
Eugenio Spedicato

Joseph Roths Novelle »Die Legende vom
heiligen Trinker« (1939) und Ermanno Olmis
gleichnamige Verfilmung (1988)

Eine intermediale Analyse

1. Joseph Roths literarisches Testament zwischen Glauben und Ironie. – Die *Legende vom heiligen Trinker*¹ ist das letzte Werk des österreichisch-jüdischen Schriftstellers Joseph Roth (1894–1939). Es entstand während des Pariser Exils² und erschien beim holländischen Verleger Allert de Lange, der es wie ein erlesenes Gebetbuch druckte. Roth selber las es im April 1939 einem Bekanntenkreis in der Wohnung Friederike Zweigs vor, und bei dieser Gelegenheit widmete er es der verehrten Gastgeberin und Gattin des mit ihm befreundeten Stefan Zweig.³ Da der damals schon sehr kranke Roth wußte, einem sicheren Tode entgegenzugehen, galt die *Legende* seit ihrer Veröffentlichung als eine Art literarisches Testament und hat diesen Ruf auch weiterhin behalten. Daß Roth sie wirklich so konzipierte, als wäre sie sein letztes Werk, ist recht unwahrscheinlich. Jedenfalls sammeln sich in ihr Situationen und Themen, die für Roths episches Panoptikum typisch sind, wenn man vom Lieblingsthema der märchenhaft verfremdeten Habsburgermonarchie absieht. Heimatlosigkeit, Entwurzelung, Alkoholismus, Selbstdemütigung, Ehrgefühl, Selbsterkenntnis, naiver Glaube an einen Schutz von oben: Diese für die Romanfiguren der späten dreißiger Jahre charakteristischen Merkmale kehren in der *Legende* wieder. Bereits mit *Tarabas* (1934) hatte Roth einen an Flauberts *Légende de Saint Julien l'Hospitalier* (1877) frei angelehnten christlichen Legendenroman vorgelegt. Hier erscheinen Schuld, Erkenntnis, Reue, Buße und schließlich der märtyrerähnliche Tod des Helden quasi als theologische Erzählstationen. *Tarabas* ist ein Mörder und ein Heiliger zu gleicher Zeit, im kleineren Format ist dies auch der Protagonist der *Legende*, Andreas Kartak. Für beide ist die Erfahrung der Gewalt einschneidend, sie läßt sich niemals verdrängen. *Tarabas* entfesselt zuerst das gesamte, in ihm schlummernde Gewaltpotential, dann verbüßt er die schrecklichen Konsequenzen seiner Delikte. Andreas tötet nur einmal und noch dazu im Affekt. Der Mord, den er verübt, geschieht unter mildernden Umständen; er ließe sich aus dem Gedächtnis tilgen. Die Gnade der Vergessenheit aber wird dem Schuldigen nicht erwiesen. Dafür wird ihm der Alkohol zu einem Lethe, in dem der Entwurzelte täglich baden muß, um die Erinnerung an vergangenes Leid auszulöschen.

Eine Parallele könnte auch zum Roman *Das falsche Gewicht* (1937) gezogen werden. Der Protagonist dieses Romans, Anselm Eibenschütz, kämpft aus Ehrgefühl gegen die Verlogenheit und die Verfälschung der Weltmaßstäbe. Auch Andreas läßt sich von Ehrgefühl und Redlichkeit wie von Fixsternen der Moral leiten, ohne darüber ein einziges Mal nachzudenken, und in seinem beschränkten Lebenskreis kämpft er, sei es auch unbewußt, für eine bessere Welt.

In der *Legende* wird mit kunstvoller Schlichtheit und reicher Sprachmodulation die Geschichte eines Auftrags erzählt, mit dem der Auftragnehmer nicht fertig wird, von dem er sich aber nicht befreien kann. Mehrmals ist Andreas nahe daran, sich seiner ›Schuld‹ zu entledigen; immer wieder hält ihn ein ›Hindernis‹ oder eine Art Versuchung davon ab. Die Geschichte ist eine im Tode endende Peripetie der Selbsterneuerung, eine märchenhaft süße und ironisch-melancholische Parabel. Die Aura einer sonderbar gewöhnlichen Außerordentlichkeit umgibt die erzählten Erlebnisse, während die althergebrachten Werte des Gewissens, des Vertrauens, der Ehrlichkeit, des Altruismus – in der Epoche des allgegenwärtigen Terrors, der Aufstachelung von Haßgefühlen – ein weiteres Mal ihren stillen Triumph feiern. Die Wiederentdeckung des Selbst von seiten eines gebrochenen Menschen, der vergessen will, wer er ist, wird mit einem stillen Ringen gegen üble Anfechtungen verbunden, das nur teilweise erfolgreich ist. Der sanfte Tod des vom Sturmwind des Lebens Geknickten gleicht einer poetischen Ehrenrettung, die jedoch nicht ohne eine erhabene Komik vollzogen wird. Die Geschichte bleibt schließlich auf halbem Wege zwischen Glauben und Ironie stehen, in einem literarischen Niemandsland, das an die Konfessionen grenzt, ohne von ihnen eingenommen zu werden.

Der die Flamme des Ehrgefühls zündende Funke wird zu Beginn der Geschichte von einem feierlichen Versprechen ausgelöst. Alles hat eine unbedeutende Geldsumme zum Mittelpunkt. Sie wird dem in ärmlichen Verhältnissen lebenden Andreas geschenkt, und dieser will sie unbedingt zurückzahlen. Der Wohltäter, ein glühender Christ, verlangt allerdings keine Rückgabe, sondern plädiert für weitere Wohltätigkeit. Sobald Andreas die ihm geborgte Summe wieder einmal besitze, meint der alte Herr, solle er sie für die heilige Therese spenden, weil sie in ihm selbst das ›Wunder‹ der Bekehrung bewirkt habe.

