Treppenaufganges her betreten. Die Gäste repräsentieren den Verfall der Moral. Demzufolge lässt sich schließen, dass die Symbolwirkung des Treppenaufgangs ebenso den fortschreitenden Zerfall der Moral im Schloss impliziert. Die Bilder des zerfallenden Treppenaufgangs werden auf der Tonebene von einem überlauten übermütigen Lachen der Baroness begleitet, welches einen lüsternen Klang hat. Der Graf küsst die Baroness zur Begrüßung auffallend intensiv. Der alte Gärtner, der dienstbeflissen mit im Bild ist, repräsentiert die Moral. Er drückt mit seiner Körperhaltung und seiner Mimik Verachtung für die beiden aus.
21.	1:31	Beim gemeinsamen Abendessen mit den Gästen wird über den Sinn bzw. Unsinn der Ehe gesprochen.	Ottolie findet keinen Gefallen an der Unterhaltung und verlässt das Zimmer. Eine Großaufnahme von ihrem Gesicht weist auf ihre Missbilligung der Gäste hin. Zuvor schwenkt die Kamera über die Gesichter der anderen Gesprächsteilnehmer, so wird klar, dass diese sich amüsieren. Auf der Tonebene ist deren übermütiges Lachen zu hören. Der Graf erscheint von seiner Körperhaltung und Mimik her lüstern. Die Baroness lacht überlaut und erzeugt damit ebenfalls den Eindruck von Lüsternheit.

22.	1:45	Die vier besichtigen die Baustelle des Lusthauses mit dem Grafen und der Baroness. Der Graf erzählt Charlotte, dass er dem Hauptmann eine Anstellung besorgen wolle. Charlotte ist erschüttert über die Nachricht, dass der Hauptmann sie voraussichtlich verlassen wird, und rennt in ihrem Schmerz zur Mooshütte.	Der Hauptmann erklärt die Einzelheiten des entstehenden Gebäudes, was sich wie eine Beschreibung des sozialistischen Wohnungsbaus anhört, er wirkt tatkräftig und äußerst kompetent. Eduard und Otilie erscheinen wie verspielte Kinder. Die Baroness streichelt ständig ihr Schoßhündchen und erzeugt so im Zusammenspiel mit ihrer Mimik einen äußerst affektierten Eindruck. Am Schluss der Sequenz wird das Bild eines Jungen, der im Wald steht, eingeblendet. Dieses Bild hat keinen direkten Bezug zum Handlungsablauf, da jedoch der Eindruck entsteht, als ob nur Otilie den Jungen sehen könne, ist es als Hinweis auf Otilies außerordentliches Wahrnehmungsvermögen zu werten.
23.	1:47	Otilie wirft Eduards Weinglas aus dem Fenster. Er holt es wieder herbei, es ist trotz seines Falls nicht zerbrochen. Die beiden werten dies als gutes Zeichen für ihre gemeinsame Zukunft.	Hier handelt es sich um eines der Leitmotive des Romans. Naheinstellungen zeigen Eduard und Otilie beisammen. Eduard erscheint zwar leidenschaftlich, dagegen wirkt Otilie kindlich naiv mit einer Spur von Ungezogenheit.
24.	3:45	Eduard bringt den Grafen zum Zimmer der Baroness. Auf dem Rückweg beobachtet er durch ein Fenster Otilie, welche schreibend am Tisch sitzt. Er geht zu Charlotte in deren Schlafzimmer, die beiden werden zärtlich miteinander.	Der Graf wirkt auf Grund seiner Gestik und Mimik lüstern. Von der Baroness ist nur das überaus übermütige Lachen zu hören, welches inzwischen zu ihrem Erkennungszeichen geworden ist. Der Graf und die Baroness verkörpern gleichsam die Unmoral. Eduard und Otilie werden wiederholt durch Fenstergitter gezeigt, deren Symbolik weist darauf hin, dass die beiden Gefangene ihrer Gefühle sind. Die Zärtlichkeiten des Ehepaares in Charlottes Schlafzimmer erwecken den Eindruck, als ob sich zwei Ertrinkende aneinander klammern. Besonders auffällig ist, dass Charlotte grau und verbraucht erscheint. Die Außerordentlichkeit dieses Beischlafs findet keine besondere Hervorhebung. Deshalb wird zu einem Teil das emotionale Gewebe des Fortgangs der Handlung brüchig.

25.	1:13	Eduard entdeckt, dass Ottilie seine Handschrift imitiert, daraus schließt er, dass sie ihn liebt.	Die Kamera streift langsam an Ottilies Körperformen entlang. Es scheint, als ob Eduard seinen Blick auf Ottilie wirft. Daraus lassen sich die erotischen Wünsche Eduards in Bezug auf Ottilie ablesen. Da diese Szene unmittelbar nach der gemeinsamen Nacht mit Charlotte erfolgt, liegt die Assoziation nahe, dass er lieber mit ihr als mit seiner Frau geschlafen hätte.
26.	2:08	Charlotte und der Hauptmann nehmen Abschied voneinander.	Dies geschieht ziemlich leidenschaftslos. Das ergibt sich einerseits aus der Schauspielerleistung und andererseits aus der distanzierten Kameraeinstellung von zum größten Teil Weite, Total und Halbtotale.
27.	1:41	Eduard schneidet Astern in der Parkanlage. Er befiehlt dem Gärtner, einen Kranz mit Ottilies Namen für ihren Geburtstag daraus zu binden.	Der Gärtner äußert einen Satz aus Ottilies Tagebuch: „Große Leidenschaften sind Krankheiten ohne Hoffnung.“(S. 385) Dies kann als Kommentar für den Handlungsablauf gewertet werden. In der Symbolsprache der Blumen gelten Astern als Todesboten. Ihre Verwendung zu einem Kranz kann als Hinweis darauf gewertet werden, dass im Fortlauf der Ereignisse noch der Tod auftritt.
28.	1:02	Gemeinsames Essen der vier Protagonisten. Es herrscht Missstimmung. Eduard verlässt das Zimmer. Er schlägt die Türe so heftig zu, dass die Türscheibe herausfällt und zersplittert.	Die Umgangsform und die Sprache der vier erinnern stark an unsere heutige Zeit. Charlotte fragt Ottilie: „Du hilfst mir doch bei dem Geschirr?“
29.	2:50	Auf der Baustelle des Lusthauses redet Eduard mit Ottilie über seine Scheidung. Er sagt, dass Charlotte sowieso den Hauptmann lieben würde.	Auffällig ist das überaus rege Treiben der Handwerker im Hintergrund. Erneuter Hinweis auf die Astern als „Schicksalsboten“ Astern, in einer Detailaufnahme zeigt die Kamera den Blumenkranz.
30.	5:33	Richtfest des Lusthauses. Otto teilt Charlotte	Das Richtfest erinnert an ein großes Volksfest. Der Hauptmann ist

		mit, dass er abreisen werde. Eduard schenkt Otilie zu ihrem Geburtstag einen Koffer mit Kleidung. Der Architekt wird als Nachfolger für den Hauptmann eingeführt. Ein Brückengeländer bricht und ein kleiner Junge stürzt ins Wasser. Der Hauptmann rettet ihn. Charlotte bittet Eduard auf diesen Vorfall hin das Feuerwerk nicht stattfinden zu lassen. Er sieht dies nicht ein und lässt es alleine für sich und Otilie abbrennen.	der mutige Held dieser Sequenz, da er den Jungen vor dem Ertrinken rettet. Die häufige Anwendung der Totalen bewirkt ein distanzierendes Erzählen des Geschehens.
31.	2:22	Charlotte und Eduard beraten, wie es weitergehen soll und ob Otilie bleiben kann.	Ungewöhnliche Kameraeinstellungsgröße für ein intensives Gespräch zwischen zwei Personen. Es beginnt mit Weit, langsam herangeholt bis zur Halbtotale. Aufgrund der Achsverhältnisse der Grundform I und der Einstellungsgrößen wirkt das Gespräch sehr distanziert, der Zuschauer wird emotional nur wenig einbezogen.
32.	2:48	Eduard verlässt das Schloss. Otilie sucht ihn verzweifelt.	Eine Totale zeigt, dass im Garten des Schlosses emsig gearbeitet wird. Der pflanzende Gärtner äußert wieder einen Satz aus Otilies Tagebuch: „Säen ist nicht so beschwerlich als Ernten.“ (398) Dieser Satz kann als Kommentar für die wachsenden Probleme der Figuren gewertet werden. Auffällig viele Bilder in diesem Film zeigen fleißig arbeitende Menschen.
33.	0:52	Charlotte und Otilie gehen wortlos in der Parkanlage spazieren.	Zeitsprung. Die Landschaft ist jetzt herbstlich. Der Junge im Wald wird wieder eingeblendet. Dies ist ein erneuter Hinweis auf das außergewöhnliche Wahrnehmungsvermögen Otilies, da nur sie wieder in der Lage scheint, ihn zu sehen. Die Sequenz endet mit Unheil verkündender Musik. Eine Totale, die eingeblendet wird, zeigt das hässliche graue Schloss, diesmal ist ein kahler Baum mit im Bild. Das Zusammenspiel von Bild und Ton ergibt eine elegische

			Atmosphäre.
34.	0:45	Otilie und der Architekt fertigen Wand- und Deckengemälde in der Kapelle an. Der Architekt malt einen Engel, welcher Otilies Gesichtszüge trägt.	Transformation des Originaltextes, in dem Otilie als „engelsgleich“ beschrieben wird.
35.	3:39	Mittler sucht Eduard in seinem Einsiedleranwesen auf. Gespräch über Eduards weiteres Leben und seine Liebe zu Otilie. Eduard bittet seinen Besucher, die Scheidung bei Charlotte zu bewirken.	Beeindruckende Schauspielerleistung, die Lebens- und Liebesbeichte Eduards wird äußerst leidenschaftlich und bewegend vorgetragen.
36.	0:46	Charlotte teilt Mittler mit, dass sie ein Kind erwartet.	Da die Kamera bei dieser bedeutsamen Mitteilung eine Schwenkung vollzieht, ist zu den Stimmen von Charlotte und Mittler auf der Bildebene Otilie zu sehen. So wird deren betroffene Reaktion sichtbar.
37.	2:09	Gespräch zwischen Eduard und dem Hauptmann. Eduard will in den Krieg ziehen. Für den Fall seines Todes bittet er den Hauptmann, sich um die Frauen zu kümmern. Werde er den Krieg jedoch überleben, so sei es Gottes Wille, dass er Otilie bekommen solle. Er schlägt dem Hauptmann vor, dass dieser mit Charlotte glücklich werden solle.	Eduard wirkt sehr leidenschaftlich bei diesem Gespräch, der Hauptmann jedoch wirkt äußerst kühl.
38.	0:43	Eduard befindet sich im Krieg	Der Krieg wird mit den Bildern einer nackten Frauenleiche und eines ausgebrannten Gutshauses dargestellt.
39.	5:03	Im Schloss wird die Verlobung von Charlottes Tochter ausgelassen gefeiert. Die	Mit diesem Fest werden Müßiggang und Übermut des Adels ins Blickfeld des Rezipienten gerückt. Auch der Graf und die Baroness

		Festgesellschaft zerstört im Übermut die Pflanzen des Gewächshauses.	<p>treten hier wieder in sehr lockerer Haltung auf. Die Adligen belustigen sich über Affenbilder, haben jedoch selbst starke Ähnlichkeit damit.</p> <p>Die Sequenz kommt zu ihrem Höhepunkt, als die Gesellschaft das sorgsam gepflegte Gewächshaus stürmt und dort mutwillig mit anmaßender Überheblichkeit die Pflanzen zerstört. Der Gegenpol zur ernsthaften Ottilie ist Charlottes alberne, unreife Tochter. Dieser Gegensatz wird im Bild ihrer Ausdrücke deutlich betont durch Naheinstellungen der Gesichter. Die Verwüstung des Gewächshauses ist mit fröhlicher Musik unterlegt. Der alte Gärtner taucht in seiner Nachtmütze auf. Diese stellt ein Attribut für den deutschen Michel dar.</p> <p>Die Aneinanderreihung dieser Sequenz mit der Darstellung des Krieges stellt ein Gleichnis für den Zerfall dieser Gesellschaft dar.</p>
40.	1:59	Das Kind ist inzwischen geboren. Ottilie wiegt es in ihren Armen und unterhält sich mit Charlotte. Die beiden bewegen sich in der Parkanlage. Charlotte erwähnt, dass sie das neue Haus gerne fertig bauen würde.	<p>Zeitsprung. Der Rezipient erfährt durch das nun anwesende Kind, dass Zeit vergangen ist. Erneut wird ohne Bezug zum Handlungsablauf das Bild des Jungen im Wald eingeblendet. Die Widerspiegelung der inneren Zustände der Figuren durch äußere Umstände findet sich auch in der Darbietung des neuen Hauses wieder. Dieses Haus ist von den Männern genauso unvollendet zurückgelassen worden wie ihre Beziehungen zu den Frauen.</p>
41.	3:50	Ottilie sitzt mit dem Kind auf einer Wiese. Eduard kommt hinzu, die beiden gehen spazieren und sind zärtlich miteinander. Ottilie hat das Kind auf der Wiese vergessen, sie läuft zurück und holt es.	<p>Ein Zeitsprung. Eduard ist aus dem Krieg zurückgekehrt. Die Jahreszeit stellt jetzt Frühsommer dar. Nah- und Großeinstellungen zeigen die gefühlvollen engen Umarmungen der beiden Liebenden. Die weiteren Bilder der Sequenz sind fast alle in der Totalen aufgenommen. Als Ottilie schnell zu dem Kind zurückkehrt, weht der Wind heftig und geräuschvoll durch die Bäume. Dies kann als äußeres Zeichen für Ottilies innere Unruhe gewertet werden.</p>

42.	1:01	Das Kind liegt auf dem Tisch, Bedienstete kümmern sich darum und bereiten Umschläge. Es stirbt, woraufhin Otilie zusammenbricht.	Zeitsprung. Der Rezipient wird durch das Gespräch der Bediensteten darüber informiert, dass Otilie inzwischen mit dem Kahn einen Unfall auf dem See gehabt hat. Die Dramatik um das Unglück fehlt, da es nur sachlich berichtet wird. Demzufolge wird der Rezipient emotional nicht besonders stark in das Geschehen hineingezogen. Des Weiteren werden die Bemühungen um das Kind in der Totalen gezeigt, was die Distanz des Zuschauers noch verstärkt.
43.	1:58	Charlotte bittet den Hauptmann, Eduard mitzuteilen, dass sie nun in die Scheidung einwilligt. Sie fühlt sich schuldig am Tode des Kindes. Der Hauptmann fragt, was er für sich hoffen darf. Charlotte bittet darum, ihm die Antwort schuldig bleiben zu dürfen. Otilie, die das Gespräch mitangehört hat, sagt dazu, dass sie solch ein Glück nicht wolle.	Distanzierte Gesprächssituation zwischen Charlotte und dem Hauptmann. Die Beiden sitzen im Raum weit voneinander entfernt. Jeder spricht vor sich hin, ohne den anderen anzusehen. Es entsteht keine direkte Interaktion der Figuren.
44.	2:15	Eduard und Otilie lesen gemeinsam in einem Buch. Charlotte bietet freundlich allen Süßigkeiten an. Am Esstisch sitzen der Hauptmann und Mittler. Dieser hält einen Vortrag über das sechste Gebot „Du sollst nicht ehebrechen“. Otilie verlässt daraufhin das Zimmer.	Der Bildaufbau vermittelt häusliche Eintracht, doch aufgrund des Handlungsablaufs, Mittlers Rede und Otilies wortlose Flucht wird deutlich, dass die Idylle nur äußerlicher Schein und rasch zerstört ist.
45.	1:22	Eduard sucht Otilie im Schloss. Er findet sie nicht und läuft zur Kapelle. Dort wirft er sich auf den Fußboden, über ihm ist das gemalte Bild des Engels mit Otilies Gesichtszügen.	Das Einblenden einer Totalen mit dem Bild des hässlichen grauen verfallenen Schlosses, ohne Himmel, begleitet von gespenstischer Musik, erzeugt eine trostlose Atmosphäre. Anmerkung: Die elegische Grundstimmung des Films wird immer wieder neu durch die beschriebene Einblendung verstärkt.

46.	1:32	Charlotte versucht, einen schweren Schrank zu verschieben, sie vermag es aber nicht.	Es gelingt Charlotte nicht, das Möbelstück zu verrücken, obwohl ihre Gestik und Mimik verraten, dass sie sich am Rand ihrer Kraft befindet. Es handelt sich dabei um den Schrank, den Eduard bei seinem Umzug in Sequenz Nr. 9 verschoben hat. Dieses Bild steht als Gleichnis dafür, dass sich die alten Verhältnisse nicht wiederherstellen lassen, wie sehr sich Charlotte auch darum bemüht.
47.	0:15	Insert: „Übrigens habe ich glückliche Menschen kennen gelernt, die es nur sind, weil sie Ganz sind“. Goethe	Das Zitat ist einem Brief Goethes an Frau von Stein entnommen. Es gibt keinen literaturwissenschaftlich belegten Bezug zu dem Roman. Somit handelt es sich hier um eine freie Zusammenfügung der Filmschaffenden. Dagegen gibt es einen Bezug zur Sequenz Nr. 43, denn dort fragt Charlotte Ottilie, was sie wolle, und Ottilie antwortet: „Ganz sein und uns nicht bescheiden.“ Damit wird der mittels des Inserts aufgeworfene Begriff des „Ganz sein“ erläutert.

