

**Autor:** Hickethier, Knut.

**Titel:** 'Süße Fremdartigkeit' und die 'Halbschlächtigkeit des Herzens' - Axel Cortis Film 'Eine blaßblaue Frauenschrift' nach der Erzählung von Franz Werfel.

**Quelle:** Die Ungetrennten und Nichtvereinten. Studien zum Verhältnis von Film und Literatur. Innsbruck 1995. S. 30-51.

**Verlag:** Studien Verlag.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors.

---

*Knut Hickethier*

## **„Süße Fremdartigkeit“ und die „Halbschlächtigkeit des Herzens“ –**

**Axel Cortis Film »Eine blaßblaue Frauenschrift« nach der Erzählung von Franz Werfel.**

### **1. Vorspann**

Ein Film, dessen Drehbuch auf einem literarischen Text sich gründet, eine 'Literaturverfilmung' also, ist zunächst und vor allem ein Film. Diese Feststellung klingt banal, sie scheint fast tautologischen Charakter zu haben, denn natürlich ist der Film ein Film. So wie sich das Drehbuch im realisierten Film aufgelöst hat, wie es vom Film als 'Rohstoff' verzehrt wurde, so hat das Drehbuch den literarischen Ausgangstext aufgesogen, hat ihn 'adaptiert' und daraus etwas ganz anderes werden lassen. Nicht immer spielt die Prominenz des Verfassers des literarischen Ausgangstextes eine Rolle als werbendes Argument für ein literarisch gebildetes Publikum, nicht immer gibt es ein literaturdidaktisches Interesse des Regisseurs, das zur Verfilmung führte, sondern sehr viel öfter dient der Ausgangstext nur als eine ausgeführte Studie, die die storyline bestimmt, dient die Vorlage als Material für Drehbuchautoren, Regisseure, Produzenten des Films. Er ist ein Baustein für den Film, so wie Regisseur und Kameramann auch Ansichten von Straßen und Plätzen, von Höfen und Interieurs als Motive zur Gestaltung des szenischen Ambientes auswählen und im Film als 'Kulissen' verwenden, so wie auch

---

die Schauspieler als reale Personen mit ihrer Physiognomie etwas schon Vorhandenes in den Film hineinbringen. Das vorfilmische Material, gleich welcher Herkunft (und dazu zählt dann auch die Literatur), geht in die Entstehung einer filmischen Wirklichkeit ein, geht in ihr auf, wird 'fiktionalisiert' und läßt ein eigenes - filmisches - System ästhetischer Bedeutungsproduktion entstehen.

In der literaturwissenschaftlichen Analyse und literaturpädagogischen Praxis zielt eine solche Feststellung jedoch auf eine Umkehr des zumeist geübten Vorgehens, Filme an ihrer literarischen Vorlage primär zu messen. Seit den Arbeiten von Eckert,<sup>1</sup> Brosche,<sup>2</sup> Kruschewski<sup>3</sup> bis hin zu Beling<sup>4</sup> und Schachtschabel<sup>5</sup> ist das methodische Vorgehen relativ einfältig als Vergleich von Vorlage und Film angelegt: Der Literaturwissenschaftler überprüft am Film, was in diesem von der literarischen Vorlage noch wiedererkennbar, was an Handlungsaufbau, Personal, Konfliktsanlage, Erzählstruktur, auktorial intendiertem Sinn und Bedeutung als etwas 'Literarischem' identifizierbar ist, wobei dieses 'Literarische' vor allem im Wiederfinden von wörtlich erhaltenen Textstellen der Vorlage gesehen wird. Die Ergebnisse solcher Vergleiche sind fast immer die gleichen: Konstatiert werden Verkürzungen, Vereinfachungen, Verluste, die Aufgabe der literarischen Komplexität mithin. Der Film erscheint als vereinfachte Version des literarischen Textes, als ein zweitrangiges, minderes Werk gegenüber dem literarischen Original, bestenfalls noch als dessen 'popularisierte Fassung', falls die Überlegungen des Filmtheoretikers André Bazin aus den fünfziger Jahren Eingang in die konzeptionellen Überlegungen gefunden haben.<sup>6</sup>

Literaturverfilmung also - trotz des gigantischen Anteils der Literaturadaptionen an der fiktionalen Produktion in Film und Fernsehen<sup>7</sup> - ist in der Verfilmungsdebatte allzuoft mit einer Wertung als Verlufterfahrung des Literarischen verbunden, die, implizit zumeist nur,

---

1 Gerhard Eckert, Gestaltung eines literarischen Stoffes in Tonfilm und Hörspiel. Berlin 1936.

2 Walter Brosche, Vergleichende Dramaturgie von Schauspiel, Hörspiel und Film (mit Berücksichtigung des Fernsehens). Wien 1954 (Diss.).

3 Christiane Kruschewski, Gestaltungsformen in Roman und Film. Münster 1956 (Diss.).

4 Klaus Beling, Fernsehspiel und epische Vorlage. Probleme der Adaption, dargestellt am Beispiel der Bearbeitung und Realisation von Kafkas »Amerika«. Mainz 1976 (Diss.).

5 Gaby Schachtschabel, Der Ambivalenzcharakter der Literaturverfilmung. Mit einer Beispielanalyse von Theodor Fontanes Roman »Effi Briest« und dessen Verfilmung von Rainer Werner Fassbinder. Frankfurt/Main 1984.

6 André Bazin, Für ein unreines Kino - Plädoyer für die Adaption, in: A. B., Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Köln 1975, S. 45-67.

erfolgt, die aber umso deutlicher die Hierarchie der Künste zementiert: die Literatur als papiergebundener, in Buchform präsentierter Text gilt als das eigentlich Künstlerische, der Film als moderne, technisch vermittelte Form gilt als letztlich unkünstlerisch, hat auf jeden Fall einen deutlich nachgeordneten Charakter. Daß dahinter kulturkritische, ja kulturpessimistische Vorbehalte stehen, die sich mit kulturellen Verfallstheorien und intellektuellen Ängsten vor den massenhaft goutierten Medien verbinden, soll hier nur angedeutet werden. Zwar hat es in der Diskussion der Literaturverfilmung auch andere Konzepte gegeben, doch haben sie in der Regel mangels praktischer Analysebeispiele kaum Eingang in die allgemeine Diskussion gefunden. Filme mit literarischen Vorlagen ließen sich danach untersuchen als

- a) Literaturverwertung; dieser Ansatz folgt den Überlegungen Bertolt Brechts im »Dreigroschenprozeß«<sup>8</sup>, versteht die Adaption als einen 'Abbauprozess', der jedoch in einem produktionsanalytischen Analyseverfahren nicht immer an den fertigen Produkten, den Filmen, ablesbar ist. Auch ist das Konstrukt 'Abbauproduktion' mit seiner letztlich ökonomisch geprägten Auffassung der medialen Transformation der traditionellen Hierarchie von originaler Literatur und Reproduktionsmedium Film noch zu sehr verpflichtet, um andere Analyseergebnisse als die der Vergleichsanalyse zu provozieren.
- b) Rezeptionsergebnis; hierbei versteht man die Verfilmung als Ergebnis eines Lektürevorgangs des Drehbuchautors bzw. des Regisseurs. Das Grundmodell bildet eine Stufung von Ausgangswerk und produktiv werdender Lektüre (die sich in einem neuen Werk manifestiert), wie sie auch bei einer Inszenierung eines Theaterstücks stattfindet und dort ihren Ausgangspunkt hat. Diese Auffassung - auf den Film nach einem literarischen Text übertragen - löst die Dichotomie von primärem Werk und sekundärem Lektüredokument nicht auf, kann damit auch nicht den Aporien der traditionellen Vergleichsanalyse entkommen.<sup>9</sup>
- c) semiotischer Prozeß; dieser Ansatz geht davon aus, daß alle ästhetischen Mitteilungsebenen im Film in verschiedenen Codes oder Sprachen verfaßt sind, die zu entschlüsseln im Zentrum der semiotischen Analyse steht. Dieser an sich plausible Ansatz leidet jedoch daran, daß es für die verschiedenen Codes keine hinreichenden Beschreibungssysteme gibt, wie sie vergleichbar die Grammatik entwickelt hat. Semiotische Analyse erschöpft sich deshalb allzu häufig in der Klassifikation der Zeichen, ohne zu einem gesteigerten Verstehen der Adaption zu gelangen.<sup>10</sup>

---

7 Vgl. dazu: Knut Hickethier, Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte 1951-1977. Stuttgart 1980, S. 77-214; sowie: Joachim Paech, Literatur und Film (= Sammlung Metzler Bd. 235). Stuttgart 1986.