Mit dem geringen Geldbetrag in der Tasche will Andreas nun sogleich ein anständiger Pariser Bürger werden. Die unverhoffte Wende verschafft ihm einen kurzfristigen Job als Möbelpacker und – eben das ist das Bedeutende an der Sache – das Mitgefühl seines Auftraggebers, der sich vom verwahrlosten Aussehen des Clochards nicht stören läßt. Da Andreas sich nach getaner Arbeit und kassiertem Geld fast wohlhabend fühlt, schafft er sich eine gebrauchte Brieftasche an, die er aber im nachhinein kaum benutzen wird. Der Anblick der hübschen Verkäuferin schürt in ihm den längst vergessenen Drang nach sexuel-

ler Erfüllung, den er durch den Besuch bei einer Prostituierten stillt. Die körperliche Betätigung und das gute Essen haben seine Muskeln revitalisiert. Andreas fühlt sich wieder als der starke Mann, der er einmal war. Sogar der Alkoholkonsum wird nun von ihm eingeschränkt. Am Sonntag, nach einem erholsamen Schlaf in einem Hotelbett, sucht der Neugeborene die Kirche der heiligen Therese auf, um seine Schuld zu begleichen. Die Verspätung, mit der er kommt, hat Konsequenzen. Wie durch ein Zauberwort aus dem Limbus des Verdrängten in die Gegenwart zurückgerufen, sieht er seine ehemalige Geliebte Karoline leibhaftig vor sich. Vor vielen Jahren hatte Andreas ihren Mann im Affekt totgeschlagen, bevor dieser sie (offenbar zu Tode) prügeln konnte. Die Justiz hatte danach entsprechend entschieden. Aber das Gefängnis hatte die psychische Belastung in Andreas nicht getilgt, im Gegenteil wurde er zu einem Alkoholiker und Obdachlosen. Karoline war ihrerseits verschwunden, um sich ohne ihn im Leben durchzuschlagen. Nach langer Trennung verbringen sie nun auf einmal einige Stunden zusammen. Es wird in einem guten Restaurant gegessen, es wird getanzt. Vergessene Eifersucht steigt in Andreas mitsamt allen Vergangenheitsschatten wieder auf. Selbst die gemeinsame Intimität verschafft ihm keine Freude mehr. Am darauffolgenden Tag bereut Andreas, daß er sein Geld für Karoline ausgegeben hat. In ihm reift die Entscheidung, sich endgültig von ihr zu trennen und so der sorgenreichen Vergangenheit ein Ende zu bereiten. Er schleicht sich davon, während sie weiterschläft. Wieder allein, erinnert er sich nach all den Jahren des Vergessens an seine familiäre Herkunft, an seinen Vaternamen.

In einem Nachtraum wird er von der heiligen Therese besucht. Andreas träumt von ihr, als wäre sie seine Tochter. Und Therese nennt ihn tatsächlich ›Vater‹. Kein religiöser Eifer also, sondern Pflicht- und Ehrgefühl, aber offensichtlich auch eine Art Vaterliebe scheinen Andreas' Psyche zu leiten. Der Zufall erweist ihm die Gnade zweier aufeinanderfolgender ›Wunder‹. In der gebrauchten Brieftasche findet sich ein großer Geldschein. In einer Bar merkt Andreas an einem Foto, daß der berühmte Fußballspieler Kanjak ein ehemaliger Schulkamerad von ihm ist. Die Bleibe des vom Lebensglück beschenkten Freundes wird von ihm aufgespürt, und tatsächlich kommt ein fröhliches Wiedersehen zustande. Andreas bekommt Anzüge geschenkt und schläft in einem edlen Hotel, wo er sich ordentlich wäscht und auf eine junge und hübsche Tänzerin (Gabby) aufmerksam wird, mit der er kurz danach das Bett teilt.

Inzwischen ist es wieder Sonntag geworden. Therese wartet in der Kirche auf ihn. Aber Andreas verspätet sich noch einmal. Beim Warten auf die nächste Messe stellt er erschrocken fest, daß die hübsche Tänzerin ihn bestohlen hat. Trotzdem kann er noch immer seine Schulden begleichen. Wie früher mit Karoline meldet sich nun wieder die vergangene Zeit: Sein ehemaliger Arbeitskollege und Freund Woitech, ebenfalls ein Clochard und ein Alkoholiker, betritt die

Wunderbühne der Erzählung. Andreas freut sich ehrlich über die unerwartete Begegnung. Aber Woitech, der Freund, versucht gleich, ihn mit einer Ausrede um eine beträchtliche Geldsumme zu erleichtern. Andreas zögert keine Sekunde und gibt dem vermeintlichen Unglückskameraden unverzüglich alles, was er hat. Die nächste Zeche bezahlt Woitech. Nicht verdächtig erscheint Andreas, daß Woitech, statt sich zu verabschieden und zu seinen Gläubigern zu eilen, ihn anschließend ins Bordell führt und dort mit ihm sogar drei Tage verbringt. Eigentlich müßte die Geschichte an dieser Stelle enden, da Andreas seine Unfähigkeit an den Tag gelegt hat, ein ihm so wichtiges Versprechen einzulösen. Statt dessen trifft ein neues ›Wunder‹ ein bzw. ein schon bekanntes wiederholt sich. Der wohlwütig gesonnene alte Herr ist auf einmal wieder da. Genau an dem Ort, wo Andreas ihm zu Beginn der Novelle begegnet war, schenkt er ihm, demselben Clochard also, als hätte die Zeit stillgestanden, die gleiche Summe wie damals. Überdies leugnet er, Andreas schon einmal begegnet zu sein. Nun wäre der ›heilige‹ Trinker wieder im Besitz der nötigen Summe. Aber nicht nur Wunder, sondern auch ungnädige Zufälle prägen seinen sonderbaren Alltag. Der Inhaber des Tari-Bari, in dem Andreas seinen Wein trinkt und manchmal die Nacht sitzend auf einem Stuhl verbringt, verlangt von ihm die Bezahlung der Rückstände.

