



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Arthur Schnitzlers Traumnovelle  
in der Verfilmung von Wolfgang Glück

Verfasser

Peter Reidinger

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer

Besonderer Dank gilt Wolfgang Glück  
für seine Unterstützung und Kooperation  
bei der Entstehung dieser Arbeit.

# Inhaltsverzeichnis

---

<b>1. Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>2. Schnitzler und der Film</b> .....	<b>6</b>
2.1. Die Faszination für das Visuelle .....	6
2.2. Schnitzler im Kino .....	9
2.3. Der Schriftsteller und die Filmindustrie .....	10
2.4. Schnitzlers Geschmack .....	12
<b>3. Filmisches Erzählen in Schnitzlers Werk</b> .....	<b>14</b>
3.1. Der (un)bewusste Drehbuchautor .....	14
3.2. Kinematografische Codes .....	16
3.3. Der sprachliche Kamerablick .....	18
<b>4. Schnitzlers Drehbuchfassung für die filmische Adaption</b> .....	<b>20</b>
4.1. Anweisungen zur Montage .....	22
4.2. Die Kamerablicke .....	26
4.3. Die Tonanweisungen .....	30
4.4. Mis-en-Scène .....	32
<b>5. Analyse der filmischen Stilmittel in Glücks Traumnovelle</b> .....	<b>37</b>
5.1.1. Rhythmus und Einstellungsdauer .....	37
5.1.2. Immer schneller auf die Klimax zu .....	38
5.1.2.a. Rhythmische Dreiteilung .....	41
5.1.2.b. Das Gespräch am Abend nach der Redoute: Ruhe, Sturm, Ruhe .....	42
5.1.2.c. Bei Marianne .....	43
5.1.2.d. Bei Mizzi .....	44
5.1.2.e. Mit Nachtigall im Kaffeehaus .....	45
5.1.2.f. Die Unruhe steigt – beim Maskenverleiher Gibiser .....	46
5.1.2.g. Höhepunkt des Tempos – die Orgie .....	46
5.1.2.h. Albertines Traum .....	47
5.1.2.i. Die Verdoppelung – die Wege am Tag danach .....	48
5.2.1. Die Einstellungsgrößen .....	49
5.2.2. Den Protagonisten ganz nah sein .....	51
5.3.1. Die gestalterische Kraft der Perspektive .....	55
5.3.2. Autorität und Unterwürfigkeit .....	56

5.4.1. Die Bewegungen der Kamera .....	58
5.4.1.a. Travelling .....	58
5.4.1.b. Steadicam .....	59
5.4.1.c. Kameraschwenk .....	60
5.4.1.d. Zoom .....	60
5.4.2. Die Visualisierung innerer Vorgänge .....	60
5.5.1. Die Montage .....	62
5.5.2. Montage als Werkzeug des Erzählens .....	67
5.6.1. Mis-en-Scene und Bildkomposition .....	69
5.6.1.a. Bildformat .....	70
5.6.1.b. Bildkomposition .....	71
5.6.2. Von Ruhe und Statik zu Dynamik und Dramatik .....	72
5.7.1. Bildschärfe und Schärfenverlagerung .....	75
5.7.2. Im Hintergrund fließen die Bilder .....	76
5.8.1. Die Beleuchtung .....	77
5.8.1.a. Normalstil .....	78
5.8.1.b. Low-Key-Stil .....	78
5.8.1.c. High-Key-Stil .....	79
5.8.1.d. Kategorien des Lichts .....	79
5.8.2. „Geheimnisvolle Vorgänge“ im Dunkel der Nacht .....	80
5.9.1. Die Bedeutung der Farben .....	81
5.9.2. Farben als unbewusste Stimmungsmacher .....	83
5.10.1. Die Tonebene .....	86
5.10.1.a. Geräusche .....	86
5.10.1.b. Filmmusik .....	87
5.10.1.c. Sprache im Film .....	89
5.10.2. Wo Traumwelten den Ton angeben .....	90
5.10.2.a. Die Geräuschebene .....	90
5.10.2.b. Die Filmmusik .....	92
5.10.2.c. Sprache im Film .....	94
5.11.1. „Es fließen ineinander Traum und Wachen...“ – Traumdarstellungen im Kino und bei Wolfgang Glück .....	98
5.11.2. Die Erzeugung der Traumwelten .....	100
5.11.2.a. Andeutungen, Anmerkungen, Hinweise .....	100

5.11.2.b. Harfenmusik, innerer Monolog und plötzliche Stille – die Tonebene .....	101
5.11.2.c. Bekannte Gesichter und irritierende Farben – die visuelle Umsetzung .....	104
<b>6. Die Traumerzeugung in Schnitzlers Novelle .....</b>	<b>107</b>
6.1. Die narrativen Techniken.....	107
6.2. Okkultes, Zufälle, Gespenstisches .....	111
6.3. Tauwetter draußen und in Fridolin selbst.....	113
6.4. Hinweise, Notizen, Anmerkungen .....	114
<b>7. Resümee .....</b>	<b>117</b>
<b>8. Literaturverzeichnis .....</b>	<b>121</b>
<b>9. Appendix.....</b>	<b>I</b>
9.1. Die Eckdaten zu Glücks Traumnovelle.....	I
9.2. Transkription der Gespräche mit Wolfgang Glück.....	II
9.3. Zusammenfassung.....	IX
9.4. Lebenslauf.....	X



## 1. Einleitung

---

*„Es fließen ineinander Traum und Wachen,  
Wahrheit und Lüge. Sicherheit ist nirgends.“*

Arthur Schnitzler

*„Wie im Motto, das ich an den Anfang  
gestellt habe, fließt in meinem Film langsam  
alles ineinander.“*

Wolfgang Glück

194.000. Das ist die Anzahl der gefundenen Ergebnisse, gibt man „Arthur Schnitzler“ und „Stanley Kubrick“ in der Suchmaschine Google ein. Ein beachtliches Ergebnis, das jedoch nicht weiter verwundert. Seit Kubricks Verfilmung von Schnitzlers Traumnovelle unter dem Titel „Eyes Wide Shut“ haben nicht nur Anhänger des Schriftstellers Schnitzler den Filmemacher Kubrick entdeckt, sondern vor allem Kubrick-Anhänger auf der ganzen Welt wurden auf den Wiener Arthur Schnitzler aufmerksam. Der Film, weltweit mit großem Marketingaufwand um die beiden Hollywood-Stars Tom Cruise und Nicole Kidman vermarktet, spülte allein am ersten Wochenende mehr als 20 Millionen Dollar in die Kinokassen der USA.<sup>1</sup> Weltweit wurden die hohen Produktionskosten von 65 Millionen Dollar durch Einnahmen von insgesamt mehr als 160 Millionen Dollar wettgemacht. Millionen Menschen sahen den Film – und Hunderttausende, womöglich sogar Millionen, wurden durch „Eyes Wide Shut“ auf die literarische Vorlage aus Österreich aufmerksam.

Und während Teile des Publikums nach dem Kinobesuch in die Buchhandlungen pilgerten, um die Novelle aus dem Jahr 1927 zu erstehen, brachte der Film auch in die Forschung Bewegung. „Eyes Wide Shut“ rückte allmählich einen Aspekt ins Scheinwerferlicht, der bis zu diesem Zeitpunkt nicht ins Zentrum des Interesses gefunden hatte: Schnitzler und der Film. Allmählich deshalb, weil es

---

<sup>1</sup> Filmdatenbank Imdb. <http://www.imdb.com/title/tt0120663/business> (21.9.2011)

noch ein paar Jahre dauern sollte, bis die ersten umfassenden Arbeiten zu dieser Thematik veröffentlicht wurden. Zunächst wurden die intermedialen Beziehungen zwischen Kubrick und Schnitzler verarbeitet. Es entstanden Diplomarbeiten und Dissertationen, Seminare wurden abgehalten, die Mühlen der Wissenschaft begannen langsam zu mahlen. Im Windschatten dieses neuen Interesses an Schnitzler und Kubrick nahm das Interesse an den bisherigen Verfilmungen von Schnitzlers Werken merklich zu. Die ersten beiden großen Abhandlungen zum Thema erschienen schließlich im Jahr 2006. Die Filmwissenschaftlerin Claudia Wolf promovierte an der Universität Karlsruhe mit einer Arbeit unter dem Titel „Arthur Schnitzler und der Film. Bedeutung. Wahrnehmung. Beziehung. Umsetzung. Erfahrung.“ Wolf spannt darin den Bogen von den Anfängen des Kinos über Schnitzlers Interesse an diesem neuen Medium und seinen beruflichen Verflechtungen in der Filmindustrie bis hin zu seiner Rolle als Berater und Drehbuchautor. Im selben Jahr erschien im Verlag des Filmarchiv Austria der 360 Seiten starke Sammelband „Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film“. Ähnlich wie in Wolfs Arbeit behandeln die 14 Texte verschiedener Schnitzler-Experten zunächst die ersten Kontakte des Schriftstellers mit den neuen Lichtspielhäusern um die Jahrhundertwende sowie die filmische Umsetzung von Werken wie „Der Weg ins Freie“, „Reigen“ oder „Professor Bernhadi“, um dann das Augenmerk auch auf Themen abseits der üblicherweise zu erwartenden Forschungsfelder zu legen. Insgesamt bieten diese beiden Werke erstmals einen guten Überblick über das Thema Schnitzler und der Film. In der Tradition des ersten Sammelbandes steht das 2010 erschienene Buch „Arthur Schnitzler und der Film“, das im Würzburger Ergon Verlag erschien. Herausgeber des Werkes waren der Direktor des Schnitzler-Archives in Freiburg, Achim Aurnhammer, und die Germanisten Barbara Beßlich und Rudolf Denk, die bereits im März 2008 in Freiburg auf einem Kongress mit dem Titel „Arthur Schnitzler und der Film“<sup>2</sup> das Thema weiterverfolgt hatten.

Während die Forschung also begann, die Dutzenden Kino- und TV-Produktionen, die bisher auf Basis von Schnitzlers Werken entstanden sind, zu durchleuchten und abzuarbeiten, blieb ein Film bisher völlig unerwähnt: Wolfgang Glücks „Traumnovelle“ aus dem Jahr 1969. Bisher wurde der Film von der

---

<sup>2</sup> Online-Auftritt der Universität Freiburg. <http://portal.uni-freiburg.de/ndl/personen/achimaurnhammer/index.html/forschung> (22.9.2011 )



Forschung beinahe komplett ignoriert beziehungsweise ganz offensichtlich einfach übersehen. Obwohl Peter Michael Braunwarths Abhandlung über Schnitzler und den Film umfassend und mit Sicherheit gewissenhaft recherchiert ist, tut auch er Regisseur Wolfgang Glück Unrecht, wenn er schreibt: „1930 plant G. W. Pabst eine Verfilmung von Schnitzlers Traumnovelle (realisiert wurde ein Film nach diesem Text erst 1999 durch Stanley Kubrick)“<sup>3</sup>. Eine mögliche Erklärung für diese Feststellung könnte sein, dass Braunwarth seinen besagten Text „Dr. Schnitzler geht ins Kino“ betitelte und er dementsprechend nur Filme behandelte, die es auf die große Leinwand geschafft haben. Peter Roessler hat im selben Sammelband „Arthur Schnitzler und der Film“ eine Analyse mit dem Titel „Aufbruch nach Gestern. Arthur Schnitzler im österreichischen Fernsehen der sechziger Jahre“ geschrieben. Roessler behandelt darin vor allem das damals aufkommende Phänomen der Fernsehspiele, also die Aufzeichnung und Übertragung von Theaterstücken im TV. Dennoch wird etwa auf die Verfilmung von „Leutnant Gustl“ durch John Olden mit Peter Weck in der Titelrolle (1963) eingegangen, während Wolfgang Glücks Traumnovelle auch hier keinerlei Erwähnung findet.<sup>4</sup>

593. Das ist die Anzahl der gefundenen Treffer, gibt man bei der Suchmaschine Google „Arthur Schnitzler“ und „Wolfgang Glück“ ein. Handelt es sich bei Glücks Traumnovelle, immerhin mit heimischen Schauspielgrößen wie Karlheinz Böhm und Erika Pluhar besetzt, um ein vernachlässigbares Werk? Ist die TV-Produktion zu Recht in der Fülle der bisherigen Schnitzler-Verfilmungen untergegangen? Mit Sicherheit nicht. Schon ein erstes Gespräch mit Wolfgang Glück lässt es noch unverständlicher erscheinen, warum dieser Film in der bisherigen Forschung fast übersehen wurde.

Immerhin ist Glück als Regisseur ein Experte auf dem Gebiet Arthur Schnitzler. Bei Beginn der Arbeit am Drehbuch hatte er bereits die gesamte Prosa gelesen und verschiedene Schnitzler-Stücke in mehreren deutschsprachigen Städten inszeniert<sup>5</sup>.

Und immerhin ist es gut möglich, dass Glücks Film der direkte Auslöser

<sup>3</sup> Braunwarth, Peter Michael: Dr. Schnitzler geht ins Kino. Eine Skizze seines Rezeptionsverhaltens auf Basis der Tagebuch-Notate. In: Thomas Ballhausen und Barbara Eichinger u.a. (Hg.): Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film. Wien: Filmarchiv Austria 2006, S.9-27; S. 26

<sup>4</sup> Roessler, Peter: Aufbruch nach Gestern. Arthur Schnitzler im österreichischen Fernsehen der sechziger Jahre. In: Thomas Ballhausen und Barbara Eichinger u.a. (Hg.): Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film. Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2006, S. 57-70; S. 57ff.

<sup>5</sup> Interview mit Wolfgang Glück, Appendix S. II

dafür war, dass Kubrick sich plötzlich alle Filmrechte an der Traumnovelle sicherte. Es war am 31. August 1969, als Glücks Traumnovelle zum ersten Mal im ORF ausgestrahlt wurde.<sup>6</sup> Kurz darauf bekam Schnitzlers Enkel Peter plötzlich eine Anfrage aus Hollywood. Glück erzählt im Gespräch, wie es dazu kam:

Interessant ist, dass Stanley Kubrick offensichtlich die Rechte an dem Stoff gekauft hat, nachdem er offensichtlich von seinem Schwager, dem Deutschen Jan Harlan, von meiner Verfilmung der Traumnovelle erfahren hat. Offenbar hat Harlan die Produktion im Fernsehen selbst gesehen oder er wurde davon informiert. Jedenfalls hat er angeblich zu Kubrick gesagt, dass das ein Stoff für ihn sei. Ich habe zwei Jahre später Arthur Schnitzlers Enkel Peter Schnitzler auf der Straße getroffen und er hat mich gefragt: Was sagst du dazu, dass Kubrick jetzt alle Rechte an der Traumnovelle gekauft hat?<sup>7</sup>

Eine verhältnismäßig kleine österreichische ORF-Produktion als Vorbild für den internationalen Kassenschlager „Eyes Wide Shut“? Was ist das für ein Film, den Wolfgang Glück da ab dem Jahr 1969 für das heimische Fernsehpublikum gedreht hat? Wie hat Glück die Motive, die Themen, die Stimmung in Schnitzlers Novelle auf die Leinwand gebracht? Wie sind die Figuren angelegt? Wie wurde der Höhepunkt der Novelle, die geheime Orgie, visuell umgesetzt? All diese Fragen blieben bisher in der Forschung völlig unbeantwortet. Und das, obwohl Regisseur Wolfgang Glück bei Entstehung dieser Arbeit auch im Alter von 81 Jahren noch an der Filmakademie Wien unterrichtete und für ausführliche Gespräche zu seinem Film gerne bereit war. Ziel dieser Arbeit ist es, die eben erwähnten Fragestellungen in einer filmwissenschaftlichen Analyse zu beantworten.

Um eine Verfilmung Schnitzlers verstehen zu können, muss jedoch zunächst der Film- und Kinomensch Arthur Schnitzler selbst verstanden werden. Welchen Bezug hatte der Schriftsteller zur Filmindustrie? Welchen Einfluss hatte das Kino womöglich auf sein Denken, sein Handeln und vor allem auf seinen Schreibstil? Und wie hätte sich Schnitzler selbst eine Verfilmung seiner Novelle vorgestellt? Diese Fragen werden in den ersten Kapiteln behandelt, um eine Grundlage und das Hintergrundwissen für die anschließende Analyse von Wolfgang Glücks Film bilden zu können. Die Arbeit wird dabei Schnitzlers erste Berührungen mit dem Medium Film, seine Faszination für das Visuelle und die dadurch implizierten Auswirkungen auf seine Art zu schreiben behandeln. In einem weiteren Schritt wird

<sup>6</sup> Filmdatenbank Imdb. <http://www.imdb.com/title/tt0405400/releaseinfo> (21.9.2011)

<sup>7</sup> Interview mit Wolfgang Glück, Appendix S. III

Schnitzlers hochinteressanter eigener Drehbuchentwurf, den er 1930 für den Regisseur Georg Wilhelm Pabst erstellt hat, unter die Lupe genommen. Die Analyse der Notizen, die im Schnitzler-Archiv in Freiburg aufbewahrt werden, geben einen profunden Einblick in das filmische Denken und Schreiben Schnitzlers.

Im Anschluss an diese Abhandlungen folgt der Hauptteil, die Analyse von Wolfgang Glücks Traumnovelle. Dabei wird die Arbeit vor jedem untersuchten Aspekt des Werkes in groben Zügen ein theoretisches filmwissenschaftliches Fundament legen, das unter anderem die später verwendeten Termini abgrenzen soll und ein Gerüst für den jeweils darauf folgenden Analyseteil bildet. Ob Rhythmus, Montage, Bildkomposition oder Filmmusik – die Arbeit wird untersuchen, wie es Wolfgang Glück gelungen ist, Schnitzlers Stoff auf die Leinwand zu bringen. Ein besonderes Augenmerk soll dabei auf die Realisierung des Traummotives gelegt werden. Wie stellt Glück die Übergänge von Realität auf Traumwelt filmisch dar? Welche Methoden wendet er an, um die Zuschauer vom Traum zum Wachen und wieder zurück zu führen. Welche Methoden bewirken, dass in seinem Film tatsächlich diese beiden Welten ineinanderfließen? Und wie hat Arthur Schnitzler diese Übergänge von der Realität zum Traum gestaltet? Gibt es Parallelen, was sind die Unterschiede?

Darauf soll diese Diplomarbeit erste Antworten geben und möglicherweise Anstoß sein für weitere Arbeiten zu Glücks Traumnovelle.

## 2. Arthur Schnitzler und der Film

---

### 2.1. Schnitzlers Faszination für das Visuelle

Arthur Schnitzler war begeisterter Kinobesucher. Der Schriftsteller, an allen technischen Neuerungen höchst interessiert, besuchte bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts, also zu einer Zeit, als die Filmindustrie noch in den Kinderschuhen steckte, regelmäßig die gerade entstehenden Kinos der Stadt.<sup>8</sup> Die Faszination Schnitzlers für visuelle Darstellungen erwachte allerdings nicht erst, als die Bilder laufen lernten. Bereits seit 1903 war er einer Vorform des Kinos regelrecht verfallen – dem so genannten Kaiserpanorama:<sup>9</sup>

Er notiert die Bildfolgen gewissenhaft, sieht sich zahlreiche von ihnen mehrfach an, geht zunächst allein, später in Begleitung seines Sohnes oder seiner Tochter in diese beliebte Einrichtung, einen unmittelbaren Vorläufer des Kinos.<sup>10</sup>

Das Kaiserpanorama war Ende des 20. Jahrhunderts in den europäischen Großstädten bereits zu einem bedeutenden Massenmedium geworden. Es war bis zu 25 Personen gleichzeitig möglich, die stereoskopischen<sup>11</sup> Bilder durch Löcher in der Edelh Holzvertäfelung zu betrachten. Die Einrichtung erfreute sich auch deshalb großer Beliebtheit, weil zumeist exotische und für den Großteil der Bevölkerung unerschwingliche Reiseziele gezeigt wurden.<sup>12</sup>

Beeindruckend war das Kaiserpanorama auch aufgrund seiner strahlenden Farben. Die Farbfotografie war noch nicht erfunden, also musste ein anderes Verfahren erdacht werden. Der deutsche Physiker und Unternehmer August Fuhrmann führte die „indirekte durchschimmernde Polychromierung“ ein. Fuhrmann, der die Verbreitung des Kaiserpanoramas in Europa vorantrieb, lieferte zu jeder Serie von je 50 Glasplatten zusätzlich 50 Farbblenden aus Papier, die

---

<sup>8</sup> Ilgner, Julia, Ein Wiener „Kinoniter“. Arthur Schnitzlers Filmgeschmack, In: Achim Aurnhammer und Barbara Beßlich u.a. (Hg.): Arthur Schnitzler und der Film. Würzburg: Ergon 2010, S. 17 (Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg 1)

<sup>9</sup> Braunwarth, Peter Michael: Dr. Schnitzler geht ins Kino. Eine Skizze seines Rezeptionsverhaltens auf Basis der Tagebuch-Notate. In: Thomas Ballhausen und Barbara Eichinger u.a. (Hg.): Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film. Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2006. S. 10  
<sup>10</sup> ebda.

<sup>11</sup> Als Stereoskopie wird ein Verfahren bezeichnet, bei welchem mittels einer Kamera, die dem menschlichen Sehverhalten nachempfunden ist, räumliches Sehen von Bildern ermöglicht wird. Dabei wird eine Fotoplatte von einer Zweiobjektiv-Kamera (erfunden 1949) zeitgleich belichtet.

<sup>12</sup> Kaiserpanorama in Wikipedia. <http://de.wikipedia.org/wiki/Kaiserpanorama> (12.10.2011)

hinter den Platten angebracht wurden und den Effekt der Polychromierung noch verstärkten.<sup>13</sup>



Das Kaiserpanorama war ein Vorgänger des Kinos. (Abbildung 1)

Schnitzler besuchte nach Recherchen von Peter Michael Braunwarth zumindest 206 Mal das Kaiserpanorama in Wien. Peter Plener hat bei seiner Analyse der Tagebuchaufzeichnungen insgesamt 210 Besuche gezählt. Laut Plener fand dabei der erste Ausflug in ein Panorama nicht erst im Jahr 1903 statt, sondern bereits 1888.<sup>14</sup>

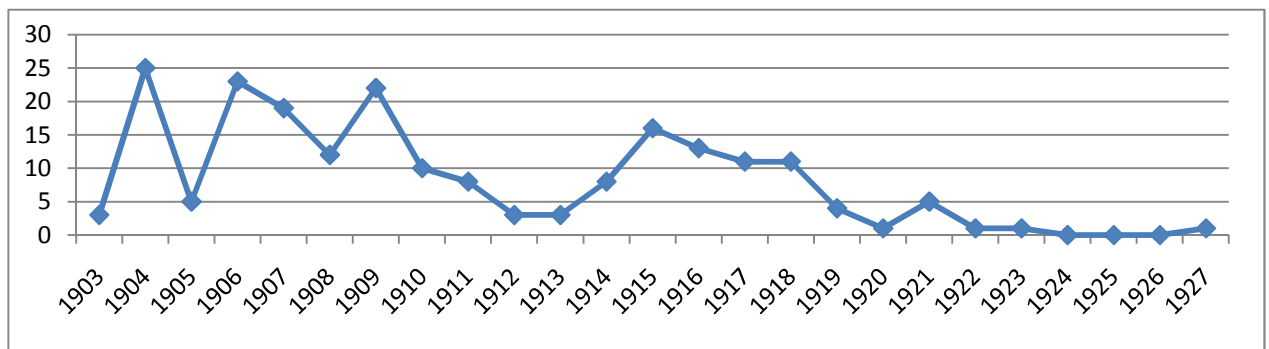
Braunwarth wiederum hat sich die Mühe gemacht, alle Besuche detailliert aufzulisten, die Schnitzler in seinen Tagebüchern notierte.<sup>15</sup> Zusätzlich hat er das Thema der jeweiligen Vorstellung recherchiert. Im Hinblick auf das Rezeptionsverhalten Schnitzlers lohnt sich eine weiterführende Analyse dieser Daten. Hoch interessant ist beispielsweise, dass Schnitzler nach der Etablierung des Kinos die Besuche im Kaiserpanorama keineswegs aufgegeben hat.

<sup>13</sup> Förderverein für Kaiserpanoramen e.V. <http://www.kaiser-panorama.de/frame.htm> (12.10.2011)

<sup>14</sup> Plener, Peter: Aus dem Theater ins Freud-Kino. Arthur Schnitzlers T-Räume. In: Thomas Ballhausen und Barbara Eichinger u.a. (Hg.): Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film. Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2006, S.81-95; S. 81

<sup>15</sup> Braunwarth (2006), S. 11,12.

### Schnitzlers Besuche im Kaiserpanorama von 1903 bis 1927



Kurz nach Ausbruch des ersten Weltkrieges steigt Schnitzlers Interesse für das Kaiserpanorama deutlich. Nach dem Krieg werden die Besuche immer seltener. Quelle: Braunwarth (2006), S.11,12

Die ersten Besuche sind im Dezember 1903 verzeichnet. Nie wieder benutzt Schnitzler das Panorama so häufig wie im Jahr darauf. 25 Aufenthalte sind 1904 notiert, im Durchschnitt war er also alle zwei Wochen im Kaiserpanorama. Nach einem Rückgang des Interesses von 1909 bis 1913 ist ab 1914 – in diesem Jahr brach der erste Weltkrieg aus – zunächst wieder eine deutliche Steigerung zu erkennen. Gezeigt wurden damals auch Bilder von den Schlachtfeldern.

Schnitzler dürfte laut Braunwarths Aufzeichnungen starkes Interesse für die Ereignisse im Weltkrieg entwickelt haben. So sah er sich beispielsweise im Jänner 1915 die Vorstellung mit dem Titel „Unsre Soldaten auf dem Weg nach Russland“ an, im April „Schlachtfelder!“ und im Oktober „Westfront“. Allerdings darf nicht übersehen werden, dass er gerade auch in diesen Jahren zerstreute Vorführungen besuchte. Sein besonderes Interesse galt dabei den Bergen und hier im speziellen Südtirol. Im Sommer 1915 besuchte er dieselbe Vorführung darüber gleich drei Mal hintereinander.

Die Faszination für das Stereoskop lebt in den vergangenen Jahren in Österreich wieder auf. In Wien konnte im Jahr 2000 im Filmarchiv im Augarten, sowie 2005 im Wien Energie Haus und in der Galerie Westlicht Kaiserpanoramen besichtigt werden<sup>16</sup>. In Wels (OÖ) steht das einzige Kaiserpanorama Österreichs als Touristenmagnet ganzjährig zur Verfügung. Die gezeigten Motive stammen aus Schnitzlers Zeiten: Ägypten, Amerika, Bayerische Königsschlösser, Italien, Kärnten, Neapel, von Jaffa bis Damaskus, Kaiser Wilhelm II. in Jerusalem, Paris, Rom, Salzkammergut, Tirol, Triest, Wintersport in Davos. Eine Vorstellung mit 50

<sup>16</sup> Braunwarth (2006), S. 10

Bildern dauert nach Angaben des Tourismusbüros der Stadt Wels rund 30 Minuten – so wie es auch Anfang des 20. Jahrhunderts der Fall war.<sup>17</sup>

## 2.2. Schnitzler im Kino

Wie oft Arthur Schnitzler tatsächlich Kinos besuchte, ist nicht belegbar. Einig ist sich die Forschung allerdings darin, dass Schnitzler ab seinem ersten Besuch im Jahr 1904 ein sehr häufiger Gast in den Lichtspielhäusern Wiens war. Aufgrund der Tagebucheinträge gibt es verschiedene Schätzungen zur Anzahl der Kinobesuche. Laut Pleners Recherchen hat Schnitzler die Kinos der Stadt über 800 Mal besucht. Da zu jener Zeit häufig mehrere Filme hintereinander gezeigt wurden, schätzt Plener, dass Schnitzler im Verlauf von 25 Jahren rund 1500 Filme gesehen hat.<sup>18</sup> Braunwarth hat weniger Besuche gezählt, nämlich zwischen 1910 und 1931 „nachweislich über 650“<sup>19</sup>. Claudia Wolf hat in ihrer Dissertation über Schnitzler und den Film ab 1908 rund 80 Vorstellungen pro Jahr berechnet.<sup>20</sup>

Die Analyse der Tagebuchaufzeichnungen zeichnet ein sehr akkurates Bild davon, in welche Kinos Schnitzler bevorzugt zu gehen pflegte.

Schnitzler besucht Kinos in Wien und vor allem in der Inneren Stadt (Grabenkino, Imperialkino, Burgkino, Rotenturmkino, Opernkino, Gartenbaukino, Schwedenkino, Tuchlaubenkino) und in seiner Wohnumgebung Währing und Gersthof, dem 18. Wiener Gemeindebezirk (Iris-Kino, Gersthof Elite-Kino).<sup>21</sup>

Schnitzlers Vorliebe für Stummfilme – anstelle von Theaterbesuchen – hat auch einen sehr pragmatischen Grund. Der Schriftsteller litt schon in jungen Jahren an einer Otosklerose.

Er hört schlecht, hat Tinnitus und wird von subjektiven Geräuschen gequält. Da ist der Besuch des Stimmfilmkinos eine willkommene Alternative zu Theater und Konzertsaal.<sup>22</sup>

<sup>17</sup> Online-Auftritt der Stadt Wels. Kultur und Bildung. Museen.

[http://www.wels.at/wels/page/679995597123214884\\_679996084065132123~680450534823166674~692791652252656259\\_692791652252656259,de.html](http://www.wels.at/wels/page/679995597123214884_679996084065132123~680450534823166674~692791652252656259_692791652252656259,de.html) (12.10.2011)

<sup>18</sup> Plener (2010), S. 81

<sup>19</sup> Braunwarth (2006), S. 16

<sup>20</sup> Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film. Bedeutung. Wahrnehmung. Beziehung.

Umsetzung. Erfahrung. Dissertation. Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften der Universität Karlsruhe 2006, S. 100

<sup>21</sup> Braunwarth (2006), S. 14

<sup>22</sup> ebda.

Diese Erkrankung, an der der Schriftsteller ab dem Jahr 1895 litt, dürfte auch Mitgrund für die lebenslange Liebe für das Kaiser-Panorama gewesen sein.

### 2.3 Der Schriftsteller und die Filmindustrie

Während Schnitzler als Konsument ein regelrechter Fan des Kinos war, blieb seine professionelle Beziehung zur Filmindustrie immer gespalten. Wir schreiben das Jahr 1912, die deutsche und die österreichische Filmindustrie stecken in der Krise. Das Kino gilt als stumpfe Massenbelustigung, der Ruf ist schlecht. Also wird mit intensiver Werbung, eigenen Filmzeitschriften und der Einführung von professionellen Bühnenschauspielern versucht, das Bild des Films in der Öffentlichkeit wieder aufzupolieren:

Als langfristig nicht minder wirkungsvoll erwies sich die Strategie, dem Film neue soziale Publikumsschichten zu erschließen. Dies zu realisieren, hieß aber nicht weniger, als das Medium Film vom Ruch einer primitiven plebejischen Massenunterhaltung öffentlich zu befreien.<sup>23</sup>

Um negativen Meldungen in der Presse entgegenzutreten und um das Image zu stärken, wird versucht, namhafte Schriftsteller dazu zu bewegen, ihre Werke für Verfilmungen zur Verfügung zu stellen. In der Fachzeitschrift „Der Kinematograph“ wird schließlich in der Ausgabe Nummer 314 die Jubelmeldung abgedruckt, dass sich mehrere namhafte Autoren bereit erklärt hätten, ihre Werke für Verfilmungen bereit zu stellen. Einer dieser Retter der Filmindustrie, war neben Größen wie Gerhart Hauptmann, Paul Lindau oder Max Halbe auch Arthur Schnitzler.<sup>24</sup> Hauptmotiv der Schriftsteller, sich auf diesen Pakt mit der Industrie einzulassen: Man hoffte, und da ist die Situation für zeitgenössische Autoren auch heute noch ähnlich, durch die filmische Adaption der eigenen Stoffe ein weitaus größeres Publikum erreichen zu können, als dies mit der Schriftstellerei alleine jemals möglich wäre. Etwa ab dem Jahr 1919 werden die beruflichen Bindungen an die Filmindustrie noch enger: „Durch seine intensive Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Umsetzung literarischer Stoffe in das Medium Film, wird

---

<sup>23</sup> Heller, Heinz B.: Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910 – 1930 in Deutschland. Tübingen: Niemeyer 1985. S.

41

<sup>24</sup> ebda., S. 20



Schnitzler mehr und mehr zu einem Ansprechpartner in Filmangelegenheiten“<sup>25</sup>. Glücklicherweise wurde Schnitzler damit allerdings nicht. In seinen Tagebüchern sind regelmäßig erboste Einträge über die Filmindustrie zu finden.

Kein Wunder also, dass er [Schnitzler] über die Jahre mehrmals zur Bezeichnung „Raubgesindel“ griff, war von seinem Gegenüber in der Filmbranche die Rede. Er war der Prototyp des geprellten Autors, der sich nicht nur vom Dramaturgischen bzw. der Narration her der Herausforderung des neuen Mediums der stummen, bewegten Bilder stellen musste, sondern sich auch mit den Filmleuten auseinander zu setzen hatte.<sup>26</sup>

Hintergrund für die ablehnende Haltung gegenüber der Industrie sind schon frühe Enttäuschungen bei der Zusammenarbeit mit der Filmbranche. Zum ersten Mal erklärte sich Schnitzler bereits im Jahr 1911 auf Anfrage der Österreichisch-Ungarischen Kinoindustrie zu einer solchen bereit.<sup>27</sup> Es dauerte aber bis zur Verfilmung der „Liebelei“ im Jahr 1914 durch die dänische Nordisk Film Compagnie unter der Regie von Holger Madsen, bis ein Schnitzler-Werk auf die Leinwand gebracht wurde. Dabei zeigten sich Schnitzlers Erwartungen an die Filmschaffenden ganz deutlich. Er lehnte die so genannten Verbindungstexte, also jene Stellen, an denen im Stummfilm die nächste Szene erklärt wird, kategorisch ab. Lieber hätte er den Vertrag wieder aufgelöst, als darauf einzugehen.<sup>28</sup> Ebenso wenig konnte er mit der damals üblichen Filmmusik anfangen. Insgesamt blieb das Verhältnis des Schriftstellers zur Filmindustrie bis zu seinem Tod gespalten. Schnitzler kämpfte beispielsweise jahrelang dafür, die Filmrechte für „Liebelei“ und für den „Reigen“ zurückzubekommen. Vergebens. Am Ende seines Lebens war sein Verhältnis zur Branche von Verbitterung und Resignation gekennzeichnet.“<sup>29</sup>

<sup>25</sup> Wolf (2006), S. 107

<sup>26</sup> Hall, Murray G.: ... dass ich gegen das Raubgesindel nichts ausrichten werde. Arthur Schnitzler und die Filmproduktion. In: Thomas Ballhausen und Barbara Eichinger u.a. (Hg.): Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film. Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2006. S. 29

<sup>27</sup> Hall (2006), S. 30

<sup>28</sup> Hall (2006), S. 32

<sup>29</sup> Hall (2006), S. 29 ff.

## 2.4. Schnitzlers Geschmack

In der bisherigen Forschung herrscht breiter Konsens darüber, dass sich Schnitzler für ein sehr breites Spektrum an Genres begeistern konnte.

Es waren keineswegs immer die literarischen Vorlagen, die den Impuls zum Kinobesuch gaben. Wichtig scheinen sowohl Namen von Schauspielern als auch jene von Regisseuren gewesen zu sein. Und nicht zuletzt spielte wohl auch die bequeme Erreichbarkeit der Kinos eine gewisse Rolle.<sup>30</sup>

Braunwarth mutmaßt, dass Schnitzler häufig schlichtweg die ihm bekannten Schauspieler und Schauspielerinnen aus seinen Theaterstücken auf der Leinwand betrachten wollte. Dazu passt folgender Tagebucheintrag aus dem Juni 1917, den Braunwarth zitiert und der Schnitzlers ehemalige Geliebte Adele Sandrock, zum Zeitpunkt der Eintragung 54 Jahre alt, in einem wenig schmeichelhaften Licht erscheinen lässt:<sup>31</sup> „Mit O.<sup>32</sup> Kino. Ein fürchterliches Stück ‚Die Beichte der Verurtheilten‘ – Adele Sandrock in der Hauptrolle – Ein altes gedunsenes Weib – und bettelarm.“<sup>33</sup>

Besonders historische Stoffe faszinieren den Schriftsteller: „Das Potential der historischen Thematik erkannte auch die Filmindustrie und machte sich die Aura großer geschichtlicher Figuren für das Kino zunutze“.<sup>34</sup> Schnitzler „liest leidenschaftlich gerne in Biografien, Autobiografien, Memoiren, Briefen und Epochendarstellungen“<sup>35</sup>. Julia Ilgner konkretisiert und vertieft diese Annahmen:

Da sich neben einer visuellen Illusion der gewählten Handlungszeit mittels Architektur und Dekors die Kostümierung der Schauspieler als unumgänglich erwies, waren die meisten Historienfilme zugleich auch Ausstattungs- bzw. Kostümfilme. So ist Schnitzlers Interesse an historischen Stoffen im Kontext des seinerzeit modischen Genres zu sehen: Bereits 1925 bediente sich Fred Niblo in Ben Hur, den auch Schnitzler sah, als Ergänzung zu Kostüm und Filmbauten spektakulärer Massenszenen, was den klassischen Historienfilm wiederum in die Nähe des Monumentalfilms rückte [...].<sup>36</sup>

<sup>30</sup> Braunwarth (2006), S. 14

<sup>31</sup> ebda., S. 17

<sup>32</sup> gemeint ist Olga Gussmann, mit der Schnitzler von 1903 bis 1921 verheiratet war.

<sup>33</sup> Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1917 – 1919. Peter Michael Braunwarth (Hg.). Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1985, S. 54

<sup>34</sup> Braunwarth (2006), S. 19

<sup>35</sup> ebda., S. 19

<sup>36</sup> Ilgner (2010), S. 23

Doch es waren nicht nur üppige, pompöse und massentaugliche Historienfilme, die Schnitzler regelmäßig ins Kino lockten. Auch für Subgenres wie den Horrorfilm war er empfänglich, wie Tagebucheintragungen zeigen. Auch deshalb, weil gerade im Bereich der Schauergeschichten viele klassische literarische Stoffe (Bram Stokers „Dracula“, Mary Shelleys „Frankenstein oder The Modern Prometheus“ u.a.) auf die Leinwand gebracht wurden. Sehr einleuchtend erscheint Ilgners Schlussfolgerung zur Figurenkonstellation in diesen Stoffen, die nicht nur aus furchteinflößenden Bösewichten besteht:

Vielmehr wurde ein Individuum – meist in existentiell bedrohlicher Lage – ins Zentrum der Darstellung gerückt und sein Verhältnis zur Außenwelt problematisiert. Indem menschliche Grenzerfahrungen ins Bild gesetzt, Psychogramme labiler Figuren gezeichnet und mittels Kameraführung und Lichtregie visualisiert wurden, kamen Handlungs- und Figurenmuster zustande, die Parallelen zu Schnitzlers Œuvre aufweisen: Auch dort sind die Protagonisten häufig Menschen in Extremsituationen, die die Sicherheit des Alltags hinter sich gelassen haben.<sup>37</sup>

Im Besonderen trifft diese Analyse auf die hier behandelte „Traumnovelle“ zu. Noch zu Beginn der Novelle wird der Leser in die heile Familienwelt von Fridolin und Albertine eingeführt. Schon bald jedoch findet sich der Protagonist in einer dieser Extremsituationen wieder, in der er für ein Abenteuer außerhalb der geschützten Umgebung seines Familienlebens sogar sein Leben aufs Spiel setzen würde. Nicht zufällig werden dem Stoff der „Traumnovelle“ in der Forschung auch immer wieder Elemente aus dem Bereich der Schauerliteratur zugeschrieben<sup>38</sup>. Dass sich der Stoff der „Traumnovelle“ und Schnitzlers Erzähltechnik für Verfilmungen in besonders hohem Maße eignet, soll im folgenden Kapitel näher dargestellt und nachgewiesen werden.

<sup>37</sup> Ilgner (2010), S. 25

<sup>38</sup> vgl. Heizmann, Bertold: Arthur Schnitzler Traumnovelle. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam 2006, S. 76

### 3. Filmisches Erzählen in Schnitzlers Werk

---

#### 3.1. Der (un)bewusste Drehbuchautor

Die Stoffe kaum eines anderen österreichischen Schriftstellers wurden im Laufe der vergangenen Jahrzehnte so häufig verfilmt wie jene Arthur Schnitzlers. Schon zu seinen Lebzeiten wurden einige seiner Werke auf die Leinwand gebracht („Der junge Medardus“ von Mihály Kertész 1923, „Liebelei“ bereits 1912, „Fräulein Else“ 1929). Achim Aurnhammer, Barbara Beßlich und Rudolf Denk schreiben in der Einleitung zu ihrem Sammelband „Arthur Schnitzler und der Film“:

Das filmische Interesse für den Autor Schnitzler ließ nach dessen Tod nicht nach. Vielmehr entstanden gerade in den 1930er und 1940er Jahren einige internationale, filmhistorisch bedeutsame Produktionen [...]. Außer in Deutschland und in Österreich gehört Schnitzler vor allem in Frankreich zu den meistverfilmten Autoren. Nach 1950 entstanden mehr als hundert Film- und Fernsehproduktionen.<sup>39</sup>

Woher diese sehr hohe Zahl stammt, wird leider nicht weiter ausgeführt. Anderen Quellen zufolge gibt es etwas weniger als einhundert Verfilmungen. Die Website [www.arthur-schnitzler.de](http://www.arthur-schnitzler.de) listet beispielsweise insgesamt 92 nationale und internationale Film- und Fernsehproduktionen auf.<sup>40</sup> Das Arthur-Schnitzler-Archiv der Universität Freiburg zählte einen Bestand von 96 Filmproduktionen<sup>41</sup>.

Die Beliebtheit Schnitzlers bei Filmemachern ist nachvollziehbar. Sie liegt auch in der Erzähltechnik, Stoffwahl und Dramaturgie des Schriftstellers begründet. Kurz gesagt: Schnitzlers Novellen, Dramen, Erzählungen und Romane eignen sich zur Adaption in Drehbücher außerordentlich gut. Martin Swales bringt es auf den Punkt, wenn er in seiner Abhandlung „Schnitzlers filmisches Erzählen“ festhält:

Jene Vorliebe für kompakte, intensiv beleuchtete und hinterfragte Ausschnitte aus dem Leben, die ein sowohl stofflich-thematisches als auch strukturell-stilistisches Moment in sich birgt, verlangt geradezu nach einer Transponierung ins Filmische.<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> Achim Aurnhammer / Barbara Beßlich u.a. (Hg.): Arthur Schnitzler und der Film. Würzburg: Ergon 2010. (Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg 1), S. 8.

<sup>40</sup> Internet-Seite [www.arthur-schnitzler.de](http://www.arthur-schnitzler.de), „Kino und Fernsehfilme in chronologischer Reihenfolge“. <http://www.arthur-schnitzler.de/Verfilmungen%20chronologische%20Liste.htm>, (23.5.2011)

<sup>41</sup> Online-Portal des Arthur Schnitzler Archivs an der Universität Freiburg. <http://portal.uni-freiburg.de/ndl/personen/achimaurnhammer/schnitzlerarchiv.html/bestand>, (23.5.2011)

<sup>42</sup> Swales, Martin: Schnitzlers filmisches Erzählen. In: Achim Aurnhammer und Barbara Beßlich u.a. (Hg.): Arthur Schnitzler und der Film. Würzburg: Ergon 2010, S. 127 (Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg 1)

Schon ein oberflächlicher Blick auf die Traumnovelle verdeutlicht, was damit gemeint ist. Schnitzler beschreibt manche Szenen so exakt, dass ein Regisseur keine Mühe hätte, aufgrund der Angaben einen Film zu drehen. Schnitzlers Beschreibungen gleichen Bühnenanweisungen oder den Anweisungen in einem Drehbuch. Swales:

Ich meine nicht, dass ein Filmregisseur gezwungen wäre, all diesen Regieanweisungen zu folgen. Was er aber notgedrungen bedenken muss, ist die von Schnitzler immer wieder angedeutete Gebärde des Sprechens, der Gesichtsausdruck, der Tonfall der jeweiligen Aussagen. Eine jede Gesprächsszene hängt vom sie umgebenden pragmatischen Kontext ab. Schnitzler hat das gewusst und bis in jedes Detail nachvollzogen.<sup>43</sup>

Diese Vorgehensweise muss gerade im Falle der Traumnovelle durchaus kein Zufall sein. Die Grundidee zur „Doppelnovelle“, wie Schnitzler das Werk in seinen Tagebüchern bis zur zweiten Diktatfassung im Jahr 1923<sup>44</sup> nannte, hatte Schnitzler bereits 1907.