8 Vgl. dazu: Friedrich Knilli/Knut Hickethier/Wolf Dieter Lützen (Hgg.), Literatur in den Massenmedien - Demontage von Dichtung? München 1976.

9 Hannelore Link, Rezeptionsforschung. Stuttgart u.a. 1976.

d) mediale Transformation einer Geschichte; dieser Ansatz knüpft an der semiotischen Analyse an. Als eine letztlich strukturalistische Auffassung sieht sie den Roman, die Erzählung und den Film als Oberflächenrealisierungen einer strukturell darunter liegenden gemeinsamen Geschichte.<sup>11</sup> Analysepraktisch blieb die in der Tiefenstruktur angesiedelte gemeinsame Geschichte häufig nur Konstruktion und ihre Beziehung zu den Oberflächenrealisierungen, also den realen Texten und Filmen, waren für die Analyse von Literaturverfilmungen nicht signifikant zu machen. Zwar ließ sich die Transformation der Zeichenstrukturen auf dem Wege vom schriftlich formulierten, papiergebundenen Text zum Film kategorial sichtbar machen, jedoch erwies sich das vorwiegend klassifikatorisch vorgehende Verfahren in der Analysepraxis als aufwendig und begrenzt brauchbar.<sup>12</sup>

Die Neigung der Analyse von Literaturverfilmungen zur Vergleichsanalyse ist ungebrochen. Dies hat wissenschaftshistorische Ursachen. Sie begründet sich im Interesse der Literaturwissenschaft an der Auseinandersetzung mit dem alternativen Medium des Films als Erzählinstitution und Konkurrenz der traditionellen Erzählliteratur einerseits und der Geringschätzung der audiovisuellen Medien andererseits. Der Vergleich des einzelnen Films mit einem literarischen Text ermöglicht in der Regel, sich innerhalb dieses Spannungsgefüges bequem einzurichten: mit literaturwissenschaftlichen Kategorien zu arbeiten und sich gleichzeitig mit dem Attraktionsgegenstand Film zu beschäftigen. Der Vergleich erlaubt zugleich, und dies begründet seine Beliebtheit als Thema bei den verschiedensten Qualifikationsarbeiten, ein leichtes Beurteilen und Werten, weil Maß und Maßstab im Literarischen vorgegeben scheinen.

Nun liegt es nahe, Filme nach literarischen Vorlagen primär als Filme zu betrachten, vor allem dann, wenn die literarische Vorlage nicht besonders herausgestellt wird oder der Autor unbekannt oder weitgehend vergessen ist. Die filmischen Qualitäten der Bildererzählung, der visuellen Gestaltung, der Fügung von Bildkomposition und Montagerhythmus, von Musikeinsatz, Geräusch und gesprochenem Wort, vom interaktiven Geschehen der Figuren in den Bildern, ihren ins Visuelle übersetzten Gefühlen, Träumen, Wünschen als Eigenheiten hervorzuheben, sie den poetischen

---

10 Vgl. dazu: Monika Reif, Film und Text. Zum Problem von Wahrnehmung und Vorstellung in Film und Literatur. Tübingen 1984.

11 Irmela Schneider, Der verwandelte Text. Tübingen 1980.

12 Vgl. Michael Schaudig, Literatur im Medienwechsel. Gerhart Hauptmans Tragikomödie »Die Ratten« und ihre Adaptionen für Kino, Hörfunk und Fernsehen. München 1992.

Qualitäten des Romans, des Dramas, die den Ausgangspunkt bildeten, als ebenbürtig gegenüber zu stellen, liegt deshalb nahe.<sup>13</sup>

Doch es soll hier nicht um eine einfache Umkehrung der Gewichtungen gehen, nicht darum, jetzt den Film als bedeutsamer hinzustellen und den nichtsprachlichen Bedeutungselementen höheres Gewicht als den sprachlichen beizumessen. Es geht darum, beides, das nur sprachliche Werk - das Drama als Text, den Roman, die Erzählung - und den Film, die Fernsehfassung, vielleicht auch die Hörspielversion miteinander in Beziehung zu setzen, sie als mediales Spiel verschiedener literarischer Varianten einer Geschichte zu verstehen, die sich ergänzen, die zusammen etwas von der poetischen Kraft sichtbar machen, die durch die Vielfalt sichtbar wird, die auf ihre je eigene Weise neue sinnliche Momente aufscheinen lässt und die darin unsere Wahrnehmung von Zwischentönen, von sinnlichem Reichtum einer Geschichte bereichert.

## **2. Axel Cortis Film »Eine blaßblaue Frauenschrift«**

Der Filmregisseur Axel Corti (1933-1994) ist mit Filmen über Hitler (»Ein junger Mann aus dem Innviertel«, 1973), über den jungen Sigmund Freud (»Der junge Freud«, 1976) und nicht zuletzt mit der Filmtrilogie »Wohin und Zurück« (1982-1986) ein Filmerzähler österreichischer Mentalitäten und alpenländischer Dispositionen, vor allem den Faschismus und den Antisemitismus betreffend. Er stößt auf Franz Werfels Erzählung »Die blaßblaue Frauenschrift«, 1941 im Verlag Editorial Estrellas in Buenos Aires erschienen. Werfel lebte zu dieser Zeit als Exilant in Nordamerika. Corti ist von dieser "kleinen Novelle", wie er später, anlässlich der ZDF-Ausstrahlung sagt, fasziniert. Hier findet er in der Charakterbeschreibung eines Sektionschefs der österreichischen Schulbehörde des Jahres 1936 jene fast unscheinbaren Deformationen, die zu einem unauffälligen, fast elegant gelebten und deshalb umso schäbiger wirkenden Opportunismus führen und die als eine gesellschaftlich weit verbreitete Haltung die Durchsetzung des Nationalsozialismus, des Rassenhasses und des Völkermordes ermöglichen.

---

<sup>13</sup> Vgl. dazu auch: Knut Hickethier, Der Film nach der Literatur ist Film. Volker Schlöndorffs »Die Blechtrommel« (1979) nach dem Roman von Günter Grass (1959), in: Franz-Joseph Albersmeier/Volker Roloff (Hgg.), Literaturverfilmungen. Frankfurt/ Main 1989, S. 183-198.

"Er gehört zu den Schwierigen," schrieb 1986 der Fernsehkritiker Thomas Thieringer über Axel Corti:

*„Er macht nur das, wovon er überzeugt ist. Er ist ein Perfektionist. Wenn er sich für eine Sache entschlossen hat, dann kämpft er um optimale Arbeitsbedingungen. Dabei schont er niemand, vor allem nicht die, für die er arbeitet, die Redakteure der Fernsehanstalten, die Produzenten. Mit solchen Schwierigkeiten arbeitet man nicht gern in diesem Metier, in dem jeder auf seine Kosten kommen will und jeder weiß, daß (fast) alles im Programm unterzubringen ist, eben auch das Billigere, das Schlechtere. Aber die Unbequemen sind meist auch die Besten, daß weiß man in den Sendern.“<sup>14</sup>*

Corti gehört zu den wichtigsten Fernsehfilmregisseuren nicht nur Österreichs, sondern auch der Bundesrepublik Deutschland, seine Filme gehören zu den herausragenden Beispielen dieser Gattung. 1994 wurde ihm bei den Baden-Badener Tagen des Fernsehspiels eine Retrospektive gewidmet.

Mit Franz Werfels Erzählung ging Corti zu verschiedenen Fernsehspielredaktionen, bevor schließlich die Wiener Filmproduktionsfirma »Thalia-Film« im Auftrag des italienischen Fernsehens RAI und des österreichischen Fernsehens ORF einen zweiteiligen Film nach einem Drehbuch produzierte, das Axel Corti und Kurt Rittig verfaßt haben. Eine internationale Koproduktion also, aber keine jener Europroduktionen, die im letzten Jahrzehnt wegen häufiger künstlerischer Indifferenzen in solchen Projekten eher einen negativen Ruf bekommen haben, sondern ein eigenständiger Autorenfilm, der ganz unverwechselbar die Handschrift Axel Cortis trägt. »Eine blaßblaue Frauenschrift« kann neben seinem letzten Film »Radetzky marsch« als wohl wichtigster Film des Regisseurs gelten. »Eine blaßblaue Frauenschrift« wurde im ORF am 26. und 28. 10. 1984 zum ersten Mal ausgestrahlt, im ZDF am 13. und 14.7.1986 und danach mehrfach wiederholt.<sup>15</sup> Der Film erhielt 1985 den Prix Italia, den Prix de la critique internationale des magazines de télévision und die Goldene Nymphe beim Festival in Monte Carlo.<sup>16</sup>

---

14 Thomas Thieringer, "Ich will Geschichten erzählen". Porträt des Regisseurs Axel Corti, in: Frankfurter Rundschau, 2.3.1986.