Der Tag darauf ist ein Sonntag. Noch einmal ist die Lage scheinbar aussichtslos. Aber die Kette der ›Wunder‹ will kein Ende nehmen. Auf dem Weg zur Kirche händigt ein Polizist Andreas eine Brieftasche aus, in der irrtümlichen Annahme, sie gehöre ihm. Der Beschenkte bedankt sich nicht einmal, so groß ist seine Verblüffung. Die Brieftasche enthält genau die Summe, die Andreas braucht. Da die Messe mittlerweile an ihr Ende gelangt ist, bleibt Andreas scheinbar nichts Besseres übrig, als in die Bar zu gehen, wo er sich mit Woitech verabredet hat. Was werden zwei Alkoholiker in einer Bar wohl tun? Der Wein spült in Andreas die Erinnerung an seine Pflicht weg. Plötzlich verspürt er Herzschmerzen und eine große Schwäche im Kopf. Während er sich in diesem Zustand befindet, tritt irgendein Mädchen ein, das ihm, betrunken wie er ist, als ein höheres Wesen erscheint. Auf seine Frage, wie sie denn heiße, antwortet sie: ›Therese«. Das übernatürlich anmutende Ereignis – das letzte ›Wunder‹ der Novelle – wirkt auf Andreas wie eine Erleuchtung. Der Herzanfall – darum geht es wahrscheinlich – läßt auf sich nicht warten. Andreas fällt bewußtlos zu Boden. Die Gäste des Lokals bringen ihn in die Kirche, weil es in der Nähe weder einen Arzt noch eine Apotheke zu geben scheint. Andreas will nun dem Priester persönlich das Geld aushändigen, so wie er es seinem Wohltäter zu Beginn der Geschichte versprochen hatte. Aber der Tod klopft an seine Tür. Dem Sterbenden fehlt selbst die nötige Kraft, um in die Innentasche der Jacke zu greifen. Bloß zwei Worte kann er in einer letzten Anstrengung noch hervorstammeln: ›Fräulein Therese!«. Dann verstirbt Andreas mit einem Seufzer. – Joseph Roth

wurde hingegen kein leichter und schöner Tod vergönnt: Er kam fiebernd, schwer leidend und in elenden Verhältnissen um.

In der jüngeren Roth-Forschung hat die *Legende* zwei diametral entgegengesetzte Interpretationen erfahren. Beide legen religiöser Gesinnung bzw. ironischer Spaßmacherei einseitig zuviel Gewicht bei. Zum einen wurde die Novelle als *Exemplum* im Sinne christlich-katholischer oder jüdischer Tradition verstanden. Dementsprechend wurde von Esther Steinmann die These vertreten, Andreas sei ein ›heiliger Narr‹, ein christlicher *stultus*, der kraft seiner lebensuntauglichen Herzensgüte und Uneigennützigkeit eine ›ontische Integrität‹ besäße, die ihn zum beispielgebenden ›Heiligen‹ mache.⁴ Eine ähnliche Richtung wurde etwas später von Frank Joachim Eggers eingeschlagen. Seiner Ansicht nach belegt die *Legende*, daß Roth am Ende seines Lebens mehr denn je dem Katholizismus nahegestanden habe, und daß seine letzte Erzählung deshalb die Geschichte eines *homo religiosus* im Sinne der frühchristlichen Weltentsagung zeige. Dieser religiöse Mensch besitze geradezu die Fähigkeit, »den Durchgang durchs ›irdische‹ Leben zur gnadenhaften Erhebung im Tod« gefunden zu haben.⁵ Gegen die christliche Lesart nahm Hans Otto Horch Stellung, indem er bei Roth, auch in Beziehung zur *Legende*, die chassidistischen Vorstellungen von Gerechtigkeit und Wohltätigkeit betonte. Mit Recht wies Horch darauf hin, daß die jüdische Tradition bei Roth »nur noch in säkularisierter Gestalt« wirke.⁶ Im anderen kritischen Lager bemühte man sich darum, die profane Dimension der Novelle herauszuarbeiten. Lothar Pikulik meinte, man könne am Ende der Novelle nicht mit Sicherheit feststellen, ob Andreas ein religiöser Mensch geworden sei. »Zwar hat er sich darauf eingerichtet, von unbegreiflichen Vorfällen begünstigt zu sein, aber es ist nicht gesagt, daß er sie auf göttliches Eingreifen zurückführt.«⁷ Pikulik betonte die Brüche in der Struktur und Motivgestaltung, die bewußt-ironische Manipulation religiöser Begriffe. Thomas Düllo hat dann, diese Spur weiterverfolgend, hervorgehoben, wie Roths scheinbare »Resakralisierung« des Zufalls nun eigentlich vorgetäuscht sei. Die Novelle sei schließlich nicht um eine Vorrangstellung des Religiösen, sondern um eine Versinnbildlichung der »Kontingenz«, um eine Vorstellung des Protagonisten als eines ›kaschierten Flaneurs‹ bemüht.⁸

Keine Interpretation dieser Novelle kann aber plausibel sein, wenn sie einseitig in die eine oder die andere Richtung geht. Dies mag banal erscheinen, ist aber deshalb nicht minder wahr. Von ›ontischer Integrität‹ christlicher Gesinnung in bezug auf den wandelbaren Andreas zu reden, zumal dieser nirgendwo seinen Glauben bekennt und seine Pflicht strenggenommen nicht erfüllt, ist freilich übertrieben. Ebenso parteiisch erscheint der Versuch, die religiöse Dimension auszublenden. Die Vorstellung des Andreas als eines ›Flaneurs‹ ist geradezu irreführend. Andreas ist keiner, der mit dem Zufall jongliert. Das Wechsel-