II. Kommentierter Sequenzpläne: Claude Chabrol „Die Wahlverwandtschaften“

Nr.	Zeit	Sequenzinhalt	Kommentar
0.	1:36	Titel! Eduard läuft durch die Parkanlage zur Hütte seiner Frau.	Der Vorspann ist mit klassischer gefühlvoller Musik unterlegt. Die weitläufige Parkanlage und der Gärtner lassen auf die Wohlhabenheit Eduards schließen. Es herrscht helles Sonnenlicht.
1.	3:33	Eduard und Charlotte unterhalten sich in der Hütte. Sie diskutieren darüber, ob sie Eduards Freund, den Hauptmann, einladen wollen. Charlotte ist dagegen, da sie fürchtet, dass er ihre Zweisamkeit stören könnte. Eduard führt an, dass der Hauptmann ihm bei seinen Arbeiten helfen könnte. Die beiden beschließen, dass der Hauptmann und Charlottes Nichte Ottilie eingeladen werden.	Die Szene wird von fröhlichem Vogelzwitschern begleitet. Ein livrierter Diener tritt auf.
2.	1:02	Mittler ist zu Besuch. Eduard und Charlotte bitten ihn um Rat wegen der geplanten Aufnahme zweier Personen in ihrem Haushalt. Mittler rät ihnen nicht.	Die Innenausstattung des Schlosses ist prunkvoll. Eduard tritt gelöst und humorvoll auf.
3.	2:52	Eduard, Charlotte und der Hauptmann besichtigen die Ländereien. Der Hauptmann plant deren Vermessung. Charlotte führt die beiden Männer in ihre Hütte. Der Hauptmann kritisiert Charlottes Anlagen.	Zeitsprung. Der Hauptmann ist bereits angekommen. Der Beginn der Sequenz ist mit zarter Geigenmusik unterlegt. Fröhliches Vogelgezwitscher und helles Sonnenlicht ergeben eine freundliche Atmosphäre.
4.	3:45	Eduard liest aus einem Buch eine neue chemische Theorie über die Verwandtschaft der Elemente vor.	Hier erklärt sich der Filmtitel. Die chemische Formel wird als Gleichnis angesehen. Bei dieser Deutung setzt auf der

		Daraufhin führt der Hauptmann ein Experiment über Anziehung und Abstoßung von chemischen Stoffen vor. Die drei führen ein Gespräch, worin sie eine chemische Formel auf menschliche Beziehungen anwenden.	Tonebene leise ernsthafte Musik ein. Als Charlotte dem lesenden Eduard ins Buch schaut, schimpft dieser mit ihr.
5.	1:46	Otilie kommt an. Charlotte nimmt sie in Empfang, bemängelt ihre Kleidung und gibt ihr ein Kleid von sich.	Die Musik fungiert sequenzübergreifend. Die Außenaufnahmen zeigen ein gepflegtes großes Schloss. Zwei Diener in Livree und die glanzvollen Innenräume des Schlosses verweisen auf die Wohlhabenheit der Bewohner. Charlotte ist fröhlich.
6.	1:15	Otilie wird von Charlotte durch das Schloss geführt und begegnet erstmals Eduard und dem Hauptmann.	Otilie hat bei dieser ersten Begegnung eine starke Wirkung auf Eduard. Dieser, der laut rufend ins Zimmer gestürzt kommt, verstummt bei ihrem Anblick und bleibt ruckartig stehen. Seine Körperhaltung wirkt wie erstarrt. Eine Naheinstellung zeigt für einige Sekunden Otilie, die sich langsam umdreht. In der darauffolgenden Amerikanischen Einstellung weist Eduards Mimik darauf hin, dass er tief beeindruckt ist. Auf Grund der Achsverhältnisse der Grundform II schaut der Rezipient über Otilies Rücken, sie bewegt sich mit langsamen Schritten ins Bild, auf Eduard bzw. dessen Gesicht zu. Auf diese Art und Weise wird der Rezipient emotional stark in die Situation einbezogen. Am Ende der Sequenz setzt auf der Tonebene ernsthafte Musik ein.
7.	2:19	Die vier Protagonisten besichtigen das Gewächshaus. Charlotte unterhält sich mit dem Hauptmann, Eduard mit Otilie.	Die Musik fungiert sequenzübergreifend. Die neuen Paarformationen zeichnen sich ab. Der Hauptmann flirtet mit Charlotte und wirkt sehr charmant. Eduard nähert sich Otilie an.
8.	2:31	Die vier Protagonisten beraten über den Standort des	Es wird deutlich, dass sich die neuen Paare immer näher

		geplanten Lusthauses. Die Entscheidung trifft Ottilie.	kommen. Dieser Umstand wird auf der Bildebene mittels der Anordnung der Figuren sichtbar. Ottilie sitzt nah bei Eduard und der Hauptmann nah bei Charlotte. So zeigen die wechselnden Einstellungen jeweils das neue Paar. Auf der sprachlichen Ebene berät sich Eduard mit Ottilie und der Hauptmann mit Charlotte.
9.	3:40	Eduard und Ottilie sitzen in einer Schänke und führen ein vertrautes Gespräch. Ottilie gibt ihm das Medaillon mit dem Bild ihres Vaters. Der Hauptmann und Charlotte betreten ebenfalls die Schänke und nehmen am Nebentisch Platz. Auch sie führen ein vertrautes Gespräch.	Beide Paare wirken verliebt ineinander. Ottilies Mimik und Körperhaltung vermitteln den Eindruck des schwärmerischen Entrücktseins. Das Gespräch zwischen ihr und Eduard wird im Schuss-Gegenschuss-Schnittverfahren gezeigt. Mittels Naheinstellungen sieht der Rezipient beiden abwechselnd ins Gesicht. Die Mimik von Eduard und Ottilie spiegelt ihre Verliebtheit. Auf Grund der Achsverhältnisse der Grundform II wird der Zuschauer emotional stark in die Situation einbezogen. Es fällt auf, dass das ebenfalls vertraute Gespräch zwischen Charlotte und dem Hauptmann mit den Achsverhältnissen der Grundform I gedreht wurde. Auf Grund der differierenden Kameratechnik werden die Gefühlsituationen der beiden Paare unterschiedlich wahrgenommen. Der Hauptmann und Charlotte erscheinen verhalten, Eduard und Ottilie dagegen hochgradig verliebt ineinander.
10.	1:02	Eduard liest bei Kerzenlicht Liebesgedichte vor. Die drei anderen Protagonisten hören zu.	Querverweis zu Sequenz Nr. 4: Dort schaut Charlotte bei Eduard ins Buch, woraufhin er sie beschimpft, jetzt schaut Ottilie ihm ins Buch und er scheint es zu genießen. Die Anordnung der Figuren im Bild zeigt wieder deutlich, wie verschieden die Figuren mit ihren Gefühlen umgehen. Ottilie steht dicht hinter Eduard, der Hauptmann und Charlotte sitzen auf Distanz entfernt voneinander. Allerdings weist die Kamera darauf hin, dass zwischen

			Charlotte und dem Hauptmann Gefühle vorhanden sind. Denn sie schwenkt langsam zwischen ihnen her und verweilt in Naheinstellungen. So zeigt sie die jeweilige Mimik der beiden Figuren, während auf der Tonebene entsprechende Passagen der Liebesgedichte zu hören sind.
11.	6:41	Ein großes Fest im Freien wird gefeiert. Es handelt sich um die Grundsteinlegung des neuen Hauses und Charlottes Geburtstag. In Form von Scherenschnitten werden Porträts der vier Protagonisten angefertigt. Ein Glas mit Eduards Initialen hält der vorgesehenen Zerstörung stand. Dies sieht Eduard als ein gutes Omen für sich und Ottilie an, da die Initialen E und O seiner beiden Vornamen auch Eduard und Ottilie bedeuten können.	Das Ambiente dieses Festes stellt ein freundlicher heller Sommertag dar. Da die Figuren zu Beginn der Sequenz aus der Kirche kommen, ist lautes Glockenläuten zu hören. Das Fest hat Volksfestcharakter. Die hier angefertigten Scherenschnitte haben später in Sequenz Nr. 18 eine bedeutende Funktion. Bei dem nicht zerstörten Glas handelt es sich um ein Leitmotiv aus dem Originaltext. In diversen Einstellungen dieser Sequenz weist die Bildgestaltung erneut auf die neuen Paarformationen hin. Fast immer befindet sich Ottilie neben Eduard und Charlotte neben dem Hauptmann.
12.	3:35	Mittler kommt, um Charlotte zum Geburtstag zu gratulieren. Er hält eine Lobrede auf die Ehe. Die von Eduard und Charlotte hebt er als besonders gute hervor. Da die Ankunft des unverheirateten Paares, Graf und Baronin von Hesse ansteht, verabschiedet sich Mittler abrupt, weil er mit diesen beiden aus moralischen Gründen keinesfalls zusammentreffen möchte. Ottilie bietet an, Schreiarbeiten für Eduard zu übernehmen.	Situationskomik, da der Rezipient längst bereift, dass die so hoch gelobte Ehe, am wackeln ist. Mittler erscheint dogmatisch. Teilweise ist im Hintergrund Glockenläuten zu hören. Zum Sequenzende setzt das Hornsignal für die Ankunft zweier Kutschen ein.
13.	0:30	Die Kutschen des Grafen und der Baronesse treffen ein.	Das Hornsignal ist sequenzübergreifendes. Die Einstellung von dem überstürzt wegeilenden Mittler zeigen ihn auf

			satirische Weise. Die Kamera schaut ihm nach, wie er krummbeinig und wackelnd davonläuft. Seine Körperhaltung erzeugt die Wirkung von Lächerlichkeit.
14.	3:07	Gemeinsames Abendessen der Protagonisten mit dem Besuch. Der Graf kritisiert die Institution Ehe und stellt seine eigene Theorie dazu dar.	Das Gespräch findet in einem prunkvollen Ambiente statt. Eine livrierte Dienerschaft bemüht sich um die Tischgesellschaft. Die Anordnung der vier Protagonisten im Bild entspricht den neuen Paarformationen. Während auf der Tonebene die Ausführungen des Grafen zu hören sind, zeigt die Bildebene den jeweiligen Blickwechsel von Eduard und Ottilie sowie von Charlotte und dem Hauptmann. Im Zusammenspiel mit den Gesprächsfetzen spiegeln diese Blickwechsel die Gedanken der Figuren.
15.	2:06	Der Graf und Charlotte gehen an der Baustelle des neuen Lusthauses spazieren. Sie unterhalten sich. Der Graf informiert Charlotte darüber, dass er den Hauptmann auf ein Amt bei Hofe vermitteln will.	Siehe dazu die detaillierte Ausarbeitung der Analyse I
16.	2:09	Eduard und die Baroness gehen gemeinsam spazieren. Eduard schwärmt ihr von Ottilie vor.	Es wird klar, dass Eduards Gefühle für Ottilie inzwischen ein hohes Maß erreicht haben. Die Mimik der Baroness zeigt, dass ihr der Zustand von Eduards Gefühlswelt missfällt.
17.	1:43	Bei einem Gespräch in Charlottes Schlafzimmer zwischen ihr und der Baroness weist diese darauf hin, warum Ottilie aus dem Haus müsse.	Der Höhepunkt dieser Unterhaltung wird auf der Bildebene mittels einer Naheinstellung von Charlotte und der Baroness dargestellt, so ist die Mimik der beiden Frauen deutlich wahrnehmbar. Charlotte erscheint geistig abwesend und die Baroness listig. Das Besondere an dieser Einstellung ist die Bildgestaltung. Die Gesichter beider Frauen sind direkt nebeneinander zu sehen, jedoch handelt es sich bei Charlotte um ein Spiegelbild, welches

			im Spiegel hinter dem die Baronin steht, zu sehen ist. Dies ist ein bildlicher Hinweis auf Charlottes eigene gespaltene Gefühlswelt.
18.	6:38	Der Graf und Eduard tauschen im abendlichen Gespräch amouröse Erinnerungen aus. Der Graf bittet Eduard, ihn zu der Baronin zu geleiten. Danach beobachtet dieser Ottilie bei ihren Schreibearbeiten und besucht Charlotte in deren Schlafzimmer. Die beiden werden zärtlich miteinander.	Siehe dazu detaillierte Ausarbeitung der Analyse II
19.	1:30	Die Abreise des Grafen und der Baronin steht an. Die vier Protagonisten verabschieden die beiden.	Nachdem die beiden Kutschen das Anwesen verlassen haben, zeigt eine Totale die vier Protagonisten in starker Aufsicht. Da diese Perspektive nicht handlungsmotiviert ist, kann sie als Kommentierung des Dargestellten gewertet werden. Das Zusammenspiel der entfernteren Einstellungsgröße und der starken Aufsicht lässt die Protagonisten „verloren“ erscheinen. Auf der Tonebene setzt die aus der vorhergehenden Sequenz bekannte melancholische Musik ein. Bild- und Tonebene vermitteln eine elegische Atmosphäre.
20.	1:41	Charlotte und der Hauptmann unternehmen gemeinsam eine Kahnfahrt. Eduard hat sich zuvor für seine Nichtteilnahme entschuldigt und trifft sich nun mit Ottilie. Sie zeigt ihm ihre angefertigten Schreibearbeiten. Eduard stellt fest, dass sie seine Handschrift angenommen hat. Die beiden erklären sich ihre Liebe.	Die aus den beiden vorhergehenden Sequenzen bekannte melancholische Musik setzt ein, als Eduard Ottilie in die Arme nimmt. Diese Musik begleitet auch die folgende Einstellung von Charlotte und dem Hauptmann im Kahn. Zwischen diesen beiden kommt es zu keiner Erklärung, stattdessen fleht Charlotte den Hauptmann an, mit dem Kahn umzukehren. Es entsteht der Eindruck, als ob Charlotte vor irgendetwas Angst hätte und deshalb der Situation ein Ende setzen will. Auf Grund des Kontextes lässt sich assoziieren, dass sie Angst vor ihren Gefühlen für

			den Hauptmann hat und sich durch eine rasche Umkehr vor diesen Gefühlen retten will.
21.	1:43	Der Hauptmann und Charlotte kehren zum Schloss zurück, mit ihnen trifft Mittler ein. Mittler hält vor den vier Protagonisten eine neuerliche Lobrede auf Charlottes und Eduards Ehe.	Nach der vorhergehenden Sequenz wirkt Mittlers Gerede situativ bedingt besonders komisch.
22.	1:56	Charlotte und der Hauptmann unterhalten sich bei einem Reitausflug über die wachsenden Gefühle zwischen Eduard und Ottilie. Die beiden beschließen, Ottilie fortzuschicken.	Die Atmosphäre dieser Sequenz vermittelt, dass etwas unaufhaltsam Unheil Bringendes auf die Figuren zukommt. Das Gespräch zwischen Charlotte und dem Hauptmann findet in einem Waldstück statt, an welchem ein langer Zug von Arbeitern mit ihren Geräten vorbeizieht. Auf der Tonebene ist die laute Geräuschkulisse dieses Zuges zu hören. Es entsteht der Eindruck, als ob ein Trauerzug an Charlotte und dem Hauptmann vorbeiziehen würde. Diese Bildgestaltung ist als Orakel für die folgenden Geschehnisse zu werten. Charlotte und der Hauptmann sind schwarz gekleidet. Sie wirken verzweifelt. Die Naheinstellungen der beiden sind mit Untersicht aufgenommen. Diese Perspektive auf die Figuren verstärkt die unheimliche Wirkung der Gesamtsituation.
23.	1:18	Charlotte hält Ottilie davon ab, zu Eduard auf die Baustelle des Lusthauses zu laufen. Sie bittet sie, in der Küche zu helfen. Eduard findet sie dort und erklärt ihr, dass Charlotte sie bewusst von ihm fern halte.	Eduards Gefühle steigern sich.
24.	2:30	Das Richtfest für das Lusthaus von Ottilies Geburtstag werden gefeiert. Der Hauptmann und Eduard streiten sich über ein Schild mit Ottilies Namen, welches Eduard am Haus befestigen lassen will. Der Hauptmann weist	Die Feier hat einen fröhlichen Volksfestcharakter. Eduard ist nicht mehr mit Argumenten zu erreichen. Seine Gefühlswelt erscheint unbeeinflussbar.