15 »Eine blaßblaue Frauenschrift«. Produktion: Thalia-Film/Wien für ORF und RAI. Buch: Axel Corti und Kurt Rittig n. d. Erzählung von Franz Werfel. Regie: Axel Corti. Kamera: Edward Klosinski. Schnitt: Ulrike Pahl. Musik: Hansgeorg Koch. Redaktion ORF: Werner Swossil. Darsteller Friedrich von Thun (Leonidas Tachezy, 48jährig), Gabriel Barylli (Leonidas Tachezy, 25jährig), Krystyna Janda (Amélie Tachzy-Paradini), Frederike Kammer (Vera), Sebastian Baur (Samy), Otto Schenk (Minister Spittelberger), Rudolf Melichar (Dr. Wormser), Thomas Kamper (Jacques Wormser), Kurt Sowinetz (Kabinettschef Skutecky), Georg Marischka (Prof. Schummerer), Leopold Lindtberg (Prof. Bloch), Erzähler (Axel Corti) u.a. 2 Teile Dauer: 119 Min. und 121 Min. Farbe; ORF 1: 26. und 28.10.1984; 9. und 13.4.1986; ZDF: 13. und 14.7.1986; 12. und 14.6.1988; 3Sat 20.und 21.12.1988.

16 Spiel im ZDF 1988, H. 6, S. 12f.

Corti geht es darum, so sagte er bei der ZDF-Ausstrahlung des Films selbst, zu zeigen, "was ein Mann anrichtet, indem er glaubt, sich selbst schützen zu müssen, indem er glaubt, eine Liebe auf mehrere Menschen, auf zwei Frauen, stülpen zu können, ein Mann, der Angst hat vor Schmerz, ein Mann, der mit der Wahrheit lügt." Wie um diese Ansicht deutlicher zu akzentuieren, betont Corti sein Vorhaben zu zeigen, "wie Menschen sündigen, wenn sie innerhalb einer politischen Umwelt leben und diese nicht wahrnehmen".<sup>17</sup>

Der Film geht in dieser Intention nicht auf, geht über sie hinaus. Corti nimmt diese sehr kleine Geschichte zum Anlaß, daraus eine physiognomische Studie der herrschenden Klasse des untergehenden Österreichs der Schuschnigg-Ära zu zeichnen, jenes Österreichs, das schon zwei Jahre vor dem Anschluß an Hitler-Deutschland vom nationalsozialistischen Virus infiziert gewesen ist.

### 3. Die Filmgeschichte

Der Sektionschef des Ministeriums für Kultus und Unterricht, Leonidas Tachezy, an seinem 48. Geburtstag, morgens mit seiner Frau Amélie. Unter den Glückwünschen auf seinem Frühstückstisch findet sich auch ein Brief mit einer "blaßblauen Frauenschrift". Er erkennt sofort die Handschrift von Vera Wormser, der er einst begegnet ist, als er, noch ein linkischer und unsicherer Student, ihres Bruders Nachhilfelehrer im Haus des jüdischen Arztes Dr. Wormser war. Jahre später, Leonidas ist inzwischen mit der "steinreichen" und bildhübschen Amélie Paradini verheiratet und Ministerialrat in der Schulbehörde, hat er Vera auf einer Reise nach Italien in Perugia wiedergetroffen, wo er eine Universitatspartnerschaft vorbereiteten sollte.

Leonidas, der in Vera verliebt war, seit er sie kennengelernt hatte, gewinnt als selbstsicherer und charmanter Mann nun ihre Liebe, doch er betrügt sie, indem er ihr ein Leben zu zweit in Wien verspricht, obwohl er zu dieser Zeit bereits mit der immer wieder eifersüchtigen Amélie verheiratet ist und weiß, daß ein solches Liebesverhältnis mit Vera in Wien wohl nicht möglich ist. Nun also hat sie ihm geschrieben und dem Absender ("Vera Wormser, loco") ist zu entnehmen, daß sie sich in Wien aufhält.

---

<sup>17</sup> Anläßlich der Ausstrahlung des Films im Rahmen des Europäischen Sommerfestivals am 12. und 14.6.1988 im ZDF.

Leonidas, der sein Erschrecken über den Brief von Amélie unbemerkt wähnt, liest den Brief heimlich auf der Toilette, lange hin und her gerissen, ob er den Brief überhaupt öffnen will oder ob er ihn nicht, wie einen Brief, den er vor vielen Jahren von ihr bekommen hatte, ungelesen zerreißen soll. In dem sehr kühl gehaltenen Schreiben bittet Vera ihn, einem Jungen aus Deutschland, der dort "aus den bekannten Gründen" nicht weiter das Gymnasium besuchen darf, den Schulbesuch in Wien zu ermöglichen. Leonidas fällt es wie Schuppen von den Augen, daß es sich bei diesem 11jährigen Jungen um Veras Sohn handeln muß, der auch sein Sohn ist, und für den sie jetzt etwas erbittet.

Leonidas erinnert sich der wunderbaren Wochen, die er mit Vera in Perugia erlebt hat, seiner ersten Lüge, daß er unverheiratet sei, einer Lüge, "die alle weiteren nach sich zog". Der Film vergegenwärtigt uns als Zuschauer in einer Rückblende diese Liebe noch einmal. Leonidas verzichtet auf seinem Weg ins Ministerium auf Auto und Chauffeur, um bei einem Gang zu Fuß und einer Fahrt mit der Straßenbahn Zeit zum Nachdenken zu haben. Im Ministerium umfängt ihn der Alltag: er muß eine Wochenschau abnehmen, die im Unterricht eingesetzt werden soll. Dabei tritt ihm immer wieder Vera vor Augen. "Es muß etwas geschehen", flüstert Leonidas halblaut, sehr zum Erstaunen seiner Untergebenen, die mit ihm bei der Filmabnahme sitzen. Leonidas verabredet sich mit Vera in einem Hotel.

Bei einer Besprechung mit dem Minister setzt sich Leonidas, für alle Anwesenden überraschend, dafür ein, daß der jüdische Arzt Prof. Bloch, eine internationale Kapazität, den Lehrstuhl für Innere Medizin bekommt und nicht der dafür vorgesehene Dr. Lichtl, der zwar, wie der Minister selbst eingesteht, nur "ein kleines Lichtel", dafür aber "arisch" ist. Aufgrund des Widerspruchs von Leonidas wird die Entscheidung vertagt.

Mittags kehrt Leonidas nach Hause zurück, stöbert, vom plötzlichen Drang besessen, Amélie einen Seitensprung nachweisen zu wollen, in deren Briefen und wird dabei von ihr überrascht. In der Auseinandersetzung zwischen beiden fragt sie ihn direkt nach dem Brief mit der "blaßblauen Frauenschrift", den sie sehr genau am Morgen bemerkt und der sie seither mit Eifersucht erfüllt hat. Leonidas gibt ihr den Brief, den er bei sich trägt, zu lesen. Amélie findet ihn belanglos und bricht in Tränen aus über ihre anscheinend

grundlose Eifersucht. Leonidas, der die Gelegenheit gehabt hätte, ihr nun endlich die Wahrheit zu sagen, läßt die Gelegenheit ungenutzt verstreichen.

Wieder im Ministerium, verschwindet Leonidas zur Verabredung mit Vera, die ihn im Hotel lange warten läßt. Als sie kommt, gerät er in Emphase über ihren gemeinsamen Sohn, doch sie weist ihn kühl zurück: Es ist der Sohn einer Freundin, die gestorben sei, sie selbst sei auf dem Weg in die Emigration nach Südamerika. Ein Mißverständnis also, Leonidas ist grenzenlos erleichtert.

Abends mit Amélie in der Oper trifft er den Minister, der überraschend dem ebenfalls anwesenden Bloch Komplimente macht. Leonidas will aber nun nicht mehr länger Bloch für den Lehrstuhl favorisieren. Für einen Moment lang hatte Leonidas seine Karriere zugunsten einer menschlichen Haltung beiseite gedrängt, nun stellt er sie wieder in den Mittelpunkt. Die Chance, die er bekommen hatte, blieb ungenutzt, eine zweite bekommt er nicht.

#### **4. Verschiebungen, Akzentuierungen**

Corti erzählt Werfels Novelle scheinbar wörtlich nach. Ganze Passagen des Novellentextes finden sich vor allem in den Erzählungen des Off-Erzählers, von Corti selbst gesprochen, wieder. Doch das täuscht darüber hinweg, daß sich der Autor Corti im Grunde nur des Themas und der Geschichte bedient, den Text aber völlig neu komponiert.