spiel zwischen Katholizismus, Judentum und Humanismus, aus denen die Novelle ihre Vitalität schöpft, ist nicht wegzudenken. Die *Legende* wurde auf dieser Grundlage geschaffen, ebenso wie die damit verbundene Suche des Subjekts nach Selbsterhebung, über alle Fangnetze der Kontingenz hinweg, hierin ihre Wurzeln hat. Mit den Schwächen des Protagonisten wird nicht abgerechnet, sie erscheinen als gegeben, als etwas Natürliches, das nicht verändert werden kann. Und ebenso naturgemäß erscheint der angeborene Seelenadel von Andreas, sein Pflichtgefühl, das durch keinen religiösen Glauben wie auch von keinem laizistischen Credo untermauert und sogar von keinem Strahl der Selbsterkenntnis erleuchtet wird. Das Widersprüchliche sitzt tief in der Textur dieser Novelle und wird durch einen lakonisch-ironischen Stil bewirkt, der Gegensätzliches ohne Erklärung gelten läßt. Selbst der Titel ist in sich ein Widerspruch, wohl aber in der Tradition der Märtyrerverlegende. Als »Trinker« ist Andreas ein Sünder, aber er verdient das Attribut der Heiligkeit dadurch, daß er von »oben« auf die Probe gestellt wird und diese dann auch besteht, wenngleich er seine Pflicht nicht ganz erfüllt. Ausgerechnet das maßlose Trinken löst in ihm am Ende die Vision der heiligen Therese aus: Ein groteskes Mißverständnis, das ihn wie einen in Ekstase geratenen alkoholisierten Einsiedler erscheinen läßt.

Da hier nicht der Anspruch erhoben werden soll, den Geheimcode von Roths Balanceakt zwischen Katholizismus, Judentum und Humanismus zu lösen, bietet sich als Interpretationsschlüssel die Chiffre des kalkuliert Widersprüchlichen an, das jedoch nicht auf das Skandalon des Paradoxen hinausläuft.⁹ Roth nahm diese drei Kulturtraditionen sehr ernst. Sie alle haben gleichen Anteil am Selbstverständnis dieses österreichischen Legitimisten jüdischer Herkunft, dieses deutschsprachigen Schriftstellers. Es sei hier am Rande bloß auf die berühmte Stelle aus dem Brief vom 1. Oktober 1926 an Benno Reifenberg hingewiesen: »I. . . Ich bin ein Franzose aus dem Osten, ein Humanist, ein Rationalist mit Religion, ein Katholik mit jüdischem Gehirn, ein wirklicher Revolutionär.«¹⁰ Freilich schlagen die an Stefan Zweig gerichteten Briefe aus den späten dreißiger Jahren Töne einer entschiedenen Parteinahme für den Katholizismus an. Gegen den Terror – dies meinte der späte Roth – könne Humanität allein nicht helfen, der Glaube müsse sie stützen. Trotzdem könnte die Geschichte des »heiligen« Trinkers beim besten Willen nicht eine katholische Legende genannt werden. Andreas ist kein Katholik, sondern ein einfacher, spontan gläubiger Mensch, der trotz Ablenkung und Versuchung an seinem Ehrgefühl festhält und, sei es auch mühsam und zufällig, einige Klarheit über sich selbst erreicht. Über den Adel der Wohltätigkeit und den naiven Glauben an Gott wird in der Novelle nicht gescherzt. Jedoch fehlt die Überzeugung einer echten religiösen Sinnggebung, die Gott und Mensch in einem homogenen, ungebrochenen Gefüge vereinigt.

2. *Ermanno Olmis behutsame Kursänderung.* – Man kann sich kaum zwei unterschiedlichere Autoren als Joseph Roth und Ermanno Olmi¹¹ denken, wenn man an ihre Biografien, an ihr Wirkungsumfeld, an ihre fiktiven Welten denkt. Und dennoch fallen Affinitäten ins Auge, die dazu geführt haben mögen, daß Olmi 1988 *Die Legende vom heiligen Trinker* (1939) verfilmte.¹² Der Film wurde vom 1. Oktober 1987 bis zum 12. Dezember desselben Jahres in Paris (in englischer und französischer Sprache) gedreht,¹³ und zwar an den Orten, wo Roth seine letzten Jahre verbrachte. Die emsige Suche nach im alten Zustand erhaltenen Stadtteilen ermöglichte es ihm, ein relativ zeitgetreues Milieu zu finden. Die am Platz Felix Lobligeois gelegene Taverne, in dem Roth das fatale Treffen zwischen Andreas und der kleinen Therese angesiedelt haben soll, wurde von der Filmproduktion – wie Olmi selber berichtet – erworben und als *location* eingerichtet.¹⁴ Viele kleine Bars und Hotels an der *rive gauche* wurden geprüft, um ein Lokal zu finden, das als das Tari-Bari der Novelle fungieren konnte. Gesamte *arrondissements* wurden durchgekämmt, um beste Kulissen für Andreas' Erinnerungen aus seiner Zeit »in den Gruben von Quebecque«¹⁵ zur Verfügung zu stellen, bis man das Gesuchte in der Nähe von La Pleine St. Denis fand. Echte Clochards, ein echter Boxer für Kaniaks Rolle (kein Fußballspieler also!), viele Statisten wurden engagiert und auf ihre Rollen vorbereitet. (Karoline zum Beispiel wurde von einer Bildhauerin gespielt, die Olmi zufällig kennengelernt hatte.) Die schwierige Rolle des ›heiligen‹ Trinkers wurde aber dem Profi Rutger Hauer anvertraut – eine verblüffende Besetzung. Für den Roth-Bewunderer und Christen Olmi ging es vor allem darum, die Botschaft der Novelle so fingiert-spontan und natürlich-übernatürlich wie möglich wiederzugeben.