Die konkrete Arbeit fällt aber in die Jahre 1920 bis 1924. Also in eine Zeit, als Schnitzler zur Filmindustrie längst die besten Kontakte und Verbindungen hatte und nachdem er bereits Hunderte Filme im Kino gesehen hatte. 1920 wurde der Stummfilm „Der Reigen. (Ein Werdegang)“ von Richard Oswald in Deutschland veröffentlicht, ein Jahr später kam in den USA „The Affairs of Anatol“ von Cecil B. DeMille auf den Markt. Und im Jahr 1923 verfilmte Mihaly Kertész (der später mit „Casablanca“ Filmgeschichte schreiben sollte) in Zusammenarbeit mit Schnitzler „Der junge Medardus“.

Martin Swales weist in seiner Analyse des Prosatextes „Erbschaft“ (1887) nach, dass grundlegende Elemente filmischen Erzählens in Schnitzlers Werk schon lange vor dem Siegeszug des Kinos zu finden sind. Dass diese Tendenz zu intentionalen Analogien durch die intensive Beschäftigung mit dem Medium Film mit den Jahren jedoch zugenommen hat, darf vermutet werden.

---

<sup>43</sup> Swales (2010), S. 130

<sup>44</sup> vgl. Heizmann (2006), S. 5

### 3.2. Kinematografische Codes

Eine Analyse der „Traumnovelle“ im Bezug auf filmische Elemente ist äußerst ertragreich und zeigt die Fülle an filmischen Bezügen, mit denen Schnitzler zu arbeiten pflegte. Als erstes soll dies durch eine Szene zu Beginn der Novelle demonstriert werden. Fridolin und Albertine führen das Gespräch über Treue, verstecktes Verlangen und außereheliche Versuchungen. Albertine hat Fridolin gerade von ihrem Erlebnis mit dem jungen Dänen berichtet. „Zu allem glaubte ich mich bereit; dich, das Kind, meine Zukunft hinzugeben, [...]“<sup>45</sup>. Fridolin lauscht seiner jungen Frau und ist erschüttert. Nach Albertines eindringlicher Schilderung ändert Schnitzler das Tempo und die Perspektive in der Erzählstruktur komplett. Wurde das Gespräch zwischen Fridolin und Albertine zunächst durchgehend aus der Perspektive des allwissenden Erzählers geschildert, folgt zu Beginn von Albertines Geständnis lediglich der Hinweis „mit schwankender Stimme“. Nach Albertines Hinweis, dass auch Fridolin damals etwas Ähnliches erlebt habe, wendet Schnitzler die von Swales beschriebene Beschreibungstechnik an:

Fridolin erhob sich, ging ein paarmal im Zimmer auf und ab, dann sagte er: „Du hast recht.“ Er stand am Fenster, das Antlitz im Dunkel. „Des Morgens“, begann er mit verschleierter, etwas feindseliger Stimme, „manchmal sehr früh noch, ehe du aufgestanden warst, pflegte ich längs des Ufers [...]“<sup>46</sup>

Es folgt die Erzählung des – nicht wirklich erlebten, aber doch fantasierten – Abenteuers mit einem jungen Mädchen am Strand. Die Hinweise „erhob sich, ging ein paarmal im Zimmer auf und ab“ oder „stand am Fenster, das Antlitz im Dunkel“ sind wunderbare Beispiele für die filmische Erzählstruktur in der Traumnovelle. Schnitzler gibt sogar Hinweise für die Beleuchtung („Antlitz im Dunkel“). Er lässt Fridolin seine Geschichte erzählen und schließt mit folgender Beschreibung:

Er stand immer noch am Fenster, unbeweglich. Albertine erhob sich, trat auf ihn zu, ihr Auge war feucht und dunkel, leicht gerunzelt die Stirn „Wir wollen einander solche Dinge künftighin immer gleich erzählen“, sagte sie.  
Er nickte stumm.  
„Versprich’s mir.“  
Er zog sie an sich. „Weißt du das nicht?“ fragte er; aber seine Stimme klang immer noch hart.<sup>47</sup>

<sup>45</sup> Schnitzler, Arthur: Traumnovelle, Die Braut. Stuttgart: Reclam<sup>2</sup> 2002. S. 17

<sup>46</sup> Schnitzler (2002), S. 17

<sup>47</sup> ebda.

Für Swales ist „in jedem narrativen Akt [...] per definitionem“ eine „erzählerische Perspektive beheimatet“. Und diese korreliert mit der Kameraführung im Film und überhaupt mit dem gesamten „kinematografischen Code“. Er erkennt in den Erzählungen Schnitzlers „eine bemerkenswerte Pluralität von Perspektiven“<sup>48</sup>:

[...] Jene Vielfalt erstreckt sich von dem breiten epischen Überblick, vom sozialen Panorama einer Außenwelt einerseits bis hin zu jener intensiven Innerlichkeit andererseits, die jede intime Gefühlsregung registriert.<sup>49</sup>

Diese Annahme trifft auf die Traumnovelle im besonderen Maße zu. Swales stellt eine Verbindung zwischen diesem dem „Ineinander von Sinnlichkeit und Insubstantialität“<sup>50</sup> (da es beim Film zwar die Möglichkeit extrem sinnlicher Nahaufnahmen gibt, wobei gleichzeitig durch die physische Abwesenheit der Schauspieler eine Distanz entsteht) und Schnitzlers Auffassung des sexuellen Verlangens her.<sup>51</sup>

Ein Paradebeispiel für das „Panorama einer Außenwelt einerseits“ und dieser „intensiven Innerlichkeit andererseits“ folgt in der Traumnovelle als nächstes. Da wird beschrieben, wie Fridolin Albertine an sich zieht, wie sie danach seine Hände nimmt, sie streichelt (im Film wäre das wohl die Großaufnahme) und dann „mit umflorten Augen“ zu ihm aufsieht. Mit Augen „auf deren Grund er ihre Gedanken zu lesen vermochte“.<sup>52</sup>

Wie groß die Bedeutung von Perspektive in Schnitzlers Œuvre ist, folgt in der anschließenden Szene, kurz bevor Fridolin zum Hofrat gerufen wird. Hier kommt ein zentrales Moment in der Traumnovelle ins Spiel, nämlich der Blick. Die Perspektive ändert sich hier mit der Erzählung blitzartig, wirkt wie eine Anweisung an einen Cutter:

Sie [Albertine] lächelte trüb. „Und wenn es auch mir beliebt hätte, zuerst auf die Suche zu gehen?“ sagte sie. Ihr Blick veränderte sich, wurde kühl und undurchdringlich. Er ließ ihre Hände aus den seinen gleiten, als hätte er sie auf einer Unwahrheit, auf einem Verrat ertappt; sie aber sagte: „Ach, wenn ihr wüsstet“, und wieder schwieg sie.

„Wenn wir wüsstest -? Was willst du damit sagen?“

<sup>48</sup> Swales (2010), S. 127

<sup>49</sup> ebda.

<sup>50</sup> ebda.

<sup>51</sup> ebda.

<sup>52</sup> Schnitzler (2002), S. 17

Mit seltsamer Härte erwiderte sie: „Ungefähr, was du dir denkst, mein Lieber“.  
„Albertine – so gibt es etwas, was du mir verschwiegen hast?“  
Sie nickte und blickte mit einem sonderbaren Lächeln vor sich hin. Unfassbare, unsinnig Zweifel wachten in ihm auf.<sup>53</sup>

Zuerst lächelt Albertine „trüb“. Dann verändert sich ihr Blick, wird „kühl und undurchdringlich“. Als Leser oder Leserin visualisiert man diese Beschreibung wie eine Großaufnahme im Film, anders wäre ein „undurchdringlicher Blick“ nicht vorzustellen. Auch die Hände, die „aus den seinen gleiten“ verändern die Perspektive sofort erneut. Und wenn Albertine am Ende „mit einem sonderbaren Lächeln“ so „vor sich hin blickt“, ist die Kamera in unserem Kopf schon wieder ganz nah an ihrem Gesicht.

### 3.3. Der sprachliche Kamerablick

Wie ein roter Faden zieht es sich durch Schnitzlers Text: Da begegnen sich Blicke, da wird versucht, jemanden zu erblicken, da werden die Protagonisten von rätselhaften Blicken gestreift, da ist Glanz im Blick oder Freude. Das „Blicken“ ist ein Zentralmotiv in der Traumnovelle, die natürliche, die menschliche Kamera spielt eine Hauptrolle. 95 Mal verwendet Schnitzler den Wortstamm „blick“ in der Traumnovelle – in „Augenblicken“, im „erblicken“, im „Blick“ selbst. Zum Vergleich: Der Wortstamm „hören“ kommt insgesamt gerade einmal fünf Mal vor. Eine besondere Stellung nimmt dabei das Blicken als Zeichen erotischer Anziehung ein. Zunächst begegnen sich Fridolins und Albertines Blicke<sup>54</sup>. Dann berichtet sie, sehr zum Unmut von Fridolin, über ihre „Begegnung der Blicke“<sup>55</sup> mit dem Dänen, dessen „rätselhafter Blick“<sup>56</sup> sie streifte.

Fridolin seinerseits entgegnet mit der Schilderung seiner Bekanntschaft mit einem jungen Mädchen in jenem Urlaub in Dänemark. Sie „erblickte“<sup>57</sup> ihn plötzlich und wurde durch den „Glanz [s]eines Blicks, den sie auf sich fühlte, stolz und süß erregt“<sup>58</sup>. Wenige Zeilen danach berichtet Schnitzler: „Hingebung und

---

<sup>53</sup> Schnitzler (2002), S. 18

<sup>54</sup> ebda., S. 11

<sup>55</sup> ebda., S. 14

<sup>56</sup> ebda., S. 15

<sup>57</sup> ebda., S. 16

<sup>58</sup> ebda., S. 16



Freude waren in ihrem Blick“.<sup>59</sup> Und schließlich erzählt Fridolin, warum er sich kein einziges Mal mehr umgewandt (Kameraschwenk) hatte, einzig darum, „weil ich unter ihrem letzten Blicke eine solche, über alles je Erlebte hinausgehende Bewegung verspürt hatte, dass ich mich einer Ohnmacht nah fühlte“.<sup>60</sup>

Aus diesen Beschreibungen wird ein großes Verständnis des Schriftstellers Schnitzlers für filmische Narration, für das Erzählen in Bildern, sichtbar.

---

<sup>59</sup> Schnitzler (2002) S. 16

<sup>60</sup> ebda., S. 17

#### 4. Schnitzlers Drehbuchfassung für die filmische Adaption

---

Wie bereits im Kapitel „Schnitzler und das Kino“ erwähnt, wurde das neue Medium Film seit seinem Siegeszug durch die Städte Europas und Amerikas für den Schriftsteller Schnitzler nicht nur zum ständigen Begleiter in seiner Rolle als interessierter Rezipient, sondern zunehmend in der Rolle als Stofflieferant für die aufsteigende Industrie.

Um die Nähe Schnitzlers zum Kino und zum Film zu demonstrieren, sollte das Faktum genügen, dass dieser im letzten Abschnitt seines Lebens häufiger die Kinos der Stadt besuchte, als das von ihm geliebte Theater.<sup>61</sup>

Es war im Jahr 1930, also bereits am Lebensabend Schnitzlers, als ihn ein Angebot des damals schon berühmten Regisseurs Georg Wilhelm Pabst<sup>62</sup> für eine Verfilmung der „Traumnovelle“ erreichte. Bereits zuvor hatte es Anfragen zu Tonverfilmungen von „Liebelei“, „Anatol“ oder „Fräulein Else“ gegeben.<sup>63</sup>

Das Besondere an Pabsts Anfrage war die Bitte an Schnitzler, einen ersten Drehbuchentwurf zu der Verfilmung selbst zu verfassen, wie dieser in einem Tagebucheintrag im Dezember 1930 festhält. „Schnitzler liest die Novelle dazu noch einmal durch [...] und erstellt ein Manuskript innerhalb weniger Tage, was sein großes Interesse daran zeigt“.<sup>64</sup>

54 Einstellungen auf 30 maschinegeschriebenen Seiten, in diesem Umfang ist das fragmentarische Drehbuch heute noch im Arthur-Schnitzler-Archiv der Universität Freiburg vorhanden und kann dort eingesehen werden.<sup>65</sup> Der Text bietet wertvolle Einblicke in die kinematografischen Vorstellungen des Schriftstellers und

---

<sup>61</sup> Heizmann (2006), S. 85

<sup>62</sup> G. W. Pabst hatte zuvor bereits einen Film gedreht, der für Schnitzler hochinteressant war: Die „Weiße Hölle vom Piz Palü“ als Co-Regisseur von Arnold Fanck im Jahr 1929. Schnitzler liebte Bergfilme und ließ kaum eine Produktion aus diesem Genre aus. Siehe dazu: Braunwarth (2006), S. 14

<sup>63</sup> Heizmann (2006), S. 85

<sup>64</sup> Heizmann (2006), S. 86

<sup>65</sup> Dass das Projekt nie zu Ende gebracht wurde, weil Pabst plötzlich das Interesse verloren hatte, dürfte Schnitzler seinem Berufskollegen Bertold Brecht zu verdanken haben. Dieser wollte im so genannten „Dreigroschenoperprozess“ ein Aufführungsverbot der Verfilmung der Dreigroschenoper erreichen. Er war zuvor aus der Produktion des Filmes ausgeschlossen worden, weil seine Ideen zu starke politische Tendenzen gehabt hätten, was sich die Filmfirma Nero-Film AG laut eigenen Angaben als politisch neutrales Unternehmen nicht leisten konnte. Der Film wurde im Jahr 1931 trotzdem uraufgeführt. Brecht veröffentlichte anschließend sein eigenes, abgelehntes Filmexposé gemeinsam mit einer Analyse des Prozesses. Für Pabst wurde der Konflikt um den Film offenbar zum Anlass, von der Zusammenarbeit mit Schriftstellern zwischenzeitlich abzusehen.

er zeigt, dass die stark visuellen Tendenzen in Schnitzlers Werk in der Arbeit an Drehbüchern positiven Niederschlag fanden.

Inhaltlich ist bemerkenswert, dass Schnitzler den Anfang seiner Novelle nach vorne verlagert hätte. Nicht das Gespräch über die Redoute am Vorabend, sondern der Abend der Redoute selbst markiert den Beginn seines Filmentwurfes. Das lässt auch Rückschlüsse auf die Interpretation der Originalnovelle selbst zu, insofern nämlich, dass die Bilder dieser Abendveranstaltung, die Vergnügungen Albertines mit dem geheimnisvollen Fremden, Fridolins Flirt mit den beiden Mädchen, offenbar nach Schnitzlers Ansicht eine grundlegende, den gesamten weiteren Verlauf prägende Rolle einnehmen.

Unglücklicherweise endet das Drehbuchfragment nach 54 Einstellungen an exakt jener Stelle, als Fridolin gerade in die Kutsche zum geheimen Maskenball gestiegen ist. Das heißt, Schnitzlers Ideen für den dramaturgischen Höhepunkt der Handlung bleiben uns verschlossen. Höchst interessant wäre natürlich gewesen, wie Schnitzler die geheime Orgie visuell und akustisch umgesetzt hätte. Wie viel nackte Haut hätte er einem Kinopublikum Anfang der 1930er Jahre zugetraut? Hätte er sich im Drehbuch an die eigenen Vorgaben bezüglich Bekleidung oder Beschreibung der Darstellerinnen („blutroter Mund“, „dunkle Augen“) gehalten? Wäre plötzlich eine Frauenstimme erklingen, welche eine altitalienische, geistliche Arie gesungen hätte, so wie in der „Traumnovelle“? Und wie hätte Schnitzler das Problem gelöst, dass die Spannung nach diesem Höhepunkt nachlässt?

Um im nun folgenden Analyseverfahren den Text auf seine filmischen Anweisungen untersuchen zu können, soll eine Systematik von vier verschiedenen Einteilungsbereichen Anwendung finden: *Montage (M)*, wenn diese, sei es durch einen schnellen Schnitt, um das Tempo und den Rhythmus zu wechseln, oder durch Rückblenden um Erinnerungen darzustellen, klar im Drehbuch als Stilmittel herauszulesen ist; *Kamera (K)*, wenn es sich um eine Anweisung für die Kamera handelt, sei es eine zu beachtende Bewegung der Kamera oder eine bestimmte Einstellungsgröße/Entfernung etc; *Tonanweisung (T)*, wenn Schnitzler zu einer bestimmten Einstellung ein Geräusch oder Musik vorschreibt; *Mis-en-scène (MS)*, wenn es sich um eine genaue Beschreibung des Handlungsraumes handelt. Die Durchsicht des Textes auf dieser Grundlage bringt ein teils erstaunliches

Verständnis Schnitzlers für das Medium Film zum Vorschein. Die Ergebnisse der Analyse werden aufgrund der besseren Übersichtlichkeit tabellarisch dargestellt<sup>66</sup>.

#### 4.1. Anweisungen zur Montage:

Originaltext im Drehbuch	Analyse
<p><del>Stubenmädchen</del> ist Fridolin behilflich.  <del>Exit</del> Fridolin und Albertine, im besten Einvernehmen verlassen das Zimmer.  <b>3. Im Auto.</b> Fridolin und Albertine auf dem Weg zur Redoute.  <b>4. Foyer und Garderobe des Ballsaals.</b> Geränge.</p>	<p>Nach dem Blick in die Wohnung des Ehepaares setzt Schnitzler hier einen Kameraschnitt zu einer Einstellung im Auto, die Albertine und Fridolin am Weg zeigt, danach folgt sofort die nächste Einstellung im Foyer der Veranstaltung. Die Intention des Schnitts: Er soll den Blick der Zuschauer von der Wohnung zum Ball geleiten, Orientierung geben.</p>
<p><b>9. Albertine mit ihrem Partner wieder im Tanz.</b>  Der <del>Herr</del><sup>Alle</sup>: Gewiss ist dein Mann auch da, sonst wärest du nicht so ängstlich.  Bewegung im Saale steigert sich.  <b>10. Buffet.</b> Entsprechendes Kommen und Gehen.  Gruppen, die durch den Saal ziehen.  <b>11. Albertine und der <del>Herr</del><sup>Alle</sup> über die Treppe auf die Galerie.</b> Anfängliches Zögern Albertinens. Albertine</p> <p><i>Schnitzler besserte im Nachhinein „Der Herr“ durch „Der Attaché“ aus. Womöglich, um die Aura des geheimnisvollen fremden noch mysteriöser und womöglich für eine Dame wie Albertine noch interessanter zu machen. Zudem transportiert die Bezeichnung „Attaché“ in einem Drehbuch für den Regisseur weitaus mehr Informationen als lediglich der Hinweis „Der Herr“.</i></p>	<p>Wieder ein Schnitt, der die Anweisung „Bewegung im Saale steigert sich“ optisch umsetzen soll. Noch keine beschleunigte Montage, dazu fehlt der häufige Wechsel, aber ähnliche Wirkung.</p>

<sup>66</sup> Um einen authentischen Einblick in das Drehbuchfragment gewähren zu können, werden im linken Bereich der Tabelle die Originalstellen gezeigt. Auf Stellen, die schlecht lesbar sind oder an denen Schnitzler handschriftliche Notizen hinzugefügt hat, wird in kursiven Erläuterungen unter den Fragmenten näher eingegangen.

<p><u>Fridolin</u>: Ich habe morgen Früh zu tun.  Sie gehen hinunter zur Garderobe. Beide machen sich <del>glatz</del> schweigsam und beinahe feindselig fertig.  <u>23. Fridolin und Albertine im Auto nach Hause fahrend. Fern von einander, stumm.</u>  <u>24. Ebenso steigen sie die Treppe ihres Wohnhauses</u></p>	<p>Wieder Schnitt auf die Szene im Auto, diesmal die Heimfahrt. „Fern voneinander, stumm“. Nicht rein erzählende Montage, soll den Unterschied in der Stimmung vor und nach dem Ball deutlich machen.</p>
<p><u>28. Albertine ins Kinderzimmer. Die Kleine schläft schon.</u>  <u>29. Albertine in ihr Schlafzimmer, klingelt dem Stubenmädchen.</u>  <u>30. Fridolin aus seinem Haustor tretend, winkt einem vorbeifahrenden Wagen, steigt ein.</u>  <u>31. Der Wagen hält vor einem alten Haus in der Schreyvogelgasse.</u>  <u>32. Fridolin die alte so male, schlecht beleuchtete</u></p>	<p>Schnitzler verkürzt die Einstellungsdauer und beschleunigt so das Tempo der Handlung. In jeder Einstellung bewegen sich die Protagonisten bzw. die Gegenstände zusätzlich, was die Beschleunigung noch mehr akzentuiert.</p>
<p><u>38. Schlafzimmer bei Fridolin. Albertine im Bett, liest in einem Roman, schaut den vor sich hin, wehrt Gedanken ab, liest weiter.</u>  <u>39. Fridolin durch Straßen gehend. Der Stunde entsprechend die Straßen ziemlich leer. Vorstadt.</u></p>	<p>An dieser Stelle beginnt eine rasante Parallelmontage, die Schnitzler während Fridolins nächtlichem Abenteuer beibehält und die abwechselnd Fridolin unterwegs und Albertine im Bett zeigt.</p>
<p>Er trinkt schwarzen Kaffee, raucht, blättert die Zeitungen durch. Überschriften erscheinen in Grosschrift: <u>Bahnbau in Kleinasien. - Vitriolattentat. - Haringsschmaus in den Sofiensälen. - <del>Martix</del> Ein junges Mädchen Marie S. hat sich mit Sublimat vergiftet.</u></p> <p>Den Überschriften entsprechende Bilder in rascher, etwas verwirrter Folge: <u>Bahnbau, Arbeiter, Tunnel, die beiden Krieger vor der Leeren Kasse; eine Strasse, ein Herr ahnungslos wird von einer Frau verfolgt, die <sup>ihm</sup> auf einer Flasche Vitriol ins Gesicht giesst; Aufschrei, Leute, Polizei; die Selbstmörderin etc.</u></p>	<p>Es folgt eine Schachtelmontage wie aus einem Videoclip. Fridolin liest in der Zeitung verschiedenste Artikel. Schnitzler wollte „den Überschriften entsprechende Bilder in rascher, etwas verwirrter Folge“ zeigen. Möglicherweise wollte er mit dieser Szene den Übergang von der Realität in die Traumwelt markieren.</p>
<p><u>ner im Gespräch mit ihm gleich zu gleich.</u>  <u>Fridolin liest wieder Zeitung.</u>  <u>43. Albertine in ihrem Schlafzimmer, das Buch</u></p>	<p>Wieder Einstieg in die Parallelmontage zwischen Albertine, die schlafend im Bett liegt, und Fridolin im</p>

<p>liegt auf der Decke oder ist auf den Boden gefallen; sie hat das Licht ausgeschaltet.</p> <p>44. <u>Das Kaffeehaus.</u> Fridolin liest die Zeitung weg, winkt dem Kellner, zahlt, in diesen Augen-</p>	<p>Kaffeehaus.</p>
<p>Fridolin wird neugierig: Ball?</p> <p>Nachtigall: <del>Merkwürdig</del> Es gibt sonderbare Malle. Wähte dich gern mitnehmen. Geht leider nicht.</p> <p>Fridolin: Warum?</p> <p>Nachtigall: Zu gefährlich.</p> <p>Fridolin: Ich fürchte keine Gefahr.</p> <p>Nachtigall: Ohne Maske unmöglich.</p>	<p>Diese Dialogszene soll exemplarisch für angedachte Schnitte bei Dialogszenen stehen. Zwar erwähnt Schnitzler den Wechsel zwischen verschiedenen Einstellungen nicht, in Szenen wie dieser ist jedoch vor allem klassische Schuss-Gegenschuss-Einstellungen andeuten.</p>
<p>46. <u>Albertine in ihrem Schlafzimmer, schlafend.</u></p> <p>flüchtige Traumbilder: Redoute von gestern.</p> <p>Fridolin mit den zwei Dominos, durch den Saal laufend, mit ihnen über die Stiege hinab, alle drei durch eine dunkle Strasse laufen. Albertine ihnen nach, kann sie nicht einholen. <del>Ste</del> wälzt sich unruhig im Bette.</p> <p><i>Aus dem kurzen „sie“ macht Schnitzler im Nachhinein „die Schlafende“, womöglich wieder als Zusatzinformation für die Regie. Damit macht er klar, dass Albertine tatsächlich noch schläft und nicht etwa bereits im Aufwachen begriffen ist.</i></p>	<p>Wieder eine Montage, Schnitzler würde gerne „flüchtige Traumbilder“ sehen. Erstmals setzt er das stilistische Mittel der Rückblende ein, hier als Traum verkleidet.</p>
<p>Fridolin winkt einen Fiaker herüber, steigt ein: Fahren Sie diesem Wagen vor uns nach.</p> <p>54. <u>Schlafzimmer Albertinens.</u> Sie träumt. Sie läuft immer noch <del>ihnen</del> <sup>den</sup> beiden Dominos und Fridolin nach, jetzt nicht mehr durch Straßen, sondern im Freien. Fridolin erhebt sie mit den beiden Dominos in die Luft. Albertine gleichfalls, stürzt aber dann von <del>etwächtlicher</del> Höhe in nichts.</p>	<p>Die Szene kurz vor der geheimen Orgie. Zur Steigerung der Spannung wechselt die Handlung erneut von Fridolin zu Albertine. Diese wälzt sich im Traum, jagt Fridolin und den beiden Dominos vom gemeinsamen Ball nach. Die Parallelmontage wirkt beschleunigend und steigert die Dramatik.</p>

Schlussfolgerung:

Die souveräne Verwendung des Stilmittels der Montage demonstriert, dass Schnitzler mit dem Handwerk eines Regisseurs bestens vertraut war. Insbesondere die Szenen beim Durchblättern der Zeitung, wenn durch die schnellen Schnitte einer Schachtelmontage die Vorstellungen Fridolins für den Zuschauer visualisiert werden sollen, gewähren Einblick in das durchaus progressive filmische Denken eines Künstlers, der sich der starken Wirkung geschickter Montage bewusst war.

Genannte Szene spielt sich im Café ab, kurz bevor Fridolin auf seinen alten Freund Nachtigall trifft. Die Aneinanderreihung der Bilder ist dazu geeignet, eine traumhafte, surreale Atmosphäre zu transportieren. Möglicherweise wollte Schnitzler mit dieser ungewöhnlich raschen Abfolge von Bilderfetzen das Einsetzen der Traumwelt markieren.

Das wäre kein Einzelfall: Albertines Träume beispielsweise werden durch den Einsatz der Rückblende visualisiert. Durch die Anwendung der Parallelmontage zur Darstellung der Doppelstruktur in den beiden Handlungssträngen „Albertines Traum“ und „Fridolins geheimes Abenteuer“ zeigt Schnitzler einmal mehr filmisches Können und Gespür<sup>67</sup>. Dass Schriftsteller wie Schnitzler solche Techniken bereits lange vor Erfindung des Mediums Film gut kannten, zeigt nicht zuletzt der Medienwissenschaftler Joachim Paech auf. Er hat die Parallelmontage als eines von drei Merkmalen der Literatur im 19. Jahrhundert identifiziert, die bereits die narrativen Techniken der Filmschaffenden vorausnahmen.<sup>68</sup> Experimentelle Schnitte oder explizite Hinweise auf Montage als Stilmittel fehlen in Schnitzlers Drehbuch, weshalb der Film nach Schnitzlers Wunsch aus heutiger Sicht wohl den Gepflogenheiten der *Découpage Classique* gefolgt wäre.

---

<sup>67</sup> vgl. Wolf (2006), S. 142

<sup>68</sup> vgl. Paech, Joachim: *Literatur und Film*. Stuttgart: Metzler 1997, S.50 ff.

## 4.2. Die Kamerablicke

<p>Orchester, eventuell eine Chopin Polonaise.  Fridolin und Albertine, jeder für sich hin und her.  Der ganze Saal erscheint allmählich im Bilde.  Zwei Dominos verfolgen Fridolin eine Zeitlang, er kümmert sich anfangs nicht um sie, sie sprechen ihn</p>	<p>Sehr klare Anweisung, dass der ganze Saal „allmählich im Bilde“ erscheinen soll. Könnte Hinweis sein auf einen Establishing Shot, um den Zuschauern Orientierung zu geben.</p>
<p>6. Fridolin mit den zwei Dominos über die Stiege auf die Galerie des Saals. An Logen vorbei. Ein Kellner weist ihnen Plätze an, reicht Fridolin die Speisekarte. Fridolin bestellt.</p>	<p>Geschrieben wie für eine Kamerafahrt hinter den dreien her. Zunächst über die Stufe, dann über den Gang an den Logen vorbei, dann folgt der Kamerablick in die Loge und geht so nah an die drei und den Kellner heran, dass der Bestellvorgang gezeigt werden kann. Schnitzler dachte diesen Ablauf womöglich in einer Einstellung.</p>
<p>Blick von der Loge aus hinab in den Saal.  Fridolin sucht mit den Augen nach Albertine, gibt es bald auf.</p>	<p>Wie in der Novelle arbeitet Schnitzler im Drehbuch mit den „Blicken“. Hier werden daraus gleichzeitig Anweisungen für die Kameraführung. Der Blick von der Loge in den Saal deutet auf einen Kameraschwenk hin, die Suche mit den Augen nach Albertine lässt das Objektiv durch den Saal kreisen.</p>
<p>Etliche andere Logen mit Gesellschaft ziehen im Bild vorüber. Die beiden Dominos mit Fridolin sehr zutunlich.</p>	<p>Offenbar geplanter Kameraschwenk über den Ballsaal, sodass die Logen „im Bild vorüberziehen“.</p>
<p>14. Fridolin und die beiden Dominos. Die Stimmung hat sich <sup>mit erhellt</sup> gesteigert. Zärtlichkeiten. Fridolin, der immer wieder <sup>mit</sup> aus einem leichten Rausch zu seiner Unruhe erwacht, blickt von der Loge in den Saal hinab. In diesem Augenblick einem solchen</p>	<p>Der Blick nach unten, also die Anweisung an die Kamera, in den Saal zu filmen, unterbricht die einsetzenden Zärtlichkeiten zwischen Fridolin und den Dominos</p>



<p><i>Etwas pedantisch erscheint diese nachträgliche Änderung Schnitzlers. Anstatt „die Stimmung hat sich gesteigert“ ist nun zu lesen „die Stimmung ist gesteigert“. Danach fügt er der Formulierung „aus einem leichten Rausch“ noch das Wörtchen „wie“ zu, womöglich, um dem Regisseur gegenüber zu betonen, dass Fridolin nicht etwa tatsächlich betrunken ist, sondern sich „wie berauscht“ fühlt und benimmt.</i></p>	<p>und wird so zum Stilmittel.</p>
<p>16. Fridolin in seiner Loge wird ungeduldig. Die beiden Dominos kommen nicht zurück. Er blickt wieder hinab, er glaubt die beiden Dominos zu ent-</p>	<p>Wieder der Blick aus der Loge hinab, wieder ist Fridolin auf der Suche, wieder ist die Anweisung für die Kamera klar.</p>
<p>18. Im Saal. Fridolin sucht nach den beiden Dominos, zugleich aber auch nach seiner Frau. Er sieht auf die Uhr. Er geht an die Stelle des verabredeten Rendez-vous. <del>Am</del> Säule. Dort wartet er und späht aus.</p>	<p>Fridolin sucht erneut, diesmal nicht seine Frau, sondern im Gegenteil, die beiden Dominos. „Er sieht auf die Uhr“ deutet eine Einstellung an, in der die Uhr in Großaufnahme zu sehen sein könnte.</p>
<p>Albertine : Du lässt mich warten. Hast du dich gut unterhalten? Fridolin: Nicht übel. Und du? Albertine: So ziemlich. Sie blicken einander ins Aug.</p>	<p>Das Paar trifft sich nach anderweitigen Vergnügungen wieder und versichert einander doppeldeutig, sich gut unterhalten zu haben. Danach folgt die Anweisung: „Sie blicken einander ins Aug“, was als Schuss-Gegenschuss in Detailaufnahme geschehen könnte.</p>
<p>der Hand. Der Kopf des Kindes sinkt auf den Tisch. Fridolin holt das Fräulein. Die Hände von Fridolin und Albertine begegnen sich auf der Stirne des Kindes. Das Fräulein bringt die Kleine ins Schlafzimmer</p>	<p>„Die Hände von Fridolin und Albertine begegnen sich auf der Stirn des Kindes“. Eine Stelle mit großer Symbolkraft, deshalb gut geeignet für eine Detailaufnahme der Hände.</p>

<p>Fridolin: Wer war es? <del>Wann</del> wirst du ihn wiedersehen?</p> <p>Albertine: (ergreift seine Hände, zärtlich) <del>Schämst du dich denn gar nicht?</del> Weisest du nicht, dass ich dich liebe?</p> <p>Fridolin: (sie zitierend) Man weiss ja nie.</p> <p>Albertine: <u>Ich</u> weiss. (Sie stehen nun beide, sehen einander ins Auge, sie zieht ihn an sich.)</p>	<p>Eine Szene von großer Dramatik. Das Ehepaar spricht über die Versuchungen auf dem Ball. Es folgen beinahe verzweifelte Liebesbeteuerungen und am Ende wieder der Hinweis: „Sie [...] sehen einander ins Auge“. Großaufnahme.</p>
<p>35. Fridolin setzt seinen Weg fort über den Rathausplatz. Er sieht auf die Uhr.</p>	<p>Erneut der Blick auf die Uhr, Detailaufnahme.</p>
<p>47. Kaffeehaus. Nachtigall durch den Vorhangspalt blickend: Da ist der Wagen.</p>	<p>Nachtigall blickt durch den Vorhangspalt, sieht den Wagen. Kamera folgt dem Blick.</p>
<p>48. Fridolin rasch die Strasse weiter, zu einem Haustor. Klingelt. Eine Tafel im Hausflur: Maskenleihanstalt Gibiser, 3. Stock.</p>	<p>Zunächst Fridolin in der Totalen am Weg zum Haustor, danach Schnitt und Großaufnahme der Tafel.</p>
<p>Gibiser zu Pierrette: Zu Bett, verwerf das Geschöpf! Ihr Blick zu Fridolin. Fridolin erblickt sich in einem grossen Wandspiegel als hageren Pilger.</p>	<p>Klassische Situation für Schuss-Gegenschuss und danach ein überraschender Schwenk auf den Wandspiegel, in dem die Pierrette plötzlich als hagerer Pilger erscheint. Erneut starkes Indiz für Traumwelt.</p>

### Schlussfolgerungen:

Immer wieder gibt Schnitzler exakte Direktiven bezüglich der Kamerablicke. Die Notiz „Der ganze Saal erscheint allmählich im Bilde“ könnte den Wunsch nach einem Establishing Shot, einer Aufnahme, die Überblick gibt, ausdrücken. Wenn Schnitzler einen Bewegungsablauf beschreibt und dann hinzufügt „An Logen vorbei“ oder „etwas später etliche andere Logen mit Gesellschaft ziehen im Bild vorbei“, hätte sich der vorgesehene Regisseur G.W. Pabst die Dynamik dieser Szene, womöglich umgesetzt durch eine Kamerafahrt oder einen Schwenk, leicht ausmalen können. Wie im Originaltext der Traumnovelle kommt den „Blicken“ auch im Drehbuchfragment große Bedeutung zu. Hier freilich können solche

„Blicke hinab in den Saal“ als Regieanweisung, etwa für eine Totale, angenommen werden.

Der Hinweis „sie blicken einander ins Aug“ wiederum lässt im Kopf des Lesers sofort das Bild einer Großaufnahme, womöglich als Schuss-Gegenschuss gefilmt, entstehen. Etwas später, in einer noch dramatischeren Szene, wiederholt Schnitzler diese Szene beinahe eins zu eins noch einmal.

Als das Ehepaar über die Ballnacht spricht und beide jeweils ihre Abenteuer mit Fremden eingestehen, folgt als Abschluss die Direktive: „Sie stehen nun beide, sehen einander ins Auge, sie zieht ihn an sich“. Natürlich ist es möglich, diese Situation ohne Schnitt in nur einer Einstellung (womöglich in amerikanischer Einstellung oder Halbnahe) zu filmen. Wahrscheinlicher ist aber, dass Schnitzler in der Dreiteilung dieser Vorgabe auch drei verschiedene Kamerablicke im Sinne hatte. Zunächst „stehen beide“, das könnte in einer Halbtotalen festgehalten werden. Dann „sehen sie einander ins Auge“, was eine Großaufnahme von der Seite insinuieren könnte. Der Hinweis schließlich, „sie zieht ihn an sich“, deutet wiederum auf einen etwas distanzierteren Blickwinkel hin.

Die Beschreibung „Nachtigall durch den Vorhangspalt blickend: Da ist der Wagen“ lässt in Gedanken sofort zwei Kameraeinstellungen entstehen. Zunächst ist Nachtigall in Nahaufnahme oder in Halbnahe zu sehen, danach folgt der Schnitt auf eine Einstellung, in der der Blick vom Inneren des Cafés durch den Vorhangspalt nach außen gerichtet ist und die die Kutsche in der Halbtotalen oder Totalen zeigt. Besonders interessant ist jene Stelle, an der Schnitzler Fridolins unheimliche Begegnung mit Pierrette beim Maskenverleiher Gibiser schildert. Gibiser beschimpft seine Tochter und fordert sie auf, zu Bett zu gehen.

Danach steht im Drehbuch: Ihr „Blick zu Fridolin“. So weit, so gewöhnlich. Schließlich spielten die Blicke, wie bereits beschrieben, bei Schnitzler immer eine außergewöhnlich wichtige Rolle. Jetzt allerdings setzt Schnitzler den Blick ein, um den Traumcharakter des Geschehens zu verstärken und die Zuschauer in höchstem Maße zu irritieren. „Fridolin erblickt sie in einem großen Wandspiegel als hageren Pilger“<sup>69</sup>. Man stelle sich die Umsetzung dieser Szene vor: Die junge, hübsche

<sup>69</sup> Die plötzliche und unerwartete Erscheinung einer Figur von außerhalb der Gesellschaft, in diesem Fall ein Pilger, wird auch heute im Kino zur Irritation des Publikums eingesetzt. Schnitzlers Pilger-statt-Pierrette-Moment erinnert entfernt an jene Szene in David Lynchs „Mulholland Drive“, in der in einem Hinterhof der Anblick einer verdrehten Kreatur nicht nur zu einem Herzanfall einer

Pierrette blickt zu Fridolin, womöglich wird die Szene durch eine Großaufnahme ihres Gesichtes dargestellt. Schnitt. Schwenk auf Fridolin. Großaufnahme seiner Augen. Schnitt oder Schwenk. Plötzlich ein hagerer Pilger an jener Stelle, an der eigentlich die junge Pierrette stehen sollte. Unbehagen, Schreck und Verwirrung wie in einem Albtraum – so die wahrscheinliche Reaktion des Publikums – und wohl auch die erwünschte. Die Szene mit der Pierrette und dem Pilger ist eine der stärksten Verbildlichungen des Traumhaften in Schnitzlers Drehbuchfragment.

### 4.3. Tonanweisungen

<p>5. Ballsaal. Festlich. Maskentreiben. Damen in Domino, die Herren im Frack. Orchester, eventuell eine Chopin Polonaise. Fridolin und Albertine, jeder für sich hin und her.</p>	<p>Das Orchester soll eine „Chopin Polonaise“<sup>70</sup> spielen. Die synchrone Musik (offenbar sichtbar geplant) dient zur Untermalung der feierlichen Stimmung im Ballsaal.</p>
<p>Die Bewegung im Saale immer lebhafter, der Tanz ungezwungener, die Musik feuriger. Doch keinerlei Ausgelassenheit. Der äussere Charakter einer vornehmen Redoute bleibt gewahrt. .</p>	<p>Dieselbe Veranstaltung, etwas später. Der Rhythmus wird beschleunigt. Mehrere Faktoren sollen das im späteren Film bewirken: Mehr Bewegung, die Montage, nicht zuletzt die Musik.</p>
<p>26. Endlich liegen sie Beide ohne zuzuschlafen in ihren Betten. Die <del>leuchtenden</del> elektrischen Lampen auf den Nachttischen sind <sup>abgeschaltet</sup> verloscht. In ihre Träume Nachklänge <del>xxx</del> der Musik auf der Redoute und verschwimmende Traumbilder..</p>	<p>Nach dem Ball. Fridolin und Albertine liegen in ihren Betten. Schnitzler setzt die Musik als unterstützendes und unterstreichendes Element für die einsetzenden</p>

der Figuren führt, sondern auch die Zuschauer erschrickt und verwirrt. siehe David Lynch: Mulholland Drive (Mulholland Drive – Straße der Finsternis, USA 2001), 00:15:40

<sup>70</sup> In „Fräulein Else“ lässt Schnitzler selbige denken: „Wer spielt denn da unten so schön Klavier? Chopin?“ und ein paar Zeilen später: „Wer spielt so schön? Chopin? Nein, Schumann“. In: Schnitzler, Arthur: Leutnant Gustl und andere Erzählungen. Wien, Gütersloh (u.a.): Donauland Kremayr & Scheriau 1984, S.59-162; S. 138 u. S. 140. Das „Neue Wiener Tagblatt“ schrieb einmal in einer Rezension über Schnitzlers Novelletten: „Die Gestalten, die er zeichnet, sind der Reflexion verfallen, aus der Reflexion heraus erstehen die Konflikte. Eine weichgestimmte Natur, hegt er edle Instinkte. Frauen, die Chopin gerne spielen, müssen Schnitzler gerne lesen.“ Zitiert unter: ePubBud Online Publishing: <http://www.epubbud.com/read.php?g=YW97VYWS&p=10>, (08.06.2011)

<p>Hier wollte Schnitzler für das „abschalten“ der elektrischen Lampen zunächst den Begriff „löschen“ verwenden, der in der Zeit von Öllampen gebräuchlich war. Im Nachhinein empfand er das neuere Wort „abdrehen“ für die elektrischen Lampen offensichtlich als weitaus passender und ersetzte die Begriffe.</p>	<p>Traumsequenzen ein.</p>
<p>Klingel.- Nach kurzer Zeit das Stubenmädchen.</p>	<p>Das Geräusch der Klingel dient hier als akustischer Schnitt. Fridolin und Albertine werden aus ihrem Gespräch gerissen, der Arztalltag holt die beiden nach der traumversunkenen Nacht wieder ein.</p>
<p>Fridolin öffnet das Fenster zum Teil. Strassengeräusche.</p>	<p>Geräuschkulisse zur Steigerung des realistischen Eindrucks bei den Zuschauern.</p>
<p>Mizi: Bist gewiss sehr müd? Sie entkleidet sich langsam. Grammophon im Nebenzimmer oder in einem oberen Stockwerk.</p>	<p>Den Vorgang des Entkleidens wollte Schnitzler unaufdringlich durch vermutlich leise, asynchrone Musik aus einem anderen Raum untermalen.</p>
<p>Klavierspiel aus der Tiefe. Es war schon auf der Straße zu hören. Fridolin beachtet es nicht.</p>	<p>Klavierspiel Nachtigalls als zunächst asynchrones, verbindendes und ankündigendes musikalisches Element für das anschließende Treffen.</p>
<p>41. Kellerlokal. Restaurant. Kleinbürgerlich. Nachtigall auf dem Podium klavierspielend.</p>	<p>Musik geht vom Asynchronen ins Synchron über.</p>
<p>Gibiser: Haben der Herr einen besonderen Wunsch? Geklirr am Ende des Ganges. Gibiser schaltet ein Licht ein.</p>	<p>Das Klirren als stereotypes Klangzeichen für Ungehorsam, für Verbotenes. Obwohl nicht im Bild, regt es sofort Fantasie der Zuschauer an, sorgt für Irritation und Unruhe.</p>
<p>Schlecht lesbar: Gibiser: Haben der Herr einen besonderen Wunsch?</p>	
<p>Gibiser: <del>xxxxxxx</del> lacht höhnisch, öffnet die Tür für Fridolin, Licht im Stiegenhaus, Tür zwischen Fridolin und Gibiser schliesst sich. Diegel ist vorgelegt.</p>	<p>Höhnisches Lachen untermauert jene Verachtung, die bereits die Bilder zeigen.</p>

<p><i>Schlecht lesbar: Türe zwischen Fridolin und Gibiser schliesst sich. Riegel wird vorgelegt.</i></p>	
--	--

#### Schlussfolgerungen:

Die visuelle Ebene war für Schnitzler von höchster Bedeutung. Die Anweisungen für den Schnitt, für die Kameras, für die Mis-en-Scène sind bis ins Detail durchdacht, immer wieder stören traumhafte Sequenzen die Realität, dargestellt durch geschickte Anordnung der Bilder. Die Tonebene wirkt im Gegensatz dazu etwas vernachlässigt. „Dies dürfte mit Schnitzlers grundsätzlicher Skepsis dem Tonfilm gegenüber zu tun haben“, mutmaßt Bertold Heizmann in seinen Erläuterungen zur Traumnovelle<sup>71</sup>. Und tatsächlich belässt Schnitzler es bei wenigen Hinweisen auf Akustisches. Da ist zuerst nur der vage Hinweis auf eine Polonaise von Chopin, dann jener, dass die Musik *feuriger* wird. Eine entscheidende Rolle spielt die Musik jedoch zu keinem Zeitpunkt.