Zunächst werden einige Rahmenbedingungen verändert: Leonidas feiert bei Werfel seinen 50. Geburtstag, Corti verlegt ihn vor. Die Liebesgeschichte mit Vera findet nicht in Heidelberg, sondern in Perugia statt, liegt auch nicht "eine Ewigkeit von achtzehn Jahren",<sup>18</sup> sondern nur 12 Jahre zurück.

Vordergründig sind diese Änderungen durch den Status des Films erklärbar: Es handelt sich um eine österreichisch-italienische Koproduktion, neben Österreich muß also auch Italien als Handlungsort vorkommen. Doch die Verschiebung dient auch der Akzentuierung: Wenn die Handlung 1936 spielt, findet bei Corti die Liebesgeschichte

---

<sup>18</sup> Franz Werfel, Gesammelte Werke. Erzählungen aus zwei Welten. Dritter Band. Frankfurt/Main 1954, S. 305-391, hier S. 321.

zwischen Vera und Leonidas 1924 bereits im faschistischen Italien statt, so daß die politischen Umstände, unter denen sich beide wiederbegegnen, schärfer konturiert werden können als wenn sie sich 1918, dem Jahr der deutschen Revolution, in Heidelberg getroffen hätten. Perugia ist zudem eine Hochburg der faschistischen Bewegung in Italien gewesen: die Bedrohung des Gemeinwesens, der Antisemitismus, der faschistische Machtanspruch sind bereits 1924 deutlich erkennbar und werden auch von Corti in den Ankunftsszenen Leonidas in der Universität von Perugia sowie in zahlreichen Details während des Aufenthalts bei Vera in Italien angespielt. Daß Leonidas bereits zu diesem Zeitpunkt, vor dem Beginn der Liebesgeschichte, die Augen vor der faschistischen Gefahr verschließt, zeigt, daß sein Opportunismus nicht die Folge der Liebesgeschichte ist, sondern zu seinem Wesenszug gehört. Hier schon wird sein Charakter - z. B. in Leonidas' Lob auf den faschistischen Staat in der Universitätsrede - offengelegt.

Die Verschiebung der Liebesgeschichte aus dem nördlichen Heidelberg ins südliche Perugia erlaubt auch eine stärkere atmosphärische Ausgestaltung durch arkadische Landschaften Norditaliens, lange Zypressenalleen, weite Landschaften, italienische Trattorien, die Corti ins Bild setzt, sowie durch ein warmes, fast romantisches Licht, in das alles getaucht wird, und durch einen extensiven Einsatz von Musik.

Corti löst von der Handlungsführung her einige Härten in Werfels Erzählung auf, vereinfacht sie, radikalisiert sie in ihrer thematischen Linienführung. Werfel hatte den sich erinnernden Leonidas seine Selbstanklagen und Berichte über seine Jugend und Lebensgeschichte in der Form einer Rechtfertigung vor einem "Hohen Gericht" (3. Kapitel) vortragen lassen, das er dabei selbst mehrfach anspricht. Diese Rahmenkonstruktion erschien Corti entbehrlich. Ihm ging es nicht um eine Rechtfertigung vor einer höheren, abstrakten Instanz, sondern um die Auseinandersetzung Leonidas' mit den Menschen in seiner direkten Umgebung, die Anspruch auf ein offenes, ehrliches Verhalten haben. Leonidas verfehlt mit seinem Verhalten kein allgemeines "Gesetz", sondern und dies ist im Grunde nicht justiziabel - er "versündigt sich", um Cortis Formulierung aufzunehmen, an den Menschen und an sich selbst. Deshalb sitzt ihm bei seinem Nachdenken, bei seinem Sicherinnern im Ministerium plötzlich Amélie gegenüber, fragend zu ihm blickend, eine Erklärung fordernd, ihm zuhörend, obwohl sie im Grunde gar nicht dort sein kann. Auch Veras Bild erscheint ihm immer wieder, noch fordernder im Blick als Amélie: bei der

Filmabnahme, in der Oper, in seinem Amtszimmer neben Amélie, beide treten - obwohl doch Konkurrentinnen um diesen Mann - nahe zusammen, ihre moralischen Positionen erscheinen visuell als eine gemeinsame, nicht als gegensätzliche. Leonidas tritt auch sich selbst gegenüber: Er, der 48jährige, sieht sich im Spiegel selbst als jungen 25jährigen Konzeptbeamten, mit sich selbst zu Rate gehend, sich selbst jeweils das falsche Verhalten vorwerfend.

Corti vereinfacht die Geschichte an vielen Stellen, um die Zeit für eine szenische Ausgestaltung anderer Motive zu gewinnen. Die Geschichte gewinnt dadurch an Stringenz. Wo Werfel beispielsweise zur Verstärkung des Schuldvorwurfs ein retardierendes Erzählelement einbaut, nimmt Corti es wieder weg: Vera hat Leonidas gerade eröffnet, daß er nicht der Vater des Jungen ist, für den sie um eine Zulassung zum Gymnasium nachsucht, so daß Leonidas überrascht, aber vor allem erleichtert aufatmet, um dann bei Werfel zu erfahren, daß sie doch ein Kind von ihm hatte, ebenfalls einen Jungen, der aber im Alter von zweieinhalb Jahren an einer Epidemie starb. Von ihm hatte sie in dem früheren Brief, den Leonidas ungelesen zerrissen hatte, geschrieben. Corti verzichtet auf diese Details, damit das Scheinhafte der ganzen Aufregung, die innere Dynamik der Entscheidungsfindung der Figur des Sektionschefs sichtbarer wird. Die Vereinfachung läßt auch die Umdatierung plausibler werden. Aus dem "begabten jungen Mann" im Alter von 17 Jahren in der Erzählung wird bei Corti der "begabte Bub" von 11 Jahren.

Drei Intentionen lassen sich in Cortis Umgestaltung durchgängig erkennen: Corti will die in konkreten Handlungen gerade so wenig faßliche Schuld, den subtilen Opportunismus des hohen Beamten Tachezy deutlich machen. Er führt damit eine Mentalität, eine Haltung von Menschen vor, die immer wieder betonen, sie hätten sich doch nichts vorzuwerfen, weil sie nicht direkt in die nationalsozialistischen Verbrechen verwickelt waren. Corti läßt damit eine Mentalität, die zugleich die einer ganzen Epoche ist, nacherlebbar werden. Ihm gelingt es, das vorhandene Bild eines vordergründig schönen, nostalgisch verklärten Österreichs der Ersten Republik zu destruieren und die in ihm steckenden immanenten Widersprüche erkennbar zu machen, die in ihm enthaltene Verlogenheit, die den Untergang beschleunigte. Um dieses Psychogramm einer Zeit anschaulich zu machen, müssen die in der Erzählung nur angedeuteten Figuren und das Geschehen mehr

Eigencharakter gewinnen, werden zusätzliche Szenen geschaffen, Begegnungen situiert, wird für uns als Zuschauer das in der Erzählung nur angerissene Verhalten der Figuren ausgeführt und anschaulich gemacht.

## 5. Die Geschichte Samy Passauers

Beiläufig erzählt Werfel die Geschichte des "israelitischen Jünglings", wie er ihn nennt. Er führt ihn ein, um zu erklären, wie Leonidas, der Sohn des armen Gymnasiallehrers, zu einem Frack kommt, der ihm dann die Teilnahme an einem Fest ermöglicht, auf dem sich Amélie aus dem reichen Hause der Paradinis in ihn verliebt.

"Dieser Frack nämlich", so Werfel,

*„ist ein Erbstück. Ein Studienkollege und Budennachbar hat ihn Leonidas testamentarisch hinterlassen, nachdem er sich eines Abends im Nebenzimmer eine Kugel unangekündigt durch den Kopf gejagt hatte. Es geht fast wie im Märchen zu, denn dieses Staatsgewand wird entscheidend für den Lebensweg des Studenten. Der Eigentümer des Fracks war ein 'intelligenter Israelit'. (So bezeichnet ihn auch in seinen Gedanken der feinbesaitete Leonidas, der den allzu offenen Ausdruck peinlicher Gegebenheiten verabscheut.) Diesen Leuten ging es übrigens in damaliger Zeit so erstaunlich gut, daß sie sich dergleichen luxuriöse Selbstmordmotive wie philosophischen Weltschmerz ohne weiteres leisten konnten. Ein Frack! Wer ihn besitzt...“<sup>19</sup>*

Nach wenigen Sätzen ist Werfel wieder beim Frack. Er will mit der Geschichte des 'intelligenten Israeliten' nur eine schnelle Begründung für den von Leonidas selbst erinnerten Weg liefern, wie es zur Begegnung mit Amélie gekommen ist, und daß er diese traumhafte Karriere bis in die Spitze des österreichischen Staats machen konnte. Werfels Erzählstrategie kann sich keine Ausschmückung erlauben, die "luxuriösen Selbstmordmotive" werden später, im Lauf der Erzählung, beiläufig etwas konkretisiert.