		<p>daraufhin, dass dies peinlich für Charlotte sei. Eduard lässt das Schild trotzdem anbringen und lädt das Volk zum abendlichen Feuerwerk ein. Der Hauptmann warnt davor, dass die Uferbefestigung nicht für so viele Leute geschaffen sei.</p>	
25.	2:41	<p>Das Volk hat sich am Uferstrand versammelt, um das Feuerwerk zu sehen. Der Uferstrand bricht ab, und einige Menschen stürzen ins Wasser. Der Hauptmann rettet einen kleinen Jungen vor dem Ertrinken. Charlotte und Eduard streiten sich, weil dieser das Feuerwerk trotz des Unglücks abbrennen lassen will. Eduard und Otilie sehen sich in zärtlicher Stimmung alleine das Feuerwerk an.</p>	<p>Eine Weiteinstellung des im Dunklen liegenden Sees leitet die Sequenz ein. Der einzige offene Streit zwischen Eduard und Charlotte findet statt. Eine Naheinstellung von Eduard und Otilie zeigt beide in einem geheimnisvollen roten Licht, während sie das Feuerwerk beobachten. Diese Beleuchtung ist einerseits zwar handlungsmotiviert, andererseits jedoch wirken ihre Gesichter in diesem roten Schein unheimlich.</p>
26.	1:32	<p>Das verunglückte Kind wird im Schloss versorgt. Der Hauptmann teilt Charlotte mit, dass er am nächsten Tag abreisen werde. Die beiden unterhalten sich über ihre Liebe und den Verzicht darauf.</p>	<p>Den Geräuschhintergrund für dieses intime Gespräch stellt die lauten Explosionen des Feuerwerks dar. Die Kamera schwenkt langsam in Großeinstellung zwischen Charlotte und dem Hauptmann hin und her. Beide wirken verzweifelt. Im übertragenen Sinne sind die lauten Hintergrundgeräusche als Allegorie auf den aufgewühlten inneren Zustand der beiden Figuren zu werten.</p>
27.	2:23	<p>Eduard und Otilie kommen ins Schloss zurück. Der Hauptmann erzählt ihnen, dass er abreisen wolle, um eine Stelle bei Hofe anzutreten. Eduard entgegnet, dass der Hauptmann dort sicher so viel verdienen werde, um eine Familie gründen zu können. Der Hauptmann verabschiedet sich gefühlvoll von Charlotte. Otilie findet in ihrem Zimmer eine Schachtel mit prächtigen Kleidungsstücken vor.</p>	<p>Als der Hauptmann sich von Charlotte verabschiedet, steht diese am Fenster und schaut hinaus. Dieses Bild ist ein Symbol für ihre Gedanken und Sehnsüchte, die in die Ferne schweifen. Ihre Gefühle sind in diesem Raum beziehungsweise in ihrer Situation gefangen, wie gerne würde sie ausbrechen. Die folgenden zwei Szenen werden parallel dargestellt. Der Hauptmann und Charlotte stehen am Fenster und</p>

			<p>verabschieden sich in trauriger Stimmung voneinander. Eduard und Otilie unterhalten sich in euphorisch verliebter Stimmung am Tisch sitzend miteinander. Langsame Schwenks durch den Raum verbinden die beiden gegensätzlichen Situationen.</p> <p>Der Teil der Sequenz, welcher Eduard und Otilie zeigt, ist mit der bereits bekannten melancholischen Melodie unterlegt.</p> <p>Die Szene, die Otilie in ihrem Zimmer beim Auffinden der Geschenkschachtel darstellt, zeigt diese Figur durchgehend in ihrem großen Ankleidespiegel reflektiert. Dies weist darauf hin, dass ihre Gefühlswelt gespalten ist. Einerseits fühlt sie sich Charlotte gegenüber verpflichtet und möchte ihr nicht wehtun, andererseits liebt sie Eduard.</p>
28.	2:32	Charlotte und Eduard gehen in der Parkanlage spazieren. Sie besprechen die Zukunft ihrer Ehe. Charlotte weist daraufhin, dass sie entsagt habe, und fordert dies ebenfalls von Eduard. Sie eröffnet ihm weiterhin, dass sie beschlossen habe, Otilie wegzuschicken. Eduard erklärt sich widerwillig einverstanden.	<p>Das Gespräch findet in Charlottes Hütte statt. Dies erinnert an den Beginn der Ereignisse. In Sequenz Nr. 1 beraten die beiden an diesem Ort die Aufnahme von Otilie und dem Hauptmann in ihren Haushalt.</p> <p>Charlotte wirkt willensstark und hart in dieser Situation, Eduard dagegen verzweifelt.</p>
29.	1:07	Eduard eröffnet Charlotte, dass er weggehen werde, damit Otilie bleiben könne. Er fordert sie auf, Otilie gut zu behandeln.	<p>Nachdem Eduard mit überlauten Schritten hastig über den Flur zu Charlottes Zimmer gelaufen ist, zeigt die Kamera ihn bei dem folgenden Gespräch mit Charlotte in Großeinstellung. Seine Mimik spiegelt äußerste innere Erregung. Charlotte weicht während seiner Ausführungen vor ihm zurück. Ihre Mimik weist einen erschrockenen Ausdruck auf.</p> <p>Die Sequenz schließt mit einer Weiteinstellung, welche den wegreitenden Eduard zeigt.</p>

30.	1:23	Charlotte eröffnet Otilie, dass Eduard gegangen sei und sie ein Kind bekomme.	Charlotte wirkt bei dieser Mitteilung auf Grund ihrer Körperhaltung, Mimik und Sprechweise wie eine Siegerin. Am Ende der Sequenz entfernt sich die Kamera langsam von dem Bild der beiden sich umarmenden Frauen. Dazu setzt auf der Tonebene eine Melodie der bekannten melancholischen Musik ein.
31.	1:32	Otilie rudert in einem Kahn auf dem See. Charlotte geht im Park spazieren.	Die Musik fungiert sequenzübergreifend. Eine Parallelmontage zeigt, was die beiden Frauen zur gleichen Zeit gerade tun. Das Zusammenspiel der melancholischen Bilder und der schwermütigen Musik weist auf die traurigen Gedanken der beiden Figuren hin.
32.	1:17	Charlotte hat entbunden. Mittler kommt, um zu gratulieren. Charlotte erzählt Otilie, dass Eduard in den Krieg gezogen sei. Mittler schlägt für das Kind den Namen Otto vor, weil dies der zweite Vorname des Vaters und der erste Vorname des Hauptmanns sei.	Zeitsprung. Das Kind ist bereits geboren.
33.	0:56	Charlotte und Otilie sitzen mit dem Kind in der Hütte und unterhalten sich über ihre Zukunft. Als Charlotte geht, warnt sie Otilie davor, mit dem Kind gemeinsam Boot zu fahren.	Charlotte erscheint wie eine Siegerin, die zwar mittels des Kindes triumphiert hat, es aber nun Otilie überlässt. Die Bildgestaltung um das Kind erzeugt den Eindruck eines Gleichnisses. Es liegt auf dem Tisch wie eine Opfergabe. Diese Darstellung ist antizipierend zu werten.
34.	2:45	Eduard und der Hauptmann sind zurückgekommen. Sie sitzen auf einer Wiese und unterhalten sich über Eduard Gefühle für Otilie. Eduard glaubt, nun, da er den Krieg überlebt habe, ein Recht auf Otilie zu haben. Der Hauptmann gibt zu bedenken, dass Eduard auch an Charlotte und das Kind denken müsse. Eduard weicht nicht von seiner Überzeugung ab und erklärt, dass er noch	

		am gleichen Abend eine Entscheidung herbeiführen wolle. Er schickt den Hauptmann mit dieser Botschaft zu Charlotte. Dieser trifft sie jedoch nicht an	
35.	3:53	Eduard trifft am See auf Ottilie und das Kind. Die beiden begrüßen sich zärtlich. Ottilie zeigt ihm seinen Sohn. Eduard bemerkt die Ähnlichkeit des Kindes mit Ottilie und dem Hauptmann und begreift den Grund dafür. Ottilie und Eduard versichern sich ihrer Liebe.	Eduard wirkt wie besessen. Der doppelte geistige Ehebruch wird erklärt.
36.	1:53	Ottilie rudert stehend, mit dem Kind im Arm, in einem Kahn über den See. Als sie vor einem Schuss erschrickt, gleitet ihr das Kind aus dem Arm und fällt in den See. Nach einigen misslungenen Versuchen gelingt es ihr, das Kind aus dem Wasser zu fischen.	Während Ottilie den Kahn besteigt, ist auf der Tonebene Glockenläuten zu hören. Einerseits zeigt dies auf der realen Ebene an, dass es schon spät ist, andererseits ist der Glockenklang symbolisch zu werten. Das Unglück wird sozusagen eingeläutet. Als es sich gerade ereignet hat, sind nur Ottilies verzweifeltes Stöhnen und das Plätschern des Wassers zu hören. Dieses Zusammenspiel schafft eine unheilschwangere Atmosphäre. Am Ende der Sequenz entfernt die Kamera sich langsam vom Schauplatz des Geschehens.
37.	3:48	Charlotte und Ottilie trauern um das tote Kind. Der Hauptmann kommt und übermittelt Eduards Scheidungswunsch. Charlotte hat Schuldgefühle und willigt ein. Sie lehnt einen Antrag des Hauptmanns ab. Ottilie beschwört Charlotte, sich nicht scheiden zu lassen. Sie droht an, sich sonst in den Teich zu stürzen.	Die Sequenz beginnt mit einem Glockenschlag. Die Trauersituation wird distanziert und ohne besondere emotionale Einbeziehung des Rezipienten dargestellt.
38.	1:44	Mittler berichtet Eduard, dass Ottilie das Gelübde abgelegt habe, Eduard nicht mehr begegnen und ins Pensionat zurückgehen zu wollen. Eduard reagiert verzweifelt.	

39.	3:58	Eduard erwartet Ottilie in dem Gasthof, worin sie auf ihrer Reise Station macht. Er schreibt ihr einen Brief. Nachdem Ottilie eingetroffen ist, bittet er sie, den Brief zu lesen und dann zu entscheiden.	Die Amerikanische Einstellung der lesenden Ottilie ist mit der bereits bekannten melancholischen Melodie unterlegt.
40.	2:07	Am nächsten Morgen kommt Eduard in Ottilies Schlafzimmer im Gasthof und fleht sie an, seine Frau zu werden. Sie lehnt ab. Er bittet, sie wenigstens zu Charlotte zurückbringen zu dürfen. Ottilie willigt ein.	Die Sequenz beginnt mit einer Detaileinstellung des Briefes. Das Bild wird von der bekannten melancholischen Melodie begleitet. Eduards Verzweiflung steigert sich. Ottilie erscheint geistesabwesend. Sie lehnt das angebotene Frühstück ab. Dies ist der erste Hinweis auf ihren Hungerstreik.
41.	1:17	Eduard bringt Ottilie zu Charlotte zurück. Bei ihrer Ankunft legt Ottilie die Hände von Eduard und Charlotte ineinander.	Diese symbolische Tat steht für Ottilies Wunsch nach einem Neuanfang von Charlotte und Eduard.
42.	0:15	Charlotte findet Ottilie in ihrem Zimmer. Sie liegt auf dem Boden und umarmt hingebungsvoll die Präsenstschachtel, die Eduard ihr zum Geburtstag geschenkt hat.	Das Bild von Ottilie ist metaphorisch, da sie an Stelle von Eduard die Präsenstschachtel umarmt.
43.	1:35	Eduard trifft Ottilie. Sie stellt ihm ihre neue Gesellschafterin Nanni vor. Er teilt ihr mit, dass am nächsten Tag der Hauptmann ankommen werde.	Die Naheinstellung der beiden ist mit der bereits bekannten melancholischen Melodie unterlegt. Ottilie und Eduard wirken resigniert.
44.	0:33	Eduard, Charlotte und der Hauptmann unterhalten sich bei einer gemeinsamen Mahlzeit darüber, dass Ottilie nur noch alleine in ihrem Zimmer essen wolle.	Eine Halbtotale zeigt die Tischsituation in Aufsicht, mittels dieser Kameratechnik entsteht Distanz zu den Figuren. Ebenso erscheint das Tischgespräch distanziert, denn die Figuren sprechen ins Leere, ohne dass eine wirkliche Interaktion stattfindet.
45.	1:51	Eduard liest in abendlicher Atmosphäre ein Gedicht vor. Die drei anderen Protagonisten hören zu.	Glockenläuten begleitet Ottilies Eintreten in den Raum. Der Text des Gedichtes passt exakt auf die trostlose

			<p>Gefühlssituation von Eduard und Ottilie. Dementsprechend zoomt die Kamera die beiden näher ins Bild. Als auf der Tonebene die Worte „als wäre sie fern“ zu hören sind, zeigt die Bildebene eine Naheinstellung der entrückt erscheinenden Ottilie.</p> <p>Das vorgelesene Gedicht endet mit der Aufforderung: „Bleib noch, ist es möglich.“ Dies wirkt wie ein Appell an Ottilie. Er wird nicht befolgt, da Ottilie bald darauf „gehen“, sprich sterben wird.</p>
46.	1:13	Ottilie verschenkt Kleidungsstücke an Nanni.	Diese Szene erscheint wie ein vorweggenommener Abschied.
47.	2:40	<p>Mittler, Charlotte und der Hauptmann unterhalten sich. Mittler hält einen Vortrag über die zehn Gebote. Ottilie, die gerade den Raum betreten hat, verlässt ihn hastig, als Mittler das sechste Gebot ausführt. Kurz darauf ruft Nanni um Hilfe, da sie meint, Ottilie werde sterben. Der Hauptmann erfährt von Nanni, dass Ottilie seit längerer Zeit nichts mehr gegessen hat.</p> <p>Eduard verspricht der sterbenden Ottilie, am Leben festzuhalten.</p>	<p>Eine Großeinstellung zeigt Ottilies tief betroffene Mimik, als auf der Tonebene die Forderung: „Halte die Ehe heilig!“.</p> <p>Das Zusammenspiel von Bild- und Tonebene weist auf, wie sehr Ottilie unter ihrer Schuld leidet. Diese Wirkung wird durch ihr fluchtartiges Verlassen des Raums bekräftigt. Die Kamera entfernt sich langsam von dem Bild der in Eduards Armen sterbenden Ottilie.</p>
48.	3:21	Ottilies Trauerfeier. Nanni bittet die aufgebahrte Leiche um Vergebung.	Die Sequenz beginnt mit lautem Glockenläuten, welches handlungsmotiviert die Beerdigung ankündigt. Die Atmosphäre der Beerdigung ist trostlos.
49.	0:57	Eduard äußert dem Hauptmann gegenüber seine Selbstmordgedanken. Dieser erinnert ihn an sein Versprechen, am Leben zu bleiben.	Die für Chabrol typische Kameratechnik für Gespräche zwischen zwei Menschen findet sich auch hier. Eine Naheinstellung zeigt Eduard und den Hauptmann, beide stehen dicht hintereinander und schauen auf Grund der Achsverhältnisse der Grundform II direkt in die Kamera. Die

			beiden sehen sich beim Gespräch nicht an, sondern sprechen in die Kamera.
50.	2:23	Eduard sitzt in wehmütiger Verfassung auf dem Sofa und trinkt ein Glas Wein. Er sinkt in sich zusammen und stirbt.	Eine DetailEinstellung einer fast verloschenen Kerze dient als Symbol für Eduard verlöschendes Lebenslicht. Die bereits bekannte melancholische Melodie begleitet die trostlos dunkel gestalteten Bilder der Sterbeszene. Am Ende der Sequenz setzt die Musik aus, das Licht erlischt und Eduards Weinglas mit seinen Initialen fällt zu Boden und zerbricht. Bild- und Tonebene vermitteln so, dass Eduards Leben endet.
51.	2:06	Der Hauptmann und Charlotte stehen vor Otilies und Eduards Grabsteinen in einer Kapelle. Sie trauern um die beiden. Abspann: Die Kamera nimmt mittels einer Neigung die Figur des gekreuzigten Jesus ins Bild und friert dieses ein.	Siehe dazu die detaillierte Ausarbeitung der Analyse III Die bereits bekannte melancholische Melodie ist dem Abspann unterlegt.