Olmi hat Roths Novelle mit Respekt bearbeitet, ohne jedoch darauf zu verzichten, ihr Stempel sowohl des eigenen Stils als auch der eigenen Kultur aufzudrücken. Die Chronologie wird ohne Änderungen übernommen, die Figurenkonstellation bleibt größtenteils dieselbe, der Erzählstoff wird einerseits ein wenig ausgedünnt, andererseits gezielt ergänzt. Auch die Verwendung von Musikfragmenten Igor F. Strawinskis (1882–1971) ist eine bedeutende Ergänzung, da sie zum erstenmal zwei Künstler und Zeitgenossen in Verbindung bringt, Roth und Strawinski eben, die teils wegen ihrer gemeinsamen Erfahrung der Emigration, teils wegen ihrer Vorliebe für weitläufige Strukturen und ziselierte Details, für einen schwelgerisch melodiosen, nur scheinbar spontanen Stil sowie für die religiösen Anklänge ihrer Werke eine gewisse Verwandtschaft aufweisen. Ohne es im Filmnachspann präzise anzugeben, hat Olmi aus der *Suite Nr. 1* den ersten Satz (Andante), aus der *Suite Nr. 2* den zweiten Satz (Valse) und aus der *Symphonie de Psalms* (1930–1949) für Chor und Orchester einige Fragmente verwendet.¹⁶ Im folgenden sollen die wichtigsten Filmadjunktionen hervorgehoben werden, weil Olmis Hybridisierung mit Roths literarischer Sprache an ih-

nen auf besonders produktive Weise erkannt werden kann. Es soll zunächst auf die Rückblenden hingewiesen werden, mit denen Olmi aufkommende Erinnerungen effektiv und lyrisch ergänzte, dann sollen in Form einer intermedialen Analyse die letzten Novellenzeilen mit den letzten Filmeinstellungen miteinander verglichen werden, um aufzuzeigen, wie Literatursprache zu Filmsprache werden kann.

Zu Beginn findet genauso wie in der Vorlage die schicksalhafte Begegnung zwischen Andreas und dem alten Wohltäter (Anthony Quayle) statt. Nachdem dieser sich entfernt hat, setzt sich Andreas unter die Brücke, um das ihm geborgte Geld zu verwahren und um sich die Adresse der Kirche zu notieren. An dieses belanglose Detail knüpft Olmi seine erste Rückblende. Unter Verwendung von Strawinskis *Andante* aus der Suite Nr. 1 greift er auf Andreas' Vergangenheit zurück.¹⁷ Worte und Geräusche verschwinden, nur Strawinskis Musik beherrscht die Tonspur und setzt sich noch ein wenig nach Abschluß der Rückblende fort. Das langsame, atmosphärische *crescendo* des *Andante* setzt genau in dem Augenblick ein, in dem Andreas eine vergoldete Blechschachtel aufmacht. Die ersten Violintakte begleiten die Wiederentdeckung einer wie eine Reliquie aufbewahrten Taschenuhr. Am Tage seiner Abreise in die Fremde hatte Andreas sie nämlich von seinem Vater als Andenken, gleichsam als ein Symbol der familiären Bindung, geschenkt bekommen. Die Kamera bildet das Uhrglas ab: Die Zeiger stehen still, als wäre die Zeit in Andreas' Leben keine nennenswerte Größe mehr. Die dünne Glasscheibe übt die Wirkung eines Zauberspiegels aus, als strömten aus ihr die im Gedächtnis des einsamen Menschen tief vergrabenen Bilder der Vergangenheit hervor. Kein Zufall ist es, wenn die Kamera gleich danach den noch sorglosen, hinter dem Fensterglas seines Zugabteils sitzenden Andreas abbildet, der sich emotional an seine Eltern erinnert. In Roths *Legende* werden Andreas' Eltern nicht erwähnt. Ihre Nennung wurde offensichtlich als nicht notwendig erachtet. Olmi hingegen zeigt sie, weil ihm die Schenkung der Uhr als Zeichen der Vaterliebe und des Trennungsschmerzes wichtig ist. In einer weiteren Adjunktion wird dieses Motiv noch einmal aufgegriffen, als der betrunkene Andreas in der Tari-Bari davon träumt, in einem alten, armen Ehepaar, das hinter einem Tisch sein Abendbrot verzehrt, seine Eltern wiederzuerkennen. Diese von der Vorlage auf keine Weise veranlaßte Adjunktion ist ein Stück von Olmis Weltwahrnehmung. Roth pocht bei Andreas auf Entwurzelung und Selbstvergessenheit. Olmi dagegen erleichtert Andreas' psychische Belastung, indem er, gleichfalls auf Vergangenes rekurrierend, die Sehnsucht nach den verlorenen Eltern als etwas Produktives miteinbezieht. Anders als die Erinnerungen an Karoline, welche stets mit Leid verbunden sind, sind diese Reminiszenzen ausschließlich lyrischer Art; sie bereichern Andreas' edles Empfinden und Treuegefühl mit einem weiteren Pinselstrich. In *Der Holzschuhbaum*, Olmis Meisterwerk und Welterfolg (1978 erhielt dieser Film

die Goldene Palme in Cannes), spielen familiäre und gemeinschaftliche Bindungen in der lombardischen Bauernwelt eine wichtige Rolle, besonders weil sie stets mit Zerreißproben rechnen müssen, die aus Konflikten jeder Art entstehen und oft genug ganze Familien auseinanderreißen. Stumme, bedeutende Gesten der Liebe zwischen Familienmitgliedern, spontane Manifestationen des Solidaritätsgefühls gegenüber anderen Menschen, die vom Schicksal hart gezeichnet wurden, gehören zu den Hauptzügen dieses Films. Andreas' Reminiscenzen führen den Filmzuschauer zu einer ähnlich imaginären Bauernwelt, zu zugleich zarten wie tiefen Emotionen seelischer Bindung, also zu einer Kulturschicht zurück, die für Olmi selbst, für seine Weltwahrnehmung zutiefst prägend gewesen ist.