Der Film kann die subjektive Innensicht Leonidas, die die Erzählung fast durchgängig beherrscht und die eine solche Beiläufigkeit plausibel macht, nicht durchhalten.<sup>20</sup> Corti will dies auch gar nicht, weil ihm daran gelegen ist, einen Charakterzug Leonidas' auszuformen, der später noch deutlicher hervortritt: seinen latenten Antisemitismus, der ihm als solcher gar nicht bewußt wird, sondern als eine selbstverständliche Haltung

<sup>19</sup> Franz Werfel, Frauenschrift, a.a.O., S. 308f.

<sup>20</sup> Vgl. zu den grundsätzlichen erzählerischen Möglichkeiten des Films: Knut Hikkethier, Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart/Weimar 1993 (= Sammlung Metzler Bd. 277), S. 109ff.

erscheint, sowie seine "Angst vor Schmerz", die ihn dazu bringt, Schmerz zu vermeiden, wo es nur irgend geht.

Corti gibt dem 'intelligenten Israeliten', also einem Österreicher jüdischen Glaubens, einen Namen: Samy Passauer. Er gibt ihm eine eigene Gestalt, inszeniert in einer eigenen Sequenz, bringt ihn dem Zuschauer nahe, um durch seinen Selbstmord Anteilnahme zu wecken. In den Details der Bezeichnungen steckt bereits das Vertrackte der Geschichte: Es geht nicht nur um Bezeichnungen, sondern, damit verbunden, auch um Schicksale, um Leben und Tod. Das Thema des Films erfährt hier für den Zuschauer eine erste Zuspitzung.

Wir sehen Samy im Frack auf einem langen weißen Flur des Arsenalts dirigieren, ein Grammophon spielt überlaut Musik von Richard Wagner. In diesen Räumen einer alten Kaserne lebt auch Leonidas mit seiner Mutter und den Geschwistern, Samy ist Untermieter. Später am Abend, das laute Musizieren wurde abgebrochen, weil es die Hausordnung verbietet, sitzen alle beim ärmlichen Essen. Das Milieu, aus dem Leonidas stammt, wird damit prägnant gezeigt. Samy gibt das Motiv seines Selbstmordes bekannt: Er, als Jude, darf die als deutsch gehandelte Musik des Antisemiten Wagner nicht spielen, obwohl er sie inbrünstig liebt. Ihm wird die Erfüllung seines Traums verwehrt bleiben. Leonidas nennt dies ein "luxuriöses" Motiv für einen Selbstmord, weil er die existenzielle Verzweiflung dahinter nicht erkennt, vielleicht auch nicht erkennen will. Veras Vater nimmt es, als er davon hört, ernster: Er kann Samys Not begreifen.

Corti führt in einer ganz aus den Bildern lebenden Sequenz zwei Handlungen parallel: Samy vermacht Leonidas Frack und Grammophon, was diesen bereits hätte stutzen lassen müssen, weil nach dem Vorgegangenen darin bereits die Selbstaufgabe zu erkennen ist. Doch Leonidas ist - wie auch später - gegenüber solchen Momenten unempfindlich. Während sich Samy zu lauter Wagner-Musik nach und nach auszieht und Leonidas, der im Nebenzimmer steht, die Kleidungsstücke zuwirft, zieht dieser sich vor dem Spiegel nach und nach an. Samy, schließlich ganz nackt, breitet Gummischürzen aus, Tücher, läuft durchs Zimmer, verbindet die Wagner-Gipsbüste auf dem altdeutschen Bücherschrank des Gymnasiallehrers die Augen. Leonidas betrachtet sich währenddessen nur im Spiegel, ganz in sich und den Frack vernarrt. Als im Off ein Schuß

zu hören ist, dreht er sich nur zögernd um, so als könne er den Blick immer noch nicht von sich selbst abwenden. Wir sehen mit ihm Samy tot in seinem Blut liegen.

Werfel, wie gesagt, führt das Bild des 'intelligenten Israeliten' beiläufig ein. Corti, der nicht 1941, sondern mehr als vierzig Jahre später die Geschichte erzählt, weiß um den politischen Kontext der Geschichte. Samy nimmt selbst vorweg, was ihm als Schicksal nach dem Anschluß an Deutschland, nach der wahrscheinlichen Deportation und dem KZ trotz seiner Wagner-Liebe wohl als Schicksal zugebracht worden wäre. Corti setzt mit der Wagner-Musik und diesen Bildern des blutverschmierten toten jungen Mannes Assoziationen an die NS-Vernichtungslager, an die Ermordung von Menschen unter Berufung auf das Deutsche frei. Der Selbstmord, durch die politische Umwelt verschuldet, ist ein Mord dieser Umwelt, in der der Antisemitismus bereits zum Alltag gehört.

Corti verdichtet also, zeigt, wie die Motive der Erzählung heute zu verstehen sind. Nicht immer müssen alle Konnotationen expliziert werden, oft reicht bereits die visuelle und akustische Präsentation einzelner Motive, um Bedeutungsketten herzustellen.

## **6. Durch ein Kind "unrettbar mit der Welt verflochten"**

Was Werfel oft nur in Nebensätzen erzählt, baut Corti zu selbständigen Episoden aus, die zum einen die österreichische Gesellschaft der Zwischenkriegszeit charakterisieren, zum anderen einige als Schlüsselmotive verstandene Äußerungen Leonidas' hervorheben. Dabei akzentuiert Corti den historischen Kontext der Geschichte, der einem heutigen Zuschauer nicht mehr in dem Maße präsent ist, wie dies vielleicht dem Exil-Lesepublikum Mitte der vierziger Jahre der Fall war.

Am Ende des dritten Kapitels ("Hoher Gerichtshof"), in dem Werfel einen Großteil der Lebensgeschichte von Leonidas erzählt, flüchtet dieser in den Stadtpark, begegnet dort Müttern und Ammen mit Kindern, die als eine erzählerische Totale ohne besondere Differenzierung erscheinen.<sup>21</sup> Danach begegnet er auf der Parkbank einem Obdachlosen, der, wie sich im Gespräch herausstellt, so alt wie Leonidas ist. Leonidas wird sich schockartig des schicksalhaften Glücks, in Reichtum und Angesehenheit zu leben, bewußt, aber auch der eigenen Gefährdung: Hätte es nicht ihn genauso wie diesen

---

21 Franz Werfel, *Frauenschrift*, a.a.O., S. 337.

Obdachlosen treffen können? Könnte er nicht so enden, wenn seine Verstrickungen bekannt würden?

Corti entwirft an dieser Stelle für den Film eine andere Szene, die den Weg Leonidas' von seinem Geburtstagsfrühstück zu seinen Pflichten im Amt beschreibt. Im Film geht Leonidas nur ein Stück des Weges zu Fuß und besteigt dann die Straßenbahn des Buirings. In der Tram trifft er auf Menschen verschiedener sozialer Herkunft. Zwischen ihnen sitzt eine junge Arbeiterin mit einem Säugling auf dem Arm, der vor Hunger schreit und dem sie daraufhin die Brust gibt. Darüber empören sich vor allem ältere Frauen, die von einer Gefährdung von Anstand und Moral sprechen. Leonidas ist herausgefordert, Stellung zu nehmen, doch er kommt ins Stottern. Zu sich selbst sprechend, kommt er zum Schluß: "Erst durch ein Kind ist der Mensch unrettbar in die Welt verflochten, in die gnadenlose Kette der Verursachungen und Folgen. Man gibt nicht nur das Leben weiter, sondern den Tod, die Lüge, den Schmerz, die Schuld."<sup>22</sup>

In der Erzählung ist dieser Satz auf die Episode mit dem gleichaltrigen Obdachlosen bezogen und damit indirekt auf den dort 50jährigen Leonidas, hat den Akzent auf dem Tod. Bei Corti bezieht sie sich auf den Säugling, damit auch auf den Jungen, den Leonidas seit dem Brief jetzt selbst hat, oder von dem er zumindest glaubt, daß er ihn habe. Lüge, Schuld und Schmerz werden beziehbar auf seine Verlogenheit in diesem (wenn auch fiktiven) Vaterschaftsverhältnis, auf seine Schuld, die er seinem eigenen Kinde gegenüber fühlt, auch darauf, daß er mit Indifferenz nicht weiterkommt, sondern nun endlich Stellung beziehen muß.