Eine etwas bedeutendere Funktion haben da schon die Geräusche. Schnitzler beschreibt sowohl diegetische als auch non-diegetische Geräusche. Zu erster Kategorie gehört beispielsweise die Klingel des Stubenmädchens. Das Geräusch beendet das Gespräch zwischen Fridolin und Albertine, fungiert als akustischer Schnitt und Übergang zu einer neuen Szene. Ähnlich die Wirkung des klirrenden Glases beim Maskenverleiher Gibiser. Das diegetische akustische Signal von brechendem Glas vermittelt den Zuschauern umgehend, dass hier etwas nicht in der gewohnten Ordnung vor sich geht, dass hier etwas faul ist. Gleichzeitig markiert es den Auftritt der Pierrette und bricht damit mit dem zu erwartenden Plot.

#### 4.4. Mis-en-Scène

<p><u>1. Das Kinderzimmer.</u> Die Kleine eben schlafen gegangen. Bett. Die Mutter Albertine im Ballkleid und Domino darüber, zum Weggehen bereit, tritt ans Bett der M...</p>	<p>Darstellung des alltäglichen Familienlebens; das schlafende Kind im Bett und die Mutter mit dem „Ballkleid und Domino</p>
--	--

<sup>71</sup> Heizmann (2006), S. 86

<p>Präzisierung im Nachhinein. Albertine tritt nicht an irgendein Bett, etwa an ihr eigenes, sondern ans Bett „der Kleinen“.</p>	<p>darüber, zum Weggehen bereit“, symbolisieren jene Spannung zwischen bürgerlichem Leben und gefährlicher Erotik, der die gesamte Novelle durchzieht.</p>
<p><u>2. Ordinationszimmer Fridolins.</u> Fridolin in Frack, am Bücherschrank, blättert in einem Buche.</p>	<p>Auch hier wird die alltägliche Arbeitswelt Fridolins (das Blättern im Buch, der Bücherschrank) den Versuchungen und Abenteuern der Nacht (im Frack) gegenübergestellt.</p>
<p><u>17. Albertine und ihr Attaché in der Loge. Kellner, Champagner etc.</u></p>	<p>Darstellung des gehobenen Milieus.</p>
<p><del>Endlich</del> <u>26. Endlich</u> liegen sie Beide ohne zuzuschlafen in ihren Betten. Die <del>leuchtenden</del> elektrischen Lampen auf den Nachttischen sind <sup>abgedreht</sup> <del>verlöscht</del>. In ihre</p> <p>„abgedreht“ statt „verlöscht“, Erklärung siehe oben.</p>	<p>Hinweis auf die Lampen, ohne dass diese jedoch leuchten würden.</p>
<p><u>27. Im Speisezimmer bei Dr. Fridolin.</u> Nachmahlstisch. Fridolin und Albertine einander gegenüber.</p>	<p>Die Anordnung der Protagonisten direkt gegenüber voneinander lässt hier bereits die kurz darauf folgende Konfrontation aufgrund der Flirts auf der Redoute erahnen.</p>
<p>Albertine und Fridolin bleiben allein zurück, sitzen dann einander gegenüber. Fridolin mit einer Zeitung. Sie vermeiden es beinahe einander anzusehen.</p>	<p>Schnitzler betont noch einmal, dass die beiden einander gegenüber sitzen; Fridolin mit einer Zeitung; wichtiger Hinweis: Sie vermeiden es, einander anzusehen.</p>
<p><u>32. Fridolin die alte so male, schlecht beleuchtete Treppe hinauf. An die Wohnungstür, die nur angelehnt ist.</u></p>	<p>Schlechte Beleuchtung als Hinweis für dunkle Gesamterscheinung dieser Einstellung.</p>

<p>Fridolin aus dem Haustor tretend, den durch die Strassen. Geschmolzener Schnee.</p>	<p>Raffinierter optischer Hinweis auf die Temperatur.</p>
<p>36. Endlich eine engere Vorstadtgasse. Wenige Menschen. Die Haustore alle schon geschlossen. Zwei oder drei Strassenhuren, um die Fridolin sich nicht kümmert.</p>	<p>Symbole für das Fremde, für das Gegenteil des trauten Heims: Einsamkeit, wenige Menschen; Haustore geschlossen: könnte ein Hinweis auf mögliche Gefahren in dieser Gegend sein; lediglich Prostituierte sind auf der Straße; verkörpern verbotene Sexualität.</p>
<p>37. Mizi voraus in ihr ärmliches, aber nettes Zimmer. Petroleumlampe. Sie dreht den Licht auf. Fridolin immer noch im Pelz, setzt sich auf einen altmodischen Schaukelstuhl.</p>	<p>Das Zimmer ist zwar „ärmlich“, aber „nett“. Schnitzler will Mizzi sympathisch und bodenständig darstellen; womöglich als Gegenpol zur Welt der Oberschicht.</p>
<p>40. Kaffeehaus mittleren Ranges, wenig besucht. Billardspieler, Kartenspieler.</p>	<p>„Mittleren Ranges“: also nichts Nobles, wieder als Gegenpol zur üblichen gehobenen Welt Fridolins.</p>
<p>Schlecht lesbar: Kaffeehaus mittleren Ranges.</p>	
<p>41. Kellerlokal. Restaurant. Kleinbürgerlich. Nachtigall auf dem Podium klavierspielend.</p>	<p>Auch der Hinweis „kleinbürgerlich“ als Opposition zur großbürgerlichen Ärztwelt.</p>
<p>45. Die Strasse vor dem Kaffeehaus. Eine sonderbare Kutsche kommt herangefahren, auf dem Bock der Kutscher ganz in Schwarz, mit hohem Zylinder.</p>	<p>Die „sonderbare Kutsche“ soll auch im Film Unruhe beim Zuschauer auslösen; die Kutsche ist immerhin jenes Gefährt, das Fridolin später in sein gefährliches Abenteuer bringt.</p>



<p>50. <del>ix</del> Gibiser führt Fridolin über eine Wendel-  treppe ins Magazin .  Rechts und links Kostüme aller Art: Ritter, Knap-  pen, Jäger, Gelehrte, Bauern, Orientalen, Narren.  Auf der anderen Seite Hofdamen, Ritterfräulein,  Bäuerinnen, Kammerzofen, Königinnen der Nacht.  Oberhalb der Kostüme die entsprechenden Kopfbede-  ckungen (wie eine Allee von Gehängten). Der lang-  gestreckte Gang verliert sich rückwärts in Fin-  sternis.</p>	<p>Ein Bild von enormer Stärke und Aussagekraft: Bei Gibiser hängen die Kleidungsstücke „wie eine Allee von Gehängten“, während sich der Gang in der Finsternis verliert. Für den Regisseur eine genaue Anweisung, wie diese Situation wirken soll; dient auch als Marker für den Übergang in die Traumwelt.</p>
<p>Schlecht lesbar:  50. Gibiser führt Fridolin über eine Wendeltreppe ins  Magazin.  Rechts und links Kostüme aller Art: Ritter, Knappen, Jäger,  Gelehrte, Bauern, Orientalen, Narren. Auf der anderen Seite  Hofdamen, Ritterfräulein, Bäuerinnen, Kammerzofen,  Königinnen der Nacht. Oberhalb der Kostüme die  entsprechenden Kopfbedeckungen (wie eine Allee von  Gehängten). Der langgestreckte Gang verliert sich rückwärts  in Finsternis.<sup>72</sup></p>	
<p>Am Gangende kleines gedecktes Tischchen mit Tellern,  Gläsern und Flaschen. Von zwei Stühlen erheben  sich rechts und links je ein Baumrichter im  roten Talar. Zwischen ihnen eine tierliche Pierette,  erschrockenes Gesicht, die sofort verschwindet.</p>	<p>Hier folgt die optische Begründung für den vorangegangenen akustischen Reiz der zerbrechenden Flaschen.</p>
<p>Gibiser: <del>ix</del> lacht höhnisch, öffnet die Tür für  Fridolin, Licht im Stiegenhaus, Tür zwischen Fri-  dolin und Gibiser schliesst sich. Diegel ist vor-  gelegt.</p>	<p>Das Licht im Stiegenhaus als Symbol für die dunkle Welt innerhalb der Maskenleihanstalt.</p>
<p>Schlecht lesbar. Erklärung siehe oben</p>	

<sup>72</sup> Diese Stelle im Drehbuch verdeutlicht, wie schnell Schnitzler die erste Fassung für eine mögliche Verfilmung niedergeschrieben hat. Nur „wenige Tage“ (Heizmann, S. 86) hat er dafür benötigt, und die Beschreibung der Maskenleihanstalt im Drehbuch zeigt, warum. Schnitzler hat die ganze Stelle Wort für Wort aus seiner Novelle kopiert. Der Abschnitt „Rechts und links Kostüme aller Art: Ritter, Knappen, Jäger, Gelehrte, Bauern, Orientalen, Narren. Auf der anderen Seite Hofdamen, Ritterfräulein, Bäuerinnen, Kammerzofen, Königinnen der Nacht“ ist völlig identisch mit der Novelle. Die Erläuterungen danach sind lediglich leicht umformuliert. Vergleiche dazu auch Schnitzler (2002), S. 43

<p>53. Kaffeehaus. Nachtigall will eben das Kaffeehaus verlassen. Da tritt ihm Fridolin schon auf der Strasse entgegen. Kutte etc. über den Arm, im Pelz wie früher.</p>	<p>Fridolin trägt die Kutte bereits über dem Arm, ist also bereit für das nächtliche Abenteuer.</p>
<p><i>Schlecht lesbar: Nachtigall will eben das Kaffeehaus verlassen. Da tritt ihm Fridolin schon auf der Strasse entgegen.</i></p>	

### Schlussfolgerungen:

Die konkreten Hinweise zur Mis-en-Scène sind in Schnitzlers Drehbuch spärlich gesät. Zwar erfahren wir immer wieder, welche Personen mit welchen Gegenständen in welcher Umgebung zu sehen sind, von einer Bildkomposition im Sinne einer Regieanweisung sind diese Beschreibungen allerdings weit entfernt. Ob beispielsweise die Objekte in der Mitte des Bildes platziert sind und dieses somit statisch wirkt, bleibt – wie freilich meistens in Drehbüchern – offen. Die intendierte Symbolik in der Auswahl der dargestellten Situationen sollte allerdings nicht unterschätzt werden. Wenn etwa Albertine und Fridolin gegenüber am Tisch sitzen sollen, dann ist das sicherlich nicht zufällig so gewählt, sondern als Ausdruck der bevorstehenden Konfrontation. Und wenn in Gibisers Maskenleihanstalt die Kostüme so an der Wand platziert sind, dass sie wirken wie eine „Allee von Gehängten“, während der Gang dahinter scheinbar ins schwarze Nichts verläuft, dann darf mit Sicherheit davon ausgegangen werden, dass Schnitzler eine Sequenz schaffen wollte, die die Zuschauer zutiefst verstört. Auch, wenn explizit eine „sonderbare“ Kutsche kommt, um Nachtigall zum verbotenen, geheimen Fest zu bringen, weiß der Regisseur, dass es sich keinesfalls um eine gewöhnlich wirkende Situation handeln darf.

## 5. Analyse der filmischen Stilmittel in Wolfgang Glücks Traumnovelle (1969)

---

Wolfgang Glücks „Traumnovelle“ aus dem Jahr 1969 (in der folgenden Analyse abgekürzt als GT, hh:mm:ss zitiert) ist eine klassische österreichische TV-Produktion aus jener Zeit. Das bedeutet, dass im Gegensatz zu Kinoproduktionen vor allem das Budget stark limitiert war, wie Regisseur Glück hinsichtlich der stilistischen Möglichkeiten zu bedenken gibt.<sup>73</sup> Der Film wurde von der Telefilm AG für den TV-Sender ORF im Format 35 Millimeter in Wien produziert. Die offizielle Spieldauer beträgt 75 Minuten, tatsächlich dauert Glücks Traumnovelle ohne Vorspann und Abspann etwa 71 Minuten.

Der nun folgende Analyseteil ist in verschiedene Kategorien gegliedert. Zunächst bildet die Arbeit in kurzen Abrissen über die später verwendeten Grundlagen der Filmtheorie das Grundgerüst für die Analysen, die dem jeweiligen Theorieteil hintenangestellt werden.

Zur besseren Abgrenzung der jeweiligen Teile wird der Theorieteil mit dem Symbol **T** gekennzeichnet, der Analyseteil mit dem Symbol **A**.



### 5.1.1. Rhythmus und Einstellungsdauer

---

Der Einstellung, also der kleinsten Einheit im Filmemachen, kommt besondere Bedeutung zu. Schon alleine durch geschickte Dehnung oder Kürzung einzelner Einstellungen kann der Regisseur einen Moment akzentuieren oder den Rhythmus des Filmes entscheidend beeinflussen.

Es gibt, wie jeder Kinogänger weiß, eine Korrelation zwischen Einstellungsgröße und Einstellungslänge. Die Totale lädt dazu ein, den Blick schweifen zu lassen, und das benötigt Zeit. Dagegen lassen die Groß- oder die Detailaufnahme hohe Schnittfrequenzen zu. Während jedoch eine lang angehaltene Großaufnahme auch

---

<sup>73</sup> vgl. Interview mit Wolfgang Glück, Appendix S. VI

im gängigen Spiel- oder Dokumentarfilm nicht ungewöhnlich ist, sind kurze Totalen fast ausschließlich dem Experimentalfilm vorbehalten. [...] <sup>74</sup>

Durch die richtige Anwendung dieser Dehnungen und Verkürzungen kann der Regisseur im Betrachter bestimmte Gefühle und Eindrücke erwecken. Thomas Rothschild zeigt diese Möglichkeiten in seinem Text über Bildkomposition anhand des Filmes „Lola rennt“ (1998). Eines der entscheidenden Filmmotive, das Tempo, das bereits im Titel angesprochen wird, kann Regisseur Tom Tykwors durch eine rasend schnelle Abfolge an Einstellungen dem Zuseher näherbringen:

Lola schaut direkt in die Kamera. Der Zuschauer wird in Bruchteilen von Sekunden unmittelbar angesprochen, um gleich darauf das Subjekt dieser Adressierung, scheinbar objektiv, von der Seite her zu betrachten. Und das in neunmaliger Wiederholung. Der Betrachter kann und soll sich nicht orientieren, er soll keinen Standpunkt finden, kein Bild bewusst wahrnehmen, sondern Tempo, also Bewegung in der Zeit empfinden [...]. <sup>75</sup>

Durch diese Technik kann der Filmemacher den Zuschauer im geeigneten Augenblick regelrecht überrumpeln. Dieser Effekt wird zusätzlich noch verstärkt, wenn die Bildkomposition die Dauer der Einstellungen unterstützt und untermauert.



### 5.1.2. Immer schneller auf die Klimax zu

Um einen akkuraten Eindruck von Geschwindigkeit, Rhythmus und Einstellungsdauer in Glücks Traumnovelle erlangen zu können, führt an einer genauen Analyse der einzelnen Einstellungen des Filmes kein Weg vorbei. Die genaue Durchsicht von Glücks „Traumnovelle“ brachte folgende Eckdaten zum Vorschein: Der Film besteht aus genau 397 einzelnen Einstellungen. Die längste Einstellung dauert 135 Sekunden, die kürzeste weniger als eine Sekunde.

In der Forschung wurde die Einheit ASL, Average Shot Length (durchschnittliche Einstellungsdauer), in den vergangenen Jahren zunehmend zu einem wissenschaftlich relevanten Kriterium. Das Online-Projekt

<sup>74</sup> Rothschild, Thomas: Bildkomposition und Dauer. Die kurze und die lange Einstellung. In: Thomas Koebner und Thomas Meder u.a. (Hg.): Bildtheorie und Film. München: Boorberg 2006, S. 52-61; S.

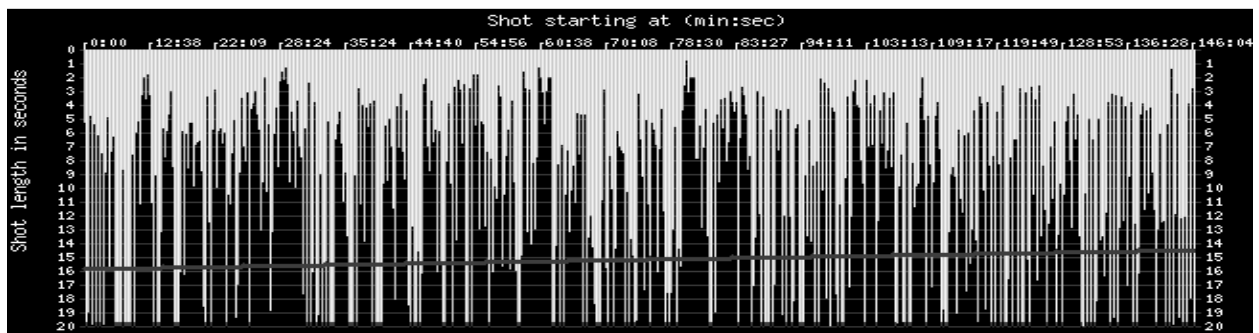
53

<sup>75</sup> ebda., S. 54

[www.cinemetrics.lv](http://www.cinemetrics.lv) hat es sich zur Aufgabe gemacht, eine umfassende Datenbank zur Einstellungslänge von Filmen bereitzustellen. Das Portal funktioniert in Web 2.0-Tradition interaktiv, das heißt, es lebt davon, dass Benutzer mithilfe einer bereitgestellten Software die Länge der Einstellungen des Films auf Zehntelsekunden genau bestimmen können. Dazu genügt ein Mausklick, wenn sich im Film die Einstellung ändert. Die Daten werden abgespeichert und für alle Nutzer sichtbar. Leider erlaubt das Programm während des Analyseverfahrens keinerlei Fehler, das heißt, ein falscher Klick zur falschen Zeit ist irreversibel und verfälscht das Ergebnis. Da es in der Datenbank zu denselben Filmen leicht unterschiedliche Ergebnisse verschiedener Nutzer gibt, muss davon ausgegangen werden, dass kleine Fehler in der Analyse nicht auszuschließen sind. Dennoch bietet das Programm einen ausgezeichneten grafischen Blick auf bereits mehr als 7.200 Filmanalysen aller Genres und Epochen.<sup>76</sup>

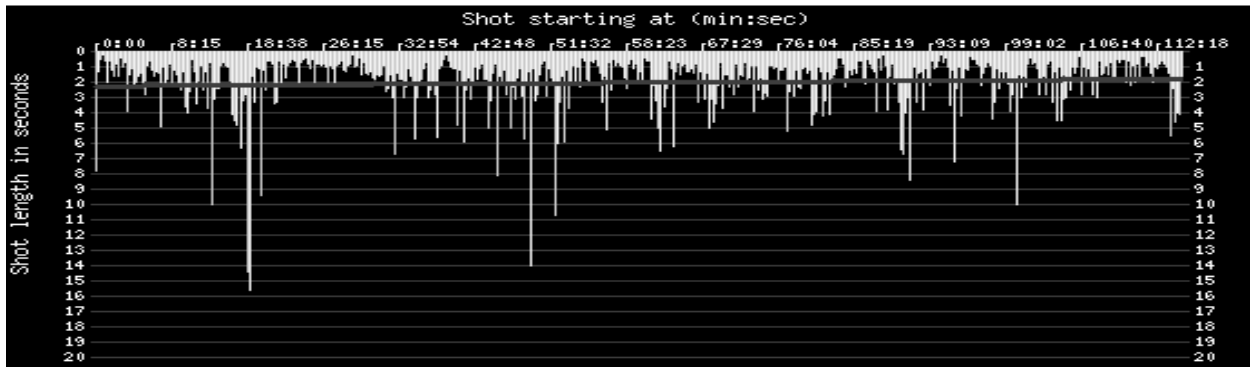
Die visuelle Aufbereitung der Einstellungslänge gewährt einen ersten groben Überblick über Struktur und Rhythmus eines Filmes. Der Vergleich zwischen Stanley Kubricks Verfilmung der „Traumnovelle“, „Eyes Wide Shut“, und dem Action-Blockbuster „The 6th Day“ mit Arnold Schwarzenegger zeigt das deutlich. Während Kubricks atmosphärischer Film sehr langsam erzählt wird (ASL knapp 16 Sek.), reißt der Actionstreifen mit einer ASL von nur 2 Sekunden die Zuschauer sofort mit ins Geschehen.

*Eyes Wide Shut (Stanley Kubrick, 1999)*



Kubrick erzeugt in *Eyes Wide Shut* mit einer durchschnittlichen Einstellungslänge von knapp 16 Sekunden einen langsamen Rhythmus, der von der Stimmung und den Schauspielern lebt. Quelle: [www.cinemetrics.lv](http://www.cinemetrics.lv)

<sup>76</sup> Stand Juni 2011

*The 6th Day* (Roger Spottiswoode, 2000)

Der futuristisch Actionfilm „The 6th Day“: Nur selten beträgt die Einstellungslänge mehr als 3 Sekunden. Die ASL beträgt 2 Sekunden. Quelle: [www.cinematics.lv](http://www.cinematics.lv)

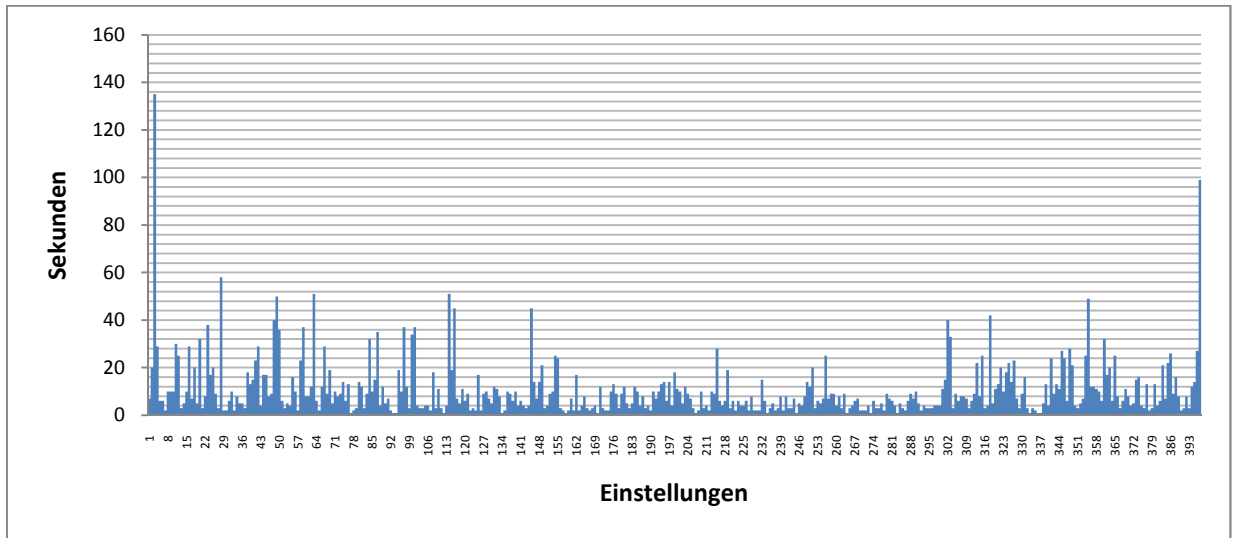
Um Wolfgang Glücks Film zu analysieren, wurde in dieser Arbeit auf die Online-Software von [www.cinematics.lv](http://www.cinematics.lv) wegen oben genannter Gründe verzichtet. Stattdessen wurde die Länge der einzelnen Einstellungen per Hand aufgezeichnet. Am Ergebnis und der grafischen Darstellung der Traumnovelle ändert das nichts. Die Gründer von cinematics.lv erklären ihr Engagement auf ihrer Website folgendermaßen:

Much like martial arts, or like poetry and music, cinema is the art of timing. This explains why, early on, filmmakers as Abel Gance or Dziga Vertov in the 1920s, or as Peter Kubelka or Kurt Kren in the 1960s not only counted frames when editing, but also drew elaborate diagrams and color charts in order to visualize the rhythm of their future film. This also explains why a number of scholars interested in the history of film style (as Barry Salt in England, David Bordwell and Kristin Thompson in the US or Charles O'Brien in Canada) count shots and time film lengths to calculate the average shot lengths of the films and/or use these data in their study.<sup>77</sup>

In der Tradition von Kren, Vertov oder Kubelka soll die Visualisierung des Rhythmus auch Gegenstand eines Teiles der vorliegenden Arbeit sein. Glücks Film wird rhythmisch umklammert von zwei Plansequenzen gleich zu Beginn und am Ende. Die dritte Einstellung ist mit 135 Sekunden die längste des Films überhaupt. Ganz am Ende folgt die zweitlängste mit 99 Sekunden.

<sup>77</sup> Online-Portal cinematics.lv. <http://www.cinematics.lv/> (29.06.2011 )

#### 4.1.2.a. Rhythmische Dreiteilung



Die Überblicksgrafik zu Glücks Traumnovelle zeigt deutlich die rhythmische Klammer der Anfangs- und Schlussequenz, die mit einer Länge von 135 bzw. 99 Sekunden den Rest des Filmes in sich betten. Gut zu erkennen ist die rhythmische Dreiteilung des Filmes. Bis zu Einstellung 146 liegt die ASL bei 13,3 Sekunden, im Mittelteil bis Einstellung 302 bei 6,6 Sekunden, im letzten Teil erneut bei 13 Sekunden.

Die Übersichtsgrafik veranschaulicht eine deutliche rhythmische Dreiteilung des Films, dessen durchschnittliche Einstellungslänge über den gesamten Film berechnet 10,6 Sekunden beträgt.

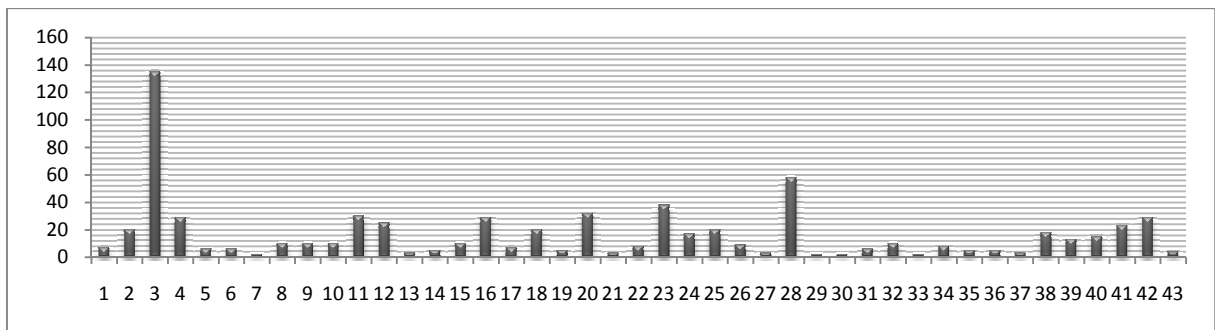
Das erste Drittel läuft bis zu Einstellung 146 (Fridolin kommt zur Maskenleihanstalt), das zweite Drittel bis zu Einstellung 302 (Fridolin kehrt von der Orgie nach Hause, Albertine träumt). Die ersten 145 Einstellungen dauern im Vergleich lange, im Schnitt dauert eine Einstellung 13,1 Sekunden. Der Rhythmus ist geprägt von langen Dialogen, die Atmosphäre ist angespannt, aber ruhig.

Der zweite Teil beginnt mit Fridolins spätem Besuch in der Maskenleihanstalt und endet mit der Heimkehr von der geheimen Orgie. Die Irritationen beim Publikum werden nicht nur durch die immer stärker einfließenden traumhaften Sequenzen verstärkt, auch der Rhythmus und die Geschwindigkeit des Filmes ändern sich merklich. Im zweiten Teil liegt der Mittelwert der Einstellungslängen lediglich bei 6,6 Sekunden, das ist etwa halb so viel wie noch im ersten Drittel. Im letzten Teil wiederum ist der Rhythmus erneut verlangsamt, die Einstellungen werden länger, die kurzatmige Spannung vor und während der

Orgie ist vorüber. 13 Sekunden dauert eine Einstellung in diesem Teil im Schnitt, in etwa so viel wie im ersten Teil und ebenfalls fast doppelt so viel wie im Mittelteil.

Um den Film im Detail zu analysieren, ist eine Einteilung in die wichtigsten Szenen hilfreich. Wie ändert sich der Rhythmus in Dialogsituationen? Wie ist die Schlüsselszene der geheimen Orgie aufgebaut? Die Detailgrafiken zu den einzelnen Szenen sollen darüber Aufschluss geben.

### 5.1.2.b. Das Gespräch am Abend nach der Redoute: Ruhe, Sturm, Ruhe



Nach der langen Einstellung zu Beginn pendelt sich ein rhythmisches Hin- und Her im Dialog ein. Nach den beiden Geständnissen folgt eine lange Einstellung, dann wird es hektisch, bevor sich der Rhythmus gegen Ende wieder beruhigt.

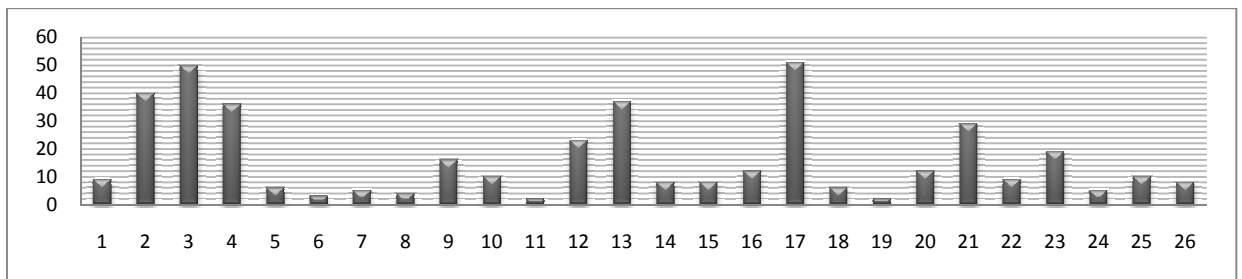
Die erste Szene des Films besteht aus 43 Einstellungen, die im Schnitt 16,1 Sekunden lang sind. Die dritte Einstellung dauert 135 Sekunden und ist damit die längste des Films. Sie besteht zunächst aus einer Kamerafahrt vom Wohnzimmertisch nach hinten, die Protagonisten-Familie wird eingeführt (siehe GT, 00:00:24f.). Zuerst ist die Tochter Elisabeth mit Albertine am Tisch sitzend zu sehen, im Hintergrund in einem anderen Raum befindet sich Fridolin. Die Kamera fährt zurück, der Bildausschnitt wird immer größer, es folgt das Insert „Traumnovelle“ und „nach Artur Schnitzler“, danach steigen die Zuschauer direkt in den Dialog des Ehepaares über die Abenteuer der vergangenen Nacht ein (GT 00:02:05f.). Die Einstellungen werden kürzer, die Kamera zeigt abwechselnd Fridolin und Albertine, der Rhythmus wird sehr gleichmäßig.

Dann folgt Albertines Geständnis über ihre Begegnung mit dem Matrosen, Fridolin wiederum erzählt seine Begegnung mit dem jungen Mädchen am Strand (GT 00:05:15f.). Jetzt folgt eine 58 Sekunden lange Einstellung, die sich auf



Albertine konzentriert und rhythmisch darstellt, wie sich das Gesagte setzen muss, verarbeitet werden muss. Nach den Geständnissen ist nicht nur der Bann des Schweigens gebrochen, auch mit der Ruhe ist es vorbei. Nicht nur im Seelenleben der Protagonisten, auch im Rhythmus. Die Einstellungslänge sinkt für die nächsten 9 Einstellungen auf unter 10 Sekunden, erst eine lange Ranfahrt zu Albertine und mehrere Großaufnahmen beruhigen die Szenerie wieder.

### 5.1.2.c. Bei Marianne

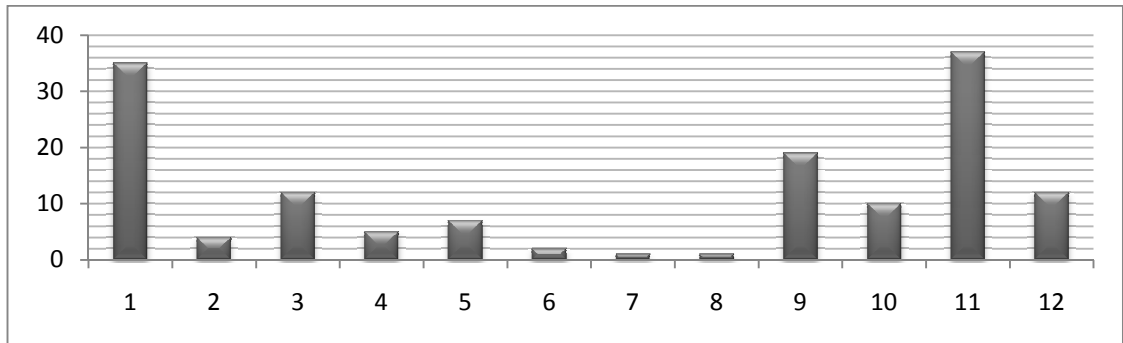


Die Dialogszenen bei Marianne sind rhythmisch aus vielen langen Einstellungen gebildet, die deren Trägheit lediglich manchmal durch kurze Einstellungen unterbrochen wird.

Die Szene bei Marianne (GT ab 00:12:48) ist geprägt von Dialogen, die von teils langen Einstellungen begleitet werden. Das zeigt gleich der Beginn, wo hintereinander drei Einstellungen länger dauern als 30 Sekunden. Im Schnitt liegt die Einstellungslänge in dieser Sequenz bei 16,1 Sekunden, rund sechs Sekunden mehr als der Gesamtdurchschnitt aller Einstellungen. Dieser langsame Rhythmus, das lange Verweilen auf Gesichtern unterstreicht die Anspannung im Raum und lässt zugleich das Verhalten der beiden Figuren in den Vordergrund treten.<sup>78</sup>

<sup>78</sup> In diesen langen Einstellungen sei auch die ausgezeichnete schauspielerische Leistung der Münchner Darstellerin Gertrud Kückelmann betont, von der Regisseur Wolfgang Glück auch heute noch begeistert spricht. Siehe Interview mit Wolfgang Glück, Appendix S. V

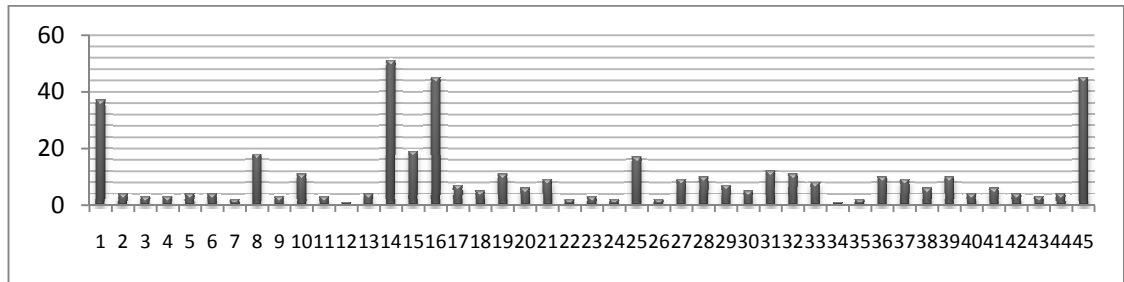
### 5.1.2.d. Bei Mizzi



Die Sequenz bei Mizzi ist kurz, besteht de facto nur aus einem Dialog in 12 Einstellungen.

Der Besuch bei Mizzi (GT ab 00:21:51) dauert nicht lange. Es handelt sich um 12 Einstellungen, die im Schnitt jeweils 12,1 Sekunden dauern. Auffallend ist lediglich, dass diese Sequenz, ganz ähnlich dem gesamten Film, von zwei sehr langen Einstellungen abgegrenzt wird. In der ersten Einstellung des Dialogs arbeitet Glück mit einer 35-Sekunden Einstellung, in der die erotische Spannung zwischen Fridolin und Mizzi aufgebaut wird. Dazwischen erfolgt das Gespräch, mit klassischer Schuss-Gegenschuss-Perspektive, die kürzere Einstellungslängen von wenigen Sekunden zur Folge hat. Am Ende des Gespräches folgt eine 37 Sekunden lange Einstellung. Die Parallelität zum Gesamtrhythmus des Filmes betrifft auch die Doppelstruktur Fridolin-Albertine und Fridolin-Mizzi. Auf der einen Seite also die bürgerliche, gestattete, alltägliche Beziehung und auf der anderen Seite die wilde, verbotene, abenteuerliche Beziehung. Glück hat diese parallele Konstruktion mit den Einstellungslängen im Gesamtfilm und in der Mizzi-Sequenz rhythmisch umgesetzt. Die Zuschauer nehmen so unbewusst über dieses rhythmische Gebilde auch den Gedanken der Doppelstruktur in sich auf.

### 5.1.2.e. Mit Nachtigall im Kaffeehaus

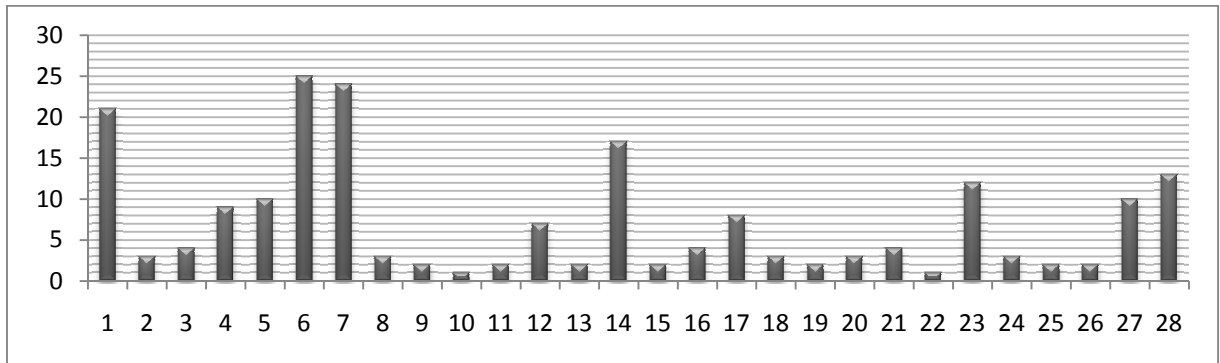


Die Kaffeehaus-Szene ist rhythmisch in zwei Teile gespalten. Zunächst die Eingangssequenz, in der Fridolin alleine Zeitung liest. Nach zwei langen Einstellungen folgt das Wiedersehen mit Fridolin. Im Schnitt dauert eine Einstellung bereits unter 10 Sekunden. Der Rhythmus wird beschleunigt.

Erneut wird die Sequenz durch eine lange Eingangsszene (GT ab 00:25:11) eröffnet. Danach sitzt Fridolin am Tisch und liest Zeitung. Glück zeigt uns jene Artikel, die auch Fridolin überfliegt. Dadurch entsteht eine Serie von kurzen Einstellungen, die den Rhythmus beschleunigt. Unterbrochen wird dieser Teil schließlich durch eine 18 Sekunden lange Einstellung, in der Glück mit einer Ranfahrt zu Fridolin Nachtigalls Blick nachstellt und den Prozess des Erkennens visualisiert.

Zwei sehr lange Einstellungen (51 und 45 Sekunden) markieren jenen Moment, in dem sich Fridolin und Nachtigall begrüßen. Das ist insofern auch eine inhaltliche Zäsur, als es die Sequenz in zwei Abschnitte aufteilt: Den ersten, in dem Fridolin alleine im Kaffeehaus sitzt und den zweiten, den Fridolin und Nachtigall gemeinsam verbringen. Dieser zweite Teil ist geprägt vom Dialog der beiden und den damit zusammenhängenden kurzen Gesprächseinstellungen. Wenige Sekunden dauern die Kamerablicke auf Fridolin und Nachtigall, eine ganze Serie an Großaufnahmen lässt die Wichtigkeit und Tragweite dieses Zusammentreffens für den weiteren Verlauf des Abends erahnen. Mit 9,8 Sekunden Einstellungsdauer im Mittel gewinnt der Film jetzt weiter an Fahrt. Der beschleunigte Rhythmus zeigt an, dass die Handlung langsam auf ihren Höhepunkt zusteuert.

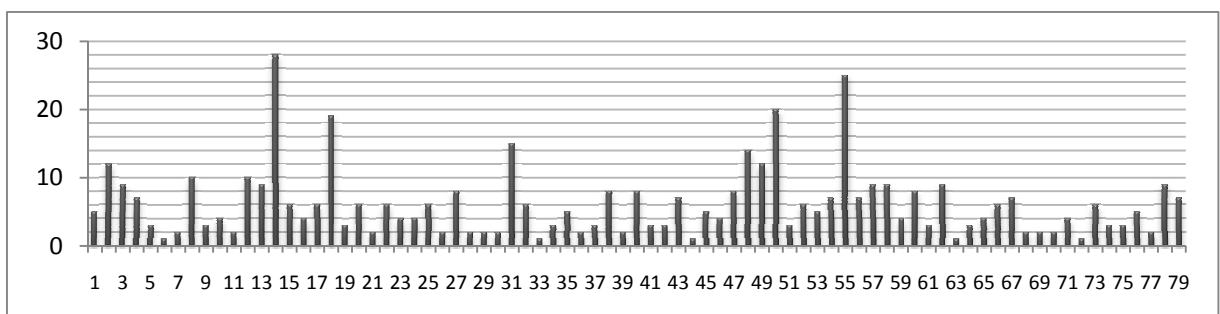
### 5.1.2.f. Die Unruhe steigt - Beim Maskenverleiher Gibiser



Die Kaffeehaus-Szene ist rhythmisch in zwei Teile gespalten. Interessant ist der Bruch nach Einstellung Nummer 7. Hier ist plötzlich zerbrechendes Glas zu hören, der Rhythmus wird schneller.

In der Maskenleihanstalt (GT ab 00:33:48) erhöht Glück das Tempo des Filmes noch einmal. Im Durchschnitt dauert jetzt eine Einstellung nur noch 7,1 Sekunden. Und das, obwohl drei Einstellungen länger dauern als 20 Sekunden. Nach der langen Anfangseinstellung (21 Sekunden) folgen sechs Einstellungen, in denen sich die Dauer langsam immer weiter bis auf erneut über 20 Sekunden steigert. Dieser langsame Rhythmus wird jäh unterbrochen, als plötzlich ein Geräusch zu hören ist und Pierrette in die Handlung eingeführt wird. Danach wird der Film schneller, unterbrochen sind die kurzen Einstellungen nur selten.

### 5.1.2.g. Höhepunkt des Tempos - die Orgie

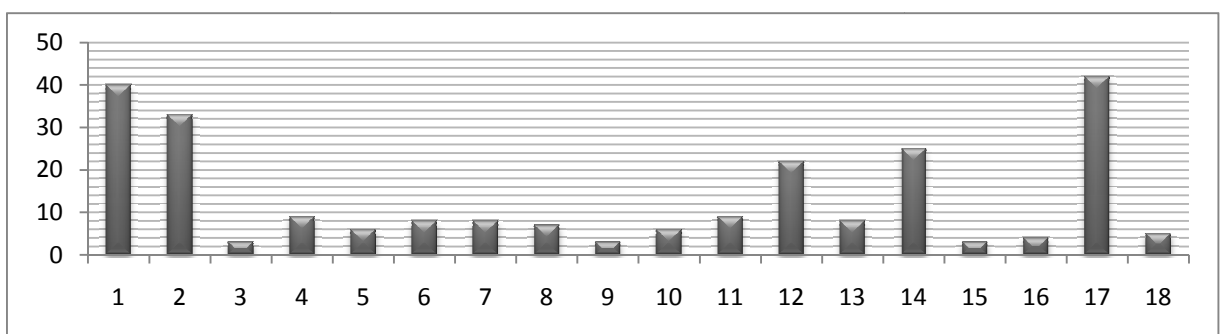


Dreiteilung am rhythmischen Höhepunkt des Filmes. Die kurzen Einstellungen sorgen für Unruhe, die Handlung rast Richtung Show-down.