Andere Rückblenden im Film festigen die visionäre Gedächtnisbrücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Sie ersetzen keinen Abschnitt in der Novelle, in dem etwa Andreas' Vergangenheit episch nachgeholt werden würde. Vielmehr beschwören sie diese unerzählte Vergangenheit herauf, und damit ergänzen sie behutsam das Sujet der Novelle: Sie werfen einiges Licht auf die vergangene Liebesbeziehung zwischen Andreas und Karoline und erzählen chronologisch deren Entstehung, Entwicklung und tragisches Ende. Damit bemüht sich Olmi darum, eine originelle Parallelerzählung aufzubauen, die Andreas als einen Menschen erscheinen läßt, der noch immer im Bann vergangener Erlebnisse steht. Wie in den beiden Rückblenden, die dem Elternmotiv gewidmet sind, versinkt Andreas auch hier in seinem früheren Leben und Leiden, indem er, vor Glasscheiben sitzend, einmal beim Friseur vor einem Spiegel, ein anderes Mal vor einem Zugfenster, vergangene Bilder in die Gegenwart zurückruft. Sämtliche Rückblenden werden von der musikalischen Begleitung beherrscht und erzählen Vergangenes ausschließlich durch Blicke, Gesten, Bewegungen. Sie hier ausführlich zu beschreiben, würde zu weit führen, deshalb soll noch einmal nur auf *Der Holzschuhbaum* hingewiesen werden. In beiden Filmen nimmt die Darstellung der Liebe eine bedeutende Rolle ein. Die Liebesgeschichte zwischen Andreas und Karoline wird, unter Rekurs auf wiederholte Großaufnahmen, mit ähnlich feinen Farben, poesievollen Gesten und scheuen Blicken rekonstruiert wie in *Der Holzschuhbaum* die Liebesgeschichte zwischen Maddalena und Stefano, zwei jungen lombardischen Bauern, erzählt wurde. Liebesrausch ist in beiden Beziehungen kein Thema. Olmi legt Andreas' Vergangenheit frei und versieht ihn mit der ›Magie‹ verhaltener Liebesemotion, liebender und stiller Abhängigkeit. Genauso wie bei Maddalena und Stefano wirkt auch hier die Liebe als etwas Unabänderliches, das in kleinen bedeutenden Details seine Vielfalt an Empfindungen, seine Wechsellspannung zwischen Angst und Hoffnung, zwischen Resignation und Verlangen manifestiert. Während in *Der Holzschuhbaum* die Liebesbeziehung innerhalb des Regelsystems bäuerlicher Sitten verläuft, löst in der *Legende* die Realität eines Verrats (Karoline ist verheiratet) tragische

Konsequenzen aus Roths Vorlage scheint Olmi damit eine Gelegenheit geboten zu haben, die mögliche Kehrseite jeder Liebesbeziehung zu zeigen, und zwar genau an dem Punkt, an dem Liebe nicht zu etwas Höherem wird, sondern Katastrophen herbeiführt.

Olmis Verfilmung ist mit Roths Text, mit dessen Schweben zwischen Glauben und Ironie durchaus kompatibel. Diese Feststellung wird im folgenden mit einer intermedialen Analyse belegt, die sich auf den Schluß von Vorlage und Verfilmung konzentriert, um Rauminszenierung als Phänomen von Diegesis und Mimesis zu untersuchen. Zunächst soll an die Affinität der Filmbühne zur Theaterbühne erinnert werden. Um die Nähe der Filmbühne zur Theaterbühne und zugleich um das Besondere des kinematografischen Raums hervorzuheben, wurde von der Forschung mit Recht der *Locus*-Begriff geprägt. »Die Verwandtschaft der Locus-Einstellung zur Bühne des Theaters ist nicht zu übersehen. Die einzelne Locus-Einstellung ist immer wie ein Bühnenszenarium zum Zuschauer hin geöffnet, und die Aktionen sind entsprechend auf die Sichtbarkeit für die Kamera angelegt. Das starre Gegenüber von Handlungsraum und Kamerastandort läßt an die Metapher des »Puppenhauses« denken [...]«¹⁸

Frontalität also, aber auch *Radius* und *Tiefe* der Filmbühne, sind hierfür maßgebend. Sie sind Grundrequisiten des idealdramatischen Abbildungsverfahrens, das im *Procedere* des Theaters seine Herkunft hat. Genauso wie im Theater ist auch auf der Filmbühne Raumorganisation in solchen Fällen von entscheidender Bedeutung. Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund sind als elementarste Bestandteile des fotografischen Bildes Haupträume der Filmbühne, *Bildgrundelemente*, die es auszufüllen gilt. Genau an diesem Punkt setzt aber das überaus reiche Variablenspektrum des filmisch Epischen durch Kamerabewegung ein, das den Bühneneffekt stark relativiert. Damit gelangt der Film von der Mimesis zur Diegesis: »Ein optimaler Bildaufbau (Bildkomposition) ist nur durch vollständige Ausnutzung der Möglichkeiten gegeben, die uns die drei *Bildgrundelemente* bieten. Die filmische Bewegung (Bewegung der Kamera und der Objekte) erlaubt hier schier unerschöpfliche Variationsmöglichkeiten. Diese bildkompositorische Veränderung einzelner *Bildgrundelemente* ist von großer gestalterischer Wichtigkeit, denn sie stellt die Grundlagen für den *optischen Rhythmus* des Films dar.«¹⁹ Solche »Variationsmöglichkeiten« führen dazu, daß filmische Raumorganisation nicht so statisch ist wie im Theater. Sie kommt nicht nur durch den Einstellungsraum (*shot space*), sondern auch durch den Montageraum (*editing space*) und den Tonraum (*sonic space*) zustande. Filmische Raumvorstellung wird deshalb, anders als im Theater, aus unterschiedlichen perzeptuellen Quellen gespeist. Während der Einstellungsraum ikonisch repräsentiert ist, fußt der montierte Raum auf einer konventionellen Choreographie von Kamerapositionen, die es dem Zuschauer ermöglichen, unterschiedliche Ansichten des Geschehens in einer einheitlichen Raumvorstellung zu syn-

thetisieren. Der Tonraum ist hingegen ein primär indexikalisch angezeigter Raum, ein Raum also, in dem bestimmte musikalische Formeln Geschehenseinheiten oder Emotionen markieren.