III. Kommentierte Sequenzpläne: Rudolf Thome „Tarot“

Nr.	Zeit	Sequenzinhalt	Kommentar
1.	2:25	Titel! – Charlotte wandert durch den Wald zum See, worin Eduard schwimmt. Sie steckt einen Blumenstrauß an die Windschutzscheibe seines Autos.	Die Musik und die Bilder erzeugen eine Stimmung der Melancholie. Was auf ein tragisches Geschehen im Film hinweist.
2.	0:27	Eduard kommt nach Hause und zeigt Charlotte die Blumen, die er gefunden hat.	Die Naheinstellung der beiden zeigt, dass sie liebevoll miteinander umgehen, und lässt so auf ein harmonisches Verhältnis zwischen beiden schließen.
3.	2:59	Eduard und Charlotte sind morgens zu Hause. Er schmust im Bett mit der Katze, sie turnt. Bei einem Gespräch über Charlottes Arbeit an einem Roman kritisiert Eduard ihre Schreibweise.	Zu Beginn der Sequenz zeigt eine Parallelmontage auf, dass beide unabhängig voneinander den Tag beginnen. Er liegt noch bequem im Bett, sie treibt in ihrem Zimmer Sport. Die Einstellung von Eduard, als er Charlottes Roman bemängelt, weist Untersicht auf. Diese Perspektive passt zum Inhalt des Gesprächs, da Eduard sich als besserwisserischer Kritiker aufspielt.
4.	2:20	Charlotte arbeitet im Garten, Eduard kommt hinzu. Sie unterhalten sich wieder über den Roman. Mittler ruft an.	Das Ambiente dieser Sequenz besteht aus einem üppig blühenden Garten im hellen Sonnenlicht. Auf der Tonebene ist ein Hahnenschrei und fröhliches Vogelgezwitscher zu hören. Dieser heiteren Stimmung steht die des Paares entgegen. Der Gesprächsinhalt informiert darüber, dass die beiden Probleme miteinander haben. Am Ende der Sequenz klingelt das Telefon, und Eduard läuft ins Haus. Charlotte schaut nachdenklich hinter ihm her. Sie wird in leichter Aufsicht gezeigt, das bewirkt, dass sie im übertragenen Sinne auf der Beziehungsebene gegenüber

			Eduard „klein“ erscheint. In diesem Kontext ist auch die Untersicht auf Eduard in der vorhergehenden Sequenz zu verstehen.
5.	0:45	Eduard fährt zu Mittler.	Eduards Körperhaltung und Gestik wirken überheblich.
6.	1:20	Eduard sieht sich in einem Kino einen Film an, dessen Thema der Kampf einer Frau um ihre Unabhängigkeit ist.	Der Film im Film behandelt das gleiche Thema wie die vorhergehenden Sequenzen, da Charlotte ebenso wie diese Frau im Film um ihre Selbstständigkeit kämpft.
7.	2:29	Beim Frühstück wird darüber diskutiert, dass Eduard eigenmächtig seinen Freund Otto eingeladen hat. Charlottes Einspruch ist vergeblich.	Das Ambiente des Frühstücks zeigt, dass Charlotte eine gesundheitsbewusste Frau ist. Das Gespräch der beiden stellt sich wie ein Machtkampf dar, den Charlotte von vornherein verloren hat, da Eduard bereits ohne ihre Einwilligung Otto eingeladen hat.
8.	1:45	Eduard, Charlotte und Otto sitzen abends draußen und essen gemeinsam. Man spricht über frühere Beziehungsprobleme von Eduard und Charlotte. Sie eröffnen Otto, dass sie heiraten wollen.	Zeitsprung. Otto ist nun bereits angekommen. Im Rahmen der Unterhaltung kommt der Faktor, dass Charlotte und Eduard einen Machtkampf miteinander führen, wieder zum Tragen.
9.	0:45	Otto packt seinen Koffer aus, danach öffnet er das Fenster und schaut hinaus.	Es dreht sich bei dieser Szene um eine typische offene Form der Bildgestaltung. Otto verlässt die Mitte des Raumes und tritt ans Fenster, die Kamera folgt seinem Blick hinaus. Es handelt sich um ein großes Gitterfenster. Beim Öffnen des Fensters setzt lautes Vogelgezwitscher ein. Otto schöpft tief Luft. Der Gesamteindruck dieser Einstellung lässt darauf schließen, dass Otto von den Problemen, die bei der Einführung seiner Person angedeutet wurden, gefangen ist. Das Auspacken des Koffers wie das Öffnen des Fensters symbolisieren seinen Wunsch nach Befreiung. Seine Gedanken wandern mit

			seinem Blick aus dem Fenster gleichsam in die Welt hinaus. Der Umschwung seines Sinneszustandes äußert sich darin, dass er am offenen Fenster zu singen beginnt.
10.	1:47	Eduard erzählt Otto von seinem neuen Film. Otto hört ihm unaufmerksam zu, während er aus dem Fenster schaut und Charlotte beobachtet. Charlotte liest einen Brief, der Inhalt scheint sie zu betrüben.	Eduard wirkt auf Grund der Art seines sprachlichen Ausdrucks und seiner Körperhaltung selbstsicher und unsensibel. Deshalb merkt er auch nicht, dass Otto ihm nicht wirklich zuhört, sondern mit seinen Gedanken woanders ist. Bildlich kommt dies zum Ausdruck, indem Otto mit gedankenverlorenem Blick aus dem Fenster schaut.
11.	2:43	Otto trifft in der Küche auf Charlotte. Sie sitzt am Küchentisch und erstellt Eduards Horoskop. Sie bietet ihm an, auch sein Horoskop auszuarbeiten. Otto sieht sich ein Bild von Charlottes Nichte Ottilie an, welches auf dem Küchentisch liegt.	Diese Sequenz zeigt die wachsende Vertrautheit zwischen Otto und Charlotte. Otto setzt sich auf die Küchenbank dicht neben Charlotte. Die Körperhaltung der beiden Figuren und die Interaktion der Unterhaltung erzeugen den Eindruck von gegenseitiger Sympathie. Es scheint sich um eine entstehende Freundschaft zu handeln. Otto und Charlotte wirken wie zwei Menschen, die ihre Sensibilität verbindet.
12.	1:35	Eduard und Otto arbeiten an einem Drehbuch. Charlotte kommt hinzu und unterhält sich mit Otto über dessen Horoskop. Eduard weist Charlotte barsch zurecht.	Wie bereits in den Sequenzen Nr. 9. und Nr. 10 steht Otto am Fenster und schaut hinaus. Eduard erscheint tatkräftig und weist darauf hin, dass er das Geld des Paares verdienen müsse. Otto hingegen wirkt verträumt.
13.	1:03	Eduard, Charlotte und Otto gehen zusammen spazieren. Charlotte und Eduard beschließen, Charlottes Nichte Ottilie einzuladen, da diese Schwierigkeiten in der Schule hat. Charlotte erwähnt, dass sie einen Termin mit ihrer Agentin habe, da sie wieder als Schauspielerin arbeiten möchte. Otto macht ihr ein Kompliment für ihre	

		Schauspielkünste. Eduard schlägt vor, dass Charlotte und Otto sich duzen sollen.	
14.	0:24	Charlotte fährt mit ihrem Auto auf einem Parkplatz vor und steigt in Stöckelschuhen und schickem Kostüm aus.	Diese Einstellung vermittelt, dass Charlotte eine selbstständige Frau mit beruflichen Ambitionen ist.
15.	1:05	Otto, Eduard und das Mädchen Nanni sitzen gemeinsam in einem Kahn und angeln. Eduard bietet Otto an, das Skript von Charlottes Roman zu lesen, er sagt, dass es in ihrem Schreibtisch liege.	Diese Einstellung vermittelt einen harmonischen Gesamteindruck. Die Bildkomposition ist idyllisch. Als Bildhintergrund dienen die barock anmutende Front des Hauses und üppig grüne Bäume. Im Bildvordergrund angeln die beiden Männer, und das Mädchen Nanni planscht vergnügt mit den Füßen im Wasser.
16.	0:18	Otto nimmt Charlottes Romanskript aus deren Schreibtischschublade.	
17.	1:51	Charlotte kommt nach Hause, mit ihr trifft Mittler ein. Sie stellt ihm Otto vor. Als sie bemerkt, dass Eduard Otto erlaubt hat, ihr Romanskript zu lesen, ist sie verärgert. Eduard übergeht ihren Unwillen. Mittler bietet an, sich um einen Verleger für den Roman zu kümmern.	Die Figur Mittler hat die berufliche Funktion eines Agenten, der auch ein Freund von Eduard und Charlotte ist. Auch in dieser Sequenz findet sich das Muster wieder, dass Eduard äußerst unsensibel auftritt, während Charlotte und Otto wie zwei sensible Seelenverwandte wirken.
18.	2:21	Charlotte, Eduard, Otto und Mittler unterhalten sich über Charlottes Roman. Otto erzählt, wie begeistert er davon ist. Eduard schlägt vor, auf der Grundlage des Romans ein Drehbuch zu schreiben und ihn zu verfilmen. Mittler erzählt in dem Gespräch, dass er Eduard und Charlotte nach einer Trennung wieder zusammengebracht habe.	Otto erzählt gefühlvoll, wie ihn die Handlung des Romans berührt hat. Eduard redet dagegen unsensibel nur von seiner Vermarktung. Auch in dieser Sequenz zeigt sich die grundsätzliche charakterliche Verschiedenheit der beiden Männer. Die Figuren werden in Naheinstellung gezeigt, so ist ihre Mimik gut zu erkennen.
19.	1:32	Eduard holt Ottilie vom Bahnhof ab. Sie erzählt Eduard, dass sie ernsthafte Musik moderner Musik vorzieht.	Ottilie kommt an einem hellen Sommertag an. Der Hinweis, dass sie ernsthafte Musik bevorzugt, deutet darauf hin, dass sie ein ernsthaftes Mädchen ist. Dies passt auch zu

			der Ausstrahlung dieser Figur.
20.	1:22	Otto, Eduard, Charlotte und Ottilie sitzen gemeinsam beim Abendessen. Sie unterhalten sich über Eduards Filmarbeit. Ottilie beteiligt sich nicht an dem Gespräch. Sie verlässt den Tisch mit dem Hinweis auf Kopfschmerzen. Eduard äußert Sympathie für Ottilie.	Eduard dominiert das Gespräch, dies entspricht der Entwicklung seines Charakters in den vorhergehenden Sequenzen. Die Kamera zeigt Ottilie während des gesamten Gesprächs nur von hinten, diese Bildgestaltung entspricht dem Fakt, dass sie am Gespräch unbeteiligt bleibt. Die gesamte Sequenz ist in Amerikanischer Einstellung aufgenommen.
21.	1:14	Charlotte schenkt Ottilie einen Pullover. Diese probiert ihn an und dankt Charlotte mit einer herzlichen Umarmung.	Ottilie wirkt jugendlich erotisch, als sie sich auszieht, um den Pullover anzuprobieren. Die gesamte Sequenz ist in Amerikanischer Einstellung aufgenommen.
22.	1:38	Charlotte spricht mit Eduard über Ottilies Situation. Die beiden beschließen, sie länger bei sich wohnen zu lassen.	Eduard wirkt abwesend und uninteressiert bei diesem Gespräch. Dies passt in das Schema der vorhergehenden Sequenzen, die ihn als unsensiblen Egoisten dargestellt haben.
23.	0:42	Ottilie übernimmt Hausarbeiten. Charlotte und Otto schreiben am Drehbuch. Charlotte schickt Eduard mit Ottilie zur Erdbeerernte.	Erstmals wird auf die neuen Paarformationen hingewiesen.
24.	1:28	Charlotte und Otto unterhalten sich über ihre Arbeit am Drehbuch. Charlotte beschwert sich darüber, dass Eduard einfach über ihren Kopf hinweg bestimmt habe, dass sie und Otto das Drehbuch schreiben sollen.	Mimik und Gestik der beiden drücken ihre Sympathien füreinander aus. Es handelt sich allerdings um einen freundschaftlichen Umgang miteinander. Es fällt auf, dass Charlotte sich von Eduard missachtet fühlt.
25.	0:52	Eduard und Ottilie pflücken Erdbeeren.	Diese und die vorhergehende Sequenz entsprechen einander. Durch Parallelmontage erfährt der Rezipient, dass sich zur gleichen Zeit die neu formierten Paare

			<p>annähern.</p> <p>Als Otilie mutmaßt, dass sie und Eduard beide vielleicht in einem anderen Leben schon einmal als Sklaven zusammen Baumwolle gepflückt hätten, erwidert Eduard nein, er sei sicher der Aufseher gewesen. Die Essenz dieses Dialoges festigt das Charakterbild Eduards als einem überheblichen Siegertyp.</p>
26.	1:29	Charlotte und Otto sitzen im Gras am See. Otto erzählt, dass es ihn sehr mitgenommen habe, als seine Lebensgefährtin Selbstmord begangen hat.	Die Vertiefung der Beziehung von Otto und Charlotte wird dargestellt. Wieder wirken die beiden Figuren wie zwei sensible verwandte Seelen.
27.	0:40	Eduard und Otilie schlendern über einen Jahrmarkt. Sie reden über Otilies Zukunft als Musikerin.	<p>Parallelemontage, auch die Beziehung von Otilie und Eduard vertieft sich, allerdings auf eine andere Art und Weise wie die von Otto und Charlotte. Der Bildaufbau zeigt, dass sich zwischen Eduard und Otilie mehr Nähe entwickelt. Eduard hat den Arm um Otilie gelegt. Eine Amerikanischeinstellung zeigt die beiden.</p> <p>Als Eduard Otilie darauf hinweist, dass sie große Ziele für ihre berufliche Laufbahn haben müsse, wirkt er wieder wie ein Siegertyp.</p>
28.	1:38	Otto und Charlotte gehen im Wald spazieren. Sie unterhalten sich darüber, dass das Leben in der Stadt zu aufreibend ist. Otilie und Eduard schwimmen nackt im See.	Auch diese Sequenz hat wieder die neuen Paarformationen zum Thema, wobei sich die unterschiedliche Art der Anziehung der beiden Paare weiter herauskristallisiert. Otto und Charlotte führen wieder ein tiefsinniges ernsthaftes Gespräch während Eduard und Otilie nackt und fröhlich verspielt im See baden. Die Sequenz schließt mit dem Bild der nackt aus dem See steigenden Otilie ab. Diese Einstellung bringt eine erotische Komponente mit ins Spiel, da Otilie als begehrenswerte Frau dargestellt wird, wie bereits in Sequenz Nr. 21.

29.	9:20	<p>Charlotte und Otilie legen Tarot-Karten und interpretieren sie. Otto und Eduard schauen Fernsehen, nehmen aber auch Anteil an dem Gespräch der beiden Frauen über die Ergebnisse des Kartenlegens. Die vier Protagonisten unterhalten sich über das Thema der Reinkarnation. Im Laufe des Gesprächs stellt sich heraus, dass Otilie hellseherisch ist.</p>	<p>Dies ist die Schlüsselszene des Films. Die Gewichtigkeit dieser Sequenz lässt sich bereits an ihrer langen Dauer von 9:20 Minuten ablesen. Hier wird auch der Titel des Films gerechtfertigt, da beim Interpretieren der Tarot-Karten die Kernaussage dieser Adaption getroffen wird. Eine DetailEinstellung von Tarot-Karten leitet die Sequenz ein. Eduard tritt wieder als überheblicher Besserwisser auf. Die Wahrnehmung des Rezipienten wird auf Otilie gelenkt. Sie stellt die Hauptfigur in dieser Szene dar. Naheinstellungen zeigen sie vor dem schwarzen Hintergrund des abendlichen Fensters, gleichzeitig setzt zum ersten Mal in diesem Film leise Musik ein. Der Klang der beklemmenden Töne verbreitet im Zusammenspiel mit dem dunklen Bildhintergrund eine unheimliche Atmosphäre. So wird auf der Bild-Tonebene vermittelt, dass es etwas Geheimnisvolles mit Otilie auf sich hat.</p> <p>Diese beschreibt in metaphorischer Form, die Charaktere von Charlotte und Eduard, so wie der Rezipient diese bisher kennen gelernt hat: Charlotte als eine gelassene starke Frau und Eduard als einen Siegertyp, der wie ein Löwe ist, den es zu bändigen gilt.</p> <p>Otilia scheint geistesabwesend. Sie wirkt wie eine Wahrsagerin. Ihr Blick geht nach unten, und sie schildert exakt die Gefühlssituation von Eduard, ohne jedoch seinen Namen zu nennen:</p> <p>„Ich glaube nicht, dass er verliebt ist. Er hat sich noch nicht entschieden. Er weiß nicht, soll er der einen folgen oder der anderen, der blonden schönen Anspruchsvollen oder der dunklen schlaun Verführerischen. Die eine mahnt ihn und</p>
-----	------	---	---