Die Kinderlosigkeit, in der sich seine Ehe mit Amélie befindet, hat diese Verflochtenheit mit der Welt immer ausgegrenzt, er hatte damit wohl auch geglaubt, auf diese Weise nicht schuldig zu werden. Darauf spielt eine weitere Bemerkung über Amélies "Brüste einer Achtzehnjährigen" an, die sie noch heute habe, eben "jungfräuliche Brüste", was Werfel an ganz anderer Stelle, gleich zu Beginn der Erzählung, als Element der Beschreibung Amélies eingeführt hat. Cortis Verfahren ist also hier wieder das der Textmontage, der Textverdichtung, um szenische Situationen zu erzeugen und zu steigern.

---

<sup>22</sup> Vgl. auch Franz Werfel, *Frauenschritt*, a.a.O., S. 339.

Leonidas, das wird ihm bei seinem Nachdenken bewußt, ist nun der Vater eines "im hohen Maße israelitischen Jünglings"<sup>23</sup>, wie Werfel es nennt, und er wird sich erst nach und nach der Tragweite dieser neuen Verstrickung bewußt: Er, der leitende Beamte im Ministerium, ist damit zu dieser Zeit politisch untragbar geworden, ihm droht nicht nur der Verlust Amélie, seiner Lebensumwelt, sondern auch seiner gesellschaftlichen Position und seiner Arbeit, wenn herauskäme, daß er ein Verhältnis hat, erst recht, wenn bekannt werden würde, daß aus diesem auch noch ein Sohn entstanden ist, dessen Mutter eine Jüdin ist. Hier wird - Corti macht dies durch wenige Umbauten in der Geschichte möglich - für die heutigen Zuschauer die Brisanz des Konflikts deutlich.

Wiederholt zieht Corti auf diese Weise Einschätzungen und Bemerkungen aus verschiedenen Teilen der Erzählung zusammen, gibt ihnen soziale Prägnanz, die, ohne belehrend zu wirken, das Bild der österreichischen Gesellschaft des Jahres 1936 veranschaulichen. Oft sind es eher Details, die auf diese Weise anders eingesetzt werden. Immer aber läßt sich erkennen, daß die neue Montage dazu dient, Bedeutungen aufzuschließen und anzureichern und die sprachlichen Charakterisierungen als poetische Momente zu erhalten und ihnen im Erzähl- und Darstellungsganzen einen höheren Stellenwert beizumessen.

Zu Beginn der Erzählung beschreibt Werfel die Atmosphäre jenes Tages, an dem die gesamte Handlung spielt, nimmt die Beschreibung des jahreszeitlichen Klimas ("April im Oktober") gar als Verweis auf das Thema des Hereinbrechens einer Jugenderinnerung in den Herbst des Lebens, um daraus literarische Bilder zu erzeugen ("ein nacktes, für die Jahreszeit beinahe schamloses Frühlingsblau" beispielsweise, eine "ledrig hartnäckige Sommerlichkeit").<sup>24</sup>

Corti braucht solche Beschreibungen nicht, weil die Kamera die spätsommerliche Atmosphäre einfängt, den Garten in seiner ganzen Pracht kurz vor dem herbstlichen Vergehen zeigt, auch wenn die Akzente, die die literarischen Bilder geben, nicht immer visuell auflösbar sind. Eine Witterungsbeschreibung Werfels greift Corti dann aber doch auf: "Eine Windstille wie aus dickem Flanell herrschte ringsum."<sup>25</sup> Als Leonidas in der

---

23 Franz Werfel, *Frauenschrift*, a.a.O., S. 324.

24 Franz Werfel, *Frauenschrift*, a.a.O., S. 308.

25 Franz Werfel, *Frauenschrift*, a.a.O., S. 322.

Erzählung diese Windstille bemerkt, hat er bereits Veras Brief gelesen: Nach der Lektüre wird auch die Wahrnehmung seiner Umgebung schlagartig eine andere.

Corti nimmt diese Formulierung der Erzählung auf, doch es ist jetzt nicht mehr das Wetter des Helden<sup>26</sup> als das es bei Werfel erscheint. Corti setzt es an den Schluß des Films, und das zunächst für den subjektiven Stimmungsumschwung von Leonidas stehende Bild wird nun zur Metapher für die Endzeit der damaligen österreichische Gesellschaft: Der Minister und seine Kabinettschefs, seine Frau und Tachezy mit Amélie stehen auf der Operntreppe und räsonnieren über Politik und Gesellschaft. Die distinguierte, immer höfliche Konversation der oberen Kreise erscheint nun wie weiche Watte, die den Menschen zunehmend die Luft zum Atmen nimmt und sie handlungsunfähig gegenüber den schleichenden Zerstörungen ihrer Gesellschaft macht. Der 'dicke Flanell' ist der wenig greifbare Opportunismus der tragenden Gesellschaftsschicht dieser Zeit - und nicht nur dieser.

Axel Corti schrieb in einem Brief an die Schauspieler über die Aktualität seines Films mit einer Anspielung auf einen anderen Satz, der gegen Ende des Films von den Ministerialbeamten gesprochen wird: "Österreich ist das letzte Bollwerk der Kultur in Mitteleuropa." Dieser selbstzufrieden dröhnende Spruch ist auch uns, heute, ekelhaft bekannt.<sup>27</sup> So sehr haben sich für Corti die Mentalitäten von damals bis heute nicht verändert.

## 7. Rhythmisierungen des Erzählens

Verschiebungen von Motiven, Abkürzungen von Nebenlinien, szenische Ausgestaltung der Erinnerungen Leonidas' bringen Werfels Geschichte in einen filmischen Erzählfluß, der durch ein schwingendes Nacheinander der Bilder und Sequenzen, durch den melodiosen Klang der Erzählerstimme bestimmt wird. Wiederholt dienen dabei einzelne Schlüsselsätze sowohl der Charakterisierung von Vera und Leonidas als auch der Rhythmisierung des Erzählflusses.

---

26 Vgl. dazu allgemein: F. C. Delius, Der Held und sein Wetter. München 1971.

27 Abgedruckt in: Spiel im ZDF 1988, Heft 6, S. 13.

Um die Verwirrung des Hilfslehrers Tachezy im Wormserschen Hause angesichts der 15jährigen Vera zu beschreiben, werden in Leonidas' Erinnerungen "zwei Wesenszüge der Angebeteten" herausgestellt: "Die Reinheit ihres Sinnes und eine süße Fremdartigkeit, die mich verückte bis an die Grenze des Schauderns."<sup>28</sup> Der Off-Erzähler Corti greift diesen Satz der Erzählung auf und wiederholt ihn im Laufe des Films mehrfach: In der Szene, als Leonidas an Wormsers Mittagstisch sitzt und durch Ungeschick ein Glas Wein verschüttet; als Vera daraufhin spitze Bemerkungen macht, wird die Sehnsucht des jungen Leonidas mit diesem Satz gekennzeichnet.

Noch einmal werden Reinheit und süße Fremdartigkeit in einer Tischszene bei den Wormsers erwähnt, als Leonidas aus Anlaß des 15. Geburtstags von Vera mit einem Strauß von Rosen kommt. Doch er versteckt die Blumen hinter dem Spiegel, weil er sich, unbeholfen wie er ist, nicht traut, sich zu offenbaren. Jetzt stehen die Sätze von Reinheit und süßer Fremdartigkeit im Kontrast zum Weggehen der Wormsers, die nach Deutschland ziehen, stehen für den Trennungsschmerz von Vera, die er liebt. Ein weiteres Mal tauchen diese Formulierungen in den Szenen von Perugia auf, als Motiv der neuen Liebe, und schließlich werden sie bei der letzten Begegnung im Hotel wiederholt. Wie ein Refrain ziehen sie sich durch den ganzen Film, immer mehr mit Schwermut behaftet. Ebenso finden sich wiederholte Verwendungen der Einschätzung von Leonidas "Der ganze Unsegen kommt von der Halbschlächtigkeit meines Herzens", die ihn und seine eigene Zwiespältigkeit sich selbst gegenüber charakterisieren.

Corti nimmt solche Sätze wie Chiffren, die er als gliedernde Elemente seiner Darstellung einsetzt. Die Wiederholung macht sie zu einem Moment der erinnernden Wiederkehr, zum beständigen Teil beschwörender Sehnsucht. Die Formulierungen füllen sich nach und nach mit zusätzlichen Bedeutungen, in ihnen sammelt sich die Melancholie der Figuren, sie werden über diese hinaus zu Deutungen der allgemeinen Stimmungslage. Immer wieder kommt das Kreisen der Erinnerungen auf diese zentralen Bilder zurück, sie geben damit dem filmischen Erzählen auch einen eigenen Duktus, der dann den ganzen Film beherrscht.