Zurück zu Olmi. In den letzten Einstellungen inszeniert Olmi eben einen *Locus* im obigen Sinne, und dabei verzichtet er fast vollständig auf Kamera-
bewegung und auf Töne jeder Art. Der ganze stille *Locus* soll dabei einerseits den bescheidenen und dennoch ›erhabenen‹ Tod des seligen Trinkers inszenieren, andererseits das Mystriöse in den Erlebnissen seiner letzten Tage wiedergeben. Bei Roth heißt es: »Man bringt also unsern armen Andreas in die Sakristei, und er kann leider nichts mehr reden, er macht nur eine Bewegung, als wollte er in die linke innere Rocktasche greifen, wo das Geld, das er der kleinen Gläubigerin schuldig ist, liegt, und er sagt: ›Fräulein Therese!‹ – und tut seinen letzten Seufzer und stirbt.«²⁰

Diese Schilderung enthält, wie man sieht, ein einziges Fragment szenischer Darstellung, wenn nämlich Andreas das kleine Mädchen, das er mit der heiligen Therese verwechselt, beim Namen nennt. Der Rest wird vom Erzähler vermittelt. Andreas' Handbewegung könnte ohne diegetische Vermittlung nicht begriffen werden; die Intention des Sterbenden muß dem Leser einleuchten. Auch das Motiv des sanften Todes ließe sich kaum wiedergeben, wenn nicht der Erzähler da wäre, der mildernd und in der Tradition des erhabenen Sterbens das endgültige Stocken der Körpermaschine durch das Motiv des Seufzers, also des Entschwindens des Seelenhauchs, beschönigt. Die Passage ist nicht zufälligerweise reich an Unbestimmtheitsstellen, die es aber in einem Film auszufüllen gilt, um den Rezipienten nicht zu desorientieren. Wo wird Andreas hingelegt? Wo sind die anderen? Was tun sie? Wo ist das kleine Mädchen geblieben? Dies alles stellt im allgemeinen eine Herausforderung für die Verfilmung dieser Szene dar und würde jedem Filmemacher Anhaltspunkte bieten, um eigene Wege der Semantisierung zu gehen. Es mußte also eine passende Umsetzung für zwei Hauptschwierigkeiten gefunden werden: Wie soll die Intention der Handbewegung klar werden? Wie soll der ›erhabenen‹ anmutende Seufzer filmisch wiedergegeben werden? In den bisherigen Interviews mit Olmi wurde dieser Aspekt niemals berührt. Man muß sich deshalb in der Analyse an den Film selbst halten. Olmi sorgt dafür, daß nichts unbestimmt bleibt, sondern alles seinen Platz findet – und zwar nach einer Regiearbeit, deren Ziel es ist, die Bescheidenheit im Tod des seligen Trinkers wiederzugeben und dabei aber, anders als in Roths Text, das Leitmotiv der Kette der Wunder ein letztes Mal zu streifen.

Mit Hilfe eines stillen *Locus*, eines minimalen diegetischen Kameraverhaltens, das Radius und Tiefe als Mittel der Semantisierung verwendet, und obendrein einer gezielten Sujetänderung löst Olmi also beide Verfilmungsschwierigkeiten und füllt dabei auf konsequente Weise die Unbestimmtheitsstellen des Prätextes aus. Andreas liegt auf einem Stuhl in der Sakristei, der Priester steht hinter ihm,

Therese vor ihm im Kirchenschiff, und aus gut beleuchteter Stellung beobachtet sie die Szene durch einen Türspalt. Die stationäre Kamera bildet Andreas halbnahe in Frontalposition ab, nachdem sie im vorangegangenen idealdramatischen Bild dem Zuschauer die ganze Einstellungsbühne präsentiert hatte; dann wird Andreas' *contrechamp* durch ein *over-the-shoulder-shot* abgebildet. Wie nach stillschweigender Vereinbarung der Anwesenden ist die Blicklinie, die Andreas mit Therese verbindet, frei geblieben. Die Kamera macht sichtbar, daß Andreas, ebenso wie im Text, keine Kraft zum Reden hat. Dafür hält er die Geldscheine fest in der Hand. Olmi hat die Vorlage »korrigiert« und die mimetisch schwer zu deutende und überdies visuell-plastisch nicht ganz verwertbare Handbewegung der Vorlage durch eine andere, fast unmerkliche und doch visuell eloquente Geste ersetzt, die den Willen des Schuldners explizit macht und mit einem Anflug von Erhabenheit versieht. Andreas hebt die Scheine ein wenig hoch, so hoch er kann, dann schließt er die Augen, statt zu seufzen, senkt die Hand und verstirbt. Deutlicher als in der Novelle scheint er damit sein Versprechen eingelöst zu haben. Während er stirbt, zeigt die Kamera dem Zuschauer, was der Sterbende noch sehen kann: Das Mädchen. Es hat offensichtlich nicht den Mut gehabt, dem sonderbaren Menschen bis in die Sakristei zu folgen. Dem sterbenden Andreas erscheint Therese wie eine ferne, zierliche Gestalt mitten im lichtvollen Kirchenschiff, vom Glanz der Heiligkeit umgeben. Oder ist es bloß das durch den Türspalt in die Sakristei hineinfließende Licht, das diesen Effekt verursacht? Beides ist wahr, das eine subjektiv, das andere objektiv. Das geistig Anregende am Schluß von Novelle und Film ist eben vor allem diese nachklingende, nicht aufzulösende subjektiv-objektiv doppelte Wahrheit.

Anmerkungen

- 1 Joseph Roth: *Werke. Sechster Band: Romane und Erzählungen 1936-1940*, hg. und mit einem Nachwort von Fritz Hackert, Köln 1991, S. 515-543.
- 2 Soma Morgenstern, ein enger jüdischer Freund Roths in Paris, lieferte diesbezüglich folgenden Bericht: »Er [Serge Dohrn, ein katholischer Freund Roths in Paris] war es, der Roth die Geschichte vom Trinker erzählte, den Joseph Roth zum »heiligen Trinker« befördert hat, und zwar wortwörtlich. Ich war dabei, wie die Geschichte aufs Papier gebracht wurde. Roth saß wie gewöhnlich in der Vertiefung, die er selbst im Bistro [des Hôtel de la Postel auf einer Polsterbank ausgehöhlt hat. Neben ihm Serge, und vor ihm eine Stenotypistin vom *Neuen Tage-Buch* Inämlich der Zeitschrift, für die Roth seit 1933 über vierzig Beiträge geschrieben hatte und die nach seinem Tod die beiden Schlußkapitel der Novelle unter dem Titel *Das Ende der Legende vom heiligen Trinker* veröffentlichtel, die tippte, was Roth erzählte, und Roth erzählte, was Serge ihm sagte. So entstand die *Legende vom heiligen Trinker*. [...] Klaus [Dohrn, der ältere Bruder von Serge Dohrn], nachdem er die Geschichte im Manuskript gelesen hatte, belehrte Joseph Roth, daß er den Titel ändern solle und nicht vom »heiligen«, sondern vom »seligen Trinker« erzählen solle. Roth hatte