Der inhaltliche Höhepunkt des Filmes, die geheime Orgie (GT ab 00:41:41), besteht aus 79 Einstellungen, die im Durchschnitt nur 6,1 Sekunden dauern. Glück treibt damit den Film auch Rhythmisch an den Kulminationspunkt, keine andere Phase des Filmes ist so rasant geschnitten. Den Zuschauern wird durch die schnelle Abfolge an verschiedenen Einstellungen keine Zeit zum Durchatmen gewährt. Lediglich zwei Mal, in der Mitte des ersten Drittels (als die italienische Arie beginnt) und zu Beginn des letzten Drittels (als Fridolin entlarvt wird), sorgen zwei Einstellungen mit einer Dauer von über 20 Sekunden für etwas Beruhigung. Damit ist die Sequenz rhythmisch dreigeteilt. Besonders temporeich ist dabei das letzte Drittel, das inhaltlich vom Auffliegen Fridolins bis zu jener Szene reicht, in der sich die unbekannte Schöne freiwillig stellt, um ihn auszulösen. Nur 4,8 dauert eine dieser Einstellungen im Schnitt. Nach dieser absoluten Zuspitzung der Spannung wird Fridolin aus der Villa geworfen, womit sich das Tempo wieder verlangsamt.

Wie im Kapitel „Rhythmus und Einstellungsdauer“ bereits dargestellt, ist die Einstellungsdauer ein hervorragendes Mittel für den Regisseur, um das Filmmotiv Tempo zu bestimmen. Wie die konsequente Verkürzung der mittleren Einstellungsdauer bis zur Orgie zeigt, hat sich auch Glück dieses Stilmittel zu eigen gemacht, um die inhaltlichen Abläufe durch den passenden Rhythmus zu unterstreichen.

### 5.1.2.h. Albertines Traum

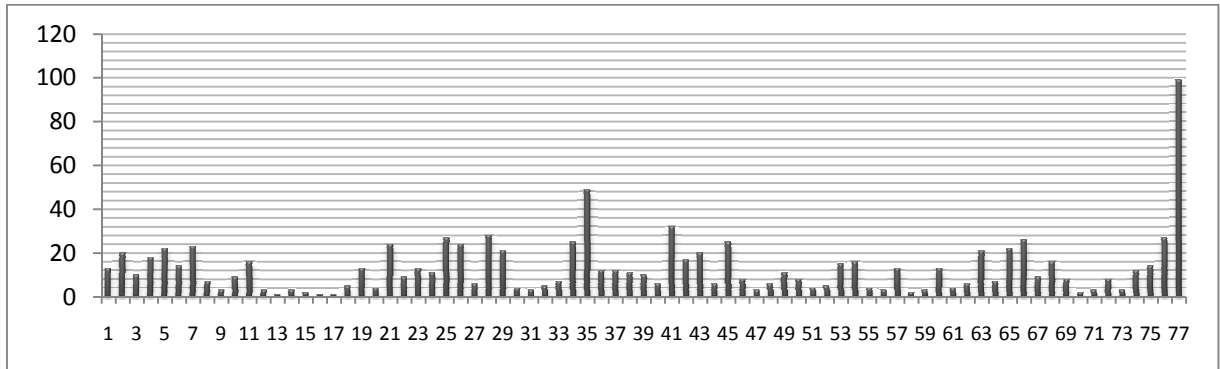


Die große Anspannung fällt ab. In der Szene, als Albertine ihren Traum schildert, sind die Einstellungen aufgrund des Dialoges zwar kurz, die Handlung ist aber beruhigt.

Das Abenteuer ist überstanden, Fridolin wieder zuhause bei Albertine (GT ab 00:50:18). Der Rhythmus verlangsamt sich, die Zuschauer atmen durch. Albertine

erzählt von ihrem Traum. Die Kamera springt zwischen ihr und Fridolin hin und her, längere Einstellungen auf Fridolins Gesicht unterstreichen die Wirkung des Gesagten.

### 5.1.2.i. Die Verdoppelung – die Wege am Tag danach



Der Rhythmus am Tag nach Fridolins Abenteuern ist ruhiger, die Handlung wird verdoppelt. Gut zu sehen ist die lange Einstellung ganz am Ende des Filmes.

Der zweite Teil des Filmes, beginnend mit der Alltagsszene nach Albertines Traum (GT ab 00:54:19), ist extrem gestrafft. Verdeutlicht wird dieses Faktum durch die relativ geringe Anzahl an Einstellungen. Während alleine die Sequenz der Orgie aus 79 Einstellungen bestand, muss der gesamte Rest des Filmes mit 77 Einstellungen auskommen. Für Wolfgang Glück selbst liegt diese Straffung in der Novelle selbst begründet: „Der gesamte zweite Teil der Novelle ist einfach nicht so spannend wie der erste, und alleine deshalb schon ist das Ende etwas beschleunigt“<sup>79</sup>. Gut zu erkennen ist ein wellenförmiger Verlauf der Einstellungslängen.

Wie bereits in der Einleitung zum Analyse-Abschnitt betreffend Rhythmus und Einstellungslänge erwähnt, beeinflussen sich Einstellungslänge und Einstellungsgröße gegenseitig und stehen – abgesehen von experimentellen Filmen – in Abhängigkeit zueinander. Wie Glück in seinem Film mit Einstellungsgrößen arbeitet, versucht die folgende Analyse näherzubringen.

<sup>79</sup> Interview mit Wolfgang Glück, Appendix S. VI



### 5.2.1. Die Einstellungsgrößen

Die Einstellungsgröße definiert, wie groß ein Gegenstand oder eine Person in einer Einstellung zu sehen ist. Die meisten Filmtheoretiker unterscheiden dabei zwischen Panoramaeinstellung, Totale, Halbtotale, Halbnah, Amerikanische, Nahe, Großaufnahme und Detailaufnahme.

<b>Panoramaeinstellung:</b>	Die Panoramaeinstellung ist besonders dazu geeignet, den Zuschauer auf eine Situation oder Begebenheit im Film vorzubereiten. Personen oder Gegenstände sind nur sehr klein abgebildet, die Umgebung nimmt fast den gesamten Raum ein, Weite und Tiefe der Szenerie werden für den Zuseher fassbar.
<b>Die Totale</b>	Auch die Totale dient diesem Zweck, denn „jeder Zuschauer will sich über Ort und Rahmen eines Geschehens orientieren“. <sup>80</sup> In der Totalen sind die handelnden Personen in voller Größe zu sehen. Es wird außerdem ein großer Ausschnitt der Umgebung gezeigt. Während diese Einstellungsart im Fernsehen eher gemieden wird, da kaum Einzelheiten zu erkennen sind und das Bild eher statisch wirkt, lassen viele Regisseure Filme mit „lyrischer Grundstimmung und ‚episch-breiter Erzählweise‘ mit langandauernden Totalen beginnen“. <sup>81</sup>
<b>Die Halbtotale</b>	In der Halbtotale rückt die Kamera dem gefilmten Objekt schon etwas näher. Personen sind in ihrer Ganzheit zu sehen, aber die Zuseher sind bereits so nah dran, dass Gesichtszüge und andere Charakteristika bereits zu erkennen sind. Dennoch ist noch eine Distanz vorhanden.
<b>Halbnahe Einstellung</b>	Diese Distanz wird bei der Einstellung Halbnah noch geringer. Rund zwei Drittel einer Person sind zu sehen, meistens werden einfach die Beine unterhalb der Knie abgeschnitten, die unmittelbare Umgebung bleibt sichtbar.
<b>Amerikanische</b>	Eine ähnliche Form wie die halbnahe Einstellung ist die so

<sup>80</sup> Kandorfer, Pierre: Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde. Köln: DuMont<sup>3</sup> 1987, S. 76

<sup>81</sup> Kandorfer (1987), S. 76

<b>Einstellung</b>	genannte Amerikanische Einstellung. Hier wird der Körper knapp unterhalb der Hüften abgeschnitten.
<b>Naheinstellung</b>	Bei der Naheinstellung schließlich werden Kopf und Brust der Akteure gezeigt. Der Hintergrund bleibt zwar immer noch erkennbar, das Gesicht spielt aber bereits die zentrale Rolle. „Hier ist die Kamera längst kein neutraler Beobachter mehr. Sie sondiert, wählt aus, trifft damit Wertungen“. <sup>82</sup> Diese Einstellung vermittelt bereits einen subjektiveren Charakter <sup>83</sup> und ist deshalb für viele Regisseure jenes Stilmittel, das es am besten ermöglicht, Emotionen und Gemütsregungen zu transportieren.
<b>Großaufnahme</b>	Diese Einstellungsart ist den „Höhepunkten der Handlung vorbehalten“ <sup>84</sup> . Die Kamera zeigt einzelne Objekte oder menschliche Gesichter bildfüllend und macht es so für den Betrachter unmöglich, diese zu ignorieren. Der Hintergrund ist nicht oder nur mehr in kleinen Teilen erkennbar und wird dadurch unwichtig. Häufig wird die Großaufnahme in Dialogszenen verwendet, da jeder Gesichtszug und jede Regung zu erkennen ist.
<b>Detailaufnahme</b>	Will der Regisseur ein höchstes Maß an Intimität beim Zuschauer vermitteln, zeigt er einzelne Gegenstände oder Körperteile (häufig Hände oder Augen) von unmittelbarer Nähe.
<b>Italienische Einstellung</b>	Eine Mischung aus Großaufnahme und Detailaufnahme, bei der nur die Augen eines Darstellers/einer Darstellerin bildfüllend gezeigt werden.
<b>Establishing Shot</b>	Ist „filmdramaturgisch eine Einstellung zu Beginn einer Sequenz, die einen allgemeinen Überblick über Lokalität, Personal und Situation gibt“ <sup>85</sup> . Mit solchen Aufnahmen wird der Rahmen der nun folgenden Handlung gleichsam räumlich abgesteckt und dem Publikum die Möglichkeit gegeben, sich schon zu Beginn der Sequenz zu orientieren und vorzubereiten. Am häufigsten werden dazu die Totale oder die

<sup>82</sup> Kandorfer (1987), S. 78

<sup>83</sup> ebda.

<sup>84</sup> ebda., S. 80

<sup>85</sup> Monaco (1996), S. 552



	Panoramaaufnahme angewendet, da diese am besten dazu dienen, Überblick zu verschaffen.
--	--



### 5.2.2. Den Protagonisten ganz nah sein

---

Wolfgang Glücks Film ist geprägt von Dialogen und Innenraum-Szenen. Lediglich 11,2 von 76 Minuten Laufzeit, das sind knapp 15 Prozent, finden im Freien, präziser gesagt außerhalb von Räumen, statt (Teile des Drehs im Freien spielen im Inneren einer Kutsche). Entsprechend rar sind Einstellungen, die aus größerer Entfernung gefilmt wurden und entsprechend häufig sind Aufnahmen, die geeignet sind, Dialoge und die dazugehörige Mimik und Gestik einzufangen. Panoramaeinstellungen sucht man vergeblich, auch die Totale verwendet Glück nur selten. Das mag zum einen natürlich am Medium Fernsehen liegen, das im Gegensatz zum Kino den Grenzen der kleineren Darstellung unterworfen ist, zum anderen aber sicherlich auch an der stilistischen Herangehensweise Glücks und den Vorgaben in der Traumnovelle.

Die häufigsten Einstellungsgrößen sind die halbnah, die nahe und die amerikanische Einstellung. Dadurch vermittelt Glück dem Zuschauer im Laufe des Films eine große Nähe zu den handelnden Figuren. Dieser Distanzverlust bindet emotional und vergrößert dadurch Empathie und Interesse am Schicksal der Protagonisten.



Eine klassische Dialogszene in Glücks Traumnovelle. Karlheinz Böhm als Fridolin ist in halbnaher Einstellung zu sehen, Erika Pluhar als Albertine im Hintergrund in amerikanischer Einstellung.

(Abbildung 2)

Gleich zu Beginn des Filmes arbeitet Glück mit einem Establishing Shot (eine Totale), um die Familie vorzustellen. Von einer Nahaufnahme der sitzenden Tochter ausgehend (GT ab 00:00:31) ist allmählich der Esstisch zu sehen, es wird eine heile Familienwelt um Fridolin, Albertine und die gemeinsame Tochter porträtiert. Die großbürgerliche Wohnung und ihre Einrichtung lassen auf ein finanziell gut situiertes Paar schließen, das Kindermädchen, das schließlich von links ins Bild tritt, vervollständigt diesen Eindruck. Kurz darauf läutet Albertine dem Hausmädchen, bevor sich die Blicke des Ehepaares in einem Ausdruck von Zufriedenheit über die Tochter, den Wohlstand, die Lebenssituation insgesamt treffen. Sekunden später ist das gerufene Hausmädchen (gespielt von der jungen Dolores Schmidinger) schon zur Stelle und räumt brav den Tisch ab. Danach sind die Eheleute für sich alleine, und nach dem Establishing Shot ist die grundlegende Exposition schon abgeschlossen, die Handlung und somit der Konflikt kann beginnen.



Die Totale als Einführung des Zuschauers in das Familienleben Fridolins und Albertines. Das Kindermädchen und die großzügige Wohnungseinrichtung geben einen ersten Eindruck von Wohlstand und Großbürgertum. (Abbildung 3)

Diese klassische Verwendung der Totalen als Mittel zur Zuschauereinführung in die jeweiligen Szenen wiederholt Glück noch mehrmals in der Traumnovelle. Auch in Außenaufnahmen sind Totale und Halbtotale die bevorzugten Einstellungsgrößen, wobei es eine Tendenz zur Halbtotale gibt. Das könnte daran liegen, dass die Außenaufnahmen meist bei Nacht oder Dämmerung spielen. Da Details aber in der Dunkelheit bei Panoramaeinstellungen und sogar bei Totalen nur schwer zu erkennen sind (insbesondere bei Produktionen für das Fernsehen), ist der Hang zum näheren Kamerablick nachvollziehbar.

Eines der wichtigsten Ausdrucksmittel in Glücks Traumnovelle ist die Großaufnahme. In den Dialogen bekommt das Gesprochene durch ihren Einsatz eine weitere Dimension, Glück führt die Zuschauer durch Annäherungen und Distanzierungen mit der Kamera seinen dramaturgischen Weg entlang. Beispielsweise in der Kaffeehausszene, als Fridolin auf Nachtigall trifft. Zunächst sitzen beide am Tisch, sind in halbnaher Einstellung zu sehen (GT ab 00:27:00). Das Gespräch plätschert zunächst unverfänglich dahin, beide erzählen sich von ihrem Berufsleben und ihrem Befinden. Dabei wechselt die Einstellung auf nah. Dann beginnt Nachtigall seine Erzählungen von der „privaten“ und „geheimen“ Veranstaltung, auf der er noch spielen wird. Jetzt wechselt Glück von naher Einstellung auf Großaufnahme (GT 00:29:06). Um die Spannung zu steigern, um die Tragweite des Gesprochenen zu untermauern, erleben die Zuschauer danach 24

(!) Großaufnahmen hintereinander, wobei immer Fridolin und Nachtigall abwechselnd eingeblendet werden. Die dramaturgische Funktion der Einstellungsgröße wird in diesem Fall besonders deutlich hervorgestrichen: Je näher das Gespräch zum Kern der Sache gelangt, desto näher rückt die Kamera in die Gesichter der Protagonisten.

Glück notiert in seinem Drehbuch zur Traumnovelle immer wieder „G“ oder „Großaufnahme!“. An einer Stelle, als die unbekante Schöne auf der Orgie Fridolin warnt und sagt: „Es täte mir leid um sie“, hat Glück zunächst mit Schreibmaschine vermerkt: „Groß: die Unbekante, mit tollen Augen, einem vollen roten Mund“. Daneben hat er später als Zusatz vermerkt: „Schönste Großaufnahme des Films“.<sup>86</sup>



„Schönste Großaufnahme des Films“, vermerkte Glück im Drehbuch zu dieser Aufnahme der Unbekannten Schönen. (Abbildung 4)

Einen weiteren Höhepunkt dieser Vorgehensweise bildet sicherlich die einmalige Verwendung der italienischen Einstellung, die mithilfe einer Detailaufnahme der Augen die größtmögliche Nähe zur Figur entstehen lässt (GT 00:49:20). Nicht zufällig setzt Glück dieses Stilmittel an einer Stelle ein, in der Fridolin verwundbar, offen und verstört ist wie zu keinem anderen Zeitpunkt im Film: Kurz nach seiner Bloßstellung auf der Orgie, kurz nach dem Rauswurf aus dem Schloss, als er gerade in der Kutsche sitzt und nervös über das Schicksal jener Frau nachgrübelt, die sich nur Minuten zuvor für ihn „geopfert“ hat. Im Drehbuch

<sup>86</sup> Glück, Wolfgang: Drehbuch zur Traumnovelle. S. 55

ist die gesamte Szene zunächst offen gelassen. Glück wollte sich offenbar noch nicht festlegen, schrieb im ersten Entwurf nur „Fridolin. Monolog, bzw. Dialogteile werden noch im Detail ausgearbeitet“. Handschriftlich notierte er danach allerdings: „Die wilde Steigerung hier“. Und darunter: „Großaufnahme der Unfreiheit“<sup>87</sup>. Möglich, dass diese italienische Einstellung die Umsetzung dieses Planes ist:



An einem Höhepunkt der Handlung, als Fridolin nach der Orgie verwirrt und verstört in der Kutsche auf dem Weg in die Stadt ist, deutet Glück mit der italienischen Einstellung an, dass Fridolin in diesen Minuten verwundbar und völlig offen ist, die Zuseher ihm also so nahe sind wie sonst nie mehr im Film. (Abbildung 5)



### 5.3.1. Die gestalterische Kraft der Perspektive

Die Wirkung einer Kameraeinstellung oder eines Fotos wird nicht nur von der Entfernung der Linse vom Objekt bestimmt, auch die Perspektive spielt eine große Rolle und hat „die allergrößte psychologische Bedeutung“, da mit dem visuellen Standpunkt immer auch ein Standpunkt der Seele ausgedrückt wird.<sup>88</sup>

Die Filmtheorie unterscheidet meist vier verschiedene Ansichtsmöglichkeiten. Zum einen die **Normalansicht**, auch Zentralperspektive

<sup>87</sup> Glück, Wolfgang: Drehbuch zur Traumnovelle. S. 66

<sup>88</sup> Kandorfer (1987), S. 80

genannt. Aus dieser Sicht wird das Bild ungefähr aus Augenhöhe so gezeigt, wie es unserer alltäglichen Wahrnehmung entspricht. Diese Einstellung kommt häufig zum Einsatz und vermittelt ein neutrales Gefühl gegenüber dem gezeigten Objekt.

Der **Unten-Standpunkt**, auch Froschperspektive genannt, wird vom Regisseur angewendet, wenn dieser der gezeigten Person Autorität und Macht verleihen will. Die Person erscheint „selbstbewusst, heldenhaft, überlegen (Helden des sowjetischen Revolutionsfilms), arrogant, diktatorisch (Hitler) oder dämonisch, unheimlich (Nosferatu).“<sup>89</sup> Auf der anderen Seite haben die Zuschauer das Gefühl von Unterlegenheit, es stellen sich Unsicherheit und Unbehagen ein.

Genau das Gegenteil vermittelt der **Oben-Standpunkt**, auch Vogelperspektive genannt. So gefilmt, wirken Menschen „einsam, armselig, erniedrigt“<sup>90</sup>.

Eine weitere, sehr selten benutzte Form ist die **Schrägstellung** der Kamera. Die Situation wird dadurch dramatisiert, es wird ein surreales Bild vermittelt.



### 5.3.2. Autorität und Unterwürfigkeit

---

In der Tradition seines naturalistischen Inszenierungsstils verzichtet Wolfgang Glück auf irritierende oder experimentelle Perspektiven. Die häufigste Perspektive ist die Normalansicht, die ein sehr neutrales Bild von den gezeigten Figuren zeichnet. Der Unten-Standpunkt kommt zum Einsatz, wenn die Autorität einer Figur, meist Fridolins, unterstrichen werden soll. Etwa im ersten Gespräch mit Albertine. Zunächst gesteht diese ihre bisher geheimen Fantasien mit einem Marineoffizier (GT ab 00:05:12). Danach erzählt sie eine weitere Geschichte von einem Mann, den sie sehr verehrt habe. Fridolin blickt wie erstarrt auf seine Frau, der leichte Unten-Standpunkt scheint dem Gesagten, das für Fridolin sehr erniedrigend zu sein scheint, zu widersprechen (GT 00:10:11). Albertine, von einem ganz leichten Oben-Standpunkt ins Bild gesetzt, strahlt visuell eine Unterwürfigkeit aus, was ebenfalls im Kontrast zum Gesagten zu stehen scheint. Erst am Ende kommt die inhaltliche Angleichung an die visuelle Perspektive:

---

<sup>89</sup> Kandorfer (1987), S. 81

<sup>90</sup> ebda.

Albertine löst ihr kleines Rätsel auf – bei dem Verehrer hat es sich um niemand anderen als Fridolin selbst gehandelt.



Fridolin von einem Unten-Standpunkt aus gefilmt: Er wirkt stark, unerschütterlich. (Abbildung 6)

Mit Sicherheit eine der zerbrechlichsten Figuren in der Traumnovelle ist Marianne. Sie gesteht am Totenbett ihres Vaters ihre Liebe zu Fridolin, obwohl sie mit Doktor Roediger liiert ist und weiß, dass auch Fridolin in einer Beziehung steckt. Völlig unterwürfig und scheinbar ohne Würde wirft sie sich Fridolin an den Hals, weint, wirkt hysterisch. Glück untermauert ihre schwache Persönlichkeit und die eigene Erniedrigung mit einem Oben-Standpunkt (GT 00:19:12).



Die Darstellung von Mariannes schwacher Persönlichkeit wird durch die Wahl eines leichten Oben-Standpunktes verstärkt. (Abbildung 7)



### 5.4.1. Die Bewegungen der Kamera

---

Eine Kamera kann auf zwei grundlegende Arten bewegt werden. Zum einen durch tatsächliche Bewegung des gesamten Gerätes weg vom ursprünglichen Ort. Dieser Vorgang, auch „Travelling“ genannt, kann mit der Bewegung des gesamten Körpers eines Menschen von A nach B verglichen werden. Während die zweite Grundform der Kamerabewegung, der Kameraschwenk, mit dem Bewegen lediglich des Kopfes verglichen werden kann. Neben den Unterschieden gibt es auch Gemeinsamkeiten der beiden Techniken:

Das Travelling ist nicht die einzige Form, den Eindruck einer Bildbewegung zu erzeugen. Auch beim Schwenk bewegt sich das Objektiv und konstituiert eine kontinuierliche Veränderung des Perspektivzentrums. Beiden kameratechnischen Formen gemein ist der beständige Wechsel des Bildausschnitts; beide Einstellungen geben sukzessive neue Bildelemente frei, entdecken Neues, was im ersten Bild noch nicht zu sehen war [...] <sup>91</sup>

#### 5.4.1.a. Travelling

Um den Eindruck von Bewegung, Dynamik und Geschwindigkeit zu transportieren, wurde von den Filmmachern die Kamerafahrt eingeführt und immer weiterentwickelt. Bei der häufigsten Form, dem Travelling, wird die Kamera auf einem Wagen, der auf Schienen oder Gummireifen dahingleitet (Dolly), befestigt. Um dem Zuschauer Zeit zu geben, das Dargestellte aufzunehmen und um eine „lyrische Stimmung“ <sup>92</sup> zu vermitteln, wird die so genannte „langsame Fahrt“ verwendet. Die Kranfahrt ermöglicht es, das gefilmte Objekt bei Bewegungen vertikaler (und oder horizontaler) Natur zu verfolgen, beispielsweise, wenn jemand über eine Leiter oder Treppe verfolgt wird. Seit jeher wird das Travelling allerdings auch auf viel kreativere Weisen zur Verwendung gebracht:

Die Kamera auf einen fahrbaren Untersatz zu laden und das Durchmessen des Raumes abbildbar zu machen durch das Unterwegssein der laufenden Kamera, ist eine ästhetisch eindrucksvolle, doch technisch einfache und überdies kostengünstige Lösung [...] <sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Deeken, Annette: Travelling – mehr als eine Kameratechnik. In: . In: Thomas Koebner und Thomas Meder u.a. (Hg.): Bildtheorie und Film. München: Boorberg 2006, S. 297-315; S. 297

<sup>92</sup> Kandorfer (1987), S. 88

<sup>93</sup> Deeken (2006), S. 299



Diese Technik ist bereits so alt wie das Filmen selbst. Bereits die Lumière-Brüder installierten Kameras auf Straßenbahnen, auf Schiffen und in Zügen. Und im Jahr 1897 hat der deutsche Filmpionier Oskar Messter laut eigener Autobiografie sogar ein Patent angemeldet, um Filmaufnahmen aus einem fahrenden Zug zu machen.<sup>94</sup>

Je nach Fahrtrichtung unterscheidet man die **Ranfahrt** (Umgebung wird immer unwichtiger, Konzentration auf Hauptinhalt), die **Rückfahrt** (Umgebung wird immer wichtiger, zuerst gezeigter Hauptinhalt rückt in den Hintergrund) und **Parallelfahrt** (Kamera bewegt sich horizontal mit dem gefilmten Objekt mit und erzeugt so eine Atmosphäre der Distanz und unterstreicht den Beobachter-Status der Zuschauer).

#### 5.4.1.b. Die Steadicam

Die Fahrten mit dem Dolly bergen für den Kameramann den Vorteil eines einwandfreien, unverwackelten Bildes. Diese Stabilität der Kamera schränkt gleichzeitig jedoch die Bewegungsfreiheit und Flexibilität beim Drehen stark ein. Die Alternative im extremen Gegenteil ist die Handkamera, die beim Filmen maximale Bewegung, jedoch nur minimale Stabilität bietet. Anfang der 1970er Jahre entwickelte Kameramann und Produzent Garrett Brown „von dem Wunsch getrieben, uneingeschränkte Bewegungsfreiheit mit stabilen Bildern zu kombinieren“<sup>95</sup> eine Form des Filmens, die die ganze Branche bis heute verändern sollte: Die Steadicam, die 1976 erstmals offiziell vorgestellt wurde. Die Technik ermöglicht es, verwackelungsarme Bilder bei hoher Bewegungsfreiheit zu filmen. Heute ist das System aus den Kinos nicht mehr wegzudenken. Verfolgungsjagden, Laufszenen, Fahrradszenen – sie alle werden von Steadicams geschossen. Wolfgang Glück hatte im Jahr 1968, als mit den Dreharbeiten zur Traumnovelle begonnen wurde, noch nicht die Möglichkeit, auf diese Technologie zurückzugreifen. Viele Szenen, etwa jene der Orgie, wären mit einer Steadicam sicherlich dynamischer und noch dramatischer darstellbar gewesen.

<sup>94</sup> vgl. Deeken (2006), S. 299

<sup>95</sup> Schernickau, Niko: In Bewegung – der schwebende Blick der Steadicam. In: Thomas Koebner und Thomas Meder u.a. (Hg.): Bildtheorie und Film. München: Boorberg 2006, S. 316-334; S. 316

#### 5.4.1.c. Kameranachwenk

Definiert wird er durch eine „Bewegung der Kamera um ihre Horizontal- und Vertikalachse“<sup>96</sup>. Folgende Aufgaben können vom Regisseur dabei erfüllt werden: Er kann den Blick des Publikums lenken, Überblick verschaffen und mit dieser Technik rhythmische Elemente in den Film einbauen. Ein langsamer Schwenk wird häufig bei Panoramaaufnahmen über Landschaften verwendet, da somit die Stimmung übertragen werden kann. Der geleitende Schwenk findet bei der Verfolgung von Objekten Verwendung, während der schnelle Schwenk ein Gefühl der Überraschung herausfordert und dramatische Wendungen im Film einleiten und anzeigen kann. Wird von einem Objekt blitzschnell auf ein anderes gefilmt, spricht man von einem Reißschwenk.<sup>97</sup>

#### 5.4.1.d. Zoom

Der Zoom, also die Aufnahme mit einem Objektiv, das während des Drehens kontinuierlich seine Brennweite verändern kann<sup>98</sup>, wird im Film immer öfter als Ersatz für Ran-Fahrten oder Rück-Fahrten verwendet. Dabei ist jedoch zu beachten, dass der Zoom zwar eine günstige Alternative zur Fahrt darstellt<sup>99</sup>, im Endeffekt allerdings nicht denselben Effekt hervorzurufen vermag. Während bei der Fahrt das Gefühl der Bewegung in das Bild hinein hervorgerufen wird, bleibt beim Zoom eine „merkwürdige Distanz: Wir scheinen uns in größere Nähe zu begeben, ohne wirklich näher zu kommen“.<sup>100</sup>



### 5.4.2. Die Visualisierung innerer Vorgänge

---

Die Bewegungen der Kamera in Glücks Traumnovelle entstanden vornehmlich durch Schwenks und Kamerafahrten. Auf manche Techniken, die heute nicht mehr aus dem Repertoire der Regisseure wegzudenken sind, konnte Glück noch nicht

---

<sup>96</sup> Kandorfer (1987), S. 85

<sup>97</sup> ebda., S. 86

<sup>98</sup> Monaco (1996), S. 582

<sup>99</sup> ebda., S. 206

<sup>100</sup> ebda.

zugreifen. Die Steadicam etwa. Aber auch Zoom wurde keiner verwendet, aus verschiedenen Gründen. Zum einen war die Verwendung dieser Technik in Fernsehproduktionen Ende der 60er Jahre noch schwierig, außerdem war „Zoomen auch verpönt, weil es keine natürlichen Bewegungen imitiert“<sup>101</sup>, so Glück. Auch wenn das Zoomen noch kein Thema war, die Bewegung der Kamera als stilistisches Element hat in der Traumnovelle ihren festen Platz. Viele Szenen leben von Ran- oder Rückfahrten, die der jeweiligen Situation zusätzliche Dramatik verleihen und die Handlung mit Tempo und Dynamik anreichern.

Zu Beginn der ersten Szene führt uns Glück mit einer Rückfahrt in die Handlung ein (GT 00:00:51 – 00:01:14). Zunächst sind Albertine und ihre Tochter in einer halbnahen Einstellung beim Vorlesen einer Geschichte zu sehen. Während die Tochter liest, lässt Glück die Kamera langsam nach hinten fahren, sodass die Aufmerksamkeit der Zuschauer von Mutter und Tochter langsam in Richtung Gesamtbild weggelenkt werden. Die Details werden dabei immer unwichtiger und weichen zurück, der Wohnraum, die gesamte Umgebung rücken stärker ins Blickfeld.



Das Bild links zeigt die Situation am Esstisch. Nach der Rückfahrt durch die Kamera sind Details nicht mehr zu erkennen, dafür verschafft das Bild den Zusehern einen Gesamtüberblick.

(Abbildungen 8,9)

In den Außenszenen dienen Kameraschwenks dazu, die Figuren in ihrer Bewegung von A nach B zu begleiten. Die Kamera funktioniert dabei, ganz im Sinne des naturalistischen Ansatzes, wie der Kopf eines Menschen, der eine andere Person zunächst schon von Weitem kommen sieht und ihr dann nachblickt.

<sup>101</sup> Interview mit Wolfgang Glück, Appendix S. VII

Glück bedient sich der Kamerabewegung allerdings auch, um Vorgänge in seinen Figuren nach außen zu transportieren. Bestes Beispiel dafür ist die Kaffeehausszene, in der Fridolin Nachtigall plötzlich erblickt und erkennt. Die beiden Männer sitzen sich gegenüber, Fridolin hält die Augen geschlossen, Nachtigalls Blick ruht bereits auf dem Gesicht seines Jugendfreundes. Die Kamera kommt immer näher auf Fridolins Gesicht zu und imitiert damit den Akt des Erkennens, als würde die Kamera den Weg von Nachtigalls Blick verfolgen, bis Fridolin von diesem schließlich getroffen wird und dadurch wieder die Augen öffnet, um zu sehen, wer da vor ihm sitzt (GT 00:26:18 – 00:26:26). Nicht zufällig notierte Glück im Nachhinein handschriftlich ins Drehbuch: „Der innere Vorgang.“ und daneben vier große Rufzeichen.<sup>102</sup>

Einen sehr eindrucksvollen Effekt erreicht Glück mit zwei Rückfahrten in einer Szene bei der geheimen Orgie. Die unbekannte Schöne versucht zum wiederholten Male, Fridolin von der Gefahr seines Erscheinens zu überzeugen. Fridolin weigert sich und sagt: „Ich bleibe“. Er bewegt sich einen Schritt zurück, gleichzeitig fährt die Kamera nach hinten. Es folgt ein Schnitt und die Unbekannte macht dieselbe Bewegung, ebenfalls mit einer gleichzeitigen Rückfahrt der Kamera (GT 00:43:03). Für die Zuschauer erzeugt diese Gleichzeitigkeit in den Rückwärtsbewegungen ein unrealistisches Gefühl des Schwindels, der Unnatürlichkeit – genau jene Gefühle, die auch der Protagonist auf diesem geheimen Fest durchlebt.



### 5.5.1. Die Montage

---

Im Schnitt (Montage) baut der Regisseur das rhythmische und strukturelle Gerüst des Filmes auf. Durch Weglassung oder Hinzufügen, verschieben und anordnen von Szenen und Einstellungen wird der Film dabei gleichsam komponiert. Insofern ist die französische Bezeichnung Montage viel passender als die trockene deutsche Variante. „Der deutsche Begriff ‚Schnitt‘ erinnert an etwas Handwerksmäßiges,

---

<sup>102</sup> Glück, Wolfgang: Drehbuch zur Traumnovelle, S. 31

während die französische Bezeichnung ‚Montage‘ (Zusammensetzung) an den vorwiegend geistigen Vorgang anknüpft<sup>103</sup>.

Durch die Montage bekommen die Zuschauer den Eindruck einer kontinuierlichen Erzählung, in die sie mit Hilfe der Ästhetik eingebunden werden. Zugleich erhalten sie durch eine bestimmte Anordnung Hinweise zum Aufbau von logischen Verknüpfungen sowie Interpretationen der im Film gezeigten Ereignisse oder Dinge.<sup>104</sup>

Während also das „Schneiden“ an sich eine rein handwerkliche Tätigkeit ist, zeigt sich das wahre Können eines Regisseurs in der Art und Weise, wie er welche Teile an welcher Stelle und vor allem auch in welcher Länge zusammenfügen lässt. Zudem bringt die Arbeit am Schneidetisch eine völlig neue Dimension in die bisher abgedrehten Szenen:

Die Montage erweitert gewissermaßen die natürlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten der Zuschauer: Sie kann Dinge und Ereignisse zusammenfügen, die in der außerfilmischen Realität nicht zusammengefügt werden können, weil sie zeitlich oder räumlich auseinanderliegen und weil die verschiedenen Einstellungen und Perspektiven der Kamera die Zuschauer in verschiedene Beobachterpositionen bringen, die in der Realität nur schwer oder gar nicht eingenommen werden können.<sup>105</sup>

Zwischen den rein sprachlichen Unterscheidungen „Montage“ und „Schnitt“ stehen auch zwei unterschiedliche Grundhaltungen. Letzteres lässt an einen „Aussortierungsprozess“ denken, ersteres dagegen an „eine aufbauende Arbeit“.<sup>106</sup>

Die Möglichkeiten, einen Film durch Montage entstehen zu lassen, sind beinahe unbeschränkt. Rein technisch gesehen gibt es lediglich zwei Möglichkeiten, Filmteile aneinanderzufügen. Die weitaus häufigste besteht darin, die Parts aneinanderzureihen. Bei der zweiten, selteneren Methode, werden die Streifen übereinandergelegt. Während ebendiese Art der Montage im visuellen Bereich nicht sehr häufig angewendet wird, ist es beim Zusammenfügen der Tonspur die häufigste.<sup>107</sup>

Im Hinblick auf die Funktion der Montage ist das narrative Element herausragend. Die „Découpage Classique“, auch bekannt als „Continuity Editing“,

<sup>103</sup> Kandorfer (1987), S. 224

<sup>104</sup> Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK<sup>2</sup> 2008, S. 215

<sup>105</sup> ebda.

<sup>106</sup> Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Hamburg: Rowohlt 1996, S. 218

<sup>107</sup> Monaco (1996), S. 218

ist jene Variante des Schneidens, die in der Filmindustrie den weitaus größten Einfluss hat. Diese Form der Montage, die im Hollywood der dreißiger und vierziger Jahre entwickelt wurde, soll die Zuschauer im Idealfall nicht bemerken lassen, dass der Film geschnitten ist, damit sich diese gänzlich auf die Handlung konzentrieren können:

Découpage classique, typisch für Hollywood, entwickelte ganz allmählich eine große Anzahl von Regeln: zum Beispiel die Praxis, immer mit einer Einführungseinstellung zu beginnen und sich dann vom Allgemeinen auf das Detail zu konzentrieren; oder die strenge Daumenregel, Dialogszenen mit „master-shots“ und Gegenschuss zu schneiden. Alle Schnittpraktiken der Hollywood-Grammatik waren dazu gedacht, unauffällige Übergänge von Einstellung zu Einstellung zu ermöglichen und die Aufmerksamkeit auf die jeweils ablaufende Handlung zu konzentrieren.<sup>108</sup>

Wenn in Filmen von Anhängern der Découpage Classique geschnitten wurde, dann häufig auch deshalb, um Zeit zu sparen. Etwa, wenn eine Figur einen langen, langweiligen Weg von A nach B zu gehen hatte.

Um dem Zuseher ereignislose Sekunden zu ersparen, wird auf den „Jump Cut“ zurückgegriffen. Dabei wird durch das geschickte Schneiden „tote Zeit“ vermieden.<sup>109</sup> Erst später wurde der Jump Cut zum Stilmittel. Erwähnenswert sind diesbezüglich die Filme von Jean-Luc Godard, Lars von Trier oder Steven Soderbergh.<sup>110</sup> In den sechziger Jahren ebnete Richard Lesters Schneidetechnik in Filmen wie „A Hard Day’s Night“ (1964) oder „Help“ (1965) den Weg für die Musikvideos und kurzen Filmclips im Fernsehen von heute, das ohne extrem schnelle Schnitte und plötzliche Perspektivenwechsel nicht mehr auszukommen scheint.<sup>111</sup> Der Jump Cut bietet die Grundlage für zwei grundlegend verschiedene Weltanschauungen unter Filmemachern: Jene, die das Mittel der Montage als Weg zur Erreichung der künstlerischen Ziele betrachten und jene, die den Schnitt lediglich als eher lästige Pflichterfüllung ansehen, da ein Film eben nur eine bestimmte Zeit dauern kann. Zu ersterer Gruppe gehören die sowjetischen Regisseure Sergej Eisenstein (1898-1948), Wsewolod Pudowkin (1893-1953), Lew Kuleschow (1899-1970) und Wiktor Schklowski (1893-1984).<sup>112</sup> Sie stellten den Schnitt in den Mittelpunkt ihrer Arbeit. Legendär ist beispielsweise jene Szene in

<sup>108</sup> Monaco (1996), S. 219

<sup>109</sup> ebda.

<sup>110</sup> Wikipedia. [http://de.wikipedia.org/wiki/Jump\\_Cut](http://de.wikipedia.org/wiki/Jump_Cut). (30.05.2011)

<sup>111</sup> Monaco (1996), S. 221

<sup>112</sup> Kandorfer (1987), S. 224

Eisensteins Revolutionsfilm „Panzerkreuzer Potemkin“ (1925), in der drei aufeinanderfolgende Aufnahmen von verschiedenen Löwen einen Aufstand symbolisieren<sup>113</sup>.



In Eisensteins Panzerkreuzer Potemkin wird der Aufstand durch die Montage dreier Löwenstatuen symbolisiert. Die Figur scheint sich durch den Schnitt zu erheben. (Abbildungen 10,11,12)

Die verschiedenen Arten von Montage werden vom Großteil der Filmtheoretiker auf fünf beschränkt. Dabei handelt es sich um die Parallelmontage, die erzählerische Montage, die beschleunigte Montage, die Rückblende und die Schachtel-Montage.<sup>114</sup>

<b>Parallel-Montage</b>	Der Regisseur verwendet diese Technik, um zwischen zwei oder mehreren Handlungssträngen hin- und herzuwechseln (deshalb auch die Bezeichnung Kreuzschnitt oder Wechselschnitt). Als Vorreiter der Technik gilt der Regisseur D. W. Griffith, der die Technik bereits Anfang des 20. Jahrhunderts eingesetzt hat.
<b>Erzählerische Montage</b>	Wie bereits oben erwähnt folgt diese Grundform der Montage in chronologischer Abfolge der Logik einer Story. <sup>115</sup>

<sup>113</sup> Panzerkreuzer Potemkin (Броненосец Потёмкин, UdSSR 1925), 0:55f.

<sup>114</sup> siehe dazu und zur anschließenden Kurzbeschreibung der fünf Montagearten Monaco (1996), S. 221 ff.

<sup>115</sup> Die logische Abfolge beinhaltet auch eine Grundregel, deren Einhaltung dafür garantieren soll, dass der Zuschauer seine Orientierung und seinen Halt im filmischen Raum nicht verliert: Die 180-Grad-Regel. Laut dieser ist ein Achsensprung, also jener irritierende perspektivische Wechsel, wenn die Handlungsachse (gedachte Linie zwischen zwei Akteuren) übersprungen wird, zu vermeiden. Das Continuity Editing Hollywoods betrachtet den Achsensprung als Fehler, wogegen manche Regisseure (Stanley Kubrick gilt als einer davon) ihn bewusst als Stilmittel einsetzen. Wird der Weg des Achsensprungs allerdings von der Kamera und somit von den Zuschauern begleitet, geschieht also alles in einer fließenden Bewegung, dann wird die Desorientierung vermieden und man spricht

<b>Beschleunigte Montage</b>	Diese Technik wird häufig etwa bei Verfolgungsszenen verwendet und besteht in einem raschen Wechsel der Einstellung zwischen zwei Gegenständen. Die Spannung wird dadurch erhöht.
<b>Rückblende; Flashback</b>	Wie der Name bereits beschreibt ist diese Technik im Film (wie in der Literatur) dazu da, um von Begebenheiten zu berichten, die zeitlich vor der logischen chronologischen Abfolge liegen.
<b>Schachtel-Montage</b>	Diese Form („involved Montage“) ist dadurch gekennzeichnet, dass der Filmmacher dabei ohne genaue Befolgung chronologischer Gepflogenheiten Szenen aneinanderreihen kann.

Um zu verdeutlichen, wie einfach mithilfe der filmischen Montage Manipulation betrieben werden kann, führt Kandorfer das Beispiel „Panzerkreuzer Potemkin“ an.

1926 erlaubte Regisseur Sergej Eisenstein einem schwedischen Verleiher, den Film umzuschneiden, allerdings mit der Auflage, dabei keine Szenen zu entfernen oder neue hinzuzufügen. Dennoch gelang es durch geschicktes Ändern der Zeitabfolge, den Inhalt des Filmes völlig zu verändern.<sup>116</sup>

---

von einem Achsenwechsel. Vergleiche dazu Monaco (1996), S. 541 und Wikipedia: <http://de.wikipedia.org/wiki/180-Grad-Regel>, ( 06.06.2011)

<sup>116</sup> Vergleiche dazu Kandorfer (1987), S. 228,229 und Balázs, Bela: Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Wien: Globus<sup>5</sup> 1976, S. 104. Das Ausmaß dieser Veränderung eines Films nur aufgrund des Schnitts ist in der Filmhistorie wohl einzigartig. Nachdem die dortige Zensur Eisensteins Film als zu aufrührerisch betrachtete, ging ein durchaus kreativer Kopf im Schneiderraum ans Werk. Der Plot in der Ursprungsfassung: Die Matrosen des Panzerkreuzers Potemkin werden schlecht behandelt, beklagen sich darüber und werden deshalb zum Tode verurteilt. Die Todesschützen stehen bereit, der Schießbefehl wird erteilt. Doch im letzten Moment schwenken die Schützen von den Verurteilten in Richtung Offiziere – eine Schlüsselstelle des Films mit großer Symbolkraft. Der Aufstand beginnt, es kommt zu Kämpfen am Schiff und in Odessa. Eine Flotte des Zaren wird zum Kreuzer geschickt, um für Ruhe zu sorgen. Doch die Aufständischen können mithilfe der Matrosen an Bord rechtzeitig flüchten. Daraus wurde folgender skandinavischer Plot: Er beginnt mit einem Aufstand, mit Kämpfen. Alles verläuft wie gehabt bis zum Auslaufen der Zarenflotte. Doch statt der Flucht und dem Ende des Films wurde jetzt die Szene mit dem Exekutionskommando hinzugefügt, die mit dem Schießbefehl den Film beendet. Aus einer filmischen Hommage an den Aufstand der Unterdrückten und deren Flucht aufgrund der Solidarisierung von Staatsdienern in Form der Matrosen wurde also alleine durch den geschickten Schnitt ein Lehrstück über das leidvolle Ende jeglichen Aufstands und ein Exempel der staatlichen Macht und Ordnungskraft.