Solche Wiederholungen sind nun nicht allein auf Sätze des Erzählers beschränkt, sondern finden sich auch auf anderen Erzählebenen. Dominant ist der Einsatz wiederkehrend

---

28 Franz Werfel, Frauenschrift, a.a.O., S. 330.

gleicher Musikstücke: Es gibt beispielsweise Walzer, die sich mit dem Glück der ersten Liebe zwischen Amélie und Leonidas verbinden, und einen anderen, der Leonidas mit Vera verbindet und den die beiden in Perugia tanzen; dieser Walzer taucht als Motiv dann in verschiedenen Klaviersolos wieder auf, die Leonidas an verschiedenen Stellen im Film selbst spielt.

Ein oft schwebender Übergang der Erinnerungsbilder steht damit in Verbindung: Leonidas als der 48jährige geht im Hause die Treppe nach oben, um sich mit der ganzen Unordnung seiner Gedanken zurückzuziehen und nachzudenken, und er wird im Hinaufgehen plötzlich, durch einen unauffälligen Schnitt, zum jungen Leonidas, der zu Wormsers die Treppen hinaufsteigt. Oder aus der Betrachtung des alten Fotos jener ersten Ballnacht, das der alte Leonidas in der Hand hält, wird plötzlich der nun schon akzeptierte junge Beamte des Ministeriums, der so wunderbar tanzen kann, auch den Walzer links herum, so daß sich die reiche Amélie unsterblich in ihn verliebt.

Fließende Bilder, erzählerische Rhythmisierung greifen über Szenenverklammerungen und Bewegungen auf das Gesamt hinüber: Der Film erscheint wie ein großer Abschiestanz einer ganzen Epoche, der sich wieder und wieder hinstreckt, der Momente der Ausgelassenheit hat, aber eben auch mehr und mehr Momente der Melancholie und der Wehmut enthält. Diese Welt geht unter, und wir sehen die letzte Blüte kurz vor dem Untergang. Das Ende kommt letztlich von innen, weil die Haltung der leitenden Eliten so wenig moralisch, letztlich so wenig charakterfest ist.

Dieses Schwingen der Bilder und Töne, der Stimmen und Figuren ist nur durch den Film realisierbar, nichts davon scheint in Werfels Text auf. In einem großen Zusammenklang der einzelnen Elemente, der Cortis Meisterschaft ausmacht, wird hier aus der kleinen Erzählung Werfels ein großes filmisches Gemälde, eine Panorama der Zeit, gerade weil es in nuce, im kleinen Zaudern des Sektionschefs eines Ministeriums im Verlaufe eines Tages, die inneren Dispositionen der Zeit zur Schau stellt.

Es ist die Übertragung gleicher Erzählrhythmen auf die verschiedenen Bedeutungsebenen im Film, von der Musik, über den Schnitt und die Montage, über die Bewegungen der Figuren und ihrer Gesten bis in die architektonischen und landschaftlichen Räume des Films hinein, die das überaus Leichte des Films ausmachen, auf dem dann der Erzähler seine melancholischen Akzente setzen kann.

Im Übergang vom ersten zum zweiten Teil wird diese rhythmisierende, fast tänzerische Gestaltung des Films verdichtend noch einmal komprimiert. Corti erzählt zu Beginn des zweiten Teils die Vorgeschichte noch einmal, als zusammengefaßte Darstellung des ersten Teils, mit Ausschnitten daraus, aber immerhin doch mehr als eine halbe Stunde lang. Wie eine innere Wiederholung seiner Erinnerung wird alles noch einmal vor Augen und Ohren geführt - und wie in einem Walzer tanzt der Film noch einmal die verschiedenen Haltungen der Figuren aus.

## **8. Die Macht der Bilder**

Ganz ohne Zweifel lebt der Film von der Opulenz seiner Bilder. Das herrschaftliche Wien der Zwischenkriegszeit scheint noch einmal wiederaufzuerstehen. Doch dem Reichtum an Interieurs, an kostbarem Dekor und Gestühl, an 'dezentem Prunk' werden dann kontrastiert durch die Szenen der Armut im Elternhaus Leonidas', den Besuch im Waisenhaus, die Enge in der Tram, die Kargheit der Pension in Perugia, die Leonidas bewußt gegen das vornehme Hotel, in dem er ein Zimmer vorbestellt hat, eintauscht. Die Atmosphäre, in der die tragende Klasse der Gesellschaft lebt - und die sich damit von der Mehrheit der Bevölkerung absetzt - wird hier fast physisch spürbar. Diese Bilder liefern nicht eine Kulisse, sie sind selbst ein Ausdruck dessen, was es an Gesellschaftlichkeit einer Epoche zu erzählen gilt.

Auch Landschaft wird in diesem Sinne im Film als eigenen Erzählelement eingesetzt: Als Leonidas und Vera in Perugia einen Ausflug machen, sehen wir zunächst in einem lichten Waldstück zwei Reiter elegant daherreiten, bis ihnen ein Mann und eine Frau auf Fahrrädern entgegenkommen. Die Eleganz des Reitens wird mitgenommen in die Fahrradfahrt, und Leonidas und Vera scheinen sich plötzlich ganz leicht durch die Landschaft zu bewegen. Beschwingt fügen sich auch die Bilder zusammen, als Vera in einem Turm des Gasthauses zu tanzen beginnt, nur von einigen kleinen Kindern erstaunt betrachtet. Wir sehen Leonidas von draußen ins Haus eilend, er hört mit uns die Musik, versteht, eilt herzu, doch die Musik bricht ab, um dann als von ihm direkt gespielte Klaviermusik fortgesetzt zu werden, bis sich beide in die Arme fallen: Die Bilderfolge erscheint als eine unmittelbare sinnliche Verkörperung des Tanzens, fast als könnten wir als Betrachter mitschweben.

Der erste Teil des Films endet damit, daß Leonidas, von Vera verabschiedet, im Zug nach Wien unterwegs ist, aber das Umsteigen verpaßt hat. Eine Teleaufnahme schiebt in einem nächtlich gehaltenen Bild die Wagentüren zu einem grafischen Muster zusammen, Leonidas entsteigt derangiert einem Abteil, fragt, wo er sei, wird angerempelt, bis er auf einen verständnisvollen Schaffner stößt: Und während er sich italienisch verständigt, taucht nur ein deutscher Satz auf: "Ich bin zu weit gegangen. Ich muß umsteigen". Was wie eine situative Kommentierung erscheint, gewinnt vor dem Hintergrund, daß er gerade Vera durch einen Verrat endgültig verlassen hat, für seine gesamte Situation metaphorische Bedeutung. Er hat nicht nur das Umsteigen des Zuges verpaßt, auch das Umsteigen im Leben.

Bilder können in ganz direkter Weise Situationen verstehbar werden lassen, können Figuren und Verhaltensweisen deuten. Dazu gehören auch die Physiognomien der Schauspieler. Gabriel Barylli ist dem Zuschauer aus der Troller/Corti-Trilogie »Wohin und zurück« bekannt, in der er im zweiten und dritten Teil den jungen Emigranten Ferry Tobler spielt, der von Wien aus in die Emigration getrieben wird und 1945 wieder nach Wien zurückkehrt (»Welcome in Vienna«). Barylli bringt in die Figur des kleinen Hilfslehrers Tachezy, der ja im Grunde durch den allgemeinen latenten Wiener Antisemitismus bestimmt wird, ein Moment der Austauschbarkeit ein: in seiner Rollenbiografie ist dieses Motiv des jungen jüdischen Emigranten noch präsent, wenn er als Leonidas in den Szenen mit Samy Passauer (von dessen Untergang er profitiert) die Assoziation ermöglicht: Es könnte genau so gut anders herum geschehen sein, die Schicksale treffen beide in gleicher Weise, nur daß es der unsensible Tachezy - "dummer Goy" wird ihn Vera Jahre später im zweiten Teil des Films nennen - nicht bemerkt und daraus keine frühzeitigen Konsequenzen zieht. Derartige Ambivalenzen, bei anderen Schauspielern lassen sich weitere Konnotationen feststellen - reichern das Bedeutungsspektrum des Films zu einem dichten intertextuellen Beziehungsgeflecht an.