			<p>die andere lockt ihn, aber wie er sich entscheidet, ist gar nicht so wichtig, wichtig ist, dass er sich entscheidet, damit er nicht stehen bleibt am Scheideweg, endlos hin und her gerissen zwischen zwei Möglichkeiten.“</p> <p>Naheinstellungen zeigen Charlotte, wie sie ernsthaft und beeindruckt Otilie beobachtet. Otilie verkörpert einen hellseherisch veranlagten Menschen, der bereits eine drohende Gefahr vorausschauend. In diesem Zusammenhang begründet sie eine besondere Form der Reinkarnationslehre: „Der Mensch wird solange wiedergeboren, bis er die ihm gestellten Aufgaben im Leben gelöst hat.“ Dieser Satz stellt eine Deutung der bisherigen und weiteren Geschehnisse dar. Er impliziert, dass die Figuren des Films im Prinzip fremden, für sie unausweichlichen Gesetzmäßigkeiten folgen müssen.</p>
30.	4:42	<p>Die Hochzeit von Eduard und Charlotte wird gefeiert. Mittler erzählt Charlotte schockiert, dass Eduard die Hauptrolle seines neuen Films Otilie geben wolle, obwohl bereits abgesprochen war, dass Charlotte diese spielt. Charlotte stellt verärgert Otilie zur Rede. Sie behauptet nichts dafür zu können, da dies eine Entscheidung Eduards sei. Als Charlotte Eduard danach fragt, geht er nicht auf das Thema ein. Am späten Abend tanzt Charlotte eng umschlungen mit Otto.</p>	<p>Zu Beginn der Sequenz kommen Eduard und Charlotte aus dem Standesamt. Mittler fotografiert und bittet das Brautpaar, den Hochzeitskuss auszutauschen. Daraufhin gibt Eduard Charlotte einen flüchtigen Kuss. Danach küsst Otto Charlotte intensiv und ebenso Eduard Otilie. Diese Szene ist metaphorisch zu sehen, da sie den Eindruck erweckt, als ob der eigentliche Hochzeitskuss jeweils zwischen den beiden letztgenannten Paaren stattfindet.</p> <p>Mittler kristallisiert sich als enger Freund Charlottes heraus. Als Charlotte verärgert Otilie fragt, warum sie die Hauptrolle spielen solle, wirkt Charlotte äußerlich beherrscht und Otilie kindlich naiv. Die Art und Weise, wie Eduard Charlottes Ärger übergeht, offenbart erneut seinen</p>

			egoistischen Charakter. Die letzte Szene zeigt Charlotte eng mit Otto tanzend, allerdings vermitteln diese Bilder keine Liebesbeziehung, sondern Trost und Freundschaft zwischen den Beiden.
31.	3:45	Eduard erwacht nachts auf dem Wohnzimmersofa. Er geht zu Otilies Zimmertüre, findet diese aber verschlossen. Otilie liegt wach und hört Eduard an der Tür. Sie hat Angst und öffnet ihm nicht. Daraufhin geht er zu Charlotte ins Zimmer und legt sich zu ihr ins Bett. Beim anschließenden Geschlechtsverkehr bleibt Charlotte völlig passiv.	Siehe dazu ausführliche Ausarbeitung der Analyse II
32.	3:12	Beim Aufräumen am nächsten Tag streiten sich Eduard und Charlotte wegen der Besetzung der Hauptrolle in Eduards Film.	Otto räumt auf und kümmert sich um Charlotte, während Eduard untätig und arrogant mit Otilie zu flirten versucht. Er übergeht erneut Charlottes Verärgerung.
33.	1:51	Eduard und Otto streiten sich. Otto versucht Eduard wegen der Besetzung seines neuen Films ins Gewissen zu reden. Er meint, dass Eduard die Hauptrolle nicht Otilie statt Charlotte geben könne.	Wieder ist Otto der sensible, Eduard hingegen der rücksichtslose Charakter. Diese Szene gibt eine Interpretation von Eduards Interesse an Otilie. Otto wirft Eduard vor, dass dieser sich schon immer in junge Mädchen verliebt und diesen dann jeweils die Hauptrolle in seinen Filmen gegeben habe. Diese Information verändert den Stellenwert seiner Zuneigung für Otilie, wonach sie keinem tief empfundenen Gefühl, sondern einer allgemeinen Disposition von Eduard entspringt. Fazit: Die Probleme, mit denen die Figuren im Verlauf der Handlung zu kämpfen haben, ergeben sich vornehmlich daraus, dass Eduard seine Neigung zu jungen Mädchen auslebt. Angemerkt sei, dass bislang noch keine großen Gefühle von Eduard oder Otilie wahrzunehmen gewesen sind.

34.	0:55	Eduard teilt Otto und Charlotte mit, dass er vertretungsweise am nächsten Tag nach Kamerun zu Filmarbeiten fliege.	
35.	2:40	Eduard versucht, vor seiner Abreise noch Otilie zum Geschlechtsverkehr zu verführen. Er lügt ihr vor, dass Charlotte ihn verlassen wolle, um mit Otto zu leben. Otilie sagt, dass sie ihn zwar liebe und schon immer geliebt habe, aber er solle ihr Zeit lassen. Er bittet sie, ihn vom Flughafen abzuholen, wenn er in vier Wochen zurückkommt.	Es wird eine ähnliche Szene wie in Sequenz Nr. 31 gezeigt, aber diesmal ist Otilies Tür nicht verschlossen. Eine erotische Atmosphäre wird erzeugt, da Otilie halbnackt ist und beide sich intensiv küssen. Als Eduard Otilie belügt, zeigt eine Großaufnahme seine Mimik, die deutlich verlogen wirkt. Eduard erscheint in dieser Einstellung unsympathisch, Otilie erscheint jung und unbedarft.
36.	0:38	Eduard schwimmt mit kräftigen Zügen nackt im See.	Die Szene ist mit der gleichen Musik unterlegt wie Sequenz Nr. 29. Die Art der Musik kann dem Esoterikbereich zugerechnet werden, somit stimmt sie mit der Grundintention dieser Adaption überein. Die Bildebene vermittelt, dass Eduard energisch und kraftvoll wirkt.
37.	3:08	Otto und Charlotte unterhalten sich über ihre Gefühle füreinander. Otto sagt, dass er Zeit brauche. Charlotte entgegnet, sie habe gerade Zeit. Charlotte bietet ihm an, dass er bleiben könne, solange er wolle. Die Sequenz schließt mit dem Bild Otilies. Sie spielt traurige Musik auf ihrer Gitarre.	Die traurige Hintergrundmusik ist einerseits handlungsmotiviert, da Otilies Musizieren auf der Bildebene gezeigt wird. Andererseits passt sie exakt zu dem unglücklichen Zustand von Charlotte und Otto. Im Prinzip handelt es sich um eine ähnliche Szene wie in Sequenz Nr. 35. Ottos sensibles, abwartendes Verhalten entspricht dem von Otilie und Charlottes selbstsicheres Verhalten dem von Eduard, wobei sie allerdings im Gegensatz zu ihm aufrichtig erscheint.
38.	0:40	Charlotte geht am See spazieren.	Vom Prinzip her handelt es sich um die gleiche Szene wie in Sequenz Nr. 36. Dort ist Eduard nach Otilies Zurückweisung zu sehen und hier ist Charlotte nach Ottos Zurückweisung zu sehen. Die Bildebene vermittelt, dass

			Charlotte nachdenklich ist.
39.	0:28	Charlotte holt Eduard vom Flughafen ab. Er erkundigt sich, warum Otilie nicht mitgekommen sei. Charlotte erklärt, dass Otilie dies nicht gewollt hätte.	
40.	1:01	Otto und Otilie behandelt Eduard ablehnend. Er fragt Charlotte, was denn los ei. Sie eröffnet ihm, dass sie ein Kind bekomme.	
41.	1:35	Otilie erklärt Eduard, dass sie Charlotte nicht verletzen wolle und sich deshalb von ihm zurückziehe.	Otilie erklärt, es sei bestimmt kein Zufall, dass Charlotte gerade in dieser Situation schwanger geworden wäre. Ihre Gewissheit entspricht esoterischer Denkweise.
42.	1:55	Charlotte fragt Eduard, warum er zu Otilie gesagt habe, dass sie sich scheiden lassen wolle. Eduard entgegnet, dass ihre Ehe ein Irrtum sei.	Eduard erscheint sehr egoistisch bei seinen Ausführungen.
43.	1:24	Eduard erzählt Otto, dass er mit ihm eine Serie für das Fernsehen drehen will, damit Otto etwas verdienen könne, um eine Familie zu ernähren.	Otto wirkt sensibel und unschlüssig. Eduard verkörpert einen zielstrebigem Erfolgstypen.
44.	0:51	Eduard und Otto verabschieden sich von Charlotte und fahren gemeinsam fort. Otilie schaut von einem Feldweg her dem abfahrenden Auto hinterher.	Die Amerikanische Einstellung von Otilie entspricht den Achsverhältnissen der Grundform II. Der Zuschauer sieht sie von hinten und schaut über ihren Rücken dem wegfahrenden Auto nach. Dieses Bild ist wieder mit der bereits bekannten esoterischen Musik von geringer Lautstärke unterlegt. Otilie wirkt mystisch in dieser Szene.
45.	4:08	Charlotte und Mittler unterhalten sich über Charlottes Situation beziehungsweise ihre Schwangerschaft. Mittler schimpft auf Eduard, er meint, dass dieser Charlotte	Charlotte erscheint absolut vernunftbetont und selbstständig. Der Dialog in dieser Sequenz beinhaltet zwei zentrale Äußerungen:

		schlecht behandle. Charlotte nimmt Eduard in Schutz und sagt, dass es Mittler nur nicht passe, dass er kein ideales Paar mehr vorzuzeigen habe.	1. Charlotte sagt: „Das kann doch nicht so weiter gehen, dass wir bei den ersten Schwierigkeiten alles hinwerfen und unser Heil bei einem anderen Menschen suchen.“ 2. Mittler sagt: „ Die beiden hätten miteinander bumsen sollen, dann wäre die ganze Sache erledigt.“
46.	1:27	Otilie hat eine Postkarte von Eduard bekommen. Charlotte kritisiert, dass Eduard nur alle drei Wochen eine lapidare Karte schreibt.	An der Küchenwand hängen bereits einige Karten, daraus lässt sich schließen, dass Eduard und Otto seit längerer Zeit unterwegs sind. Auch hat sich inzwischen die Jahreszeit verändert, was man an den dicken Winterpullovern von Otilie und Charlotte ablesen.
47.	0:28	Otilie und Charlotte schauen das Baby an und stellen fest, dass es Ottos Gesichtszüge und Otilies blaue Augen hat.	Eine Totale des Hauses und der Umgebung leitet die Sequenz ein. Auf der Tonebene sind im Hintergrund leise die bereits bekannten esoterischen Klänge zu hören. Zeitsprung. Das Baby ist bereits geboren. Der angesprochene Fakt, dass das Baby Otilie und Otto ähnlich sieht, verweist auf Sequenz Nr. 31, welche die Umstände der Kindszeugung beschreibt.
48.	0:37	Charlotte liest ein Buch. Otilie hört Musik.	Eine Parallelmontage stellt dar, wie die beiden Frauen sich beschäftigen, Charlotte intellektuell und Otilie empfindsam. Das entspricht dem bisher entworfenen Charakterbild der beiden Figuren.
49.	2:23	Charlotte probt eine Rolle im Theater.	Der von Charlotte gesprochene Text betrifft Charaktereigenschaften, die an Eduard erinnern. Diese Sequenz entspricht vom Prinzip her der Sequenz Nr. 6, in welcher der Kinofilm Charlottes Situation behandelt.
50.	2:23	Otilie badet das Kind, als das Telefon klingelt. Sie schlägt das Kind nur nachlässig in ein Handtuch ein. Eduard ist	Die bereits bekannten esoterischen Klänge untermalen leise die gesamte Sequenz. Es wird akribisch aufgezeigt,

		am Telefon und bittet sie, zu ihm nach Lanzarote zu kommen. Otto sei unterwegs zu Charlotte, um von dieser die Scheidung zu erbitten, führt er weiter aus. Das Kind fängt an zu schreien, und Otilie beendet das Gespräch.	warum das Kind erkrankt. Als Otilie mit dem nur notdürftig in ein Handtuch eingeschlagenen Baby im Flur steht, schlägt die Eingangstür laut zu, so dass der Rezipient die Assoziation hat, dass ein kalter Wind als Ursache der folgenden Krankheit des Kindes zu werten ist.
51.	3:28	Ein ärztlicher Hausbesuch hat stattgefunden, weil das Kind erkrankt ist. Als Charlotte nach Hause kommt, fahren sie und Otilie das Kind ins Krankenhaus.	Bei der nächtlichen Autofahrt ins Krankenhaus zeigt eine 1:18 Minuten lange Großeinstellung Otilies Gesicht. Es ist im Low-key-Stil ausgeleuchtet. Auf der Tonebene wird dieses Bild erneut von den bereits bekannten esoterischen Klängen begleitet. Diese Gestaltung weist auf geheimnisvolle Zusammenhänge hin. Da Otilie bereits als hellseherisch und vorausahnend eingeführt ist, stellt der Rezipient eine Verbindung zu diesem Fakt her. Das wird verstärkt durch die esoterischen Klänge, welche immer nur an psychologisch bedeutsamen Stellen zu hören. Am Ende der Sequenz fährt Charlotte an den Straßenrand, bleibt stehen und nimmt das Kind zu sich herüber. Eine Amerikanische Einstellung zeigt die zwei Frauen in den Achsverhältnissen der Grundform II, so dass der Rezipient beiden direkt ins Gesicht sieht. Trotz der dunklen Nacht wird offenkundig, dass das Kind gerade gestorben ist. Das Ambiente dieser Sequenz, dunkle Nacht und Regenwetter, ist der Situation angemessen.
52.	4:39	Otto kommt zurück. Er und Charlotte besprechen die Gesamtsituation und den Tod des Kindes. Charlotte hat Schuldgefühle.	Während des Gesprächs der beiden erfolgt eine Einblendung der schlafenden Otilie.
53.	3:30	Otilie erzählt Charlotte, sie habe sofort gewusst, dass sie Eduard aus einem anderen Leben kennen und lieben würde. Von daher wäre noch eine alte Schuld zwischen	Die esoterische Deutung der Handlung wird hier umfassend ausgeführt.

		ihnen zu begleichen. Sie führt weiter aus, dass sie auf der Fahrt zum Krankenhaus geschworen habe, Eduard nie wieder sehen und auch keine Musik mehr spielen zu wollen.	
54.	1:07	Eduard besucht das Grab seines Sohnes.	
55.	2:39	Eduard kommt nach Hause und fragt Otilie, ob sie mit ihm weggehen wolle. Er erzählt, dass er am Grab des Kindes gewesen sei und nichts gefühlt habe. Otto reagiert zornig darauf. Otilie lehnt es ab, mit Eduard zu gehen. Daraufhin verlässt dieser wütend das Haus.	Otto ist wieder der sensible Charakter und Eduard ist wieder der egoistische Charakter.
56.	1:04	Otilie läuft mit dem Mädchen Nanni auf der Straße und wird von einem Auto angefahren.	Die bekannten esoterischen Klänge begleiten die Bilder.
57.	0:59	Charlotte besucht Otilie im Krankenhaus. Otilie stirbt.	Das Sterben von Otilie wird in einer Amerikanischen Einstellung mit starker Aufsicht gezeigt. Dazu ist ein lang gezogener Ton von esoterischer Klangfarbe zu hören. Durch die besondere Art der Kameratechnik wird Otilie gleichsam der Welt enthoben, da die Assoziation entsteht, dass zwar ihr Körper unten im Bett liegen bleibt, ihre Seele jedoch aufsteigt.
58.	1:37	Otilie wird auf dem Dorffriedhof beerdigt. Eduard und Otto verabschieden sich von Charlotte. Sie fahren an dem Unfallort vorbei, der ist geschmückt mit Blumen.	Das Bild, welches Charlotte in der Haustür stehend und dem weggehenden Eduard nachschauend zeigt, kehrt im Film immer wieder. Es kann als eines seiner Leitmotive gewertet werden.

59.	1:04	Charlotte erfährt aus der Zeitung, dass Eduard an Herzversagen gestorben ist.	Als Charlotte die Nachricht liest, setzt auf der Tonebene die bekannte esoterische Melodie ein.
60.	0:13	Charlotte und Otto besuchen die drei Gräber auf dem Friedhof.	Die Halbtotale der Gräber erzählt auf der Bildebene, dass es insgesamt drei Tote gegeben hat.
61.	1:53	Otto und Charlotte unterhalten sich über ihre neue Situation.	Siehe dazu ausführliche Ausarbeitung der Analyse III
62.	1:55	Abspann: Das Haus als Hauptschauplatz der Filmhandlung und seine Umgebung entfernen sich immer weiter hinter der ablaufenden weisen Schrift.	Die bekannte esoterische Musik untermalt das Bild.