Natürlich kann diese Einteilung nur einen groben Überblick über die geläufigen Montagemöglichkeiten geben. Ebenfalls nur kurz erwähnt werden kann Eisensteins ästhetisches Konzept der „Montage der Attraktionen“, die er im gleichnamigen Text 1923 veröffentlichte. Eisenstein fordert darin, den Zuschauer durch Attraktion in seiner Kunstrezeption aus seinen festgefahrenen Bahnen zu stoßen.<sup>117</sup>

Auch die Schriften von Pudowkin, Kuleschow oder Schklowski haben die Ästhetik der Montage weitreichend beeinflusst, jedoch ist es nicht möglich, all diese Überlegungen und Gedanken hier widerzugeben, ohne vom Thema abzuweichen und das enge Korsett eines theoretischen Grundgerüsts zur Analyse von Wolfgang Glücks Traumnovelle zu sprengen.



### 5.5.2. Montage als Werkzeug des Erzählens

Glück folgt in der Traumnovelle durchwegs den Regeln der erzählerischen Montage und vermeidet harte Schnitte, Überblendungen und andere Effekte, die die logische und natürliche Abfolge der Handlung stören könnten.

Der Schnitt ist sehr klassisch, erzählerisch. Es ja gibt zwei Möglichkeiten, Filme zu machen. Zum einen kann man sich alles vorher schon ganz genau überlegen. Jeden Schnitt, jede Einstellung, jede Perspektive. Und dann filmt man es einfach ab. So ähnlich macht das etwa Michael Haneke. Ich habe immer nach der anderen Möglichkeit gearbeitet, bei der viele Feinheiten erst vor Ort beim Dreh bestimmt werden.<sup>118</sup>

Wie bereits im Kapitel „Einstellungslänge“ beschrieben, gibt es im Film durchschnittlich alle 10,6 Sekunden einen Schnitt. Nicht berücksichtigt ist in dieser Berechnung eine rund 8-Sekunden-lange Einstellung bei der Orgie, die genauere Betrachtung hinsichtlich der Montage verdient. Die kurze Szene beginnt, als das Klavierspiel plötzlich immer schneller und schneller wird, als die Männer auf die anwesenden Frauen losstürmen und es zu wilden Tanzszenen kommt, die Fridolin bis zum Schwindel treiben. Der Schwindel wird von Glück durch extreme

<sup>117</sup> Eisenstein, Sergej M.: Montage der Attraktionen. In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam<sup>4</sup> 2001. S. 58-69; S. 58ff.

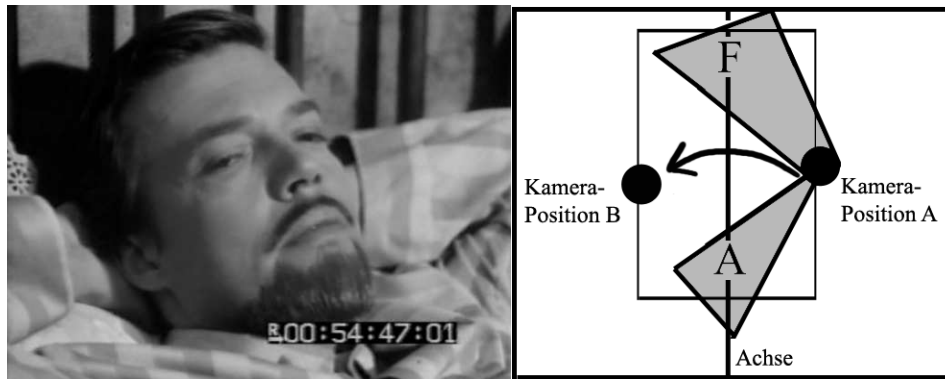
<sup>118</sup> Interview mit Wolfgang Glück, Appendix S. VII

Nahaufnahmen der tanzenden Körper dargestellt, zusätzlich scheint es so, als habe der Regisseur im Abstand weniger Zehntelsekunden Schnitte eingefügt, die für das Auge beinahe zu schnell sind (GT 00:43:55). Diese extrem beschleunigte Montage verstärkt den Effekt der Irritation und des Schwindels bei gleichzeitiger Verzerrung der Musik.

**Exkurs: Der Achsensprung:** Nach der Orgie, als Fridolin wieder zu Hause bei Albertine ist, kommt es zu einem weiteren intensiven Gespräch. Zunächst liegen beide nebeneinander im Bett, Albertine erzählt von ihrem Traum, in dem Fridolin stirbt und sie sich mit anderen Männern vergnügt. Ob beabsichtigt oder nicht, jedenfalls kommt es in dieser Szene zu einem „Achsensprung“, der üblicherweise dazu verwendet wird, bei den Zuschauern für Irritationen zu sorgen. Zunächst wird Albertine, die am Fußende des Bettes sitzt, von einer Kamera gefilmt, die rechts neben dem Bett steht. Aus derselben Position wird kurze Zeit später auch Fridolin gezeigt. Die 180-Grad-Regel besagt, dass zur Vermeidung von Verwirrung die Linie zwischen den beiden von der Kamera im Laufe des Gesprächs nicht überschritten werden darf. Wenige Einstellungen später passiert aber genau das. Plötzlich befindet sich die Kamera links vom Bett, Fridolin wird von der anderen Seite gefilmt (GT 00:52:52).



Vor dem Achsensprung filmt die Kamera von der rechten Bettseite aus. (Abbildungen 13,14)



Plötzlich ist nicht mehr Fridolins linke Wange, sondern die rechte zu sehen. Die Kamera hat die Position im Raum gewechselt, was unterbewusst beim Zuschauer für Irritationen sorgt und das Traummotiv unterstützt. (Abbildung 15)

Gut möglich, dass Glück absichtlich zu diesem Mittel gegriffen hat. Und selbst wenn es sich um ein Versehen handeln sollte, ist der Effekt, den der Achsensprung auslöst, in dieser Gesprächssituation eher ein solcher, der das Traumhafte, das Irritierende, das Unlogische am Stoff der „Traumnovelle“ mehr unterstützen denn stören würde.



### 5.6.1. Mis-en-Scene und Bildkomposition

Die Mittel, die einen Film in einer bestimmten Weise auf uns wirken lassen, nehmen wir teilweise bewusst und teilweise unbewusst wahr. Jene Codes und Marker, die beim Betrachten eines Filmes ein Gefühl in uns erzeugen und eine Stimmung vermitteln „hat der Film mit den anderen visuellen Künsten gemein“<sup>119</sup>. Ob Malerei, Fotografie oder Bildhauerei – drei Bausteine entscheiden über das visuelle Erlebnis: Farbe, Linie und Form<sup>120</sup>. Grundsätzlich besteht das statische Bild aus drei Ebenen, dem Vordergrund, dem Mittelgrund und dem Hintergrund. Sie sind die Bildgrundelemente und somit die elementaren Bestandteile auch beim fotografischen Bild. Der Film erlaubt durch die Veränderung der Positionen der Objekte vor der Kamera und durch die Beweglichkeit der Kamera selbst „schier

<sup>119</sup> Monaco (1996), S. 187

<sup>120</sup> ebda.

unerschöpfliche Variationsmöglichkeiten“ bei der Bildkomposition.<sup>121</sup> Die Codes, die bei der Bildkomposition eine bedeutende Rolle spielen, sind zahlreich und nach ihrem Einfluss kaum in wichtige oder weniger wichtige einzuteilen. Form, Gleichgewicht, Licht, Farbe, Bewegung, Spannung, Ausdruck oder Raum sind nur einige Faktoren, die von Filmtheoretikern als entscheidend für die Bildkomposition eingestuft werden. Zunächst ist jedoch eine grobe Einteilung des statischen Bildes in die Begrenzungen, in denen die Komposition stattfindet, und in die Komposition selbst hilfreich.<sup>122</sup>

### 5.6.1.a. Bildformate

Das Bildformat begrenzt den Raum, in dem Komposition überhaupt möglich wird. Um eine unüberschaubare Vielzahl an Formaten zu verhindern und um eine gewisse Einheitlichkeit zu erreichen, sind Film- und Bildformate nach ISO-Richtlinien normiert. Die wichtigsten Formate sind der 35mm Film, der 16mm Film und der 8mm Film. Beim Breitwand-Verfahren gibt es die Unterscheidung zwischen dem Cinerama-Bild, dem Cinemascope-Bild und Todd-AO.<sup>123</sup>

Eine Veränderung des Formats, also der wenigen als sicher scheinenden Konstanten in der Filmwirtschaft, rief bereits in den 1950er Jahren eine Welle der Empörung bei Filmästhetikern hervor, die das alteingesessene Format 1.33 vom neuen Breitwand-Format bedroht sahen.<sup>124</sup>

Die Frage ist nicht, welches Bildformat „richtig“ ist, sondern welche Codes sich für welche Bildformate anbieten. Es scheint, als ob vor der Mitte der fünfziger Jahre Innenaufnahmen und Dialoge die Leinwand in Amerika und Europa beherrschten. Nach Einführung des Breitwand-Formats in den fünfziger Jahren gewannen Außenaufnahmen und Action-Sequenzen an Bedeutung. Das ist eine oberflächliche Verallgemeinerung, aber es ist ein Körnchen Wahrheit daran.<sup>125</sup>

---

<sup>121</sup> Kandorfer (1987), S. 89

<sup>122</sup> Monaco (1996), S. 187

<sup>123</sup> Kandorfer (1987), S. 131

<sup>124</sup> Monaco (1996), S. 187

<sup>125</sup> ebda.

### 5.6.1.b. Bildkomposition

Eine grundlegende Unterscheidung (hier laut Kandorfer) der gefilmten Objekte in bildfüllende Motive und Motive, die nur einen Teil des Bildes ausfüllen, ist hinsichtlich der weiteren Erläuterungen sinnvoll.<sup>126</sup> Der Grund liegt in der Bedeutung der Proportionen und der Positionierung des Motivs im Hinblick auf den Bildrand und auf die anderen Objekte<sup>127</sup>. Zur Anordnung der Motive innerhalb des Bildrahmens wird im Folgenden die Einteilung von Pierre Kandorfer in seinem Lehrbuch für Filmgestaltung zitiert, da diese sehr klar und deutlich ist:

Masse am Bildrand	vermittelt den Eindruck von Dynamik und Bewegung
Masse in der Bildmitte	Bild wirkt statisch und gefestigt
Waagrechte Linien, die durch das Bild verlaufen	vermitteln häufig den Eindruck von Statik, Macht, Würde und Unveränderbarkeit; als Zeichen von Macht, Sicherheit und Kontinuität können beispielsweise Treppen vor Palästen dienen
Diagonale Ebenen	vermitteln Dramatik
Hochliegende Anordnung des Hauptmotivs	Eindruck von Spannung, Leichtigkeit und Erregung entsteht
Schwergewicht des Motivs in der unteren Bildhälfte	Abbildung drückt Schwere bzw. Schwerfälligkeit aus
Einrahmung eines Motivs durch ein geeignetes äußeres Motiv	lenkt das Interesse des Zuschauers auf das wichtigste Detail des Bildes, nämlich jenes, auf das durch die geschickte Umrahmung der Fokus gelenkt wird
Landschaft mit geradem Horizont und wenig Himmel	Erdverbundenheit, Bodenständigkeit
Viel Himmel, schräger Horizont	Dynamik, Losgelöstheit, Freiheit
Schräger Horizont, vertikaler Horizont	löst Unruhe aus, sorgt für Spannung im Bild
Horizont in der Mitte des Bildes	Konfliktstoff wird symbolisiert, keine klare Bestimmung Richtung Erde oder Himmel

<sup>126</sup> Das Breitwand-Bild sorgte aufgrund der Veränderungen in der Bildkomposition für Aufregung. Plötzlich waren in Dialog-Szenen nicht mehr nur die beiden Darsteller als bildfüllende Hauptmotive erkennbar, sondern auch der Raum um die Protagonisten herum trat stärker in den Vordergrund. Vergleiche dazu Monaco (1996), S. 188

<sup>127</sup> Kandorfer (1987), S. 92



### 5.6.2. Von Ruhe und Statik zu Dynamik und Dramatik

Glücks Traumnovelle wurde im 35-mm-Filmformat gedreht, der damals üblichen Größe für Fernsehproduktionen. Der Bildkomposition kommt durch die langsamen Schnittwechsel (wie bereits erläutert nur alle 10,6 Sekunden im Durchschnitt) besondere Bedeutung zu, da die Aufmerksamkeit der Zuschauer besonders in den langen Einstellungen auf die Mis-en-Scène gelenkt wird.

Im Eröffnungsdiallog zwischen Fridolin und Albertine intensiviert eine statische Bildkomposition das Gefühl von Festigung, Sicherheit und Ruhe, das im Laufe des Gespräches zunehmend ins Wackeln gerät. Die Figuren werden häufig exakt in die Bildmitte gesetzt, was zu diesem Effekt beiträgt (zB GT 00:06:59).



Bilder mit der Masse in der Bildmitte wirken statisch, strahlen Ruhe und Sicherheit aus. Albertines Kopf befindet sich genau in der Mitte, während Fridolins Position von einer Figur am Fenster hinter ihm gespiegelt wird und damit für Balance und Ausgewogenheit sorgt. (Abbildungen 16,17)

Die Bilder vom Besuch bei Marianne wirken nicht nur aufgrund der grünlichen-Beleuchtung verstörend. Auch die Bildkomposition trägt mit Elementen, die die Statik und Symmetrie zerstören, in vielen Einstellungen dazu bei. So etwa im Dialog mit Marianne, als diese vom geplanten Umzug nach Göttingen berichtet. Zunächst ist Fridolins Kopf exakt in der Bildmitte positioniert, doch sogleich steht er auf und stellt sich neben den grünlich schimmernden Lampenschirm, der am rechten oberen Bildrand bedrohlich ins Bild ragt (GT 00:16:19).

Eine ausdrucksstarke Bildkomposition findet sich auch in der anschließenden Szene bei Mizzi. Fridolin füllt im Vordergrund am Sessel sitzend den rechten unteren Bildrand aus. Die üblicherweise durch die Positionierung in der

unteren Bildhälfte entstehende Schwerfälligkeit wird durch die Dynamik der Masse am Bildrand ausgeglichen. Außerdem sorgt Mizzi im Hintergrund auf der rechten Seite für ein Gegengewicht. Die schräg abfallende Decke links im Hintergrund verleiht der Komposition zudem Dynamik und Unruhe (GT 00:22:37).



Dynamische Bildkomposition bei Mizzi. (Abbildung 18)

Während die Szenen mit Nachtigall bildkompositorisch sehr stark vom Dialog gesteuert sind und eher illustrativ-dokumentarischen Charakter haben, sind die Szenen auf der geheimen Orgie von ausdrucksstarken Kompositionen geprägt. Eine Aufnahme zeigt sechs Damen auf der Veranstaltung in erwartungsvoller Haltung.



Eindruck der Spannung durch hochliegende Anordnung des Hauptmotivs. (Abbildung 19)

Wie auf einem Gemälde sind die stehenden Körper nebeneinander angeordnet. Die hochliegende Anordnung der dritten Dame von links, die das Hauptmotiv in diesem Bild darstellt, verleiht nach Kandorfer den Eindruck von Spannung und Erregung (GT 00:43:13).

Ein weiteres Beispiel für sehr gut gelungene Bildkomposition ist in der Szene in der Leichenkammer der Pathologie zu finden. Nachdem Fridolin die Leiche der geheimnisvollen Baronin entdeckt, greift er erschüttert ihre Hand. Die Kamera geht immer näher an die Hände heran, bis diese in einer Detailaufnahme zu sehen sind. Das dabei entstehende Bild ist wunderbar strukturiert und poetisch zugleich. Das Bild ist dreigeteilt, wobei das waagrecht verlaufende Leichentuch am unteren Bildrand eine stabilisierende Wirkung auf die Gesamtkomposition hat. Fridolins Mantel bildet den schwarzen Hintergrund für das Hauptmotiv, die ineinander gekrallten Finger, während der Teil rechts oben zwar durch verschiedene Farben zerklüftet ist, durch den verschwommenen Charakter aber dennoch eine homogene Ebene bildet. Fridolins linke Hand hält das Handgelenk der Toten fest, was den Eindruck verstärkt, er versuche verzweifelt, die Versinkende wieder zurück nach oben ins Leben zu ziehen (GT 01:07:16).



Fridolin scheint die versunkene Hand wieder nach oben ziehen zu wollen. (Abbildung 20)

Die Frage, ob die Kompositionen solche Assoziationen hervorrufen sollten oder ob die Interpretationen die Intentionen des Regisseurs überbewerten, ist schwer zu beantworten. Und in gewisser Weise auch irrelevant. Denn die Wirkung auf die Zuschauer, wenn auch in den meisten nur eine unbewusste, bleibt bestehen, in beiden Fällen. Klar scheint hingegen, dass ein Gutteil der Bildkompositionen in dieser Version der Traumnovelle mehr als nur illustrativ-dokumentarische Abbildungen sein sollen. Die Anordnung der Bilder unterstützt und intensiviert in vielen Fällen die Gefühlslage der Protagonisten und den Handlungsverlauf.





### 5.7.1. Bildschärfe und Schärfenverlagerung

---

Die Schärfe des Bildes ist „eine der wichtigsten Variablen in der Syntax der Einstellung“<sup>128</sup>. Durch die Gestaltung der Schärfe hat der Regisseur die Möglichkeit, den Blick des Zuschauers zu lenken. Angenommen, eine Einstellung zeigt in der Halbnahen zwei Akteure von der Seite, die sich unterhalten. Ihre Gesichter sind scharf, der Hintergrund stark verschwommen. Die beiden drehen sich Richtung Hintergrund weg, sodass allmählich nur noch die Hinterköpfe zu sehen sind, gleichzeitig wandert die Schärfe vom Vordergrund auf den Hintergrund, wo beispielsweise ein Mann mit einem Messer in der Hand zu sehen ist, der auf die beiden zuläuft. Auf diese Weise würde die Dramatik der Situation noch erhöht. In der Anfangsphase dieses Beispiels hätte der Regisseur eine „flache Schärfe“ angewendet. Der Vordergrund ist dabei scharfgestellt, während alles dahinter stark verschwimmt. Vor allem expressionistische Filmemacher bedienen sich dieser Einstellung, während von den Realisten mehr Schärfentiefe geschätzt wird, bei der vom Vordergrund bis zum Hintergrund alle Ebenen scharf zu sehen sind.<sup>129</sup>

Die „Schärfenverlagerung“ sorgt häufig zur Auflösung bisher unbekannter Begebenheiten einer Situation und bietet die Möglichkeit, den Blick der Zuschauer gezielt durch eine einzige Einstellung zu leiten, neue Personen einzuführen, neue Informationen zu liefern, ohne je einen Schnitt machen zu müssen oder die Einstellung zu wechseln.<sup>130</sup>

Die Schärfenverlagerung als Ausdrucksmittel fristete lange Zeit ein Schattendasein und wurde erst mit der Einführung und verstärkten Verwendung der Teleobjektive in den 1960er Jahren langsam zum anerkannten filmischen Stilmittel. In den 90er Jahren erlebte sie eine Renaissance:<sup>131</sup>

Der Trend, in Spielfilmen mit Umfokussierungen zu arbeiten, setzt sich im populären Kino aus verschiedenen Gründen immer mehr durch. Zum einen beeinflussen Fernseh- und Werbeästhetik das Kino, wie auch das Kino umgekehrt andere Medien beeinflusst; ausserdem [sic] geben auch ökonomische Gründe den

---

<sup>128</sup> Monaco (1996), S. 203

<sup>129</sup> ebda., S. 83, 84

<sup>130</sup> vgl. Smid, Tereza: Jenseits der Aufmerksamkeitslenkung. Narrative und ästhetische Wirkungsmöglichkeiten der Schärfenverlagerung. In: Thomas Koebner und Thomas Meder u.a. (Hg.): Bildtheorie und Film. München: Boorberg 2006. S. 282-296; S.282ff.

<sup>131</sup> ebda., S. 283ff.

Ausschlag, denn eine innere Montage mittels Umschärfung kann eine aufwändige und kostspielige Découpage ersetzen. Jedoch bedient sich ein Film selten dieses Ausdrucksmittels in stilbildender Art und Weise und überwindet eine punktuelle und inkonsistente Verwendung.<sup>132</sup>

Tereza Smid nennt in ihrem Aufsatz über die narrativen und ästhetischen Wirkungsmöglichkeiten der Schärfenverlagerung Michael Manns Dokudrama „The Insider“ (1999), der ein „sehr seltenes und exemplarisches Beispiel für eine konzeptuelle Verwendung der Schärfenverlagerung“ sei.

Ein hervorragendes Beispiel für die vielschichtigen Ausdrucksmöglichkeiten durch Schärfenverlagerung nennt Smid ebenfalls mit Mike Nichols „The Graduate“ („Die Reifeprüfung“, 1967). Das Verfahren von der Unschärfe zur Schärfe bildet darin einen mentalen Vorgang ab, die Unklarheit auf dem Bild korrespondiert mit der Unklarheit der Gedanken im Kopf von Elaine, die gerade bemerkt, dass Ben eine Affäre mit ihrer Mutter hatte. Die Kamera zeigt Mrs. Robinson im Türrahmen stehen. Elaines Gesicht ist zunächst unscharf zu sehen – doch gleichzeitig mit ihrem Begreifen der Situation verändert sich die Schärfe.



### 5.7.2. Im Hintergrund fließen die Bilder

---

Glück arbeitet, entgegen dem generell vorherrschenden naturalistischen Ansatz, in der Traumnovelle mit sehr flacher, also sehr geringer Tiefenschärfe. Verständlich, denn der verschwommene, wie fließend wirkende Hintergrund trägt zur träumerischen Komponente der visuellen Umsetzung bei und sorgt, insbesondere in den Szenen der geheimen Orgie, für ein Gefühl des Realitätsverlustes auch beim Zuschauer.

---

<sup>132</sup> Smid (2006), S. 284



Geringe Tiefenschärfe sorgt für träumerische Bilder, besonders in den Szenen der geheimen Orgie.

(Abbildung 21)

Das Mittel der Schärfenverlagerung wendet Glück nicht an, was schlichtweg an der schwierigen technischen Umsetzbarkeit in Fernsehproduktionen jener Jahre liegt.



### 5.8.1. Beleuchtung

Die Wahl des Lichts ist ein entscheidendes Stilmittel beim Film und kann ein und dieselbe Szene in völlig anderem Kontext, ja, wortwörtlich in einem gänzlich anderen Licht erscheinen lassen. Die Bildkomposition kann noch so ausgereift sein, die Anordnung der Motive in Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund noch so durchdacht – wird der Gegenstand nicht oder nur unzureichend ausgeleuchtet, bringt selbst das perfekte Arrangement nichts.

Die Ausleuchtung des Raums setzt Stimmungen, schafft Atmosphäre. Sie gibt vor, was wir von diesem Raum sehen, sie verändert ihn. Vor die real gebaute Raumarchitektur schiebt sich die Architektur des Lichts. Sie verändert und modifiziert den gebauten und den realen Raum.<sup>133</sup>

Die Bedeutung der Filmbeleuchtung ist ebenso alt wie der Film selbst. Das ist schon insofern nicht verwunderlich, als gerade in schwarz-weiß-Darstellungen Kontrast und Beleuchtung eine noch größere Bedeutung zukommt als bei den

<sup>133</sup> Hickethier, Knut: Film und Fernsehanalyse. Stuttgart: Metzler<sup>4</sup> 2007, S. 75

Arbeiten in Farbe. Bereits in frühen Hollywoodfilmen, aber auch in Stummfilmen aus Deutschland, ließen sich die Regisseure vom Hell-Dunkel der holländischen Genremalerei leiten.<sup>134</sup> Die wichtigsten drei Stile sollen hier beleuchtet werden:

#### 5.8.1.a. Normalstil

Für diesen Stil ist eine „weitgehend gleichmäßige Ausleuchtung charakteristisch“.<sup>135</sup> Die Leuchtdichte der Objekte im Hintergrund entspricht dabei ihrer größeren Entfernung von der Kamera und somit erscheint die Komposition als natürlich. Der Stil zeigt eine Szene in etwa so, wie sie im normalen Tageslicht erscheinen würde. Hilmar Mehnert hat es so formuliert:

Ein fotografisches Bild baut sich aus Helligkeitsunterschieden (genauer Leuchtdichteunterschieden) auf. Sie grenzen mehr oder weniger scharf aneinander, haben mehr oder weniger große flächenhafte Ausdehnung, sind in ihrer Helligkeit untereinander sehr verschieden und bauen in ihrer Gesamtheit das mehr oder weniger komplizierte fotografische Bild auf [...] Im allgemeinen kann gesagt werden, dass ein projiziertes fotografisches Bild im Normalstil umso natürlicher empfunden wird, je mehr seine Leuchtdichteunterschiede denen der Naturobjekte in der Szene entsprechen.<sup>136</sup>

#### 5.8.1.b. Low-Key-Stil

Dieser Stil zeichnet sich durch ausgeprägte dunkle Farbtöne aus, wobei die Technik nicht mit Unterbelichtung verwechselt werden darf.<sup>137</sup> „Für den Low-Key-Stil sind ausgedehnte, wenig oder überhaupt nicht durchgezeichnete Schattenflächen charakteristisch“.<sup>138</sup> Durch den bewussten Einsatz der hellen Elemente am Bild kann der Regisseur Personen oder Objekte in der Einstellung hervorheben beziehungsweise durch deren sprichwörtliches Schattendasein inhaltlich in den Hintergrund drängen. Der Low-Key-Stil verleiht einer Einstellung Dramatik und wird deshalb häufig zur stilistischen Untermauerung „geheimnisvolle[r] Vorgänge, Verbrechen oder etwa psychologische[r] Studien“<sup>139</sup> verwendet. Innerhalb der Low-Key-Beleuchtung unterscheidet man zwischen „unausgeglichene[m] Low-Key“ und „aufgehelltem Low-Key“. Ersterer „fällt durch extrem harte Übergänge von

<sup>134</sup> Hickethier (2007), S. 75

<sup>135</sup> Kandorfer (1987), S. 281

<sup>136</sup> zitiert in Kandorfer (1987), S. 282f.

<sup>137</sup> Wikipedia. <http://de.wikipedia.org/wiki/Low-key-Fotografie> (31.05.2011 )

<sup>138</sup> Kandorfer (1987), S. 282

<sup>139</sup> ebda.

hell und dunkel auf, so dass Mitteltöne fast gänzlich fehlen“<sup>140</sup>. Letzterer ist „weicher als der reine Low-Key und besitzt einen verhältnismäßig hohen Mittelton-Anteil“<sup>141</sup>.

### 5.8.1.c. High-Key-Stil

Der High-Key-Stil vermittelt helle, freundliche Farbtöne. „High-Key zeichnet eine sehr freundliche Grundstimmung aus, die Hoffnung, Zuversicht, Glück und Problemlosigkeit betont“<sup>142</sup>. Mehnert bringt es auf den Punkt:

Die ideale High-Key-Beleuchtung rührt von einer transparenten, das Licht völlig diffus streuenden Kugel, die das Objekt völlig umgibt. Ein ideales High-Key-Objekt ist ein völlig gleichmäßig mit diffusem Licht ausgeleuchtetes Mädchengesicht von heller Hautfarbe und blondem Haar mit weißer Kleidung vor einem weißen Hintergrund, auf dem die gleiche Beleuchtungsstärke herrscht.<sup>143</sup>

Der High-Key-Stil war prägend in den Screwball-Komödien und in den Lustspielen Hollywoods in den dreißiger und vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts.<sup>144</sup>

### 5.8.1.d. Kategorien des Lichts<sup>145</sup>

<b>Tageslicht / Kunstlicht</b>	Auch wenn künstliches Licht eingesetzt wird, um das wirkliche Licht, also das Sonnen- oder Tageslicht zu simulieren, sollte dies so wirklichkeitsnah wie möglich passieren. Wenn also der Wahrscheinlichkeit nach in einem dargestellten Raum an einem bestimmten Ort ein Fenster ist, sollte auf diese Möglichkeit durch die Lichtgebung Rücksicht genommen werden.
<b>Vorderlicht / Gegenlicht / Seitenlicht</b>	Diese Kategorien geben die grundsätzliche Richtung vor, aus der der Lichtstrahl einfällt. Seitenlicht verursacht stimmungsvolle Schatten, bei reinem Vorderlicht wirken alle beleuchteten Gegenstände und Personen flach, weil dieses eben keine Schatten erzeugt. Gegenlicht blendet die Kamera, kann aber, versteckt hinter Gegenständen, strahlende Lichtkränze erzeugen.
<b>Hauptlicht und Fülllicht</b>	Wird benötigt, weil die Hauptbeleuchtung (das Führungslicht) in der Regel schräg zur Kameraachse gesetzt wird. Um die dadurch entstehenden Schatten aufzufüllen, wird ein zweites Licht, das Fülllicht, verwendet.

<sup>140</sup> Kandorfer (1987), S. 284

<sup>141</sup> ebda.

<sup>142</sup> ebda., S. 286

<sup>143</sup> zitiert in Kandorfer (1987), S. 286

<sup>144</sup> Hicketier (2007), S. 76

<sup>145</sup> Tabelle siehe ebda.

<b>Akzentlicht</b>	Zusätzlich kann diese Lichtquelle einer Figur oder einer Situation eine bestimmte Aura verleihen. Wird beispielsweise ein Gesicht zusätzlich von unten beleuchtet, entfaltet sich eine dämonische Anmutung. Auch Effekte wie flackernde Kerzen, Blaulicht oder suchende Scheinwerfer geben der Einstellung besondere Wirkung.
--------------------	---



### 5.8.2. „Geheimnisvolle Vorgänge“ im Dunkel der Nacht

Die Traumnovelle von Glück ist ein sehr dunkler, manchmal sogar düsterer Film. Das liegt zum einen naturgemäß daran, dass die Handlung im März spielt, also in den letzten Tagen des Winters. Die Außenszenen spielen sich fast alle bei Nacht ab, was zur gedämpften Grundstimmung und dem Lichtmangel zusätzlich beiträgt. Zum anderen sind aber auch viele Szenen im Inneren von Häusern nur sehr spärlich ausgeleuchtet. Bis auf wenige Ausnahmen ist der Film im Normalstil gehalten, die Ausleuchtung der Personen und Gegenstände entspricht dabei natürlichem Licht. Glück verwendet in den Innenraumszenen eine Vielzahl an Lampen, die nicht nur für die Farbgebung entscheidend sind, sondern auch großen Einfluss auf die Beleuchtung haben. Unnatürlich und unheimlich erscheint die Szene mit dem Hofrat nicht nur wegen der grünlichen Einfärbung der Szenerie. Auch die stark ausgeleuchtete Leiche am Bett sorgt für diesen Effekt (GT 00:13:08).

Als der Hausmeister beim Maskenverleiher Gibiser die Türe öffnet, trägt er in der Hand eine Kerze. Das Licht in Fridolins Gesicht soll den Schein der Kerze imitieren, die Schatten verraten allerdings eine andere Lichtquelle (GT 00:33:22).

Während High-Key-Beleuchtung bei Glück nicht vorkommt, findet der Low-Key-Stil in seiner Funktion als Marker „geheimnisvoller Vorgänge“ (siehe Theorieteil oben) mehrmals Anwendung. Zunächst in den Kutschen-Szenen. Zu erkennen ist nur Fridolins Gesicht, die Umgebung ist so dunkel, dass keine Details erkennbar sind. Die Kutsche fährt im Dunkeln offensichtlich an Straßenlaternen vorbei, deren Schein Fridolins Gesicht in regelmäßigen Abständen noch heller erleuchtet und den Kontrast zusätzlich verstärkt (zB GT 00:37:54). In den anschließenden Orgien-Szenen erhöht der Low-Key-Stil die Dramatik erneut. Die Gesichter der Männer in dunklen Umhängen strahlen gefährlich in den Ballsaal, kurz bevor sie sich auf die aufgereiht stehenden Damen stürzen (GT 00:43:17).



Fridolin in der Kutsche. Die Low-Key-Beleuchtung erhöht die Dramatik. (Abbildung 22)



### 5.9.1. Die Bedeutung der Farben

Seit Beginn des stufenweisen Einzugs der Farbe auf die Kinoleinwand hat das Medium Film im Vergleich zur Schwarz-Weiß-Darstellung zweifelsohne eine weitere Dimension erhalten. Die Wirkung der Farbgebung auf die Zuschauer ist häufig eine unbewusste und dennoch nicht zu unterschätzende. Christine N. Brinckmann schreibt in einem Text über „dramaturgische Farbakkorde“<sup>146</sup> gar von „farblicher Orchestrierung“ in Filmen und meint damit eine „Rolle [...], die denen der Musikinstrumente in einem Konzert nicht unähnlich“ ist. Spannung oder Harmonie werden aufgebaut, sie können sich „in ihrer Dominanz ablösen, ein Solo spielen oder ein Duett oder auch nur als Begleitung fungieren“.

Alice Bienk hat in ihrer Einführung in die Filmanalyse folgende Tabelle zur psychologischen Wirkung von Farben abgebildet:<sup>147</sup>

Farbe	Assoziationen, Gefühle
Bunte Farben	
ROT	Blut, Feuer, Energie, Wärme, Liebe, Leidenschaft, Erotik, Sünde, Gefahr, Leben, Freude, Scham, Zorn; in der Politik: linke Politik, Sozialismus, Kommunismus, Revolution; in China: Glück; als Signalfarbe: verboten, Stopp, negativ, falsch
ORANGE	Die Frucht, Erfrischung, Fröhlichkeit, Jugend, Widerstand, Buddhismus, das Exotische, Holland; im tantrisch geprägten Kulturkreis Indien: Selbstloser Diener, Mönchtum, Entsagung;

<sup>146</sup> Brinckmann, Christine N.: Dramaturgische Farbakkorde. In: Thomas Koebner und Thomas Meder u.a. (Hg.): Bildtheorie und Film. München: Boorberg 2006, S 358-380; S. 358

<sup>147</sup> Bienk, Alice: Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse. Marburg: Schüren 2008, S. 73; Anm.: Bienk selbst hat die Grundinformationen zur psychologischen Farbenlehre dem Online-Lexikon Wikipedia entnommen.

	tieferpsychologisch: Kommunikation, Wunsch nach Einheit
GELB	Zitrone, Frische, Fröhlichkeit, Lebensfreude, Lebenskraft, Liberalismus, Neid, Hass, Eifersucht; als Signalfarbe: Einschränkung, Zwischenzustand, Warnung
GOLDGELB	Sonne, Reichtum, Macht, Freude; in Ostkirchen: Himmel
GRÜN	Gras, Natur, Unreife, Gift, Nekrophilie, Ökologiebewegung, Hoffnung, Frieden, Frische; auf Fahnen: Islam; als Gesichtsfarbe: Krankheit; als Signalfarbe: erlaubt, vorhanden, Start, richtig
BLAU	Wasser, Himmel, Freiheit, Kälte, Adel, Ferne, Sehnsucht, Treue, Wissen, Philosophie, Beständigkeit, Mäßigkeit, Harmonie, Ausgeglichenheit, Ruhe; in der Politik: Demokratie, Republik; bei Israeliten: Gott, Himmel, Glauben, Offenbarung; als Signalfarbe: Jugend.
VIOLETT	Frauenbewegung, mystisch, Alter, Trauer, Entsagung, Würde, lutherischer Protestantismus; in der katholischen Kirche: Buße
BRAUN	Lehm, Erde, Dreck, Gemütlichkeit, Nationalismus, Fäkalien, Tradition
Unbunte Farben	
WEISS	Unschuld, Reinheit, Medizin, Neutral; bei Katholiken/Israeliten: Heiligkeit; in Asien (besonders China): Trauer
GRAU	Graue Maus, Farblosigkeit, Neutralität, Unauffälligkeit, Depression, Schüchternheit
SCHWARZ	Asche, Tod, Trauer, Konservatismus, Seriosität, Macht, Bosheit, unerlaubter Handel / Arbeiten; in der Kirche (besonders der Katholischen): orthodox, Anarchie, Leere





## 5.9.2. Farben als unbewusste Stimmungsmacher

---

Folgt man der Theorie von der farblichen Orchestrierung in Filmen, so hat Wolfgang Glück seine Traumnovelle als Stück in Spektralfarben komponiert, wobei jeder Farbton in einem anderen Akt die Hauptrolle spielt. In der ersten Szene, im trauten Heim von Albertine und Fridolin, dominieren zunächst Gelb-, Orange- und Brauntöne. Die Psychologie schreibt diesen Farben die symbolische Bedeutung „Lebensfreude“ (gelb), „Fröhlichkeit“ (orange) und „Gemütlichkeit“ (braun) zu. Dass Glück für die Tochter ein gelbes Kleid und für Albertine einen bräunlichen Rock gewählt hat, kann auch Zufall sein. Die Wirkung allerdings ist nicht abzusprechen: Hier blicken die Zuschauer in eine Wohnung, die so wie ihre Bewohner zunächst nichts als Harmonie, Freude und Behaglichkeit ausstrahlt. Die subtilere psychologische Bedeutung der Farbe Gelb, in der auch die Tapeten des Raumes erstrahlen, vermag da vielleicht nur langsam hervorzutreten: Gelb steht auch für Eifersucht und Hass, beides Gefühle, die die beiden Ehepartner im Verlauf dieser Geschichte noch füreinander empfinden werden.

In der zweiten Szene, bei Marianne, ist der Raum mit dem toten Hofrat in ein blasses Grün gehüllt. Dafür sorgen grüne Tücher, die für diesen Zweck auf den Lampenschirm in der Mitte des Raumes gehängt wurden. Die Atmosphäre ist gespenstisch, unbehaglich und unheimlich. Genau jenen Effekt wollte Glück damit erreichen, wie diese Arbeit im späteren Kapitel zur Traumdarstellung bei Glück noch eingehender erläutert. Auch Marianne trägt das exakt zur Gemütslage und zum Charakter passende Kleid: Das Grau steht einerseits für ihre Trauer und ihren Verlust, andererseits steht es symbolisch für das Seelenleben der jungen Frau, die durch das jahrelange Pflegen des kranken Vaters farblos, fahl und unscheinbar geworden ist, regelrecht verblasst ist. Insgesamt ist die Farbgebung in dieser Szene wohl am pointiertesten, was nicht zuletzt auch dadurch Ausdruck findet, dass sich Fridolin am Ende der Szene, unten auf der Straße, noch einmal umdreht und den Blick nach oben schweifen lässt. Dort zeigt Glück dann noch einmal das Fenster, durch das grünlich-weißes Licht nach draußen in die Frühlingsluft schimmert (GT 00:19:53).

Danach läuft Fridolin der Prostituierten Mizzi in die Arme, und Glück lässt keinen Zweifel daran, dass die Szene im Rotlichtmilieu spielt. Mizzis Hut strahlt

rot, in ihrem Zimmer hängt ein roter Schleier über dem Bett, die Lampe am Tischchen daneben schimmert ebenfalls rötlich und taucht den Raum in ein gefährliches Licht (GT 00:22:21). Leidenschaft, Erotik, Sünde, Gefahr – diese Schlagworte verbindet die Psychologie mit der Farbe Rot – und genau aus diesen Elementen setzt sich jene Situation zusammen, in der Fridolin nur in letzter Sekunde davon absieht, seine Ehefrau zu betrügen.

In der nächsten Szene kommt Fridolin ins Kaffeehaus, wo er später seinen alten Studienkollegen Nachtigall trifft. Beim Eintreten in die Stube ist Fridolin in einer Totalen zu sehen, als ihm ein Kellner gerade aus dem Mantel hilft. Für Irritationen und eine höchst unheimliche Note in der Bildkomposition sorgt aber ein Ofen, den Glück rechts in den Vordergrund gesetzt hat. In bedrohlich grellem Orange leuchten die Sichtfenster in den Raum, die Lichtkomposition verleiht der Situation etwas subtil Bedrohliches und Surreales (GT 00:25:15). Danach wird die Farbgebung zunehmend neutral. Vorhänge, Wände und das Licht sind überwiegend in Weiß gehalten, der Farbe der Unschuld. Alles andere als unschuldig sind in diesem Moment nach gängigen Moralvorstellungen sowohl Fridolin, dessen Ehefrau glaubt, er sei bei einem Patienten, als auch Nachtigall, dessen Ehefrau und seine vier Kinder in Lemberg auf ihn warten, während er in den Nächten in Kellerlokalen und auf geheimen Orgien Klavier spielt.

Und so ist es nur logisch, dass die Farbe der Gefahr, der Sünde und der Lust bald wieder die dominierende Rolle einnimmt: Beim Maskenverleiher Gibiser, der Fridolin mit jenen Utensilien versorgt, die dieser als Eintrittskarte zum Höhepunkt seiner Abenteuerlust, seiner Begierde und seiner Untreue benötigt, spielt Rot wieder die Hauptrolle. Gibisers Mantel ist rötlich, und in sattem Rot erstrahlen die Kutten jener Männer, die sich mit Gibisers junger Tochter vergnügen. Die Tochter selbst, als kokette Pierrette verkleidet, trägt womöglich nicht zufällig eine Kombination aus weiß und rot – vereint also Unschuld und Lust, Sicherheit und Gefahr (GT ab 00:34:54).

Die Farbgebung auf der Orgie ist nicht so homogen wie in vorangegangenen Szenen. Es gibt keine dominierende Farbe, weshalb das Hauptaugenmerk auf die wichtigsten Figuren der Szene gelegt werden muss. Jene Kavaliere, die Fridolin zur Rede stellen und schließlich seinen Betrug enthüllen, sind bei Glück in Rot und Gelb gekleidet. Das ist allerdings weniger ein Stilmittel des Regisseurs, als vielmehr die Umsetzung der konkreten Vorgabe Schnitzlers in der Traumnovelle,

wo die Farbgebung genau beschrieben ist<sup>148</sup>. Anders die Darstellung der unbekanntenen Schönen, die Fridolin vor dem drohenden Unheil warnen will. Schnitzler schreibt über sie lediglich, dass sie „dunkle Augen“ hat und einen „blutroten Mund“, der durch die Spitzen schimmert<sup>149</sup>.

Glück kleidete die Schöne in ein blaugrünlich schimmerndes Seidengewand, darüber ein schwarzer Umhang, im Gesicht eine silberne Larve, auf der Stirn ein Diadem aus Edelsteinen. Die Lippen sind blutrot wie in der Novelle, auch die dunklen Augen blitzen hervor. Mit der Farbe Blau verbindet die Psychologie Begriffe wie Freiheit, Sehnsucht oder Ferne. Grün ist wiederum die Farbe der Unreife, aber auch des Giftes. Eine farbliche Ankündigung des Gifftodes der jungen Baronin Dubieski? Immerhin wird sie schon wenige Stunden danach tot aufgefunden. Und als Fridolin am nächsten Tag im pathologischen Institut mit Doktor Adler die Treppen zur Leichenkammer hinunter schreitet, schimmert das Licht fahl durch grüne Fenster auf die Stufen (GT 01:05:48). Grün ist auch hier wieder die Farbe des Todes, so wie bereits im Zimmer des Hofrats.

Eine solche farbliche Kennzeichnung der einzelnen Motive und Themen in der Traumnovelle zieht sich durch Glücks gesamten Film. Und so ist nicht nur die Szene bei Mizzi und bei der jungen Pierrette in Rot gehalten. Auch als Fridolin am nächsten Tag nach der Prostituierten sucht, begegnet uns die Farbe wieder. Diesmal trägt Mizzis Freundin, ebenfalls ein leichtes Mädchen, einen knallroten Bademantel, als sie Fridolin die Türe öffnet (GT 01:01:53). Glück hat die farblichen Codes also offenbar zumindest teilweise ganz bewusst verwendet, um Stimmungen und Themen in seinem Film auf einer weiteren Ebene zu unterstreichen.

---

<sup>148</sup> Schnitzler (2002), S. 56

<sup>149</sup> ebda., S. 50



### 5.10.1. Die Tonebene

---

Im Film ist Ton nicht gleich Ton. Das, was die Zuschauer hören, kann nach Christian Metz in drei verschiedene Bereiche eingeteilt werden: Den Dialog, die Musik und das Geräusch.<sup>150</sup> Eine Hauptaufgabe des Tons liegt darin, dass er „eine Basis der Kontinuität schafft und so die Bilder unterstützt, die im Allgemeinen mehr bewusste Beachtung erfahren“<sup>151</sup>: Dieses Wahrnehmungsdefizit gegenüber dem Bild ist beachtlich. Studien besagen, dass der Mensch über das Auge 80 Prozent der benötigten Informationen erhält. Die anderen Sinne teilen sich die restlichen 20 Prozent auf.<sup>152</sup> Dennoch ist gerade im Medium Film die Tonebene dramaturgisch von enormer Bedeutung.