Gabriel Barylli gibt den armen Studenten und kleinen "Konzeptbeamten" als einen linkischen jungen Mann, der mit großen hungrigen Augen auf die Welt sieht. Es ist dieser Blick, die Verzweiflung seines Gesichtsausdrucks, die ohne Worte die Figur charakterisiert. Noch als Amélie und Leonidas sich auf dem Ball dem Fotografen stellen, und Leonidas für einen Augenblick wie erstarrt ist und seine Gedanken abzuschweifen

scheinen, wird diese Hungrigkeit des Blicks spürbar. Der alte Leonidas, gespielt von Friedrich von Thun, hat diesen Blick nicht mehr, jetzt ist es das immer etwas mokante Lächeln, das alles einfängt, mit dem er sich absichert, das seine Gedanken eher verdeckt als von ihnen etwas sichtbar zu machen. Die Abneigung, die sich beim Zuschauen bald gegen diesen Leonidas einstellt, ist - gerade auch dort, wo beide im Bild sind und sich gegenseitig Vorhaltungen machen - eine, die auch aus dem Erschrecken entsteht, die aus solchen, plötzlich sichtbar gemachten Alterungsprozessen erwächst. Natürlich sind wir uns als Zuschauer der 'erzählerischen Konstruktion', der Fiktionalität des Gezeigten ständig bewußt, doch wenn wir uns auf die Geschichte einmal eingelassen haben, können wir uns ihres inneren Sogs nicht mehr erwehren - der Film nimmt uns gefangen und läßt uns dieses Erschrecken über eine solche Erfahrung des Altwerdens und der bei Leonidas damit verbundenen Vorwürfe an ein falsch gelebtes Leben spürbar werden.

## **9. Historisierung und Vergegenwärtigung**

Corti ist sich der historischen Differenz der heutigen Zuschauer am Ende des Jahrhunderts und der Zwischenkriegszeit, in der seine Geschichte spielt, bewußt. Er muß, um den Zuschauern der achtziger Jahre die 'politische Umwelt' seiner Figuren sichtbar, erlebbar zu machen, mehr von den realen Verhältnissen zeigen. Er bedient sich dazu mehrerer Mittel. Zum einen durch eine szenische Darstellung: Als Leonidas in Perugia angekommen ist, beschließt er 'inkognito' erst einmal die Universität zu besuchen und sich zu orientieren. Er trifft auf eine Versammlung faschistischer Studenten, die eine aufputschende Rede halten. Leonidas sieht den Studenten zu, neben ihm ein Engländer, der nicht alles versteht und dem er - und mit ihm auch uns als Zuschauer - das Wesentliche der Rede übersetzt. Anschließend kommen die Studenten aus dem Versammlungsraum und kommentieren noch einmal die Rede von der neuen Größe Italiens. Hier wird etwas vom Kontext sichtbar, wird aber durch die Figuren und ihre Kommentierungen gebrochen. Der Faschismus erscheint dadurch eher ungefährlich, auch wirkt das Pathos der Figuren lächerlich.

Anders ist es dagegen mit den Wochenschauen, die mehrfach eingespielt werden. Als Leonidas und Vera in Perugia von ihrem Ausflug zurückkommen, wird auf dem Platz vor dem Cafe gerade eine Wochenschau vorgeführt, die Mussolini zeigt, Sportübungen von

Massen, Arbeitsdienstleute bei der Arbeit: im Film werden disziplinierte, untergeordnete Massen präsentiert. Ebenso ist es bei der Wochenschau anlässlich der Filmabnahme im Ministerium, die zunächst als ein österreichisches Ereignis erscheint, in der jedoch wieder solche, fast dieselben Sportübungen und Arbeitsdienstleistungen ausführenden Massen gezeigt werden, an die sich dann Bilder des Nationalsozialismus anschließen. Deutlich wird der grundsätzliche Gegensatz zwischen der Welt, in der Leonidas lebt, und diesen Bildern: Beides scheint unvereinbar - und doch lassen sich Leonidas und andere Beamte in ihrem Anpassungsdrang auf den neuen Ungeist allzu willfährig ein. Die erste österreichische Republik, das zeigt die zum Unterrichtseinsatz freigegebene Wochenschau, bewegt sich bereits massiv auf diese neue 'formierte' Gesellschaft zu.

Das Bild, mit dem der Film beginnt: Amélie betreibt an einem Trocken-Rudergerät in ihrem dafür separat stehenden Gartenhaus Gymnastik - eine Szene, die der hinzukommende Leonidas amüsiert und distanziert durch das Fenster der Tür beobachtet. Dasselbe Bild ist nun, schwarzweiß, im zweiten Teil des Films plötzlich eingebaut in eine Wochenschau. Der Übergang in den Nationalsozialismus erscheint so bruchlos möglich, auch Leonidas' Position des distanzierten Betrachters ist nicht länger aufrechtzuerhalten. Erinnerungswelt und Wirklichkeit verschwimmen, die vornehme Subjektivität ist bedroht.

Die Intention solche Montagen, das Herstellen einer solchen dokumentarisch-fiktionalen Mischform,<sup>29</sup> ist eindeutig: Wir werden direkter mit dem politischen Kontext konfrontiert, das Handeln der Figuren wird in ihrem Umfeld in ganz anderer und neuer Weise vorstellbar. Die Geschichte wird historisch genau situiert, weil Hitlers Eröffnung der Olympiade in Berlin das Geschehen datierbar macht, weil die Figuren der österreichischen Geschichte genau benennbar sind und wir den Ausgang der Entwicklung bereits kennen.

Corti aber will auch die Verzahnung gewährleisten. Es soll nicht zum Bruch kommen, es geht nicht um die dokumentarische Betrachtung von Geschichte. Deshalb macht er den Film-im-Film-Charakter solcher historisierenden Kontextbestimmungen immer deutlich: die fiktionale Wirklichkeit bleibt erhalten, selbst wenn sie dokumentarisches Material integriert. Immer wieder auch wird das dokumentarische Material durch fiktionale Einstellungen unterbrochen, wir hören einen Kommentar, sehen (bei der Film-abnahme)

---

29 Vgl. dazu: Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, a.a.O., S. 179ff.

Veras Gesicht aus dem Dunkel des Zuschauerraums aufscheinen, der Kontextcharakter soll immer erkennbar sein, die Konzentration der filmischen Wirklichkeit auf das Innenleben der fiktionalen Hauptfigur, des Sektionschefs Tachezy, wird nicht gestört.

Cortis zentrales Anliegen ist: Die Vergegenwärtigung einer inneren Haltung, einer eben nicht mit der Zwischenkriegszeit untergegangenen Mentalität, worüber wir erschrecken und nachdenklich werden sollen.

## 10. Abspann

Zurück zu den Möglichkeiten von Literaturverfilmungen. Die Betonung in den Untersuchungen des Films »Eine blaßblaue Frauenschrift« lag auf den Methoden des filmischen Erzählens, auf den narrativen Funktionen, die im Visuellen stecken, in der Musik, auch in der Montage der Bilder und in der Architektur und in den Figuren. Das alles konnte hier nur angedeutet werden. Der Rekurs der Analyse der Literaturverfilmung gerät allzuleicht immer wieder auf die Erörterung der sprachlichen Anteile innerhalb der Struktur des filmischen Textes. Dabei liegt die sinnliche Attraktion der Verfilmung im Filmischen, liegt die Faszination in der Illusionierung der Zuschauer durch Bild und Ton, durch das Sprechen und Klingen, im Schauen und Ansehen von Menschen in ihren Aktionen, in der Faszination der Teilhabe an deren Schicksalen, so als erlebe man mit ihnen die Geschehnisse direkt mit.

Dazu fehlen uns oft die treffenden Beschreibungskategorien: in der Beschreibung der Wort-Bild-Verbindungen, in der Bedeutungsweitergabe von den Dialogen in die Blicke der Figuren, von den Gesten in die Filmmusik, von der Rhythmik der Montage in die Folge der architektonischen Räume, aber auch in den latenten, oft unterschwelligen Konnotationen des Körperlichen - gerade auch dort, wo es, wie im Film, nur der Schein der Körperlichkeit ist. Aus der bloßen Dichotomie von Wort und Bild muß auch die Analyse von Film und Literatur längst heraus - ist doch die Medienentwicklung der neuen digitalen Bildformen längst auf neuen Wegen in noch ganz andere Dimensionen des medialen Erzählens und der elektronischen Texte.<sup>30</sup>

---

30 Vgl. dazu: Knut Hickethier (Hg.), Aspekte der Fernsehanalyse. Methoden und Modelle. Hamburg 1994.

Literatur - der Begriff ist ja längst nicht mehr an ein Medium gebunden, Narrationen finden sich im Kinospießfilm, Fernsehfilm, im Hörspiel, in Videos und nun auch in Computertexten. Die Fiktion transformiert sich in Simulationen und zurück: Es gilt, ein neues Verhältnis zwischen den Literaturen in den verschiedenen Medien herzustellen. Angesichts dieser bereits stattfindenden Entwicklungen gehört das filmische Erzählen Axel Cortis zu den Momenten einer inzwischen gar schon wieder bedrohten televisuellen Kultur.

*Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Rechteinhabers unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.*