- diese katholische Belehrung beherzigt, aber vergessen, den Titel zu ändern. Und so ging der Trinker in die Literatur ein, heiliggesprochen von Joseph Roth.« Vgl. Soma Morgenstern: *Josephs Roths Flucht und Ende. Erinnerungen*, hg. und mit einem Nachwort von Ingolf Schulte, Lüneburg 1994, S. 216.
- 3 Vgl. David Bronsen: *Joseph Roth. Eine Biographie*, gekürzte Fassung, Köln 1993, S. 326.
- 4 Vgl. Esther Steinmann: *Von der Würde des Unscheinbaren. Sinnerfahrung bei Joseph Roth*, Tübingen 1984, S. 109–123.
- 5 Frank Joachim Eggers: »Ich bin ein Katholik mit jüdischem Gehirn«, *Modernitätskritik und Religion bei Joseph Roth und Franz Werfel*, Frankfurt/Main 1996, S. 264.
- 6 Hans Otto Horch: »Im Grunde ist er sehr jüdisch geblieben . . .«, *Zum Verhältnis von »Katholizismus« und Judentum bei Joseph Roth*, in: Frank-Rutger Hausmann, Ludwig Jäger, Bernd Witte (Hg.): *Literatur in der Gesellschaft. Festschrift für Theo Buck zum 60. Geburtstag*, Tübingen 1990, S. 224. In der älteren Forschung dagegen definierte Claudio Magris, in Anlehnung an Hermann Kesten, die *Legende* als ein »commiato dall'individualità e quindi, indirettamente, da quella categoria storica per eccellenza dell'individualità che era stata la cifra ebraico-mitteleuropea«. Auch diese Position erscheint als einseitig. Sie unterstellt Roths literarischem Testament eine quasi programmatische Deutlichkeit, die nirgendwo zu finden ist. Vgl. Claudio Magris: *Lontano da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, 2. Aufl., Torino 1977, S. 293.
- 7 Lothar Pikulik: *Joseph Roths Traum von Wiedergeburt und Tod. Über die Legende vom heiligen Trinker*, in: *Euphorion*, 83(1989)2, S. 216.
- 8 Thomas Düllo: *Zufall und Melancholie. Untersuchungen zur Kontingenzsemantik in Texten von Joseph Roth*, Münster–Hamburg 1994, S. 295 und 302.
- 9 Unter dem Begriff des Paradoxen wird hier die Radikalität des Widerspruchs, die aussagenlogische Unvereinbarkeit mit der Dialektik gemeint. Aber wenn im Paradoxen das Appellative, die Aufforderung nach Verwischung der Grenzziehungen betont werden würde, dann wäre auch die *Legende* ein Dokument paradoxer Literatur.
- 10 Joseph Roth: *Briefe 1911–1939*, hg. und eingeleitet von Hermann Kesten, Köln 1970, S. 98.
- 11 Ermanno Olmi (geb. 1931) begann seine Karriere in den fünfziger Jahren als Regisseur von Dokumentarfilmen im Auftrag des Elektrizitätswerks Edison-Volta in Mailand. Mit den finanziellen Mitteln Edisons konnte er 1959 seinen ersten Spielfilm drehen: *Als die Zeit stillstand*. Nach einer Reihe von Filmen kam der Durchbruch mit *Der Holzschuhbaum (L'albero degli zoccoli)*, 1978), der mit der Goldenen Palme ausgezeichnet wurde. Ein Jahr danach wurde dem Film mit einem César für den besten ausländischen Film ein weiterer bedeutender Preis verliehen. 1988 erhielt Olmi für *La leggenda del santo bevitore* auf den Filmfestspielen von Venedig einen Goldenen Löwen. Einer der bekanntesten Filme von ihm ist *Der Medici-Krieger (Il mestiere delle armi)*, 2001). Sein letzter Film heißt *Hundert Nägel (Cento chiodi)*, 2007).
- 12 Ermanno Olmi: *Die Legende vom heiligen Trinker*. Drehbuch: E.O./Tullio Kezich. Produktion: Cecchi Gori Group, Tiger Cinematografica, Aura Film, Taurus Film. Im Auftrag von RAIUNO, ZDF, ORF 1988.
- 13 Piero Maccarinelli: *La fabbrica del film*, in: Tullio Kezich, Piero Maccarinelli (Hg.): *Da Roth a Olmi. »La leggenda del santo bevitore«*, Prefazione di Claudio Magris, Siena 1988, S. 128.
- 14 Tullio Kezich: *Tra Olmi-pensiero e Olmi-metodo. Breve frammento di un lungo dialogo*, in: Ebd., S. 151.

- 15 Roth: *Werke. Sechster Band: Romane und Erzählungen 1936-1940*, S. 527.
- 16 In den zwei Suiten aus den zwanziger Jahren, die je aus vier Stücken bestehen, instrumentierte Strawinski für Kammerorchester seine vierhändigen Klavierstücke (*Valse des fleurs, Trois pièces faciles, Cinq pièces faciles*). Vgl. Wolfgang Burde: *Reclams Musikführer Igor Strawinsky*, Stuttgart 1995, S. 118.
- 17 Olmi: *Die Legende vom heiligen Trinker*, 8.-9. Minute.
- 18 Hans J. Wulff: *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films*, Tübingen 1999, S. 81.
- 19 Pierre Kandorfer: *DuMont's Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde*, Köln 1978, S. 89.
- 20 Roth: *Werke. Sechster Band: Romane und Erzählungen 1936-1940*, S. 543.