#### 5.10.1.a. Geräusche

Kandorfer führt diese Wichtigkeit auf die „Eigenschaft der Geräusche, Gedanken-Assoziationen und visuelle Vorstellungen beim Zuschauer hervorzurufen“<sup>153</sup>, zurück. Er nennt als Beispiel ein schreiendes Kind, das die Zuschauer nur hören, aber nicht sehen können und führt die einsetzende bildliche Vorstellung in unseren Köpfen auf ein „natürliches menschliches Bestreben“ zurück, auf den Wunsch, „möglichst jede Geräusch-Quelle zu lokalisieren“<sup>154</sup>.

Ein Klassiker, bei dem ein Ton umgehend ein Bild erzeugt und so die visuelle Darstellung völlig ersetzt, ist etwa das Geräusch von quietschenden Reifen. Beispiel: Es ist ein Wohnraum zu sehen, darin eine Frau auf einem Sofa sitzend. Plötzlich hören wir eine Autotüre zuschlagen und Reifen quietschen, die Frau springt auf und stürzt zum Fenster. Obwohl die Zuschauer über die visuelle Wahrnehmung lediglich eine auf einem Sofa sitzende Frau sehen, die plötzlich aufsteht und zum Fenster läuft, erfahren sie alleine über die Tonebene den Grund für ihre Aufgeregtheit.

---

<sup>150</sup> vgl. Monaco (1996), S. 214

<sup>151</sup> ebda.

<sup>152</sup> „Sehen liefert uns Menschen 80 Prozent der Informationen“, Artikel auf 3sat Online vom 29.06.2006. <http://www.3sat.de/page/?source=/nano/bstuecke/93729/index.html>; (08.06.2011)

<sup>153</sup> Kandorfer (1987), S. 253

<sup>154</sup> ebda.

Im oben genannten Beispiel handelt es sich um ein diegetisches Geräusch, also ein zur Erzählwelt gehörendes. Auch das Gegenteil, also non-diegetische Geräusche, sind ein Stilmittel.<sup>155</sup>

Über die Jahrzehnte haben sich auditive Stereotype herausgebildet, deren Wirkung im Laufe der Zeit jedoch eingebüßt hat, da die Rezipienten durch inflationäre Verwendung abgestumpft sind. Dadurch wirken Geräusche, die noch vor zwanzig Jahren für Nervenkitzel und Spannung gesorgt hätten, in heutigen Produktionen häufig unangemessen:

Das Kriterium der Angemessenheit hat sich mit wachsender Medienerfahrung der Zuschauer verändert, die Zuschauer sind sensibler für überzeichnete Geräusche und vor allem für den Einsatz von Effektgeräuschen bzw. Soundeffects geworden. Die im deutschen Kriminalfilm der 1960er Jahre beliebten, aus dem Hörspiel kommenden Krimi-Effekte der knarrenden Türen, vom Wind aufgeschlagene Fenster, der Hilfeschrei in der Nacht erzeugen heute nicht mehr das beabsichtigte Gruseln, sondern nur noch Belustigung. Sie werden als Geräuschstereotype identifiziert.<sup>156</sup>

Für die Analyse der Geräuschebene sind diese Stereotype dennoch hilfreich, können sie doch unbewusst auf ein Genre (etwa Schüsse beim Kriminalfilm) oder ein bestimmtes Gefühl (Angst im nächtlichen Wald bei knackenden Ästen) hinweisen. Legte die Regie besonderen Wert auf die Geräuschkulisse, so kann die auditive Ebene gar als eigene Figur im Vordergrund stehen. Weitaus häufiger jedoch wird sie als unbewusst wahrgenommene Unterstützung der Handlung eingesetzt, wodurch die narrative Funktion der Geräusche erfüllt wird.<sup>157</sup>

Geräusche alleine können diese Stimmungen meist nicht ausreichend transportieren, und so entwickelte sich schon zu Beginn der Filmgeschichte die Filmmusik, die nun näher behandelt werden soll.

### **5.10.1.b. Filmmusik**

Die Filmmusik, der Soundtrack, ist im Film eine eigene Ebene und hat das Potential, die Rezeption einer Einstellung oder Szene entscheidend zu beeinflussen. Ist die Quelle der Musik im Bild sichtbar, handelt es sich um synchrone Musik, ist sie nicht sichtbar, wird sie als asynchron bezeichnet. Die Musikwissenschaftlerin Claudia Bullerjahn teilt die Funktionen der Filmmusik in vier Bereiche ein: Die

<sup>155</sup> vgl. Mikos (2008), S. 235

<sup>156</sup> Hickethier (2007), S. 93

<sup>157</sup> vgl. Mikos (2008), S. 236

**dramaturgische Funktion**, wenn die Musik beispielsweise die Spannung in einem Film unterstützt; die **narrative (oder epische) Funktion**, wenn die Erzählung unterstützt wird oder kommentiert wird; die **strukturelle Funktion**, wenn Schnitte durch die Musik betont oder Einstellungen akzentuiert werden<sup>158</sup>. Die **persuasive Funktion** wird nach Bullerjahn erfüllt, wenn es der Filmmusik gelingt, die Distanz zwischen dem Geschehen auf der Leinwand und den Zuschauern zu vermindern, wenn eine emotionale Verbindung hergestellt werden kann.<sup>159</sup> Beispiel: Als im Film „Braveheart“ der Held William Wallace am Ende hingerichtet wird, setzt jenes musikalische Thema ein, das zu Beginn des Filmes die Liebesgeschichte mit seiner kurz darauf ermordeten Jugendliebe Murran kennzeichnet. Damit sollen die Zuschauer emotional an diese Liebesgeschichte herangeführt werden, gleichzeitig wird eine baldige Zusammenkunft der beiden in einer anderen Welt impliziert<sup>160</sup>.

Hinsichtlich der Formen des Einsatzes unterscheiden Helga de la Motte und Hans Emons folgende verschiedene Formen des musikalischen Einsatzes<sup>161</sup>:

<b>Imitative Beschreibung</b> von natürlichen und zivilisatorischen Schallquellen, vor allem musikalische Umsetzung von Wetter und Witterungen (Brandungsdonner, Gewitter, Regen), von Bewegungsvorgängen (Rudertakt von Galeeren, Rhythmus der Maschinen, Eisenbahnfahrten).
<b>Erzeugung musikalischer Tableaus</b> zur Charakterisierung von Landschaften, die häufig statisch wirken und oft das bereits im Bild Gezeigte verdoppeln.
<b>Zuordnung nationaler und regionaler Zugehörigkeiten</b> durch Einsatz von Folklore, nationalen Musiktraditionen und Nationalhymnen sowie „schauplatztypischen Klangfarben“ durch den stereotypen Einsatz von Stimmungsinstrumenten.
<b>Genrecharakterisierung:</b> Musikalische Kennzeichnungen sind auch stark von einzelnen Genres geprägt und können ihrerseits Genres prägen (z.B. im Science Fiction durch den Einsatz von elektronischer Musik). Einzelne Genres neigen zur musikalischen Typisierung stärker als andere. Der Krimi ist z.B. durch einen bestimmten spannungstreibenden Musikeinsatz ebenso gekennzeichnet wie der Western.

Eine weitere Eigenschaft, die sowohl der Sprache, den Geräuschen als auch der Musik zuzurechnen ist, ist jene als „verbindende Klammer zwischen disparaten

<sup>158</sup> vgl. Bullerjahn, Claudia: Grundlagen der Wirkung von Filmmusik. Augsburg: Wißner 2001, S. 69 ff.

<sup>159</sup> vgl. Mikos (2008), S. 241

<sup>160</sup> Braveheart, USA 1995, 02:46:40

<sup>161</sup> Zitiert in Hicketier (2007), S. 95

Bildern“<sup>162</sup>, wodurch Einstellungen, Szenen, ganze Sequenzen als zusammengehörig definiert werden können und als solche vom Zuschauer auch identifiziert werden können. Die Töne dienen somit auch als Brücke zur Orientierung, etwa bei der Parallelmontage. Auch als leitmotivische Verklammerung kann die Musik den Protagonisten durch die Handlung begleiten, kann durch Einsatz des gleichen Themas oder der gleichen Instrumente ein Wiedererkennungswert bei den Zuschauern geschaffen werden<sup>163</sup>. Außerdem hat die Musik das Potential, die geweckten Assoziationen und die Interpretation der visuellen Eindrücke nachhaltig zu ändern, ja sogar komplett umzukehren:

[...] die „musikalische Untermalung“ kann die Bildaussage sowohl in negativer als auch in positiver Form nachhaltig verändern. So kann die Musik zahlreiche Assoziationen wecken und Bedeutungszusammenhänge herstellen, die das Bild alleine nicht ausdrückt.<sup>164</sup>

Die spätere Analyse der akustischen Ebene in Wolfgang Glücks Traumnovelle wird zeigen, wie der Regisseur gemeinsam mit seinem Komponisten dieses Potential der Filmmusik auszuschöpfen versuchte.

### 5.10.1.c. Sprache im Film

Sprache als gesprochene Sprache: Die hauptsächliche Funktion der Sprache in Filmen ist die Informationsübermittlung zwischen den handelnden Personen. In Dialogen erfahren die Zuschauer häufig die wichtigsten Informationen zum Geschehen, sie werden bereits in der Exposition über die Ausgangslage der verschiedenen Figuren und im Laufe der Handlung über deren Entwicklung und fortschreiten informiert. Dabei wird sowohl besprochen, was im Bild zu sehen ist, also auch jene Begebenheiten, die sich zeitlich oder räumlich außerhalb des Dargestellten abgespielt haben. Die menschliche Sprache vermittelt neben diesen Informationen rein inhaltlicher Natur auf einer zweiten Ebene mindestens ebenso vieles: Durch die Tonlage, die Geschwindigkeit oder die Lautstärke des Gesprochenen eröffnet sich ein weites Spektrum an zusätzlichen Charakterisierungsmöglichkeiten.<sup>165</sup>

<sup>162</sup> Hickethier (2007), S. 93

<sup>163</sup> ebda., S. 97

<sup>164</sup> Kandorfer (1987), S. 51

<sup>165</sup> vgl. Mikos (2008), S. 237

Sprache als abgebildete Schrift: Stilprägendes Element der frühen Stummfilme waren jene einmontierten kurzen Zwischentitel, die die Zuschauer durch die Handlung begleiteten, den Film kommentierten und einen roten Faden in der Erzählstruktur bildeten. Häufig waren diese kurzen Texte mit Verzierungen umrandet, die manchmal wie im Falle des umstrittenen Stummfilmklassikers „Birth of a Nation“ (1915) von David Wark Griffith den Name des Regisseurs oder dessen Initialen einfließen ließen.<sup>166</sup> Um wirklichkeitsnäher zu sein, wurden Botschaften, die die Handlung vorantrieben, auch häufig in Form von Briefen gestaltet, die die Akteure natürlich lesen mussten und die den Zuschauern so die Möglichkeit des „Mitlesens“ gaben. Dass diese Funktionen auch heute noch erfüllt werden, ist auch bei Wolfgang Glücks Traumnovelle zu sehen, wie die Analyse an späterer Stelle noch zeigen wird.



## 5.10.2. Wo Traumwelten den Ton angeben

---

### 5.10.2.a. Die Geräuschebene

Glücks naturalistischer Ansatz färbt auch auf die Gestaltung der Tonebene ab. Neben der Filmmusik, die im nächsten Abschnitt analysiert wird, sorgen Geräusche für die auditive Unterstützung der Handlung. Deshalb werden an dieser Stelle nicht nur die Funktionen der Filmmusik, sondern auch jene der Geräusche auf ihre Funktionen hin untersucht.

Zum ersten Mal nimmt ein Geräusch eine strukturelle Funktion ein, als Fridolin und Albertine zu Beginn des Filmes das Gespräch über Redoute und ihre Erlebnisse führen. Das Hausmädchen klopft an die Türe und unterbricht den Dialog jäh (GT 00:11:31). Das Geräusch funktioniert wie ein Kameraschnitt, die Zuschauer werden aus der ruhigen Gesprächssituation sogleich in den hektischen Arbeitsalltag des Arztes gerissen. Als Fridolin bei Marianne und ihrem gerade verstorbenen Vater, dem Hofrat, angekommen ist, übernimmt ein Geräusch eine dramaturgische Funktion. Das Ticken einer Wanduhr macht die unheimliche Stille

---

<sup>166</sup> „D.W. Griffith: Birth of A Nation. Part 1“ auf Youtube;  
<http://www.youtube.com/watch?v=vPxRIF1c2fl&feature=related> (08.06.2011)



im Zimmer „hörbar“ und vertont das lange, quälende Warten auf das Ende, das der Hofrat und seine Tochter zuvor lange Zeit erleben mussten (GT 00:12:57). Gleichzeitig scheint es angesichts des leblosen Körpers des Hofrates, der im grünen Dämmerlicht im Bett liegt, wie eine Warnung an die noch Lebenden zu wirken. Als Fridolin das Fenster öffnet, ist von draußen Hundegebell zu hören (GT 00:17:00). Marianne gesteht schließlich ihre Liebe, versinkt in Tränen und Fridolin ist sichtlich peinlich berührt. Genau in dieser unangenehmen Situation wirkt das anschließende Läuten der Hausglücke wie eine Erlösung – der nächste hörbare Schnitt in der Handlung (GT 00:17:52). Eine bedeutende narrative Funktion übernimmt die Geräuschebene kurz nachdem Fridolin Mariannes Wohnung verlassen hat. Er blickt hinauf zum gespenstisch grün beleuchteten Fenster. In diesem Moment sorgt ein Windstoß, der visuell durch Passanten dargestellt wird, die sich die Kleider am Leib halten müssen, dafür, dass das Unheimliche an der Situation intensiviert wird (GT 00:20:03). Pfeifender Wind funktioniert seit jeher als hervorragender klischeehafter Marker für die Untermauerung solcher Gefühle von Unheimlichkeit und wird hier geschickt in Szene gesetzt. Wenige Minuten später, Fridolin spaziert durch einen Park, ertönt Glockengeläut (GT 00:21:00). Die narrative Funktion wird dabei insofern erfüllt, als die Zuschauer dadurch die Uhrzeit (es ist elf Uhr abends) erfahren. Die Mizzi-Szene sticht nicht durch eine erwähnenswerte Geräuschkulisse hervor, sie ist geprägt von einfachen Dialogen.

Eine hochinteressante Stelle, die Wolfgang Glück selbst im Interview als möglichen Übergang zwischen Realität und Traumwelt empfindet, findet in der Kaffeehauszene statt, in den Sekunden bevor Fridolin Nachtigall erkennt. Zu sehen ist Fridolin in halbnaher Einstellung, am Tisch sitzend, mit der Zeitung in der Hand. Im Hintergrund ist das asynchrone Klavierspiel Nachtigalls zu hören, die kartenspielenden Männer am Nebentisch sorgen mit ihrem Geplauder in Wiener Mundart für typische Kaffeehausstimmung. Plötzlich verstummt das Klavier, für wenige Sekunden ist nur noch das Getratsche der Männer hörbar, bis dieses langsam leiser wird und schließlich völlig verstummt, während die Kamera langsam in Fridolins Gesicht zoomt, bis dieser in Großaufnahme zu sehen ist (GT 00:26:23). Die Tonebene verschwindet jetzt völlig, es ist ganz still. Schnitt auf Nachtigall in Großaufnahme, noch immer kein Ton. Schnitt auf Fridolin, der langsam die Augen öffnet und sagt: „Nachtigall“. Hier setzt die Tonebene wieder ein, die beiden begrüßen einander.

Für Wolfgang Glück ist diese völlig Stille, die insgesamt 14 Sekunden dauert, einer der Momente, in denen die Realität in die Traumwelt übergeht.<sup>167</sup> Im Drehbuch ist die komplette Stille noch nicht explizit vorgeschrieben. Glück hatte aber schon beim Planen der Szene vor, die Tonebene schwinden zu lassen, wie er zu dieser Szene notiert: „Ganz entfernt Diskussion der Kartenspieler, das Klavierspiel hat aufgehört“<sup>168</sup>.

Entrückt und im Vergleich zu den vorangegangenen Szenen surreal erscheint auch die Begegnung mit der Pierrette beim Maskenverleiher Gibiser. Zunächst scheint die Handlung in vernünftigen Bahnen zu laufen, davon abgesehen, dass hier ein Herr beabsichtigt, mitten in der Nacht merkwürdige Bekleidung für einen Ball zu leihen. Das Gespräch mit Gibiser verläuft nur in Nuancen etwas sonderbar, doch es ist das Geräusch von zerspringendem Glas, das den Anfangspunkt einer realitätsfernen und verwirrenden Szene samt zweier Männer in roten Kapuzen darstellt (GT 00:34:51). Diese Geräusch-Brüche – bei Marianne beendet die Glocke das Surreale – werden bei Glück häufig zwischen Realität und Traum gestellt und übernehmen somit nicht nur narrative, sondern auch strukturelle Funktionen.

### 5.10.2.b. Die Filmmusik

Für TV-Produktionen der 1960er Jahren war es nicht selbstverständlich, eine eigene Filmmusik produzieren zu lassen. Vor allem Filme, die mit relativ niedrigen Budgets zu kämpfen hatten, wurden häufig mit günstig zugekauften Kompositionen musikalisch untermalt. Im Falle der Traumnovelle kam Wolfgang Glück ein Zufall zu Hilfe, wie er im Gespräch erzählt:

Ich hatte nicht immer ein spannungsfreies Verhältnis zur Filmmusik, weil ich darin meiner Meinung nach einfach nicht sehr gut war. In der Traumnovelle kam es sehr zufällig zu einer Zusammenarbeit mit einem spanischen Komponisten, der dann einen eigenen Soundtrack für den Film gemacht hat, was ja für TV-Produktionen nicht selbstverständlich war. Der Spanier Angel Arteaga war der Freund der Cutterin. Sie hat den Vorschlag gemacht, er könnte die Musik schreiben.<sup>169</sup>

<sup>167</sup> Die Darstellung der Traumwelt bei Glück wird in einem späteren Kapitel gesondert behandelt.

<sup>168</sup> Glück, Wolfgang. Drehbuch zur Traumnovelle. S. 31

<sup>169</sup> Interview mit Wolfgang Glück, Appendix S. VI f.

Der Komponist, Ángel Arteaga, erarbeitete gemeinsam mit Glück die passende musikalische Untermalung für die Motive des Filmes. Zum Hauptinstrument hat Arteaga die Harfe gemacht, deren Klänge die Menschheit schon seit Tausenden von Jahren faszinieren. Zudem ist die Harfe von allen Instrumenten jenes, das wir am meisten mit Traumwelten, Göttlichkeit, Spiritualität verbinden. Die Harfenforscherin und Musikerin Uschi Laar erklärte in einem Interview, weshalb das so ist:

Die Harfe ist eines der Oberton-reichsten Instrumente, weil die Töne feine Schwingungen erzeugen, die lange nachklingen. Diesem Klang wird eine heilende Wirkung zugesprochen. Schon die Druiden, also die Adelschicht der Kelten, haben die Harfe als Heilmittel eingesetzt. Auf mich wirkt der Klang beruhigend. Geht es mir nicht gut, spiele ich Harfe, kann ich nicht schlafen, dann tue ich das auch. Ja, das ist für mich ein guter Grund, warum die Harfe das Instrument der Engel ist.<sup>170</sup>

Bei Glück kommt die Harfe zunächst immer dann zum Einsatz, wenn in der Handlung ein Akzent gesetzt und in Dialogen die Bedeutung und die Tragweite des Gesagten unterstrichen werden soll. Der Film beginnt mit Harfenklängen, dazu ist ein Insert mit dem Zitat aus Schnitzlers Paracelsus zu sehen („Es fließen ineinander Traum und Wachen, Wahrheit und Lüge. Sicherheit ist nirgends“).

In der ersten Szene ist anschließend die Tochter des Paares beim Vorlesen zu sehen und zu hören. Als das Kindermädchen kommt, um die Kleine ins Bett zu bringen, ertönt die Musik erneut, diesmal lauter und verheißungsvoll, als wolle sie andeuten, dass mit dem Abgang der Tochter die alleinige Beziehung zwischen Vater und Mutter wieder in den Vordergrund rückt, mit aller Eifersucht, mit allem Verlangen, das die Ehe später noch auf die Probe stellen wird (GT 00:01:40). Gleichzeitig ist der Titel „Traumnovelle nach Arthur Schnitzler“ zu lesen. Im Drehbuch hat Schnitzler an dieser Stelle vermerkt: „Ganz leicht: orientalische Musik“.<sup>171</sup> Daraus ist im Film schließlich ein gut hörbares Einsetzen der Harfe geworden. Nach der Dialogszene mit Albertine taucht Fridolin mit dem Besuch bei Marianne immer tiefer in die Traumwelt ein, was auch auf der Tonebene zunehmend so dargestellt wird (mehr dazu im Kapitel zu den Traumdarstellungen

---

<sup>170</sup> Interview mit Uschi Laar auf der Autorenplattform „suite101“ vom 21.04.2009, <http://andrea-weber.suite101.de/harfenmusik-das-instrument-der-engel-a55140> (08.09.2011)

<sup>171</sup> Glück, Wolfgang. Drehbuch zur Traumnovelle, S. 2

bei Glück). Mit der musikalischen Untermalung der traumhaft anmutenden Szenen erfüllt Arteagas Filmmusik die narrative Funktion. Auch dramaturgische Eigenschaften können der Musik zugeschrieben werden. Als Fridolin auf der Orgie entdeckt und anschließend aus dem Saal geschmissen wird, markiert laute und entfesselte Trommelmusik den dramaturgischen Höhepunkt des gesamten Filmes. Glück notiert zu dieser Stelle im Drehbuch: „Die Musik fällt – toll – ein.“<sup>172</sup>

Diese „tolle“ im Sinne von „verrückte“ oder „entfesselte“ Musik teilt die Handlung in ihre beiden Hauptteile – den Part der Abenteuersonne und die dramaturgische Verdoppelung der Handlung am nächsten Tag. Diese beiden zeitlich sehr ungleichen Teile, von denen der erste doppelt so lange ist wie der zweite (bis zur Orgie 48 Minuten, nach der Orgie bis zum Abspann 23 Minuten), weichen auch die Tonebene betreffend erheblich voneinander ab. Während im Spannungsaufbau bis zur Orgie die musikalische Untermalung als Stilmittel zur Konstruktion mysteriöser Atmosphäre in kurzen Abständen den Handlungsverlauf unterstützt, setzt Glück in der Verdoppelung der Handlung die Musik nur noch zwei Mal kurz ein. Einmal ertönt die verspielte Musik bei Gibiser als imitative Beschreibung des Herumtänzels der Pierrette (GT 00:34:49). Das zweite Mal sind es Geigentöne, die beim Besuch der Villa einerseits als schauplatztypische Klangfarbe funktionieren (GT 00:57:46), andererseits die Zuseher erneut, wenn auch nur rund 50 Sekunden lang, atmosphärisch zurück in die Traumwelt der vorangegangenen Nacht holen. Abgesehen von diesen beiden Stellen, insgesamt dauern sie 55 Sekunden, sind im zweiten Teil ab der Orgie lediglich Geräusche zu vernehmen. Diese Gestaltung der Tonebene trägt zur nüchternen Katerstimmung in der Handlungsverdoppelung bei.

### 5.10.2.c. Sprache im Film

Glücks Traumnovelle ist ein Dialogfilm, die Sprache der handelnden Akteure ist auf weiten Strecken die bedeutendste Tonebene. Sie informiert die Zuseher am unmittelbarsten über die Emotionen der Protagonisten und über den Fortlauf der Handlung. Die sprachliche Ebene ist es auch, die es Glück erlaubt, eines von Schnitzlers wichtigsten Gestaltungselementen problemlos in die Verfilmung transportieren zu können: Den inneren Monolog. Wie die spätere Analyse zur

---

<sup>172</sup> Glück, Wolfgang: Drehbuch zur Traumnovelle, S. 64

Vermittlung des Traumhaften zeigen wird, beginnen die Zuschauer Fridolins Gedanken zu hören, als er langsam von der Realität in die Traumwelt zu gleiten beginnt. Diese vertonten Gedanken sind es, die das Innenleben des Protagonisten nach außen kehren und uns an Fridolins Gefühlswelt teilhaben lassen. Seine inneren Kämpfe, sein Hadern, die Versuchungen, das schlechte Gewissen und seine tiefe Verstörung werden erst in diesen gesprochenen Gedanken vermittelt. Sie bilden eine Grundsäule der narrativen Ebene des Filmes und stellen sicherlich die bedeutendste explizite Charakterisierungstechnik Glücks dar.

Für die Erarbeitung der Dialoge hielt sich Glück häufig an die Vorlage Schnitzlers, auch, wenn diese in der Novelle nur in indirekter Weise wiedergegeben sind. Zum besseren Verständnis der Entstehung des Gesagten bei Glück wird im Folgenden ein Beispiel am Beginn des Filmes herangezogen. Wir befinden uns am Anfang des Dialoges zwischen Albertine und Fridolin über die vergangene Ballnacht. Bei Schnitzler heißt es da: „Denn so völlig sie einander in Gefühl und Sinnen angehörten, sie wussten, dass gestern nicht zum ersten mal ein Hauch von Abenteuer, Freiheit und Gefahr sie angerührt [...]“<sup>173</sup>. Das ist die Vorlage für Glücks Drehbuch. Dort lässt er Fridolin im ersten, mit Maschine geschriebenen Entwurf, sagen: „Ein Hauch von Abenteuer – das ist es wohl, was man auf solchen Faschingsfesten sucht. Traurig.“<sup>174</sup> Danach hat Glück die Stelle noch einmal überarbeitet und per Hand ausgebessert in: „Was sucht man wirklich auf solchen Faschingsfesten? Etwas, das an Abenteuer erinnert .... an eine gefährliche Freiheit. Traurig“. Im Film schließlich wurde die Stelle zu einer Mischform aus beiden Versionen. Fridolin sagt: „Ein Hauch von Abenteuer, gefährliche Freiheit. Das ist es wohl, was man auf solchen Faschingsfesten sucht. Traurig.“ (GT 00:02:50)

Ein weiteres Stilmittel bei Glück ist Sprache als abgebildete Schrift. Zunächst füllt Fridolin bei Marianne einen Totenschein für den Hofrat aus. Das Papier wird einige Sekunden lang gefilmt und gibt bei genauem Betrachten wichtige Informationen etwa zum Zeitpunkt der Handlung. Das Dokument verrät, dass der Hofrat am 1. März 1910 verstorben ist, wodurch wir exakt wissen, in welchen Zeitraum Glück seine Traumnovelle gesetzt hat.<sup>175</sup> Auch die Berufsbezeichnung „K.u.K. Hofrat im Ruhestand“ ist dem Papier zu entnehmen,

<sup>173</sup> Schnitzler (2002), S. 13

<sup>174</sup> Glück, Wolfgang: Drehbuch zur Traumnovelle, S. 3

<sup>175</sup> Der Regisseur hält sich dabei übrigens sehr genau an die Vorlage von Schnitzler. Der Übergang von Winter auf Frühling wird an mehreren Stellen erwähnt.

wohingegen der Name nicht zu entziffern ist (GT 00:18:58). Die nächste Einblendung folgt nach dem kurzen Besuch bei Mizzi, als die Hausnummer „Sandweg 1“ eingeblendet wird (GT 00:24:35).

Erneute Hinweise auf das gesellschaftliche Umfeld im Wien kurz nach der Jahrhundertwende bieten abgefilmte Zeitungsartikel, die Fridolin im Café kurz vor dem Treffen mit Fridolin zur Hand nimmt (GT ab 00:25:48). Da ist von der „Maskenredoute der deutsch-österreichischen Schriftstellergenossenschaft“ zu lesen. Zudem erfahren wir aus der Zeitung, dass der 1. März 1910 ein Dienstag war<sup>176</sup> und der Ball demzufolge an einem Montag stattgefunden hat. Ebenso liest Fridolin vom „Höhen- und Dauerflugrekord des Ingenieurs Warchalowski mit dem Farmanapparat“. Die Recherche im Internet zeigt: Tatsächlich brachte der österreichische Luftfahrt-Pionier Adolf Warchalowski im Jänner 1910 einen Farman-Doppeldecker aus Paris nach Wien, um dann hier Rekorde in der Luftfahrt zu brechen.<sup>177</sup> Ein anderer Artikel berichtet von der österreichischen „Anti-Duell-Liga“ – womöglich ein Hinweis Glücks auf das Thema Militarismus und Gewalt in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg. Der nächste Artikel nimmt wieder Bezug auf die Bestrebungen in der Luftfahrt und berichtet von einem Besuch des Erzherzog Leopold Salvator am Flugfeld in Wiener Neustadt. Tatsächlich war Leopold Salvator begeistert von den Fortschritten in der Luftfahrt und selbst Ballonfahrer.<sup>178</sup> Ein weiterer Bericht zeichnet ein besorgniserregendes Bild vom Gesundheitszustand eines hochrangigen Wiener Politikers: „Bürgermeister Dr. Karl Lueger liegt im Sterben“. Zehn Tage später, am 10. März 1910, verlor der Bürgermeister den Kampf um sein Leben. Für den aufmerksamen Zuseher bietet dieser Zusammenschnitt von Artikeln einen Einblick in das Leben in Wien um die Jahrhundertwende. Ebenso lässt es eine zeitliche Einordnung der Handlung zu. Dennoch bleibt zu bemerken, dass die Handlung des Filmes auch ohne die Einblendung der bisher erwähnten Beispiele abgebildeter Schrift für die Zuschauer problemlos zu verfolgen gewesen wäre.

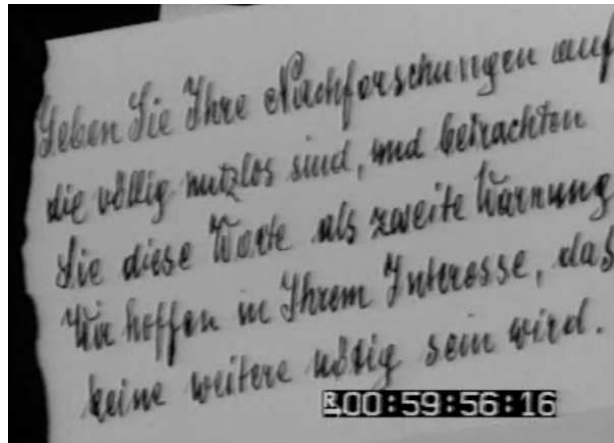
Weitaus größer ist die Rolle, die folgendes Papier zum Verständnis der Handlung einnimmt: Ein Warnbrief, den Fridolin beim Besuch der Villa am Folgetag erhält (GT 00:58:02). Glück setzt auf die Zuseher und darauf, dass sie den

<sup>176</sup> Was der Wahrheit entspricht.

<sup>177</sup> Wikipedia. [http://de.wikipedia.org/wiki/Adolf\\_Warchalowski](http://de.wikipedia.org/wiki/Adolf_Warchalowski) (12.09.2011)

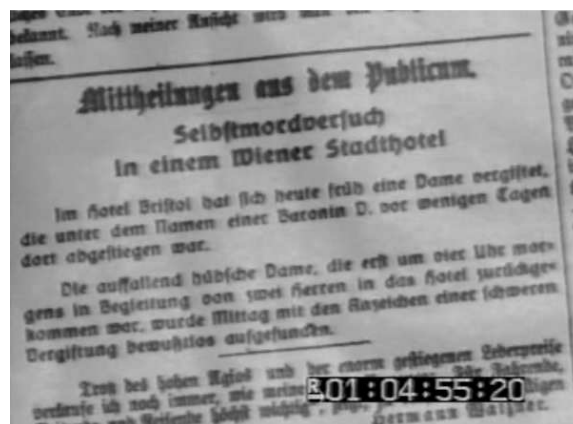
<sup>178</sup> Wikipedia [http://de.wikipedia.org/wiki/Flughafen\\_Asporn](http://de.wikipedia.org/wiki/Flughafen_Asporn) (12.09.2011)

gesamten Brief aufmerksam lesen. Wohl auch aus diesem Grund ist die Schriftgröße großzügig gewählt, zudem wird der Brief neun Sekunden lang gezeigt – genug Zeit, um auch langsamen Lesern zu ermöglichen, bis zum letzten Buchstaben zu gelangen. Die Tonebene bleibt, entgegen der häufigen Praxis, das Eingblendete vorlesen zu lassen, bis auf die Filmmusik stumm. Nur am Ende kommentiert Fridolin das Schriftstück mit einem fragenden „Zweite Warnung?“.



Sprache als abgebildete Schrift in der Traumnovelle: Fridolin wird per Brief gewarnt, die Zuschauer können in der 9-sekündigen Einblendung mitlesen. (Abbildung 23)

Ähnlich platziert Glück die letzte abgebildete Schrift. Fridolin sitzt im Café, fliegt erneut über die Zeitung und bleibt dann wie erstarrt bei einem Artikel hängen: „Selbstmordversuch in einem Wiener Stadthotel“. In dem Artikel geht es um eine „auffallend hübsche“ „Baronin D.“, die sich im Hotel Bristol „vergiftet“ hat. Erneut wird nicht mitgelesen, erneut kommentiert Fridolin das Gelesene am Ende kurz.



Zweites Beispiel für abgebildete Schrift, die auf der Tonebene nicht wiedergegeben wird, sondern die die Zuschauer selbst lesen müssen. (Abbildung 24)



### 5.11.1. „Es fließen ineinander Traum und Wachen...“ - Traumdarstellung im Kino und bei Wolfgang Glück

---

Der französische Philosoph Gabriel Marcel hat eine Ureigenschaft des Kinos benannt, als er den Zustand der Kinobesucher als Stadium „zwischen Wachen und Schlafen“ analysierte<sup>179</sup>. Das Kino als Ersatz für Träume, als Platz, an dem sich unsere Wünsche, Wunschträume in Bildern und Geschichten auf der Leinwand manifestieren:

Nicht von ungefähr haftet Hollywood noch immer der Beiname „Traumfabrik“ an. Die Beziehung zwischen der Story-Realität und Wunschtraum verleitet zu Identifizierungen. Diese erfolgt um so schneller, um so „filmgerechter“ die Story ist und umso mehr Gelegenheit zu Ausflüchten ins Reich der Phantasie sie bietet.<sup>180</sup>

Hugo von Hofmannsthal beschrieb im Jahr 1921 in einem Aufsatz mit dem Titel „Ersatz für Träume. Eine kleine Betrachtung“ die Funktion des Kinos als Ersatzerlebnis für versäumte Abenteuer in der Realität.

Was die Leute im Kino suchen, sagte mein Freund, mit dem ich auf dieses Thema kam, was alle die arbeitenden Leute im Kino suchen, ist der Ersatz für die Träume. Sie wollen ihre Phantasie mit Bildern füllen, starken Bildern, in denen sich Lebensessenz zusammenfasst; die gleichsam aus dem Innern des Schauenden gebildet sind und ihm an die Nieren gehen. Denn solche Bilder bleibt ihnen das Leben schuldig (ich rede von denen, die in den Städten oder den großen zusammenhängenden Industriebezirken wohnen, nicht von den andern, den Bauern, den Schiffern, Waldarbeitern oder Bergbewohnern). Ihre Köpfe sind leer, nicht von Natur aus, eher durch das Leben, das die Gesellschaft sie zu führen zwingt.<sup>181</sup>

Das Kino als Traummaschine für die Massen – an Hofmannsthal's Urteil lässt sich auch heute noch nicht sehr viel aussetzen. Wie aber schafft der Film es, seine

---

<sup>179</sup> Kracauer, Siegfried. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. With an Introduction by Miriam Bratu Hansen. Princeton: Princeton University Press 1997, S. 163; via Google Books. [http://books.google.at/books?id=-5-VX822Ma0C&pg=PA163&lpg=PA163&dq=gabriel+marcel+cinema+dream&source=bl&ots=VIFAhmL7Cr&sig=YM\\_eTU7jZzsW3JZ7d2VsEaPulk8&hl=de&ei=SZSVTucFxeThBO7WgP0H&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=2&ved=0CCEQ6AEwAQ#v=onepage&q=gabriel%20marcel%20cinema%20dream&f=false](http://books.google.at/books?id=-5-VX822Ma0C&pg=PA163&lpg=PA163&dq=gabriel+marcel+cinema+dream&source=bl&ots=VIFAhmL7Cr&sig=YM_eTU7jZzsW3JZ7d2VsEaPulk8&hl=de&ei=SZSVTucFxeThBO7WgP0H&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CCEQ6AEwAQ#v=onepage&q=gabriel%20marcel%20cinema%20dream&f=false)

<sup>180</sup> Kandorfer (1987), S. 52

<sup>181</sup> Hofmannsthal, Hugo v.: *Der Ersatz für die Träume*. In: Bernd Schoeller (Hg.): *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze*. II. 1914-1924. Frankfurt am Main: S. Fischer 1986, S. 141-145; siehe S. 141



Konsumenten aus der Wirklichkeit zu zerren und die Welt der (Surrogat)-Träume zu hieven? Die filmischen Methoden dazu bestehen jedenfalls, wie die traumbildnerische Funktion, schon seit den Anfängen des Mediums selbst. Und eine Verfilmung welchen Werkes, und welchen Schriftstellers, wäre besser für den Einsatz filmischer Stilmittel zur Traumdarstellung geeignet als Schnitzlers Traumnovelle?

Schnitzler, von seinen eigenen Träumen ein Leben lang fasziniert<sup>182</sup> und zur Ergründung derselben inspiriert, hat mit der Traumnovelle eine irritierende Zwischenwelt geschaffen. Die Forschung geht heute mehrheitlich davon aus, dass Schnitzlers Novelle sehr wohl in der Realität spielt<sup>183</sup>, in der jedoch nach und nach ein „Einbruch des Surrealen in die Alltagswelt“<sup>184</sup> tiefe Risse hinterlässt. Für die filmische Adaption ist dieses „Einbrechen“ ein entscheidendes Charakteristikum des Stoffes, lässt es doch den stereotypen Einsatz filmischer Traumerzeuger nur beschränkt zu.

Die filmischen Stilmittel zur visuellen Vermittlung von Traumsequenzen sind zahlreich. Von der Kameraführung, der Montage, dem Ton, der Farbe bis hin zum Licht reicht das Repertoire an Möglichkeiten, den Übergang in die Traumwelt oder die Traumwelt selbst darzustellen<sup>185</sup>. Die Schwierigkeit für den Regisseur zur Markierung von Anfang und Ende einer Traumsequenz besteht nicht zuletzt darin, dass „sich Film und Traum durch ihren jeweiligen Gebrauch von Bildern zur Bedeutungsproduktion ähneln“<sup>186</sup>. Gerade in der Traumnovelle, der das Traumhafte, von der Realität Losgelöste inhärent ist, ist die Darstellung verschiedener Bewusstseins Ebenen geradezu zwingend notwendig, aber auch

---

<sup>182</sup> Michaela Perlmann hat in ihrem Buch „Der Traum in der literarischen Moderne“ die Tagebucheinträge Schnitzlers nach Eintragungen zu Träumen durchgesehen. Von den Jahren 1891 bis 1931 hat Perlmann die Traumnotizen nach den Jahren ihrer Aufzeichnung gegliedert und das Ergebnis grafisch dargestellt. Die interessantesten Ergebnisse sind zum einen, dass Schnitzler im Jahr 1922, also Mitten in der Arbeit an der Traumnovelle (Schnitzler arbeitete von 1920 bis 1924 intensiv daran) mit mehr als 70 Eintragungen mit Abstand die meisten Eintragungen ins Tagebuch gemacht hatte. Siehe Perlmann, Michaela L.: Der Traum in der literarischen Moderne. Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers. München: Fink 1987, S. 212

<sup>183</sup> Perlmann (1987), S. 181

<sup>184</sup> ebda.

<sup>185</sup> vergleiche dazu: Gad-El-Hak, Schara Romana: Die Verfilmung des Traums im 21. Jahrhundert. Zur Problematik der filmischen Darstellung subjektiver Bewusstseinszustände exemplarisch analysiert an David Lynchs Mulholland Drive. Diplomarbeit. Fakultät für Sozialwissenschaften der Universität Wien 2006, S. 96-107.

<sup>186</sup> ebda. S. 47

ebenso schwierig. Insbesondere auf visueller Ebene kann das zu Schwierigkeiten führen:

Eine Unterscheidung beider Ebenen gestaltet sich [...] nicht einfach, zumal allein der Einsatz spezifischer filmischer Mittel eine Traumsequenz nicht hinreichend zu charakterisieren vermag. Besonders die für den Film bedeutendste Vermittlungsebene, nämlich jene der Bilder, vermag reale und phantastische Realität nicht voneinander zu unterscheiden.<sup>187</sup>

Die Vermittlung eines Traumzustandes alleine durch die Kraft der Bilder ist auch Wolfgang Glück nicht geglückt. Allerdings war das nie das Ziel seiner Adaption, wie der Regisseur erklärt:

Ich wollte die üblichen Klischees, mit denen Filmemacher üblicherweise Träume darstellen, vermeiden. Zum Beispiel Rückblenden, Unschärfe und solche Dinge. Mein Ziel war es, trotz normaler Kameratätigkeit das Traumhafte darzustellen. Ich habe dafür verschiedene Mittel an verschiedenen Stellen des Filmes verwendet.<sup>188</sup>

Diese Mittel herauszufiltern<sup>189</sup>, zu analysieren und anschließend zu interpretieren soll Gegenstand des folgenden Abschnitts sein.



## 5.11.2. Die Erzeugung der Traumwelten

---

### 5.11.2.a. Andeutungen, Anmerkungen, Hinweise

Zunächst lohnt ein Blick auf die klarste Vermittlungsebene des Filmes, die gesprochene Sprache. Hier, in dieses weniger subtile Feld, hat Glück beim Schreiben des Drehbuches ebenso Hinweise auf einen möglichen Traum eingebaut wie in Felder wie Filmmusik oder Rhythmus.

Fridolin nimmt die Abenteuer, die er noch erleben sollte, selbst vorweg, als er zu Albertine zu Beginn des Filmes auf ihren Einwand, sie habe ihn noch nie

---

<sup>187</sup> Gad-El-Hak (2007), S. 49

<sup>188</sup> Interview mit Wolfgang Glück, Appendix S. V

<sup>189</sup> Die Traumnovelle wurde von Glück 43 Jahre vor Entstehung dieser Arbeit gedreht. Der Regisseur gab in mehreren Gesprächen zu bedenken, dass er sich nicht mehr an alle Details seiner damaligen Arbeit erinnern könne und auch nicht mehr genau wisse, welche filmischen Stilmittel absichtlich und welche unabsichtlich verwendet wurden. Es ist also bei der Lektüre der wissenschaftlichen Interpretationen in dieser Arbeit zu bedenken, dass – wie immer in der Forschung – eine Überinterpretation nicht ausgeschlossen werden kann.

betrogen, sagt: „Ich weiß. Aber vielleicht ist die Verwirklichung eines Wunsches nicht einmal so gefährlich wie ein Wunsch, der Traum bleibt“ (GT 00:06:17). Glück wollte diesen Satz im Drehbuch eigentlich umarbeiten, handschriftliche Notizen und weitere Versionen im Drehbuch bezeugen das.<sup>190</sup> Am Ende blieb der Satz doch so stehen. Es ist ein vielsagender Satz, der Fridolins Einstellung früh wiedergibt. Klar ist die Botschaft nicht, denn was heißt das nun: Dass er jetzt schon beabsichtigt, seine Träume später auszuleben? Oder dass er später erst genau dadurch in Gefahr gerät, dass eben alles nur Traum war und nicht Realität?

Als Fridolin am Tag nach der Orgie den Maskenverleiher Gibiser aufsucht und mit den Worten „Ich habe nun einmal die Szene da oben miterlebt...“ auf das seltsame Verhalten von Gibisers Tochter (der Pierrette) anspielt, erwidert dieser: „Ich glaube, Sie haben geträumt“ (GT 00:56:48). Kurzzeitig bekommen die Zuschauer durch die Reaktion des Maskenverleihers auf die vorangegangene Nacht tatsächlich das Gefühl, es könnte sich bei Fridolins Erlebnissen nur um einen Traum handeln. Diese Einschätzung wird allerdings durch Gibiser selbst falsifiziert, als dieser am Ende in Bezug auf sein angebliches Vorhaben, die männlichen Begleiter seiner Tochter aus der vergangenen Nacht der Polizei zu übergeben, lapidar meint: „Man hat sich auf andern Weg geeinigt“ (GT 00:57:22). Dadurch ist wieder klar, dass Fridolin in der Nacht zuvor tatsächlich beim Maskenverleiher war und sich nicht alles nur einbildet.

Ein weiteres Beispiel für Erzeugung der Traumatmosfera durch sprachliche Mittel ist bei der Orgie zu Beginn auszumachen. Als eine weibliche Figur in Gestalt Albertines auf Fridolin zukommt (dieses visuelle Mittel wird im Folgenden noch eingehender behandelt), fragt diese geheimnisvoll: „Wunderst du dich?“ (GT 00:41:13). Dass hier die Realität längst verlassen wurde und Fridolin in eine geheimnisvolle Welt eingetaucht ist, wird spätestens hier ganz klar.