IV. Kommentierte Sequenzpläne: Paolo u. Vittorio Taviani „Die Wahlverwandtschaften“

Nr.	Zeit	Sequenzinhalt	Kommentar
0.	2:35	Titel: Eine Skulptur der Liebesgöttin Aphrodite wird aus einem Wassergrund geborgen.	Klassische Musik ist exakt auf das Bildgeschehen abgestimmt. Die Liebesgöttin Aphrodite symbolisiert die Emotionalität der Filmhandlung, und Wasser stellt deren Dreh- und Angelpunkt dar, da alle dramatischen Geschehnisse am See stattfinden.
1.	1:59	Das ehemalige Liebespaar Eduardo und Charlotta trifft sich nach 20 Jahren bei der Ausstellung der Statur wieder. Eduardo bittet Charlotta, ihn nun zu heiraten.	Der Sequenzübergang ergibt sich mittel einer Überblendung. Eine Stimme aus dem Off informiert über die besondere Beziehung zwischen Eduardo und Charlotta. Helles Sonnenlicht und fröhliches Vogelzwitschern erzeugen eine heitere Stimmung. Am Ende der Sequenz läuten Glocken.
2.	0:36	Charlotta und Eduardo heiraten in einer Kirche.	Sequenzübergang mittels einer Überblendung und Fortsetzung des Glockengeläuts der vorhergehenden Sequenz. Die Erzählstimme aus dem Off gibt Informationen zur Bildebene. Am Ende der Sequenz wird ein geometrisches Element der Außenfront der Kirche herangezoomt und kurz im Bild festgehalten.
3.	0:18	Charlotta und Eduardo nehmen ihren gemeinsamen Wohnsitz auf dem Lande.	Sequenzübergang mittels Überblendung. Die Erzählerstimme aus dem Off informiert über die praktischen Lebenspläne von Charlotta und

			Eduardo. Eine Synthese aus fröhlicher Klaviermusik, fröhlichem Vogelgezwitscher und hellen, ästhetischen Bildern erzeugt eine heitere Atmosphäre.
4.	2:31	Charlotta und Eduardo wachen gemeinsam im Bett auf. Er eröffnet ihr, dass er gerne seinen Freund Ottone einladen möchte. Sie äußert ihre Bedenken zu dieser Einladung.	Sequenzübergang mittels einer Überblendung. Zeitsprung: Ein Schriftzug im Bild weist darauf hin, dass ein Jahr vergangen ist. Die Kamera schwenkt langsam durch das Schlafzimmer, so wird dessen prächtige Ausstattung sichtbar, woraus sich auf den Reichtum der Bewohner schließen lässt. Das Ehepaar liegt nackt und engumschlungen im Bett und unterhält sich auf entspannte Art und Weise, so ergibt sich der Eindruck, dass die beiden ein harmonisches Verhältnis zueinander haben. Redeweise und Körpersprache wirkt Eduardos äußerst sympathisch und jugendlich, wohingegen der Ausdruck Charlottas sehr bestimmt und reif erscheint. Das laute fröhliche Vogelgezwitschern auf der Tonebene schafft eine heitere Atmosphäre. Am Ende der Sequenz findet sich eine künstlerisch erotische Bildgestaltung Charlottas, als Rückenakt auf dem Bett sitzend. Dies erinnert an etliche prominente Vorbilder in der Malerei.
5.	0:57	Eduardo und Charlotta schreiben eine Einladung an Ottone.	Sequenzübergang mittels Überblendung. Eduardo erscheint betont jugendlich unbedarft. Charlotta wirkt missgestimmt und schroff. Das letzte Bild der Sequenz, ein schwarzer Tintenfleck wird herangezogen, bis die gesamte Fläche schwarz aufweist. Dazu setzt auf der Tonebene

			laute dramatische Musik ein. Auf Grund dieses Zusammenspiels wirkt der Tintenfleck wie ein schlechtes Omen.
6.	1:44	Ottore kommt an. Eduardo begrüßt ihn. Charlotta ist wütend.	Sequenzübergang mittels Überblendung. Wiederum erzeugen fröhliche Klaviermusik und Vogelgezwitscher sowie helle ästhetische Bilder bei der Begrüßung der beiden Männer eine heitere Atmosphäre. Ottone erscheint jugenhaft und gut gelaunt. Die Freundschaft wirkt glaubhaft, ihn und Eduard die gleiche jugendliche und entspannte Ausstrahlung verbindet. Im Bildhintergrund sind vor dem Schloss einige arbeitende Bedienstete zu sehen, was erneut auf den Reichtum der Eigentümer schließen lässt. Ein ästhetisch gestaltetes Bild zeigt Charlotta, sie trägt ein weißes Kleid und steht zwischen üppigen roten Rosensträuchern. Von einem erhöhten Punkt aus beobachtet sie die befreundeten Männer. Ihre Mimik und Gestik spiegelt Verärgerung. Die Sequenz schließt mit einer DetailEinstellung, welche zeigt, dass Charlotta wütend eine Rosenblüte in ihrer Hand zerdrückt.
7.	1:33	Charlotta begrüßt Ottone. Danach führen Eduardo und Charlotta Ottone über ihre Ländereien.	Charlotta erscheint nun völlig beherrscht, sie begrüßt Ottone überaus freundlich. Der Bildhintergrund dabei, die pompösen Räume des Schlosses, vermittelt Weite und Wohlhabenheit. Die Ländereien von Eduardo und Charlotta werden mittels der sommerlichen toskanischen Landschaft, über welche die Kamera in Weiteinstellung schwenkt dargestellt. Auf der

			<p>Tonebene werden die Bilder von fröhlicher Musik und lautem Vogelgezwitscher begleitet. Das letzte Bild der Sequenz zeigt Charlotta, wie sie alleine zurück bleibt, da die Männer die geplante Landvermessung ohne sie vorbereiten. Aus diesem Bild lässt sich ihre neue Isolation ablesen.</p>
8.	2:40	<p>Eduardo, Charlotta und Ottone befassen sich mit einer neu entdeckten Formel über chemische Wahlverwandtschaften. Sie übertragen deren Prinzip auf zwischenmenschliche Beziehungen. Charlotta kündigt an, dass ihre Nichte Ottilia zu Besuch kommen werde.</p>	<p>Der Filmtitel und das damit verbundene chemische Phänomen werden in dieser Sequenz verständlich erklärt und auf menschliche Beziehungen angewandt. Als auffällige Veränderung des Originaltextes weist nicht Eduardo Charlotta, sondern diese Eduardo äußerst scharf zurecht, und Eduardo entschuldigt sich unterwürfig. Diese Umgestaltung erzeugt veränderte Charakterbilder, Charlotta erscheint unfreundlich und ruppig, Eduardo nachgiebig und schwach. Eine kurze zärtliche Szene zwischen beiden lässt gleichwohl auf ein gefühlvolleres Verhältnis der Eheleute zu einander schließen. Am Ende wird eine schwarze Schreibtafel herangezogen, bis die Bildfläche nur noch Schwärze zeigt. Dazu setzen auf der Tonebene geheimnisvolle Klänge ein. Das Zusammenspiel von Bild und Ton und der folgenden Überblendung zur nächsten Sequenz, aus der schwarzen Bildfläche entwickelt sich ein Bild Ottilias, wirkt wie ein schlechtes Omen in Bezug auf diese Figur.</p>
9.	2:27	<p>Nach Ottilias Ankunft essen die vier Protagonisten gemeinsam und unterhalten sich.</p>	<p>Die Stimme aus dem Off informiert über die positiven Charaktereigenschaften Ottilias. Auf der</p>

			<p>Bildebene ist Ottilie als ein ernsthaftes, dunkelhaariges, hübsches, junges Mädchen zu sehen. Ihre Einführung wird im Hintergrund von ernsthafter, zarter Musik begleitet.</p> <p>Die Kamera fährt langsam vom Flur her durch die offene Tür in das Speisezimmer, so dass beim Rezipienten die Illusion entsteht, als ob er selbst diesen Raum betreten und die diesbezüglichen Eindrücke wahrnehmen würde. Damit wird der Zuschauer enger in das Geschehen eingebunden. Das Speisezimmer ist überaus prächtig ausgestattet. Besonders augenfällig sind viele Gestecke mit roten Rosen, die den ästhetischen Mittelpunkt der Bilder darstellen. Im Hintergrund wartet eine Bedienstete auf die Wünsche der Herrschaft. In der Gesamtheit entsteht der Eindruck von Reichtum und Kultiviertheit.</p> <p>Ottone äußert gegenüber Ottilia Komplimente über ihre Schönheit und bemüht sich um sie. Eduardo erscheint auf Grund seiner Mimik und Gestik wie ein gutmütiger, nicht ernst zu nehmender Tollpatsch. Das aus der Textvorlage übernommene Leitmotiv der Kopfschmerzen von Eduardo und Ottilia wird zum Gegenstand gutmütigen Spottes. Auf der Tonebene wird das Mahl, obwohl es in einem geschlossenen Raum stattfindet, von fröhlichem Vogelgezwitscher begleitet.</p>
10.	1:20	Eduardo und Ottone vermessen die Ländereien und genießen ihre Freundschaft.	Die Landschaftsaufnahmen der Toskana, zu einem großen Teil in Weiteinstellung, sind mit

		Ein Diener begleitet die Männer bei ihren Unternehmungen.	überlauter, fröhlich beschwingter Musik unterlegt. Zum ersten Mal taucht der See auf, die Männer messen sich bei einem Wettschwimmen.
11.	2:02	Eduardo und Ottone planen die neuen Gartenanlagen. Sie verwerfen Charlottas Pläne. Charlotta führt ihnen Ottilia in neuer Kleidung vor.	Eine Überblendung leitet zu dieser Sequenz über. Charlottas Mimik verrät zwar starke Betroffenheit darüber, dass ihre Pläne übergangen werden, sie reagiert jedoch beherrscht. Eduardo hat Angst, dass Charlotta verärgert sein könnte, er wirkt, als ob er kein Rückgrat habe, was auf einen schwachen Charakter schließen lässt. Die Darstellung der Räumlichkeiten des Schlosses vermittelt das Gefühl von Weite. Eine GroßEinstellung zeigt Eduardos Mimik, die Begeisterung für Ottilia aufweist.
12.	0:31	Das häusliche Leben der vier Protagonisten wird als behaglich dargestellt. Die neuen Paarformationen kristallisieren sich heraus. Eduardo beschäftigt sich mit Ottilia und Charlotta mit Ottone.	Die Sequenz beginnt auf der Bildebene wieder mit einer Kamerafahrt in das Musikzimmer hinein, siehe dazu den Kommentar zu Sequenz Nr. 9. Auf der Tonebene werden die Bilder von beschwingter Musik begleitet. Deren Takt die bestimmt Geschwindigkeit der Kamerabewegung. Die Stimme aus dem Off kommentiert die Bilder. Das Zusammenspiel von Bild und Ton ergibt eine gelöste, heitere Atmosphäre.
13.	3:43	Beim gemeinsamen Spaziergang der vier Protagonisten schlägt Charlotta vor, sich zu trennen. Sie geht mit Ottone weiter und Eduardo mit Ottilia. Ottilia übergibt ein Medaillon mit dem Bild ihrer Mutter an Eduardo. Als Charlotta nach der Uhrzeit fragt, stellt Ottone	Die fröhliche Musik fungiert sequenzübergreifend. Die Stimme aus dem Off kommentiert die Bilder, die einen hellen, sonnenüberfluteten Sommertag zeigen. Als Ottilia im Wald neckisch und aufreizend vor Eduardo herläuft, ist auf der Tonebene das Rufen

		fest, dass seine Uhr stehen geblieben ist. Die vier treffen am See wieder zusammen.	eines Kuckucks zu hören. Auf Grund des Bild- und Tonzusammenhangs ergibt sich die Interpretation dieser Rufe als Lockrufe. Bei den Szenen mit der Übergabe des Medaillons und der stehen gebliebenen Uhr handelt es sich um die Übernahme von Leitmotiven des Romans. Jedoch findet sich hier der Unterschied, dass das Bild im Medaillon nicht Ottilias Vater, sondern ihre Mutter darstellt. Damit ist diesem Akt der Übergabe, die Symbolik genommen, wonach Ottilia ihre zu einem Mann, ihrem Vater, auf einen anderen Manne, Eduardo, überträgt. Die gesamte Sequenz wird von fröhlichem Vogelgezwitscher begleitet. Auffällig ist die ästhetische farbliche Abstimmung der Kleidung der Figuren. Charlotta trägt ein pfirsichfarbenes Kleid mit einem lindgrünen Hut, und Ottone einen lindgrünen Anzug. Ottilia und Eduard tragen weiße Kleidung mit rotem Muster.
14.	1:01	Die vier Protagonisten sitzen einträchtig am See. Eduardo übergibt Charlotta einen Brief, worin der Marchese und die Marchesa Laura ihren Besuch ankündigen.	Die Bilder zeigen die Übereinstimmung der Natur und der Menschen, alles wirkt harmonisch, dem entsprechen auch die Töne der begleitenden Musik. Die Stimme aus dem Off berichtet ebenfalls von dem gelösten, harmonischen Zustand der Figuren. Die Sequenz schließt mit lauter, heiterer Musik.
15.	2:27	Beim gemeinsamen Essen mit dem Marchese und der Marchesa dreht sich das Tischgespräch um den Sinn oder Unsinn der Ehe.	Zeitsprung. Der Besuch ist jetzt bereits angekommen. Die Musik fungiert sequenzübergreifend. Als satirische Einlage verschluckt der Diener eine Fliege. Ästhetische

			<p>Bilder zeigen die prunkhafte Ausstattung des Speisezimmers sowie den festlich gedeckten Tisch. Charlotte erscheint bei diesem Gespräch energischer, als sie in der Textvorlage angelegt ist. Obwohl das Essen in einem geschlossenen Raum stattfindet, ist die Sequenz mit fröhlichem Vogelgezwitscher unterlegt.</p> <p>Verschiedene Nah- und Großeinstellungen der Figuren zeigen deren Mimik und weisen somit auf ihre Gedanken und Gefühle hin. Des Weiteren werden so die Blickkontakte untereinander während des Gesprächs aufgezeigt. Am Ende der Sequenz setzt getragene Musik ein.</p>
16.	2:01	Der Marchese informiert Charlotta darüber, dass er Ottone eine Anstellung in Venedig verschaffen will. Diese Mitteilung erschüttert sie. Die Marchesa erkennt, dass Charlotta verstört ist, und gibt der wachsenden Zuneigung Eduardos für Ottilia die Schuld daran.	Siehe dazu die detaillierte Ausarbeitung der Analyse I
17.	6:47	Eduardo und der Marchese verbringen den Abend zusammen. Später geleitet Eduardo, den Marchese zu Lauras Zimmer. Er selbst besucht Charlotta in ihrem Schlafzimmer. Die beiden werden zärtlich miteinander und haben ehelichen Verkehr.	Siehe dazu die detaillierte Ausarbeitung der Analyse II
18.	0:38	Der Marchese und die Marchesa reisen ab.	Die Sequenz wird von dem Ambiente eines hellen, freundlichen Sommertages bestimmt. Die Stimme aus dem Off informiert darüber, dass die Marchesa fest entschlossen ist, Charlotta zu

			<p>helfen und Ottilia zu entfernen.</p> <p>Die letzten Einstellungen der Sequenz zeigen, dass die beiden Abreisenden aus ihrer fahrenden Kutsche heraus beobachten, wie Arbeiter einen weißen Kahn in Richtung See tragen. Dies mutet wie ein Trauerzug mit einem Sarg an. Auf der Tonebene hat zu diesen Bildern Musik mit unheilverkündenden Klängen eingesetzt. Hinzu kommt das laute Fahrgeräusch der Kutsche. Aufgrund dieser Gestaltung ergibt sich beim Rezipienten die Assoziation, dass es mit diesem weißen Kahn etwas Todbringendes auf sich hat. Im weiteren Verlauf der Filmhandlung wird tatsächlich diesem Kahn ein Sarg, da er sich gewissermaßen bei dem tödlichen Unglück des Kindes von Charlotta und Eduardo im Mittelpunkt des Geschehens befindet. Die weiße Farbe des Kahns entspricht dem Weiß, welches in unserem Kulturkreis bei Kindersärgen zu finden ist.</p>
19.	1:42	Eduardo, Ottone und Charlotta planen eine Kahnfahrt. Als Eduardo hört, dass Ottilia zu Hause bleibt, täuscht er Kopfschmerzen vor und läuft zu ihr. Charlotta und Ottone fahren alleine los.	<p>Die Sequenz beginnt mit einer DetailEinstellung des weißen Kahns, der mit Wucht auf das Wasser des Sees gesetzt wird. Die Musik der vorhergehenden Sequenz endet abrupt, so wird deren gespenstische Atmosphäre aufgelöst, und der Rezipient findet sich in einer harmonischen Stimmung wieder, die von der grünen Natur rund um den See bestimmt wird.</p> <p>Ein Diener befindet sich mit im Bild und hilft, den Kahn vom Ufer wegzustoßen.</p> <p>Naheinstellungen von Eduardo deuten auf dessen Gedanken hin, als er erfährt, dass Ottilia allein zu</p>

			Hause ist. Zu diesen Bildern setzt entsprechende Musik ein. Eine Einblendung Otilias schließt den Kreis um Eduardos Gedanken.
21.	4:06	Eduardo entdeckt, dass Otilia seine Handschrift angenommen hat, und schließt daraus, dass sie ihn liebt. Nun gestehen sich die beiden ihre Liebe und küssen sich. Charlotta und Ottone stranden mit dem Kahn. Auch sie küssen sich und gestehen sich ihre Liebe.	Parallelmontage der im Prinzip gleichen Situation: Zur selben Zeit erklären sich beide Paare ihre Liebe und küssen sich.
22.	4:01	Bei dem Fest für Otilias Geburtstag und Ottones Abschied geschieht ein Unglück. Kinder spielen in dem weißen Kahn, welcher kippt, so dass ein Junge zu ertrinken droht. Ottone rettet ihn. Trotz dieses Unglücks lässt Eduardo nach einer entsprechenden Auseinandersetzung mit Charlotta sein Feuerwerk abbrennen, das er mit Otilie gemeinsam in zärtlicher Stimmung beobachtet.	Ein fröhliches Fest wird dargestellt. Die Erzählerstimme aus dem Off gibt die Information, dass Eduardo verliebt und glücklich ist. Auf der Bildebene wird dazu Eduardo auf dem See im weißen rudern gezeigt. Gleichzeitig sind zarte Töne einer Geige zu hören. Naheinstellungen von Charlotta und Ottone zeigen den intensiven verliebten Blickaustausch der beiden. Die Kleidung der beiden Paare ist farblich wieder aufeinander abgestimmt. Auf diese Art und Weise wird nicht nur das Bild harmonisch gestaltet, sondern auch eine sichtbare Verbindung zwischen den jeweiligen Liebenden dargestellt. Das Unglück mit dem Dorfjungen ist dahingehend umgestaltet, dass es mit dem weißen Kahn und nicht auf Grund eines Dammbrechens geschieht. Im Vordergrund der Bilder des Feuerwerkes ist der dunkle glitzernde See zu sehen. Der See und der weiße Kahn können als Leitmotive dieses Filmes gewertet werden.