#### **5.11.2.b. Harfenmusik, innerer Monolog und plötzliche Stille – die Tonebene**

Die Markierung von Traumsequenzen mittels auditiver Veränderungen geschieht meistens in direkter Verbindung zu plötzlichen Modifikationen auf visueller Ebene. Beispielhaft dafür kann der Einsatz surrealer Farbtöne in Kombination mit bestimmten musikalischen Elementen genannt werden. Auch Gedankengänge

<sup>190</sup> Glück, Wolfgang. Drehbuch zur Traumnovelle, S. 4

werden häufig auf diese Weise ausgedrückt.<sup>191</sup> Glück hat, wie bereits oben im Zitat angedeutet, bewusst auf zu eindeutige Codes verzichtet. Die Filmmusik, die im Kapitel über die Tonebene bereits eingehend besprochen wurde, lebt von der traumbildnerischen Wirkung der Harfenklänge, die als leitmotivische Verklammerung immer dann einsetzt, wenn Fridolin tiefer in die Traumwelt eintaucht, und deren Einsatz im Zuschauer ein Gefühl von Irritation bis Unbehagen auslöst und damit das Traummotiv unterstützt. Der Klang der Harfe erhält dadurch sowohl dramaturgische als auch narrative Funktion, letztere dadurch, dass das Geschehen auf der Leinwand insofern kommentiert wird, als der Klang der Harfe jene Abläufe, die das Auge sieht und einordnet, auf der Tonebene zeitgleich infrage stellt und auf weitere mögliche Bedeutungsebenen hinweist.

Jene Komponente der Tonebene, die laut Wolfgang Glück selbst als Markierung für den Einsatz des Traumhaften gesehen werden kann, ist der plötzlich beginnende innere Monolog Fridolins, der beim Besuch bei Marianne, also der zweiten Szene des Films, einsetzt (GT 00:15:22) und sich danach als starkes Stilmittel durch den gesamten Film zieht. Glück:

Es beginnt beispielsweise bei Marianne, wenn der innere Monolog einsetzt. Da entsteht eine Irritation, es ist etwas anders als vorher. Dort, mit diesem grünen Bild des Toten, da hört der Film erstmals auf, eine realistische Darstellung zu sein. Michael Haneke meint zwar, dass man das nicht machen kann, an irgendeiner Stelle mit dem inneren Monolog zu beginnen. Ich finde aber schon, dass das funktioniert. Damit werden die Zuschauer in die Traumwelt erstmals eingeführt.<sup>192</sup>

Hanekes Kritik ist insofern nachvollziehbar, als der innere Monolog als stilistisches Mittel tatsächlich erst 15 Minuten nach Filmstart erstmals eingesetzt wird. Dagegen halten kann man, dass sich zuvor nur eine Szene abspielt, nämlich jene, in der Fridolin und Albertine zu Hause das Gespräch über ihre sexuellen Phantasien führen. Und auch Glücks Einwand, die Verfahrensweise habe ja funktioniert, kann bestätigt werden. Die plötzliche Stimme aus dem Off führt die Zuschauer in eine neue Mitteilungsebene des Filmes ein, nämlich direkt in Fridolins Gedanken. Mit der bisherigen Erzählweise wird damit gebrochen, es entsteht zumindest unbewusst

<sup>191</sup> Stanley Kubrick setzt in seiner Traumnovelle-Verfilmung „Eyes Wide Shut“ einen blauen Filter und dramatische Musik ein, um zu visualisieren, wie sich Bill Harford nach den Geständnissen seiner Frau Alice deren sexuelle Fantasien mit einem Marineoffizier vorstellt.

<sup>192</sup> siehe Interview mit Wolfgang Glück, Appendix S. V

der Eindruck eines gleichzeitigen Bruches in der Realität. Dass die Vorlage dafür in der Traumnovelle selbst zu suchen ist, wird das letzte Kapitel noch zeigen.

Neben sprachlichen Mitteln kommt unmittelbar nach der Szene bei Marianne ein weiteres Element der Tonebene zum Einsatz, das – wenn auch womöglich nur unbewusst – für unheimliche Atmosphäre sorgt. Fridolin steht vor dem Haus, hinter ihm gehen Passanten, als sich plötzlich die Tonebene ändert: Es ist Wind zu hören, der rauscht und pfeift – die Passanten halten sich überrascht und etwas ängstlich die Mäntel zu.

Ein weiterer Wendepunkt im Film, so Glück, ist jener Moment, als Fridolin aus Mizzis Wohnung auf die Straße tritt. Wie von weit entfernt sind Trompetenklänge zu hören, Fridolin setzt an, aus seiner Sicht nach links wegzugehen. Er hält plötzlich inne, dreht sich und geht genau in die andere Richtung, nach rechts (GT 00:24:45). Der Heimweg hätte auch den Weg zurück in die reale Welt bedeutet, so aber gibt Fridolin nach und geht in eine Gegend, die ihm völlig unbekannt ist. „Weiter fort. In eine andere, ferne Welt“, sagt Fridolin zu sich selbst und geht zu den Trompetenklängen los.

Die Irritationen gehen in der nächsten Szene weiter, als Fridolin im Café auf seinen alten Jugendfreund Nachtigall trifft. Fridolin wird in Großaufnahme gezeigt, Richtung Nachtigall blickend, als plötzlich die Geräuschkulisse komplett verstummt (GT 00:26:23). Dass Fridolin ausgerechnet einen Freund trifft, den er schon seit Jahren nicht gesehen hat und der symbolhaft auch für Fridolins eigene Jugend steht, war schon bei Schnitzler ein Mittel zur Irritation.<sup>193</sup>

Den Höhepunkt dieser Markierungen auf Tonebene hat Glück in jene Szene gelegt, die auch dramaturgisch als Kulminationspunkt angesehen werden muss: Die geheime Orgie. Kurz nachdem Fridolin dort auftaucht setzt eine italienische Arie ein, die sogleich alle Besucher des Festes nach oben blicken lässt und die den spirituellen, märchenhaften Charakter der gesamten Szenerie weiter steigert (GT 00:41:15). Glück notiert dazu im Drehbuch: „Zum Harmonium singt nun eine Frauenstimme eine geistliche alt-italienische Arie“<sup>194</sup>. Und kurze Zeit später, um Fridolin und die Zuschauer aus dieser höchsten Steigerung der Traumwelt wieder

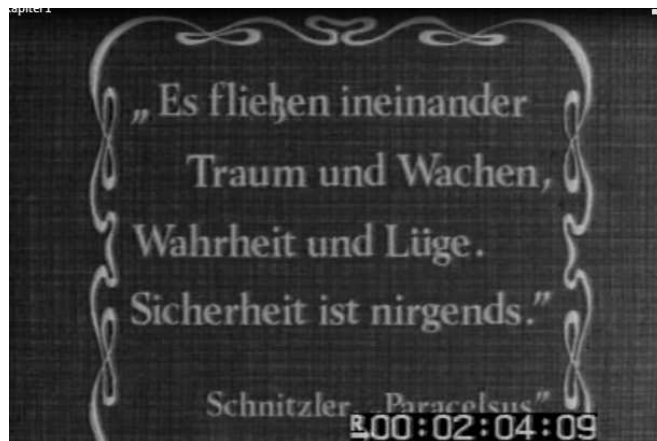
<sup>193</sup> Nachtigall, eine Jude polnischer Abstammung, ist jene Figur, die Fridolin schließlich zum verbotenen Fest führt. Die Schnitzler-Forschung erkennt in der Namenswahl „Nachtigall“ einen Hinweis auf einen „Lock-Namen“. Außerdem stellt Schnitzler einen Bezug zu jener Tageszeit her, in der Fridolin seinen Studienfreund trifft. Möglicherweise ein Grund dafür, warum Schnitzler vom zunächst gewählten Namen „Amsel“ abging. Siehe dazu Heizmann (2006), S. 24

<sup>194</sup> Glück, Wolfgang. Drehbuch zur Traumnovelle. S. 55

zurückzuholen, ändert sich die Tonebene plötzlich, wie ebenfalls im Drehbuch nachzulesen ist: „Gesangsstimme hell, jauchzend. Jetzt setzt irdisch und frech das Klavierspiel Nachtigalls, anstelle des Harmoniums, ein.“<sup>195</sup>

### 5.11.2.c. Bekannte Gesichter und irritierende Farben - die visuelle Umsetzung

Bewusst irritierende Anordnungen in der Mis-en-Scène, veränderte Kamerabewegungen, geschickte Auswahl der Einstellungsgrößen, Farbgebung und Beleuchtung: Das Repertoire an visuellen Möglichkeiten zur Darstellung von Träumen ist noch größer als jenes der Tonebene. In Glücks Traumnovelle stellt ein per Insert präsentiertes Motto gleich zu Beginn klar, wohin die Reise gehen wird: „Es fließen ineinander Traum und Wachen, Wahrheit und Lüge. Sicherheit ist nirgends“ (GT 00:00:10). Der Einsatz des Zitates aus Schnitzlers Versspiel „Paracelsus“ (1898) sollte laut Glück nicht nur inhaltliche Vorgabe für die Verfilmung sein, auch stilistisch wollte der Regisseur insbesondere auf das „Fließen“ von Realität zu Traum eingehen.



Das Insert zu Beginn gibt die Richtung vor. (Abbildung 25)

Wie bereits ausgeführt wollte sich Glück dabei aber nicht jener klischeehaften Mittel bedienen, die üblicherweise zur Codierung von Traumwelten zum Einsatz kommen. Stattdessen führt Glück die Zuschauer auch auf visueller Ebene sukzessive auf eine träumerische Wahrnehmungsebene. Zunächst ist die Szenerie noch sehr realistisch. Albertine und Fridolin führen ihr Gespräch in einer

<sup>195</sup> Glück, Wolfgang: Drehbuch zur Traumnovelle, S. 55

behaglichen Umgebung. Die eigene Wohnung, alles ist hell ausgeleuchtet, die Gegenstände entsprechen jenen eines großbürgerlichen Heimes Anfang des 20. Jahrhunderts. Im Hintergrund erscheint ein Jugendstilfenster als Lichtquelle:



Zunächst ist die Beleuchtung noch behaglich. Fridolin schaut während des einführenden Gesprächs in der gemeinsamen Wohnung zu Albertine. (Abbildung 26)

Der erste Einbruch aus dem Alltag in diese Ebene wird bei Marianne dargestellt. Fridolin betritt den Raum und erblickt eine gespenstische Szenerie, die auch Wolfgang Glück selbst als ersten visuellen Hinweis auf ein Verlassen der Realität begreift: „Dort, mit diesem grünen Bild des Toten, da hört der Film erstmals auf, eine realistische Darstellung zu sein“<sup>196</sup>:



Grüne Tücher tauchen die Wohnung des Hofrats in gespenstisches Licht. (Abbildung 27,28)

Erst ein Standbild eröffnet, was an dieser kurzen Einblendung irritiert: Der Lampenschirm, eigentlich weiß, ist mit grünen Tüchern behangen (GT 00:13:08). Das Licht im ganzen Raum ist dadurch in einen gedämpften, seltsamen grünlich-matten Schimmer getaucht. Die Farbe Grün steht für Krankheit, und diese

<sup>196</sup> Interview mit Wolfgang Glück, Appendix S. V

Atmosphäre wird durch Farbgebung, Mis-en-Scène und Beleuchtung prägnant vermittelt. Nicht zufällig blickt Fridolin nach dem Besuch bei Marianne noch einmal nachdenklich zum Fenster hinauf, das gefährlich grün in die Nacht schimmert.

Der deutlichste Hinweis auf den Traumcharakter des Geschehens findet sich in einer Anfangsszene der geheimen Orgie. Fridolin betritt den Saal, wo Männer und Frauen in Larven umhergehen, teilweise übers Parkett tänzeln (GT ab 00:41:00). Eine der mit Larven und Umhang verkleideten Frauen lässt sich als Erika Pluhar identifizieren, also jene Schauspielerin, die Albertine verkörpert. Eine andere Dame auf der Orgie ist als die junge Pierrette erkennbar, die Fridolin zuvor beim Maskenverleiher gesehen hat. Weitere bereits zuvor ins Geschehen eingeführte Frauenfiguren treten auf.



Die zuvor als Pierrette verkleidete Tochter Gibisers (links) taucht auf der geheimen Orgie plötzlich wieder auf. Selbst Fridolins Ehefrau Albertine (re.) lässt Glück erscheinen. (Abbildungen 29,30)

Glück stellt damit die Geschehnisse auf dem geheimen Ball eindeutig auf eine andere Realitätsebene. „Zu eindeutig! Ich wollte das eigentlich lediglich als Möglichkeit zeigen. Mit dem richtigen Kostüm und wenig Licht hätte man diese Frage offener halten können“<sup>197</sup>, so Glück heute. Dass am Ende des Filmes die Larve wieder auf dem Bett liegt (GT 01:08:48), relativiert diesen Eindruck zwar, für die Zuschauer bleibt die gesamte Orgie jedoch als Traum identifizierbar. Jener Effekt, den durch die undurchsichtigen Wechsel zwischen Traum und Realität wohl auch Schnitzler erreichen wollte, nämlich die Infragestellung des Geschehenen und die gleichzeitige Verstörung im Publikum, ist damit auch Wolfgang Glück gelungen.

<sup>197</sup> Interview mit Wolfgang Glück, Appendix S. V



## 6. Die Traumerzeugung in Schnitzlers Novelle

---

Wolfgang Glücks Absicht, die Traumelemente langsam und fließend in seinen Film einsickern zu lassen, beruht auf einer Technik, die er zumindest teilweise von Arthur Schnitzlers Vorlage direkt übernommen hat. Das soll der folgende Vergleich von Glücks Stilmitteln mit den textlichen Werkzeugen in der Novelle veranschaulichen, welcher nach den vorangegangenen Untersuchungen von Schnitzlers Drehbuch und von Glücks Film den Kreis schließt.

### 6.1. Die narrativen Techniken

Der Fokus des folgenden Kapitels liegt auf den narrativen Strukturen in der Traumnovelle und auf jenen bewussten Änderungen ebendieser, die zur Etablierung traumbehafteter Momente beitragen. Dazu ist zunächst ein gattungstheoretischer Ansatz zur Analyse des Textes hilfreich. Hugo Aust fragt sich in seiner Abhandlung zur Gattung Novelle im Hinblick auf Schnitzlers Werk:

Ändert sich [...] die Bedeutung des Titels „Traumnovelle“ (1926), wenn man das Werk „Traumgeschichte“ oder „Traumerzählung“ nennt? Was geht verloren für die Schnitzlersche Lokalisierung des Traums in der Wirklichkeit und für die verdichtende Enthüllung des Lebens im Traum, wenn man das Grundwort Novelle für auswechselbar hält? Auf welchen Nenner vereinheitlicht „Novelle“ den Traum, und wie verändert sich diese Größe infolge ihres Traum-„Zählers“? Welche Wahrheit beteuert gerade nur diese Wortverbindung?<sup>198</sup>

Aust konstatiert, der Novelle „fehlen innerhalb des Werkes konkrete Hinweise für einen prägnanten Sinn des Novellen-Titels“<sup>199</sup>. Den ersten Teil des Titels kann Aust kaum meinen und Zweifel an der einwandfreien Zuordnung der Gattung scheinen etwas übertrieben. Wobei nicht übersehen werden sollte, dass die „Traumnovelle“ nicht zu Unrecht häufig auch als „Märchen“<sup>200</sup> oder „Schauerroman“<sup>201</sup> kategorisiert wird. Dennoch meint etwa Fritz Lockemann, Schnitzler habe sich der Gattung gefügt:

---

<sup>198</sup> Aust, Hugo: Novelle. Stuttgart, Weimar: Metzler<sup>3</sup> 1999, S. 133

<sup>199</sup> ebda.

<sup>200</sup> ebda., S. 134

<sup>201</sup> Perlmann (1987), S. 189

Bei Schnitzler aber wirkt die Kraft der Form der auflösenden Tendenz seiner Weltanschauung entgegen. Er will die Novelle und ist Künstler genug, ihren Zwang zu fühlen und sich ihm zu fügen. Diese labilen, unendlich bestimmbaren Triebbündel, diese Augenblickswesen, die nur den Reizen geöffnet sind, sie auskosten, genießen und in ihnen aufgehen, können kein Schicksal erfahren; es fände keinen Kern, träfe ins Leere. Die Novellenform postuliert ein kernhaftes Wesen, das dem Schicksal eine Möglichkeit bietet anzugreifen, das eine Wende erfahren, vielleicht sogar hervorbringen kann. Und so ergibt sich die Grundspannung von Schnitzlers Novellistik aus dem Gegensatz zwischen einem labilen, halt- und kernlosen und einem bei aller Ausgesetztheit letztlich doch kernhaften Menschenwesen.<sup>202</sup>

Für eine nähere Auseinandersetzung mit dem Gattungsbegriff der „Traumnovelle“ ist in dieser Arbeit nicht ausreichend Raum vorhanden, weshalb die folgenden Analysen von den Begrifflichkeiten, Eigenschaften und Strukturen einer Novelle ausgehen.

Welche Stilmittel hat Schnitzler in der Novelle also angewendet, um den Leser zwischen Traumwelt und Realität hin- und herzuführen, um die Wirklichkeit langsam mit Surrealem zu durchdringen?

Ein Blick auf die Erzählperspektive soll in der Beantwortung dieser Frage erste Ergebnisse liefern. Die Verwendung der internen Fokalisierung in der Traumnovelle erzeugt beim Leser einen hohen Grad der Identifizierung mit den Figuren. Die erzählte Welt wird allerdings nur manchmal durch Fridolins Augen direkt vermittelt:

Mit der ausschließlichen Vermittlung der äußeren Ereignisse durch die subjektive Interpretation seitens des Protagonisten beabsichtigt Schnitzler, beim Leser ein Rezeptionsverhalten zu erzielen, das sich von dem Fridolins durch kritische Distanz unterscheidet. Zwischen Möglichem und Wahrscheinlichem, zwischen objektiven Vorgängen und subjektiven Interpretationen soll dabei differenziert werden.<sup>203</sup>

Dabei kommt es jedoch häufig zu einem Wechsel des Wahrnehmungszentrums, wie ihn beispielsweise auch Nicole Mahne in ihrer „Transmedialen Erzähltheorie“ anhand des Romans „Die Falschmünzer“ von André Gides beschreibt: „Der Erzähler verschwindet hinter den Gedanken seiner [...] Figur“<sup>204</sup>. Bei Schnitzler

<sup>202</sup> Lockemann, Fritz: Gestalt und Wandlungen der deutschen Novelle. Geschichte einer literarischen Gattung im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert. München: Hueber 1957, S. 282

<sup>203</sup> Perlmann (1987), S. 190

<sup>204</sup> Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 39

klingt das zu Beginn des zweiten Kapitels der Traumnovelle, als Fridolin bei Marianne ist und eben deren Gatten Dr. Roediger getroffen hat, wie folgt:

Er war Doktor Roediger im Verlaufe eines Jahres zwei- oder dreimal hier im Hause begegnet. Der überschlanke, blasse, junge Mensch mit kurzem, blondem Vollbart und Brille, Dozent für Geschichte an der Wiener Universität, hatte ihm recht gut gefallen, ohne weiter sein Interesse anzuregen. Marianne sähe sicher besser aus, dachte er, wenn sie seine Geliebte wäre. Ihr Haar wäre weniger trocken, ihre Lippen röter und voller. Wie alt mag sie sein? fragte er sich weiter. Als ich zum erstenmal [sic!] zum Hofrat gerufen wurde, vor drei oder vier Jahren, war sie dreiundzwanzig. Damals lebte ihre Mutter noch. [...] Was wird das für eine Ehe werden? Nun, eine Ehe wie tausend andere. Was kümmert's mich? Es ist wohl möglich, dass ich sie niemals wiedersehen werde, denn nun habe ich in diesem Hause nichts mehr zu tun. Ach, wie viele Menschen habe ich nie mehr wiedergesehen, die mir näher standen als sie.<sup>205</sup>

Die Erzählsituation wechselt in diesem Beispiel schrittweise mehrmals, und mit jedem Wechsel kommen wir Fridolin näher, dringen ein in seine Gedanken, in seine Welt. Zunächst erfahren wir durch den personalen Erzähler, welcher Natur die Beziehung zwischen Fridolin und Dr. Roediger ist, wie oft sie sich bereits getroffen haben und was Fridolin von ihm hält. Ein deutlicher Marker für die personale Erzählweise im Gegensatz zum auktorialen Erzähler ist dabei etwa die Beschreibung Roedigers als „überschlank“, die eine Wertung Fridolins auf den Leser übertragen soll. Danach folgt der erste Wechsel: „Marianne sähe sicher besser aus, dachte er, wenn sie seine Geliebte wäre.“ Dieses Gedanken zitat – mit *verbum dicendi* aber ohne Anführungszeichen – führt uns näher an Fridolin heran, wobei jedoch die Möglichkeiten zur Darstellung von Unmittelbarkeit noch nicht ausgereizt sind. Auch die nächste Passage wird durch ein Gedanken zitat gebildet: „Ihr Haar wäre weniger trocken, ihre Lippen röter und voller. Wie alt mag sie sein? fragte er sich“. Doch dann folgt der Sprung in die nächste Ebene, in den inneren Monolog, eine Paradedisziplin Schnitzlers: „Als ich zum erstenmal [sic!] zum Hofrat gerufen wurde, vor drei oder vier Jahren, war sie dreiundzwanzig.“ Die Leser sind nun ganz in Fridolins Gedanken, der höchste Grad an Unmittelbarkeit wurde durch den Wechsel von narrativer zur dramatischen Rede erreicht.

Die eben zitierte Stelle bei Marianne markiert zugleich auch den erstmaligen grundlegenden Wechsel im Erzählstil der Novelle. Im ersten Kapitel, der Exposition, führt Schnitzler mittels erzählter Rede und vereinzelt mit direkter

---

<sup>205</sup> Schnitzler (2002), S. 22

autonomer Figurenrede ins Geschehen ein. In Analepsen werden die Erlebnisse Fridolins und Albertines auf der Redoute am Vorabend sowie die Erinnerungen an die Urlaubsfantasien in Dänemark und am Wörthersee beschrieben. Der Traumcharakter wohnt bereits diesen ins Gedächtnis zurückgeholten Wünschen und Sehnsüchten inne. Noch ist die spätere Konzentration auf Fridolins Sichtweise nicht erkennbar, Schnitzler bleibt in der Erzählperspektive zunächst neutral, bis zu jener eben zitierten Stelle bei Marianne, als den Leser plötzlich Zutritt zu Fridolins Gedankenwelt gewährt wird. Dieser Perspektivwechsel ist es auch, der einen ersten Einbruch des Surrealen markiert. Zu Beginn des dritten Abschnitts, Fridolin hat Marianne gerade verlassen und irrt nun durch die Stadt, wird der Einbruch der traumhaften Elemente noch deutlicher:

Er fand sich, mit einem Male, schon über sein Ziel hinaus in einer engen Gasse, durch die nur ein paar armselige Dirnen auf nächtlichem Männerfang umherstrichen. Gespenstisch, dachte er. Und auch die Studenten mit den blauen Kappen wurden ihm plötzlich gespenstisch in der Erinnerung, ebenso Marianne, ihr Verlobter, Onkel und Tante, die er sich nun alle, Hand in Hand, um das Totenbett des alten Hofrats gereiht vorstellte; auch Albertine, die ihm nun im Geist als tief Schlafende, die Arme unter dem Nacken verschränkt, vorschwebte – sogar sein Kind, das jetzt zusammengerollt in dem schmalen weißen Messingbettchen lag, und das rotbäckige Fräulein mit dem Muttermal an der linken Schläfe –, sie alle waren ihm völlig ins Gespenstische entrückt. Und in dieser Empfindung, obzwar sie ihn ein wenig schaudern machte, war zugleich etwas Beruhigendes, das ihn von aller Verantwortung zu befreien, ja aus jeder menschlichen Beziehung zu lösen schien.<sup>206</sup>

Das Albtraumhafte an dieser Beschreibung ist offensichtlich. Die entrückte, verzerrte, symbolhafte Darstellung von vergangenen Erlebnissen entspricht mehr einem Traum als bloßer Vorstellung. Dem Leser wird spätestens an dieser Stelle bewusst gemacht, dass in Fridolin ein Prozess der Entfremdung eingesetzt hat. Matías Martínez und Michael Scheffel schreiben dazu in ihrer „Einführung in die Erzähltheorie“:

Sieht man vom Gedankenzitat „Gespenstisch, dachte er“ ab, so wird hier in der Form des Bewusstseinsberichts nicht von den geordneten „Gedanken“, sondern den mehr oder weniger unartikulierten, assoziativen Vorstellungen und Empfindungen eines Ehemannes und Familienvaters erzählt, der sich auch innerlich zunehmend aus einer gewohnten Ordnung entfernt. Dabei erweckt der Gebrauch von Zeitadverbien wie „schon“, „nun“ und „jetzt“, die sich eindeutig auf den Wahrnehmungsort der

---

<sup>206</sup> Schnitzler (2002), S. 30

erlebenden Figur beziehen, die Illusion einer geringen Distanz zu der Figur und ihren Gefühlen.<sup>207</sup>

Oder anders formuliert: Die Leser erleben das kontinuierliche Einsinken in die Traumwelt unmittelbarer als die Beschreibungen der Realität, was insofern logisch ist, als Träume immer nur subjektiv sein können und deshalb der Traum immer nur aus der Sicht einer bestimmten Person erlebt und somit geschildert werden kann.

Stellt man diese Techniken den bereits untersuchten Methoden von Wolfgang Glück in seinem Film gegenüber, so zeigt sich, dass insbesondere der plötzliche Einsatz eines Gedankenzitats und eines inneren Monologs in der Szene bei Marianne in der Verfilmung übernommen wurden. Die Wirkung auf die Rezipienten ist bei Glück womöglich sogar stärker als bei Schnitzler: Das Traumhafte, das Unwirkliche, wirkt sich in beiden Fällen zunächst unbewusst auf Leser beziehungsweise Zuschauer aus. Der plötzliche Zugang zu Fridolins Gedankenwelt markiert in beiden Fällen den Beginn des sukzessiven Einbrechens surrealer Begebenheiten.

## 6.2. Okkultes, Zufälle, Gespenstisches

Wie bereits mehrfach erwähnt, wurde und wird die Traumnovelle ab und an dem Genre des Schauerromans zugeschrieben. Perlmann verweist auf mehrere Stellen in der Traumnovelle, wo das Geschehen plötzlich ins Phantastische, Unrealistische abdriftet.<sup>208</sup> Etwa die Seziersaalszene am Schluss, als Fridolin plötzlich das Gefühl hat, die Leiche würde nach ihm greifen und der Blick hinter den geschlossenen Liedern nach ihm suchen<sup>209</sup>. Dass Nachtigall als „Sohn eines jüdischen Branntweinschekers in einem polnischen Nest“ beschrieben wird, ist für Perlmann alles andere als Zufall:

[Das] stellt sogar eine direkte Anspielung auf den Hypnotiseur Marco Polo in der „Weissagung“ dar, wo Schnitzler die parteiische, manipulative Haltung des Erzählers, die darauf aus ist, den Leser für seine Überzeugungen zu gewinnen, thematisiert. Unerklärliche Zusammenhänge scheinen dort als konstruiert. In der Traumnovelle bleibt zwar der auktoriale Erzähler weigehend hinter der Wiedergabe subjektiver Erfahrungen seiner beiden Helden zurück, trotzdem ist auch bei ihm das Interesse, die Existenz des Übernatürlichen glaubhaft zu machen, deutlich spürbar.<sup>210</sup>

<sup>207</sup> Martínez, Matias und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck<sup>7</sup> 2007, S. 57 ff.

<sup>208</sup> vgl. Perlmann (1987), Seite 190 ff.

<sup>209</sup> Schnitzler (2002), S. 99

<sup>210</sup> Perlmann (1987), S. 190

Am deutlichsten bricht das Übernatürliche und Unerklärliche in der Wagenfahrt nach dem Besuch der geheimen Orgie über Fridolin herein: „Der Wagen fuhr immer hügelwärts, längst hätte er, wenn's mit rechten Dingen zugeht, in die Hauptstraße einbiegen müssen“<sup>211</sup>. Die Botschaft Schnitzlers an den Leser ist klar: Hier ging es eben nicht mit rechten Dingen zu, es geschahen plötzlich unerklärbare Dinge. Perlmann kommt zu dem Schluss:

Der Erzähler distanziert sich nicht von den unerklärlichen, übermächtigen Vorgängen, denen Fridolin in seiner Wagenfahrt ausgesetzt ist, und macht auch nicht den Versuch, nach materiellen Ursachen bzw. logischen Zusammenhängen zu forschen. Die Vorgänge in der Kutsche werden nicht als subjektive Eindrücke, sondern als Tatsachen präsentiert. Ihr phantastischer Charakter wird vom Erzähler, aber keineswegs vom Autor, als Beweis für die Existenz des Surrealen angedeutet. [...] Schnitzler zeigt, wie Realität in subjektiver Brechung zum Wunschbild oder auch zum Zerrbild der Angst wird. Er unterstreicht damit gleichzeitig den Perspektivismus literarischen Erzählens<sup>212</sup>.

Dieses Nicht-Distanzieren von Unerklärlichem, das Präsentieren subjektiver Eindrücke als Tatsachen weist darauf hin, dass in der Traumnovelle ein „unreliable narrator“, also ein unzuverlässiger Erzähler, am Werk ist. Es ist unklar, was tatsächlich objektiv stimmen kann und was nicht. Perlmann meint, die Verwendung des Wortes „Dänemark“ als Parole sei zwar erstaunlich, könne aber kein Beweis für die Irrealität der Situation sein.<sup>213</sup> Das ist zwar richtig, dennoch lässt sich die Symbolhaftigkeit der Tatsache, dass ausgerechnet jener Begriff, mit dem Fridolin den Wunsch seiner Frau nach anderweitigen sexuellen Kontakten verbindet, ihm nun die Türe in ein verbotenes erotisches Abenteuer öffnen soll, kaum bestreiten. Der Rachegeanke hinter Fridolins Aktivitäten wird dadurch unterstrichen. Der „Dänemark“-Hinweis auf den traumhaften Charakter der Orgien-Szene ist so stark, dass sogar Kubrick in seiner Verfilmung davon Abstand genommen hat, für das Codewort jenen Ort zu verwenden, an dem Albertine (in Kubricks Film Alice) ihre Fantasien mit dem Marineoffizier erlebt.

---

<sup>211</sup> Schnitzler (2002), S. 61

<sup>212</sup> vgl. Perlmann (1987), S. 191

<sup>213</sup> ebda., S. 190

### 6.3. Tauwetter draußen und in Fridolin selbst

Die Macht und die Auswirkungen der vorherrschenden Wetterumstände in der Literatur und im Film sind nicht zu unterschätzen. Regenwetter, Kälte und Schnee, Sonne und Wärme – die Atmosphäre, Helligkeit und Dunkelheit, Lichtverhältnisse, Gemütszustände der Protagonisten, all das ist in den genannten verschiedenen Umständen völlig anders. Schnitzler nutzt in der Traumnovelle Wetterbeschreibungen ganz bewusst zur Untermauerung psychologischer Zustände im Geiste seines Protagonisten Fridolin, wie bereits Rudolf Lantin in seiner Arbeit über „Traum und Wirklichkeit“ bei Schnitzler (1958) hervorgestrichen hat:

In der „Traumnovelle“ versinnbildlicht die Jahreszeit das Schwanken des Helden zwischen einem Abenteuerer- und Verführerdasein und dem bürgerlichen Leben eines pflichtbewussten Arztes und Familienvaters. [...] Der Frühling hat den Winter noch nicht ganz verdrängt: es besteht ein atmosphärischer Zwischenzustand, welcher der Gemütsverfassung des Arztes entspricht.<sup>214</sup>

Es ist kein Zufall, dass sich das Wetter nach dem Gespräch mit Albertine im ersten Kapitel verändert. „Es war plötzlich Tauwetter eingetreten, der Schnee auf dem Fußsteig beinahe weggeschmolzen, und in der Luft wehte ein Hauch des kommenden Frühlings“<sup>215</sup>. Der kommende Frühling, dieser „atmosphärische Zwischenzustand“, ist auch als Zustand zwischen Wachen und Träumen zu verstehen. So wie der Schnee plötzlich wegschmilzt und das Eis aufbricht, bricht auch das Surreale plötzlich in Fridolins Welt ein, und so schmelzen auch Sicherheit und Geborgenheit im Verlauf der Novelle immer stärker dahin. Bei Marianne öffnet Fridolin ein Fenster und lässt „die Luft herein, die, indes noch wärmer und frühlingshafter geworden, einen linden Duft aus den erwachenden fernen Wäldern mitzubringen schien.“<sup>216</sup> Der Frühling verfehlt seine Wirkung nicht – Sekunden später stürzt sich Marianne auf den Boden vor Fridolin und gesteht ihre Liebe.

Als Fridolin kurz darauf Mariannes Wohnung verlässt, blickt er nach oben zu jenem Fenster, das er geöffnet hat: „die Flügel zitterten leise im

<sup>214</sup> Lantin, Rudolf: Traum und Wirklichkeit in der Prosadichtung Arthur Schnitzlers. Dissertation. Univ. Köln 1958, S. 130

<sup>215</sup> Schnitzler (2002), S. 20

<sup>216</sup> ebda., S. 24. Wie bereits zuvor (S.20) wird hier nicht nur die Witterung, sondern auch die dadurch erzeugte Geruchswelt beschrieben. Aufgrund der Vielzahl an Hinweisen auf Gerüche und Düfte verdient die Analyse dieses Themas breiten Raum. Da sich diese Arbeit aber auf die filmische Umsetzung konzentriert und diese gerade bei Gerüchen sehr schwierig ist und wohl auch deshalb von Glück ausgespart wurde, wird dieser Themenkomplex hier nicht weiter behandelt.

Vorfrühlingswinde“<sup>217</sup>. Kurz danach bemerkt er: „Der Schnee in den Straßen war geschmolzen“<sup>218</sup>. Fridolin lässt sich schließlich beinahe von Mizzi verführen, was Schnitzler unmittelbar danach mit dem Satz „Es war indes noch wärmer geworden“ quittiert. Es folgen die Szene im Café mit Nachtigall, der Besuch bei Gibiser, die geheime Orgie. Schrittweise nehmen die unrealistischen, traumhaften Elemente zu. Und auch das Wetter wird seltsam. „Der Wind blies heftig, über den Himmel hin flogen violette Wolken“<sup>219</sup>. In der Kutsche verliert Fridolin schließlich völlig die Kontrolle über das Geschehen. Das Gefährt scheint in die falsche Richtung zu fahren, plötzlich sind alle Fenster verschlossen, er schreit, doch niemand hört ihn: „[...] sein neuerliches Rufen verhallte im Knarren der Räder, im Sausen des Windes“<sup>220</sup>. Dann bleibt die Kutsche doch stehen. Und wieder sorgt die Witterung für unheimliche Stimmung: „Der Himmel war bedeckt, die Wolken jagten, der Wind pfiiff, Fridolin stand im Schnee, der ringsum eine blasse Helligkeit verbreitete. [...] Es war ihm nicht eben heimlich zumute.“<sup>221</sup>

Im Vergleich zu Glücks Verfilmung nehmen die Wetterumstände bei Schnitzler eine unvergleichlich größere Rolle in der Vermittlung der Traumwelten ein. Glück beschränkt sich auf die Umsetzung des pfeifenden Windes nach der ersten Mariannen-Szene – von den violetten Wolken, vom blassen Schnee, vom Sausen des Windes ist nach der Orgie nichts zu sehen.

#### 6.4. Hinweise, Notizen, Anmerkungen

Neben bereits besprochenen Mitteln zur Erzeugung der Traumwelten finden sich insbesondere ab dem vierten Kapitel der „Traumnovelle“, das mit der Orgie der Geheimgesellschaft als Höhepunkt endet, zahlreiche weniger subtile Textstellen, die direkt auf ein Verlassen der Realität hinweisen. Als Fridolin in die geheimnisvolle Villa eingetreten ist, ertönt plötzlich Musik: „Die Harmoniumklänge, sanft anschwellend, eine italienische Kirchenmelodie, schienen aus der Höhe herabzutönen“<sup>222</sup>. Klänge also, die wie von einer anderen (Traum)welt zu sein scheinen. Kurze Zeit später führen zwei der Frauen vor

<sup>217</sup> Schnitzler (2002), S 26

<sup>218</sup> ebda., S. 27

<sup>219</sup> ebda., S. 59

<sup>220</sup> ebda., S. 61

<sup>221</sup> ebda., S. 61

<sup>222</sup> ebda., S. 49



Fridolin einen rätselhaften Dialog, bevor eine in eine Ecke „schwebt“<sup>223</sup>, und die andere sagt: „Frage nicht [...], wundere dich über nichts“.<sup>224</sup> Als die unbekannte Schöne Fridolin zum Gehen überreden will, ihn warnt und am Ende „wie verzweifelt“ flüstert: „Geh!“, nimmt Fridolin das nicht ernst: „Er lachte und hörte sich, wie man sich im Traume hört“<sup>225</sup>. Wenige Zeilen später heißt es: „Fridolin war wie trunken [...] – er war berauscht und durstig zugleich von all den Erlebnissen dieser Nacht“<sup>226</sup>. Da also das Abenteuer in der Villa der Geheimgesellschaft von Hinweisen auf einen Traumzustand strotzt, ist es nur logisch, dass Schnitzler seinen Helden vom Schrecken dieser Erlebnisse auch sprachlich wieder erwecken muss. Das passiert, als Fridolin im Zustand höchster Verwirrung nach der Orgie nach Hause eilt:

Hatte er nicht Fieber? Lag er in diesem Augenblick nicht daheim zu Bett, - und all das, was er erlebt zu haben glaubte, waren nichts als Delirien gewesen?! Fridolin riss die Augen so weit auf als möglich, strich sich über Stirn und Wange, fühlte nach seinem Puls. Kaum beschleunigt. Alles in Ordnung. Er war völlig wach.<sup>227</sup>

Kaum kommt es zur vorübergehenden Beruhigung von Fridolins Seelenleben, legt Schnitzler in der Verunsicherung der Leser noch nach. Der Protagonist ist wieder daheim bei seiner Ehefrau, die er gerade aus einem Traum geweckt hat. Er spricht mit ihr, sie „schien ihn aber kaum gehört oder verstanden zu haben, starrte wie durch ihn hindurch ins Leere, und ihm war, – so unsinnig ihm selbst der Einfall im gleichen Moment erschien, als müsste ihr bekannt sein, was er in dieser Nacht erlebt hat“<sup>228</sup>. Was Schnitzler damit impliziert, geht über die reine Frage „Traum oder Realität?“ noch hinaus. Fridolin ist sich in diesem Moment seiner selbst nicht mehr sicher. Schnitzler lässt ihn den Verlust seiner Identität, seiner Subjektivität fürchten. Die anschließende Traumschilderung Albertines, sozusagen das Parallelerlebnis zu Fridolins Nacht, erschüttert diesen schließlich zutiefst.

Am Tag nach der Orgie ist sich Fridolin der Echtheit des Erlebten tatsächlich nicht sicher. Er glaubt an eine Inszenierung. „Selbstverständlich war das

---

<sup>223</sup> Schnitzler (2002), S. 52

<sup>224</sup> ebda., S. 52

<sup>225</sup> ebda., S. 53

<sup>226</sup> ebda., S. 54

<sup>227</sup> ebda., S. 63

<sup>228</sup> ebda., S. 65

Ganze eine Komödie gewesen“<sup>229</sup>. Kurze Zeit später allerdings erscheint ihm plötzlich vielmehr das, was er bisher als Realität erfasst hatte, seine Familie, seine Säulen der Stabilität, als das wahre Unrealistische. „Und erst auf der Stiege kam ihm wieder zu Bewusstsein, dass all diese Ordnung, all dies Gleichmaß, all diese Sicherheit seines Daseins nur Schein und Lüge zu bedeuten hatten“<sup>230</sup>.

Und jemand, der letztlich sowohl in der Realität als auch im Traum lebt, muss eine Doppelexistenz führen. Er bemerkt, er muss „zugleich der tüchtige, verlässliche, zukunftsreiche Arzt, der brave Gatte und Familienvater sein – und zugleich ein Wüstling, ein Verführer, ein Zyniker“. Fridolin beginnt ernsthaft darüber nachzudenken, ob er an einer Krankheit leidet, die Menschen Dinge tun lässt, von denen sie danach plötzlich nichts mehr wissen. „Er besann sich gewisser merkwürdiger Krankheitsfälle, die er aus psychiatrischen Büchern kannte, sogenannter Doppelexistenzen“<sup>231</sup>. Und dann wird Schnitzler sehr deutlich:

Und in abgeschwächter Form erlebte sie [solche Krankheiten, Anm.] wohl mancher. Wenn man aus Träumen wiederkehrte zum Beispiel? Freilich, man erinnerte sich... Aber gewiss gab es auch Träume, die man völlig vergaß, von denen nichts übrig blieb als irgendeine rätselhafte Stimmung, eine geheimnisvolle Benommenheit. Oder man erinnerte sich erst später, viel später und wusste nicht mehr, ob man etwas erlebt oder nur geträumt hatte. Nur - nur - -!<sup>232</sup>

Und während Fridolin darüber nachdenkt, ob sein Erlebnis der Nacht nicht vielleicht doch nur ein Traum war, wird Albertines Traum für ihn Realität. „Denn man mochte es nehmen, wie man wollte: heute nacht hatte sie ihn ans Kreuz schlagen lassen“<sup>233</sup>. Damit wird das in Opposition stehende Paar Traum/Realität<sup>234</sup> plötzlich beliebig vertauschbar, Traum und Wachen fließen ineinander – und Sicherheit ist nirgends.

---

<sup>229</sup> Schnitzler (2002), S. 80

<sup>230</sup> ebda., S. 83

<sup>231</sup> ebda., S. 87

<sup>232</sup> ebda.

<sup>233</sup> ebda., S. 89

<sup>234</sup> Die Verwendung von Gegensätzen ist typisch in der Novelle, vergleiche dazu Heizmann (2006), S. 35

## 7. Resümee

---

Arthur Schnitzler war nicht nur Schriftsteller, er war auch ein Kenner und Liebhaber des Kinos und besuchte die Lichtspielhäuser Wiens mit großer Regelmäßigkeit. Diese Faszination für Visuelles wurde bereits in den Jahren vor der Jahrhundertwende durch die überall entstehenden Kaiserpanoramen genährt.

Im Laufe der Jahre wurde aus dem Schriftsteller Schnitzler, als der er der breiten Öffentlichkeit in Erinnerung ist, sukzessive der Cineast Schnitzler, der Drehbücher schrieb, Skizzen für Verfilmungen überarbeitete und der Industrie als Berater zur Verfügung stand. Diese Seite Schnitzlers ist bisher wenig bekannt, obwohl die Recherchen für diese Arbeit zeigten, dass die beruflichen und privaten Verbindungen zum Medium Film auf sein Schaffen offensichtlich großen Einfluss nahmen. Das verdeutlicht insbesondere die Analyse der Traumnovelle im Hinblick auf versprachlichte visuelle Aspekte.

Die Arbeit zeigt auf, welche überdurchschnittlich große Rolle etwa Begriffe mit dem Wortstamm „blick“ einnehmen. Was wäre für Schnitzler also naheliegender gewesen, als selbst an Drehbuchentwürfen zu arbeiten? Wie tief sein handwerkliches Können auf diesem Gebiet im Jahr 1930 war, zeigt die Analyse seiner Skizze für die Verfilmung der Traumnovelle. Um die in der Forschung häufig zitierte Doppelstruktur der Traumnovelle auf die Leinwand zu bringen, hätte Schnitzler geschickt zur Parallelmontage gegriffen. Auch zukunftsweisende Schnitte wie in heutigen Videoclips hätte Schnitzler vor Augen gehabt. So wie später bei Kubrick in dessen Version der Novelle wären Rückblenden zur Darstellung des Traumhaften zur Anwendung gekommen. Die Ergebnisse der Untersuchungen enthüllen hinter dem Schriftsteller Schnitzler einen hervorragenden Drehbuchautor, der sich den Anforderungen des Skizzierens von Regievorgaben bestens bewusst war und dieses Handwerk souverän beherrschte. Zur Verfilmung von Schnitzlers Entwürfen kam es allerdings nicht. Erst 38 Jahre nach Erstellung dieser Skizzen, im Jahr 1968, begann ein Österreicher mit der Arbeit an der ersten filmischen Bearbeitung der Traumnovelle.

In einer eingehenden Analyse des Filmes von Wolfgang Glück hat diese Arbeit gezeigt, wie der österreichische Regisseur die Motive und Themen Schnitzlers auf die Leinwand brachte. Eine Untersuchung der rhythmischen

Eigenschaften brachte erstaunliche Ergebnisse zutage. Mit einer durchschnittlichen Einstellungslänge von 10,6 Sekunden handelt es sich um einen relativ langsamen Film, der immer mehr an Fahrt aufnimmt, je mehr er sich dem dramaturgischen Höhepunkt, dem geheimen Maskenball, nähert. Nachdem in den Hauptszenen auf besagtem Ball die Schnitte immer kürzer werden, verlangsamt sich das Tempo in der Verdoppelung danach wieder merklich.

Die Zuschauer werden von dieser Technik unbewusst beeinflusst: Während in Fridolins Leben die Unruhe steigt, wird auch der Film hektischer, was die Rezeption verändert. Unterstützt wird diese Wirkung von der Bildkomposition. Zunächst strahlt die Anordnung von Figuren und Gegenständen Statik und Ruhe aus. Im Verlauf der Handlung bis zum Höhepunkt auf dem geheimen Ball verändert sich die *Mis-en-Scene*. Die Bilder werden dynamischer, dramatischer und unruhiger – erneut ein Effekt, der Einfluss auf das Publikum hat, ohne dass dieser (zumindest in den allermeisten Fällen) bewusst wahrgenommen wird.

Besondere Kraft in der Vermittlung dieser dramatischen Steigerung kommt der Filmmusik zu. Zunächst vermitteln spontan einsetzende, verstörende Harfenklänge den Zuschauern insbesondere in Dialogszenen, dass das eben Gesagte auf die späteren Abenteuer Fridolins und Albertines hindeuten. Und wie bereits in der Bildkomposition und im Rhythmus steigert sich die Musik im Laufe des Filmes in ihrer Dramatik, bis am Ende der geheimen Orgie schließlich auch der akustische Höhepunkt deutlich vermittelt wird.

Wie die vorliegende Arbeit ebenfalls belegt, kommt zur Darstellung dramatischer Höhepunkte die Großaufnahme häufig zur Anwendung. Glück hat diese Stellen schon beim Verfassen des Drehbuches sorgfältig gekennzeichnet, die Einstellungsgrößen helfen den Zuschauern in vielen Fällen dabei, die Wichtigkeit und Relevanz des Gesagten richtig einzuordnen.

An besonders entscheidenden Stellen rückt die Kamera den Protagonisten näher und weckt damit die Anteilnahme des Publikums. In besonderer Weise fungiert dabei die Ranfahrt der Kamera als stilistisches Mittel zur Vermittlung von inneren Vorgängen der Protagonisten. Abgesehen von dieser Wirkung dienen die Kamerabewegungen, insbesondere die Kamerafahrten, als Ausdruck fließender Übergänge, die in Glücks Film eine ganz zentrale Rolle einnehmen. Wenn die Kamera Fridolin etwa in den Außenszenen schon von weitem mit ihrem Blick folgt,

bis er an ihr vorübergeht und in die Ferne schwindet, so bewirkt das beim Publikum ein Gefühl des Fließens und des Dahingleitens.

Das führt zu einer zentralen Fragestellung dieser Arbeit: Wie ist es Glück gelungen, die beiden Welten zwischen Traum und Realität sowie die fließenden Übergänge zwischen den beiden darzustellen? Die Untersuchungen haben gezeigt, auf wie vielen Ebenen diese Übergänge teils gleichzeitig, teils zeitversetzt verlaufen: Die Farbgebung, die ab dem Zeitpunkt plötzlich unheimlich, düster und surreal wird, als Fridolin das sichere Heim verlässt und zu Marianne eilt. Der Wind, der gefährlich pfeift, als er das Haus Mariannes wieder verlässt. Die Trompetenmusik, als er nach der abenteuerlichen Stippvisite bei der Prostituierten Mizzi wie von fremden Mächten geleitet entscheidet, nicht nach Hause, sondern in die entgegengesetzte Richtung zu gehen. Die gesamte Tonebene, die plötzlich verschwindet, als Fridolin den geheimnisvollen alten Jugendfreund Nachtigall erkennt. Und schließlich die geheime Orgie, auf der er von verführerischen Maskierten umschwärmt wird, die in der Gestalt von Frauen auftreten, die er im Laufe des Tages gesehen hat. All das sind Elemente, die einen langsamen, fließenden Übergang von der Realität in die Traumwelt erzeugen.

Insofern kann die Arbeit mithilfe der Analysen der filmischen Darstellungsmittel belegen, dass das „Ineinanderfließen“ von Wachen und Träumen im Film von Wolfgang Glück kein abstraktes Vorhaben des Regisseurs blieb, sondern durch entsprechendes Stilmittel erzeugt und dem Publikum, wenn auch oft nur ins Unterbewusstsein, vermittelt wird. Glück folgt damit der textlichen Vorlage Schnitzlers, wie die Analyse der Stilmittel zur Traumerzeugung in der Novelle zeigt. Im Text werden die Traumszenen meist nur angedeutet, die Übergänge von Realität zu Traum bleiben vage, Schnitzler vermeidet klare Trennlinien und eindeutige Hinweise. Das Kapitel zeigt ebenfalls auf, wie Schnitzler seine Leser mit narrativen Techniken immer näher an seinen Protagonisten heranzuführt, sie dadurch emotional bindet und das Abdriften ins Surreale keineswegs als Fridolins subjektive Wahrnehmung abtut. Vielmehr werden die Rezipienten durch die Erzählweise in die Traumwelten mit hineingezogen.

Fazit der Untersuchungen: Die Effekte, die Schnitzler in den Zwanzigerjahren des vorigen Jahrhunderts mit den Werkzeugen eines Schriftstellers erzielte, versuchte Glück mit den Mitteln eines Regisseurs einer TV-Produktion nachzuahmen. Die Arbeit zeigt, dass ihm das mit den damals sehr

bescheidenen budgetären Mitteln hervorragend gelungen ist und dass es deshalb an der Zeit war, den ersten Schritt zur Erforschung dieser Traumnovelle-Interpretation zu setzen.

Weitere Arbeiten sind bereits im Entstehen: An der Universität Leipzig war bei Verfassen dieser Zeilen eine Dissertation in Arbeit, die sich den Vergleich von Glücks Verfilmung mit der späteren Version Kubricks zum Ziel gemacht hat. Und auch die heimische Schnitzler-Forschung behält das Thema Film weiter im Auge. In Wien arbeiteten zum Zeitpunkt der Entstehung dieser Arbeit Stephan Kurz und Michael Rohrwasser gerade an einem Buch mit dem Titel „A. ist manchmal wie ein kleines Kind. Clara Katharina Pollaczek und Arthur Schnitzler gehen ins Kino“. Darin werden der Kinobesucher Schnitzler und seine Begleitung in den Mittelpunkt der Recherchen gesetzt.

Für einen erneuten Boom der intermedialen Forschung sollte schließlich der Film „360“ sorgen. Diese Adaption von Schnitzlers „Reigen“ feierte gerade Premiere in London, als die vorliegende Arbeit abgeschlossen wurde. Hollywoodstars wie Jude Law, Rachel Weisz oder Anthony Hopkins sollten für einen Ansturm auf die Kinokassen und einen neuen Schnitzler-Boom sorgen. Und womöglich kann ein solches gesteigertes Interesse ja tatsächlich auch kleinere Produktionen wie etwa die „Traumnovelle“ von Wolfgang Glück aufs Neue ein wenig weiter ins Zentrum der Forschung manövrieren.

## 8. Literaturverzeichnis

---

### Primärliteratur:

Eisenstein, Sergej M.: Montage der Attraktionen. In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam<sup>4</sup> 2001. S. 58-69

Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. Studienausgabe Band II. Frankfurt am Main: S. Fischer<sup>11</sup> 2001

Glück, Wolfgang: Drehbuch zur Traumnovelle. Privatarchiv Wolfgang Glück

Hofmannsthal, Hugo v.: Der Ersatz für die Träume. In: Bernd Schoeller (Hg.): Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze. II. 1914-1924. Frankfurt am Main: S. Fischer 1986, S. 141-145

Schnitzler, Arthur: Leutnant Gustl und andere Erzählungen. Wien, Gütersloh (u.a.): Donauland Kremayr & Scheriau 1984, S. 59-162

Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1917 – 1919. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1985

Schnitzler, Arthur: Traumnovelle. Drehbuchfragment. Arthur-Schnitzler-Archiv Freiburg, CXLII, Mappe 41, Blatt 159-188

Schnitzler, Arthur: Traumnovelle, Die Braut. Stuttgart: Reclam<sup>2</sup> 2002

### Sekundärliteratur:

Balázs, Bela: Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Wien: Globus<sup>5</sup> 1976

Beuthner, Thomas: Beleuchtung. Lichtquellen und Techniken. In: Hans Geißendörfer und Alexander Leschinsky: Handbuch Fernsehproduktion. Vom Skript über die Produktion bis zur Vermarktung. Köln: Luchterhand 2002

Bienk, Alice: Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse. Marburg: Schüren 2008

Braunwarth, Peter Michael: Dr. Schnitzler geht ins Kino. Eine Skizze seines Rezeptionsverhaltens auf Basis der Tagebuch-Notate. In: Thomas Ballhausen und Barbara Eichinger u.a. (Hg.): Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film. Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2006. S. 9-27

Brinckmann, Christine N.: Dramaturgische Farbakkorde. In: Thomas Koebner und Thomas Meder u.a. (Hg.): Bildtheorie und Film. München: Boorberg 2006. S. 358-380

Deeken, Annette: Travelling – mehr als eine Kameratechnik. In: Thomas Koebner und Thomas Meder u.a. (Hg.): Bildtheorie und Film. München: Boorberg 2006. S. 297-315

Deppermann, Arnulf und Angelika Linke: Warum „Sprache intermedial“? In: Arnulf Deppermann und Angelika Linke: Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2010. (Institut für deutsche Sprache Jahrbuch 2009)

Fliedl, Konstanze: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Reclam 2005

Gad-El-Hak, Schara Romana: Die Verfilmung des Traums im 21. Jahrhundert. Zur Problematik der filmischen Darstellung subjektiver Bewusstseinszustände exemplarisch analysiert an David Lynchs Mulholland Drive. Diplomarbeit. Univ. Wien 2006

Hall, Murray G.: ... dass ich gegen das Raubgesindel nichts ausrichten werde. Arthur Schnitzler und die Filmproduktion. In: Thomas Ballhausen und Barbara Eichinger u.a. (Hg.): Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film. Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2006

Halpern, Leslie: Dreams on Film. The Cinematic Struggle Between Art and Science. Jefferson (NC): McFarland 2003

Heizmann, Bertold: Arthur Schnitzler Traumnovelle. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam 2006

Heller, Heinz B.: Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910 – 1930 in Deutschland. Tübingen: Niemeyer 1985

Herberth, Arno: Möglichkeiten des Vergleichs zwischen literarischer und filmischer Montage. Dargestellt anhand von Alfred Döblins Roman Berlin Alexanderplatz und den gleichnamigen Verfilmungen von Phil Jutzi (1931) und Rainer Werner Fassbinder (1979/80). Diplomarbeit. Univ. Wien 2005

Hickethier, Knut: Film und Fernsehanalyse. Stuttgart: Metzler<sup>4</sup> 2007

Hickethier, Knut: Geschichte der Fernsehproduktion. In: Hans Geißendörfer (Hg.): Handbuch Fernsehproduktion. Köln: Luchterhand 2002

Ilgner, Julia, Ein Wiener „Kinoniter“. Arthur Schnitzlers Filmgeschmack, In: Achim Aurnhammer und Barbara Beßlich u.a. (Hg.): Arthur Schnitzler und der Film. Würzburg: Ergon 2010, S. 15-44 (Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg 1)



- Kandorfer, Pierre: Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde. Köln: DuMont<sup>3</sup> 1987, S. 76
- Lantin, Rudolf: Traum und Wirklichkeit in der Prosadichtung Arthur Schnitzlers. Dissertation. Fakultät für Philosophie der Universität Köln 1958
- Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007
- Martínez, Matias und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck<sup>7</sup> 2007
- Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK<sup>2</sup> 2008. S. 215
- Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Hamburg: Rowohlt 1996
- Paech, Joachim: Literatur und Film. Stuttgart: Metzler 1997
- Perlmann, Michaela L.: Der Traum in der literarischen Moderne. Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers. München: Fink 1987
- Plener, Peter: Aus dem Theater ins Freud-Kino. Arthur Schnitzlers T-Räume. In: Thomas Ballhausen und Barbara Eichinger u.a. (Hg.): Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film. Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2006. Seite 81-95
- Poppe, Sandra: Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihre Verfilmungen. Göttingen Vandenhoeck & Ruprecht 2007
- Praher, Daniela: Traumdarstellung im frühen Kino und in der Filmavantgarde. Diplomarbeit. Univ. Wien 2007
- Roessler, Peter: Aufbruch nach Gestern. Arthur Schnitzler im österreichischen Fernsehen der sechziger Jahre. In: Thomas Ballhausen und Barbara Eichinger u.a. (Hg.): Die Tatsachen der Seele. Arthur Schnitzler und der Film. Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2006. S 57-70
- Rothschild, Thomas: Bildkomposition und Dauer. Die kurze und die lange Einstellung. In: Thomas Koebner und Thomas Meder u.a. (Hg.): Bildtheorie und Film. München: Boorberg 2006. S. 52-61
- Schernickau, Niko: In Bewegung – der schwebende Blick der Steadicam. In: Thomas Koebner und Thomas Meder u.a. (Hg.): Bildtheorie und Film. München: Boorberg 2006. S. 316-334
- Schneider, Michael: Vor dem Dreh kommt das Buch. Ein Leitfaden für das filmische Erzählen. Gerlingen: Bleicher 2001.

Smid, Tereza: Jenseits der Aufmerksamkeitslenkung. Narrative und ästhetische Wirkungsmöglichkeiten der Schärfenverlagerung. In: Thomas Koebner und Thomas Meder u.a. (Hg.): Bildtheorie und Film. München: Boorberg 2006. S. 284-296

Swales, Martin: Schnitzlers filmisches Erzählen. In: Achim Aurnhammer und Barbara Beßlich u.a. (Hg.): Arthur Schnitzler und der Film. Würzburg: Ergon 2010. S. 127-133 (Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg 1)

### **E-Books:**

Kracauer, Siegfried: Theory of Film. The Redemption of Physical Reality. With an Introduction by Miriam Bratu Hansen. Princeton: Princeton University Press 1997 (Google Books: [http://books.google.at/books?id=-5-VX822Ma0C&pg=PA163&lpg=PA163&dq=gabriel+marcel+cinema+dream&source=bl&ots=VIFAhmL7Cr&sig=YM\\_eTU7jZZsW3JZ7d2VsEaPulk8&hl=de&ei=SZSVTucFxeThBO7WgP0H&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=2&ved=0CCEQ6AEwAQ#v=onepage&q=gabriel%20marcel%20cinema%20dream&f=false](http://books.google.at/books?id=-5-VX822Ma0C&pg=PA163&lpg=PA163&dq=gabriel+marcel+cinema+dream&source=bl&ots=VIFAhmL7Cr&sig=YM_eTU7jZZsW3JZ7d2VsEaPulk8&hl=de&ei=SZSVTucFxeThBO7WgP0H&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CCEQ6AEwAQ#v=onepage&q=gabriel%20marcel%20cinema%20dream&f=false))

Webster, Patrick: Love and Death in Kubrick. A Critical Study of the Films from Lolita through Eyes Wide Shut. Jefferson (NC): McFarland 2011 (Google Books: [http://books.google.at/books?id=Bz\\_x37RSSqIC&pg=PA139&lpg=PA139&dq=jan+harlan+wolfgang+glück&source=bl&ots=4\\_LfRx4nNP&sig=gG-vEHlr5BceslZ4hXKCBHc0rtI&hl=de#v=onepage&q=jan%20harlan%20wolfgang%20glück&f=false](http://books.google.at/books?id=Bz_x37RSSqIC&pg=PA139&lpg=PA139&dq=jan+harlan+wolfgang+glück&source=bl&ots=4_LfRx4nNP&sig=gG-vEHlr5BceslZ4hXKCBHc0rtI&hl=de#v=onepage&q=jan%20harlan%20wolfgang%20glück&f=false))

Wolf, Claudia: Arthur Schnitzler und der Film. Bedeutung. Wahrnehmung. Beziehung. Umsetzung. Erfahrung. Dissertation. Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften der Universität Karlsruhe 2006 (Google Books: [http://books.google.com/books?id=9N1KPchJAYoC&printsec=frontcover&hl=de&cd=1&source=gbs\\_ViewAPI#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com/books?id=9N1KPchJAYoC&printsec=frontcover&hl=de&cd=1&source=gbs_ViewAPI#v=onepage&q&f=false))

### **Online-Quellen:**

ePubBud Online Publishing:

<http://www.epubbud.com/read.php?g=YW97VYWS&p=10> (08.06.2011)

Filmdatenbank Imdb <http://www.imdb.com/title/tt0405400/releaseinfo> (21.9.2011)

Filmdatenbank Imdb. <http://www.imdb.com/title/tt0120663/business> (21.9.2011)

Förderverein für Kaiserpanoramen e.V. <http://www.kaiser-panorama.de/frame.htm> (12.10.2011)

Internet-Seite Arthur-Schnitzler.de, „Kino und Fernsehfilme in chronologischer Reihenfolge“. <http://www.arthur-schnitzler.de/Verfilmungen%20chronologische%20Liste.htm> (23.5.2011)

Interview mit Uschi Laar auf der Autorenplattform „suite101“ vom 21.04.2009, <http://andrea-weber.suite101.de/harfenmusik-das-instrument-der-engel-a55140> (08.09.2011)

Kaiserpanorama in Wikipedia. <http://de.wikipedia.org/wiki/Kaiserpanorama> (12.10.2011)

Online-Auftritt der Stadt Wels. Kultur und Bildung. Museen. [http://www.wels.at/wels/page/679995597123214884\\_679996084065132123~680450534823166674~692791652252656259\\_692791652252656259.de.html](http://www.wels.at/wels/page/679995597123214884_679996084065132123~680450534823166674~692791652252656259_692791652252656259.de.html) (12.10.2011)

Online-Auftritt der Universität Freiburg. <http://portal.uni-freiburg.de/ndl/personen/achimaurnhammer/index.html/forschung> (22.9.2011 )

Online-Portal cinemetrics.lv. <http://www.cinemetrics.lv/> (29.06.2011 )

Online-Portal des Arthur Schnitzler Archivs an der Universität Freiburg. <http://portal.uni-freiburg.de/ndl/personen/achimaurnhammer/schnitzlerarchiv.html/bestand> (23.5.2011)

„Sehen liefert uns Menschen 80 Prozent der Informationen“. Artikel auf 3sat-Online vom 29.06.2006 <http://www.3sat.de/page/?source=/nano/bstuecke/93729/index.html> (08.06.2011)

Wikipedia [http://de.wikipedia.org/wiki/Adolf\\_Warchalowski](http://de.wikipedia.org/wiki/Adolf_Warchalowski) (12.09.2011)

Wikipedia [http://de.wikipedia.org/wiki/Flughafen\\_Aspen](http://de.wikipedia.org/wiki/Flughafen_Aspen) (12.09.2011)

Wikipedia [http://de.wikipedia.org/wiki/Jump\\_Cut](http://de.wikipedia.org/wiki/Jump_Cut) (30.05.2011)

### **Zitierte Filme**

David Lynch: Mulholland Drive (Mulholland Drive – Straße der Finsternis, USA 2001)

Mel Gibson: Braveheart, USA 1995

Sergej Eisenstein: Panzerkreuzer Potemkin (Броненосец Потёмкин, UdSSR 1925)

Wolfgang Glück: Traumnovelle, Österreich 1969

## Abbildungen

Abbildung 1: Schutzdauer abgelaufen. Originalfoto im Besitz des Filmarchiv Austria.

Wikipedia([http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Kaiserpanorama\\_Prater.jpg&filetimestamp=20100806073206](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Kaiserpanorama_Prater.jpg&filetimestamp=20100806073206))

Abbildungen 2-30: Screenshots aus Glücks Traumnovelle, Österreich 1969

## 9. Appendix

---

### 9.1. Die Eckdaten zu Glücks Traumnovelle

Titel	Traumnovelle
Land/Jahr	A 1969
Laufzeit	75 Minuten
Format	35 mm
Genre	Literaturverfilmung
Buch	Wolfgang Glück, Ruth Kerry
Regie	Wolfgang Glück
Besetzung	Karlheinz Böhm (Fridolin), Erika Pluhar (Albertine), Gertrud Kückelmann (Marianne), Helga Papouschek (Mizzi), Kurt Sowinetz (Nachtigall), Erika Kambach (Baronin), Wolfgang Weiser (Dr. Adler), Emil Stöhr (Gibiser), Iris Schattschneider (Gibisers Tochter), Dolores Schmidinger (Hausmädchen), Jutta Schwarz, Carlo Böhm, Gustav Dieffenbacher, Josef Krastel, Wolfgang Lesowsky, Rudolf Strobl u.v.a.
Musik	Angel Arteaga
Ton	Kurt Schwarz, Karl Schlifelner
Regieassistentz	Adi Theyer, Franz Zoglauer
Fertigung	Erika Krasa
Masken	Monika Matula-Stachowski, Heinz Buchta
Schnitt	Monika Stiedl
Kostüme	Hill Reih-Gromes
Bauten	Felix Smetana, Rudolf Höfling
Kamera	Hannes Staudinger, Otto Gräser
Produktionsleitung	Leopold Glosse
Aufnahmeleitung	Fritz Andraschko
Produktion	Walter Davy
	Eine Produktion der Telefilm AG, hergestellt im Auftrag des ORF

## **9.2. Transkription der Gespräche mit Regisseur Wolfgang Glück**

**(geführt am 5. Mai 2011 und am 5. Juli 2011)**

**Wie kam es dazu, dass Sie als erster Regisseur überhaupt Arthur Schnitzlers „Traumnovelle“ verfilmten?**

Wolfgang Glück: Die Autorin Ruth Kerry hat ein Drehbuch geschrieben und mich gefragt, ob ich Interesse hätte, den Film zu machen. Ich war ja ein relativ prominenter Regisseur in dieser Zeit. Ich habe gesagt, ich möchte ihr Buch lesen und habe es dann umgearbeitet. Ich hatte zu dieser Zeit bereits einen starken Bezug zu Arthur Schnitzler. Ich hatte schon damals, wenn ich mich richtig erinnere, die gesamte Prosa von ihm gelesen und auch alle Stücke. 1966 habe ich in Zürich am Schauspielhaus die Liebelei inszeniert und vorher in Köln Komtesse Mizzi fürs Fernsehen gemacht. In Hamburg habe ich beispielsweise an den Kammerspielen die Liebelei inszeniert. Im Jahr 1975 habe ich „Literatur“ mit Christine Ostermayer, Helmut Lohner und Otto Schenk verfilmt und zwei Jahre später „Halb Zwei“ mit Senta Berger und Dietmar Schönherr. Schnitzler war immer sehr wichtig für mich. Aber damals waren ja die Rechte zur Verfilmung seiner Stoffe noch nicht frei. Die Idee zur Traumnovelle kam aber, wie gesagt, zuerst von Ruth Kerry. Sie hat gesagt, sie macht ein Drehbuch und hat mich gefragt, ob ich das inszenieren würde.

**Beschreiben Sie die Umstände der Produktion.**

Es wurde alles im Jahr 1968 in Wien an verschiedenen Orten gefilmt, produziert wurde der Film von der Telefilm AG für den ORF. Obwohl viele Plätze in Schnitzlers Vorlage vorkommen, haben wir nicht nur an Originalschauplätzen gefilmt. Für die Szene mit den vielen Leichen in der Leichenkammer habe ich beispielsweise einen befreundeten Pathologen gefragt, wie damals zu Schnitzlers Zeiten mit den Leichen umgegangen wurde, wie ein solches Leichenschauhaus ausgesehen hat. Er hat mir gesagt, dass das noch immer so ähnlich ist. Der Raum, der im Film gezeigt wird, ist im Grunde jener Raum in der Sensengasse, den Schnitzler gemeint hat. Denn Schnitzler ist ja Arzt gewesen am Alten AKH und hat dort gearbeitet. Er hat genau diesen Raum gemeint, indem ich drehen wollte. Ich habe mich damals von dem Pathologen in den Raum führen lassen. Der ist mit mir die Stiege hinunter gegangen, wo die Fenster mit dem Grünen Licht sind. Als wir unten ankamen lagen dort die Leichen. 1968 war das noch so in Betrieb wie damals bei Schnitzler. Es war im Keller, dort war es kühl. Aber es gab keine moderne Leichenkammer im AKH. Wir haben diesen Raum ausgesucht, alles für den Dreh ausgemacht und sind hingefahren. Als wir am Drehtag ankamen, bin ich runtergegangen und dort lagen noch überall die echten Leichen. Die wurden zwar dann vor dem Dreh noch verlegt und wir haben natürlich Komparsen verwendet, der Gestank nach den toten Körpern war aber so stark, dass sich der Großteil des

Teams geweigert hat, dort zu arbeiten. Für mich wäre es kein Problem gewesen, aber die meisten wollten nicht. Ich musste also den Filmarchitekten bitten, den Raum ganz auszumessen, zu fotografieren, und dann wurde er im Studio eins zu eins nachgebaut. Das hätte beinahe das Budget gesprengt. Das war aber der einzige Raum, der wirklich der ist, den Schnitzler in seiner Novelle gemeint hat. Bei allem anderen haben wir passende Motive gefunden. Jene Stelle, an der Fridolin aus der Kutsche aussteigt, wurde beispielsweise in Rodaun gedreht, die Orgie im Inneren des Schlosses Hetzendorf.

**In welcher Form wurde der Film ausgestrahlt und welche Wirkung hatte er?**

Es war ein Fernsehfilm und kein Fernsehspiel und wurde im ORF im Abendprogramm ausgestrahlt. Interessant ist, dass Stanley Kubrick, nachdem er von seinem Schwager, dem Deutschen Jan Harlan, offensichtlich von meiner Verfilmung der Traumnovelle erfahren hat, die Rechte gekauft hat. Offenbar hat Harlan das im Fernsehen selbst gesehen oder er wurde davon informiert. Jedenfalls hat er angeblich zu Kubrick gesagt, dass das ein Stoff für ihn ist. Ich habe zwei Jahre später Arthur Schnitzlers Enkel Peter Schnitzler auf der Straße getroffen und der hat mich gefragt: Was sagst du dazu, dass Kubrick jetzt alle Rechte an der Traumnovelle gekauft hat?

**Zu den Figuren: Haben Sie die Rollen der Albertine mit Erika Pluhar und Fridolin mit Karlheinz Böhm selbst und bewusst so besetzt?**

Ja, der Karlheinz hat schon in Zürich in meiner Liebelei gespielt. Nachdem er es in Hollywood schwer hatte, kehrte er ohne große Karriere Mitte der sechziger Jahre enttäuscht zurück. Sein Vater hat damals jedem erzählt: Was sagen Sie, der Bub ist zurückgekommen, sie haben ihn dort nicht behalten. Ich habe damals beim Intendanten Leopold Lindtberg mit viel Mühe durchgesetzt, dass Böhm in der Liebelei spielen darf. Lindtberg hat zunächst gemeint: Der Böhm, das ist doch kein Schauspieler. Ich habe aber gefunden, dass er für das großbürgerliche Milieu, für diesen Stand, sehr gut passt. Michael Haneke, dem ich die Traumnovelle vor kurzem gezeigt habe, findet ihn in der Rolle großartig. Ich habe Böhm 1966 in Zürich sozusagen aufgefangen. Den wollte damals niemand. Jeder hat gesagt: Nicht den Böhm von „Sissi“! Ich habe ihn besser gefunden als alle damals geglaubt haben.

**Zum Aussehen von Fridolin. Haben Sie sich an Hans Meids Zeichnung für die Erstausgabe orientiert?**

Nein, diese Zeichnung hatte ich damals gar nicht gesehen. Ich wollte die Figuren so aussehen lassen, wie sie in der Zeit um die Jahrhundertwende aussahen, in die

Schnitzler die Handlung gelegt hatte. Die Novelle ist ja erst Mitte der 1920er Jahre entstanden, Schnitzler hat die Handlung aber zurückverlegt. Dass Fridolin im Caféhaus in der Zeitung von Luegers Tod liest – Lueger ist im März 1910 gestorben – das ist kein Zufall. Ich habe immer versucht, solche Sachen einzubauen. Ich wollte den Film auf jeden Fall vor den ersten Weltkrieg legen.

**Hat es eine Bedeutung, dass Sie etwa in der Szene mit dem Hofrat eine grüne Lampe verwendet haben und dass die Fenster grün waren? Welche Bedeutung hatten die Farben?**

In dieser Situation passte das grüne Licht sehr gut. Die Lampe war vom Schreibtisch meines Vaters, die ich oft für Filme verborgt habe. Sie steht noch heute auf meinem Schreibtisch. Generell sagen die Farben sehr wohl etwas über die Stimmung, die vermittelt werden soll, aus. Rein technisch war es damals leider noch schwierig, mit den Farben zu arbeiten, so wie das Kubrick beispielsweise machen konnte. Der Farbfilm fürs Fernsehen steckte ja noch in den Kinderschuhen.

**Wie sind die Männer- und Frauenbilder angelegt. In Schnitzlers Buch sind die Geschlechterrollen sehr konservativ. Beispielsweise, wenn es einmal heißt, die Frauen seien „ausgesuchte Ware“. Bei ihnen hat Albertine mehr zu sagen, sie wirkt aggressiver. Hatte das mit den gesellschaftlichen Umbrüchen jener Zeit um 1968 zu tun?**

Es kann schon sein, dass die Entwicklungen von damals Einfluss genommen haben. So eindeutig konservativ wie bei Schnitzler war das Frauenbild in meiner Verfilmung nicht. Es kann schon sein, dass Albertine sich in meiner Verfilmung mehr zu sagen traute und sie eine stärkere Figur ist wie bei Schnitzler. Bei Kubrick beispielsweise war die Figur der Albertine ja noch stärker – und von Nicole Kidman auch sehr, sehr stark gespielt. Und die Figur der Prostituierten gab es in literarischen Werken zu Schnitzlers Zeit ja immer wieder, das war ganz normal. Zu diesem ganzen Thema darf man nicht vergessen, dass mein Film in einem ganz frühen Stadium des Fernsehens gemacht wurde. Solche Dinge, wie sie Kubrick gezeigt hat, wären unmöglich sendbar gewesen zu dieser Zeit.

**Es gibt eine Szene, in der mehrere Frauen sehr freizügig gezeigt werden. Gab es dagegen Proteste?**

Nein, seltsamerweise überhaupt nicht. Man muss aber auch sagen, dass die gezeigten Bilder sehr dezent sind. Ein bisschen Nacktheit musste sein. Aber so wie Kubrick das gemacht hat, wo sehr explizit sexuelle Handlungen zu sehen sind, das finde ich blödsinnig. Das kommt bei Schnitzler ja auch überhaupt nicht in dieser Weise vor. Natürlich ist anzunehmen, dass diese Personen die Orgie in eine solche



Richtung ausgeweitet hätten. Aber das zu zeigen – das hätte ich erstens nicht gewollt und zweitens ja gar nicht dürfen. Ich habe nicht einmal diese Mädchen auf der Orgie, die bei Schnitzler ja sehr wohl ganz nackt sind, völlig ohne Kleidung gezeigt. Ich habe das sehr dezent gemacht. Wie bei Schnitzler, nur die Larve, das wäre nicht gegangen. Das hätten auch die Schauspielerinnen nicht gemacht. Da hätte ich wohl Prostituierte statt Schauspielerinnen nehmen müssen. Aber ich finde es auch nicht nötig für den Stoff.

### **Gab es irgendwelche Vorgaben oder Grenzen des Machbaren?**

Ich wusste sehr genau um die Grenzen, weil ich sehr viele Spielfilme gemacht hatte. Es gab ja die freiwillige Selbstkontrolle (FSK, Anm.) in Wiesbaden. Ich habe dort sehr viele Filme von mir vorführen müssen, darunter ein paar leicht schlüpfrige Krimis. Aber das war lächerlich, es war ja niemals jemand ganz nackt. Manchmal hat man bewusst für die FSK schlüpfrige Szenen hineingenommen, die diese dann herausreklamieren konnte. Der Rest war ihnen dann egal. Die Frage der Jugendfreiheit war damals eine sehr wichtige. Nur wenn der Film jugendfrei war, konnte man Geld damit machen. An diese Vorgaben hat man sich herangetastet und einfach probiert, wie weit man gehen kann. In der FSK saßen auch einige Pfarrer, die das sehr gerne gesehen haben. Man wurde weggeschickt, musste Teile wegschneiden und dann noch einmal vorführen.

### **Mussten Sie für den ORF etwas wegschneiden?**

Nein, ich glaube nicht. Was schwieriger war, war die Suche nach den Schauspielerinnen. Eine der Frauen auf der Orgie war oben ohne, aber das war dann im Film so gar nicht zu sehen. Das war Fridolins Traumfrau auf dem geheimen Ball. Das war dieselbe Schauspielerin, die am Ende die Leiche spielt mit dem offenen Mund, was sehr echt aussieht. Diese Schauspielerin hat gesagt, dass sie ohnehin Nudistin ist und im Sommer nackt die Lobau besucht. Ich war mit ihr sehr zufrieden, finde, dass sie sehr gut besetzt ist. Am Ende war das sehr dezent gemacht und man hat fast nichts gesehen. Es gab übrigens einige Nebenrollen, die sehr gut besetzt waren. Auch die Prostituierte, die Fridolin am Tag nach der Orgie die Tür geöffnet hat oder die Figur der Marianne waren sehr gut gespielt.

### **Zum Traummotiv in ihrem Film. In der Orgie sieht man eindeutig, dass hier jene Schauspielerinnen auftreten, die Fridolin zuvor am Tag bereits gesehen hat: Seine Frau Albertine, die Pierrette ...**

... ja, zu eindeutig! Ich wollte das eigentlich lediglich als Möglichkeit zeigen. Mit dem richtigen Kostüm und wenig Licht hätte man diese Frage offener halten können. Aber es ist zu eindeutig geworden. Ich finde, das ist falsch an meiner

Verfilmung. Eine Grundfrage des Films ist ja: Wie lange ist es Realität und wo beginnt der Traum? Ich wollte die üblichen Klischees, mit denen Filmemacher üblicherweise Träume darstellen, vermeiden. Zum Beispiel Rückblenden, Unschärfe und solche Dinge. Mein Ziel war es, trotz normaler Kameratätigkeit das Traumhafte darzustellen. Ich habe dafür verschiedene Mittel an verschiedenen Stellen des Filmes verwendet. Es beginnt beispielsweise bei Marianne, wenn der innere Monolog einsetzt. Da entsteht eine Irritation, es ist etwas anders als vorher. Dort, mit diesem grünen Bild des Toten, da hört der Film erstmals auf, eine realistische Darstellung zu sein. Michael Haneke meint zwar, dass man das nicht machen kann, an irgendeiner Stelle mit dem inneren Monolog zu beginnen. Ich finde aber schon, dass das funktioniert. Damit werden die Zuschauer in die Traumwelt erstmals eingeführt. Dann gibt es im Café einen Moment, an dem die Musik aufhört und es plötzlich ganz still wird. Da hört plötzlich die gesamte Tonebene auf. Auch danach, beim Kostümverleiher, gehen die Irritationen weiter. Da beginnen die Bilder etwas seltsamer zu werden. Im Grunde habe ich gesagt: Bis zur Szene nach dem Besuch bei Mizzi scheint es mit real zu sein. Er überlegt, ob er nach Hause gehen soll, macht es dann aber nicht und geht in die andere Richtung weg ins Café. Auch, dass er dort dann Nachtigall, also einen Freund aus der versunkenen Jugendzeit trifft, könnte so ein Bruch sein. Die gesamte Figur dieses Nachtigall hat ja etwas Seltsames. Fridolin fragt ihn dann sehr verwundert zu den Klängen des Klaviers: Ach, du warst das? Und Nachtigall sagt: Ja, wer sonst? Die Pierrette, die Tochter vom Kostümverleiher Gibiser, hat auch etwas sehr märchenhaftes und traumhaftes, wie sie da durch die Gegend tanzt. Auch, dass Albertine auf der Orgie zu Fridolin sagt: „Wunderst du dich?“ ist so ein Hinweis. Aber da ist wieder ganz klar Erika Pluhars Stimme zu erkennen. Wie gesagt: In fast allen Filmen passieren irgendwelche Fehler, dass die Frauen so eindeutig zu erkennen waren, ist einer in diesem Film, ein sehr ärgerlicher Fehler. Aber insgesamt wollte ich die Übergänge von der Realität zum Traum fließend gestalten. Zusätzlich habe ich einen Satz aus dem Paracelsus an den Anfang des Films gestellt. Der lautet: „Es fließen ineinander Traum und Wachen, Wahrheit und Lüge. Sicherheit ist nirgends“. Wie in diesem Motto fließt in meinem Film langsam alles ineinander. Das zieht sich durch. Als am Ende die Maske wieder auf dem Bett liegt, ist wieder völlig unklar, ob es tatsächlich ein Traum war.

**Es gibt auch den Hinweis mit der Uhrzeit. Es schlägt elf, als Fridolin zu Mizzi geht, im Café bei Nachtigall ist es plötzlich schon dreiviertel eins. War dieser Zeitsprung Absicht?**

Ich glaube ehrlich gesagt nicht. Das ist offenbar eher ein Regiefehler. Es sollte nicht heißen, dass da irgendetwas passiert ist in der Zwischenzeit oder Fridolin länger bei Mizzi war.

### **Zum Ende des Films. Bei Schnitzler beginnt schon der neue Tag, Ihr Film endet es in der Nacht. Warum?**

Das kann einen ganz pragmatischen Grund haben: Wir hatten nicht sehr viel Geld, um den Film zu produzieren. Alleine der Nachbau der Leichenkammer war ein riesiger finanzieller Aufwand. Auch deshalb ist das Ende des Films sehr beschleunigt. Aber nicht nur Finanzielles war dazu ausschlaggebend. Der Höhepunkt des Films ist eindeutig, und das ist meiner Ansicht nach auch bei Kubrick so, als sich die Frau auf der Orgie für Fridolin opfert. Nach diesem Augenblick, nach dieser symbolischen Unterwerfung der Frau, als Fridolin in die Kutsche steigt und flieht, ist die Spannung ein bisschen weg. Schnitzler baut die Spannung dann erneut damit auf, dass Fridolin wissen will, wer diese Frau ist, was ihr passiert ist. Er sucht sie und findet sie nicht. Bis er schließlich auf die Idee kommt, sie könnte in ein Spital eingeliefert worden sein. Aber die große Spannung gibt es da nicht mehr. Ein „Columbo“ beispielsweise wäre nicht so aufgebaut worden. Der gesamte zweite Teil der Novelle ist einfach nicht so spannend wie der erste, und alleine deshalb schon ist das Ende etwas beschleunigt. Es gab zwar nie Kritiker, die gemeint haben, dass der zweite Teil eher langweilig ist, trotzdem habe ich die Letztfassung des Schlusses sehr beschleunigt gemacht.

### **Welchen Beitrag zum Traummotiv sollte die Filmmusik leisten?**

Ich hatte nicht immer ein spannungsfreies Verhältnis zur Filmmusik, weil ich darin meiner Meinung nach einfach nicht sehr gut war. In der Traumnovelle kam es sehr zufällig zu einer Zusammenarbeit mit einem spanischen Komponisten, der dann einen eigenen Soundtrack für den Film gemacht hat, was ja für TV-Produktionen nicht selbstverständlich war. Der Spanier Angel Arteaga war der Freund der Cutterin. Sie hat den Vorschlag gemacht, er könnte die Musik schreiben. Meiner Meinung nach ist ihm das mit der Harfenmusik als Zeichen des Traums und der Engelsmusik und mit der Orgel und der Kirchenmusik und der italienischen Arie bei der Orgie sehr gut gelungen. Die Musik haben wir erst eingefügt, als der Schnitt bereits fertig war. Wir haben dann gemeinsam besprochen, an welchen Stellen ich Musik brauche. Er hat das alles gemacht und meiner Meinung nach ist die Musik eine große Qualität des Films. Sie sollte zur Verstärkung der Emotionen dienen, das hat gut funktioniert, sie ist sehr wirkungsvoll geworden.

### **Wie waren der Schnitt und die Kameraführung angelegt?**

Der Schnitt ist sehr klassisch, erzählerisch. Es gibt ja zwei Möglichkeiten, Filme zu machen. Zum einen kann man sich alles vorher schon ganz genau überlegen. Jeden Schnitt, jede Einstellung, jede Perspektive. Und dann filmt man es einfach ab. So ähnlich macht das etwa Michael Haneke. Ich habe immer nach der zweiten Möglichkeit gearbeitet, bei der viele Feinheiten erst vor Ort beim Dreh bestimmt

werden. Bestimmte Stilmittel habe ich natürlich ganz bewusst angewendet. Etwa Großaufnahmen, wenn den Figuren etwas bewusst wird, oder bei Dialogen, wenn bewusst früher zu jener Person geschnitten wird, die eigentlich gerade zuhört. Kameramann war Hannes Staudinger, es war sein erster und ich glaube auch sein letzter Spielfilm. Er hat das ziemlich gut gemacht. Aber natürlich muss man das alles immer nach den damaligen Möglichkeiten des Fernsehens betrachten. Zoom haben wir beispielsweise keinen verwendet. Zum einen, weil diese Möglichkeit noch nicht so alltäglich war wie heute, andererseits war das Zoomen auch verpönt, weil es keine natürliche Bewegung imitiert.

### 9.3. Zusammenfassung

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Verfilmung von Arthur Schnitzlers „Traumnovelle“ durch den österreichischen Regisseur Wolfgang Glück. Zunächst führen die Untersuchungen an das Verhältnis des Schriftstellers Schnitzler zum Medium Film heran. Die Beziehungen des Dichters zur Filmindustrie werden auf zwei Ebenen untersucht: Zunächst wird seine Rolle als Rezipient analysiert, danach liegt der Fokus auf seinen professionellen Verbindungen zur Branche.

Inwiefern diese Beziehungen zum Medium Film auf die Arbeiten Schnitzlers Einfluss hatten und wie stark filmisches Erzählen in der „Traumnovelle“ ausgeprägt ist, beantwortet der nächste Abschnitt.

Es folgt die genaue Analyse von Schnitzlers eigenem Drehbuchentwurf für eine Verfilmung der Traumnovelle. Das Dokument, das im Schnitzler-Archiv in Freiburg aufliegt, wird hinsichtlich filmischer Stilmittel wie Montage oder Tonanweisungen durchleuchtet.

Im Hauptteil der Arbeit, der Untersuchung von Wolfgang Glücks Verfilmung, steht folgende Frage im Mittelpunkt: Mit welchen Mitteln und in welcher Form gelang es dem Regisseur, die Motive, Themen und Botschaften in Schnitzlers Novelle auf die Leinwand zu bringen? Eine genaue Analyse des Filmrhythmus bringt zunächst höchst interessante Strukturen zum Vorschein. Schritt für Schritt werden alle relevanten filmtechnischen Analysewerkzeuge in kurzen Theorieteilchen umrissen und dann zur Anwendung gebracht. Besonderes Augenmerk wird dabei auf die verwendeten Mittel zur Erzeugung von Traumwelten gelegt. Die Arbeit erläutert, wie Glück das Ineinanderfließen von Realität und Traum darstellt. Der Regisseur kommt dabei immer wieder selbst zu Wort und gibt einen unmittelbaren Einblick in seine Intentionen.

Den Abschluss bildet ein Kapitel zur Erzeugung der zuvor besprochenen Traumwelten in Schnitzlers Novelle selbst, womit sich der Kreis wieder schließt.

## 9.4. Lebenslauf

### Persönliche Daten

Name	Peter Reidinger
Geburtsdatum	27. Mai 1980
Geburtsort	Linz, Österreich
Kontakt	peter.reidinger@gmx.at

### Schulausbildung

1986 – 1990	Volkschule 46 in Linz
1990 – 1994	Sporthauptschule Linz-Kleinmünchen
1994 – 2000	Handelsakademie Linz-Rudigierstraße
Juni 2000	Matura

### Präsenzdienst

2000 – 2001	Maria-Theresien-Kaserne Wien
-------------	------------------------------

### Universitäre Ausbildung

2001	Beginn des Studiums Anglistik und Germanistik als Unterrichtsfach
Juni 2004	Abschluss des 1. Abschnittes Anglistik und Germanistik als Unterrichtsfach
2005	Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaften in Paris (Erasmus)
2006 – 2011	Berufstätigkeit
Februar 2011	Wiederaufnahme des Studiums und Beginn der Diplomarbeit