23.	1:38	Ottone verlässt das Schloss und Charlotta vermutet, dass sie schwanger sei.	<p>Es handelt sich um eine Parallelmontage. So erfährt der Rezipient, dass beide Figuren zur gleichen Zeit auf ähnliche Weise unter der Situation bzw. ihren Gefühlen leiden. Die audiovisuellen Auswirkungen des Feuerwerks erzeugen die geheimnisvolle Atmosphäre der beiden Szenen.</p> <p>Das gleiche grelle grüne Licht fällt durch ein Fenster auf Charlotta, als die Stimme aus dem Off eröffnet, dass jene das Gefühl hat, schwanger zu sein. Auch diese Einstellungen sind von den lauten Bollerschüssen des Feuerwerks begleitet. Die Gestaltung legt die Vermutung nahe, dass es mit dieser Schwangerschaft etwas Unheimliches auf sich hat.</p> <p>Eine auffällige Beleuchtung zeigt die Bilder des unglücklich wegreitenden Ottones, in einem grellen grünen Licht.</p> <p>Auf der Tonebene werden diese Bilder von den überlauten Explosionen des abbrennenden Feuerwerkes begleitet. Das Zusammenspiel von Bild und Ton lässt die Assoziation entstehen, dass die lauten Bollerschüsse das innere Feuerwerk von Ottones Gefühlen widerspiegeln.</p>
24.	3:22	Carlotta eröffnet Ottilia, dass die beiden Männer fort sind und dass sie ein Kind erwartet.	<p>Charlotta wirkt überlegen in dieser Situation. Ottilias Wut äußert sich darin, dass sie mit ihrer Gabel ein Stück Melone zerquetscht. Die Stimme aus dem Off informiert darüber, dass Eduardo auf die Nachricht hin, dass Charlotte ein Kind erwartet, in den Krieg gezogen ist. Auf der</p>

			Bildebene streicht sich Charlotta über den Bauch, als müsse sie das ungeborene Kind schützen.
25.	1:15	Eduardo wird im Krieg verwundet.	Bei dem beeindruckenden Sequenzübergang zoomt die Kamera eingegossene Milch nah heran, daraus entwickelt sich das Bild von weißem Schnee, in welchen rote Blutstropfen fallen. Auf der Tonebene ist ein Schneesturm und das Stöhnen Eduardos zu hören. Die Kamera zoomt den verwundeten Eduardo nah heran. Seine Körperhaltung erinnert an den sterbenden Helden einer Oper. Dann folgt eine DetailEinstellung von Otilias Medaillon, welches im Schnee liegt. Die folgende Einstellung resultiert aus einem Zeitsprung, Eduardo liegt im Lazarett und wird von seinem Freund Ottone abgeholt. Auf der Tonebene ist das Stöhnen der anderen Patienten zu hören.
26.	4:23	Eduardo erholt sich bei Ottone von seiner Kriegsverletzung. Charlotta und Otilia fertigen Babykleidung an und diskutieren über den Namen des Babys.	Eine Parallelmontage informiert darüber, was zur gleichen Zeit geschieht. Eduardo und Ottone fahren in einer Gondel Charlotta und Otilia in dem weißen Kahn. Dieser Teil der Sequenz ist mit tragischer Musik unterlegt. Die Gespräche beider Paare drehen sich um das zu erwartende Kind. Eduardo wirkt nun ernsthafter als in den vorhergehenden Sequenzen.
27.	0:46	Das Kind wird geboren.	Dramatische Darstellung der Geburt: Charlottas stöhnt und schreit laut.

28.	0:59	Eduardo und Ottone erhalten die Nachricht von der Geburt des Kindes.	Die Szene weist eine typische offene Form der Bildgestaltung auf. Ottone steht am Fenster und schaut durch ein Fenstergitter hinaus. Dieses Bild symbolisiert das Gefangensein seiner Gefühle und seine Wünsche diese auszuleben. Ottones Gedanken schweifen weit hinaus.
29.	1:04	Ottalia und Charlotta sitzen im Garten, das Kind liegt in einer Wiege.	Unheimlich klingende Musik leitet die Sequenz ein. Auf der Bildebene wird dazu die Wiege mit dem Kind langsam nah herangezoomt. Das Zusammenspiel von Bild und Ton schafft eine geheimnisvolle Atmosphäre um das Kind. Die Kamera schwenkt langsam zu den beiden Frauen hin und zeigt diese nacheinander in Naheinstellung. Ihre Gesichter erscheinen ernsthafter zu Beginn der Ereignisse. Die Stimme aus dem Off berichtet, dass die beiden Frauen beunruhigt sind, da das Kind die roten Haare Ottones sowie den Schönheitsfleck Ottalias aufweist. Als die Stimme weiter ausführt, dass es sich bei dem Kind vielleicht um ein Monstrum handele, zeigt eine GroßEinstellung den roten Haarschopf in der Wiege. Dazu setzt wieder die unheilverkündende Musik ein. Hier fließt bei der Wirkung des Bildes der Symbolwert von roten Haaren mit ein.
30.	5:01	Ottone reitet im Auftrag von Eduardo zu Charlotta, um von ihr die Scheidung zu erbitten. Charlotta jedoch lässt sich verleugnen. Eduardo, der im Wald auf eine Antwort wartet, trifft auf Ottalia mit dem Kind. Sie zeigt ihm das Kind mit	Beeindruckender Sequenzübergang. Auf die Einstellung der roten Haare des Kindes folgt eine DetailEinstellung von Ottones rotem Haarschopf. Die Musik fungiert sequenzübergreifend, seigert sich jedoch in der neuen Sequenz. Diese

		<p>einem Hinweis auf äußerliche Besonderheiten. Otilia und Eduardo tauschen Zärtlichkeiten aus.</p>	<p>Steigerung entspricht der Bewegung des Bildes, da Ottone mit seinem Pferd galoppiert. Die vier Protagonisten wirken nun ernsthafter als in den ersten Sequenzen. Bei einer GroßEinstellung des Kindes dominieren seine auffällig roten Haare das Bild. Als Otilia sich aus Zeitgründen dazu entschließt, für den Rückweg den Kahn zu nehmen, setzt lautes Glockenläuten ein. Auf der realen Ebene weist dieses Geräusch auf die Uhrzeit hin, jedoch kündigt sich auf der symbolischen Ebene so auch kommendes Unheil an.</p>
31.	1:30	<p>Otilia steigt mit dem Kind im Arm in den Kahn, sie verliert das Gleichgewicht, so dass das Kind aus ihrem Arm in den See fällt. Als Otilia es mühsam aus dem Wasser fischt, ist es offenbar bereits tot.</p>	<p>Eine hochgradig dramatische Gestaltung begleitet das Unglück auf dem See. Die Einstellung des sinkenden Kindes im Wasser wird von dem roten Haarschopf des Kindes dominiert. Das Bild des Kindes unter Wasser erinnert an den Vorspann, welcher die Statur der Liebesgöttin Aphrodite unter Wasser zeigt. Als Otilia in Panik nach Eduardo ruft, zeigt eine Parallelmontage, dass dieser eine lärmende Hundemeute begrüßt und sie nicht hören kann. Diese Bilder steigern die Spannung, da der Rezipient die Dramatik mitfühlt und sich wünscht, dass Eduardo sie hören möge. Zu den Bildern mit dem weißen Kahn in welchem Otilia um das Leben des Kindes kämpft sind auf der Tonebene Windgeräusche zu hören.</p>
32.	1:22	<p>Eduardo und Ottone unterhalten sich über den Tod des Kindes. Eduardo behauptet, dass das</p>	<p>Die Sequenz beginnt mit Glockenläuten und trostloser Musik. Die Kamera schwenkt in</p>


		<p>Unglück alle befreit hätte. Das Kind hätte als Preis für das Glück der Hinterbliebenen geopfert werden müssen. Er bittet Ottone, nun unbedingt mit Charlotta zu sprechen.</p>	<p>Weiteinstellung über eine Landschaft mit dunklem Nachthimmel. Das Glockenläuten und die trostlose Musik gehen auch in die nächste Einstellung über. Diese Einleitung der Sequenz vermittelt Trauerstimmung.</p> <p>Das Gespräch der beiden Männer ereignet sich in einem halbdunklen kleinen Raum, vor dem überdimensional großen Schatten eines Fenstergitters an der Wand. Es entsteht der Eindruck, als ob die Unterhaltung in einer Gefängniszelle stattfände. Diese Raumsymbolik spiegelt den inneren Zustand der Figuren wider, die Gefangene ihrer Lebenssituation sind. Eduardo will einen Ausbruchsversuch unternehmen, indem er Ottone erneut bittet, mit Charlotta zu reden.</p>
33.	1:57	<p>Charlotta erklärt Ottone, dass sie nun in die Scheidung einwilligen werde. Sie bittet darum, dass er sich das tote Kind ansieht. Ottone erschrickt angesichts dessen roter Haare.</p>	<p>Naheinstellungen der Figuren zeigen die Trauer in deren Mimik. Die Kamera schwenkt langsam zur Wiege hin und zoomt die roten Haare des Kindes näher heran, welche durch den Vorhang der Wiege wie durch einen Schleier wahrzunehmen sind. Bereits in Sequenz Nr. 29 wird die Wiege mit dieser Kameratechnik eingeführt. Die Art und Weise dieser Darstellung erzeugt eine geheimnisvolle Atmosphäre um die Wiege.</p>
34.	1:22	<p>Ottalia reist mit dem Mädchen Augustina ab. Sie bittet Charlotta, sich mit Eduardo zu versöhnen.</p>	<p>Indem das Mädchen Augustina fröhlich und voller Lebensfreude auftritt, wird das Elegische der Protagonisten hervorgehoben. Die Sequenz endet mit trauriger Musik, die in die nächste</p>


			Sequenz übergeht.
35.	3:02	Eduardo trifft Ottilia im Gasthof. Er übergibt ihr einen Brief, in welchem er sie bittet nicht weg zu fahren. Des Weiteren eröffnet er ihr, dass er sich mit Charlotta versöhnen will.	Die Musik ist zunächst sequenzübergreifend. Zur Naheinstellung von der lesenden Ottilia setzt auf der Tonebene stark gefühlsbetonte Musik ein, woraus der Rezipient schließen kann, dass der Briefinhalt sie sehr berührt.
36.	1:32	Ottilia kommt zurück ins Schloss. Sie vereinigt Eduardo wieder mit Charlotta.	Beeindruckender Effekt zu Sequenzbeginn. Eine Detaileinstellung von zwei Händen, die ineinander fassen, erzeugt auf Grund der vorangehenden Sequenz den Eindruck, als ob Eduardo nun die Hand von Ottilia ergreifen würde. Auf Grund eines Kameraschwenks wird jedoch ersichtlich, dass Ottilia die Hände von Eduardo und Charlotta ineinander legt. Der irreführende erste Eindruck wird mittels der sequenzübergreifenden Musik gefördert. Die Lebendigkeit des Mädchen Augustina stellt erneut einen Kontrast zu den lethargischen Protagonisten dar. Am Ende der Sequenz informiert die Erzählerstimme aus dem Off darüber, dass Ottilia den Wunsch habe, ihre Mahlzeiten von nun an alleine einzunehmen. Tragische Musik begleitet diese Ausführungen.
37.	1:12	Die vier Protagonisten leben wieder in häuslicher Gemeinschaft, wie vor den dramatischen Ereignissen. Sie gehen tagsüber spazieren und sitzen abends zusammen.	Die Musik fungiert sequenzübergreifend, und die Erzählerstimme aus dem Off informiert über das gegenwärtige häusliche Leben der Protagonisten. Die Szenen erinnern an frühere, jedoch wirken die vier Figuren nun ernsthafter und gereift, ebenso ist von der heiteren Atmosphäre der


			Anfangszeit nichts mehr übrig geblieben.
38.	2:41	Ottília isst nichts mehr, sondern gibt ihr Essen heimlich dem Mädchen Augustina.	Die Vasen des Speisezimmers, die vorher immer üppig mit blühenden Blumen bestückt waren, enthalten jetzt nur noch einige dürre Äste. Einerseits ist dies als Hinweis auf die Jahreszeit zu werten, andererseits stellt dieser Fakt auch ein Symbol für den Zustand dieser Hausgemeinschaft dar.
39.	1:42	Die vier Protagonisten musizieren zusammen.	Die Sequenz beginnt mit einer Einstellung, welche die vier Protagonisten durch ein Fenstergitter zeigt, wovon es in Strömen regnet. Erneut findet sich hier wieder das Gittersymbol, diesmal jedoch in Verbindung mit allen vier unglücklichen Figuren und durch den strömenden Regen verstärkt. In der Symbollehre wird Regen auch mit den Tränen des Menschen gleichgesetzt. Da der Stand der Geschehnisse gewissermaßen „zum Weinen“ ist, kann dieser Regen als Symbol gewertet werden. Dazu passen auch die elegischen Töne der Hausmusik. Eine Naheinstellung Ottílias zeigt, dass diese bereits abgemagert und geistesabwesend ist. Die folgende Szene, worin ein heftiger Windstoß die Terrassentüre aufreißt, so dass die Notenblätter vom Ständer wehen, drückt symbolisch gesehen das mit Naturgewalt in das Haus eindringende Schicksal aus.
40.	2.37	Ottílie stirbt. Augustina gesteht, dass sie Ottílias	Die Szene ist theatralisch gestaltet. Augustina ist

		Essen gegessen hat.	verzweifelt, sie weint, jammert und schreit laut. Eine Amerikanische Einstellung zeigt das Sterben von Ottilia, während sich ein Arzt und Charlotta erfolglos um sie bemühen.
41.	1:60	Eduardo erfährt von Ottilias Tod und stirbt ebenfalls.	Die Leitmotive „See“ und „Kahn“ kommen in dieser Szene noch einmal zum Tragen. Eduardo geht am See spazieren, als er erfährt, dass Ottilia tot ist. Der See stellt dann auch den Schauplatz für Eduardos theatralischen Todeskampf dar. Eduardo stirbt, als er versucht, den weißen Kahn ins Wasser zu schieben. Die Sequenz endet mit einer Einstellung des verlassen treibenden weißen Kahns auf dem See und einer Einstellung des Seeufers mit dem toten Eduardo. Dramatische Musik begleitet die Bilder.
42.	1:07	Eduardo und Ottilia werden gemeinsam beigesetzt.	Siehe dazu die detaillierte Ausarbeitung der Analyse III
43.	2:11	Charlotta und Ottone verabschieden sich voneinander.	Siehe dazu die detaillierte Ausarbeitung der Analyse III
44.	1:08	Ottone reitet weg. Das Mädchen Augustina läuft erbärmlich schreiend durch die toskanische Landschaft.	Siehe dazu die detaillierte Ausarbeitung der Analyse III

I. Detailanalyse aus dem 11. Kapitel: Siegfried Kühn „Die Wahlverwandtschaften“, Sequenz Nr. 24


Nr.	Zeit/ Sec.	Bildinhalt	Kameraeinstellung/ Bewegung	Sprache	Musik/ Geräusche
1	25	<p>Der Graf und Eduard sitzen in gemütlichen Ohrensesseln. Der Graf raucht genüsslich eine Zigarre. Die beiden haben Cognacschwenker in den Händen. Eduard spielt nachdenklich mit seinem Glas.</p> 	HN	<p>G.: Charlottes Anmut ist unverwüstlich, man möchte noch immer ihren Schuh küssen. Ich muss Sie um eine Gefälligkeit bitten, führen Sie mich zu meiner Freundin. Ich habe ihr versprochen, sie heute Nacht noch zu besuchen.</p>	
2	9	<p>Eduard und der Graf laufen eine Treppe hinunter. Eduard trägt einen brennenden Kerzenleuchter.</p>	A Kamera schwenkt links		Schritte

3	16	Eduard und der Graf gehen durch einen Keller und wieder eine Treppe hoch. Sie verschwinden in einer Seitentüre des Treppenaufgangs.	HN Kamera schwenkt nach links	G.: Erinnerst du dich, welche Abenteuer ich dir habe bestehen helfen, dass du zu Charlotte gelangen konntest, als man euch trennte?	Schritte
4	23	Eduard und der Graf laufen einen langen Flur entlang. Der Graf geht in eine Türe hinein. Eduard geht weiter.	HAT Kamera schwenkt nach links	G.: Danke, mein Lieber.	Schritte/lautes Frauenlachen/ leises Glockenläuten
5	8	Eduard läuft über einen Gang und geht durch eine Tür	HN Kamera schwenkt nach links		Schritte/ leises Glockenläuten
6	5	Eduard sieht aus einem Fenster. 	A		Leises Glockenläuten/ Geräusch eines Nachttiers

7	12	Otilie sitzt schreibend an einem Tisch. Ihre Gestik und Mimik weist auf Müdigkeit hin.	A Aufsicht		Leises Glockenläuten
8	21	Charlotte sitzt weinend an ihrem Frisiertisch. Sie wirkt verzweifelt. 	A	C.: Ist da jemand?	Leises Glockenläuten/ Klopfen
9	6	Charlotte	G	E.: Ich bin's. C.: Wer? E.: Eduard.	
10	9	Eduard	N		Schritte
11	65	Eduard setzt sich Charlotte gegenüber, steht wieder auf und küsst sie. Sie erwidert seine Zärtlichkeiten.	A	E.: Ich habe ein Gelübde getan, heute Abend noch deinen Schuh zu küssen. C.: Da ist dir aber schon lange nicht mehr eingefallen. E.: Desto schlimmer und	Leises Stöhnen

				desto besser.	
12	25	Eduard und Charlotte küssen sich leidenschaftlich. Sie lassen sich dabei auf das Bett fallen.	N Kamera neigt nach unten.		Leises Stöhnen

II. Detailanalyse aus dem 11. Kapitel: Claude Chabrol „Die Wahlverwandtschaften“, Sequenz Nr. 23


Nr.	Zeit/ Sec.	Bildinhalt	Kameraeinstellung/ Bewegung	Sprache	Musik/ Geräusche
1	134	<p>Der Graf geht mit einem Likörglas in der Hand auf Eduard zu. Eduard sitzt nachdenklich am Tisch. Der Graf setzt sich zu ihm und schenkt aus einer Karaffe beide Gläser voll.</p>  <p>Eduard und der Graf trinken aus und verlassen das Zimmer.</p>	<p>HN</p> <p>Kamera schwenkt rechts.</p>	<p>G.: Charlotte ist noch unendlich viel schöner geworden. Es geht etwas Strahlendes von ihr aus.</p> <p>E.: Du bist immer ein bisschen verliebt in sie gewesen, stimmt's?</p> <p>G.: Wer weiß, wenn es dich nicht gegeben hätte, wäre die Sache vielleicht anders verlaufen. Und weißt du, was ich an ihr am meisten bewundert habe? Das waren ihre hübschen Füße, heute noch, wie sie einfach so daher geschritten kam.</p> <p>E.: Du wirst dich nie ändern.</p> <p>G.: Ja, deine Frau, ihre Anmut ist schier unverwüstlich. Wie gerne ich aus ihrem Schuh trinken würde.</p>	


Nr.	Zeit/ Sec.	Bildinhalt	Kameraeinstellung/ Bewegung	Sprache	Musik/ Geräusche
				<p>E.: Du bist und bleibst ein Wüstling.</p> <p>G.: Wenn ich darüber nachdenke, wie sehr ich immer deinen Amouren Vorschub geleistet habe, anstatt meine eigenen Chancen zu nutzen.</p> <p>E.: Hm, ja erinnerst du dich an den Fürstenbesuch, als du dich mit aller Gewalt in das Quartier der Hofdamen einschleusen wolltest. Wir verfehlten den Weg und kamen an den Vorsaal der Garden, der ganze Weg war verlegt mit Matratzen, auf denen die Riesen lagen und schliefen.</p> <p>G.: Mitternacht, die günstigste Stunde, es dürfte dir nicht verborgen geblieben sein, dass die Baronin mich erwartet.</p> <p>E.: Als dann, ich lasse dich allein.</p>	

Nr.	Zeit/ Sec.	Bildinhalt	Kameraeinstellung/ Bewegung	Sprache	Musik/ Geräusche
				<p>G.: Ja, nur ich kenne den Weg nicht, weißt du was? Du bist heute Nacht an der Reihe, mich hinzubringen, den Rückweg will ich schon finden.</p> <p>E.: Wir laufen Gefahr, dass die Damen noch beisammen sind und sich unterhalten. Würde ihnen unser plötzliches Auftauchen nicht etwas seltsam vorkommen?</p> <p>G.: Da besteht keine Gefahr, wie ich sie kenne, ist die Baronin schon vor einer Weile auf ihr Zimmer gegangen. Ich habe dir doch gesagt, dass die Baronin mich erwartet.</p>	Glockenläuten und Schlagen einer Uhr
2	31	Eduard und der Graf gehen einen Flur entlang. Eduard trägt eine Kerze. Er zeigt auf eine Tür. Der Graf klopft an. Die Tür öffnet sich. Der Graf winkt Eduard mit einem verschmitzten Lächeln zu und geht hinein.	A Kamera fährt	<p>E.: Hier stolpern wir wenigstens nicht über die Beine von Riesenkerlen.</p> <p>G.: Wie sie geschnarcht haben, als sie da auf dem Korridor gelegen haben.</p>	Schritte

Nr.	Zeit/ Sec.	Bildinhalt	Kameraeinstellung/ Bewegung	Sprache	Musik/ Geräusche
3	45	Eduard geht den dunklen Flur entlang. Er bleibt stehen und schaut durch ein Fenster, das er öffnet. Undeutlich ist Otilie zu erkennen.	A Kamera schwenkt rechts. Zoom		Gefühlsbetonte Musik Geräusch des Fenster- öffnens
4	16	Eduard schließt das Fenster.	N		Musik entspricht Nr. 3
5	18	Charlotte geht in ihrem Zimmer hin und her. Sie schaut auf ein Bild mit Scherenschnitten von den Hauptfiguren.	HN		Schritte
6	3	Das Bild mit den Scherenschnitten.	G = D		
7	10	Sie läuft von dem Bild weg und wirft sich weinend auf ihr Bett.	HN Kamera schwenkt rechts.		Schritte/lautes Schluchzen/ Klopfen
8	6	Charlotte schaut erschreckt auf.	A	C.: Wer ist da? E.: Ich bin's.	Klopfen
9	6	Charlotte geht zur Tür	HN Kamera schwenkt nach links.	C.: Wer? E.: Eduard, wer sollte es sonst sein?	Schritte
10	25	Charlotte öffnet die Tür, und Eduard kommt herein.	N	C.: Ich war auf deinen Besuch nicht gefasst. Ich habe gedacht,	

Nr.	Zeit/ Sec.	Bildinhalt	Kameraeinstellung/ Bewegung	Sprache	Musik/ Geräusche
			Kamera schwenkt hin und her.	<p>du bleibst mit dem Grafen zusammen und ihr erzählt euch die alten Histörchen.</p> <p>E.: Ich habe den Grafen zu seiner langjährigen Freundin begleitet.</p> <p>C.: Und warum hast du an meine Tür geklopft? Ich hätte schlafen können.</p>	
11	12	Eduard	G	E.: Ich weiß es nicht, doch ich weiß es. Ich habe ein Gelübde abgelegt, noch heute Abend deinen Schuh zu küssen, sofort und auf der Stelle.	
12	8	Charlotte geht zum Sofa und setzt sich hin. Eduard kniet sich vor sie.	N Kamera schwenkt rechts und neigt sich nach oben.	C.: Du hattest schon lange nicht mehr diese Idee.	Schritte

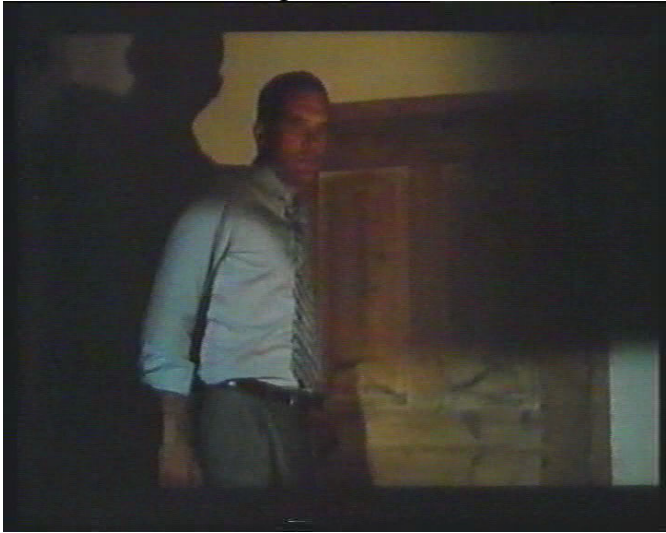
13	6	<p>Eduard küsst Charlottes Fuß.</p> 	HT		
14	37	<p>Eduard küsst Charlottes Wange.</p> <p>Die beiden stellen sich auf und gehen aus dem Bild.</p>	<p>N</p> <p>Kamera neigt nach oben</p>	<p>E.: Du bist traurig. Ist es dir nicht recht, dass ich gekommen bin?</p> <p>C.: Nein, es macht nichts.</p>	


		 <p>Der Bilderrahmen mit den Scherenschnitten von Eduard, Otilie, Charlotte und Otto.</p> <p>Die Scherenschnitte von Eduard und Otilie</p>	Zoom auf Detail		Einsatz von dramatischer Musik
15	2	Eduard küsst Charlotte und schaut dabei über ihre Schulter zu den Scherenschnitten hin.	N		Entspricht Nr. 14
16	6	Zuerst wird der Scherenschnitt Otilies, dann der Scherenschnitt Eduards gezeigt.	D Kamera schwenkt rechts.		Die Töne der Musik werden ruhiger und wandeln sich zum Sinnlichen hin.
17	11	Eduard und Charlotte tauschen Zärtlichkeiten aus. Charlotte schaut über Eduards Schulter zu den Scherenschnitten hin.	N		Die Töne werden wieder dramatischer.

18	6	Zuerst wird der Scherenschnitt Ottos, dann der Scherenschnitt Charlottes gezeigt.	D Kamera schwenkt rechts.		Die Töne der Musik werden ruhiger und wandeln sich zum Sinnlichen hin.
19	4	Eduard und Charlotte in Umarmung.	N	C.: Es macht wirklich nichts.	Entspricht Nr. 19
20	8	Eduard und Charlotte liegen bekleidet in Umarmung auf dem Bett.	HN		Entspricht Nr. 18 und 19

III. Detailanalyse aus dem 11. Kapitel: Rudolf Thome „Die Wahlverwandtschaften“, Sequenz Nr. 31


Nr.	Zeit/ Sec.	Bildinhalt	Kameraeinstellung/ Bewegung	Sprache	Musik/ Geräusche
1	59	Eduard wacht nachts fröstelnd auf dem Wohnzimmersofa auf. Er geht zum Fenster, schaut hinaus, geht dann weiter in eine Ecke des Zimmers und knipst dort eine brennende Stehlampe aus.	HN Schwenk rechts		Nächtliche Vogelgeräusche/ überlaute Schritte
2	7	Eduard geht die Treppe hoch.	A Schwenk rechts		Überlaute Schritte
3	2	Otto sitzt mit nacktem Oberkörper im Bett und liest.	A		Schritte
4	3	Eduard geht auf eine Tür zu und versucht diese zu öffnen. Sie ist verschlossen.	A Schwenk rechts		Überlaute Schritte
5	2	Otilie liegt mit nacktem Oberkörper in schutzbedürftiger Haltung im Bett.	A		Geräusch eines heruntergedrückten Türknopfes
6	4	Die verschlossene Tür von innen.	A		Entspricht Nr. 5
7	4	Entspricht Nr. 5	A		Entspricht Nr. 5


8	14	<p>Eduard lässt den Trügriff los und geht mit frustrierter Gestik weg.</p> 	A		Überlaute Schritte
9	9	Otto sitzt mit nacktem Oberkörper lesend im Bett.	A		Schritte
10	57	<p>Charlotte liegt im Bett. An der Wand über dem Bett ist Eduard als übergroßer Schatten zu sehen. Er entkleidet sich. Dann legt er sich hinter Charlotte ins Bett. Er streicht ihr flüchtig über das Haar. Sie zeigt keine Reaktion.</p>	<p>A</p> <p>Zoom auf N</p>		Überlaute Schritte, Dielen knarren, überlaute Geräusche des Entkleidens
11	18	Otto sitzt mit nacktem Oberkörper lesend im Bett. Er lässt sein Buch sinken und schaut resigniert zur Seite.	A		


12	6	<p>Eduards Gesichtsausdruck vermittelt, dass er mit Charlotte Geschlechtsverkehr hat.</p> 	N		Stöhnen
13	8	<p>Ottilie liegt mit nacktem Oberkörper in ihrem Bett. Sie macht eine Geste der Verzweiflung.</p>	A		
14	17	<p>Eduards Gestik und Mimik drücken aus, dass er gerade einen Orgasmus erlebt. Sein Ehering erscheint bei einer Bewegung seiner rechten Hand deutlich im Bild.</p>	N		Stöhnen


15	10	Charlottes Mimik drückt stille Duldsamkeit aus. Sie hat ihren Arm um ihre Schulter gelegt. Bei dieser Trost- und Schutzgeste liegt sie noch immer mit dem Rücken zu Eduard.	N		
16	7	Otto sitzt lesend mit nacktem Oberkörper im Bett. Er schlägt das Buch zu und knipst das Licht aus.	A		

IV. Detailanalyse aus dem 11. Kapitel: Paolo und Vittorio Taviani „Die Wahlverwandtschaften“, Sequenz Nr. 20

Nr.	Zeit/ Sec.	Bildinhalt	Kameraeinstellung/ Bewegung	Sprache	Musik/ Geräusche
1	7	Abendliche Außenansicht des Schlosses mit drei hell erleuchteten Fenstern.	HN Schwenk rechts		Lang anhaltender sinnlicher Ton/ Geräusche einer Sommernacht im Freien
2	29	<p>Gespräch zwischen Eduardo und dem Marchese auf der Außentreppe des Schlosses. Flackernde Kerzen bestimmen das Ambiente. Sie bewegen sich mit ihren Weingläsern die Treppe hinauf.</p> 	HT Neigt	<p>E.: Es ist schon Mitternacht. M.: Ich möchte Sie um eine Gefälligkeit bitten, ich habe der Marchesa das Versprechen gegeben, sie noch zu besuchen, aber ich fürchte mich in all diesen vielen Fluren zu verirren. Wir haben uns den ganzen Tag nicht alleine gesprochen und sehnen uns nach einer vertraulichen Stunde. Würden sie mir den Weg zeigen? E.: Gehen wir, allerdings wird es nicht einfach sein, die Zimmer der drei Damen zu unterscheiden. Wir sind heute Abend nicht mehr sehr klar, weder Sie noch ich.</p>	Entspricht Nr. 1

3	42	Die Marchesa steht vor einem großen Spiegel in ihrem Schlafzimmer. Ottilia sitzt an ihrem Schreibtisch. Charlotta läuft in ihrem Zimmer hin und her.	HN Fahrt		Beschwingte Melodie/ gleiche Nachtgeräusche wie in 1 und 2.
4	43	Eduardo und der Marchese treffen vor der Zimmertür der Marchesa ein. Nach dem Pfeifen, des Marchese öffnet sich die Türe, und er geht hinein. 	HN Steht fest	M.: Seien Sie achtsam, dass keine Verwechslung stattfindet.	Überlaute Schritte/ Pfeifen
5	32	Eduardo geht nachdenklich auf eine Zimmertür zu und klopft an.	A Langsamer Schwenk rechts	E.: Ja, das wäre aber doch... Ottilia.	Klopfen
6	13	Charlottas geht von der Zimmermitte zu Tür hin.	HN, N Schwenk rechts, Zoom	C. Ottone... Wer ist da?	

7	4	Eduardo vor Charlottas Zimmertür	N	E. Ich bin es.	
8	42	Charlotta innen vor ihrer Schlafzimmertür. Sie öffnet Eduardo. Er tritt ins Zimmer.	N Schwenk rechts	C.: Ja gut, aber wer? E.: Es schien mir, als hätte deine Stimme mich gerufen. C.: Du hast mir Angst eingejagt. E.: Und ich bin dir zu Hilfe geeilt. C.: Du hast unsere Abmachung nicht eingehalten. E. Das ist schlimm, oder vielleicht gut.	
9	36	Charlotta nimmt mit erotischer Geste ihre Ohringe ab. Eduardo küsst ihre Schulter und Charlotta genießt es. 	HN, A, N Schwenk links, Zoom	C.: Sinnliches Stöhnen	Sinnliche Melodie
10	44	Charlotte erwidert Eduardos Zärtlichkeiten. Sie blicken sich liebevoll an.	N Neigt, schwenkt		Entspricht Nr. 9

			langsam hin und her		
11	13	Eduardo und Charlotta liegen nackt im Bett und haben Geschlechtsverkehr. 	HN Steht fest	Leises Stöhnen	Entspricht Nr. 9 und 10 und steigert sich im Verlauf der Einstellung, dem Bildgeschehen entsprechend.
12	1:21	Eduardo und Charlotta lieben sich leidenschaftlich. Sie tauschen dabei intensive Küsse aus.	N Neigt	Leises Stöhnen	Perfekt auf die Bewegungen der Figuren abgestimmte sinnliche Melodie
13	19	Heller Tag, Eduardo steht vor dem Bett, in welchem Charlotte noch schlafend liegt.	HN	Stimme aus dem Off: Als Eduardo am anderen Morgen erwachte, spürte er förmlich die Vorahnung, und die Sonne schien ihm ein Verbrechen zu beleuchten.	Glockenläuten, fröhliches Vogelgezwitscher

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe; die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Claudia Grimm

Walzenhausen, im Mai 2005